

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
ÁREA DE LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

MARIA CLARA ELIAS ZANZOTI DE SOUSA

VISÕES POLÍTICAS NAS OBRAS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E
BERTOLT BRECHT: UM ESTUDO COMPARATIVO

São Paulo

2020

MARIA CLARA ELIAS ZANZOTI DE SOUSA

**VISÕES POLÍTICAS NAS OBRAS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E
BERTOLT BRECHT: UM ESTUDO COMPARATIVO**

Trabalho de Graduação Individual (TGI)
desenvolvido junto ao Departamento de Letras
Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas e apresentado à Universidade de
São Paulo – USP.

Orientador: Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S725v Sousa, Maria Clara Elias Zanzoti de
Visões políticas nas obras de Carlos Drummond de
Andrade e Bertolt Brecht: um estudo comparativo /
Maria Clara Elias Zanzoti de Sousa; orientador Helmut
Paul Erich Galle - São Paulo, 2020.
96 f.

TGI (Trabalho de Graduação Individual)- Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo. Departamento de Letras
Modernas.

1. LITERATURA COMPARADA. 2. LÍNGUA ALEMÃ. 3.
POESIA. 4. POLÍTICA. 5. MODERNIDADE. I. Galle, Helmut
Paul Erich, orient. II. Título.

SOUSA, Maria Clara Elias Zanzoti de. **Visões políticas nas obras de Carlos Drummond de Andrade e Bertolt Brecht: um estudo comparativo.** São Paulo, 2020. 96f. Trabalho de Graduação Individual. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Data da defesa: 11 de janeiro de 2021

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari

Instituição: FFLCH - USP

Assinatura: _____

Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura

Instituição: FFLCH - USP

Assinatura: _____

Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle [Orientador]

Instituição: FFLCH - USP

Assinatura: _____

SUMÁRIO

SUMÁRIO	5
RESUMO	6
ABSTRACT	6
<i>INTRODUÇÃO</i>	7
<i>PARTE UM – CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE</i>	13
CAPÍTULO 1: “O ELEFANTE”	14
CAPÍTULO 2: “O MEDO”	27
CAPÍTULO 3: “A FLOR E A NÁUSEA”	40
CONCLUSÃO PARCIAL DE DRUMMOND	53
<i>PARTE DOIS – BERTOLT BRECHT</i>	57
CAPÍTULO 1: “SCHLECHTE ZEIT FÜR LYRIK”	58
CAPÍTULO 2: “DIE HOFFNUNG DER WELT”	65
CAPÍTULO 3: “BESUCH BEI DEN VERBANNTEN DICHTERN”	73
CONCLUSÃO PARCIAL DE BRECHT	80
<i>REFLEXÕES FINAIS</i>	84
<i>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</i>	90
BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA	91
BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA	91

RESUMO

O objetivo da pesquisa *Visões políticas nas obras de Carlos Drummond de Andrade e Bertolt Brecht: um estudo comparativo* é percorrer três poemas de cada autor – Bertolt Brecht e Carlos Drummond de Andrade –, levando em conta os períodos em que os contextos estimularam uma maior participação dos autores sobre suas conjunturas, e temáticas que relacionem a poética com âmbitos mais sociais. Em um primeiro momento, pretende-se interpretar minuciosamente cada poema, para então, num segundo momento, poder-se traçar um panorama mais geral sobre a relação de cada poeta com suas vivências e as maneiras encontradas por eles para satisfazerem suas necessidades de intervir e escrever. Nessa última fase, deverá ser alcançada uma clareza sobre as semelhanças entre as poéticas de ambos autores.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; Bertolt Brecht; literatura comparada; modernidade; política.

ABSTRACT

The purpose of *Political attitudes in the works of Carlos Drummond de Andrade and Bertolt Brecht: a comparative study* is to go through three poems by each author – Bertolt Brecht and Carlos Drummond de Andrade –, taking into account the periods in which the contexts stimulated a greater participation of the authors about their conjunctures and themes that relate the poetics to more social spheres. At first, it is intended to thoroughly interpret each poem, so that, in a second phase, a more general overview can be drawn about each poet's relationship with their experiences and the ways they found to satisfy their need to intervene and write. In this last phase, a clarity about the similarities between the poetics of both authors should be achieved.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade; Bertolt Brecht; comparative literature; modernity; politics.

INTRODUÇÃO

A primeira metade do século XX, apesar de ser marcada também pela ocorrência de duas guerras mundiais, foi um período de avanços importantes nas ciências e na arte. Por exemplo, no Brasil, durante a década de 20, inspirado nas vanguardas europeias, o Movimento Modernista, do qual Mário de Andrade e Tarsila do Amaral participaram, explorava as raízes da sociedade brasileira, incitando a busca pela identidade nacional. Renovando, assim, as estéticas artísticas e culturais, foi realizada a “Semana de Arte Moderna” em 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, considerada o marco inicial do modernismo brasileiro. Os desenvolvimentos, até mesmo industriais e tecnológicos, originados em sua maioria pela eclosão da 1ª Guerra Mundial, acompanharam o crescimento de tecnologias de mídia, que facilitaram a comunicação de notícias e de mensagens políticas nos países. O rádio, a título de exemplo, divulgava informações em rápida velocidade, facilitando a emissão de informes, que se tornaram cada vez mais importantes, a nível global; a Guerra de 1939, ao contrário de sua antecessora, que já havia abalado para além da Europa, envolveu propriamente nações de todos os continentes em seu conflito militar, inclusive o Brasil, também devido a sua ameaça de armas nucleares. Por outro lado, ao mesmo tempo, havia um avanço autoritário em uma mesma escala, o que levou figuras como Mussolini a assumirem o poder na Itália em 1922, assim como Hitler na Alemanha em 1933 e Vargas no Brasil em 1937, totalitarismos também decorrentes deste pós-guerra.

Neste ambiente repleto de antagonismos, os dilemas do sujeito frente a sua realidade em constante mudança, considerando também a fragilização da formação da identidade do indivíduo e de seu lugar no mundo, caracterizam o contexto da época. Este sujeito – a quem a questão da designação de “indivíduo *de jure*” e “indivíduo *de facto*” é também levantada em “Modernidade líquida” – se encontrava diante de modificações da modernidade sólida, uma ordem mais segura ao homem, com regras e condutas pré-determinadas, à líquida, onde se perde estes “pontos estáveis de orientação”, como formula Zygmunt Bauman (2001, p. 13-14)

Hoje, os padrões e configurações não são mais “dados”, e menos ainda “auto-evidentes” eles são muitos, chocando-se entre si e contradizendo-se em seus comandos conflitantes, de tal forma que todos e cada um foram desprovidos de boa parte de seus poderes de coercitivamente compelir e restringir. E eles mudaram de natureza e foram reclassificados de acordo: como itens no inventário das tarefas individuais. Em vez de preceder a política-vida e emoldurar seu curso futuro, eles devem segui-la (derivar dela), para serem formados e reformados por suas flexões e torções. Os poderes que liquefazem passaram do “sistema” para a “sociedade”, da “política” para as “políticas da vida” — ou desceram do nível “macro” para o nível “micro” do convívio social.

Walter Benjamin afirma nas “Teses sobre o conceito da história” (1940) que a razão para processos como a ascensão do Partido Nacional-Socialista ao poder, normalmente considerados incoerentes com a mote de progresso do modernismo (que se encerraria em 1960, na concepção do sociólogo polonês citado anteriormente), se encontram justamente no “avesso da racionalidade instrumental moderna”, levando “às últimas consequências a combinação tipicamente moderna de progresso técnico e regressão social” (LÖWY, 2002, p. 204). Por outro lado, foi também na primeira metade do século XX que a Revolução de Outubro tomou lugar – o que chegaria a ter consequências em eventos revolucionários na Alemanha em 1918-19 e no Brasil, estimulando ideias anarquistas através das visões dos operários sobre o evento de bases libertárias (GOMES, 2012, p. 59) –, gerando propagação internacional sobre a ideologia comunista.

Imerso diretamente em um contexto europeu, afetado pela recente Primeira Guerra Mundial, em um país em que a República de Weimar estava sendo combatida tanto pela direita quanto pela esquerda política, para enfim ceder à ditadura nazista em 1933, Bertolt Brecht (1898-1956), juntamente à elaboração de suas peças de teatro, escrevia poemas que direcionavam o olhar precisamente sobre seu contexto. Sua poesia se encontra na maior parte das vezes atravessada por referências à política contemporânea, mesmo quando se trata de um poema de contemplação à natureza. Até este tema, tópico lírico clássico, em Brecht, dado seu contexto de pós-guerra, passa por uma ruptura com a estética romântica, a qual buscava um sentimento de unidade entre homem e natureza. Esta mudança pode ser observada, por exemplo, em “Tannen” (“Pinheiros”, em português), escrito em 1953, onde a paisagem de árvores se transforma em uma paisagem política, como cita Willi Bolle na orelha do livro “Poemas 1913-1956” (2001). Como Mazzari (2000, p. 232) atesta, um “levantamento [mais minucioso dos símiles e metáforas que se assentam na analogia de acontecimentos e processos históricos com fenômenos naturais] apenas reforçaria a constatação de que a lírica brechtiana jamais se refere à natureza enquanto dimensão em que o homem pode refugiar-se das contradições sociais, isto é, encontrar a paz e a harmonia negadas pela sociedade”. Por isso, a natureza será sempre, para Brecht, associada ao seu contexto histórico-social.

É também esse um dos motivos pelos quais Brecht era, já em sua época, e ainda nos dias atuais, conhecido como poeta político. Apesar de suas primeiras poesias mais expressionistas voltadas para sentimentos intensos e uma concepção de vida marcada pelo destino, logo depois ele se integra à corrente da “Neue Sachlichkeit” (“Nova Objetividade”), a qual vai lhe acompanhar até mesmo em seu exílio. Esta corrente artística, reação contrária ao

expressionismo, conferiu às suas obras uma austeridade causada também pelos seus envolvimento com críticas sociais e movimentos políticos, destacando-se, entre eles, seu apoio ao regime stalinista. Este ano de 1933 foi simultaneamente o ano em que o poeta alemão partiu para seu exílio, que começaria com sua moradia em Svendborg, na Dinamarca. Esta data, assim como a de 1939, com o começo da Segunda Guerra Mundial – épocas em que seu contexto mais sofreu transformações graves, influenciando profundamente não apenas sua vida, como também sua obra –, foram usadas como parâmetros para a seleção de poemas de Brecht figurados nesta pesquisa, de forma a explorar suas produções desta realidade histórica à qual ele estava incorporado e compreender como nestas ele desenvolve seu posicionamento político.

Retomando o caráter global da Segunda Guerra Mundial, a qual uniu todos os homens sob a experiência da barbárie, faz-se interessante pensar como esta vivência era concebida por artistas brasileiros. É importante indicar que, para o cenário nacional, arte modernista não necessariamente significava também arte engajada. Em um período precedente à Guerra de 1939, o jovem Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), em 1924 – mesmo ano em que havia conhecido, no Grande Hotel de Belo Horizonte, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars –, já era familiarizado com esse movimento artístico modernista, como pode-se perceber através de uma carta recebida por ele do próprio Mário: “Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos do mimetismo pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais” (ANDRADE, 2015, [p. 26]). Sabendo-se de seu interesse primordial pelo contexto histórico-social, é curioso notar que este se manteve – ou se avolumou – ao longo de sua vida, especialmente depois de seu contato com a experiência, ainda que mais mediada, da guerra: as crônicas escritas por ele nas décadas de 40 e 50, como aponta o estudo “Drummond na imprensa: algumas crônicas das décadas de 1940 e 1950”, de Isabel Travancas (2008), retratam o seu interesse por seu cotidiano não apenas de escritor e de seu círculo próximo, como de sua cidade e país. É possível inferir, conseqüentemente, sabendo também de sua atividade jornalística, que Drummond estava antenado nas discussões atuais de seu tempo, inteirado da mesma forma das notícias “além-mar” como das notícias nacionais.

Assim sendo, é necessário analisar como o poeta se relacionava com a conjuntura de sua época, de forma a se poder, verificando seu envolvimento, conseguir compreender também seu vínculo com a escrita. Ainda que possa parecer paradoxal a informação biográfica de que o poeta mineiro foi chefe de gabinete de Gustavo Capanema, seu amigo de infância e ministro da Educação e da Saúde Pública, entre 1934 e 1945, ou seja, durante muitos anos do governo

totalitário de Getúlio Vargas, a gestão possuía projetos progressistas. Frequentemente associada a outros intelectuais, como Cândido Portinari, Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos, procurava-se desenvolver propostas culturais a longo prazo para o país, como mostra o livro “Capanema”, de Fábio Silvestre Cardoso (2019). Com a aspiração de transformar o país, princípio semelhante ao movimento modernista, é plausível que Drummond tenha sido atraído para o posto, exercido por ele no Rio de Janeiro, apesar de ser conhecido por seu apartidarismo político público – ainda que suas convicções se aproximassem de ideais da esquerda, chegando a se envolver com o Partido Comunista Brasileiro em uma candidatura ao cargo de deputado federal, em 1945, e mantendo diálogo próximo com o grupo até 1946 (MOURA, 2016, p. 135).

Ao longo deste mesmo período, em 1940, Drummond havia também publicado “Sentimento do mundo”, primeiro livro em que suas inquietudes sobre o mundo e seu contexto histórico se tornaram matéria de seus poemas, como Moura aponta em seu livro, especificamente no sub-capítulo sobre os antecedentes do livro de 1940, “Antecedentes: a província”. Neste é enfim expresso o conflito que atormenta a produção poética do escritor mineiro. Para ele, o equilíbrio entre a poesia, a arte mais subjetiva e pessoal de todas – ainda mais sendo ele um homem reservado em si –, e a sua manifestação de cunho coletivo, é tão delicado, a ponto de sua poética ter sido baseada exatamente nesta tensão, entre o eu e o mundo, como afirma Villaça na mesa “Drummond, o poeta moderno”, na Flip de 2012. É apenas, entretanto, em “A rosa do povo”, publicado em 1945 (por sinal, mesmo ano da deposição do regime do Estado Novo de Vargas, depois de os poemas do livro terem sido alvo de censura e precisarem ser divulgados de forma clandestina), porém tendo sido escrito desde 1943 (ou 1942, como sugere Castañon [apud MOURA, 2016, p. 126]), que a expansão de sua percepção entre essas ambas questões chega a seu auge, sendo considerado seu livro com maior expressão de engajamento político, poesia imbuída plenamente de uma camada social.

Mesmo que não seja possível afirmar que Drummond teve acesso à obra de Brecht antes da publicação de “A rosa do povo”, “observa-se entre 1939-1945 uma distância menor entre a nossa poesia e a europeia, mesmo porque a expansão planetária da guerra tornava o mundo todo sitiado, e todos de alguma forma implicados” (MOURA, 2016, p. 100). Nesse sentido, apesar dos diferentes envolvimento por parte de cada um dos autores mencionados com seus respectivos contextos, chama a atenção seus pontos de aproximação, como os assuntos semelhantes que lhes interessavam, assim como as formas de ver a política e a sociedade até certo ponto parecidas, públicos semelhantes de intelectuais e a fama em seus respectivos meios por suas posturas lúcidas em seus cenários contemporâneos. Até mesmo as afinidades com a

esquerda política, mais especificamente o comunismo, lhes assemelham. O “ideário de esquerda em Drummond, por vezes bastante próximo da ideologia comunista oficial”, entretanto, não foi “o que criou raízes fundas em sua obra”, senão “a experiência mais ampla da guerra” (MOURA, 2016, p. 136).

Levando em consideração o contexto e os momentos, portanto, de maior impacto histórico-político em suas obras, todos os poemas de Drummond escolhidos para esta dissertação foram pensados tendo seu livro de 1945 como base, de forma a procurar entender o posicionamento do autor, no qual a própria concepção de poesia possui um papel importante, sobre a conjuntura. Embora nenhum dos selecionados do poeta mineiro tenha feito menção explícita à guerra, este trabalho foi desenvolvido para se entender a participação dos respectivos autores e seus posicionamentos políticos sobre seus contextos, e não sobre a guerra em si, através da repercussão destes em seus poemas. Por causa do ápice de seu envolvimento social, “A rosa do povo” de Drummond foi elegido como base, assim como poemas dos anos de 1933 e 1939 para os poemas de Brecht, período que assinala, senão o ápice de envolvimento especialmente social, o ápice de intercessão do mundo ao redor na vida do autor. Ao contrário do último, o poeta alemão teve seus poemas de exílio publicados apenas posteriormente, o que dificulta a decisão por um livro específico.

Dessa forma, procurando aproximar ambos escritores, a fim de analisar como autores com características semelhantes produziram seus poemas, e se estes também se assemelham, seja em suas mensagens ou recursos estilísticos, determinaram-se três poemas de cada um, e trabalhou-se com uma leitura atenta, cruzando as interpretações com pronunciamentos dos próprios autores e com a leitura de uma bibliografia crítica, ainda que seletiva. Para cada poeta foi elaborada uma seção diferente, com três capítulos cada dedicados a cada poema, somados a uma conclusão parcial sobre análises especificamente desenvolvidas àquele escritor. Na seção de Brecht, para lidar com a poesia lírica sob o ponto de vista da Germanística, usaram-se conceitos de “Einführung in die Gedichtanalyse”, de Dieter Burdorf (2015). Devem-se ter em consideração, ao ler a dissertação, não apenas as diferenças propriamente culturais, brevemente apresentadas nesta Introdução, como também as de tradições literárias entre ambos países, dado que Alemanha e Brasil possuem histórias nacionais distintas, afetando os tipos de movimentos artísticos coetâneos que surgem, abalados também pelas concepções de identidade com as quais cada povo se reconhece. Este trabalho, nesse sentido, também se faz relevante para, no futuro, se aprofundar, a partir destas interpretações, outras relações entre as literaturas brasileira e alemã, possivelmente desenvolvendo esta questão sobre a identidade das culturas destes países.

PARTE UM – CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

CAPÍTULO 1: “O ELEFANTE”

Fabrico um elefante
de meus poucos recursos.
Um tanto de madeira
tirado a velhos móveis
talvez lhe dê apoio.
E o encho de algodão,
De paina, de doçura.
A cola vai fixar
suas orelhas pensas.
A tromba se enovela,
é a parte mais feliz
de sua arquitetura.
Mas há também as presas,
dessa matéria pura
que não sei figurar.
Tão alva essa riqueza
a espojar-se nos circos
sem perda ou corrupção.
E há por fim os olhos,
onde se deposita
a parte do elefante
mais fluida e permanente,
alheia a toda fraude.

Eis meu pobre elefante
pronto para sair
à procura de amigos
num mundo enfastiado
que já não crê nos bichos
e duvida das coisas.
Ei-lo, massa imponente
e frágil, que se abana
e move lentamente
a pele costurada
onde há flores de pano
e nuvens, alusões
a um mundo mais poético
onde o amor reagrupa
as formas naturais.

Vai o meu elefante
pela rua povoada,
mas não o querem ver
nem mesmo para rir
da cauda que ameaça
deixá-lo ir sozinho.
É todo graça, embora
as pernas não ajudem
e seu ventre balofo
se arrisque a desabar
ao mais leve empurrão.
Mostra com elegância
sua mínima vida,
e não há na cidade
alma que se disponha
a recolher em si
desse corpo sensível
a fugitiva imagem,
o passo desastrado
mas faminto e tocante.

Mas faminto de seres
e situações patéticas,
de encontros ao luar
no mais profundo oceano,
sob a raiz das árvores
ou no seio das conchas,
de luzes que não cegam
e brilham através
dos troncos mais espessos.
Esse passo que vai
sem esmagar as plantas
no campo de batalha,
à procura de sítios,
segredos, episódios
não contados em livro,
de que apenas o vento,
as folhas, a formiga
reconhecem o talhe,
mas que os homens ignoram,
pois só ousam mostrar-se
sob a paz das cortinas
à pálpebra cerrada.

E já tarde da noite
volta meu elefante,
mas volta fatigado,
as patas vacilantes
se desmancham no pó.
Ele não encontrou
o de que carecia,
o de que carecemos,
eu e meu elefante,
em que amo disfarçar-me.
Exausto de pesquisa,
caiu-lhe o vasto engenho
como simples papel.
A cola se dissolve
e todo seu conteúdo
de perdão, de carícia,
de pluma, de algodão,
jorra sobre o tapete,
qual mito desmontado.
Amanhã recomeço.¹

¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 81-83, 2012.

Ainda que não seja um dos poemas iniciais de *A rosa do povo* (1943-1945), “O elefante” traz elucidacões importantes sobre o que significa a construçao poética para Drummond, um sensível homem moderno (no sentido estrito do movimento cultural que repercutiu no Brasil no início do século passado), frente a situação política da época, marcada mundialmente pela Segunda Guerra Mundial e nacionalmente pelo Estado Novo de Getúlio Vargas – este último caracterizado neste período pela centralização do poder de forma autoritária e voltado para o nacionalismo, atributos semelhantes a repressão e a perseguição que ocorriam nos países além-mar. Da mesma forma que Drummond oscila entre uma esfera mais pessoal e uma mais social, aqui também o elefante fabricado – figura que pode ser lida não só como arte, assim também como o próprio poema – caminha entre esses dois mundos, embora encontrando uma maior resistência: “num mundo enfasiado/ que já não crê nos bichos/ e duvida das coisas” (vv. 27-29).

Primeiramente, composto por cinco estrofes irregulares quanto ao número de versos, mas metrificados em hexassílabos, o poema garante uma leitura em ritmo constante, dada a sua possibilidade de colocar dois tempos (não métrica, não pés) fortes em todos os versos na maior parte de sua extensão. Esta regularidade, frente a poemas de outros modernistas brasileiros, como Mário de Andrade, remete a um terreno quase clássico, dado o seu contexto. Drummond se afasta de técnicas mais clássicas quando, por outro lado, não faz uso do “in media res”: “O elefante” inicia-se com um verbo de ação em primeira pessoa, demarcando o eu lírico logo no início – “Fabrico um elefante”. Este elefante do título, com artigo definido, “o” elefante, deixa de ser a identificação definida, referência geral à espécie, para se tornar um indivíduo. Também se torna “um” elefante porque é a primeira vez que o bicho é mencionado no texto, bem como a única em que será aludido dessa maneira. A partir da primeira estrofe, onde segue a descrição mais detalhada do processo de sua fabricação – e onde ele já será citado como “o elefante” em “a parte do elefante” (v. 21) –, mais artesanal, derivada de materiais provenientes de outros objetos, a personagem será apenas mencionada, nas ocasiões do uso do substantivo “elefante”, junto a pronomes possessivos: “meu pobre elefante” (v. 24), “Vai o meu elefante” (v. 39), “volta meu elefante” (v. 82) e “eu e meu elefante” (v. 89). No restante do poema, adjetivos como “massa imponente” (v. 30) e pronomes pessoais como “ele” (v. 86) são usados no lugar do substantivo.

Tendo o processo de fabricação acabado, a segunda estrofe apresenta o elefante concluído, “pronto para sair” (v. 25). É também nesta estrofe onde, em meio a adjetivos menos assertivos – “massa imponente/ e frágil” (vv. 30-31) – do que os usados na primeira estrofe –

“a parte mais feliz” (v. 11), “matéria pura” (v. 14), “tão alva essa riqueza” (v. 16) – descubra-se a possível finalidade do elefante, que possui em sua pele “alusões/ a um mundo mais poético/ onde o amor reagrupa/ as formas naturais” (vv. 35-38), que será retomada na quarta estrofe. Enquanto a mediação entre este mundo em que a voz poética se encontra e esse outro, utópico e “mais poético”, se dá pelo próprio eu lírico, responsável pela projeção e consequente criação do elefante, é por sua vez o elefante, artefato, o responsável pela comunicação entre este eu lírico e os outros. Nota-se que este amor anteriormente citado, e não o “eu lírico”, é também o elemento, mais abstrato que um sujeito propriamente dito, responsável por reagrupar as formas naturais, que serão buscadas pela voz poética para fabricar seu elefante.

Elefante este que propriamente sai do espaço mais íntimo, próximo ao eu lírico, para enfrentar o mundo na terceira estrofe. No entanto, como já previsto, “não o querem ver/ nem mesmo para rir” (vv. 41-42) (aqui o riso vem como uma manifestação de escárnio, ao contrário do riso de Aristóteles que elevaria os espíritos, indicando a relevância que estas pessoas fora da esfera privada do eu lírico atribuem ao elefante) e o artefato que os afronta, com resistência, “embora/ as pernas não ajudem/ e seu ventre balofo/ se arrisque a desabar/ ao mais leve empurrão” (vv. 45-49), também “[m]ostra com elegância/ sua mínima vida” (vv. 50-51). O termo “mínima vida”, embora proferido pelo eu lírico, refere-se a uma visão de fora, destes que veem este engenho sem lhe dar um valor elevado. Essa ambiguidade que se estende da sua essência, exposta logo na primeira linha do poema – de elefante com atributos de um, mas ao mesmo tempo que surge de uma fabricação material realizada por um ser humano – para seus atributos físicos não o impede de perseguir o que lhe dá fome, o que ele deseja, e que será elencado durante a quarta estrofe. Afora ser o mensageiro de um outro mundo, através de alusões, fica explícito que a criação também procura se integrar à realidade deste mundo, enquanto “faminto de seres/ e situações patéticas” (vv. 59-60). Ele deseja até o mais escondido, “de que apenas o vento,/ as folhas, a formiga/ reconhecem o talhe,/ mas que os homens ignoram” (vv. 74-77).

Por fim, dada por concluída a jornada do elefante, ele volta para o espaço do início, em direção ao eu lírico, e se desmancha, concluindo a trama do poema. Embora ele tenha mostrado resistência, no fim ele “se dissolve”, seja devido a alguma qualidade própria por meio da qual havia sido constituído, seja por não poder se incorporar ao concreto que lhe cerca e se cansar diante da impossibilidade de concluir sua tarefa. Mesmo frente essa ocorrência não ideal, porém de certa forma já esperada pelo eu lírico, ele reafirma sua persistência no último verso:

“Amanhã recomeço”. Porém, o que todos esses movimentos expressam sobre a posição de Drummond frente a poesia em seu contexto histórico-social?

Retomando o poema, é possível a princípio evidenciar as razões primeiras pelas quais podem ser estabelecidas pontes entre o sujeito poético e o próprio autor, que permitem aproximar a relação de ambos com seus respectivos mundos, assim como seus processos de fabricação. Prontamente, ao iniciar a leitura de um poema que possui como verso de abertura “Fabrico um elefante”, surge-se a suspeita de que se trata de um poema metalinguístico, em que o autor reflete sobre o seu próprio processo de criação artística. Não se trata apenas do verbo em primeira pessoa, comum entre vários poemas, mas a própria escolha do verbo “fabricar” em si, que estabelece um campo lexical relacionado ao fazer, criar, figurar, matérias da produção literária. O fazer também se relaciona a um domínio de objetos artificiais, assim como o poema e o elefante, sobre os quais pode-se ler como objetos do segundo verso, quando a voz poética reconhece ter “poucos recursos”. Embora seja possível notar que a elaboração de seus poemas seja complexa, o modernismo, ou o contexto histórico-social, caracterizado por seu caráter fragmentado, repleto de convicções abaladas e obscuridades, pode refletir a causa para essa afirmação.

Esse bicho, portanto, não é um elefante real, como pode-se ter pensado ao ler o título do poema, mas um elefante fabricado pelo eu lírico. A ambiguidade da sua natureza, presente na primeira estrofe também durante o seu processo de criação, em que ele está, mas ao mesmo tempo não está, sustenta depois sua fabricação: ele é concreto, mas também abstrato (a ser reforçado durante a descrição da sua pele na segunda estrofe). Formado por objetos mais concretos, tais como a madeira, o algodão, a paina e a cola, estes convivem com qualidades, tais como a doçura. O algodão e a paina, ambos materiais tão próximos semanticamente, em seus sentidos físicos, chamam a atenção. Para a composição do elefante, significam quase o mesmo. Teriam, pois, distinção morfológica e fonética, campos onde as palavras em si, cada qual com sua etimologia, mostram-se diferentes. A palavra é, notadamente, material lexical, elemento da escrita, da poesia, o que corrobora a ideia de que a fabricação descrita não é apenas a do elefante, como também a do próprio poema.

O uso da madeira advém de “velhos móveis” (v. 4), o que pode indicar a relevância desse projeto frente a outros possíveis para a voz poética. Construir o bicho-poema tem tanto valor para ele que material é retirado de outros locais, de forma a “dar apoio”. Em contraposição às “formas naturais”, esse tipo de elemento, já usado, aponta também para a especificidade do mundo em que se vive, de elementos simples, ordinários, sem felicidade (tanto que a tromba “é

a parte mais feliz/ de sua arquitetura”). Essa bricolagem, contudo, se dissolve quando, entre os outros elementos, aparece a “doçura” para incorporar ao elefante. Essa qualidade, por não ser concreta, reforça não apenas a oscilação entre o abstrato e o concreto no poema, como também a questão metapoética: o poema é constituído de palavras, outro elemento imaterial.

Logo em seguida, um elemento concreto, a cola, irá “fixar/ suas orelhas pensas” (vv. 8-10). O que aqui chama a atenção é o uso do termo “pensas”, que pode significar tanto que as orelhas são inclinadas ou dispostas de modo desajeitado, resgatando a etimologia advinda do latim *pendere* (pendurar), quanto um possível estado de reflexão, graças à alusão fonética e gráfica ao verbo “pensar”², como presente no poema “A máquina do mundo”, posteriormente publicado em 1951 em *Claro Enigma*. Esta última suposição remete diretamente ao simbolismo do elefante e o que ele representa, principalmente para os hindus. Visto como representação de poder – já que os reis em países na Ásia e na África costumavam andar sobre esses animais – e boa sorte, elefantes também são considerados símbolos de sabedoria.

No entanto, há também o que o eu lírico reconhece não saber produzir, mesmo que isso não o impeça de chegar ao produto final. Chega a ser paradoxal como ele não sabe “figurar” (de novo aqui o indício de um verbo associado às matérias da produção, também literária), mas ao mesmo tempo “há também as presas” (v. 13): elas existem não obstante. O caráter desse elemento que ele “não” sabe delinear é “puro” (talvez seja possível traçar o que seria essa matéria pura na poesia, tendo em vista que outros poemas de Drummond também possuem citações a outras matérias puras, como “cristal” e “diamante”), o que chama a atenção para a modéstia do poeta – *topos* da literatura desde a Antiguidade –, que, em sua tentativa de criação de um elefante, ato que um homem é incapaz de fazer, reconhece sua humanidade. Este caráter de aproximação entre o eu lírico e os seus demais existe, embora ele seja descrito distante, até fisicamente, dos outros, usando seu invento para se comunicar; associando mais uma vez este com Drummond, a quem era conhecido como “gauche” e tímido, sem conseguir se portar em contextos sociais, mas, não por isso, menos humano.

Assim, essa entidade criada, de “mínima vida” e “poucos recursos”, a quem falta a “matéria pura” – elementos semânticos que se referem ao limitado, ao pouco –, é minimizada. Esta mesma matéria, todavia, possui um paralelismo semântico com os olhos do elefante, ambos “permanentes”, “sem perda”, e “alheios a toda fraude”, ou a toda “corrupção”. Este engrandecimento de suas qualidades pode guardar relação com o ceticismo do eu lírico-poeta,

² A presença da alegoria da melancolia na literatura através das imagens do “pensare” e do “pendere” é também objeto de comentário por parte de Starobinski durante sua leitura do poema “Le Cygne” (O Cisne), de Baudelaire (2014, p. 46).

em contrapartida, de que aquilo que ele cria é fraco, ou despreparado. Deste modo, a entidade oscila entre esses dois polos de mínimos e máximos, o que guarda sua relação com o paralelo entre o eu lírico-poeta e os outros. O elefante possui em seus olhos e presas seus membros mais valiosos: um por se comunicar com a alma, o cerne do animal, e o outro, precisamente o elemento que o eu lírico não consegue figurar, por ser material apreciado pelos homens para ser usado em objetos de arte. Enquanto nestes a criação possui atributos que mantêm relação com a infinitude e o absoluto, que tendem à pureza, a condição de realidade do homem (onde o eu lírico se encaixa) é marcada justamente pelo oposto: não ser eterno ou puro, pois todo organismo biológico e pensamento humano está fadado e sujeito à corrupção (deterioração, apodrecimento), por serem limitados e reais.

Sendo criação do ser humano, este elefante é também sujeito à corrupção. No entanto, em partes não, pois ele possui elementos do absoluto. Consequentemente, recordando o vínculo entre ele e o próprio poema, ambas “criaturas” do eu lírico-poeta, a poesia parece manter-se parcialmente livre desta degradação citada, na medida em que também se afasta da corrupção. Isto porque, mesmo após a morte de seu autor, ela é “um monumento mais duradouro que o bronze”, como cita Horácio em sua ode 3.30. Isso porque o bronze é um material físico que deteriora, enquanto a glória e a beleza expressas pelas palavras não. Percebe-se a atemporalidade da poesia através do que diz João Moreira Salles, em “Uma idiossincrática da simplicidade” (apud FREITAS, 2011, p. 1/2):

O que quer a arte? A pergunta, um tanto ambiciosa, tem muitas respostas. Uma delas é esta: escapar do tempo. Permanecer. A vocação imortal da arte é curar o homem do tempo. Permanecer. Raras vezes consegue. A arte também morre, porém se comparada a nós, a sua morte é diferente. Nós envelhecemos e viramos pó. A arte não. Em arte, envelhecer é datar, e datar é maneira certa de ser esquecido, o que equivale a morrer. Na Grécia Antiga, Lethe, o esquecimento, é irmã da morte. O herói não temia ser morto no campo de batalha. O que o assustava era não ser lembrado nos versos do poeta que mais tarde cantaria a guerra. É simples: quem Homero não mencionava na *Ilíada*, não existe. Inversamente, Aquiles e Helena vivem. A lembrança é o inverso da morte.

É inclusive na segunda estrofe onde, ainda que o elefante se encontre finalizado, “Eis meu pobre elefante/ pronto para sair” (v. 24-25), quase em um gesto de mostrá-lo em direção ao leitor, deixando de ser projeção do eu lírico para se tornar matéria concreta, lê-se que o mundo para o qual ele se destina “já não crê nos bichos/ e duvida das coisas” (vv. 28-29). O intrigante destes versos é a declaração de que não se crê nos bichos, apesar de que bichos não são uma questão de crença, ao contrário de uma religião, uma verdade ou a arte, que são assuntos abstratos. Retomando o caráter metalinguístico presente no poema, pode-se inferir que Drummond está afirmando que em seu mundo contemporâneo os homens “duvidam das

coisas”, da realidade, e não dão mais valor à literatura, já que não acreditam mais nela. Os “bichos” são, na verdade, artefatos como este elefante. Elefante este, figura do maior mamífero do mundo, símbolo do conhecimento (que domina as artes), mas também representante da persistência e do empenho em se conquistar seus objetivos – persistência que pode se relacionar à do elefante, que vai pela rua, apesar de ser “frágil” (v. 31), sua ordem do mínimo, mas também à do eu lírico, que não deixa de recomeçar.

Para além, aprofundando essa ligação entre o elefante e a voz poética, assim como a desta última e a própria voz autoral, de Drummond, pode-se rememorar a figura do "gauche" anteriormente citada. O poeta, condição sob a qual o Drummond sempre faz sua colocação no mundo, desengonçado, patético, inquieto, passa suas características para seu eu lírico e para seu “elefante”. E em sua tentativa de reestruturar o presente, o próprio poeta, assim como o eu lírico, desconfia de seu instrumento e de sua efetividade. O poema é frágil diante do mundo, principalmente diante deste “tempo de partido,/ tempo de homens partidos”, para pegar emprestado os termos usados pelo próprio Drummond em “Nosso tempo”, outro poema de “A rosa do povo”.

Antes mesmo que o elefante saia em sua jornada, a voz poética possui a consciência de que “já” não creem em seu artefato, sentença que se refere tanto ao presente quanto ao passado, quando aparentemente se cria nos bichos – possivelmente em uma realidade que fosse “mais poética”. Entretanto, deve-se retomar aqui o questionamento de qual é a fronteira entre o elefante “fabricado” ser de fato um “bicho” ao invés de uma mera representação de um: o elefante está lá e ao mesmo tempo não é elefante. Ele estabelece a mesma ambiguidade (pode-se chamar também de ilusão) que a poesia, ou a literatura – expandindo a representação do elefante –, veiculam, dado que ela estabelece para o leitor uma realidade que acaba por virar a realidade dele enquanto lê, na qual ele é tentado a confiar, embora não seja real. Essa ambivalência se desenvolve para elementos da arte, como a metáfora, já que um elemento sempre vai ser algo além, mas também ele próprio. É importante ressaltar que não há como solucionar nenhuma dessas ambiguidades.

É também na segunda estrofe que se depara pela primeira vez com aspectos menos positivos desse bicho artificial, que também é poema, o “pobre elefante” (v. 24): “Ei-lo, massa imponente/ e frágil, que se abana” (vv. 30-31). Sua fabricação volta a ficar evidente, como um lembrete constante para não se tomar o elefante como um ser próprio da natureza. Ele o é, tanto que possui “pele” e “flores”, elementos naturais, mas a primeira é “costurada” e a segunda, “de pano”. Essas suas características, somadas também às “nuvens”, fazem alusão a um outro

mundo, este no qual as “formas naturais” seriam reagrupadas através do amor. O bicho, “à procura de amigos” (v. 26) nesse “mundo enfastiado” (v. 27), alude a um mundo “mais poético” (v. 36), o que aponta, a despeito das circunstâncias, para a existência de uma certa poesia no tempo contemporâneo do elefante. Embora as pessoas não creiam na poesia, como analisado anteriormente, não significa que esta não exista – tanto que o eu lírico a percebe, e o autor usa um poema como formato para transmitir sua mensagem. A tentativa de aludir a esse outro mundo é claramente vulnerável, já que o animal, embora “todo graça”, possui pernas que não ajudam, assim como possui risco de desabar com facilidade graças ao seu ventre balofo, aludindo à sua minimização. Toda essa fragilidade é reconhecida pelo próprio eu lírico, mas torna-se irônica quando “pela rua povoada” (v. 39) “não há na cidade/ alma que se disponha/ a recolher em si” (vv. 52-54) nem mesmo “desse corpo sensível/ a fugitiva imagem” (vv. 55-56), mesmo a figura do elefante sendo uma tão tipicamente chamativa.

O ato dessa construção ainda pode remeter a um outro processo, típico da infância, de reinventar um brinquedo, como levantado por Marco Aurélio Castelli em “A remontagem do mundo: um estudo do poema ‘O elefante’”. O tempo anterior ao elefante invocado, aquele de “um mundo mais poético” (v. 36), é uma forma de denunciar o mundo desencantado – desiludido com a religião e com a arte, como a segunda estrofe ressalta – e pouco poético em que se vive. Ao mesmo tempo, o próprio processo de recriar objetos – à maneira do “um tanto de madeira/ tirado a velhos móveis” (vv. 3-4) –, enquanto “reagrupa/ as formas naturais” (vv. 37-38), remonta um encantamento ingênuo, que no presente enfrenta a frustração diante do mundo. Ao contrário da criança, porém, o eu lírico não idealiza, nem é alheio ao concreto. A idealização não existe, já que seus valores e funções empregados ao bicho-poema de fato já existiram uma vez no mundo, e existem no presente graças à linguagem poética; mas não porque esta é “imune aos efeitos da coerção social”, como declara Castelli, já que Drummond não faz uma crítica necessariamente aos elementos históricos e políticos da sociedade, senão que à realidade insatisfatória, muito pouco poética.

Ainda assim, ambos os movimentos – de denunciar o mundo e remontar um encantamento ingênuo – pressupõem dar existência a este brinquedo-objeto, símbolo também de reação. Através dele, o eu lírico procura chamar a atenção dos homens, que já “não o [elefante] querem ver/ nem mesmo para rir” (vv. 41-42), para as verdadeiras riquezas da vida, consciência sobre o mundo, trazidas na estrofe seguinte do poema. Dessa forma, lembrando o paralelo entre a criatura e o poema em si, este último, que possui relações com o eterno, puro, serve como lembrete duradouro para seus leitores deste mundo mais poético que poderia existir.

A quarta estrofe possui uma enumeração do que o elefante deseja com ardor, do que ele tem fome e lhe falta, pois ainda não se encontra completo. Retomando a associação presente logo acima, depreende-se que também o poema é um organismo vivo, que deseja e está faminto. Ambos desejam o que Drummond vem aqui nos listar, “seres/ e situações patéticas” (vv. 59-60), embora inclua também imagens mais relacionadas ao velado: “de encontros ao luar/ no mais profundo oceano,/ sob a raiz das árvores/ ou no seio das conchas” (vv. 61-64), “luzes que não cegam/ e brilham através/ dos troncos mais espessos” (vv. 65-67), “sítios”, “segredos”, “sob a paz das cortinas”, “à pálpebra cerrada”. Concisamente, reúnem-se nestes poucos versos elementos que abarcam a totalidade: o organismo criado ainda sente a necessidade de se incorporar ao mundo. A fome deste bicho artificial é toda a realidade, até o mais escondido da percepção cotidiana.

Desse escondido, “apenas o vento,/ as folhas, a formiga/ reconhecem o talhe” (vv. 74-76), enquanto “os homens ignoram,/ pois só ousam mostrar-se/ sob a paz das cortinas/ à pálpebra cerrada”. Nesse sentido, a literatura se aproxima da natureza (representada pelo “vento”, “folhas” e “formiga”), pois deseja a percepção inteira, enquanto ambas se afastam do ser humano, enquanto este possui uma percepção estrita para o que lhe interessa, a visão e a inteligência se abrindo apenas quando os segredos se mostram em sonhos, “à pálpebra cerrada” (v. 80). Sabe-se, porém, que o poema nunca atinge seu objetivo de incorporar o absoluto – infinito e inesgotável por natureza –, alimentando-se com a realidade, o mundo: todos os poemas escritos seriam, nesse caso, apenas uma tentativa de enquadrar uma porção a mais dessa realidade, na tentativa de apreender o que até então não foi articulado, o não-reconhecido como real, no que não se crê (mas que existe, pois, como dito, “o vento,/ as folhas, a formiga/ reconhecem o talhe”), “sítios,/ segredos, episódios/ não contados em livro” (vv. 71-73) ainda desconhecidos pelos homens – nota-se aí novamente um afastamento entre o eu, do eu-lírico, também poeta, e os outros. Uma tentativa após a outra, todas vão se reunindo em livros, também em um movimento de compartilhar o que se sabe, espalhando a riqueza.

Quando o homem se resguarda de ver o elefante, ele também está se impedindo de enxergar não apenas o objeto-elefante-poema, que procura “atingir de imediato o coração mais íntimo de uma natureza espiritualizada” (VILLAÇA, 1987/1988 p. 16), mas de enxergar o humano, a alma, o todo. Constatando novamente a distância implicada entre o eu lírico-poeta, que enxerga e, portanto, escreve, e os outros homens, a voz poética se aproxima da literatura, no desejo pela totalidade, sendo o mediador entre o mundo-presente e o mundo-aludido o que, portanto, lhe parece despertar a respeito desses mistérios.

Chama ainda a atenção o uso do termo “campo de batalha” (v. 70) para designar por onde o elefante anda. Seja porque o elefante representa um símbolo de resistência contra os indiferentes homens, seja porque o mundo é em si uma zona de guerra entre os próprios homens, fica explícito a aspiração por uma situação diferente. A zona de guerra dos modernistas ocorria inclusive dentro deles próprios, posto que frequentemente possuíam dualidades passando por batalhas em seus interiores. Por exemplo, os homens dessa época apresentavam deslumbramento diante de alguns aspectos de seu presente, como diante das cidades grandes, mas também passavam pela fragmentação não só do conceito de suas próprias identidades, como da ordem social como um todo. É possível que essa própria dualidade tenha espaço dentro de Drummond, compartilhando espaço com a dualidade entre esperança e ceticismo, como levantado por Fernando Marcílio em sua matéria sobre o livro “A rosa do povo” no caderno de Literatura da Globo. Voltando ao verso, mesmo se tratando de um território de batalha, onde tipicamente violências acontecem, “esse passo que vai” (v. 68) vai “sem esmagar as plantas” (v. 69), aludindo ao “mundo poético” e ao “amor”, já mencionados mais de uma vez, pois seriam atitudes de se esperar desses dois últimos.

Na última estrofe o percurso do elefante se conclui, revelando o fracasso de sua existência breve – já, de certa forma, premeditado desde o início do poema –, que agora terá seu fim, desmontando-se sobre o tapete em pó. Fatigado, seu desmanchar pode ter como razão a sua exaustão, enfim desestabilizado pela forma como ele surge, como indicado nos vv. 91-93 (“Exausto de pesquisa,/ caiu-lhe o vasto engenho/ como simples papel”), a qual não refletirá na voz poética (que afirma, no último verso, “Amanhã recomeço”), ou a insustentabilidade da alusão a que ele remete. Embora o eu lírico irá incansavelmente reconstruí-lo no decorrer dos dias, num processo de doar à criatura uma parte de sua identidade, num ciclo que parece não ter fim, há nesta estrofe a primeira aproximação de caráter mais explícito entre o “ele”, elefante, e o “eu”, voz poética: “Ele não encontrou/ o de que carecia,/ o de que carecemos,/ eu e meu elefante” (vv. 86-89). Afora estes dois pronomes, nota-se a presença de um terceiro, o da 1ª pessoa plural, marcado pelo verbo “carecemos”.

Revelando apenas no fim que ama se “disfarçar” em seu elefante, o eu lírico-poeta corrobora as ligações anteriormente estabelecidas entre o elefante e a poesia. É proveitoso ainda ressaltar que ao se desmanchar, o “vasto engenho” (v. 92) do elefante cai “como simples papel” (v. 93) e “a cola se dissolve” (v. 94), matérias concretas, mas o seu conteúdo não deixa de possuir também substâncias abstratas, como o “perdão” e a “carícia”, os quais o bicho-poema-objeto não deixa de possuir apesar de seu fracasso. Para finalizar a cena, o poeta ainda descreve

o conteúdo que se dissolve como “mito desmontado”, sendo “mito” justamente uma narrativa de teor fantástico, onde se misturam forças da natureza e características humanas, cuja existência não é real, embora se creia que sim. Separando as peças, o eu lírico irá tentar amanhã remontar o mito de forma que dessa vez convença os homens.

CAPÍTULO 2: “O MEDO”

A Antonio Candido

Porque há para todos nós um problema sério [...].

Este problema é o do medo.

ANTONIO CANDIDO, *Plataforma da nova geração*

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

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

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

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

Fazia frio em São Paulo...
Nevava.
O medo, com sua capa,
nos dissimula e nos berça.

Fiquei com medo de ti,
meu companheiro moreno.
De nós, de vós; e de tudo.
Estou com medo da honra.

Assim nos criam burgueses.
Nosso caminho: traçado.
Por que morrer em conjunto?
E se todos nós vivêssemos?

Vem, harmonia do medo,
vem ó terror das estradas,
susto na noite, receio
de águas poluídas. Muletas

do homem só. Ajudai-nos,
lentos poderes do láudano.
Até a canção medrosa
se parte, se transe e cala-se.

Faremos casas de medo,
duros tijolos de medo,
medrosos caules, repuxos,
ruas só de medo, e calma.

E com asas de prudência,
com resplendores covardes,
atingiremos o cimo
de nossa cauta subida.

O medo, com sua física,
tanto produz: carcereiros,
edifícios, escritores,
este poema; outras vidas.

Tenhamos o maior pavor.
Os mais velhos compreendem.
O medo cristalizou-os.
Estátuas sábias, adeus.

Adeus: vamos para a frente,
recuando de olhos acesos.
Nossos filhos tão felizes...
Fiéis herdeiros do medo,

eles povoam a cidade.
Depois da cidade, o mundo.
Depois do mundo, as estrelas,
dançando o baile do medo.³

³ ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 20-22, 2012.

“O Medo” chama a atenção prontamente por dispor uma epígrafe, por acaso a única de “A Rosa do Povo”, cuja autoria corresponde igualmente ao autor para o qual Drummond dedica o poema. Este autor, que também é um dos sociólogos e críticos literários mais importantes no meio literário brasileiro do século passado, Antonio Candido, havia escrito um artigo, como aponta a citação, “Plataforma da nova geração”. Este, publicado nas páginas de “O Estado de S. Paulo” (graças a maior transigência a manifestações de repressões contra o Estado Novo) como resposta às perguntas de Mário Neme relacionadas à nova geração de poetas e críticos, assim como a relação destes últimos com os anteriores e seus modelos prévios – que também poderia não ser apenas de divergência, como no caso do conceito de “cultura brasileira”, amplamente discutido pelos modernistas –, foi depois reunido com outros textos de meados de 1943/44, sob a coordenação do próprio Neme, em um livro de mesmo nome em 1945.

Durante as reflexões de Candido sobre ser conveniente se definir o papel da nova geração, como aponta Fonseca (2018, [p. 5]) em “Literatura e militância: a sociedade na crítica de Antonio Candido”, no artigo também consta uma menção a Carlos de Drummond de Andrade como significativo elemento para se pensar na geração de intelectuais da época, a quem o crítico defende como exemplo de sensibilidade e de amadurecimento paulatino diante de seu momento presente. Ao pensar em seu presente, o âmbito das questões políticas nitidamente não pode ser deixado de fora para Candido, dado o contexto marcado não apenas pelas vertentes radicais fascistas da Segunda Guerra Mundial – ideologia, por exemplo, é um termo muito caro nos textos de Neme, como aponta Mota (1975, p. 521) –, como também, em nível nacional, pelo Estado Novo de Vargas e sua repressão da liberdade de pensamento e expressão.

Diante desse ambiente de tirania, Drummond também não deixa de contribuir com sua voz em uma espécie de resposta não apenas às observações de Candido, como ao regime político que procurava implantar o medo, sentimento que o poeta mineiro incorpora como a essência de seu poema a ser aqui analisado, como o próprio título sugere. Ademais, essa mesma matéria já havia aparecido em outro poema, este publicado em “Sentimento do Mundo” (1940), “Congresso Internacional do Medo”, assim como, deliberadamente, última palavra do poema – o qual a retoma de modo contínuo em seu decorrer – imediatamente anterior no ciclo de poemas de “A rosa do povo”, “Anoitecer”. A atitude do literato de combater, não diretamente, mas com “suas armas”, de forma a “esclarecer o pensamento e pôr ordem nas idéias”, como Candido (2002, p. 245-245, apud FONSECA, 2018, p. 6) expõe, é para o sociólogo a melhor forma de combater os pensamentos tanto regressistas quanto autocráticos. Esta forma de combate teria

sido também, segundo este último, derivada das críticas e enfrentamentos travados pelos intelectuais da geração de 30 – em que nomes, por exemplo, como o dos próprios Antonio Candido e Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes e Cecília Meireles despontavam.

Ao retomar como epígrafe, portanto, a fala de Candido, Drummond oferece uma prévia do assunto que será abordado (no caso, o medo como problema sério “para todos nós”), assim como uma apresentação da motivação do poema. Quando, da ocasião de conclusão do texto de Antonio Candido, ele diz “Porque há para nós um problema sério, tão sério que nos leva às vezes a procurar meio afoitamente uma 'solução'; a buscar uma regra de conduta, custe o que custar. Este problema é o do medo.”, e confessa “que esse combate a todas as formas de Reação, que eu apenas sugeri, nos ajudaria muito a ficar livres dele” (s.d., p. 6), é possível inferir que o poema “O medo”, aberto com essa citação (embora um fragmento desta, descontextualizando-a de seu discurso estritamente político), seja uma forma de combate político à sua maneira. O combate, a resposta, sinais de externalização dessa angústia, acentuam o caráter de “contradição” do sentimento de medo: ao mesmo tempo em que ele é o responsável pela paralisação, pode ser também o gatilho para a resistência. Dessa forma, é plausível que os versos de Drummond baseados nessa matéria histórica lancem luz sobre a tensão que existe entre o seu sujeito lírico e o mundo, bem como possivelmente entre a relação entre este “eu” e os “outros”, que lidam com o mesmo contexto.

Logo nos primeiros versos, “[e]m verdade temos medo”, “[n]ascemos escuro”, o uso dos verbos na primeira pessoa do plural corrobora esta ideia de, ao contrário do afastamento visto, por exemplo, em “O elefante”, entre a figura do eu – detentor de uma visão que reconhece que há segredos no mundo ignorados pelos homens – e os outros, aqui há uma relação de contiguidade (que também poderia ser observada na fala de Candido, quando ele usa “todos nós”). O “[e]m verdade”, que vem para fortalecer a ideia já trazida por Candido de que todos têm medo, em uma espécie de consonância, possui também uma ambiguidade. Enquanto “[e]m verdade temos” carrega em sua expressão uma conotação positiva, o verso chega ao seu final com a palavra “medo”, a qual reflete um estado de preocupação. Entretanto, essa preocupação existe porque o motivo pelo qual se tem medo, e que poderia prejudicar o sujeito, ainda não lhe aconteceu – embora possa vir a ocorrer. Em fato, o elemento que causa o medo está ausente. Ademais, há a divergência que ocorre entre a referência do “nós”, unidos através desta estratégia retórica de incluir e aproximar o leitor de algo a ser sugerido, de cada autor. Enquanto Candido certamente diz respeito a um grupo social subentendido por um discurso da esquerda, simpatizantes no combate ao conservadorismo, Drummond agrega sob o seu implícito “[nós]

[n]ascemos escuro” também “todos do lado de lá” – como escreve em uma entrada de 1943 de seus diários de 43-77, e que depois seriam reunidos sob o título “O Observador no Escritório” (1985, [p. 8]). Porém, nesse mesmo verso se encontra logo elementos de estranhamento: o que significaria “nascemos escuro”?

Enquanto, caso a concordância nominal conferisse (“nascemos escuros”), “escuro” poderia ser considerado como adjetivo, aqui esta palavra exerce o papel de advérbio, explicitando o modo – por ser um verbo intransitivo, “nascer” aqui traz um complemento de modo – pelo qual se nasce. Ao mesmo tempo em que a palavra “escuro” pode se remeter à falta de luz e, portanto, ao que é oculto e misterioso, ou ainda, ao que é pouco nítido (refletindo uma noção de nascer ao modo de completa ignorância, semelhante ao mote de “Grande Sertão: Veredas”, expresso, por exemplo, em “Viver — não é? — é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo.” [2019, p. 490]), esta também remete vagamente a um conceito muito mais antigo, também relacionado ao nascimento. Aos filósofos empiristas, através da tese de John Locke em “Ensaio acerca do Entendimento Humano” (1690), as pessoas nasceriam sem nenhum saber, tal qual uma tábula rasa, e somente através das experiências e sentidos iriam adquirir conhecimentos. É também comum associar o escuro ao medo, a palavra-chave do poema. Sob todos esses sentidos parece esconder-se uma mesma expectativa – a de que o estado de ser escuro mude, seja se tornando alguma matéria mais explícita, definida, compreensível, ou com menos medo. Afinal, ninguém permanece o mesmo desde o nascimento, a menos que se trate de um traço inerente à natureza humana, o que não parece ser o caso, estabelecido justamente através de seu contexto.

Embora todas essas variantes abordadas ressoem na formulação de Drummond, é importante notar que esta continua imprecisa, gramaticalmente incorreta e gerando incômodo ao leitor que a lê. A existência do verso “[n]ascemos escuro” não deixa, portanto, de ser uma escuridão no próprio texto, um escuro do ponto de vista semântico e sintático, exemplo da estrutura mais hermética que Drummond tece em seus poemas através de suas metáforas e que provoca mais associações para os leitores no campo semântico.

Logo em seguida, ao enumerar as “poucas existências”, chama a atenção não apenas a relação que o eu lírico estabelece diretamente entre existência e profissão – normalmente considerada apenas uma fração, embora possivelmente com um valor de importância alto, diante de tudo que a vida, mesmo aquela inserida em um contexto capitalista, abarca – , como também os ofícios que são enumerados: “[c]arteiro, ditador, soldado”. Ao dividir o mundo entre as pessoas que são caracterizadas como mensageiras, aquelas que oprimem, e aquelas que

procuram defender seus interesses (supostamente contra os ditadores), respectivamente, Drummond parece sistematizar sua atualidade, delimitando a possibilidade do “existir” para o sujeito “nós” a alguns papéis profissionais do estado moderno, elucidando a dependência do sistema. Independentemente da existência, entretanto, todas as vidas são permeadas pelo denominador do uniforme e da farda. Além disso, não se encontram sob nenhuma hierarquia, e o destino “incompleto” (v. 5), não finalizado e imprevisto significa que aparentemente qualquer um dos lados poderia sair ganhando. A ausência, portanto, é um fator constante: afora a ausência do destino completo neste ponto, há a ausência do elemento que causa o medo no início da estrofe, assim como a ausência da variedade de possibilidades de existência e da luz.

Na segunda estrofe, sob o ritmo constante da palavra “medo”, repetida em quase todos os versos, torna-se claro por fim que o medo não é uma característica intrínseca ao homem, ao contrário: “E fomos educados para o medo” (v. 6). Essa educação, marcada pelo pretérito perfeito simples, começada e concluída no passado (provavelmente não um passado-infância, mas um passado demarcado por anos históricos específicos), condicionou a vida que os homens levam em seu presente. Eles não apenas cheiram “flores de medo”, um ato de outro modo ingênuo, como vestem “panos de medo”. A combinação direta criada entre estes elementos inocentes e cotidianos com o medo demonstra que nada fica isento da sensação do medo – nem mesmo a flor, símbolo bastante relacionado na lírica à esperança e ao amor. Essa ideia é corroborada nos versos de “O Congresso Internacional do Medo”, novamente através da imagem da “flor”, quando se diz “cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte,/ Depois morreremos de medo/ E sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas”, trecho que é inclusive analisado por Cândido em “Inquietudes na poesia de Drummond” (2004) e que fortalece a percepção de que o medo permeia a vida (e também além dela). A gramática aqui também possui um elemento digno de atenção: “de medo” pode ser tanto um adjunto adverbial (cheiramos de medo ou vestimos de medo, ou seja, por causa do medo), quanto um adjunto adnominal (flores de medo, panos de medo, feitos com a matéria do sentimento de medo). Essa dubiedade não existe nos últimos dois versos da estrofe, quando, separado por vírgula, “[d]e medo” aponta a razão pela qual se vadeiam os rios.

Atravessa-se rios especificamente vermelhos. Vermelho, cor tão associada ao sangue, por exemplo, fluido ligado comumente à violência e à morte (mas também ao oposto: à força, à vitalidade), é também a cor mais frequentemente associada à rosa, flor que aparece não apenas

no título do livro (enquanto motivo⁴ do poema metalinguístico), mas em alguns poemas deste, como “Anúncio da rosa”, “Resíduo” e “Noite na repartição”. Em “O medo”, especificamente, o símbolo de rosa não aparece, mas, como já mencionado, cita-se “flores”. O vermelho dos rios, entretanto, pode significar, ao contrário do Rio Vermelho de Cora Coralina, as hostilidades pelas quais os homens trespagam, e de certa forma enfrentam por uma espécie de necessidade. O medo que lhes atinge parece mantê-los em movimento: é impossível ficarem no mesmo lugar, paralisados – o que retoma e ratifica o caráter de “contra-dicção” do medo.

Afora as duas primeiras estrofes, de cinco versos cada, as outras seguem um esquema de quatro versos cada, a maior parte em redondilha maior. Apesar do uso de versos brancos, sem rima regular, é possível notar incorporações mais internas desse trabalho. Por exemplo, na terceira estrofe, assim como na segunda, há uma aliteração, com a exploração do fonema /s/: “Somos apenas uns homens”, “traiu-nos”, “as árvores”, “as fábricas”, “doenças galopantes”, “fomes”. Em parte, o /s/, marcador dos plurais, deve estar naturalmente agregado às palavras, já que se foca durante todo o poema no “conjunto” (“todos nós”, como Candido já havia dito). Por outro lado, a sua repetição também faz soar um ritmo semelhante à onomatopeia “shhh”, exclamação para pedir silêncio, possivelmente relacionada com o assunto maior do poema, o medo e sua dimensão histórica.

A aproximação entre o eu lírico e os “outros” é reforçada novamente quando, no início da terceira estrofe, diz-se “[s]omos apenas uns homens”. O plural da sentença trazida posteriormente também em “América” (“Sou apenas um homem” [v.1]), apresenta a autoconsciência das limitações, seja de mudanças diante do contexto histórico, quanto diante de um contexto mais subjetivo e interior. Além disso, para se somar a essa condição, no passado “a natureza traiu-nos” (v. 12). A natureza, costumeiramente componente elevado no livro de Drummond, que aparece em “O elefante” como elemento análogo à literatura (na medida em que ambos tencionam a percepção absoluta da realidade), aqui surge como um tipo traiçoeiro. É pertinente, portanto, se perguntar em que sentido a natureza poderia trair os homens. Possivelmente o eu lírico se refere também à própria natureza humana, e a traição ocorreu porque os homens não possuem as características que os seres humanos tendem – ou tenderiam, em outros tempos – a ter. O sentimento de impotência perante seu contexto é reforçado pelo verbo “haver” – “Há as árvores, as fábricas,/ doenças galopantes, fomes.” (v. 13-14) –, significante de uma existência, sobre a qual não há nada para fazer. Inclusive, há neste ponto o

⁴ Compreende-se aqui “motivo” no sentido em que a define Kayser (1963): motivo não é fixo nem concretizado (como o assunto), mas uma abstração “de qualquer fixação individual”. “É uma situação típica, que se pode repetir indefinidamente. Um assunto pode incluir, e de facto inclui, muitos motivos” (p. 82).

reconhecimento de que a percepção crítica da existência do sistema capitalista (mais um aspecto da situação repressora do contexto do poema, e do qual Drummond irá fazer sua matéria em poemas como “Idade madura”, por exemplo), responsável pelas fábricas, doenças e fomes, não implica propriamente em condições ou ações subversivas.

Para além, a voz poética lista “árvores”, “fábricas”, “doenças galopantes” e “fomes”, como um mesmo patamar, o que implica necessariamente na “elevação” dos últimos três elementos ao patamar do primeiro, ou o movimento contrário, de “rebaixamento” do elemento primeiro. A última opção é mais provável, dada a noção de que a natureza traiu os homens. As “folhas”, em “O elefante”, assim como o “vento” e a “formiga”, “reconhecem o talhe” dos segredos do mundo, enquanto aqui não se pode dispor das árvores. Presumivelmente, a natureza, que cria as árvores, na visão do sujeito lírico também é a responsável pela presença das fábricas, doenças e fomes.

Não podendo confiar na natureza, logo, os homens buscam amparo e proteção no amor, sentimento considerado “célebre” (v. 16). A razão para essa escolha pelo amor parece se dar pela sua qualidade como sentimento distinto, fora do comum. Parece, entretanto, haver uma inversão se comparado ao *topos* – que trata-se da tradição literária, “um tesouro de imagens poéticas, fórmulas fixas e maneiras técnicas de expor, que se aprendem e que até o maior poeta não despreza” (KAYSER, 1963, p. 102) – do amor na poesia. Ao invés de um sujeito lírico que sofre por amor e, portanto, se refugia em alguma situação, aqui sofre-se pela situação histórica e se refugia justamente neste amor que faz tantos líricos se atormentarem.

Ainda nesta mesma estrofe, assim como nas duas últimas, percebe-se a incidência de dois tempos verbais distintos – um ligado ao passado (“fomos educados” [v. 6], “traiu-nos” [v. 12], “faltou” [v. 17]) e um outro ao presente (“cheiramos” [v. 7], “somos” [v. 11], “refugiamonos” [v. 15]). É importante ressaltar essa distinção, já que esta salienta o contraste entre se refugiar no amor no presente, embora o amor já tenha faltado no passado, no tempo decorrido. Faltou em uma ocasião em que os tempos em São Paulo se encontravam tempestuosos. Não apenas chovia, ventava e fazia frio, um cenário verossímil, mas também nevava: “Fazia frio em S. Paulo.../Nevava.” (vv. 19-20). Diante da quase impossibilidade de nevar nesta cidade, pode-se levantar a possibilidade de que se trate de uma metáfora para como o eu lírico estava se sentindo sem amor. Esse trecho pode estar ligado a um episódio real, embora nunca tenha sido confirmado pelo autor, como Candido afirma em “Fazia frio em São Paulo”. O próprio Candido, com a ajuda de um colega, havia enviado a conhecidos do Rio de Janeiro – entre eles, Drummond – a informação de que em novembro de 1943, em um dia “cinzento, frio, com vento

e uma chuvinha ocasional” (1993, p. 25-26, apud TALARICO, 2006, p. 9-10) havia acontecido uma repressão violenta a um protesto realizado por estudantes de direito contra a ditadura, procurando desmentir as notícias oficiais que seriam emitidas sobre o dia em questão.

No presente, no entanto, “[o] medo, com sua capa,/ nos dissimula e nos berça.” (vv. 21-22). A capa do medo, que serve para proteger (à semelhança de uma capa que protege da chuva e da neve) e que, na prática, resguardou o ser humano da extinção desde os tempos mais remotos, aponta para a relação entre o medo, a chuva e a falta de amor (que provoca a chuva): por onde o medo passa, o amor falta. Nesta estrofe, portanto, acrescenta-se pela primeira vez um novo atributo ao medo, e que pode estar relacionado à sua “contra-dicção”: por despertar uma reação nos homens, levando-os a se movimentarem, o medo também os protege. A capa também é uma peça de vestuário usada sobre outras roupas, e pode esconder objetos, o que se interliga por outro lado com a possível função que o sentimento de medo presta de disfarçar e tornar oculto os homens. Sob outra perspectiva, “dissimular” também pode significar que o medo faz que as pessoas ocultem seus reais sentimentos ou intenções. Ao mesmo tempo em que faz isso, “berça” as pessoas. Embora esse verbo não exista, é possível inferir que se derive do substantivo “berço” (da mesma forma que, em alemão, “*wiegen*”, palavra do final do século XV para embalar uma criança no berço, se deriva de “*Wiege*”, berço, segundo o dicionário DWDS), o que também confere à palavra mais significados: o medo lhes acalenta, aninhando, oferecendo proteção (possivelmente porque possui o efeito de impedir que as pessoas ajam, principalmente sem antes refletirem), mas também abre o início de uma vida, assim como cria um estado de inconsciência e de satisfação física, de oscilação contínua, que acaba por gerar um estado de transe. Pode-se argumentar que o estado de segurança que tanto o berço quanto o medo em si criam não é exatamente verdadeiro, já que é apenas criado para que, no caso do primeiro, a criança possa adormecer, assim como no caso do segundo para que o homem possa ser dissimulado. Nesse sentido, o medo deve ser combatido.

Na sexta estrofe, assim como as outras, o movimento entre passado e presente persiste. O que no passado era um medo do outro, “meu companheiro moreno” (v. 24), “[d]e nós, de vós; e de tudo” (v. 25), no presente se revela um “medo da honra”. Através do pronome pessoal na primeira pessoa singular, “meu”, assim como do verbo “[f]iquei” também na mesma conjugação, percebe-se que esta é a única estrofe no poema em que o pronome “nós”, embora passível de diversas extensões, é abandonado (tornando-se, ao invés de sujeito, o referencial do medo) em detrimento de uma voz do eu lírico mais ativa e individual. É notável, durante a distinção que se faz entre “nós” e “vós”, que o sujeito poético tem medo de si mesmo dentro do

pronome mais amplo da primeira pessoa do plural. A honra, assim como o medo, é um valor burguês que permeia a sociedade, intrínseco a todo ser humano e que, portanto, o protege de certas ações contra ele. O medo ser direcionado para a honra (ou à honra de lutar), princípio de quem é corajoso, honesto, pode ser sinal de que o eu lírico não se sinta virtuoso, possivelmente por suas ações do passado, quando ele tinha medo de seu companheiro. Ao mesmo tempo em que se refere ao companheiro desta forma, e insinua que são parceiros em se libertarem do medo, deixa claro que este homem é “moreno”. O medo não só permeia também as relações sociais, como também a relação entre ele, indivíduo branco, e o outro, moreno, chamando a atenção para outras questões sociais. Este sentimento de temor compartilhado – elemento flutuante entre o que acontece, no estado em que se encontra, e o que se tornará quando mudar – por pessoas que pertencem ao mesmo conjunto, “nós”, assim como o medo por “tudo”, são traços característicos de um ambiente em que se predomina a repressão, como pode-se observar em exemplos históricos concretos, como o período da ditadura brasileira, ou o do regime nazista na Alemanha.

É também através desse medo generalizado, que atinge de todas as instâncias, que se torna os homens burgueses (o sujeito que os cria burgueses fica indefinido no verso – “Assim nos criam burgueses” [v. 27]), título de certa forma antecipado pela estrofe anterior, na medida em que “honra” é um valor social tipicamente desta classe. Burguês, no sentido mais original da palavra, representa uma pessoa que vive dentro das muralhas que demarcavam o burgo. Essa conotação de isolamento perante o resto pode ser relacionada também ao contexto. De outra parte, a pessoa burguesa é também reconhecida – principalmente pelos artistas do fim do século XVIII, que começaram a denunciar os burgueses como traidores dos valores do Iluminismo – por sua atitude conformista, de quem se contenta com sua família, sua propriedade e seu dinheiro. Sob uma visão marxista, que cria um embate fundamental na luta contra a alienação, estes traduziriam um estado de estagnação, ao invés de reação. Portanto, estes homens são considerados burgueses (e foram criados assim, o que estabelece uma ponte com o verso “E fomos educados para o medo”) porque não confrontam o que lhes é imposto, ou o que já é expresso como hábito, graças ao seu amedrontamento. E, por não enfrentarem, seus caminhos estão “traçados”.

É nesse sentido, tendo isso em mente, que o eu lírico faz a proposta “[e] se todos nós vivêssemos?”, alternativa para o viver com medo (que além de poder ser medo pelo futuro, pelo “caminho traçado”, também é um medo mais difuso por mudanças, que também representa um medo da luta contra o ditador e dos resultados de uma revolução, pois é também o medo do

desconhecido) e para a luta “conjunta” (“Por que morrer em conjunto?” [v. 29]) contra a discriminação e a favor da liberdade. A revelação desse conjunto de convicções heterogêneas do próprio sujeito lírico, que possui um pensamento diverso e inconstante enquanto o tempo atravessa o passado, o presente e o futuro (sugerido aqui em um primeiro momento pelo “caminho”), expõe um grau de autoconsciência que se autocritica constantemente. Este sujeito que se encontra na divisa entre a loucura e o pensamento é, segundo Benjamin (1985), a definição de um sujeito melancólico.

Para o futuro, o eu lírico incita que a “harmonia do medo”, este que “dissimula” e “berça”, venha, assim como o “terror das estradas”, “susto na noite”, “receio de águas poluídas”. Os imperativos usados nestas estrofes insinuam ações contra o medo. É importante ressaltar que se encontra aqui um paradoxo, pois, embora o medo seja um estado deficiente e haja uma luta contra este sentimento, a harmonia ainda é uma do medo, já que esta é a condição existencial. Trata-se de uma harmonia, porque há a aceitação do medo – do qual o eu lírico não se desconecta, pois este sentimento permeia a vida, como já indicado, profundamente ancorado no ser humano e baseado na morte, como Heidegger acreditava –, mas há também a aceitação da necessidade de se lutar contra ele, antecipada pelo verso “E se todos nós vivêssemos?”, que oferece uma alternativa para o medo (em oposição às estrofes anteriores, em que há não só a constatação da existência do medo, mas da vida por causa deste). O terror, susto e receio, que serão “muletas” (imagem que reaparecerá no próximo poema, “Nosso tempo”), como a última palavra da oitava estrofe diz, em enjambement (cujo significado aqui deve ter alguma outra implicação), servirão de apoio para conduzir os homens a um estado de anestesia – inclusive moral –, graças aos “lentos poderes do láudano” (v. 36). A banalização do medo, causada por sua característica constante, fará com que a “canção medrosa” se decomponha, se ajuste e finalmente se silencie: “Até a canção medrosa/ se parte, se transe e cala-se” (vv. 37-38).

Até lá, lidando com o medo, constrói-se “casas de medo,/ duros tijolos de medo,/ medrosos caules, repuxos,/ ruas só de medo e calma.” (vv. 39-42). O medo (relacionado com a imobilidade e, portanto, a calma), que parece ser a matéria constituinte das moradias que abrigam os homens (numa espécie de capa que berça), nesse percurso de construções (casas, tijolos, repuxos, ruas), também constrói caules, remetendo diretamente à figura das árvores que apareceu na terceira estrofe do poema – “Há as árvores, as fábricas,/ doenças galopantes, fomes” (vv. 13-14). As árvores, o todo maior que parece fugir da condição de vontade ou não do ser humano, aparenta possuir também como suas partes menores caules medrosos, feitos pelos homens, o que pode lhes dar algum poder.

Ao fim dessa construção, “com asas de prudência, com resplendores covardes” (vv. 43-44), “atingiremos o cimo/ de nossa cauta subida” (vv. 45-46). Chama a atenção como o eu lírico interliga a palavra “resplendor”, que possui comumente uma conotação positiva, ligada aos santos, de glória, à palavra “covardes”. Assim, deixa-se a impressão de que demonstrar falta de coragem, mostrar estar com medo, não é de forma alguma uma exteriorização negativa – ainda mais que todos têm medo e toda luta seria necessariamente transpassada por esse sentimento. Na verdade, é um elemento do qual não se pode desvencilhar, pois todos têm medo e toda luta seria necessariamente transpassada por esse sentimento, mas que, ainda assim, deve ser feita. Dessa forma, o eu lírico sugere que os covardes façam parte em uma luta que seria contra o próprio medo (o sentimento em si, que persiste, não o capitalismo ou a ditadura), embora este não possa ser vencido, como ficará evidente na penúltima estrofe. Esta noção do eu lírico de que o que se faz é absurdo e que não resolve o problema, mas que, todavia, deve ser feito é cunhada pelos existencialistas, como Heidegger e Sartre. Dessa filosofia, é possível encontrar outros elementos em “A rosa do povo”, como será visto no próximo poema, sugerindo que Drummond teve uma influência destes pensadores. Como a décima segunda estrofe salienta, o medo produz “carcereiros,/ edifícios, escritores,/ este poema; outras vidas.” (nota-se que o último elemento é o único separado por ponto e vírgula). Os carcereiros, que possuem como responsabilidade vigiar e guardar os presos, relembram a razão pela qual, antes, o eu lírico havia dito que sentia medo “[d]e nós, de vós; e de tudo” (v. 25), enquanto os edifícios remetem às “casas de medo”. Por fim, afora o caráter metalinguístico estabelecido por “escritores” e “este poema”, estes dois termos fazem também menção às ideias de Candido sobre se lutar com as armas que possui.

É importante lembrar o caráter ambíguo do medo, que surge nesse caso justamente por causa do regime político (que procura controlar através da implantação deste sentimento), mas que pode também desencadear um combate, que existe devido às ações impulsivas responsivas em busca de uma “regra de conduta”, uma “solução”, como diz Antonio Candido. É possível analisar isso nas duas estrofes seguintes, quando o comportamento dos homens deste presente retratado se assemelha aos “mais velhos” por terem “o maior pavor”, mas, enquanto os homens da outra geração se deixaram estagnar (e são considerados “estátuas sábias”, pois optaram por viver todos, ao invés de “morrer em conjunto”), os desta reagem ao medo seguindo “para a frente,/ recuando de olhos acesos”. (vv. 55-56). Eles vão para a frente na medida em que não se deixam “cristalizar”, porém paradoxalmente “recuam”, posto que têm medo. Seus “olhos acesos”, entretanto, apontam para a atenção e consciência que possuem de sua situação.

Em oposição também aos mais velhos, os quais “o medo cristalizou” (v. 53), os filhos da geração do sujeito lírico, que também são “[f]iéis herdeiros do medo” (v. 58), conquistam, aos poucos, seus espaços: a cidade, o mundo e as estrelas, nessa ordem. Estes últimos versos (“Depois da cidade, o mundo./ Depois do mundo, as estrelas,/ dançando o baile do medo.” [vv. 60-62]) apontam inclusive para uma escrita marcada por influências da estética romântica. Nessa sequência entre passado, presente e futuro, representa-se não apenas o ser humano, mas este no mundo, e a continuação dos eventos. Estes progênitos, que são “tão felizes”, apontam para a diferença entre as maneiras de se lidar com o medo, usando-o como combustível para a busca de seu jeito de encarar a vida. O medo na poesia de Drummond em “A rosa do povo” é sempre correlacionado com aspectos contraditórios, seja de sua própria natureza, seja de elementos externos a ele. Por exemplo, em “Anoitecer”, poema exatamente anterior ao “O medo”, o medo do sujeito lírico provém de uma hora contraditória, entre o delicado e o assombroso de se sentir exposto.

A transformação constante nas últimas estrofes de “O medo”, marcada principalmente pelo “adeus” e pelo povoamento que se seguirá, se remete sempre ao anterior, ao que já aconteceu. Mesmo assim, o medo persiste nestes herdeiros, tornando evidente que ele não pode ser vencido. Dessa forma, o apelo ou a sugestão da luta feita previamente pelo eu lírico não possui elementos vinculados à luta socialista, expondo um poema, embora intimamente ligado ao seu contexto histórico, de um “Brasil sacudido por ventos contrários” (DRUMMOND, 1985, [p. 7]), muito pouco explicitamente político. É possível, por outro lado, que a luta contra o socialismo não seja em vão, como com o medo, mas isso não é manifesto no poema. Assim, Drummond, em sua resposta a Candido, embora se vincule ao autor, também se afasta dele, que possui um discurso político e histórico com objetivo bem demarcado. Escrever sobre o medo, sob essa construção que o poeta mineiro faz, seria uma forma de tentar criar ordem (“pôr ordem nas idéias”, como diz Candido, já citado neste artigo), rompendo com o caos cotidiano e promovendo consciência sobre as condições sociais a que todos estão expostos e as características conflitantes do medo – que, ao contrário do que Candido sugere em seu texto, é um sentimento muito mais amplo e complexo, atado inerentemente à natureza humana.

CAPÍTULO 3: “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, paralisem 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.⁵

⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 13-14, 2012.

Sendo um dos poemas considerados mais políticos dentre o ciclo do livro “A rosa do povo”, esse aspecto temático é explícito desde o início em “A flor e a náusea” – “Preso à minha classe e a algumas roupas,/ vou de branco pela rua cinzenta” (vv. 1-2) – a partir do uso da palavra “classe”, repetida esparsamente apenas mais três vezes (em “Nosso tempo”, “O mito” e “Resíduo”) no livro com o mesmo significado que aqui assume. A distância entre o eu lírico e a “rua”, se referindo aos outros que por ela também caminham, é explicitada pela diferença nas cores. Quaisquer significados de nível semântico que a cor cinzenta da rua pode adquirir são de certa forma afunilados quando, no verso seguinte, começa-se com a palavra “melancolias”, sentimento de taciturnidade frequentemente associado à coloração cinza. Esse sentimento é também corroborado pela atitude descrita do eu lírico, que vai “pela rua”, manifestação clássica da melancolia. Se esse sentimento provém não apenas da rua (de onde a melancolia observa o caminhante), ou seja, dos outros, mas também dele próprio, aparentemente este estado de tristeza intensa atravessa tudo e todos, oriundo de uma situação mais ampla – o próprio contexto histórico-social em que estão inseridos e devem, necessariamente, suportar todos os dias.

Se isso é verdade, a declaração do sujeito poético de que ele possui essa consciência da impossibilidade de se deslocar entre os estratos sociais, “preso”, e de que ele é diferente dos demais (proveniente de uma classe mais alta, já que as roupas são de cor branca, quase sempre símbolo de “pureza”) demonstram que ele possui também papéis diferentes dentro dessa sociedade, sejam estes de combate à realidade em que vive, sejam de parcial responsabilidade pelas leis e valores vigentes (mesmo que ele não se identifique com estes), dado que, segundo Marx, por exemplo, o controle do Estado é influenciado direta ou indiretamente pela classe dominante. A teoria de Marx é resgatada à mente outra vez quando, na ocasião do próprio terceiro verso, diz-se “[m]elancolias, mercadorias espreitam-me” e surge o termo “mercadoria” (aqui em assonância a “melancolias”), considerado pelo filósofo um pilar fundamental do sistema capitalista.

O fato de que a diferença da sua classe social é expressa exteriormente através da cor de suas roupas faz com que também as outras pessoas estejam cientes dessa verdade. Talvez por isso, os sentimentos e objetos, aqui personificados e aproximados entre si, “espreitam” o caminhante, observando-o atentamente. Seu isolamento se agrava, pois, além de ser dessemelhante, ele também segue (e seguirá ao que parece caminhando até o fim do poema) sendo vigiado, mas sem se comunicar com ninguém, ou nada. É possível que ele carregue para si uma espécie de culpa pelo que ocorre (e talvez até mesmo medo), e para o qual ele

presumivelmente não pode fazer nada – “Posso, sem armas, revoltar-me?” (v. 5). Recuperando do poema “O medo” a ideia de que escrever é uma maneira de combate, é no mínimo curioso que aqui o eu lírico levanta a possibilidade de “sem armas”: ou ele não as tem, ou sugere ainda simplesmente a ideia de se revoltar sem as usar. Será que ele realmente, para recuperar aqui uma discussão sucedida em textos como “*Zur Kritik der Gewalt*” (2009) [1921], “A crítica da violência”, de Walter Benjamin, não crê em violência como instrumento de ruptura? De qualquer modo, ainda segundo o raciocínio não apenas da pergunta do quinto verso, mas também o da que a antecede, a ação de se revoltar é uma opção excludente a “seguir até o enjoo” (v. 4).

Dito isso, vale a pena retornar ao título do poema e analisar mais a fundo o termo “náusea”, de forma geral, um sinônimo de “enjoo”, e usado por Jean-Paul Sartre em seu primeiro romance filosófico, “A náusea”, publicado pela primeira vez em 1938 e ao qual provavelmente Drummond aqui alude. O título desta obra existencialista se refere justamente ao sentimento que assola seu personagem principal, Antoine Roquentin, de ordem incontrolável e que torna difícil a relação racional deste último com o mundo que o cerca – igualmente características de outro sentimento, o medo, analisado no último poema interpretado. Esse tipo de vínculo com o mundo, intermediado por emoções como o medo e a náusea, sofre consequências, observadas nas características do homem que se encontrava na passagem da primeira metade do século XX para a segunda. Inserido em um contexto de mudanças de uma “modernidade sólida” para uma “modernidade líquida”, como teoriza Bauman (2001), o homem se vê transitando justamente entre um contexto que, apesar de oferecer menos liberdade, conceitos e ideias menos flexíveis, garante a segurança (idade moderna da qual Freud fala em “O mal-estar da civilização” [2011]), para um mundo em que ele possui (ou deseja) sua autonomia individual – termo caro à modernidade –, perdendo, para isso, a sua segurança de uma vida estável, sujeito a constantes mudanças imprevisíveis. Esse sujeito é, sem espanto, cético e melancólico, continuamente atormentado por indagações sobre sua identidade e seus papéis no mundo. A individualidade, que faz o homem assumir uma visão mais pessoal diante de crenças e visões antes impostas a ele, é também responsável por fazer com que ele perca suas referências, tornando-se um indivíduo moderno fragmentado.

Procurando lidar com sua náusea de homem moderno, causada em seu caso pela imprevisibilidade, Roquentin procura, a princípio, manter dentro de si tudo o que está se “agitando” e “retorcendo”. A outra atitude possível para contornar a situação seria optar por libertar tudo isso, como um vômito, perdendo o controle de uma vez por todas, aceitando a

irrupção. Buscando, entretanto, controlar seu engulho, o personagem começa a escrever. Alternando-se entre estados de solidão e estados em que nega estar louco, observando os objetos e o mundo externo mudarem, como objetos vivos, dotados de personalidade, Roquentin, portanto, aproxima-se de nosso eu lírico – ou, melhor dizendo, nosso eu lírico, melancólico e rodeado por personificações, se aproxima de Roquentin. As duas perguntas que o eu lírico de Drummond se faz (“Devo seguir até o enjoo?/ Posso, sem armas, revoltar-me?” [vv. 4-5]) são inclusive de certa forma reflexos das duas possibilidades que o personagem de Sartre possui a sua frente, uma de aceitação e outra de recusa. Esses sentimentos que atormentam o sujeito poético, que não deixam de ser causados por uma inquietude pessoal (consigo e com o exterior), demonstram, portanto, também consciência social do poeta que escreve esses versos e levanta essas questões. A inquietude pessoal pode ser um sinal de sentimento de insuficiência do eu, motivo também frequentemente presente na obra de Drummond.

A reação que o sujeito poético em “A flor e a náusea” tomará diante de sua náusea (marcada de outro modo pela própria forma do poema e seu ritmo nessa primeira parte, definidos principalmente por frases curtas, assinaladas com ponto final, e versos por vezes quase desconexos entre si, sugerindo a volubilidade do pensamento) ainda não é clara, mas fica-se sabendo mais sobre este seu mundo com o qual ele tem que lidar na segunda estrofe, quando, ao avistar com “olhos sujos” o relógio da torre, nota que “[n]ão, o tempo não chegou de completa justiça” (v. 7). Seus olhos serem descritos como “sujos” indica que ou esse adjetivo é uma consequência da realidade, como que contaminados por esta, ou estes simplesmente não são novos e, portanto, já viram muito, como que “gastos” em razão de uma experiência do tempo – explicitado no nono verso – que é uma das grandes questões da poesia drummondiana. Por outro lado, essa inversão da ordem natural dos termos na sentença do sétimo verso complementa a sonoridade da estrofe, já que os próprios dois versos começarão também com “o tempo”. A falta da justiça (considerada pelo existencialismo, doutrina filosófica que ganhou mais destaque após as guerras mundiais por debater justamente temas como a liberdade e a individualidade, como consequência da falta de sentido no mundo) pode ser o motivo pelo qual o eu lírico se revoltaria, assim como a razão para seu estado melancólico.

E na falta de justiça, “[o] tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera” (v. 8). Essas “alucinações” a qual ele se refere, causadas pelo tempo em que se vive, possuem, portanto, semelhança com o sentimento de medo já mencionado, também causado pelas circunstâncias. O medo, entretanto, no poema anterior, é responsável por enganar os homens, que são levados a crer em inexistências. Ao contrário, aqui, são os próprios homens que se auto-

enganam, em atos consistentes de não percepção da realidade, em episódios de percepções de coisas que não existem. Esse estado de acreditar estar diante do que se carece (motivo da alucinação, e que apresenta relação com a alienação do homem, da qual Marx fala), alucinando diante da realidade em que vive, faz com que sua carência perdure, pois não causará mudanças de nenhuma ordem (da mesma forma que o medo, caso ele seja um fator paralisante). Por fim, o termo “alucinações” também evoca o romance de Sartre, já que o personagem não apenas constantemente tem medo de estar alucinando e vendo mudanças nos objetos, como também afirma que a narrativa ilude as pessoas, por ser tão diferente da vivência em termos de possuir, principalmente, previsibilidade (início, meio, fim, ordenados e contidos em si). O que seriam, afinal, tempos sem alucinações?

O eu lírico se refere, portanto, a termos que são todos relativos à literatura, seja “alucinações” ou “espera”, já que os espectadores, que absorvem a arte e se iludem, através dessa ação não mudam ativamente a realidade, senão que possivelmente mudam sua perspectiva sobre a realidade, ou apenas usam a literatura como subterfúgio, um método de se tirarem momentaneamente de suas vivências. Logo depois, diz “[o] tempo pobre, o poeta pobre” (v. 9), lembrando que havia também mencionado “maus poemas” anteriormente. Tendo em vista, entretanto, as análises produzidas dos outros dois poemas de Drummond deste livro e a relação de sua obra como um todo com as posições de cunho político, leva-se a crer que os poemas são “maus” não porque são pobremente escritos, mas porque as circunstâncias são desfavoráveis, intrínsecos de seu contexto histórico-social, quando este não deveria ser matéria primeira da poesia, segundo sua tradição. Como Adorno diz, a arte se configura através da estética, não de intenções.

O “tempo pobre” e o “poeta pobre” “fundem-se no mesmo impasse” (v. 10), ambos impotentes diante de uma resolução praticamente impossível para o que acontece em seu presente. É interessante notar a colocação de “tempo” como inábil, sendo que correntemente ele é usado como medida para dizer que tudo é efêmero, como se fosse um transformador ativo das circunstâncias. Refletindo sobre a questão metalinguística que esses versos abrem, é possível interpretar igualmente que Drummond se sente um “poeta pobre”, embora até sua poesia “engajada” se aproxime mais de uma “poesia pura”. Por se sentir assim, ele tenta se explicar, mas “os muros são surdos” (v. 11). Enquanto em português normalmente se usa a expressão “as paredes têm ouvidos”, significando que algum terceiro indesejado pode estar ouvindo o que se está dizendo, aqui, ao invés de “paredes”, trata-se de “muros”, símbolo muito atrelado à ideia de fronteiras, divisas, medo (constrói-se o muro para se defender) ou até mesmo,

em uma significação mais distante, de ditadura. A outra diferença é que neste caso parece-se querer se dirigir aos muros, mas nem eles o ouvem (a separação que eles proporcionaram é tão profunda assim?), e “em vão” o poeta tenta se explicar. Essa metáfora geral para isolamento já aparece, por exemplo, em “*Hälfte des Lebens*” (1804), de Hölderlin.

Sua explicação, sob as palavras (o uso da palavra “pele” das palavras é mais um dos elementos que corroboram a personificação dos objetos neste poema), não são mais do que “cifras e códigos” (v. 12), linguagem das mercadorias, tornando as palavras, codificadas sob quantificações, não mais confiáveis para transmitir ideias e informações para outros seres humanos. O vínculo entre a palavra e a ideologia nos leva a pensar nos valores atribuídos às palavras, e o que significa para um poeta pensar na linguagem, seu material de trabalho, como falsificada – no sentido de linguagem cifrada e codificada. Esse motivo se repete, por exemplo, no quinto segmento do poema que segue “O medo”, em “A rosa do povo”, “Nosso tempo”, quando Drummond escreve “Escuta o horrível emprego do dia/ em todos os países de fala humana,/ a falsificação das palavras pingando nos jornais” (vv. 125-127). A ele interessa a utilização da palavra, o quanto ela pode ser retorcida e manipulada e, portanto, a atuação da poesia em possivelmente retomar o sentido mais genuíno – demonstrando a visão da própria poesia, um interesse metalinguístico de Drummond.

É possível também, nesse sentido, aproximar o elemento poético novamente de uma realidade mais material e política. Realidade esta na qual “[o] sol consola os doentes e não os renova” (p. 13), mesmo sendo a fonte de energia que mantém a vida no planeta. Sua consolação provém da sensação de regularidade que ele oferece, em sua constância diária, sensação pela qual Roquentin busca para encobrir sua náusea e que pode, na verdade, estar em todos os homens (será? Mais tarde não irão perceber a flor que irrompe no asfalto, mas pode ser porque ela não chama a atenção). A ênfase nas coisas materiais volta no último verso desta estrofe, quando o eu lírico afirma “[q]ue tristes são as coisas, consideradas sem ênfase” (v. 14). Considerar algo sem ênfase é o mesmo que considerar este por si só.

No parágrafo seguinte, conhece-se um novo sentimento que assola o sujeito poético, o tédio: “Vomitare esse tédio sobre a cidade” (v. 15). Atenção para esta última palavra, justamente o contrário de “seguir até o enjoo” e, portanto, dessa forma, guardando relação com a outra opção trazida na primeira estrofe, de “revoltar-se”. Expelir seu tédio sobre a cidade, ou seja, encobri-la com o mesmo tédio que lhe angustia seria o mesmo que procurar contaminar os outros, de forma que sintam também a inquietude pessoal, despertando para a realidade. Seguindo o movimento de deixar de focar nas coisas exteriores, como na terceira estrofe, para

falar sobre seu sentimento no primeiro verso desta, o eu lírico em seguida traz: “Quarenta anos e nenhum problema/ resolvido, sequer colocado” (vv. 16-17). O detalhe pode ser entendido como autobiográfico – Drummond completou 43 anos no ano de publicação deste livro –, que se repetirá mais uma vez neste poema, aponta para o sujeito-autor. Os problemas aos quais aqui se refere (que existem, embora o *enjambement* possa levar a crer, em um primeiro momento, que não; essa sensação de “à primeira vista” não haver “nenhum problema” pode ser a impressão que as pessoas têm ao olhar para ele sem conhecê-lo) são dele, sujeito, não da sociedade. Se, portanto, não apenas a sociedade possui suas imperfeições e carências, as quais levam o eu lírico à náusea, o sujeito, também com problemas, é igualmente aqui uma causa do enjoo. A náusea não se dirige só ao externo, como também tem como objeto o próprio ser.

A solidão do indivíduo, suscitada já em outros momentos do poema, aqui é mais uma vez reforçada, “[n]enhuma carta escrita nem recebida” (v. 18). Por mais que não se comunique com os outros, entretanto, o eu lírico os observa (“[t]odos os homens”), em suas ações de voltar para casa. Neste momento o movimento de focar na subjetividade da voz poética volta atrás; a volta dos homens para casa – do trabalho, implicitamente – estabelece novamente uma relação com a rua, o mundo externo. Estes voltam menos livres, mas a comparação não é concluída: menos livres do que quando não precisavam trabalhar? Do que na rua? Do que o eu lírico? Qualquer seja a intenção que o autor quis exprimir, é palpável que todas as opções levantadas manifestam a perda da individualidade do sujeito diante da realidade em que está inserido. Na “modernidade sólida”, aqui já citada, a liberdade do homem praticamente não existia, enquanto este possuía sua segurança garantida pelas instituições, referências que regiam sua identidade. Nesse sentido, se estes que “voltam para casa” estão “menos livres”, infere-se inclusive que eles ainda não se transmutaram para a “modernidade líquida”, período posterior ao da “modernidade sólida”, suplantada. Viver em uma modernidade com instituições firmes, com segurança, significa também ser estável. É importante, entretanto, notar que essa é uma “alucinação” destes homens, visto que o eu lírico já reconhece a “modernidade líquida” e os problemas que a envolvem. Essa observação restaura o primeiro verso da estrofe, da vontade do eu lírico de “[v]omitir esse tédio sobre a cidade”, espalhando seu desconforto também aos outros.

A segurança dos homens é ressaltada pela ação “soletram o mundo”, que realizam com os jornais que “levam” – “Estão menos livres mas levam jornais” (v. 20), onde a conjunção “mas” aparece implicando que a literatura, mesmo que jornalística, torna os homens mais livres, libertando-os de suas condições externas. Roquentin diria que essa liberdade se deve à ilusão

causada pela narrativa. Porém o verbo “soletrar” em específico salienta a atitude de não ler; ao contrário, identifica-se as letras, em um ato vazio de propósito, pois não se entende o que se vê nos papéis. Nessa perspectiva, estes homens se assemelham ao eu lírico, pois também estão incomunicáveis: os jornais são objetos que servem para a informação de assuntos efêmeros, não para se compreender o mundo. A diferença é que o eu lírico é marcado por sua relação desarmônica com o mundo, enquanto todos estes que o eu poético observa parecem estar “dentro de suas bolhas”, alheios ao exterior e aos problemas e assuntos que lhes são desconhecidos. Esse comportamento, inculcado pelo ato de soletrar, que é o de apenas repetir sem ter noção do significado do que se repete, remete não só à alienação, mas também às sociedades de massa e aos seus comportamentos (questões interconectadas). Estes homens, com os jornais, “soletram o mundo/ sabendo que o perdem” (v. 21). Eles perdem o mundo, pois não o vivem, pois talvez estejam cientes de sua falta de compreensão, ou porque talvez saibam que não estão agindo sobre o mundo, que, nesse movimento, se torna cada vez mais distante destes primeiros, não-sujeitos.

Essa reflexão sobre a ação diante do mundo ganha espaço na quinta estrofe, quando se diz “[c]rimes da terra, como perdoá-los?/ Tomei parte em muitos, outros escondi./ Alguns achei belos, foram publicados” (vv. 22-24). A metapoética presente sugere que essas afirmações podem estar aqui sendo vozeadas não apenas pelo eu lírico, mas também por Drummond. Implicitamente, através principalmente da locução verbal “foram publicados”, nota-se que “crimes da terra” se refere a poemas, mais especificamente àqueles que representam o *status quo* do mundo. Assim, sua participação nesses crimes se daria através da produção de poemas que não trazem para o debate essas questões sobre a realidade. Chama a atenção como a classificação de “belos” é exterior à de “crimes da terra”, pois é uma categoria além daquela formada pelos “muitos” em que “tomei parte”, que também foram publicados. Essa beleza, e não a reação à realidade, recupera não somente a ideia de Adorno de que a arte se configura através da estética, não de intenções, como a discussão também envolvendo este último autor sobre a concepção de poesia durante experiências de barbárie.

Este debate, que levantava perguntas sobre o ato de escrever e a sua possível insuficiência perante os cenários brutais de violência, morte e perigo iminente, considerava que nenhum outro tema além destes que focassem nestas situações sociais (que estavam expostas ao risco de serem, além do mais, “embelezadas” pela literatura) faria sentido ser considerado. Aqui o eu lírico se retém dizendo “[c]rimes suaves, que ajudam a viver./ Ração diária de erro, distribuída em casa” (vv. 25-26), se referindo aos poemas “belos” publicados em jornais

diariamente. Drummond era bem familiarizado com os jornais, meio onde começou a escrever em 1921 (no jornal mineiro Diário de Minas), e do qual na época não era exigido imparcialidade – em fato, a “Folha da Manhã”, um dos jornais para o qual Drummond escrevia na década de 40 (atual “Folha de S.Paulo”), a título de exemplo, só adotou a imparcialidade como política redacional em março de 1945, como o site FolhaOnline aponta (2000). Esse fato pode estar relacionado aos dois últimos versos, “Os ferozes padeiros do mal./ Os ferozes leiteiros do mal.” (vv. 27-28). “Leiteiros”, para quem já está familiarizado com os poemas de “A rosa do povo”, lembra o poema “Morte do leiteiro”, onde este trabalhador é descrito como um herói, e sua morte representa, em síntese, a denúncia das mazelas sociais em um plano mais notório, assim como um “brado de protesto contra a sem-razão e a banalidade das coisas” (CASTILHO, 1964), um “protesto humanitário”, como diz Merquior (2012, p. 156). Se, portanto, aqui em “A flor e a náusea”, não apenas esse trabalhador, como também outro, o padeiro, são ditos “ferozes” e “maus”, o eu lírico quer destacar as contradições retratadas pelos jornais sobre esses “dramas do cotidiano” (termo de Merquior).

O sentimento de sufocação do ser, sobrecarregado pela melancolia, náusea e tédio das últimas estrofes, atinge seu ápice na sexta estrofe. Sobre este sentimento de sufocação, Candido, em “Inquietudes na poesia de Drummond” (2004, p. 77), tece os seguintes comentários:

Desde o início, pois, era visível na poesia de Drummond a idéia de que, para usar a expressão de um personagem de Eça de Queirós, vivemos num “mundo muito mal feito”. Esta idéia vai aumentando, até que do mundo avesso do obstáculo e do desentendimento surja a idéia social do “mundo caduco”, feito de instituições superadas que geram o desajuste e a iniquidade, devido aos quais os homens se enrodilham na solidão, na incomunicabilidade e no egoísmo. A sufocação do ser, que vimos sob as formas do emparedamento e da mutilação no plano individual, aparece no plano social como medo – motivo importante na tomada de consciência do poeta em sua maturidade.

Afora o destaque para a nova relação que pode ser estabelecida com o último poema interpretado, já que a sufocação “aparece no plano social como medo”, é distinta a ponte entre o “mundo caduco” ao qual o sociólogo se refere e a noção dos homens de ainda estarem vivendo na “modernidade sólida”, levantada neste artigo. O trecho citado também traz esclarecimentos sobre a presença desse tipo de temática sobre o mundo na obra de Drummond, inclusive anterior à “A rosa do povo”, o que reforça a consciência social do poeta. Como exemplo de abordagem anterior, tem-se, da mesma forma que aparece na sexta estrofe, a presença do tópico “ódio” no poema “Congresso Internacional do Medo” (1940): “não cantaremos o ódio, porque este não existe”.

Diferentemente, entretanto, deste enunciado presente no livro “Sentimento do Mundo”, aqui o ódio não só existe – pois existe no eu lírico –, como é a melhor parte do indivíduo poético,

melhor inclusive do que a náusea. Ao contrário desta última, o ódio, apesar de também ser um sentimento negativo, parte da sequência emocional do poema, e, portanto, causado pelos mesmos fatores, faz com que o eu lírico se salve, além de dar “a poucos uma esperança mínima” (v. 33). Isso se deve ao caráter ativo do ódio que, diferentemente da náusea, pode causar ações, suscitando atos de resistência, procurando abolir o desconforto desencadeado (seria, nesse sentido, o ódio uma das razões pelas quais se escreve?). O uso da conjunção adversativa antes da afirmação “é o melhor de mim” (“Porém meu ódio é o melhor de mim” [v. 31]) pode se referir à oposição entre o que teria de negativo em “anarquista” (“Ao menino de 1918 chamavam anarquista” [v. 30], o outro detalhe autobiográfico do poema) e o positivo em “ódio”, assim como também a uma oposição entre o que os “outros”, que lhe davam esse apelido, achavam e o que a voz poética acha de si mesmo. Esta raiva, por esse elemento característico de acarretar intervenções, pode ser autora de incêndios, como o que é verbalizado no primeiro verso da sexta estrofe, “Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.” (v. 29). A construção da oração, com o verbo em infinitivo, sem indicar pessoa ou tempo, apenas a ação (e o impulso para ela), é semelhante àquela do verso 15, “Vomitar esse tédio todo sobre a cidade”.

Afora o ápice atingido nesta estrofe, portanto, nota-se a centralidade desta para o poema: embora no título a conjunção “e” seja um fator de aproximação entre a flor e a náusea, nota-se a separação entre as estrofes que tratam cada um desses elementos, divididas por esta sexta estrofe. Preparada pelos dois versos anteriores, “Uma flor nasceu na rua!” (v. 34) é finalmente a culminação do poema, seu verso central, onde se revela a epifania do transcendente. Seu surgimento promove, através deste ponto de tensão no poema, mudanças. Enfrentando a configuração social, política e econômica que se manifesta no cotidiano urbano – presente explicitamente em versos como “Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço de tráfego” (v. 35) – e que causa o sentimento de impotência e náusea (já que não há perspectivas de que esse cenário seja a razão de sua própria mudança, e não há o que fazer para mudá-lo – senão certamente o eu lírico teria estabelecido ações nesse sentido), embora “desbotada”, a flor “ilude a polícia, rompe o asfalto” (v. 37).

Através da irrupção do extraordinário, ato espontâneo, independente das vontades dos homens, ao qual o eu lírico pretende chamar a atenção, rompe-se a continuação do profano. Entretanto, o que parece ser de fato essa flor, o próprio poema, poderia certamente nascer no asfalto. Isso porque as circunstâncias – o eu lírico andando neste lugar público, a rua, cheio de tédio e ódio – têm relação com o nascimento da flor. Este fato, curiosamente, se configura como um acontecimento sem participação ativa do poeta, sendo ele somente a testemunha que depois

irá cuidar desse ser em surgimento. Isso se aproxima mais da ideia da inspiração do que da doutrina do século XX de que o poema seja produto de um fazer. Como escreve Gottfried Benn, “Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten — ein Gedicht wird gemacht.” (1951, p. 6). Como dito, vale ressaltar que a flor não é um ato revolucionário violento, senão um revolucionário transcendental, com a irrupção da beleza e da vida, através de um organismo vivo, no cinzento da cidade.

Contudo, sua descrição desenrola-se através unicamente de negações: “Sua cor não se percebe./ Suas pétalas não se abrem./ Seu nome não está nos livros.” (vv. 40-42). Se ela carece de tudo que uma flor possui e nem ao menos se encontra catalogada, definida através de “cifras e códigos”, como vemos em outro momento do poema, de qual maneira o eu lírico a identifica como uma flor – “É feia. Mas é realmente uma flor” (v. 43)? Esta questão de reconhecer a flor como tal, embora seja difícil aperceber-lhe algumas qualidades, possui uma relação direta com a pergunta frequente em tempos de barbárie, como estes do contexto histórico do poema, de como se pode reconhecer um ser humano como tal (a reflexão sobre a natureza humana já aparece em “O medo”, quando se diz “e a natureza traiu-nos” [v. 12]), se este comete atos perversos e desumanos – chamados também de “animalescos”. A questão é que neste poema o que sobra na flor é, em antítese com a última pergunta, que ela é um símbolo vivo de positividade, de esperança. Ela fura o asfalto. E ao se interpretar a flor como um símbolo de poesia, depara-se com outra irrupção. O significado que se dá à poesia e à literatura através do *status quo* antes do surgimento da flor e depois são diferentes, notável pelo uso das palavras e pela descrição da flor. Se antes os poemas foram contados nos “crimes da terra”, sendo entre estes os “belos” considerados crimes suaves, agora a flor sinaliza uma outra ordem. Em outro sentido, a possível beleza futura deste transcendente, função que a flor assume para os seres humanos, não é negada, mas a sua ausência contribui para adicionar credibilidade – ao fazer com que sua aparição seja pouco notada, o eu lírico elimina o eventual caráter romântico – ao seu surgimento.

A mudança diante do nascimento torna-se mais expressa na última estrofe, quando, voltando-se ao contexto urbano, o eu lírico se senta no chão diante do irrompimento da flor, a qual ele situa em um mapa geográfico político e em um tempo histórico, “capital do país às cinco horas da tarde”. A epifania interrompe não apenas o fluxo do tempo (o antes e o depois), mas interrompe também o automatismo do eu lírico (que, por outro lado, não deixava de ser consciente, com as descrições do que ele via e refletia). O único a notar em pleno horário de pico o novo evento – outro fator de distanciamento entre a voz poética e os outros, que só se

tornarão cientes ao lerem o poema-testemunha –, esse sujeito interrompe sua perambulação e se senta para cuidar da flor, “forma insegura”, porém existente. O “poeta pobre” não é mais tão pobre quando ele pode zelar por esse novo ser.

Apesar do episódio possuir um caráter extraordinário – semelhante a outros poemas de Drummond, como “A máquina do mundo” –, dada a epifania que ocorre, o mundo continua “comum” na cidade do Rio de Janeiro, até então capital do Brasil: “Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se./ Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico” (vv. 46-47). Como apontou Antonio Cicero em “Sobre ‘A flor e a náusea’, de Drummond” (2017, grifo nosso), a imagem de “galinhas em pânico”, que poderia gerar estranhamento ao leitor, originalmente se encontrava registrada no verso da seguinte maneira: “Pequenos pontos brancos movem-se no mar **como** galinhas em pânico”, o que reforça a natureza rotineira da situação. Neste contexto, o olhar volta pela última vez para a flor, “É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.” (v. 48).

Mesmo sob as condições adversas, em que se encontra essa sequência de emoções, a flor consegue desabrochar. A flor sempre deve primeiro furar a terra, enfrentando-a e triunfando, pois este é um ato necessário para que sua semente vingue e sobreviva. Observando a situação sob outra perspectiva, todavia, é também desta terra que vem os nutrientes necessários para que ela se erga. Nesse sentido, as condições do asfalto (condição externa, social), tédio, nojo (que possui suas relações com a náusea e o enjoo) e ódio são imprescindíveis para que essa irrupção tivesse acontecido. A flor furar o ódio é ainda indício de que ela não se encontra entre as ações que poderiam ser incitadas por ele. Ao contrário, como dito anteriormente, ela é uma epifania transcendental, que nasce e que tem vida e dinâmica próprias. A flor marca oposição com o mundo em que surge, interrompendo o fluxo que causa a náusea e a atitude de oposição do eu lírico ao mundo e ao próprio sujeito, mas não é uma afirmação de senso político. Ao reiterar em seu ato de autocriação uma afirmação sobre o próprio ato de criar, a flor demonstra também mal estar com a realidade, e suas relações sociais (como as de classe) e questões econômicas (marcadas no poema pela palavra “mercadorias”, sob a qual as relações humanas se organizam). Em suma, a flor, que também é poema, este poema, é um indicador para quem o lê, tanto de uma consciência social que se espera derramar sobre o mundo, quanto para a existência de uma estratégia de contestação. Assim como Roquentin no fim de “A náusea”, o eu lírico neste poema chega à conclusão de que a literatura é resposta para o caos, mantendo-o vivo em meio a tanto desencanto.

CONCLUSÃO PARCIAL DE DRUMMOND

Vindo somar às informações sobre “A rosa do povo” apontadas em outros pontos desta pesquisa, é importante ressaltar uma tensão que existe no livro em geral, e que se encontra nas variadas contra-dicções – para fazer uso do termo também indicado por Antonio Carlos Secchin no Posfácio da edição da Companhia das Letras (2012, p. 168) – estabelecidas entre certos poemas, não por isso menos entrelaçados. As dicotomias que se encontram no livro, tais como a esperança e o ceticismo, a aceitação e a repulsa, a morte e a criação, chegando até a dominar campos mais formais, como o coloquialismo e o mais erudito na linguagem, convivem em movimentos dialéticos no pensamento de Drummond. Como poeta de uma época que passava pelas transições entre “modernidade sólida” e “modernidade líquida”, é esperado que ele se visse impelido a assumir uma opinião mais subjetiva sobre o desconcerto do capitalismo (dadas as suas tendências comunistas, visto que havia se candidatado ao cargo de deputado federal em 1945 pelo Partido Comunista) e a amálgama de acontecimentos relacionados ao seu contexto sócio-histórico-político, assuntos muito considerados pelos modernistas da segunda fase (30-45). Ao mesmo tempo, neste contexto, o indivíduo moderno parece perder os referenciais que antes possuía.

Assim, não é apenas seu tempo histórico que é caracterizado pelos sinais contraditórios e confusos, marcados pela modernidade, e pela guerra e movimentos de ultra nacionalismo e conservadorismo no âmbito da política, como também o próprio sujeito. Sendo o eu lírico dos poemas, de certa forma, uma abstração do sujeito do poeta e de suas percepções, prestando-as linguagem universal e visão que serve para outras pessoas, esses aspectos do período acabam contaminando também a voz poética, como pode ser visto em “A flor e a náusea”, onde esta voz exhibe o desmoronamento do sujeito, perplexo entre as novas circunstâncias de sua história. Este poema, no qual, em especial cita-se o pilar do sistema capitalista (que já havia sido percebido em “O medo”), a mercadoria, faz lembrar a posição de Adorno sobre o sujeito lírico diante de suas mudanças já no século XVIII: “A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida” (2003, p. 69).

Nessa sequência, uma das dicotomias que mais chamam a atenção é aquela presente entre “Consideração do poema” e “Procura da poesia”, poemas que abrem o livro, mas que, por serem apenas metalinguísticos, não foram considerados na pesquisa. Enquanto o primeiro, a título de exemplo, apresenta o endosso de um “canto geral”, o segundo expõe um afastamento

do coletivo e mergulho na introspecção. Assumindo posições conflitantes, típicas do sujeito melancólico (segundo a concepção de Walter Benjamin trazida anteriormente em “O medo”), este eu lírico-poeta mergulhado em pensamentos diversos e inconstantes se dirige ao seu público da época – esta última marcada por uma economia ainda predominantemente agrária. O público, composto por um nicho majoritariamente composto pela elite intelectual, dado os ainda altos níveis de analfabetismo no país (tendo o início do século XX sido marcado, entre outros, pelo projeto de Monteiro Lobato de expandir seu público leitor no Brasil, embora também por uma urbanização e êxodo rural crescentes, assim como uma principiante dinâmica cultural muito intensa⁶), onde o maior veículo de mídia era até então o rádio, poderia ser considerado um fator que dificultaria a disseminação a nível popular do tipo de conscientização social que Drummond veiculava em seus poemas.

Entretanto, para o público que o lia, o poeta mineiro era considerado um importante integrante de sua geração de intelectuais, como defende Candido, já mencionado na interpretação sobre “O medo”. Retomando o paralelo entre a literatura e a ordem mais concreta, da realidade – visto em “O elefante”, por exemplo, dado o tom metalinguístico quando se lê “eu e meu elefante,/ em que amo disfarçar-me” (vv. 89-90) – é verdade que Drummond desconfia da capacidade de sua obra concretizar mudanças em elementos externos, “segredos, episódios/ não contados em livro” (vv. 72-73), mudanças que existem apenas nas projeções do artista. Contudo, tendo em mãos a ferramenta da linguagem poética, o poeta pode se tornar o mediador entre o mundo-presente e o mundo-aludido, mais poético, e fazer desta mensagem um recado duradouro, em partes eterno.

Suas considerações críticas sobre a realidade, portanto, presentes em “O elefante”, onde a denúncia de que o mundo se encontra desencantado, desiludido com a religião e a arte (inclusive com a verdade, de certa forma), acompanhada do lembrete sutil de que a poesia existe, já tendo sido objeto de crença, ecoam também em “A flor e a náusea”. Enquanto o anterior pode ser considerado uma evidência em si de que a poesia existe (tanto que esta mensagem é veiculada através de um poema), este último, poema-testemunha, carrega a evidência do aparecimento sigiloso da flor. Esta epifania transcendental representa uma oposição ao mundo em que se encontra e os sentimentos despertados por ele, afirmando o mal-estar causado pela realidade e suas questões socioeconômicas. Esta consciência social, somada

⁶ Para mais informações sobre a situação do mercado editorial brasileiro, das revistas literárias e da cultura na década de 30, recomenda-se o texto “A revolução de 30 e a cultura”, no livro “A educação pela noite”, de Antonio Candido.

à estratégia de contestação estabelecida pelo próprio poema, comprovam a crença do eu lírico-poeta na poesia, como sugerido no poema discutido anteriormente.

Apesar de Drummond ter escrito em seu diário pessoal, em 1945 (segundo Villaça comenta na mesa “Drummond, o poeta moderno”, da Flip 2012), “será que sou animal político?” – estipulando reflexões acerca da relação entre o poeta e seu mundo –, o uso da palavra “animal” revela seu pensamento acerca da poesia política, provavelmente tendo em mente aquela influenciada por ideologias. Como Arrigucci Jr. (2002, apud JUTGLA, 2005, [p. 1]) aponta não só sobre a política, mas, em ordem maior, sobre a história, “Desde o início, o conteúdo de verdade da poesia de Drummond, como em toda grande poesia, é histórico até o mais fundo [...]. E não é histórico porque reproduza fatos históricos, [...] mas porque revela uma consciência verídica da experiência histórica entranhada profundamente na subjetividade e na própria forma poética que lhe deu expressão”.

Ao invés de ser tão somente político, Drummond produz uma poética baseada na tensão entre o “eu” e o “mundo” – que também poderia ser uma questão de “subjetividade” e “objetividade”, como presente em “Cidade prevista”, outro poema do livro. Mundo este no qual se encontra o “outro”, ao qual “ver [...] e reconhecer a sua existência como verdadeira é necessário para abordar questões políticas”, como apontado também por Villaça no evento. Apesar de sua percepção mais absoluta sobre a realidade, envolvendo também as questões políticas, sua consciência lírica se sobressai, corroborando a discussão suscitada na época de Candido, e sobre a qual ele fala em “Literatura e subdesenvolvimento” (1989), de que a arte moderna não significa uma arte necessariamente engajada, que abraça causas. De forma análoga, tem-se o que Mía Couto fala sobre “Grande Sertão Veredas” em “O sertão brasileiro na savana moçambicana” (2005, p. 110): “Grande Sertão Veredas revela um posicionamento político, não porque se constrói a partir de uma ideologia mas porque, na própria linguagem, João Guimarães Rosa sugere uma utopia, uma ideia de futuro que está para além daquilo que ele denuncia como uma tentativa de 'miséria melhorada”.

A tentativa do poeta de sistematizar sua realidade em “O medo”, por exemplo, promove consciência sobre as condições sociais a que todos estão expostos e as características conflitantes do medo. Embora este sentimento de amedrontamento vá persistir, por ser inerente à natureza humana, é necessário combatê-lo: especificamente o medo, e não o capitalismo, que chega a ser citado no poema, como mencionado acima, ou o movimento político de direita. Há o reconhecimento de que a percepção crítica das existências destes sistemas econômicos ou políticos não implica em ações de domínio revolucionário, senão em inquietudes no poeta, que

irá enunciar seus tormentos à medida em que oscila entre um canto mais pessoal (como em “A flor e a náusea”, poema onde se vê um afastamento maior entre o eu lírico e os outros) e outro, mais coletivo (como em “O medo”).

Para Iumna Maria Simon (1978), os problemas individuais e sociais – representados respectivamente pelo “eu” e o “mundo” – no livro oscilam com a tensão entre a participação política efetiva (que tende a um discurso prosaico), e a construção poética. No caso de “O elefante”, explicita-se a mescla de ambos temas, já que o indivíduo que possui suas questões íntimas convive com uma guerra mais pública – embora esta última esteja mais implicitamente marcada, aproximando-se mais de “Carrego comigo”, por exemplo, do que de “Nosso tempo” –, procurando interferir nesta última, para “amanhã recomeçar”. Os conflitos sociais e políticos na poesia de Drummond, não são, como se costuma dizer, inéditos em “A rosa do povo”, mas um processo que já havia se iniciado em meados dos anos 30, segundo Candido (1989).

Em suma, sua poesia possui a capacidade de libertar e salvar os homens, mas não apenas por esclarecer a realidade, mas também por festejar este mundo em que vive. Esse aspecto é bem perceptível em “Passagem da noite”, por exemplo, quando o eu lírico louva o mundo, a criação e os objetos existentes. Apesar do olhar do poeta mesmo no louvor ser diferente de um poeta romântico, ou um lírico grego, sua tendência ao romântico pode estar relacionada à experiência do próprio eu com o mundo, sendo uma estratégia formular o que o poeta não experimenta de forma autêntica. Ele não fecha os olhos à realidade, senão que os abre para a realidade inteira, sem percepções seletivas, enxergando o que há de corrupto e também o que merece ser louvado. A aproximação do que seria “qualidade poética” para Adorno, de escrever sem estabelecer pré-objetivos, não significa, por outro lado, que Drummond refine “o seu instrumento ao máximo, *não para torná-lo o mais poético possível* como se a poesia fosse o resultado de uma especialização estanque, autocentrada e separada do mundo; ao contrário, o poeta procura elaborar uma linguagem em que *o máximo de reflexão poética seja simultaneamente parte ativa da realidade* em que ela se insere” (PASINI, 2015, p. 56, grifos nossos).

PARTE DOIS – BERTOLT BRECHT

CAPÍTULO 1: “SCHLECHTE ZEIT FÜR LYRIK”

Ich weiß doch: nur der Glückliche
Ist beliebt. Seine Stimme
Hört man gern. Sein Gesicht ist schön.

Der verkrüppelte Baum im Hof
Zeigt auf den schlechten Boden, aber
Die Vorübergehenden schimpfen ihn einen Krüppel
Doch mit Recht.

Die grünen Boote und die lustigen Segel des Sundes
Sehe ich nicht. Von allem
Sehe ich nur der Fischer rissiges Garnnetz.
Warum rede ich nur davon
Daß die vierzigjährige Häuslerin gekrümmt geht?
Die Brüste der Mädchen
Sind warm wie ehemals.

In meinem Lied ein Reim
Käme mir fast vor wie Übermut.

In mir streiten sich
Die Begeisterung über den blühenden Apfelbaum
Und das Entsetzen über die Reden des Anstreichers.
Aber nur das zweite
Drängt mich zum Schreibtisch.⁷

⁷ BRECHT, Bertolt. **Gedichte 4**: Gedichte und Gedichtfragmente 1928-1939. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1993, p. 432.

MAU TEMPO PARA A POESIA

Sim, eu sei: só o homem feliz
É querido. Sua voz
É ouvida com prazer. Seu rosto é belo.

A árvore aleijada no quintal
Indica o solo pobre, mas
Os passantes a maltratam por ser um aleijão
E estão certos.

Os barcos verdes e as velas alegres da baía
Eu não enxergo. De tudo
Vejo apenas a rede partida dos pescadores.
Por que falo apenas
Da camponesa de quarenta anos que anda curvada?
Os seios das meninas
São quentes como sempre.

Em minha canção uma rima
Me pareceria quase uma insolência.

Em mim lutam
O entusiasmo pela macieira que floresce;
E o horror pelos discursos do pintor.⁸
Mas apenas o segundo
Me conduz à escrivãzinha.⁹

⁸ Vale aqui apontar que a tradução desse verso acabou rompendo com a afirmação feita pelo autor na estrofe anterior, de que uma rima em sua canção seria uma arrogância. A rima interna em “horror” e “pintor” não ocorre na tradução de André Vallias (2019), por exemplo: “Brigam dentro de mim:/ O entusiasmo pela macieira florindo/ A ojeriza aos discursos do pintor de paredes./ Mas somente a última/ Me impele à escrivãzinha.” (vv. 17-21).

⁹ BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. 5. ed. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Editora 34, p. 226, 2001.

Tendo sido produzido em 1939, mesmo ano em que Bertolt Brecht escreveu uma de suas peças mais famosas, *Mutter Courage und ihre Kinder* (“Mãe Coragem e Seus Filhos”), “Schlechte Zeit für Lyrik” é um poema do período de exílio do autor. Tendo deixado a Alemanha às pressas um dia após o incêndio do Reichstag, em 28 de fevereiro de 1933, em 1939, época do começo da Segunda Guerra Mundial, Brecht estava se mudando de sua casa em Svendborg, na Dinamarca, para morar durante um ano em Lidingö, perto de Estocolmo. Este contexto servirá, sem dúvida, como plano de fundo a se ter em mente enquanto se lê o poema, a fim de entendê-lo com mais acuidade, mas igualmente como fator impactante dos recursos linguísticos, interferindo na construção da poesia. Como Marx diz (1983, p. 44-45, apud MAZZARI, 2002, p. 256), em sua reflexão sobre as associações entre o nível de desenvolvimento material de um povo e o nível de sua manifestação artística, há relações claras entre os campos social e artístico: a arte é o resultado das circunstâncias sociais, nas quais exclusivamente poder-se-ia ter sido produzida.

Traços deste contexto já são observados no título do poema, que se refere explicitamente ao tempo. Dado que Brecht escreve tendo sempre como seu público alvo os falantes de língua alemã, majoritariamente presentes na Alemanha e na Áustria, mas também na Suíça, entende-se rapidamente que “Schlechte Zeit für Lyrik” se refere à conjuntura política da Alemanha, da qual essas nações estão cientes, especialmente tendo os povos de ambos primeiros países sido parte do Império Alemão até sua dissolução após a Primeira Guerra Mundial e reunidos novamente, sob condições impositivas, quando a Áustria fora anexada à Alemanha em 1938, evento conhecido como *Anschluss*. Assim, esse entendimento contextual – a ser confirmado nas últimas linhas do poema – irá interpor-se entre a leitura das estrofes e a interpretação que lhes será conferida, estabelecendo entre estes uma ponte política histórica em estrofes que aparentemente tratam outras temáticas.

Logo na primeira estrofe, por exemplo, percebe-se à primeira vista uma desconexão entre o título e o primeiro verso: “Ich weiß doch: nur der Glückliche” (“Sim, eu sei: só o homem feliz”). A marcação da voz poética através do “eu” explícito como primeira palavra do poema é impactante. Ademais, apesar do *enjambement*, no resto da estrofe o leitor fica a par de uma constatação universal – conhecida entre os homens graças aos cantos líricos e corroborada aqui pelo eu lírico –, a de que o que é belo é próspero. É possível, através do advérbio “nur” (“só”), deduzir que o “eu” não faz parte desse grupo de “Glückliche”, o que implica que sua voz não é ouvida com prazer, ao contrário destes outros homens, afortunados, os quais “[h]ört man gern” (“se ouve com prazer”, tradução nossa). Uma das razões para essa atitude perante a voz poética

é que, ao contrário do que poderia ser normalmente considerado belo na lírica, em que as rimas eram usualmente – até as vanguardas – consideradas ofício, aqui, exemplo de canto dessa voz, não se faz uso de nenhum esquema de rimas, assim como se deixa o metro ausente.

Da passagem da primeira estrofe para a segunda, o que era uma constatação abstrata se transpõe para um terreno mais concreto, quando “Der verkrüppelte Baum im Hof/ Zeigt auf den schlechten Boden, aber” (vv. 4-5), “A árvore aleijada no quintal/ Indica o solo pobre, mas”. Abruptamente partindo para um terreno do feio, a árvore, aleijada, aponta – e, assim, configura sua própria voz – para a razão de sua situação como aleijada. A árvore, conforme Nona Mamiseishvili (2014) em seu livro “Der Baum als Symbol in Bertolt Brechts Exilgedichten”¹⁰ comenta o artigo “Brecht: Der Pflaumenbaum – Analyse¹¹” (2012), “Überwiegend gibt der Baum [in Brechts Gedichten] den Bezug auf den Autor selbst bzw. auf die Produktivität seines literarischen Wirkens wieder”¹², pode representar o poeta em seu exílio. É também através desse símbolo que se percebe a primeira dicotomia do poema, ao redor do qual ele se manterá, entre o belo-afortunado, *das Glück*, e o feio-mau aventurado, *das Schlechte*. “Schlecht” aqui como relativo ao solo, mas que já havia sido antecipado pelo título, se referindo ao tempo, tornando agora a conexão entre o título e o conteúdo do poema mais clara: enquanto a condição é desfavorável para a árvore, a época histórica é o solo ruim para a poesia.

Embora o poema devesse se dedicar ao belo e, por isso, ao bem aventurado, ele expõe a situação desta árvore. Esta segunda estrofe, como a primeira, apresenta *enjambements*, que exercem aqui o papel de criar sequências não naturais, ao interromper os finais dos versos, gerando uma ritmicidade propriamente poética, ao invés de prosaica. Brecht, por outro lado, também aqui se aproxima da prosa e de seus modelos convencionais, dominando as formas, justamente por querer insinuar a seu leitor que a rima lembraria a ideia de divertimento – adequado, posteriormente, a sua quinta estrofe. Por exemplo, uma figura de linguagem usada por ele é a repetição com a palavra “doch”, presente no início do primeiro verso, mas também do sétimo. Essa figura retórica, encontrada também na prosa, reforça através da coerência sonora do poema o que se quer dizer. A estrutura expõe o sentido das palavras, mudando assim a atenção dos leitores. Na segunda estrofe, o que os dois primeiros versos exprimem vem seguido por um “aber” (“mas”), conectado por sua vez aos dois últimos versos, aonde o

¹⁰ “A árvore como símbolo nos poemas de exílio de Bertolt Brecht”, tradução nossa.

¹¹ “Brecht: A ameixeira – Análise”, tradução nossa.

¹² “Na maior parte das vezes a árvore [nos poemas de Brecht] reproduz a referência ao próprio autor ou à produtividade de sua obra literária.”, tradução nossa.

concreto irá enfim se conectar com a constatação do início. O “doch” serve para estabelecer uma ressalva, mas por que o leitor deve dirigir sua atenção a esta?

No sexto verso diz-se que esta árvore, a qual é aleijada, é insultada pelos passantes, que (“aber”) não veem a condição para a qual o ser aponta. Apesar de a árvore normalmente ser um símbolo da vida, representando a perpétua evolução da natureza, o eu lírico diz que os passantes fazem isso “[d]och mit Recht” ([v. 7], “E estão certos”), pois a razão para a deformação da árvore – assim como confirma a teoria que Darwin defende para a evolução dos seres – não se encontra apenas em seu exterior, em seu ambiente mau aventurado, como denunciado e levado à reflexão em “Sobre a Violência”, poema também de Brecht, mas na relação entre o organismo e o ambiente, tal qual as “flor's ideais” do eu lírico de Baudelaire em “O Inimigo”, que se questiona se estas irão desabrochar no “chão alagadiço”. Para além, é possível concluir, de maneira análoga, que, assim como a árvore é defeituosa por causa de sua natureza e de seu solo, a poesia produzida nesse “schlechte Zeit” não tem outra opção a não ser necessariamente também aleijada.

Esse desinteresse pelas questões político-sociais dos homens passantes não é, entretanto, compartilhado com o eu lírico, a quem as más condições, o feio, o mau aventurado, não passam despercebidas. Por outro lado, na terceira estrofe, se refere a “Die grünen Boote und die lustigen Segel des Sundes” ([v. 8], “Os barcos verdes e as velas alegres da baía”), sobre os quais depois dirá “Sehe ich nicht” (“Eu não enxergo”), apesar de descrevê-los. Essa figura retórica, conhecida como *praeteritio*¹³, advém do impulso do eu lírico que, embora veja os barcos e as velas, sente-se obrigado a salientar a existência da árvore aleijada, assim como “der Fischer rissiges Garnnetz” (“a rede partida dos pescadores”). Esta limitação da percepção do poeta vai contra as expectativas não apenas da tradição, como também do público leitor, sendo uma segunda razão para que sua voz não seja uma que “[h]ört man gern”. Mesmo sabendo disso, ele opta por prestar atenção nas últimas situações, pois essa decisão igualmente diz respeito a sua função como poeta, com sentimentos de compaixão e justiça. O contexto de Brecht chama a atenção, pois em 1939, como dito anteriormente, ele se encontra na Dinamarca pacífica e, é justamente sobre essa realidade da Escandinávia que “Sund”, “Fischer” e “Häuslerin” parecem se referir, demonstrando que essas condições sociais que deformam as pessoas existem independentemente das circunstâncias políticas.

¹³ Na definição de Heinrich Lausberg (Handbook of Literary Rhetoric, 1998, apud NORDQUIST, 2020), “[praeteritio is] the announcement of the intention to leave certain things out... [This] announcement and the fact that the items are mentioned in the enumeration lend irony to praeteritio”.

Todavia, por mais que a beleza do presente não seja apresentada nesta estrofe em que o contexto econômico precário se revela (através de “die vierzigjährige Häuslerin”, “a camponesa de quarenta anos”, que se torna “gekrümmt”, “curvada”, de tanto trabalhar), o eu lírico resgata um tema universal da literatura, o tópico do amor, tão cantado por outros poetas no passado, aqui apenas mencionado. Através desta figura dos “Brüste der Mädchen” (“seios das meninas”), que “sind warm” (“são quentes”) como outrora, realça-se o caráter da impossibilidade de se atentar a algum assunto que não seja o contexto político social, que fez com que as redes dos pescadores se tornassem rasgadas e as aldeãs encurvadas. Nesse sentido, a poesia de Brecht não é apenas política, pois revela este lado específico da realidade, mas também didática, por fazer um esforço contra a indiferença dos homens, que insultam as árvores sem de fato perceberem as razões para este estado, procurando levá-los a transformar suas noções. Não basta compreender a apatia e reproduzi-la no poema, ou ainda, ocupar-se de representar o seu contexto, pois para Brecht isso não é suficiente. O papel do artista para ele envolve, além disto, suscitar a reflexão em seu público (através de seu conteúdo ou forma) e, assim, exercer uma mudança em seu ambiente.

Neste caso específico, percebe-se como a postura social de Brecht, “que soube preservar a integridade da linguagem sem que tenha sido obrigado a pagar o preço do esoterismo” (ADORNO, 2003, p. 78), envolve a complexidade de sua elaboração linguística. O eu lírico, que possui traços autorais de Brecht ao dizer, por exemplo, “[i]n meinem Lied” (“em minha canção”), não se refere a seu poema nesta quarta estrofe apenas como “Gedicht” (“poema”), senão como “Lied”. Assim, remete-se à tradição milenar da lírica e sua relação com canções, assim como enfatiza-se o belo. E a beleza de uma rima não poderia estar em sua “Lied”, pois lhe pareceria quase – palavra importante que reduz a ênfase da afirmação – “*wie Übermut*”, como uma “insolência”, como traduz Paulo César de Souza, ou uma alegria presunçosa e passageira, para tentar se aproximar do significado mais próximo do original. Essa questão da rima como símbolo incoerente diante do contexto histórico dos anos 1930/40 aparece também em “Alguma poesia” [1930] (2013) em “Poemas de sete faces”, quando Drummond diz “Mundo mundo vasto mundo/ Se eu me chamasse Raimundo/ seria uma rima, não seria uma solução” (vv. 21-23). O tema remete também ao poema de abertura de “A rosa do povo”, quando, em “Consideração do poema”, o poeta mineiro começa dizendo “Não rimarei a palavra sono/ com a incorrespondente palavra outono./ Rimarei com a palavra carne/ ou qualquer outra, que todas me convêm”.

Lutam, portanto, dentro do eu lírico de “Schlechte Zeit für Lyrik”, localizado em meio a esses reveses que ele observa, “*die Begeisterung über den blühenden Apfelbaum*” (“O entusiasmo pela macieira que floresce”) e “*das Entsetzen über die Reden des Anstreichers*” (“o horror pelos discursos do pintor”). “Apfelbaum” (“macieira”), demonstrando a existência da beleza mesmo nesta realidade em que a condição econômica precária sobressai, aparece nesta estrofe como o sinônimo do belo, evocando uma das várias lendas de Lutero, em que ele teria dito “Wenn ich wüsste, dass morgen die Welt unterginge, würde ich heute ein Apfelbäumchen pflanzen!” (“Se eu soubesse que amanhã o mundo acabaria, plantaria eu uma macieira hoje!”, tradução nossa). Segundo o autor de “Legenden um Martin Luther und andere Geschichten aus Wittenberg”¹⁴, Volkmar Joestel, essa frase haveria sido associada a Lutero durante os anos da Segunda Guerra Mundial, quando a situação geral oscilava entre o desespero e a esperança, como indica o artigo “Luther und das Apfelbäumchen” ([2017], “Lutero e a macieira”, tradução nossa). A palavra “Anstreicher”, igualmente usada, é uma referência depreciativa à carreira fracassada como pintor de Hitler, a quem chamavam de “pintor de casas”. O poeta, entre essas duas opções, sabe que deve controlar seus afetos positivos para dizer a respeito do que é importante. Em vista disso, ao invés de falar da beleza, Brecht fala de sua representação como figura retórica. Ele mostra assim sobre o que ele não fala, e isto é suficiente para expor sobre o que ele realmente escreve, evidenciado no fim do poema: “*Aber nur das Zweite/ Drängt mich, zum Schreibtisch*” (“Mas apenas o segundo/ Me conduz à escrivaninha”).

¹⁴ “Lendas sobre Martinho Lutero e outras histórias de Wittenberg”, tradução nossa.

CAPÍTULO 2: “DIE HOFFNUNG DER WELT”

DIE HOFFNUNG DER WELT

Ist die Unterdrückung so alt wie das Moos an den Teichen?

Das Moos an den Teichen ist nicht vermeidbar.

Vielleicht ist alles natürlich, was ich sehe, und ich bin krank und will weghaben, was nicht wegzubringen ist?

Ich habe Lieder gelesen der Ägypter, ihrer Leute, die die Pyramiden gebaut haben. Sie beschwerten sich über die Lasten und fragten, wann die Unterdrückung aufhört. Das ist viertausend Jahre her.

Die Unterdrückung ist wohl wie das Moos und unvermeidlich.

Wenn ein Kind unter den Wagen kommt, reißt man es auf den Gehsteig. Nicht der Gütige tut das, dem ein Denkmal gesetzt wird. Jeder reißt das Kind vor dem Wagen weg.

Aber hier liegen viele unter dem Wagen, und es gehen viele vorüber und tun nicht dergleichen.

Ist das, weil es so viele sind, die leiden? Soll man ihnen nicht mehr helfen, da es viele sind? Man hilft ihnen weniger.

Auch die Gütigen gehen vorüber und sind hernach ebenso gütig, wie sie waren, bevor sie vorbeigegangen sind.

Je mehr es sind, die leiden, desto natürlicher erscheinen ihre Leiden also. Wer will verhindern, daß die Fische im Meer naß werden?

Und die Leidenden selber teilen diese Härte gegen sich und lassen es an Güte fehlen sich selbst gegenüber.

Es ist furchtbar, daß der Mensch sich mit dem Bestehenden so leicht abfindet, nicht nur mit fremden Leiden, sondern auch mit seinen eigenen.

Alle, die über die Mißstände nachgedacht haben, lehnen es ab, an das Mitleid der einen mit den anderen zu appellieren. Aber das Mitleid der Unterdrückten mit den Unterdrückten ist unentbehrlich.

Es ist die Hoffnung der Welt.¹⁵

¹⁵ Brecht, Bertolt. **Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band.** Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

A ESPERANÇA DO MUNDO

Seria a opressão tão antiga quanto o musgo dos lagos?

Não se pode evitar o musgo dos lagos.

Seria tudo o que vejo natural, e estaria eu doente, ao desejar remover o irremovível?

Li canções dos egípcios, dos homens que construíram as pirâmides. Queixavam-se do seu fardo e perguntavam quando terminaria a opressão. Isto há quatro mil anos.

A opressão é talvez como o musgo, inevitável.

Se uma criança surge diante de um carro, puxam-na para uma calçada. Não o homem bom, a quem erguem monumentos, faz isso. Qualquer um retira a criança da frente do carro.

Mas aqui muitos estão sob o carro, e muitos passam e nada fazem.

Seria porque são tantos os que sofrem? Não se deve mais ajudá-los, por serem tantos? Ajudam-nos menos.

Também os bons passam, e continuam sendo tão bons como eram antes de passarem.

Quanto mais numerosos os que sofrem, mais naturais parecem seus sofrimentos, portanto. Quem deseja impedir que se molhem os peixes do mar?

E os sofredores mesmos partilham dessa dureza contra si e deixam que lhes falte bondade entre si.

É terrível que o homem se resigne tão facilmente com o existente, não só com as dores alheias, mas também com as suas próprias.

Todos os que meditaram sobre o mau estado das coisas recusam-se a apelar à compaixão de uns por outros. Mas a compaixão dos oprimidos pelos oprimidos é indispensável.

Ela é a esperança do mundo.¹⁶

¹⁶ BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. 5. ed. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Editora 34, 2001.

Ao passo que o eu lírico no poema anterior enfatiza o não-belo também no que diz respeito às pessoas, “apontando” – em uma espécie de movimento análogo ao da árvore aleijada – o estado da “Häuslerin” e das redes dos pescadores, rasgadas, causadas pelas condições econômicas precárias que obrigam estes sujeitos a trabalhar excessivamente, parece haver uma continuidade temática (essencialmente política) em “Die Hoffnung der Welt” na medida em que a opressão revela-se tema desta poesia logo no primeiro verso. Esta, composta no período entre 1938-41¹⁷, reapresenta “Unterdrückung” (“opressão”), assunto que já havia despontado, por exemplo, nos versos de “Lob der Dialektik” (“Elogio da Dialética”) em 1934, os quais serão discutidos com maior detalhe mais ao final desta interpretação.

O poema, composto por três estrofes sem metro definido, com número de versos variado – cinco, quatro e cinco, respectivamente – dispõe de uma estrutura semelhante a parágrafos, embora mais curtos do que seria esperado em prosa. A construção dos versos, aqui subordinados à ordem sintática, confronta a interrupção dos sintagmas a que estes normalmente são submetidos em poemas, através dos *enjambements*. O fluxo dos versos aqui, que se ajusta ao conteúdo e seu ritmo, estabelece neste poema um caráter reflexivo, que não guarda similitudes com a poesia lírica e seus efeitos estéticos. Seu intuito artístico, construído intencionalmente pelo autor, é de suscitar a ponderação por frases inteiras, como ocorre na primeira linha, onde uma analogia é feita através de uma pergunta, “Ist die Unterdrückung so alt wie das Moos an den Teichen?” (“Seria a opressão tão antiga quanto o musgo dos lagos?”). Este “não-poema”, feito para impactar, já possui em seu começo abrupto e direto uma comparação entre elementos de ordens tão diferentes – a opressão, um ato particularmente ligado ao poder em uma sociedade, e o musgo, planta que cresce como limo, em decorrência da soma de umidade, sombra e tempo. Dessa forma, levanta-se a questão sobre os fenômenos sociais, os quais podem, por um lado, serem naturais e, portanto, imutáveis, ou por outro, sociais, sujeitos à ação humana; questão direcionada a quem, senão para o leitor no momento de sua leitura?

Sabendo-se, através da última interpretação, que Brecht quer que o público de suas obras reflita sobre sua própria realidade, vendo como ela é de fato, suscitando discernimento e influência, vale pensar em qual exatamente é este público a quem ele se dirige quando afirma, no segundo verso do poema analisado, “Das Moos an den Teichen ist nicht vermeidbar” (“Não se pode evitar o musgo dos lagos”). Desses poemas que foram escritos durante o exílio, no

¹⁷ Segundo o livro “Poemas 1913-1956”, edição de 2012 da Ed. 34. Há também uma tese de doutorado, “'der staub, den sie bei ihren kämpfen aufwirbeln, das ist die wirkliche materie.' Realitätskonzeptionen in Bertolt Brechts Texten” (NEUMANN-RIESER, 2015), que chega a mencionar a data de agosto de 1938, embora sem explicitar a fonte.

entanto, não se possuía perspectiva de quando seriam publicados, nem conhecimento de a quem atingiriam, tornando obscuro para o próprio autor imaginar seu público, embora seus propósitos lhe fossem claros. Esta sua postura social de usar a poesia – e a arte, em grau maior – com o objetivo de veicular maneiras de pensar o mundo, provocando atuação sobre este (acima de tudo na ordem política, como será visto nas estrofes de “Die Hoffnung der Welt”), conferindo à arte um propósito, afasta-se do princípio de “arte pela arte”.

A afirmação do segundo verso constrói apenas a segunda premissa que fará parte da retórica construída na primeira estrofe. A estrutura dedutiva, soma dos dois primeiros versos, irá resultar na possível conclusão levantada no terceiro verso, “Vielleicht ist alles natürlich, was ich sehe, und ich bin krank und will weg haben, was nicht wegbringen ist?” (“Seria tudo o que vejo natural, e estaria eu doente, ao desejar remover o irremovível?”), e que será retomada no último verso da primeira estrofe. Brecht vai além: ao invés de se limitar a argumentos fundamentados em opiniões particulares, parte para premissas ancoradas em opiniões universais, como visto no segundo verso – é senso comum que musgos são usuais e inevitáveis. Tendo estabelecido também uma conversa entre duas partes através das perguntas, que abrem espaço para que o leitor discorde dele, ou chegue às próprias conclusões, o poeta configura um método dialético.

Ao tecer, logo em seguida, no quarto verso, um argumento com base em materialidade histórica, o eu lírico – que não conhece uma realidade em que não exista opressão, já que levanta a questão sobre o quão antigo esta é – diz ter lido canções dos egípcios e nelas, há quatro mil anos, já se constava homens se perguntando quando a opressão acabaria. Embora a estrutura hierárquica, logo, a opressão, do império faraônico seja patente, a citação destas canções que expressariam uma atitude de oposição por parte dos oprimidos implica que a resistência em si é tão antiga quanto a própria opressão que a motiva. Isto posto, esse movimento de buscar na história das relações sociais e econômicas as “leis fundamentais que definem a forma organizativa dos homens em sociedade” (PIRES, 1997, p. 87) constitui o método materialista histórico-dialético, sendo a dialética marxista uma abordagem para se interpretar a realidade, expondo, para isso, até mesmo seus aspectos contraditórios – os quais principalmente a dialética hegeliana, a qual Marx achava idealista, evidencia.

Sobre a dialética, Brecht, em “Über Lyrik” (“Sobre poesia” [tradução nossa], publicado pela primeira vez pela Suhrkamp Verlag em 1964), se manifesta – em trecho provavelmente datado entre 1938-1943 (n.p):

Flach, leer, platt werden Gedichte, wenn sie ihrem Stoff seine Widersprüche nehmen,
wenn die Dinge, von denen sie handeln, nicht in ihrer lebendigen, das heißt allseitigen,

nicht zu Ende gekommenen und nicht zu Ende zu formulierenden Form auftraten. Geht es um Politik, so entsteht dann die schlechte Tendenzbildung. Man bekommt “tendenziöse Darstellungen“, das heißt Darstellungen, welche allerhand auslassen, die Realität vergewaltigen, Illusionen erzeugen sollen. Man bekommt mechanische Parolen, Phrasen, unpraktikable Anweisungen¹⁸.

No poema anterior, tão político quanto este – não necessariamente por falar da realidade sócio-política, mas por, de certa forma, provocar no leitor a vontade de agir na realidade política em que está inserido –, o “Widerspruch” (contradição) poderia ser resumido na existência da beleza (inclusive aos olhos do artista) até mesmo em tempos sombrios para a poesia, apesar de não ser esta a razão pela qual o poeta escreveria. Aqui, por outro lado, a contradição exposta seria, pelo menos em um primeiro momento, a permanência da opressão na sociedade, embora os homens desejem seu fim. Por esse motivo, o eu lírico levanta a possibilidade de que “[d]ie Unterdrückung ist wohl wie das Moos und unvermeidlich” (“A opressão é talvez como o musgo, inevitável”).

Esses homens egípcios, dos quais o eu lírico – cuja voz se aproxima da voz do próprio poeta, o qual, de certa forma, como figura histórica, gostaria que as visões do mundo deste eu lírico fossem associadas a ele – lê livros de fontes historiográficas, são os que “die Pyramiden gebaut haben” (“construíram as pirâmides”). Embora atualmente já se saiba, como afirma Roná (2016, p. 141) que estes trabalhadores foram, na verdade, homens livres, na época de Brecht acreditava-se que haviam sido escravos, carregando blocos de pedra durante longos períodos. Havia essa crença de que fosse um serviço desagradável e compulsório. Nesse ponto de vista, faz sentido que estes homens sejam referidos como oprimidos por seu contexto.

Na segunda estrofe, a série de afirmações que levam a conclusões sobre o mundo continua quando se expõe “Jeder reißt das Kind vor dem Wagen weg” (“Qualquer um retira a criança da frente do carro”). Essa situação verossímil da realidade, na qual uma criança estaria prestes a ser atropelada por um carro, é trazida como premissa, de forma a expor como as pessoas (não apenas “der Gütige”, “o homem bom”) reagem diante de uma criança que precisa de ajuda, para então ser transformada em metáfora no segundo verso. Ao deixar de ser literal, o objeto da frase deixa de ser a criança para se tornar as pessoas que sofrem sob condições históricas desta época. Neste ponto do poema, em que já foram trazidos à tona aspectos da sociedade como a opressão e o sofrimento dos “viele” (“muitos”) que “liegen [...] unter dem

¹⁸ “Os poemas tornam-se planos, vazios, rasos quando eles tiram de sua matéria suas contradições, quando as coisas das quais eles tratam não apareceram em sua forma viva, isto é, abrangente, inesgotável e impossível de ser formulada. Quando se trata de política, surgem más tendências. Obtém-se “representações tendenciosas”, ou seja, representações que omitem todo tipo de coisas, violam a realidade, criam ilusões. Obtém-se lemas mecânicos, frases, ordens impraticáveis”, tradução nossa.

Wagen” (“estão sob o carro”, não resgatados pelos mesmos que ajudam as crianças, configurando a segunda contradição do poema), denunciando aspectos políticos considerados condenáveis, é seguro dizer que “Die Hoffnung der Welt” é uma poesia política.

Trata-se também de uma poesia política que usa meios didáticos, pois, nesta situação análoga à da criança, ao indicar as ações que “viele” tomam ao perceberem os que “viele” (mesma palavra abrangente) sofrem, Brecht quer conduzir o leitor a pensar o motivo pelo qual ninguém intervém e, assim, atuar de forma diferente do que ele já faz. Semelhante a uma atitude de um educador e um educando, pressupõe-se que neste tipo de situação o poeta está em posição intelectual ou moralmente superior e tem recursos para influenciar o sujeito, que deve aprender com o primeiro. Esta lógica retórica tem sua persuasão, pois existe em sua sequência, ainda que o raciocínio seja artificial quando se procura transportá-lo para a realidade: a situação metafórica não possui a mesma evidência do cenário da criança de que a vítima precisa de ajuda, assim como não é tão claro que ela pode ser ajudada. No caso de Brecht, vale lembrar que sua influência tende para sua posição marxista.

Esta subordinação por Brecht da arte a uma função iria contra a defesa posterior, dos anos 50, de Adorno pela autonomia da arte. Para o filósofo alemão, a poesia política, de certo modo, não serve para compreender a política em si, assim como a ideologia só se manifestaria num poema quando este não obtivesse sucesso esteticamente; o poeta deve seguir sua profissão da forma mais pura e dedicada possível, não estabelecendo nenhum objetivo a não ser produzir poesia – como seria o caso de Goethe, segundo o texto “Palestra sobre lírica e sociedade” (2003). Apesar disso, Adorno reconhece que, afora esta forma de pensar a poesia lírica ser bela – assim como sua recepção –, há contradições (os antagonismos sociais) perceptíveis na própria forma do poema: “[...] a configuração lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social” (p. 76). O autor dá o exemplo da produção de Mörike, a quem a crítica literária considerava apolítico, poeta que capta experiências através de uma prática poética que está além da percepção e tradução em frases pragmáticas da poesia política e que “já compartilha o caráter paradoxal da lírica na incipiente era industrial” (p. 83).

Retomando a distância entre voz poética e leitor, estabelecida pelo aspecto didático do poema, no segundo verso da segunda estrofe esta é fortalecida: “Aber hier liegen viele unter dem Wagen, und es gehen viele vorüber und tun nicht dergleichen” (“Mas aqui muitos estão sob o carro, e muitos passam e nada fazem”). O eu lírico – que não parece se encaixar sob a categoria de “viele” – enxerga este fato, o qual é ignorado pelos passantes, indiferentes, de maneira análoga aos passantes pela árvore no poema anterior. O próprio sujeito poético procura

razões para este fato, que surgem no verso seguinte, “Ist das, weil es so viele sind, die leiden? Soll man ihnen nicht mehr helfen, da es viele sind? Man hilft ihnen weniger” (“Seria porque são tantos os que sofrem? Não se deve mais ajudá-los, por serem tantos? Ajudam-nos menos”). A banalização da “barbárie” e sua conseqüente normalização (da mesma forma em que na primeira estrofe havia-se enxergado a opressão, ao aproximá-la do musgo, tomando ambos como inevitáveis), dado o número de vítimas, reflete uma atitude conformista – retomada explicitamente na terceira estrofe; “der Mensch sich mit dem Bestehenden so leicht abfindet” (“o homem se resign[a] tão facilmente com o existente”) –, denunciada aqui pelo eu lírico como a forma como as pessoas lidam com o mundo em que vivem. Ao levantar hipóteses e fazer perguntas, ele procura despertar os homens para essa violência, que não parece ser vista, pois “[a]uch die Gütigen gehen vorüber und sind hernach ebenso gütig, wie sie waren, bevor sie vorbeigegangen sind” (“Também os bons passam, e continuam sendo tão bons como eram antes de passarem”).

O caráter banal é reforçado na terceira estrofe, em que “os que sofrem” (tomados pelo termo “Leiden”, o mesmo usado para se referir aos que estão sob o carro; na tradução, usa-se “sofredores” e “os que sofrem”, respectivamente), por serem muitos, “desto natürlicher erscheinen ihre Leiden also” (“mais naturais parecem seus sofrimentos, portanto”). Sobretudo, estes são comparados a peixes, na medida em que – “Wer will verhindern, daß die Fische im Meer naß werden?” (“Quem deseja impedir que se molhem os peixes do mar?”) – trata-se de duas situações supostamente naturais. Aproximam-se, portanto, das lógicas retóricas construídas nas duas estrofes anteriores.

Este tipo de observação é importante, pois, como dito no segundo verso desta última estrofe, “Und die Leidenden selber teilen diese Härte gegen sich und lassen es an Güte fehlen sich selbst gegenüber” (“E os sofredores mesmos partilham dessa dureza contra si e deixam que lhes falte bondade entre si”). Se mesmo estes que sofrem veem esta normalização e são duros consigo mesmos, não é por falta de reconhecer que a opressão vem de fora, dada a metáfora com o carro. Brecht não parece fornecer uma razão para esse comportamento dirigido não só para os outros, já que a estrofe continua com “Es ist furchtbar, dass der Mensch sich mit dem Bestehenden so leicht abfindet, nicht nur mit fremden Leiden, sondern auch mit seinen eigenen” (“É terrível que o homem se resigne tão facilmente com o existente, não só com as dores alheias, mas também com as suas próprias”), a não ser que o anuncia e procura promover a reflexão acerca deste. Quando, por fim, diz “Alle, die über die Mißstände nachgedacht haben, lehnen es ab, an das Mitleid der einen mit den anderen zu appellieren. Aber das Mitleid der Unterdrückten

mit den Unterdrückten ist unentbehrlich. Es ist die Hoffnung der Welt” (“Todos os que meditaram sobre o mau estado das coisas recusam-se a apelar à compaixão de uns por outros. Mas a compaixão dos oprimidos pelos oprimidos é indispensável. Ela é a esperança do mundo”), há uma incoerência.

O mesmo eu lírico que, para declamar este poema, refletiu sobre as situações miseráveis, apela aqui para a compaixão de uns pelos outros, fugindo à regra que ele mesmo dita. A compaixão, sentimento (inclusive suspeito por se tratar de uma virtude cristã) de empatia, de colocar-se na situação do outro, pressupõe que os passantes devam parar e enxergar a situação, para então atuarem. Os outros que pensaram sobre o assunto acreditam que ninguém irá parar, pois parece natural e, por isso, é inútil clamar por compaixão. Mas o poema está aqui para dizer que não é natural. De outro modo, estes outros, como os socialistas, podem acreditar que a compaixão, que levaria ao apaziguamento das contradições, seria insensata frente a intensificação destas, as quais levariam à luta. Mesmo que esta emoção não seja propagada pelo partido, neste poema no qual Brecht reflete sobre a falta de intervenções e a falta da manifestação de compaixão por outros em situações precárias, ele constata que seria importante que se tivesse empatia com as vítimas, ao invés da indiferença assumida. De certa maneira, a compaixão é destacada, embora não como solução, como uma alternativa superior à omissão. Segundo Arendt (1987, apud MOURA, 2016, p. 187): “O que trouxe Brecht de volta à realidade, e quase matou sua poesia, foi a compaixão. [...] [Havia nele] a incapacidade quase natural, ou, como Brecht diria, animal, de suportar a visão do sofrimento de outras pessoas [...]”.

À semelhança do poema “Hoffnung”, “Esperança” (embora também haja uma equivalência de títulos, vale aqui ressaltar que este poema de Brecht não teve seu título dado pelo próprio autor, como indicado em “Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band” [1997]), de Schiller, o poema, em sua forma imutável, mantém sua esperança por tempos melhores desde seu nascimento até a morte, momento em que ninguém mais o leria, ou que este seria destruído. Isto posto, “Die Hoffnung der Welt” parece ecoar alguns versos político-didáticos de “Lob der Dialektik”: “Wenn die Herrschenden gesprochen haben,/ Werden die Beherrschten sprechen./ Wer wagt zu sagen: niemals?” (“Quando os dominadores falarem/ falarão também os dominados./ Quem se atreve a dizer: jamais?”, tradução nossa), com a mesma mensagem de “An wem liegt es, wenn die Unterdrückung bleibt? An uns./ An wem liegt es, wenn sie zerbrochen wird? Ebenfalls an uns” (“De quem depende a continuação dessa opressão?/ De quem depende a sua destruição?/ Iguamente de nós”, tradução nossa).

CAPÍTULO 3: “BESUCH BEI DEN VERBANNTEN DICHTERN”

Als er im Traum die Hütte betrat der verbannten
Dichter, die neben der Hütte gelegen ist
Wo die verbannten Lehrer wohnen (er hörte von dort
Streit und Gelächter), kam ihm zum Eingang
Ovid entgegen und sagte ihm halblaut:
„Besser, du setzt dich noch nicht. Du bist noch nicht gestorben. Wer weiß da
Ob du nicht doch zurückkehrst, ohne daß andres sich ändert
Als du selber.“ Doch, Trost in den Augen
Näherte Po Chü-yi sich und sagte lächelnd: „Die Strenge
Hat sich jeder verdient, der nur einmal das Unrecht benannte.“
Und sein Freund Tu-fu sagte still: „Du verstehst, die Verbannung
Ist nicht der Ort, wo der Hochmut verlernt wird.“ Aber irdischer
Stellte sich der zerlumpte Villon zu ihnen und fragte: „Wie viele
Türen hat das Haus, wo du wohnst?“ Und es nahm ihn der Dante bei Seite
Und ihn am Ärmel fassend, murmelte er: „Deine Verse
Wimmeln von Fehlern, Freund bedenk doch
Wer alles gegen dich ist!“ Und Voltaire rief hinüber:
„Gib auf den Sou acht, sie hungern dich aus sonst!“
„Und misch Späße hinein!“ schrie Heine. „Das hilft nicht“
Schimpfte der Shakespeare, „als Jakob kam
Durfte ich auch nicht mehr schreiben.“ – „Wenn's zum Prozeß kommt
Nimm einen Schurken zum Anwalt!“ riet der Euripides
„Denn der kennt die Löcher im Netz des Gesetzes.“ Das Gelächter
Dauerte noch, da, aus der dunkelsten Ecke
Kam ein Ruf: „Du, wissen sie auch
Deine Verse auswendig? Und die sie wissen
Werden sie der Verfolgung entrinnen?“ – „Das
Sind die Vergessenen“, sagte der Dante leise
„Ihnen wurden nicht nur die Körper, auch die Werke vernichtet.“
Das Gelächter brach ab. Keiner wagte hinüberzublicken. Der
Ankömmling
War erblaßt.¹⁹

¹⁹ BENTELER, Anne. Exil und Gemeinschaft: Jüdische Exiltradition in Lion Feuchtwangers Josephus-Trilogie. **Exilograph**: Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur, Hamburg, v. 23, n. 3, p. 11, maio 2015.

VISITA AOS POETAS BANIDOS

Quando penetrou em sonho
Na cabana dos poetas banidos, vizinha
À cabana dos mestres banidos (de onde
OuvIU briga e gargalhada), veio-lhe ao encontro
Ovídio, e disse-lhe a meia-voz:
“Melhor não sentares. Ainda não morreste. Quem sabe
Ainda não retornas? E sem que nada mude
Senão tu mesmo.” Porém, consolo nos olhos
Aproximou-se Po Chu-yi e disse sorridente: “O rigor
Fez por merecer todo aquele que uma só vez deu nome à injustiça.”
E seu amigo Tu-fu disse suave: “Compreendes, o desterro
Não é o lugar onde se desaprende o orgulho.” Mas, mais terreno
Interpôs-se o maltrapilho Villon, e perguntou: “Quantas
Portas tem a casa onde moras?” E tomou-o Dante pelo braço
E levando-o para o lado murmurou: “Teus versos
Estão cheios de erros, amigo, considera
Quem está contra ti!” E Voltaire berrou de lá:
“Cuida dos tostões, senão te matam de fome!”
“E usa gracejos!” gritou Heine. “Não ajuda”,
Esbravejou Shakespeare, “quando veio Jacó
Também eu não pude mais escrever.” – “Se houver processo
Toma um patife como advogado!”, aconselhou Eurípides
“Pois ele conhece os furos nas malhas da lei.” A gargalhada
Ainda soava, quando do canto mais escuro
Veio um grito: “Escuta, sabem eles também
Os teus versos de cor? E eles que sabem
Escaparão à perseguição?” – “Estes são
Os esquecidos.”, disse Dante em voz baixa
“Foram-lhes destruídos não só os corpos, mas também as obras.”
A gargalhada cessou. Ninguém ousou olhar na direção. O recém-chegado
Empalideceu.²⁰

²⁰ BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. 5. ed. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Editora 34, 2001.

Tendo o poeta, nos dois últimos poemas interpretados, como sujeito empírico, se aproximado da voz poética em si – por um lado, devido a fatores metalinguísticos e, por outro, a emissão de percepções que Brecht gostaria de levar associadas à sua figura –, em “Besuch bei den verbannten Dichtern”, a figura dele torna-se central. Antes mesmo da leitura do poema, apenas sabendo-se que este havia sido escrito em 1936/37, enquanto Brecht ainda se encontrava em seu exílio do regime nazista na Dinamarca, e conhecendo-se seu título, já é possível pressupor a proximidade que os versos assumirão a características biográficas do autor alemão. Este poema, assim como o último, é mais um dos que compõem a antologia “Svendborger Gedichte”, na qual, a consciência da ameaça que o fascismo representa se encontra bem marcada, embora seja considerada sob o termo abrangente de “literatura de exílio”. Vale também mencionar a relação notória com o poema “Die Auswanderung der Dichter” (“A emigração dos poetas”, [1934]), o qual possui uma lista de poetas quase idêntica, faltando Eurípides e Ovídio e tendo acrescentados Lucrecio e Homero (à qual Brecht também soma explicitamente seu nome), que entraram em conflito com a política, e que serão mencionados mais adiante, assim como o mesmo campo semântico do poema aqui estudado, respectivamente tratando dos temas de “Auswanderung” (“imigração”) e “Verbannung” (“banimento”). Enquanto este poema anterior, apesar de que em uma disposição menos elaborada, possui uma configuração semelhante ao que será aqui analisado, ele já adiantará tópicos relacionados à vida no exílio, os quais também estão presentes em “Gedanken über die Dauer des Exils” (“Reflexões sobre a duração do exílio”, [1937]).

Neste poema de 1934, entre apenas treze versos, chama a atenção especialmente os últimos: “und so auch floh/ Brecht unter das dänische Strohdach” (“e também fugiu/ Brecht para debaixo do teto de palha dinamarquês”, tradução nossa). Este teto, que é de palha, não apenas insinua as condições precárias a que se está sujeito durante esta expulsão de seu próprio país – “Verbannung”, e não “Emigration” (“emigração”), como o poeta instrui em outro poema seu, de 1937, “Über die Bezeichnung Emigranten” (“Sobre o conceito ‘emigrantes’”) –, mas, sendo também dinamarquês, serve de metáfora para a ameaça constante de se viver no país, essencialmente pequeno e frágil, e que pode ser invadido pelos nazistas, da mesma forma que o “Strohdach” pode ser rapidamente incendiado. A Dinamarca ofereceria, segundo a concepção desta poesia, “um teto de palha”, o que auxilia a entender a visão do poeta sobre sua atual conjuntura. Por outro lado, Brecht já encaixa a si mesmo em uma linhagem de Homero e Dante, dos grandes poetas, ao passo em que esta atitude não será igualmente evidente em “Besuch bei den verbannten Dichtern”, como mostra o primeiro verso do poema. O “er” – que não se

configura a rigor como eu lírico, por se tratar de uma figura em terceira pessoa – não nomeado, o qual “[a]ls er im Traum die Hütte betrat der verbannten/ Dichter” (“Quando ele na cabana adentrou dos poetas banidos”, tradução nossa), configura, portanto, provavelmente “um” poeta, e não o poeta Brecht em específico, que simboliza os poetas banidos pelos nazistas naquele momento.

É também no primeiro verso, pausado em sua estrutura por um *enjambement*, que se destaca os termos “verbannten” e “Dichter”, que podem ser consideradas palavras-chave para o poema por vir. Essa divisão precisa na oração só é possível pela inversão existente, a qual antecipa o verbo que deveria vir ao fim da frase, e posiciona “Dichter” no início do segundo verso, dando-lhe destaque. A colocação desta cena “im Traum” reforça o afastamento de Brecht desta situação específica que foi sua fuga da Alemanha para estabelecer uma tese maior sobre estas ocorrências, não particulares a ele. Como já fica-se sabendo no poema, há uma cabana de “verbannten” poetas (“banidos”, como a tradução de Paulo César Souza sugere) e a de mestres banidos, localizada ao lado da primeira (“die neben der Hütte gelegen ist/ Wo die verbannten Lehrer wohnen”, “vizinha/ À cabana dos mestres banidos”) e de onde se ouvem discussões e gargalhadas. Essas duas profissões, de pessoas que têm conhecimento e compreensão do mundo a serem transmitidos, configuram a elite intelectual que foi para o exílio na Alemanha.

Entretanto, logo fica claro que a tese de Brecht avançará para outro patamar de abrangência; não são apenas os alemães (tendo sido ele próprio não mais considerado como um alemão em 1935, quando sua cidadania foi revogada) que passam por essa experiência, como também poetas e mestres de outras nacionalidades e temporalidades, pois é Ovídio quem vai falar com o recém-chegado, “halbblaut”, “a meia voz”, como quem não quer se fazer ouvido por terceiros. Esta esfera de “mortos-vivos” que é determinada ficará ainda mais evidente quando o poeta romano diz no sexto verso, “Besser, du setzt dich noch nicht. Du bist noch nicht gestorben” (“Melhor não sentares. Ainda não morreste”), estabelecendo também uma ponte entre a esfera dos “verbannten” e dos “mortos”. Sua aparição é ainda mais inesperada, surpreendendo o leitor, graças à sintaxe do poema que, embora não dividido em estrofes, usa constantemente em seus trinta e um versos o efeito do *enjambement*. Ovídio dá ao “ele” seu conselho de que não se sente, pois “Wer weiß da/ Ob du nicht doch zurückkehrst, ohne daß andres sich ändert / Als du selber” (“Quem sabe/ Ainda não retornas? E sem que nada mude/ Senão tu mesmo”). Confirma-se, através do verbo “zurückkehrst” (“regresse”, “volte”) que a figura do “ele” se refere também a um poeta exilado, provavelmente moderno, o qual tenta se consolar por sua expatriação ao mesmo tempo em que possui a sua identidade reestruturada

devido a seu contexto – sua volta subjugada a duas condições viáveis, a possível mudança do governo, agora nazista, implícita na primeira parte da oração, e a possível mudança do poeta, agora anti-nazista, expressa ao fim. Por se dirigir à história – representada, até este ponto, por Ovídio – buscando alguma lei fundamental em casos parecidos com o seu, de forma a entender seu presente, configura-se aqui um materialismo histórico-dialético realizado pela figura central do “ele”, à semelhança do último poema.

Aproxima-se das duas personagens anteriores Po Chü-yi, com “Trost in den Augen”, “consolo nos olhos”, poeta chinês dos séculos VIII/IX, assim como “seinen Freund Tu-fu” (“seu amigo Tu-Fu”), nascido sessenta anos antes de seu conterrâneo e feito prisioneiro em 757. Sabendo-se que Tu-fu (assim como Li-Po, citado em “Die Auswanderung der Dichter”), segundo Benteler (2015, p. 11), havia sido forçado a fugir para a província de Sichuan e lutar contra a turbulência da guerra civil, a afinidade com o “er”, semelhante a Brecht, é definida pelas questões políticas que ocasionaram o desterro de cada um. Por mais que Po Chü-yi, em uma posição consolativa, sorridente diz que “die Strenge” (“o rigor”), ou seja, o Estado, teve que reagir assim – colocando uma ambivalência em sua fala quanto ao motivo dessa atitude, sendo este a injustiça do governo, ou as ações dos poetas, mercedores (implicando um senso de condecoração, ainda que também de punição) do exílio –, Tu-fu ressalta suavemente, como quem já encontrou a tranquilidade com sua condenação (assim como Po Chü-yi, que, embora se refira à “Unrecht”, “injustiça”, o faz sorrindo), que “die Verbannung/ Ist nicht der Ort, wo der Hochmut verlernt wird” (“o desterro/ Não é o lugar onde se desaprende o orgulho”). Embora todos estejam banidos, a “arrogância” dos poetas não diminui, pois eles sabem seu valor. Brecht definitivamente sabe o seu, assim como o dos outros poetas a quem o pronome “er” poderia se referir, pois, ao colocar todos estes no mesmo nível que Ovídio ou, ainda, que Po Chü-yi e Tu-fu, declara que sua situação é também milenar. A saída da própria pátria deixa de ser uma fuga marginal, evento banalizado, para ser classificada com dignidade.

Logo em seguida, “stellte sich [...] zu ihnen” (“interpôs-se”) Villon, poeta francês do século XV, conhecido por sua vida boêmia e, portanto, mais “irdischer”, “terreno”. Sendo ele considerado inclusive um criminoso (ou, como o poema aponta, “zerlumpt”, “maltrapilho”), a sequência de figuras centrais do cânone que tiveram conflitos com suas autoridades estatais, projetada pelo poema de modo relativamente livre, começa a ser avistada, embora só seja comprovada nos próximos versos. Nesta ocasião, é de lembrança imediata momentos como a queima de livros pelos nazistas (sendo os próprios livros de Brecht destruídos em Bebelplatz, em maio de 1933) e a proibição de certas obras, listadas na “lista negra” de Wolfgang

Herrmann. Esta estratégia retórica de resgatar poetas, mesmo aqueles canônicos e clássicos, pretende convencer de que a poesia produzida também por eles entra em conflito com o poder, resultando em represália para os autores. Em “Die Auswanderung der Dichter”, ao dar ênfase especial à questão da fuga para o exílio em uma lista de pessoas (na qual Brecht inclui Homero e a si mesmo, recuperando a dignidade do exílio) que não podiam permanecer em seus lugares de origem por causa do poder, fica mais transparente o uso da retórica para corroborar a tese de que a poesia é perigosa para este próprio poder, com quem entra em conflito, causando a perseguição de seus poetas e a obrigatoriedade de suas emigrações. A pergunta de Villon, mais “terrena” se comparada a dos outros poetas já mencionados, relacionada à quantidade de portas que a figura central tem em sua casa (“Wie viele/ Türen hat das Haus, wo du wohnst?”), chama a atenção para este aspecto do exílio, permitida a relação entre o objeto “porta” e o ato de sair por esta, seja por fuga ou por expulsão (no caso do exílio, banimento).

O próximo nome a aparecer, de Dante, poeta e político florentino dos séculos XIII/XIV, corrobora a sequência levantada de poetas que enfrentaram conflitos políticos, enquanto toma “er” pelos braços, chamando-lhe a atenção – “Deine Verse/ Wimmeln von Fehlern, Freund bedenk doch/ Wer alles gegen dich ist!”. Seu conselho é de que o poeta banido pelos nazistas considere o aperfeiçoamento de sua poesia para fortalecer sua posição e poder, assim, entrar na eternidade como Dante. Este debate envolvente produzido, acrescido também dos conselhos de Voltaire (século XVIII), que sugere que a profissão não gera “Sou” (moeda francesa de sua época) o suficiente, e que deve-se ter cuidado para não morrer de fome, e Heine (XIX), pelos variados discursos diretos proferidos por essas figuras históricas, irá encher o ambiente de conflitos, sobretudo quando Shakespeare (XVI) discorda da concepção estética de Heine: “Das [Einmischen von Späßen, empfohlen von Heine] hilft nicht/ Schimpfte der Shakespeare, ‘als Jakob kam/ Durfte ich auch nicht mehr schreiben”’ (“A [intromissão de gracejos, recomendada por Heine] ‘não ajuda’,/ Esbravejou Shakespeare, ‘Quando veio Jacó/ Também eu não pude mais escrever”). Ao mesmo tempo em que Heine sugere que, na situação em que o poeta banido se encontra, de conflito com autoridade, este escreva de forma mais humorística para lidar com seu cenário, Shakespeare, do qual suas obras sempre possuem figuras cômicas, diz não funcionar, citando seu embate com o Rei James I (“Jakob”). A discussão é ainda complementada por gargalhadas – à semelhança da cabana de mestres – quando Eurípedes, poeta trágico grego do século V a.C., quem havia justamente sido ameaçado com processos, sugere um patife (a quem “os furos nas malhas da lei” são familiares) como advogado (“Nimm einen Schurken zum Anwalt!”), caso haja processo.

Dentre a gargalhada, surge também como resposta um grito (“ein Ruf”), no que é o ápice do poema. O brado, que pode ser ouvido do “canto mais escuro” da cabana, simboliza uma virada: embora todos os que aparecem antes na cabana de poetas exilados, grandes nomes do passado, sejam poetas cujas obras sobreviveram, existe a possibilidade de o poder se impor de tal forma que nada sobreviva. E é exatamente sobre isto que esta voz lhes irá lembrar: “Du, wissen sie auch/ Deine Verse auswendig? Und die sie wissen/ Werden sie der Verfolgung entrinnen?” (“Escuta, sabem eles também/ Os teus versos de cor? E eles que sabem/ Escaparão à perseguição?”). Não se trata apenas da aniquilação das obras impressas, mas de todas as pessoas que ainda lembram versos deste poeta. Este jogo de perguntas e respostas encenado no poema, somado ao clímax dramático do final, é semelhante a alguma cena que poderia se encontrar em “Divina Comédia”, e não coincidentemente, em um ambiente de silêncio e desconforto, a palavra irá caber justo a Dante – que afirma que “Das/ Sind die Vergessenen” (“Estes são/ Os esquecidos”), aos/dos quais “wurden nicht nur die Körper, auch die Werke vernichtet” (“foram-lhes destruídos não só os corpos, mas também as obras”).

A esta constatação, sem mais gargalhadas ou olhares na direção da voz, o recém-chegado empalidece (ação descrita em dois versos diferentes, pausadamente), seja pelo medo de ser esquecido, como pela possível autoconsciência de sua insignificância perante a soberania de seus predecessores em relação a ele – e, nesse sentido, a sua maior chance de ser desmemoriado. Ele também se descora ao compreender que, de forma a o poder ser suficiente para aniquilar todos que conhecem os versos, este poderio deve durar muito, e ser brutal. Diante dessa possibilidade, as risadas cessam. Essa oposição entre memória e esquecimento, assim como entre presença e ausência, é, portanto, retratada em “Besuch bei den verbannten Dichtern”. Não apenas estes tópicos, como também é manifestada a experiência humana em si, exposta por diferentes culturas e épocas, mas ainda assim, uniforme, revelando, em seu percurso, a barbárie – que, como a opressão do poema anterior, parece perpétua. Deste modo, a preocupação de Brecht neste poema se aproxima da produção exatamente de Dante, o qual, ao levar o caos do mundo, e suas contradições, em consideração, pensava o universo e refletia sobre a natureza humana.

CONCLUSÃO PARCIAL DE BRECHT

Dado seu histórico como simpatizante do Partido Comunista da Alemanha (KPD) e de seus ideais, assim como o número de peças de teatro suas voltadas para questões políticas, que constituíam uma leitura crítica acerca de seu contexto, era esperado que os poemas de Brecht fossem abertamente políticos, assim como alguns, a título de exemplo “Anstreicher” (“Pintor de casas”) e “Einheitsfrontlied” (ambos presentes em “Svendborger Gedichte”), o efetivamente são. Entretanto, estes não são apenas políticos, segundo o conceito mencionado acima, como também propagandísticos, na medida em que, exemplificativamente, no segundo poema citado, há uma chamada explícita para os trabalhadores se integrarem à Frente Unida na luta contra as classes dominantes, no que para Brecht era uma opção viável: “D’rum links, zwo, drei, drum links, zwo, drei,/ wo dein Platz, Genosse, ist” (“Esquerda, volver, dois, três, esquerda, volver, dois, três,/ onde seu lugar fica, camarada”, tradução nossa). O comunismo lhe parecia o instrumento mais efetivo contra o fascismo, podendo promover justiça social. A teoria marxista influenciou seu pensamento desde os anos 20, quando, ao entrar em grupos de estudos deste método, conheceu o intelectual Karl Korsch, a quem ele mais tarde se referiria como seu professor, como afirma Douglas Kellner em “Brecht's Marxist Aesthetic” (“Estética marxista de Brecht”, [s.d.]).

Neste mesmo texto, é mencionado que Korsch ficou com Brecht na Dinamarca entre 1935-36, período no qual ambos discutiam diariamente sobre as ideias do marxismo, nas quais ambos concordavam no nível dos princípios básicos. Assim, a introdução de valores ideológicos em suas produções desta época em uma chave próxima à doutrinação é prevista, mesmo sob acusações de “formalismo” por parte do partido. Contudo, não foi esta a atitude observada nos poemas escolhidos nesta pesquisa. É importante, por outro lado, ressaltar que, apesar de seus caracteres menos propagandistas, ainda assim estes possuem expressões do posicionamento político de Brecht. À semelhança de seu teatro épico, alguns de seus poemas também seguem a função que ele atribui a esta forma de arte, intervindos também pelo contexto de exílio e de guerra, quando estes começam (como é possível se observar nos três poemas aqui interpretados), respectivamente, em 1933 e 1939.

Para alcançar a função que gostaria no teatro, combatendo a noção mais limitadora que a burguesia conferia a essa forma de arte – de centralizar a subjetividade do indivíduo –, Brecht faz uso do recurso argumentativo de estranhamento. Nestas peças, o conceito brechtiano de *Verfremdung* tinha como papel deixar claro aos espectadores que eles se encontravam diante

de uma obra de arte, e que a representação teatral era apenas uma ilusão. Assim, ao fornecer o afastamento entre arte e realidade, o autor conferia ao seu público um distanciamento emocional, necessário para que se produzisse uma reflexão crítica e objetiva sobre o que estava sendo representado – desse modo, o autor usa sua peça de teatro, que desde o século XVIII tem o papel central de espaço para a sociedade burguesa comunicar seus problemas, para gerar impacto na opinião da sociedade, de preferência, tornando seus espectadores cooperadores na luta por uma sociedade socialista. Embora o estranhamento tenha sido um conceito estudado pelos russos, sob o termo *Ostranenie*, essa concepção foi derivada, sobretudo, da *Entfremdung* de Hegel (presente em *Die Phänomenologie des Geistes*, “Fenomenologia do Espírito”, 1807) – com a formulação conhecida “Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt.” (“O conhecido geralmente não é reconhecido por ser conhecido”, tradução nossa) –, a quem a consciência deveria ser considerada alienada sempre que estivesse alheia ao fato de que é constituída, por um lado, por um aspecto objetivo, e por outro, um subjetivo.

Os resultados desse recurso, na literatura, são de certa forma procurados também por outros escritores, como Guimarães Rosa. Em carta à sua tradutora norte-americana, Harriet de Onís, em 5 de janeiro de 1965, o autor (apud VAZ, 2014, p. 52) diz:

O mais importante, sempre, é fugirmos das formas estáticas, cediças, inertes, estereotipadas, lugares-comuns etc. Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. [...] A maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais, por si. O ritmo, a rima, as aliterações ou assonâncias, a música subjacente ao sentido – valem para maior expressividade.

De certa forma, Guimarães e Brecht tinham o mesmo fim a partir deste artifício – embora através de meios diferentes, já que o escritor mineiro apelava, a título de exemplo, para a oralidade, o que não ocorre em Brecht –, o de “despertar” o leitor de sua “inércia mental”. Pensando na formulação de realismo para Lukács, intelectual marxista húngaro com quem Brecht (acusado pelo primeiro de formalismo) contrapôs suas convicções repetidamente na década de 30, o uso do estranhamento, assim como do fluxo de consciência, multiperspectivismo e montagem (como no caso de “Kriegsfibel” Brecht, 1955), é desvalorizado, por não se encaixar no conceito de realismo herdado por Engels e Lenin, como indicado por Mazzari (1998, p. 274), em nota para a tradução do ensaio “Amplitude e variedade do modo de escrever realista” de Brecht. O poeta alemão discorda desta concepção mimética radical, e defende que seria mais favorável “um conceito de realismo mais amplo, generoso e,

portanto, mais ‘realista’”, que “apenas fortaleceria a posição dos escritores e intelectuais engajados na luta contra o fascismo”.

Ao buscar, portanto, a reflexão e a tomada de posição de seus leitores ou espectadores, sua arte não apenas aponta para a realidade, como adquire uma finalidade didática, para além da política. A influência exercida sobre o leitor, que assume o papel de educando, não é muito democrática, uma vez que pressupõe a posição intelectualmente inferior deste sujeito que irá aprender, assim como às vezes velam-se os mecanismos usados para esta atuação. Um caso deste procedimento pode ser visto, por exemplo, em “Besuch bei den verbannten Dichtern”, quando Dante diz à figura central para que este considere “[q]uem está contra ti!”. Em uma retórica mais obscura do que em “Die Hoffnung der Welt”, o leitor é levado a refletir sobre quem seria este opositor e, influenciado pelo resto do poema, chegar à conclusão de que são as figuras autoritárias do poder.

Na edição de 2000 da Editora 34, “Poemas 1913-1956”, Willi Bolle declara na orelha do livro que Brecht possui “um olhar sóbrio sobre o cotidiano” desde a concepção de “Poemas de um Manual para Habitantes das Cidades” [1929], o qual “trouxe para a poesia urbana a proposta de uma nova sensibilidade”. Esta sensibilidade mostra como Brecht compreende sua realidade com uma percepção também poética, e não exclusivamente política, aproximando-se do que seria para Adorno um poeta que atua adequadamente sobre sua escrita, à medida em que também se afasta desta concepção, ao subordinar a arte a uma função. Sendo um “bom poeta”, e não apenas repercutindo ideologias, Brecht vai além e, em sua didática, entra em diálogo com seu leitor, visto que este último pode discordar de suas ideias (embora suas retóricas sejam, claro, tendenciosas), como acontece na sequência de perguntas e argumentos em “Die Hoffnung der Welt”. A moralidade política, ou seja, os princípios éticos produzidos pela sociedade, aparece neste poema, levando o leitor ao processo solitário de julgar seus eventos contemporâneos ao mesmo tempo em que se percebe como ser social, compreendido em sua realidade.

Princípios éticos os quais, a nível mais pessoal, são também levantados em “Schlechte Zeit für Lyrik”, quando o eu lírico-poeta diz que dentro dele competem o entusiasmo pela beleza e o horror pelo contexto político. Os comportamentos “universais”, naturais e ingênuos, das pessoas nas circunstâncias dadas são inaceitáveis, como expõe “Die Hoffnung der Welt”, e a questão que fica de como então se comportar quando essas condições inumanas, que demandam atuações, existem e quando qualquer atividade cultural parece olhar para o outro lado e até tolerar essas condições – como “Schlechte Zeit für Lyrik” levanta – parece encontrar sua

resposta, pelo menos para Brecht, na própria arte. Ao fazer essas críticas sobre a realidade precisamente em poemas políticos, procurando promover a reflexão e a atuação, Brecht comprova, como em “Besuch bei der verbannten Dichtern”, o valor da sua poesia, reafirmando a grandeza de seu trabalho especialmente frente a opressão sofrida pelo poder. Como em seu discurso na “I. Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur” (“I. Congresso Internacional de Escritores em Defesa da Cultura”), descrito por Jan Knopf em “Über den Gesang in finsternen Zeiten” (“Sobre o canto em tempos difíceis”, [p. 261]), em que ele diz “[D]ie Kultur sei für die Menschen da und nicht die Menschen für die Kultur” (“A cultura existe para as pessoas, e não as pessoas para a cultura”, tradução nossa), Brecht procura cumprir sua função social através de suas competências, interferindo no mundo por meio de sua arte.

REFLEXÕES FINAIS

Ao fim deste estudo, deseja-se destacar primeiramente as semelhanças entre Drummond e Brecht apontadas logo na Introdução, quando ambos se aproximam através de elementos evidentes e até certo ponto alheios aos próprios poemas: ambos são poetas coetâneos, proeminentes em suas épocas, que se encaixam na pós-vanguarda e que enfrentam uma mesma realidade histórica universal através, igualmente, da tendência comunista que possuem. Embora em países diferentes, até mesmo ambos seus enfrentamentos à autoridade vigente correspondente (Estado Novo e o Partido Nacional-Socialista, respectivamente) lhes conferem pressões políticas semelhantes, cometidas por estados centralizadores e autoritários, assegurados através da doutrinação de seus povos por meio de propagandas constantes e o controle sobre as liberdades de expressão. Por essa razão, sendo também poetas, sentem necessidade de intervir da maneira que sabem melhor se expressar. Por outro lado, apesar de todas as semelhanças, produziram poesias que se articulam diferentemente entre si.

A primeira distância se encontra no modo como o posicionamento político se revela nos poemas de cada um, dadas as diferentes funções que os autores atribuem a suas escritas. Sendo a poesia drummondiana essencialmente dividida entre um âmbito mais pessoal e outro mais social, este último estimulado provavelmente pela onda dos anos 30 de considerar o comunismo como solução igualitária, justa e democrática para os problemas vivenciados, percebe-se que seus temas abordados, até em seus poemas considerados mais politicamente engajados, vislumbram também cantos mais subjetivos. O autor proferiu algumas considerações exatamente sobre estes aspectos de sua produção em uma entrevista cedida a sua própria filha Maria Julieta em 1984 (disponibilizada pelo Instituto Moreira Salles em 2018, especificamente no áudio número 9, “A poesia que eu faço”), e as quais aproveitamos para reproduzir – em transcrição adaptada – abaixo:

[02:38]

Nos primeiros tempos, durante um longo tempo, eu fiz uma poesia da qual eu necessitava para me purgar, para me exorcizar, para me livrar dos meus demônios, dos meus problemas [...] Eu era muito complicado. Então eu acho que a poesia me deu esse benefício, ela de certo modo me clareou o espírito. Hoje a poesia que faço, embora ainda amarga, [...] é muito menos grave e agressiva do que ela foi quando eu comecei, porque eu precisava realmente me livrar de uma tensão interior que não tinha derivativo, não encontrava caminhos para se escoar. Então, como que instintivamente e me valendo da liberdade literária que o modernismo instituiu do verso livre, eu fui procurando... [...]

[03:33]

[04:29]

Então o poema valeu para mim como exorcismo. Agora, depois, eu então já não sinto mais a necessidade de exorcismo, então produzo menos, escrevo menos. A fase mais produtiva da minha vida foi a fase social, em que eu estava muito imbuído de ideais políticos [...], e através da poesia tentei dar minha contribuição. Essa tentativa foi frustrada; eu fiz versos que causavam certa impressão que até hoje são lembrados como sendo de poesia social, mas na realidade elas não me conduziram a caminho

nenhum. Conduziram a um começo de militância política no jornalismo, sem compromisso partidário com o Partido Comunista, mas que me decepcionou tão profundamente que não quis mais saber daquilo. Então refluí para uma poesia mais metafísica, mais interior, mais subjetiva, porque é a única que realmente me faz me encontrar...
[05:21]

Apesar de estar repleto de “ideais políticos”, as poesias de seu livro considerado o mais engajado política-socialmente, “A rosa do povo”, possuem não apenas a relação entre o indivíduo e sua realidade como objeto de meditação, mas também a relação do sujeito com ele mesmo (poesia subjetiva que nunca abandonou Drummond, e que acabou voltando a ele mais para o fim de sua vida, após sua decepção com sua tentativa de militância e, provavelmente, com o próprio comunismo, tendo os crimes da fase stalinista e toda a miséria da URSS surgido na década de 50), e como sua identidade e perspectivas se desenvolvem à medida em que entra em contato com seus arredores, marcados pela conjuntura sócio-política e histórica. A profunda dramatização da crise do sujeito no poeta mineiro certamente possui relação com os surrealistas que ele lia, tais como Sartre, como mencionado no Capítulo 2, sobre “O medo”, e 3, sobre “A flor e a náusea”.

Nos poemas analisados, sua posição política não é explícita, mas pode ser implicada através da soma entre o conhecimento de que, apesar de ser conhecido por seu apartidarismo político, possui uma tendência especificamente comunista (que se manifesta também em “O medo”, ao fazer menção ao trecho do artigo de Candido, aonde são estabelecidas pontes entre a situação política e o papel da geração dos escritores da época sob uma chave militante antifascista), e as críticas expressas em suas poesias ao modelo econômico vigente, como em “O medo” e “A flor e a náusea”, e ao mundo, contaminado pela indiferença dos “homens [que] voltam para casa”, aos quais falta a crença na arte, na religião e em outras verdades que poderiam lhes surgir. É claro que a razão para as mudanças que ele observa na sociedade está intrinsecamente ligada às condições políticas, que despontam tanto no mundo, quanto no Brasil, às quais Drummond faz uma vinculação mais direta em “O medo”, ao sugerir o contexto da repressão ao protesto estudantil, mas ainda assim obscura para a maior parte dos leitores que entra em contato com o texto – nem mesmo Candido pode confirmar se esta referência fora realmente intencional.

Ainda, este último poema nos proporciona um indício das circunstâncias “futuras” para o eu lírico drummondiano. Os homens serão, em sua visão, permeados pelo sentimento de temor, “dançando o baile do medo” eternamente, mesmo que lutem contra esta emoção. Enquanto isso, o eu lírico de “Besuch bei den verbannten Dichtern” denota sua perspectiva quanto ao porvir em sua reação diante das constatações de Dante e da voz que vinha “do canto

mais escuro”. Ao empalidecer, o medo, sentimento assegurado pela outra voz poética, se confirma também neste poema: o medo de que o poder seja brutal e duradouro se incorpora ao presente, mas também ao futuro incerto desta personagem.

Brecht, tendo em vista seu contexto, imerso diretamente na guerra e no exílio, e o repertório de poemas escolhidos nesta dissertação, procura retratar seu posicionamento político como objeto de sua didática, veiculando seus juízos sobre o mundo em processos retóricos, como todos os três poemas mostram. Sua visão sobre o que falta na atuação dos homens, explicitamente demarcada, por exemplo, em “Die Hoffnung der Welt”, procura despertar uma transformação nesse sentido, revelando a função que ele atribui à própria arte. Ao buscar aguçar a compaixão nas pessoas e, desta forma, estimular uma antítese com a conjuntura contemporânea, o eu lírico fala de “esperança”, sentimento vinculado em “A flor e a náusea” também a elementos desta ordem, como o “ódio” e a “flor”. Entretanto, por ser mais explicitamente ligado à conjuntura política, citando o exílio em “Besuch bei den verbannten Dichtern”, a título de exemplo, os poemas de Brecht perdem o caráter de atemporalidade observados em Drummond, pois os poemas deste último possuem em contrapartida menos mensagem política (nesse sentido, aproximando-se da forma mais pura e dedicada de se fazer poesia, para Adorno em “Palestra sobre lírica e sociedade” [2003]), mesmo quando criticam a realidade insatisfatória.

Nos poemas drummondianos não parece que atuar diretamente em mudanças no mundo seja o propósito do autor, embora suas ponderações críticas sobre a realidade pareçam abrir caminho para a consciência social ser despertada em seus leitores, como em “O elefante”, quando a relação entre o eu lírico-poeta e seu contexto é assentada em suas tentativas intermináveis de procurar despertar nos homens a visão do “todo”, a soma entre o mundo que os “outros” enxergam e o “mundo mais poético”. Estes homens “que já não [creem] nos bichos” se assemelham, considerando o contexto em comum, ao eu lírico de “Schlechte Zeit für Lyrik” (embora a conjuntura política seja mais explicitamente resgatada neste último, dada a menção ao “Anstreicher”), que já não “crê”, para usar o mesmo termo, na beleza. Assim, a voz poética de Brecht desconsideraria os elementos que o “elefante” procura elucidar ao defender que estes não são importantes à conjuntura, senão que são relevantes justamente os opostos das “flores de pano” e “nuvens”, dos “encontros ao luar/ no mais profundo oceano” que o bicho procura, e que poderiam estimular reações dos homens.

Como o conteúdo e a forma sempre se encontram ligados, vale aqui pensar sobre a maneira como Drummond articula seus poemas, dando atenção principalmente ao verso livre,

citado na transcrição da entrevista acima, que chega a guardar relações com os ritmos livres de Brecht. Entretanto, os versos livres no poeta mineiro parecem cumprir uma função mais vanguardista, de defesa das ideias artísticas modernas, enquanto o poeta alemão usa o que lhe parece pertinente, produzindo uma obra vastamente elaborada e diversificada em seus processos estéticos. Em “Über den Gesang in finsternen Zeiten”, Jan Knopf diz, por exemplo, que os ritmos regulares, versos sem métrica fixa, para Brecht pareciam inadequados, por “sie sich ‘mit ihrem gleichmäßigen Fall’ nicht genügend im Ohr ‘einhängen’”²¹ (2003, p. 263). O metro fixo, porém, é utilizado quando, associado ao conteúdo, torna-o proeminente, como em “Kinderhymne” (1949). Vale notar, por fim, a conexão que existe entre a forma e a recepção da poesia, pois a capacidade do verso ser memorizado – atributo obtido através dos sons e imagens, especialmente, de acordo com sua brevidade e regularidade – afeta o potencial do poema ser participativo, incorporado à vida cotidiana, ideia muito discutida por Mário de Andrade²², por exemplo.

Analogamente à posição de Drummond diante do comunismo, Brecht durante a década de 50 possuía “reservas diante a política do partido socialista na RDA e o estalinismo, mas ele escondia suas opiniões discordantes para não arriscar sua posição e seu teatro” (GALLE, 2017, p. 5). O auge da sua recepção política fora, inclusive, posterior, durante os anos 60, com o advento de “confrontos violentos entre o poder estatal e a juventude europeia”, como mostra também o texto de Galle. Esse evento particular reforça as qualidades de poeta ideal, segundo a concepção de Adorno, não apenas de Drummond, como também de Brecht, que não se limitam a frases pragmáticas da poesia política, imprimindo a seus poemas também qualidade poética, e, por isso, se tornando grandes poetas, lidos por várias gerações. Nas palavras de Adorno, “um poema lírico perfeito tem de possuir totalidade ou universalidade, tem de oferecer, em sua limitação, o todo” (2003, p. 72). A ambiguidade da poesia (ou da literatura, em maior grau) de estabelecer uma realidade na qual as pessoas creem, embora esta não seja real, abordada de certo modo em “A flor e a náusea” e que pode dizer a respeito da impossibilidade para Brecht, vislumbrada em “Schlechte Zeit für Lyrik”, de escrever sobre aspectos que vão cegar seus leitores do que eles deveriam prestar atenção, desbota-se ao lado do valor supremo da poesia alcançado pelos dois escritores. Ao orientar o leitor a fazer, por fim, uma descoberta propriamente sua, referente ao seu subjetivo, a poesia atinge sua significação. Apesar do caráter

²¹ “eles não se ‘prenderem’ ‘com sua eventualidade uniforme’ suficientemente no ouvido” (tradução nossa)

²² Para mais detalhes, recomenda-se consultar a entrevista do autor no livro “República das Letras”, de Homero Senna (1996).

de conscientização sócio-político de ambos autores, os dois dominam, por completo, suas virtudes, quando, ao fim, nos mudam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A lição do amigo**: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **O Observador no Escritório**. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do Mundo**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BRECHT, Bertolt. **Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- BRECHT, Bertolt. **Gedichte 4**: Gedichte und Gedichtfragmente 1928-1939. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1993, p. 432.
- BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. 5. ed. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, SP: Editora 34, 2000.
- CARDOSO, Fábio Silvestre. **Capanema**: A história do Ministro da Educação que atraiu intelectuais, tentou controlar o poder e sobreviveu à Era Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.
- SARTRE, Jean-Paul. **A náusea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- SOUZA, Paulo César de (org.). **Poemas 1913-1956**: Bertolt Brecht. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

- ADORNO, Theodor W.. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor W.. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Ed. 34, 2003. p. 65-89.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. [p. 205-214].

- BENJAMIN, Walter. **Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze**. 14. ed. Berlin: Suhrkamp, 2009.
- BENN, Gottfried. **Probleme der Lyrik**. Wiesbaden: Limes Verlag, 1951.
- BENTELER, Anne. Exil und Gemeinschaft: Jüdische Exiltradition in Lion Feuchtwangers Josephus-Trilogie. **Exilograph**: Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur, Hamburg, v. 23, n. 3, p. 9-11, maio 2015.
- BRECHT, Bertolt. Amplitude e variedade do modo de escrever realista. **ESTUDOS AVANÇADOS**. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 12, n. 34, p. 274-275, 14 dez. 1998.
- BRECHT, Bertolt. Amplitude e variedade do modo de escrever realista. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 12, n. 34, p. 267-276, dez. 1998.
- BRECHT, Bertolt. Die Dialektik. In: BRECHT, Bertolt. **Über Lyrik**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964. p. 25-26.
- BRECHT, Bertolt. **Poesia**. 1. ed. Tradução de André Vallias. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- BURDORF, Dieter. **Einführung in die Gedichtanalyse**. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2015.
- CANDIDO, Antonio. "Fazia frio em São Paulo". In: _____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004. p. 67-97.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A Educação Pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- CANDIDO, Antonio. "Plataforma da nova geração". In: _____. *Joaquim*, nº 9, s.d.
- CANDIDO, Antonio. **Textos de intervenção**; seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.
- CASTELLI, Marco Aurélio. A remontagem do mundo: um estudo do poema "O elefante". **Travessia**, Florianópolis, n. 2, p. 57-60, 1981.

- CASTILHO, Ataliba T. de. A poesia de Carlos Drummond de Andrade. **Alfa: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 5/6, n. 1, p. 9-41, 1964.
- CICERO, Antonio. Sobre "A flor e a náusea", de Drummond. In: CICERO, Antonio. **A poesia e a crítica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. Cap. 10. p. 130-143.
- CICERO, Antonio. "**Carpe diem**". 2010. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0602201021.htm>>. Acesso em: 08 nov. 2020.
- COUTO, Mia. "O sertão brasileiro na savana moçambicana". In: *Pensatempos – textos de opinião*. Lisboa/Maputo: Editorial Ndjira, 2005. p. 103-112.
- DÉCADA de 40. Redação adota imparcialidade como política. **Folha Online**, 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/circulo/historia_40.htm>. Acesso em: 6 de outubro de 2020.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Maria Julieta. **Maria Julieta entrevista Carlos Drummond de Andrade**. [S. l.: s. n.], 2018. Disponível em: <<https://soundcloud.com/imoreirasalles/sets/maria-julieta-entrevista-carlos-drummond-de-andrade>>. Acesso em: 1 set. 2020.
- FINK, Jakob Leth (ed.). **The Development of Dialectic from Plato to Aristotle**. Disponível em: <<https://ndpr.nd.edu/news/the-development-of-dialectic-from-plato-to-aristotle/>>. Acesso em: 5 nov. 2020.
- FLIP - FESTA LITERÁRIA INTERNACIONAL DE PARATY. **FLIP 2012 - mesa 5 - Drummond, o poeta moderno**. YouTube, 6 jul. 2012 . Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Aa-NZMbtA7U&t=66s>>. Acesso em: 31 out. 2020.
- FONSECA, A. C. V. DA. LITERATURA E MILITÂNCIA: A SOCIEDADE NA CRÍTICA DE ANTONIO CANDIDO. **Revista Água Viva**, v. 3, n. 2, [p. 1-8], 31 dez. 2018.
- FREITAS, Talitta Tatiane Martins. O teatro entre a recriação e a permanência. **Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 8, n. 3, p. 1-14, dez. 2011.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin Readers, 2011.
- GALLE, Helmut Paul Erich. CONVERSAÇÃO SOBRE ÁRVORES E LINGUAGEM ATRAVÉS DO ABISMO DA HISTÓRIA: SOBRE DOIS POEMAS DE BRECHT E CELAN. **Trama**, [S.l.], v. 14, n. 31, p. 4-14, fev. 2018. ISSN 1981-4674. Disponível

em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/17699>>. Acesso em: 26 jul. 2020.

GOMES, Leandro Ribeiro. A luta dos Sovietes e o vislumbrar da Anarquia: a repercussão da Revolução Russa na imprensa operária anarquista brasileira (1917-1922). **Dia-Logos**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 5, p. 59-70, out. 2012.

JUTGLA, Cristiano A. da Silva. **O tempo fragmentado: Uma leitura de "Idade madura", de Carlos Drummond de Andrade**. 2005. Disponível em: <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/idadema.html>>. Acesso em: 20 set. 2020.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e Interpretação da Obra Literária**: introdução à ciência da literatura. Coimbra: Arménio Amado, 1963.

KELLNER, Douglas. **Brecht's Marxist Aesthetic**. Disponível em: <<https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/brechtsmarxist.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2020.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 0, p. 39-54, out. 2006.

KNOPF, Jan. Über den Gesang in finsternen Zeiten. In: HILDEBRAND, Olaf (org.). **Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein**: Gedichte und Interpretationen. Köln: Böhlau Verlag, 2003. p. 260-267.

KÜHN, K. E. **Bertolt Brecht: Dialektik - Signaturen**. Disponível em: <<https://signaturen-magazin.de/bertolt-brecht--dialektik.html>>. Acesso em: 5 nov. 2020.

LÖWY, Michael. A filosofia da história de Walter Benjamin. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 16, n. 45, p. 199-206, mai./aug. 2002.

MARCÍLIO, Fernando. **A rosa do povo**. Disponível em: <<http://educacao.globo.com/literatura/assunto/resumos-de-livros/a-rosa-do-povo.html>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

MAZZARI, Marcus V. Os espantalhos desamparados de Manuel Bandeira. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 16, n. 44, p. 255-276, abr. 2002.

MAZZARI, Marcus V. Água mole em pedra dura: sobre um motivo taoísta na lírica de Brecht. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 14, n. 39, p. 229-245, aug. 2000.

- MERQUIOR, José Guilherme. A rosa do Povo. In: MERQUIOR, José Guilherme. **Verso Universo em Drummond**. São Paulo: É Realizações, 2012. p. 113-170.
- MOTA, Carlos Guilherme Santos Serôa da. Para a história das idéias no Brasil: a plataforma da Nova Geração (1945): traços do pensamento radical. **Revista de História**, São Paulo, v. 52, n. 103, p. 519-546, 25 set. 1975.
- MOURA, Murilo Marcondes de. **O mundo sitiado**: a poesia brasileira e a segunda guerra mundial. São Paulo: Editora 34, 2016.
- NEME, Mário (coord.), **Plataforma da Nova Geração**, Porto Alegre, Globo, 1945. Coleção Autores Brasileiros, vol. II.
- NEUMANN-RIESER, Doris. "**der staub, den sie bei ihren kämpfen aufwirbeln, das ist die wirkliche materie.**" **Realitätskonzeptionen in Bertolt Brechts Texten**. 2015. 434 f. Tese (Doutorado) - Curso de Philosophie, Universität Wien, Wien, 2015.
- NORDQUIST, Richard. **Definition and Examples of Praeteritio (Preteritio) in Rhetoric**. 2020. Disponível em: <<https://www.thoughtco.com/praeteritio-preteritio-1691522>>. Acesso em: 13 out. 2020.
- PASINI, Leandro. O processo expiatório de A rosa do povo, de Carlos Drummond de Andrade. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 21, p. 54-69, 20 dez. 2015.
- PIRES, Marília Freitas de Campos. O materialismo histórico-dialético e a Educação. **Interface - Comunicação, Saúde, Educação**, Botucatu, v. 1, n. 1, p. 83-94, ago. 1997.
- RAE, Gavin. Hegel, Alienation, and the Phenomenological Development of Consciousness. **International Journal of Philosophical Studies**, N/A, v. 20, n. 1, p. 23-42, fev. 2012.
- RHEIN, Stefan. **Luther und das Apfelbäumchen**: Der Reformator liebte Bäume. 2017. Disponível em: <<https://www.luther2017.de/de/martin-luther/geschichte-geschichten/luther-und-das-apfelbaeumchen/index.html>>. Acesso em: 14 out. 2020.
- RONÁ, Ronaldo di. Discutindo historiograficamente a escravidão. **Brasil Para Todos**, Guarulhos, v. 3, n. 1, p. 132-149, jun. 2016.
- SCHMITZER, Ulrich. **Katalog der Internetressourcen für die Klassische Philologie aus Berlin**. Disponível em: <<https://www.kirke.hu-berlin.de/>>. Acesso em: 06 nov. 2020.
- SIMON, Iumna Maria. **Drummond: uma poética do risco**. São Paulo: Ática, 1978.

- STAROBINSKI, Jean. **A melancolia diante do espelho**: Três leituras de Baudelaire. São Paulo: Editora 34, 2014.
- THOLEN, Norbert. **Brecht: Der Pflaumenbaum – Analyse**. 2012. Disponível em: <<https://norberto42.wordpress.com/2012/12/20/brecht-der-pflaumenbaum-analyse/>>. Acesso em: 17 ago. 2020.
- TRAVANCAS, Isabel. Drummond na imprensa: algumas crônicas das décadas de 1940 e 1950. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 31, n. 2, p. 123-138, jul./dez. 2008.
- VAZ, Valteir Benedito. **“CONVERSA DE BOIS”, de João Guimarães Rosa: uma leitura à luz da poética do próprio autor**. 2012. 134 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- VAZ, Valteir Benedito. Em Defesa do Insólito: Victor Chklóvski e Guimarães Rosa. **RUS**, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 44-52, 22 jun. 2014. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA).
- VILLAÇA, Alcides. Um elefante de mentira e de verdade. **Língua e Literatura**, São Paulo, n. 16, p. 9-22, 1987/1988.