



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LINDJANE DOS SANTOS PEREIRA DE MEDEIROS

RENTE AO CHÃO, CANTA O POETA *GAUCHE*
A poesia do cotidiano de Carlos Drummond de Andrade

JOÃO PESSOA – PB

2020

LINDJANE DOS SANTOS PEREIRA DE MEDEIROS

RENTE AO CHÃO, CANTA O POETA *GAUCHE*

A poesia do cotidiano de Carlos Drummond de Andrade

Tese apresentada à Universidade Federal da Paraíba como parte das exigências do Programa de Pós-graduação em Letras para a obtenção do título de doutora em Letras.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica.

Linha de pesquisa: Estudos Semióticos

Orientador: Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior

João Pessoa – PB

2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M488r Medeiros, Lindjane dos Santos Pereira de.

Rente ao chão, canta o poeta gauche : a poesia do cotidiano de Carlos Drummond de Andrade / Lindjane dos Santos Pereira de Medeiros. - João Pessoa, 2020.

157 f. : il.

Orientação: Expedito Ferraz Junior.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Poesia. 2. Andrade, Carlos Drummond de - 1902-1987.
3. Literatura brasileira - Crítica e interpretação. 4.
Poesia moderna. 5. Semiótica. I. Ferraz Junior,
Expedito. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-1(043)

LINDJANE DOS SANTOS PEREIRA DE MEDEIROS

RENTE AO CHÃO, CANTA O POETA *GAUCHE*

A poesia do cotidiano de Carlos Drummond de Andrade

Tese apresentada à Universidade Federal da Paraíba como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras para a obtenção do título de doutora.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica.

Linha de pesquisa: Estudos Semióticos

Tese defendida em: ____/____/2020

Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior
Orientador – UFPB

Prof. Dra. Maria Analice Pereira da Silva
Examinadora externa – IFPB

Prof. Dr. Flaviano Maciel Vieira
Examinador externo – UFPE

Prof. Dra. Genilda Azerêdo
Examinadora interna – UFPB

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães
Examinador interno – UFPB

Aos meus amores, minha família:
origem e razão de tudo.

AGRADECIMENTO

Mudança. Essa é a primeira palavra que me vem à mente nesse momento em que tento escrever esses agradecimentos. Em 2016, quando fui aprovada na seleção para o doutorado que agora concluo, eu era uma pessoa bem diferente da que sou hoje. É certo que todos nós estamos em constante mutação, dormimos um e acordamos outro (mesmo que a nossa essência se mantenha), mas nesses últimos anos eu mudei de forma ainda mais intensa: me tornei mãe, assumi muitas responsabilidades, vi meu pai adoecer... Enfim, vivenciei a vida adulta, tendo como companheiro inseparável esse texto que lhes apresento.

Outra palavra fundamental para esse momento é síntese. A apresentação dessa tese não representa apenas o fim do meu período no doutorado do PPGL, ou ainda do meu tempo de estudo na UFPB (iniciado em 2003), e sim o produto das escolhas que fiz ao longo dos meus 35 anos de vida: dos dias em que, ainda adolescente, fiquei em casa estudando; dos dias de angústia gerados por ter que me dividir entre o trabalho, o estudo e os cuidados com a minha família; da fé que sempre tive na educação como único meio de crescimento pessoal. Tudo isso constituiu o meu “baú de experiências”, a maneira como vejo a vida, a maneira como eu leio a poesia de Drummond.

Em suma, todas as tarefas e obrigações diárias, que não puderem ser esquecidas durante esse tempo de estudo, não fizeram do meu desejo de me dedicar à pesquisa uma tarefa fácil – dificuldade por que devem passar quase todos os que fazem pós-graduação nesse nosso País tão “torto”, como nos diria Drummond. Não foram poucos os momentos que pensei que não conseguiria escrever essas últimas linhas.

Apesar de todo o receio, então, concluo o meu trabalho, claramente não só pelo meu esforço, teimosia e fé, mas por todo incentivo que sempre recebi da **minha família** para que a menina de origem humilde, aluna de escola pública, continuasse estudando; pela ajuda fundamental do meu **amado Helton**, que cuidou do nosso Gueguel e que leu minha tese com amor; pelo incentivo dos amigos; pela atenção carinhosa do meu orientador **professor Expedito**, que sempre me deixou muito à vontade para produzir no meu ritmo e me atendeu prontamente todas as vezes que lhe pedi ajuda; pelas leituras tão ricas dos professores do curso do PPGL, quase todos muito dedicados e apaixonados pelo ofício. Por todas as boas vibrações que recebi de tantas pessoas queridas que não cito nominalmente nesse texto.

A todos vocês ofereço a minha gratidão e o meu carinho.

*Eis o meu canto.
Ele é tão baixo que sequer o escuta
ouvido rente ao chão
(Carlos Drummond de Andrade)*

RESUMO

Observando os impactos do processo de modernização no dia a dia das pessoas que viviam no Rio de Janeiro do início do século XX, ou rememorando a sua infância, vivida numa pequena cidade mineira, é que Carlos Drummond de Andrade constituiu o que nesta tese denominamos a sua poesia do cotidiano. Trata-se de uma lírica que não só escolhe a vida corriqueira como tema, mas que também adota uma linguagem que busca nos fazer sentir esse cotidiano. A partir dessas observações, buscamos saber quais as principais imagens do dia a dia encontradas na poesia de Drummond e de que forma o cotidiano é representado. A pesquisa se apoiou especialmente em estudos sobre a poesia moderna (AUERBACH; BAUDELAIRE; BENJAMIN; BERMAN; FRIEDRICH; PAZ, etc.), em leituras dos principais críticos da obra de Carlos Drummond de Andrade (CANDIDO; MERQUIOR; SANT'ANNA; LEITE; VILAÇA; etc.) e, no que se refere especificamente ao processo de representação, na semiótica de Charles Sanders Peirce (PEIRCE, SANTAELLA, FERRAZ JR., etc.).

Palavras-chave: Drummond. Poesia. Cotidiano. Cidade. Semiótica. Representação.

ABSTRACT

Observing the impacts of the modernization process on the daily lives of people who lived in Rio de Janeiro city at the beginning of the twentieth-century, or recalling his childhood in a small town in the Brazilian state of Minas Gerais, it is that Carlos Drummond de Andrade constituted what in this thesis we call as his everyday poetry. It is related to a lyric that not only chooses ordinary life as its theme, but also adopts a language that seeks to make us feel this everyday life. From these observations, we seek to know which are the main images of everyday life found in Drummond's poetry and how the everyday life is represented. The Research was based specially on studies related to modern poetry. (AUERBACH; BAUDELAIRE; BENJAMIN; BERMAN; FRIEDRICH; PAZ, etc.), in readings of the main critics of the work of Carlos Drummond de Andrade (CANDIDO; MERQUIOR; SANT'ANNA; LEITE; VILAÇA; etc.) and, as regards specifically the representation process, in the semiotics of Charles Sanders Peirce (PEIRCE, SANTAELLA, FERRAZ JR., etc.).

Keywords: Drummond. Poetry. Everyday Life. City. Semiotics. Representation.

RÉSUMÉ

C'est en remarquant les impacts du processus de modernisation au jour le jour des habitants de Rio de Janeiro au début du XX^e siècle, ou en souvenant son enfance vécue dans un village de Minas Gerais, que Carlos Drummond de Andrade a constitué ce qu'on appelle dans cette thèse de sa poésie du quotidien. Il s'agit d'une lyrique qui pas seulement choisit la vie courante comme thème, mais aussi qui emploie un langage en tâchant à nous entraîner le sentiment de ce quotidien. À partir de ces remarques, on cherche savoir lesquelles sont les images principales de tous les jours rencontrées dans la poésie de Drummond et de quelle manière le quotidien est représenté. La recherche s'est soutenue surtout par des études sur la poésie moderne (AUERBACH; BAUDELAIRE; BENJAMIN; BERMAN; FRIEDRICH; PAZ, etc.), des lectures de critiques principaux de l'oeuvre de Carlos Drummond de Andrade (CANDIDO; MERQUIOR; SANT'ANNA; LEITE; VILAÇA; etc.) et, en ce qui concerne spécifiquement le processus de représentation, la sémiotique de Charles Sanders Peirce (PEIRCE, SANTAELLA, FERRAZ JR., etc.).

Mots clés: Drummond. Poésie. Quotidien. Ville. Sémiotique. Représentation.

LISTA DE ABREVIACÕES

1. *Alguma poesia*: AP
2. *Brejo das almas*: (BA)
3. *Sentimento do mundo*: SM
4. *A rosa do povo*: RP
5. *Novos Poemas*: NP
6. *Claro enigma*: CE
7. *Fazendeiro do Ar*: FA
8. *Lição de coisas*: LC
9. *Boitempo I – Boitempo & A falta que ama*: BTI
10. *Boitempo*: menino antigo: BTII.
11. *Boitempo*: esquecer para lembrar: BTIII

Usaremos as abreviações acima nas citações dos poemas de Carlos Drummond de Andrade desta tese. Os livros citados, com exceção dos que compõem a trilogia *Boitempo*, estão reunidos na coleção **Poesia 1930-62**: de *Alguma Poesia* a *Lição de Coisas*. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Sumário

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I: UM <i>GAUCHE</i> NA CIDADE.....	18
1.1 O poeta e a cidade.....	19
1.2 O cotidiano	25
1.3 Literatura e cotidiano.....	27
1.4 Vida moderna	31
1.5 O olhar <i>gauche</i>	38
CAPÍTULO II: SEMIÓTICA E LITERATURA.....	48
2.1 A Teoria Geral dos Signos.....	49
2.2 Semiótica e análise literária	54
2.3 Modos de representação	55
CAPÍTULO III : UM BONDE CHEIO DE PERNAS	60
3.1 “Vai, Carlos! ser <i>gauche</i> na vida”	61
3.2 “Minha rua acordou mudada”	67
3.3 “Um homem na engrenagem”	76
3.4 “Tristes moradores”	82
3.5 “Neste país é proibido sonhar”	91
CAPÍTULO IV: VIDA BESTA.....	97
4.1 “Principalmente nasci em Itabira”	98
4.2 “Eta vida besta”	103
4.3. “Quintal terminando em pasto infinito”	113
4.4 Aprendendo “a exata forma de vida”	118
4.5 “Pai se escreve sempre com P grande”	130
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	152

6. REFERÊNCIAS	155
-----------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Nossa pesquisa sobre a obra de Carlos Drummond de Andrade – CDA (Itabira, MG, 1902 – Rio de Janeiro, RJ, 1987) debruça-se sobre o que denominamos nesta tese a poesia do cotidiano do mineiro. Ou seja, interessa-se pela lírica que representa o que é rotineiro, as práticas do dia a dia do homem comum, muitas vezes consideradas insignificantes, mas que, como nos ensinou o filósofo Henri Lefebvre (1991, p 35) “são fio condutor para conhecimento da sociedade”.

As imagens do cotidiano constituem boa parte dos poemas de *Alguma poesia* (1930), livro de estreia de Drummond, reaparecendo em *Brejo das almas* (1934), *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942), *A rosa do povo* (1945), *Lição de coisas* (1964) e na trilogia *Boitempo* (1968)¹. Essa representação é tão presente na obra de Drummond que só se rarefaz na fase metafísica² do itabirano, que se inicia com *Novos poemas* (1947) e passa por *Claro enigma* (1951), *Fazendeiro do ar* (1953) e *Vida passada a limpo* (1958).

A partir dessas observações, buscamos compreender a poética do cotidiano de Drummond, ou seja, realizamos um estudo que persegue o olhar por meio do qual o eu lírico drummondiano nos apresenta os modos de viver do homem comum. Que imagens do cotidiano encontramos na obra poética de Drummond? Como o poeta vê esse cotidiano e como se apropria dos recursos da linguagem para representá-lo? E, por fim, como, ao estudar a representação do dia-a-dia, podemos ampliar a compreensão da obra poética de CDA? São essas as nossas questões.

Essa poética do dia a dia concretiza-se quando, especialmente na Modernidade, a poesia é *dessublimada*³, deixando de tratar exclusivamente dos grandes temas (o amor, a morte em sentido filosóficos, por exemplo), do universo dos deuses e dos homens considerados importantes, passando a versar (inclusive se apropriando da *seriedade* do chamado estilo elevado) sobre o que é mundano ou *baixo*, as práticas diárias, muitas vezes consideradas insignificantes, do homem “desimportante” quase sempre sem nome, que constitui a sociedade. Na França do século XIX, Charles Baudelaire elege a vida ordinária do homem citadino como o seu assunto poético. No Brasil, vários poetas, especialmente

¹ Compõem a trilogia memorialística de Drummond os livros *Boitempo I – Boitempo & A falta que ama* (1968), *Boitempo II – Menino antigo* (1973) e *Boitempo III – Esquecer para lembrar* (1979).

² Nessa fase, a poesia de Drummond volta-se aos grandes temas universais como a vida, a morte, o tempo, o amor, sendo marcada por imagens mais abstratas. É dessa fase, por exemplo, “A máquina do mundo” (CE).

³ O termo vem do verbo sublimar (no sentido de enaltecer, engrandecer, exaltar) e é empregado como aquilo que deixa de ser sublime, não tendo nenhuma relação com o conceito freudiano de sublimação.

os ligados ao Movimento Modernista de 1922, como Manuel Bandeira, Mário e Oswald de Andrade, cultivam o que chamamos de poesia do cotidiano.

Nesse intuito, é preciso também distinguir o que denominamos a poesia do cotidiano de Drummond da que é chamada, por alguns críticos, de sua poesia histórica ou engajada. Entendemos que, no último caso, o rotineiro aparece como um pano de fundo para a exposição de um momento histórico que está em primeiro plano, como é o caso notório dos poemas que representam a Segunda Grande Guerra (a exemplo de “Visão 1944” e “Com o Russo em Berlim”) em *A rosa do povo*. A ideia de poética do cotidiano que adotamos nesta tese é mais específica, por englobar a poesia do que, à primeira vista, é banal e corriqueiro, do que se passaria na vida de qualquer um, em qualquer momento.

A ressalva feita, todavia, não significa que em Drummond encontramos uma representação neutra do cotidiano, desvinculada da estrutura social na qual a vida se insere. Ao contrário disso, o que impera é o tom crítico, pois, na representação de uma cena banal, como o ato de tomar sopa durante um jantar em “Sentimental” (AP, p. 84) (“no prato, a sopa esfria, cheia de escamas”), está presente a reflexão do sujeito lírico a respeito das estruturas, papéis e valores sociais ou mesmo dos ditames do cânone literário, o que Drummond realiza muitas vezes trilhando os caminhos da subversão de símbolos, por meio de recursos como a ironia e o humor.

Ao nosso entender, na poesia do mineiro o olhar crítico do eu lírico para o cotidiano é reflexo da posição na qual o sujeito se encontra para observar a rotina dos homens. Em Drummond, a poesia do cotidiano é construída a partir de uma clara demarcação espaço-temporal: a vida acontece nas cidades. No presente do eu lírico, encontra-se a moderna metrópole, representada principalmente pelo Rio de Janeiro e, em alguns casos, por Belo Horizonte. No passado, espaço da memória da infância do sujeito lírico, está a sua vida provinciana (rural, em alguns poemas), que se desenrola nas pequenas cidades mineiras, especialmente em Itabira.

Diante de tais colocações, é fundamental que lembremos a valorização do cotidiano citadino empreendida por Charles Baudelaire (1821-1867) que, no século XIX, lança as bases da poesia moderna: aquela que, entre outras coisas, trata do presente fugaz e passageiro, da vida do homem real que forma as multidões das grandes cidades. Por meio de *personas* como o *flâneur*, Baudelaire versa sobre o profundo processo de mudança paisagística e social por que passa Paris ao se transformar em uma metrópole. Nesse cenário, o poeta parisiense observa não só as belas paisagens da cidade, os seus personagens e a sua história oficial, mas também apresenta-nos, o que é fundamental para

a constituição da sua poética, uma Paris de mazelas e pobreza, na qual vivem seres invisíveis, como as prostitutas, apropriando-se, para isso, de uma linguagem que usa termos vulgares, atrelados ao cotidiano, para problematizar a vida, o que na estética clássica não se concebia.

A imagem do *flâneur*, o observador que passeia livremente pela cidade e que sente prazer em estar em meio às multidões, é importante para compreendermos o desenvolvimento da poesia moderna, mas principalmente para refletirmos sobre uma posição essencialmente diferente que encontramos na poética do cotidiano de CDA. Textos como o “Poema de sete faces” denunciam que o eu lírico drummondiano em muitos momentos se comporta como um observador (“porém meus olhos não perguntam nada”), entretanto, em Drummond, não encontramos um *flâneur* no sentido baudelairiano: o que temos é um eu lírico *gauche*, desajustado, deslocado, que não se sente “em casa”, quer seja em meio à multidão das grandes cidades ou na pacatez da província.

Essa observação nos leva a pensar que o olhar do eu lírico drummondiano sobre o cotidiano, na grande cidade ou na pequena, é reflexo da sua condição de deslocado, o que poderíamos relacionar ao fato de estarmos diante de um sujeito que está sempre entre a pequena cidade (onde nasceu e viveu até o começo da adolescência) e a metrópole (na qual se encontra na vida adulta). Além disso, o *gauchisme* do eu lírico drummondiano pode estar ligado à ideia de um isolamento que poderia ter raízes em suas relações familiares, o que se denuncia por meio da representação do cotidiano. Desta forma, muitas vezes é por meio da representação da banalidade da vida que o eu lírico revela o entendimento que tem de si e do mundo.

Paralelamente a essas considerações, buscamos investigar como Drummond usa a linguagem para traduzir a atmosfera das cidades. De acordo com Leite (2003, p. 48), “a vida citadina está presente também na forma de compor essencialmente acumulativa, mas de ritmo tenso, que muitas vezes se limita à superposição de imagens que se acumulam e se dispersam em numerosos índices visuais e auditivos”. A observação do pesquisador nos faz pensar sobre o processo de composição do poeta, lembrando também que a poesia do cotidiano se manifestará, por exemplo, no uso de uma linguagem mais simples, prosaica, em tom de conversa, que tem como expressão máxima o poema em prosa. Ao nos questionar sobre o processo criativo de Drummond, refletimos sobre a sua linguagem, os efeitos estéticos da sua poesia, enfim, sobre o seu processo de representação. Assim, tencionamos entender como, por meio das palavras, podemos

evocar um universo real ou fictício e de que forma o poeta faz com que nos sintamos em meio ao marasmo de uma pequena cidade ou ao ritmo acelerado da metrópole. Para isso, usamos como ferramenta de análise do texto poético a Teoria Geral dos Signos, desenvolvida no século XIX pelo lógico e filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914).

Sendo linguagem, a poesia ao falar da vida cotidiana ou de qualquer outro assunto, é um signo, algo que se coloca no lugar de outro (seu objeto), de alguma forma, para representá-lo. Tendo isso como premissa, nas nossas análises usaremos a segunda tricotomia de Peirce, que trata das relações do signo com o seu objeto, ou seja, do processo de representação propriamente dito que, nessa perspectiva, acontece por meio de ícones, índices e símbolos, conceitos que serão apresentados no capítulo II desta tese.

No que se refere a sua estrutura, a tese está dividida em quatro capítulos, dois teóricos e dois analíticos. No primeiro, tratamos da poesia de Carlos Drummond de Andrade, trazendo sua fortuna crítica, especialmente no que se refere a pontos que reverberam na nossa proposta, como a sua citada *persona gauche*. Nesse também aprofundamos as discussões a respeito do cotidiano como matéria-prima de poesia, trazendo leituras de e sobre Baudelaire, sobre o desenvolvimento da poesia moderna e sobre as influências do poeta francês no Modernismo brasileiro e na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Também falamos, de forma ilustrativa, a respeito de outros poetas que fizeram do cotidiano poesia, até para compreender melhor a forma com que Drummond se apropria dessa ideia.

No segundo capítulo, tratamos de alguns conceitos fundamentais da semiótica desenvolvida pelo norte-americano Charles Sanders Peirce, demonstrando como a Teoria Geral dos Signos pode ser usada na análise de textos literários, dando destaque aos modos de representação icônico, indicial e simbólico.

A partir do terceiro capítulo, analisamos poemas de Drummond usando como apoio os estudos literários sobre poesia, a obra de Drummond e os estudos da semiótica de Peirce aplicada à literatura. Assim, no capítulo III, intitulado “Um bonde cheio de pernas”, abordamos a representação do cotidiano na cidade grande e no capítulo IV, que chamamos de “Vida besta”, tratamos da representação da pequena cidade.

Em Drummond, a representação do cotidiano na cidade grande relaciona-se, especialmente, aos impactos da modernidade sobre a vida. Nesse contexto, analisamos poemas dos seguintes grupos temáticos: 1. “Minha rua acordou mudada”: a paisagem urbana que se transforma e muda os modos de viver das pessoas, assim como os valores

sociais (“A rua diferente” - AP)⁴; 2. “Um homem na engrenagem”: o processo de *massificação / desumanização / mecanização* da vida (“Morte no Avião” - RP); e . “Tristes moradores”: a representação dos *personagens* que compõem a sociedade metropolitana, como o burguês (“Sweet Home” - AP), o *blasé* (“Inocentes do Leblon” - SM), o poeta (“Nota social” - AP), o solitário (“Edifício Esplendor” - José); e, por fim, 4. “Nesse país é proibido sonhar”: as imagens “antirromânticas” ou “anti-idealizantes” do cotidiano (“Dentaduras duplas” - SM).

Por sua vez, no capítulo IV, abordamos a representação do cotidiano na pequena cidade, o que em Drummond acontece em torno de um grande signo: a *família*. A relação do eu lírico drummondiano com a família, especialmente com figura a do pai, é bastante complexa e as cenas do cotidiano do sujeito revelam não só a sua estrutura familiar, mas também como se organizava a sociedade mineira da época. Mesmo em poemas que carregam o tom mais ameno de um menino, o poeta mostra como a sociedade funcionava com seus costumes, leis, economia, política, etc. Nesse novo cenário, diante de uma multiplicidade de signos do cotidiano, selecionamos para a análise os seguintes grupos temáticos de poemas. 1. “Eta Vida besta”: a representação da pequena cidade como lenta e até tediosa (“Cidadezinha Qualquer” - AP). 2. “Quintal terminando em pasto infinito”: o cotidiano doméstico do sujeito lírico (“Três compoteiras” e “Quarto de roupa suja” - BT); 3. “Aprendendo a exata forma de vida”: o cotidiano regrado pela patriarcalismo e pelo catolicismo (“Gesto e palavra” - BTII); e 4. “Pai se escreve sempre com P grande”: as personagens do cotidiano do sujeito menino (“O belo boi de Cantagalo” - BTII).

A divisão da tese em dois capítulos analíticos é apenas didática e não tem como finalidade a análise comparativa entre as cidades grande e pequena, pois não observaremos a vida metropolitana e provinciana como independentes e antagônicas, mas como contrapontos, por entendermos que a poesia do cotidiano de Drummond é o resultado das duas vivências do seu sujeito lírico: duas forças que se opõem para se complementarem.

⁴ Cito, a título de ilustração, apenas um dos poemas que serão analisados no grupo temático.

CAPÍTULO I

UM *GAUCHE* NA CIDADE

1.1 O poeta e a cidade

Com a publicação de *Alguma Poesia*, em 1930, fomos apresentados ao poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade. Naquele ano, conhecemos a primeira de suas faces, constantemente reconfiguradas nos livros subsequentes que compõem uma vasta e complexa obra⁵, na qual também se destacam *Brejo das almas* (1934), *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942), *A rosa do povo* (1945), *Novos poemas* (1947), *Claro enigma* (1951), *Fazendeiro do ar* (1953), *Vida passada a limpo* (1958), *Lição de coisas* (1964), *Boitempo & A falta que ama* (1968), *As impurezas do branco* (1973), *Boitempo II: menino antigo* (1973), *Boitempo III: esquecer para lembrar* (1979), *Corpo* (1984) e algumas coletâneas publicadas postumamente, como *Amor natural* (1992) e *Farewell* (1996).

A obra poética de Drummond nasce sob a influência do Movimento Modernista, apesar de, ao longo da sua produção, o poeta ter experimentado a liberdade de temas e formas, não se amarrando aos ditames de nenhuma corrente literária. Os primeiros livros do mineiro foi muito influenciado pelo Movimento de 1922, mas na década de 1950, com a publicação de *Fazendeiro do ar*, Drummond ratifica um novo momento ao dizer “e como ficou chato ser moderno, / Agora serei eterno” (“Eterno”, FA, p. 711), defendendo uma poética na qual a metafísica se sobrepunha aos problemas do mundo. O fato de ter adotado o verso livre e de métrica variável nos primeiros livros não impediu o poeta de cultivar o soneto clássico em *Claro Enigma*, nem de dismantelar a forma ao brincar com o espaço branco da página, em *Lição de Coisas*, ou de reaproximar poesia e prosa, em *Boitempo*.

As influências do Modernismo na poesia de Drummond reverberam, principalmente, em *Alguma Poesia*, publicado sete anos depois da realização da Semana de Arte Moderna. No que se refere à forma, José Guilherme Merquior (2012, p.83) aponta como influências do Movimento na produção do mineiro, entre outras coisas, a versificação variada, o papel do humor (que inclui o poema-piada⁶) e a adoção de uma concepção antipatética do lirismo. Além disso, é no livro de 1930 que encontramos um dos temas mais caros aos modernistas: os impactos da vida moderna sobre o homem.

O eu lírico de *Alguma Poesia* está no cerne da formação das grandes cidades

⁵Além da poesia que o consagrou, Drummond construiu uma grande obra em prosa que inclui crônicas, contos, ensaios, entre outros textos narrativos, com *Confissões de Minas* (1944), *Contos do Aprendiz* (1951) e *Cadeira de Balanço* (1966), *70 historinhas* (1978) e *O observador no escritório* (1985).

⁶Chama-se poema-piada um tipo de poesia curta, de tom humorístico, muito cultivada pelos poetas modernistas do Brasil, especialmente Oswald de Andrade, Manuel Bandeira. O humor torna-se veículo de crítica e contestação de valores sociais e da tradição literária.

modernas brasileiras, simbolizadas na obra de Drummond pelo Rio de Janeiro e, com menos frequência, por Belo Horizonte. Trata-se de um sujeito criado na pequena cidade, representada destacadamente pela sua terra-natal, Itabira, e que vivenciou um sofrido momento de transição, de mudanças de costumes, valores e até das concepções de homem e de poesia. É por meio do olhar desse sujeito que Drummond representa o cotidiano de quem vive nos grandes centros, das multidões cercadas por máquinas e guiadas pelo ritmo de trabalho das fábricas

À poesia modernista, fortemente influenciada pelo francês Charles Baudelaire, caberia falar dos homens comuns que se sentem angustiados e desnorteados diante das mudanças que começam pela paisagem citadina e passam aos valores e hábitos sociais. Para isso, seria preciso que a poesia tratasse do cotidiano daqueles e, mais, que corporificasse em sua forma o modo de viver moderno. Nesse contexto, multiplicaram-se os poemas sobre a vida nas cidades entre os modernistas, a exemplo de Oswald de Andrade, que falou sobre São Paulo⁷, como explica Sebastião Uchoa Leite (2003, p.40).

A visão oswaldiana, sobretudo na seção “Postes da Light” do conjunto denominado *Pau Brasil* (1925), é uma visão de esboços. De flashes do cotidiano urbano, numa sintaxe contida. Representam uma cidade ainda plácida se comparada ao seu ritmo alucinante contemporâneo: uma carroça que se atravessa no trilho dos bondes, os repuxos que “desfalecem como velhos”, a objetiva “pisca-pisca” de um fotógrafo ambulante (...) (grifo nosso).

O dia a dia de cidades como Rio de Janeiro e Recife também foi tema da poesia de Manuel Bandeira, que, em *Itinerário de Pasárgada*, defende que “a poesia está tanto no amor quanto nos chinelos”, ou seja, qualquer coisa, mesmo a mais corriqueira, pode ser matéria de poesia. A representação da vida cotidiana em Bandeira acontece quase sempre por meio da memória que, como esclarece Leite (2003), recupera personagens das cidades que poderiam passar despercebidos ou momentos considerados por muitos sem importância, como em “Poema tirado de uma notícia de jornal”, publicado em *Libertinagem* (1930). Em “Evocação do Recife”, do mesmo livro, a cidade, espaço da infância do eu lírico, é mitificada.

A Rua da União onde eu brincava de chicote-queimado e partia as vidraças da casa de dona Aninha Viegas Totônio Rodrigues era muito velho e botava o picinê na ponta do nariz Depois do jantar as famílias tomavam a calçada com cadeiras, mexericos, namoros, risadas.

A gente brincava no meio da rua

⁷ De São Paulo, também tratou Mário de Andrade em *Paulicéia Desvairada* (1922) e em *Lira paulistana* (1945).

A primeira poesia de Drummond reflete justamente a sua imersão na vida urbana da época. Para Leite (2003, p. 45), o mineiro “se transforma no maior poeta urbano do Brasil, com uma temática e um modo de expressão verbal que procuram recuperar toda a vida citadina”. Em *Alguma Poesia*, imagens da vida urbana compõem o seu famoso texto de abertura, “Poema de sete faces”.

A representação da vida moderna em Drummond é constituinte da sua obra, contudo, no poeta mineiro há uma peculiaridade: nos seus poemas não é só a rotina dos que vivem na cidade grande que tem espaço. Não por acaso, no segundo texto de *Alguma Poesia*, “Infância”, somos levados a um modo de viver diferente, a um dia qualquer do passado rural do eu lírico: “Meu pai montava a cavalo, ia para o campo. / Minha mãe ficava sentada cosendo” (AP, p. 55). Os dois primeiros poemas do livro nos dão a indicação de uma especificidade da obra de Drummond, que é a presença constante de imagens do cotidiano moldadas por dois espaços-tempos bem definidos, que dialogam entre si ao longo de toda a sua obra, funcionando como contrapontos. No presente do eu lírico encontra-se a cidade grande. No passado, está a infância provinciana e, às vezes, rural do sujeito. Ao tratar da vida dos homens nas cidades, Drummond construiu o que aqui chamamos de poesia do cotidiano.

Tratar do cotidiano em Drummond é falar de um conjunto complexo e variado de imagens do dia a dia que vai da cena familiar aparentemente despretensiosa de “Sesta”- (AP, p. 137) (“A família mineira / está quentando ao sol / sentada no chão / calada e feliz), à descrição do burguês que toma chá sentado em sua poltrona em *sweet home* (AP, p. 96) (“Mas surge um imenso chá com torradas, / chá de minha burguesia contente”), passando pela descrição de um trabalhador que morre na violenta cidade grande (“A morte do leiteiro” - RP) ou de personagens acomodados e que apenas “tomam as suas cervejas”, como aparece em “Privilégio do mar” (SM, p. 224), entre outras tantas cenas ligadas à infância, religiosidade e erotismo, por exemplo. Nesses textos, num processo de dessublimação da poesia, aparecem seres *insignificantes*, como o mosquito de “Casamento do céu o do inferno” ou mesmo elementos grotescos⁸.

Certamente, não conseguiríamos (e nem pretendemos) tratar detalhadamente de todas as referências ao cotidiano encontradas na obra do poeta e, sendo assim, o que

⁸ De acordo com Merquior (2012, p. 37), “é preciso não confundir a perspectiva grotesca com a visão cômica. O estilo grotesco se serve da comicidade como arma antitrágica, mas não elimina a consideração séria, problemática do mundo”.

buscamos é uma visão geral de como Drummond representa o dia a dia, buscando os sentidos dessa representação.

Encontramos poemas que representam o cotidiano entre os principais livros do poeta, mas não é de se estranhar que eles estejam mais presentes em *Alguma Poesia* e na trilogia memorialística *Boitempo*. Na primeira obra, as influências das concepções modernistas são evidentes e, sendo assim, em grande parte dos poemas temos um eu lírico que vive angustiado na cidade grande, muitas vezes *assombrado* pelo “espírito de Minas”. Só a título de observação, verificamos que em *Alguma Poesia* mais da metade dos 49 poemas da obra⁹ carregam imagens do cotidiano das cidades grande ou pequena. São versos que tratam da transformação da paisagem urbana, da mudança de valores sociais, dos personagens que formavam a sociedade urbana da época, mas também da vida interiorana do eu lírico.

Boitempo, por sua vez, é uma obra do poeta maduro que busca rememorar a infância, o que explica o predomínio das cenas do cotidiano da cidade provinciana ou rural. Por exemplo, em “Banho de bacia”, de *Boitempo: menino antigo*, encontramos uma das cenas mais corriqueiras da infância do eu lírico: “Se não toma banho não vai passear / E quem toma banho em calda de inferno? Mentira dele, água tá morninha, / só meia chaleira, o resto é da bica” (BTII, 2006, p. 142). A trilogia é quase exclusivamente composta pelo dia a dia do sujeito lírico e nela se recupera muito do que a poética de Drummond havia feito, a exemplo do motivo da “vida besta” que surge em AP, a poesia familiar, os personagens que fizeram parte da infância do sujeito.

Entre essas duas pontas, a poesia do cotidiano é bastante significativa em livros fundamentais da obra¹⁰ de Drummond, como *Sentimento do mundo*, *José* e *A rosa do povo*. Segundo Merquior (2002, p.72), em *Sentimento do Mundo* “está a dolorosa percepção da realidade social, das necessidades elementares (e alimentares) da humanidade sofredora”. Se nos primeiros dois livros havia o predomínio do egocentrismo do sujeito, no terceiro inaugura-se uma fase em que o “Sentimento do mundo” (que dá nome também ao seu primeiro poema) toma conta do eu lírico: “Tenho apenas duas mãos / e o sentimento do mundo” (SM, p. 205).

⁹ Tratamos de “Poema de sete faces”, “Infância”, “Casamento do céu e do inferno”, “Construção”, “A rua diferente”, alguns poemas de “Lanterna Mágica”, “O que fizeram do natal”, “Sentimental”, “Igreja”, “Poema do jornal”, “*Sweet home*”, “Nota social”, “Coração numeroso”, “Cidadezinha qualquer”, “Sinal de apito”, “Papai Noel às avessas”, “Família”, “Moça e soldado”, “Música”, “Iniciação amorosa”, “Cabaré Mineiro”, “Sociedade”, “Sesta” e “Romaria”.

¹⁰ No segundo livro de poemas da obra de Drummond, *Brejo das Almas* (1934), as cenas do cotidiano quase desaparecem, sendo identificadas apenas em poemas como “Aurora”, “Girassol” e “Procurador do amor”.

Diante do que *sente*, o eu lírico tenta se aproximar mais dos homens, tornando-se socialmente mais participativo. A vida presente torna-se a grande matéria da poesia, como se diz em “mãos dadas”: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente” (SM, p. 240). Por causa disso, em *Sentimento do mundo* a poesia do cotidiano volta-se, destacadamente, para a vida da cidade grande, apesar de no segundo poema do livro, “Confidência do itabirano”, o eu lírico reiterar a presença constante das imagens da sua vida interiorana. Em *Sentimento do mundo*, poemas como “Privilégio do mar” e “Inocentes do Leblon” fazem a crítica à passividade social e a representação da atitude *blasé* que está muito relacionada ao mundo moderno.

Com o livro *José*, e seu poema de abertura homônimo, Drummond demonstra que está em sintonia com perda da personalidade do homem moderno que se integra à multidão das grandes cidades. “José é essencialmente o ser aporético. É uma espécie de zero à esquerda, símbolo de uma era de massificação, época de objetos e não de sujeitos”. (SANT’ANNA, 2008, p. 61). No livro, as cenas do cotidiano acontecem destacadamente no ambiente da cidade grande e o tema da solidão do homem ganha destaque em poemas como “A bruxa” e o “O boi”. Em “Edifício Esplendor”, reencontramos o paralelo entre os modos de viver na cidade grande e na província, entre o presente e o passado do eu lírico: “Oh que saudades não tenho / da minha casa paterna. / Era lenta, calma, branca, / tinha vastos corredores / e nas suas trinta portas / trinta crioulas sorrindo / talvez nuas, não me lembro”. (*José*, p. 268)

“Nosso tempo” (RP) é uma das grandes representações do cotidiano da *urbes* da obra de Drummond. O poema é extenso, dividido em oito partes, que reúnem diversos aspectos da vida moderna, com destaque para a equiparação do homem à mercadoria. A tradução desse ambiente moderno é feita por meio da evocação do que compõe o dia a dia, sua rotina, seus objetos. Além do poema citado, no livro de 1945 encontramos outros em que se representa o cotidiano urbano moderno, como “A flor e a náusea” e “Morte no avião”.

Esse pequeno apanhado reforça a afirmação de Leite (2003, p. 49) de que poucos poetas no mundo identificaram os signos cidade / vida como Drummond. “A vida decorre da pulsação da cidade, dos seus mecanismos. ‘O poeta sofre / vibra com a engrenagem’ em que se vê envolvido. Ele alude à ‘doce música mecânica dos linotipos’”¹¹. O autor

¹¹ A invenção das máquinas linotipos foi fundamental para o desenvolvimento da imprensa por acelerar a produção dos textos executados nas tipografias tradicionais. O crescimento da imprensa tem relação direta com a vida moderna e aparece também na poesia de Drummond, como em “Poema do Jornal” de AP: “O fato ainda não acabou de acontecer / e já a mão nervosa do repórter / o transforma em notícia. / O marido

também destaca que essa identificação começa a se diluir a partir de *Novos Poemas* e praticamente some na fase etérea ou metafísica do poeta. Passados os citados livros de teor mais filosófico, poemas que representam o cotidiano reaparecem com mais força em *Lição de coisas* e, notadamente, em *Boitempo*.

Com *Novos poemas*, a poesia de Drummond entra em uma nova fase, voltada especialmente à metafísica, mas, mesmo assim, encontramos no livro o texto “Desaparecimento de Luísa Porto”, poema em prosa que representa o sumiço de uma moça simples na cidade grande, acontecimento que, numa grande cidade (marcada pela banalização da violência e perda da sensibilidade) pode ser considerado corriqueiro e sem importância, mas que provoca grande sofrimento à mãe de Luísa.

No livro seguinte, *Claro Enigma*, apesar da predominância dos poemas de questionamento existencial e filosófico, encontramos “A mesa”, texto que representa as relações familiares do eu lírico, especialmente o seu relacionamento com o pai. Em *Fazendeiro do ar* e *A vida passada a limpo* a poesia do cotidiano desaparece para ressurgir em *Lição de Coisas*, no qual já se anuncia a retomada da valorização da memória, da infância provinciana, (representada com força total em *Boitempo*), em poemas como “Vermelho”, “O sátiro”, “A santa” e “O muladeiro”.

Por fim, na trilogia *Boitempo* as imagens do cotidiano provinciano são dominantes. Nela, encontramos representações das brincadeiras do sujeito, dos seus medos, da descoberta da sua sexualidade em meio aos ditames religiosos, entre outras cenas do dia a dia familiar do eu menino que resumem a maneira diferente (a comparação com a vida metropolitana é implícita) de se viver no campo, como se diz no poema “Boitempo” (BTII, 2006, p. 73): “Amanhece na roça / de modo diferente. A luz chega no leite, morno esguicho das tetas / e o dia é um pasto azul que o gado reconquista”;

A poesia do cotidiano em Drummond pode aparecer em poemas de caráter nitidamente humorístico ou satírico, mas também nos que se apropriam do que o filólogo Erich Auerbach chamou de “estilo mesclado”: aquele que trata de assuntos vulgares usando o tom sublime. Segundo Merquior (2012, p. 325), o uso do estilo mesclado em Drummond se acentua na primeira fase da sua obra, apesar de ser registrado durante toda ela.

Posto a serviço do arsenal expressivo de vanguarda, não ignorando a liberdade de ataque surrealista, o humor de Drummond elabora, num primeiro momento (1925-40) uma visão personalíssima de um gênero de elocução caro à poesia

está matando a mulher. A mulher ensanguentada grita. / Ladrões arrombam o cofre. / A polícia dissolve o meeting. / A pena escreve. / Vem da sala de linotipos a doce música mecânica.”. (AP, 2012, p. 95).

moderna desde Baudelaire: o “estilo mesclado” (Auerbach), resultante do tom problemático com referências vulgares.

Para o pesquisador, na trilogia *Boitempo*, por exemplo, apesar do forte registro do cotidiano vivenciado pelo eu lírico nas pequenas cidades da sua infância, a intenção anedótica e humorística de boa parte dos poemas enfraquece o estilo mesclado. Veremos que o uso de temas e termos “baixos” pelos poetas, com intenções *sérias*, contribuiu fundamentalmente para que o cotidiano pudesse ser representado na poesia lírica. Mesmo assim, abordaremos também a representação humorística que é fundamental na poesia de Drummond.

1.2 O cotidiano

Antes de dar prosseguimento aos nossos comentários sobre a poesia do cotidiano de Drummond, façamos algumas considerações sobre o cotidiano em si, o seu conceito e a maneira como alguns dos seus principais estudiosos o entenderam.

Recorrendo ao sentido dicionarizado, podemos ver o cotidiano como o que é diário, ou que se faz no dia a dia (FERREIRA, 2010, p. 205). Desenvolvendo o conceito com a ajuda de Agnes Heller (2004, p. 18), lembramos, então, do conjunto de práticas diárias que preenchem a vida de todo homem que vive em sociedade, pois, segundo a pesquisadora, “o homem já nasce inserido em sua cotidianidade”.

O cotidiano normalmente é relacionado à vida prática e colocado em oposição a exercícios filosóficos, contemplativos. A este também costuma-se agregar as imagens da simplicidade (ou da humildade, como em Manuel Bandeira), e da insignificância, já que as práticas diárias/corriqueiras seriam consideradas de pouca importância. Além disso, o dia a dia seria do universo do que o homem ordinário¹² faz repetidamente, muitas vezes sem nenhuma reflexão, diz o filósofo francês Henri Lefebvre (1991, p.24).

Em sua trivialidade, o cotidiano se compõe de repetições; gestos no trabalho e fora do trabalho, movimentos mecânicos (das mãos e do corpo, assim como de peças e de dispositivos, rotação, vaivéns), horas, dias, semanas, meses, anos repetições lineares e repetições cíclicas, tempo da natureza e tempo da racionalidade.

A ideia do cotidiano como um conjunto de práticas repetitivas e mecânicas realizadas pelo homem comum destaca-se nos estudos de Lefebvre, que desenvolve a sua teoria crítica do cotidiano no período pós-guerra, estabelecendo relações entre

¹² dos que não são deuses, heróis ou homens *importantes*, como os reis.

cotidianidade, modernidade e sociedade. O francês elabora a ideia de cotidianidade como um modo de viver intimamente relacionado ao capitalismo moderno, muito diferente de outros períodos do desenvolvimento da humanidade nos quais o dia a dia era preenchido por ritos e estilos. De acordo com Lefebvre (1991, p. 30), os conceitos de cotidianidade e modernidade teriam surgido simultaneamente:

Ao cotidiano, conjunto do insignificante (concentrado pelo conceito), responde e corresponde o moderno, conjunto dos signos pelos quais essa sociedade se significa, se justifica e que faz parte da sua ideologia.

Em sua pesquisa, Lefebvre enfatiza a importância do estudo do cotidiano como um fio condutor que levará à compreensão da sociedade capitalista moderna. Ou seja, o filósofo refuta a ideia, segundo ele, difundida pela filosofia tradicional, de que as práticas do dia a dia são fúteis e, por isso, não merecedoras de estudo. Para Lefebvre (1991, p. 35) o cotidiano é um produto social e seu estudo é fundamental para a compreensão da sociedade.

Tratando-se do cotidiano, trata-se, portanto, de caracterizar a sociedade em que vivemos, que gera a cotidianidade (e a modernidade). Tratando-se de defini-la, de definir suas transformações e suas perspectivas, retendo entre os fatos aparentemente insignificantes alguma coisa de essencial e ordenando os fatos. Não apenas a cotidianidade é um conceito, como ainda podemos tomar esse conceito com um fio condutor para conhecer a “sociedade”, situando o cotidiano no global: o Estado, a técnica e a tecnicidade, a cultura (ou a decomposição da cultura).

Um ponto central do estudo de Lefebvre (1991, p. 40) é a ideia de que o cotidiano moderno é construído em torno de práticas alienantes, que visam a regulação social e a reprodução da ideologia capitalista, afastando o dia a dia de sua riqueza original, pois “uma alienação específica transforma a pobreza material em pobreza espiritual”. Contudo, para o filósofo já que é no cotidiano que acontece a produção e a reprodução social, é também nele que se pode desestruturar as relações sociais vigentes. Assim, em Lefebvre o cotidiano é visto como o espaço de uma possível transformação positiva da sociedade, sendo possível romper as amarras empobrecedoras impostas pelo mundo capitalista.

Outro nome que se destaca no estudo do cotidiano é o do historiador Michel de Certeau que em *A invenção do cotidiano* afirma que apesar do potencial de regulação social que as práticas do cotidiano possuem, o consumidor dos produtos capitalistas não é tão passivo quanto se pregou por muito tempo, já que é capaz de empregar os produtos impostos pela ordem econômica de forma criativa. O historiador acredita na imaginação

e liberdade interior do “homem sem qualidades”, apesar de definir o cotidiano como “o peso da vida”.

O cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão do presente. Todo dia pela manhã, aquilo que assumimos ao despertar, é o peso da vida, a dificuldade de viver ou de viver nesta ou noutra condição, com esta fadiga, com este desejo. O cotidiano é aquilo que prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada. Não se deve esquecer este mundo “memória”, segundo a expressão de Péguy. É um mundo que amamos profundamente, memória olfativa, memória dos lugares da infância, memória do corpo, dos gestos da infância, dos prazeres. Talvez não seja inútil sublinhar a importância do domínio desta história “irracional” ou desta “não-história”, como o diz ainda A, Duprânt. O que interessa ao historiador do cotidiano é o invisível... (CERTEAUL, 1996, p. 25).

Mesmo com essa rápida abordagem do conceito de cotidiano, é possível perceber que ao observamos as nossas práticas rotineiras podemos refletir sobre a sociedade em que vivemos, o que, posteriormente, pode nos levar a contestá-la e reformulá-la. Feita essa reflexão, podemos passar a tratar da poesia do cotidiano e do modo drummondiano de fazê-la.

1.3 Literatura e cotidiano

A valorização do cotidiano como matéria-prima de poesia rompe com a ideia de que alguns temas não poderiam ser motivos da arte poética. Segundo Erich Auerbach (2012, p. 308), na estética clássica, os temas e a maneiras de tratá-los eram divididos em três estilos principais: o grandioso, o trágico e o sublime; o médio, o agradável e o suave; e, por fim, o baixo, o ridículo e o grotesco. Os assuntos corriqueiros do homem comum pertenciam ao estilo baixo e, por vezes, ao médio, e só poderiam ser explorados pela comédia, um texto que não trataria de coisas consideradas *sérias*¹³. Aos poetas caberia versar sobre os temas sublimes, as matérias que a força humana não alcançasse: o eterno, o nobre, o divino.

Em *Mimesis*, Auerbach (2015) analisa diacronicamente, da Antiguidade à Modernidade, como a literatura *imitou* a realidade, demonstrando que a partir do século XII a arte cristã começa a romper com as barreiras entre os estilos, ao ressignificar o conceito de sublime. Começa-se, na Idade Média, o que o filólogo chama de mistura de

¹³ Auerbach usa a palavra para falar sobre a literatura que, de alguma forma, problematiza a vida.

estilos, na qual a vida cotidiana passa a ser representada não só em textos cômicos, a exemplo das farsas, mas também nos textos de tom *sério*.

O percurso de Auerbach não trata da poesia lírica, mas se torna importante para que compreendamos as mudanças que levaram o cotidiano a ser tão valorizado pelos poetas. Antes de seguirmos seus caminhos, deixemos, contudo, uma ressalva a respeito da polêmica relação entre literatura e realidade embutida no conceito de *mimeses*. De acordo com Compagnon (1999, p. 97), em 1946, ano de publicação do citado livro de Auerbach, prevalecia a ideia de literatura como representação da realidade, o que foi questionado posteriormente quando alguns teóricos tentaram desvincular o texto literário do mundo ao afirmar que a literatura trata apenas de si mesma, no que ficou conhecido como tese antimimética. “O auge desta doutrina foi atingido com o dogma da auto-referencialidade do texto literário, isto é, com a ideia de que ‘o poema fala do poema e ponto final’” (COMPAGNON, 1999, p. 97). É nesse contexto que Roland Barthes (2004) afirma que não há uma relação verdadeira entre a literatura e a realidade e sim uma “ilusão referencial”, já que na linguagem um signo só se refere a outro signo, não existindo mais uma relação entre a palavra e a coisa.

A noção de representação que adotamos nesta tese, como explicaremos no capítulo subsequente, é a da semiótica de Peirce, e traz a ideia de que a literatura, como signo, representa um dado objeto por estabelecer com ele um tipo de ligação. Estamos nos referindo a um processo longo, no qual quase sempre o primeiro objeto (que poderia ser chamado de real e que na teoria de Peirce é denominado objeto dinâmico) se torna inacessível e o signo, assim, faz referência a outro signo (o objeto imediato), dentro do processo chamado de semiose ilimitada. Mas, mesmo assim, não poderíamos negar a ligação entre o signo e o objeto primeiro, dos quais os demais signos resultaram. Portanto, por mais modificada que a realidade apareça em dado texto literário, a sua presença é inegável. Por fim, esclarecemos que nesta tese o que Auerbach chama muitas vezes de realismo, tratamos como imagens do cotidiano.

Percebe-se claramente que, ao longo da história da literatura, a maneira como o cotidiano foi representado passou por transformações e é isso que nos interessa. Auerbach nos mostra que o teatro cristão da Idade Média frequentemente representava o cotidiano dos mais humildes usando a linguagem do dia a dia, ou seja, por meio do estilo simples e baixo. Nesse contexto, a sua grande inovação teria sido a ideia de que a partir do humilde se chega ao sublime, ao oculto e verdadeiro, o que se mostra por meio da “Encarnação e na Paixão de Cristo, que realizam e combinam tanto a *sublimitas* quanto a

humilitas no mais alto grau”. (AUERBACH, 2015, p. 132). A junção do humilde com o sublime estaria na base das Sagradas Escrituras, nas quais se prega que Deus escolheu os seus apóstolos entre os mais humildes. Apesar disso, a falta da separação estrita entre os estilos teria incomodado pagãos da época que não concebiam que coisas colocadas como verdades elevadas fossem pregadas por meio de uma linguagem baixa, conforme nos explica Auerbach (2015, p. 134).

Esta crítica não teve pouco êxito, na medida em que os Pais da Igreja se preocuparam, muito mais do que os escritores cristãos primitivos, em seguir a tradição estilística antiga. Ao mesmo tempo, porém, esta crítica abriu os olhos para a verdadeira e peculiar grandeza das Sagradas Escrituras: o fato de terem criado uma espécie totalmente nova de sublime, da qual nem o cotidiano e nem o humilde ficavam excluídos, de tal forma que no seu estilo, assim como no seu conteúdo, realizou-se uma combinação imediata do mais baixo com o mais elevado. A isto ligava-se outra linha de pensamentos relativamente às passagens obscuras e de difícil interpretação das Sagradas Escrituras: apesar da linguagem simples que parece endereçada a crianças, elas contêm enigmas e segredos que se manifestam só aos poucos. Mas tampouco estes estão escritos num estilo orgulhoso e cultivado, o que limitaria sua compreensão apenas ao muito instruídos, que se tornariam altivos por causa do seu saber; manifestam-se, ao contrário, a todos que tenham humildade e fé.

Mesmo diante da importância das ideias cristãs para que o cotidiano fosse representado de forma *séria*, Auerbach (2015, p. 139) deixa a advertência de que, neste caso, estamos diante de uma moldura, pois o mundo está sendo retratado em torno do drama da Paixão de Cristo. “Uma verdadeira secularização só tem lugar quando a moldura é destruída, quando a ação mundana se torna independente”. Além disso, os textos cristãos estavam mais preocupados com a conversão e com manutenção da doutrina do que com questões de ordem literária.

É na Itália do século XIV que a mistura entre os estilos aparece claramente em um texto com grandes pretensões estéticas. Com a publicação da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, problematiza-se a barreira entre os estilos num poema de pretensões elevadas, que tinha o tom das epopeias de Virgílio, mas que se autodenominava comédia por representar a vida cotidiana. A *Comédia* seria um poema em que a realidade é imitada nas suas mais diversas facetas, o que inclui “a grandeza do sublime e a desprezível vulgaridade” para representar, por meio dos caminhos de um só homem, Dante, a salvação da humanidade em geral. (AUERBACH, 2015, p. 164).

Apesar da mistura de estilos identificada em textos da Idade Média e Renascença, no século XVII, com a exacerbação dos valores da Antiguidade empreendida pelo classicismo, mais uma vez o cotidiano foi considerado indigno de figurar entre os textos que se pretendiam *sérios*. Nessa época, na França, surge um novo tipo de tragédia,

diferente da representada na Antiguidade, na qual os heróis não poderiam ser ligados a qualquer fato da vida mundana. Nas tragédias de Racine, aos príncipes, por sua condição sublime, só caberiam os altos sentimentos. “Somente as considerações mais importantes, libertas da confusão do dia a dia, purificadas do cheiro do gosto cotidiano”. (AUERBACH, 2015, p. 342). Qualquer consideração de ordem prática caberia aos que estivessem abaixo dos príncipes, que se mantinham isolados da realidade. A eles não era permitido o uso de nenhuma palavra comum, nenhuma referência às pequenezas do dia a dia, o que levou o romântico Victor Hugo a lançar uma crítica feroz a esse modelo no poema “*Réponse à um acte d'accusation*”, no qual questiona de forma debochada: “ouviu-se um rei dizer: que horas são?”.

Entre o final do século XVII e início do século XVIII, o rigor empreendido pelo classicismo francês, que havia influenciado boa parte da literatura europeia, começa a se arrefecer e surgem romances em que situações do cotidiano reaparecem em textos com intenções *sérias*. Auerbach (2015) explica que nesses casos estaríamos próximos do que se chama de estilo médio, pois a realidade é representada de forma superficial e agradável, como ocorria na comédia de costumes de Molière¹⁴. Em Voltaire, apesar da intenção *séria* do texto, a realidade cotidiana reaparece sem nenhum tipo de questionamento mais profundo a respeito das estruturas sociais, por exemplo. A exceção a essa superficialidade seria encontrada, segundo explica Auerbach (2015, p. 384), na literatura memorialística do século XVII e XVIII e especialmente em Saint-Simon.

No nível estilístico, Saint-Simon é um precursor das modernas, das mais modernas formas de apreensão e reprodução da vida. Ele apanha os seres humanos em meio ao seu ambiente quotidiano, com a sua origem, as suas múltiplas relações, as suas posses, cada parte do seu corpo, os seus gestos, cada matiz das suas palavras (Lauzun!), as suas esperanças e seus temores; muito frequentemente chega a exprimir aquilo que hoje chamaríamos a sua carga hereditária e, também aqui, considerando o corporal e o espiritual como um todo; percebe as peculiaridades do ambiente com uma exatidão que nada despreza e que vai diretamente ao alvo.

Os escritos de Saint-Simon prenunciaram o que seria visto na literatura de fins dos séculos XVIII e XIX: a progressiva historicização dos textos. Da retomada frouxa da mistura entre os estilos, passamos aos escritos que relacionavam cada vez mais a vida dos personagens ao momento histórico em que estes se inseriam. Em obras de transição do romantismo para o realismo, já se percebia a importância do conhecimento histórico,

¹⁴ Auerbach (2015, p. 323) explica que em Molière o riso acontecia porque os indivíduos se tornavam ridículos por sua atipicidade, ou seja, por fugir ao padrão social da época. “Molière se inclui completamente no século moralista-tipificante (...)”.

econômico e político nas trajetórias individuais. No realismo e naturalismo, por sua vez, a relação do indivíduo com o ambiente foi levada ao extremo pela concepção determinista. Para Auerbach (2015), o realismo moderno, como se formou no começo do século XIX, na França, é o ponto culminante da abolição da doutrina antiga que organizou a arte em estilos. A grande inovação moderna seria a valorização do que é contemporâneo, ou seja, da própria modernidade. Na França, diante das profundas transformações sociais causadas pela Revolução de 1789, à literatura não caberia mais falar da vida da aristocracia e sim do dia a dia em constante mutação das massas que se aglomeravam pelas ruas. A vida presente fervilhava e a arte não poderia ignorá-la.

Refletindo acerca do percurso exposto, concluímos que mesmo não tratando da lírica, Auerbach nos faz caminhar até um cenário fundamental para compreendermos como as imagens do cotidiano tornaram-se matéria-prima de poesia: a França do século XIX, onde encontramos um nome fundamental para esta pesquisa: Charles Baudelaire (1821-1867), o poeta que constrói os alicerces da poesia moderna, aquela que, entre outras coisas, trata do presente fugaz e passageiro, da vida do homem real que forma as multidões das grandes cidades.

1.4 Vida moderna

Em *O pintor da vida moderna*, Baudelaire (1996) defende que os artistas se atenham à pintura de costumes do presente, ou seja, ao que ele denomina de modernidade. O poeta e crítico traz o conceito como um dos componentes do belo, que seria constituído por um elemento eterno, invariável, e um relativo, circunstancial: a época, a moda, a modernidade. “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, sendo a outra parte o eterno e o imutável (...). Cada época tem o seu porte, seu olhar e seu sorriso”. A modernidade é captada em movimentos rápidos pelo pintor de costumes, que traz a representação “da vida burguesa, da vida ordinária e suas metamorfoses” (BAUDELAIRE, 1996, p. 859).

O presente que deveria ser retratado pelo artista era de conflito e de mudanças profundas na estrutura social. Desde a Revolução de 1789, que levou à ascensão da burguesia ao poder, a França passara por uma série de transformações sociais que se materializaram nas ruas de Paris. Além disso, o processo de industrialização levou ao inchaço da cidade na qual se multiplicaram os trabalhadores das fábricas, o proletariado, uma classe social necessária para fazer girar a economia capitalista, comandada pela

burguesia, mas que também se tornara uma ameaça para os poderosos, que precisavam controlá-la frequentemente.

A obra de Baudelaire foi escrita nesse cenário marcado pelo embate de duas forças: de um lado os revolucionários, que pretendiam a proclamação de uma República na França, e do outro os reacionários, que frequentemente restauravam a Monarquia no País. Por exemplo, em 1848, os franceses mais uma vez se viram diante de uma tentativa de Revolução, a Primavera dos Povos, movimento das camadas mais baixas da população que buscou derrubar o rei Luís Filipe, chamado de rei burguês. O movimento popular culminou com a queda do soberano e a proclamação da República, mas em 1851 o país voltou a ser Império com o golpe de Carlos Luís Napoleão Bonaparte, que se intitulou Napoleão III.

No Segundo Império (1853-1870), como foi chamado o governo de Napoleão III, paralelamente aos constantes embates políticos e sociais, a Paris de Charles Baudelaire passou por transformações paisagísticas causadas pelas reformas urbanísticas promovidas pelo barão George Eugène Haussman. Durante as reformas, a população mais pobre foi retirada do centro da cidade e levada para a periferia, onde também se instalaram as indústrias. As ruas do centro parisiense, por sua vez, foram alargadas, transformadas em bulevares, para que os meios de transporte pudessem circular livremente e as barricadas dos revolucionários não mais pudessem ser montadas facilmente durante as rebeliões. A iluminação a gás, por sua vez, permitiu que a cidade, que já fervilhava de gente, funcionasse plenamente até altas horas da noite. Nesse período, também foram construídas as galerias.

De acordo com Friedrich (1978, p. 36), para Baudelaire a poesia e a arte são “a elaboração criativa do destino de uma época”. Sendo assim, era preciso que os poetas versassem sobre a vida na cidade grande em que Paris se transformara, representando não só a vida que se mostrava nos cartões-postais, mas todas as suas mazelas. Em *Les Fleurs du mal*, publicado em 1857, o poeta recolhe da vida mundana a sua arte e traz à tona a vida moderna, marcada por contradições profundas. De um lado, estavam as riquezas e o progresso gerados pela economia capitalista e, do outro, o processo de desumanização por que passava a massa de trabalhadores que geravam os lucros para uma parcela mínima da população.

A maioria dos poetas que se ocupa de temas realmente modernos contentou-se com temas conhecidos e oficiais – esses poetas ocuparam-se de nossas vitórias e de nosso heroísmo político. Mesmo assim fizeram-no de mau grado e só porque o governo ordena e lhe paga o honorário. E, no entanto, há temas da

vida privada bem mais heroicos. O espetáculo da vida mundana e das milhares de existências desregradas que habitam o subterrâneo de uma cidade grande (...)” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 1989, p.77).

A poesia de Baudelaire situa-se no limiar do romantismo (passando pelo simbolismo) e do que viria a ser a arte moderna. É uma obra de transição que, ao mesmo tempo em que mantém um rigor formal (que contraria a liberdade de forma defendida pelos românticos), coloca-nos diante de uma arte nascida em meio à cidade grande e que traduz os seus signos de maneira única, dando voz a diversos personagens, sem diferenciação de temas e palavras pertinentes ou não à poesia.

Para Baudelaire, como explica Benjamin (1989, p.73), “o herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Isso significa que, para viver a modernidade, é preciso uma constituição heroica”. Este, contudo, não se confundia com o da Antiguidade que lutava nas batalhas épicas para ser glorificado. Viver em uma cidade em que se é massacrado cotidianamente é o grande feito heroico realizado, por exemplo, pelo proletariado. Nesse contexto, o trabalho do artista era duplamente heroico. Primeiro porque para Baudelaire fazer arte era um esforço físico, como o era o de um herói em batalha. Depois, porque o artista tinha cada vez menos espaço em uma sociedade gerida pela lógica da mercadoria, onde para se sobreviver era preciso que a poesia também tivesse valor de mercado.

O título do livro de poemas de Baudelaire anunciava a intenção do poeta de maldizer uma realidade considerada por ele hostil. Benjamin (1989) explica que Baudelaire desenvolveu a teoria de que a modernidade se colocava contra os impulsos naturais do homem, levando-o, por exemplo, ao suicídio. Algo que, todavia, não era entendido como uma renúncia, mas como um ato heroico de uma população doentia, que carregava, inclusive nas roupas escuras que vestia, o símbolo de uma tristeza eterna. Segundo Benjamin (1989), Baudelaire, no seu ensaio “Salão de 1845”, reafirmava a perspectiva crepuscular do homem moderno.

O sujeito lírico baudelairiano sentia, ao mesmo tempo, repulsa e atração pela cidade grande. Para Baudelaire, o artista moderno tinha a capacidade de enxergar beleza na decadência dos homens, encanto na carne mortificada. Como explica Friedrich (1978, p. 43), o conceito de modernidade para Baudelaire é dissonante, pois faz do negativo algo fascinante. “O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecerem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente”. Nesse sentido é que o poeta diz que o livro *As flores do mal* é o produto dissonante do seu tempo.

Para falar da vida moderna, o eu lírico baudelairiano se transfigurou em vários personagens costumeiramente encontrados nas ruas de Paris, como o dândi, o trapeiro e

o mais notório deles: o *flâneur*. Estes são figuras reais que, de alguma forma, foram incorporados pelo universo literário. O dândi, por exemplo, é o homem rico e ocioso que causava admiração, por sua elegância e distinção, nas ruas por onde circulava. É um personagem que representa o orgulho humano que parece não caber na sociedade moderna, gerida pela lógica capitalista, que transformou tudo em trivialidade.

Os romancistas ingleses, mais do que outros, cultivaram o romance de *high life*, e os franceses, que — como Custine — quiseram escrever especialmente romances de amor, tiveram o cuidado, de início e muito judiciosamente, de dotar suas personagens de fortunas bastante consideráveis para pagarem sem hesitação todas as fantasias; em seguida, dispersaram-nas de qualquer profissão. Esses seres não têm outra ocupação senão cultivar a ideia do belo em suas próprias pessoas, satisfazer suas paixões, sentir e pensar. Possuem, a seu bel-prazer e em larga medida, tempo e dinheiro, sem os quais a fantasia, reduzida ao estado de devaneio passageiro, dificilmente pode ser traduzida em ação. Infelizmente é bem verdade que, sem o tempo e o dinheiro, o amor não pode ser mais do que uma orgia de plebeu ou o cumprimento de um dever conjugal. Em vez da fantasia ardente ou sonhadora, torna-se uma repugnante utilidade. (BAUDELAIRE, 1996, p. 47).

Se o dândi resiste à lógica capitalista que rege a cidade grande, o trapeiro é o fruto desta. Com a industrialização crescente, os rejeitos industriais passaram a ter certo valor de mercado e eram recolhidos nas ruas pelos trapeiros, os catadores de lixo. Eles representavam toda a precariedade da sociedade moderna, toda a miséria humana, e aparecem em poemas de Baudelaire como “O vinho dos trapeiros”, no qual o poeta retrata um dos principais conflitos do cotidiano de Paris da época: um imposto do governo onerava o vinho e, para ter acesso à bebida, os mais pobres procuravam as tavernas, onde se vendia o vinho sem impostos, chamado de vinho da barreira.

Muitas vezes, a luz rubra de um lampião
Cuja chama se bate ao vento em turbilhão
No vidro, em bairro antigo, dédalo lodoso
Onde humanos se agitam em mar tempestuoso,

Vê-se um trapeiro vir, a cabeça meneando,
A bater nas paredes qual poeta, tropeçando,
E sem se preocupar com espiões, seus sujeitos,
Expande os corações em gloriosos projetos.

Ele faz juramentos, dita leis sublimes.
Arrasa o malfeitor, as vítimas redime,
E sob o firmamento, qual pálio estendido,
De esplendores se embriaga, e de merecimento.

Sim, a gente acuada por mágoas do lar,
Moída por trabalho e a idade a atormentar,
Desancada e dobrando sob escombros vis
O vômito confuso da enorme Paris

Retorna, perfumada de um odor de talhas,

Seguida de parceiros, limpos nas batalhas,
Bigodes a pender bandeiras ancestrais.
As flâmulas, as flores e arcos triunfais

Erguem-se diante deles solene magia,
E na ensurdecadora e luminosa orgia
Dos clarins, sol ardente, gritos e tambor,
Eles trazem a glória ao povo ébrio de amor!

É assim que através da Humanidade estulta
O vinho rola ouro, Pactolo que exulta;
Pela garganta o homem canta ele os seus feitos
E reina por seus dons como um rei de direito.

Pra afogar o rancor e ninar a indolência
Desses velhos malditos morrendo em silêncio,
Por Deus, arrependido, o sono foi criado;
O homem o vinho fez, do sol filho sagrado.
(BAUDELAIRE, Charles, 2011, p. 136-137).

Uma das grandes inovações de Baudelaire, que o fizeram ser conhecido como o poeta da modernidade, foi justamente ter destacado alguns dos personagens do submundo da cidade grande, que anteriormente não poderiam ser motivo da poesia lírica. No primeiro poema de *As flores do mal*, por exemplo, o sujeito lírico baudelaireano compara o poeta à prostituta, porque ambos se venderiam: “O grande poema introdutório de *As flores do mal*, Ao leitor, apresenta o poeta na posição desvantajosa de quem aceita moedas sonantes por suas confissões” (BENJAMIN, 1989, p. 29). Com Baudelaire, o lixo da cidade torna-se motivo da arte poética, defende Benjamin (1989, p. 78): “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar”.

Dentre os personagens encontrados na obra do poeta, o mais conhecido é o *flâneur* definido pelo próprio Baudelaire (1996, p. 853/854) como não sendo o pintor “das coisas eternas ou pelo menos mais duradouras”. Ao contrário, esse artista é o “pintor do circunstancial e de tudo que ele sugere de eterno”. Benjamin (1989, p. 34) esclarece que as citadas reformas urbanísticas promovidas por Haussman, com o alargamento das ruas que se tornaram bulevares e a construção de galerias, propiciaram o aparecimento do *flâneur*, um ser errante que andava livremente pelas ruas da cidade observando as multidões e seus costumes. O *flâneur* é um ocioso por natureza, que pode passar o seu tempo circulando pelas ruas da cidade, misturando-se à multidão para observá-la.

Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela

e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia” (BAUDELAIRE, 1996 p.20)

Entre os escritores, jornalistas e literatos, o hábito de flânar pelas cidades, observando as multidões e colhendo do seu cotidiano a matéria-prima dos seus textos, propiciou o desenvolvimento do folhetim. Se antes a literatura só era difundida por meio dos periódicos, a partir de 1830 passou a ser propagada diariamente nos jornais, onde histórias eram contadas aos poucos para atrair a atenção dos leitores ávidos por continuar a leitura no dia seguinte. Na verdade, essas publicações funcionaram como uma isca para os anúncios que passaram a sustentar os jornais da época.

Com os folhetins, a vida moderna parisiense foi sendo frequentemente retratada nos jornais. Nas fisiologias, um fascículo em formato de bolso, falou-se, entre outras coisas, dos tipos humanos e das paisagens da cidade, o que, contudo, se fazia sem nenhuma intenção de problematizar a realidade da população, das massas que se chocavam nas ruas. Depois disso, porém, com o crescimento da cidade e a massificação da população, a literatura passou a se preocupar com os “aspectos inquietantes e ameaçadores da vida urbana” (BENJAMIN, 1989, p. 38), o que levou ao desenvolvimento do romance policial. O detetive desses romances é um *flâneur* que se infiltrava, incógnito, no meio da multidão para investigar os seus crimes.

A imagem do *flâneur* aparece entre escritores como Edgar Allan Poe, que retratou a vida urbana de Londres no conto “O homem das multidões”. O inchaço das grandes cidades, consequência da Revolução Industrial da Inglaterra do Século XVIII, fez da Londres de 1844 (ano de publicação do texto de Poe) uma grande metrópole moderna, na qual encontrávamos as benesses e mazelas do que se chamava de progresso. O narrador do conto de Poe encontra-se em um café de onde observa uma multidão de autômatos, pessoas que circulam pela cidade de forma mecânica.

Nesse cenário marcado pela industrialização que ritmava a vida dos homens o taylorismo decretava, segundo Benjamin, uma verdadeira guerra à *flanerie*. A Londres de Poe já era um terreno inóspito para o *flâneur*, algo que diferencia o contexto do escritor inglês do vivido pelo poeta francês, pois apesar do grande crescimento demográfico por que passava Paris na mesma época, na terra de Baudelaire ainda havia espaço para que o errante observador das multidões circulasse pelas galerias e bulevares. Apesar disso, é preciso dizer que o texto de Benjamin fala do auge da *flanerie*, assim como da sua decadência. A sociedade capitalista não permitiria que um personagem que necessitava

do ócio para existir continuasse circulando pela cidade: era preciso ocupá-lo, fazê-lo gerar riquezas.

Na poesia, a *flanerie* se difunde a partir de *As flores do mal*. O eu lírico de Baudelaire, transfigurado no *flâneur*, insere-se no meio da multidão e a observa de forma prazerosa, pois cultiva o hábito viciante de caminhar pelas vielas de Paris para ver toda a vida mundana que lá havia, com todas as suas desgraças. Por isso, o poeta francês Jules Lafogue, segundo Benjamin, reconheceu em Baudelaire a imagem de um condenado ao cotidiano da grande cidade. “Teria podido dizer também que foi o primeiro a falar do ópio que conforta ele – somente ele – condenado”. (BENJAMIN, 1980, p. 51/52).

Baudelaire, citado por Benjamin (1989, p.54), diz que “o prazer de se achar numa multidão é uma expressão misteriosa do gozo pela multiplicação”. Para Benjamin, a classe burguesa, à qual o poeta pertencia, ainda se dava ao prazer de observar o espetáculo moderno (que identificou o homem à mercadoria) de longe, sem ainda ter sido atingida por ele diretamente, como já havia ocorrido com o proletariado.

Tinha de saborear essa identificação com o gozo e o receio que lhe advinham do pressentimento do seu próprio destino como classe. Por fim, tinha de prover essa identificação com uma sensibilidade que ainda percebesse encantos nas coisas danificadas e corrompidas. (...) Na atitude de quem sente prazer assim, deixava que o espetáculo da multidão agisse sobre ele. Contudo, o fascínio mais profundo desse espetáculo consistia em não desviá-lo, apesar da ebriedade em que o colocava, da terrível realidade social. (BENJAMIN, 1988, p.55).

A relação do poeta *flâneur* com a cidade é sem dúvida complexa, já que o capitalismo que geria a vida de todos os homens não dava espaço para a ociosidade que o observador das multidões necessitava para circular livremente pelas ruas. O poeta, misturado às multidões, contempla o espetáculo do mundo capitalista que iguala o homem à mercadoria e passa a ir ao mercado também para oferecer-se como um produto. Por outro lado, contraditoriamente, o deslumbramento dessa época, que atrai os olhos do poeta, é justamente o fetiche da mercadoria e a decadência humana que ele gera.

Como se percebe, estar no meio da multidão, fonte de angústia e de prazer, é constituinte da *flânerie*, o que se relaciona a observação de que o eu lírico de Baudelaire, sendo um *flâneur*, sente-se em casa no meio da multidão, que é o seu lugar. Trata-se de um sujeito oriundo da cidade grande, sem a qual não existiria.

A multidão é o seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de

casa e continuar, contudo, sentindo-se em casa onde quer que se encontre (BAUDELAIRE, 1996, p.857).

1.5 O olhar *gauche*

Destacamos anteriormente que a representação do cotidiano em Drummond mantém uma relação íntima com a demarcação espaço-temporal em que o dia a dia transcorre na obra do poeta, o que inclui o passado vivido na província e o presente na cidade grande moderna, que nos levou a Baudelaire. Se o poeta de *As flores do mal* representou a vida dos parisienses em uma cidade em que as multidões se aglomeravam, o mesmo fez CDA, de forma bastante assídua ao longo de sua obra, ao falar da vida moderna no Rio de Janeiro.

A pintura do espaço existencial da *urbs, theatrum mundi* por excelência das letras ocidentais desde Balzac e Baudelaire, tema favorito das melhores narrações de um Oswald de Andrade (*Memórias Sentimentais de João Miramar*, 1924; *Serafim Ponte Grande*, 1933), de um Graciliano Ramos (*Angústia*, 1936); de um Ciro dos Anjos (*O amanuense Belmiro*, 1937), quadro social inspirador do lirismo de Bandeira, Mário de Andrade ou Murilo Mendes, ganhará com Drummond uma excepcional acuidade. Não cessaremos de encontrá-lo ao longo de toda a sua poesia. (MERQUIOR, 2012, p. 48).

O olhar drummondiano sobre a vida moderna, como o de Baudelaire, é predominantemente negativo, pois, “a modernização nunca é por si mesma matéria de apologia; ela não é celebrada, é *sofrida*. O progresso começa com a brutalização dos costumes” (MERQUIOR, 2012, p. 47). Diante do colocado, contudo, é preciso deixar a ressalva de que para o poeta brasileiro, como para o francês, a relação com a cidade é dissonante, uma vez que é inegável a atração exercida pela metrópole sobre eu lírico drummondiano, o que fica notório em poemas como “Coração numeroso” (AP, p. 102): “Mas tremia na cidade uma fascinação casas compridas / autos abertos correndo caminho do mar / voluptuosidade errante do calor / mil presentes da vida aos homens indiferentes, / que meu coração bateu forte, meus olhos inúteis choraram”.

As influências de Baudelaire na poesia de Drummond são nítidas em muitos aspectos o que, por comparação, leva-nos a pensar, por outro lado, nas particularidades do fazer poético do itabirano. Se o sujeito lírico do francês é oriundo da grande cidade, o do brasileiro reflete o diálogo constante entre as vidas metropolitana e provinciana. Rememorando o cotidiano da pequena cidade, onde nasceu e cresceu, algumas vezes o sujeito adulto, contaminado pela vida metropolitana, sente-se entediado. Mas, no seu presente moderno, constantemente remete ao seu passado vivido na pequena cidade. É o

que se diz claramente em “Explicação” (AP, p. 143): “No elevador penso na roça, / na roça penso no elevador”.

Diante disso, destacamos a imagem do *flâneur* não só para compreender o desenvolvimento da poesia moderna e a valorização do cotidiano nesta, mas principalmente para refletirmos sobre uma posição essencialmente diferente que encontramos na poética do cotidiano de Drummond: no poeta mineiro, o sujeito lírico parece não “caber” completamente em nenhum dos espaços-tempos em que se situa, ou seja, estamos diante de um ser deslocado tanto no ambiente moderno quanto no provinciano. Assim, a representação do dia a dia em Drummond é resultante de um olhar *gauche*.

Textos como o “Poema de sete faces” denunciam que o eu lírico drummondiano em muitos momentos se comporta como um observador (“porém meus olhos não perguntam nada”), e que, portanto, é por meio dos olhos que ele captura o cotidiano tanto na cidade grande, como na pequena, o que é notório em outros poemas como “Europa França e Bahia” (AP, p. 64) (“Meus olhos brasileiros sonhando exotismos”), e “Moça e Soldado” (AP, 121) (“Meus olhos espiam a rua que passa”). Em “Rua do Olhar” o eu lírico imagina-se observando os homens em uma rua de Paris. Assim, o olho é a metonímia do próprio eu lírico observador. Chama a atenção a não acidez desse poema de Drummond, marcado pela calma de um sujeito que vê os homens com um olhar quase paternal de perdão e cumplicidade, como se nos dissesse que aqueles que voltam cansados são apenas vítimas de um mundo cruel.

Entre tantas ruas
que passam no mundo,
a Rua do Olhar
em Paris, me toca.

Imagino um olho
calmo, solitário,
a fitar os homens
que voltam cansados.

Olhar de perdão
para os desvarios,
de lento conselho
e cumplicidade.

Rua do olhar:
as casas não contam,
nem contam as pedras,
caladas no chão.

Só conta esse olho
triste, na tarde,

percorrendo o corpo,
devassando a roupa...
(José, p. 280).

Entretanto, mesmo diante da postura de observador do eu lírico, em Drummond não encontramos um *flâneur* no sentido baudelairiano, pois temos um sujeito *gauche*, deslocado, que não se sente “em casa” em meio à multidão das grandes cidades ou na pacatez da província. Ainda que estabeleça uma relação dissonante com a *urbes*, é perceptível que o eu lírico baudelairiano é fruto dessa vida moderna. Em Drummond, por mais fascínio que a cidade grande exerça sobre si, existe uma sensação de não pertencimento que é determinante na representação do cotidiano que encontramos no poeta.

Antes de tratarmos mais detalhadamente dessa característica da obra do itabirano, recordemos que o poeta moderno, de forma geral, vivenciou um tipo de deslocamento por estar em um mundo gerido pela lógica do capital. Desde Platão, que em *A República* expulsou simbolicamente os poetas da *polis*, atrelou-se à poesia o sentido de inutilidade e de arte que faz aflorar a sensibilidade em detrimento da razão. A expulsão parece repetir-se na modernidade capitalista, em que tudo, inclusive o homem, torna-se mercadoria¹⁵, não havendo espaço para um tipo de pessoa que não transforme o resultado do seu trabalho em produto, o que nos faz lembrar a comparação de Baudelaire entre poetas e prostitutas. Nessa situação, ao poeta deslocado só restava mesmo transformar a sua desgraça em arte.

No seu novo contexto, caberia, então, à poesia falar da vida que pulsava diante dos seus olhos e não do que estava em um plano elevado que se tornara inatingível. Assim, o poeta do mundo moderno é *dessacralizado* e desce ao chão, fazendo a sua poesia a partir do que há de mais mundano, de mais corriqueiro, mesmo sentindo-se desengonçado, sem saber caminhar como todos os homens que sempre viveram na terra. É o que se representa em “Albatroz” de *As flores do mal*:

Às vezes pra brincar os homens da equipagem
prendem um albatroz, ave imensa dos mares,
indolente a seguir amigo de viagem.
O barco a deslizar dos salobros lugares.
Apenas colocado nas pranchas cinzentas,
esse rei do infinito, acanhado, sem jeito,

¹⁵ Drummond trata disso em “Anúncio da Rosa” – RP: “Imenso trabalho nos custa a flor / por menos de oito contos vendê-la? Nunca”. (RP, 2012, p. 373).

deixa prender as asas grandes e alvacentas
como remos por terras sem qualquer efeito.

O voador alado é canhestro e esquisito!
Ele, tão feio agora, há pouco lindo estava!
Um cutuca-lhe o bico com pequeno pito,
Outro imita mancando o coxo que voava!

O poeta é assim como esse rei dos ares
que frequenta a borrasca, do arqueiro a zombar,
exilado no chão entre chistes vulgares,
as asas de gigante impedem-no de andar.
(BAUDELAIRE, 2011, p.36).

A mesma ideia de rebaixamento do poeta moderno é colocada em “A perda do halo” do livro *O spleen de Paris*, que reúne os poemas em prosa de Baudelaire. No texto de natureza alegórica, um homem comum encontra o poeta em um lugar de má fama de Paris e espanta-se com isso: “Não acredito! Você aqui, meu caro? Neste lugar infame? Você que só bebe quintessência? Você que só come ambrosia?! De verdade, estou surpreso.” (BAUDELAIRE, 2016 p.147). Diante do questionamento, o poeta prontamente explica que perdeu seu halo sagrado ao tentar saltar poças de lama, atravessando a rua movimentada da cidade e, ao contrário do que se poderia imaginar, afirma que não quer mais saber da auréola e que está bem por poder “cometer baixezas”.

Para Berman (2007), com o texto citado, Baudelaire demonstra que arte poderia florescer em lugares “baixos”, considerados “apoéticos”.

Um dos paradoxos da modernidade, como Baudelaire a vê aqui, é que seus poetas se tornarão mais profunda e autenticamente poéticos quanto mais se tornarem homens comuns. Lançando-se no caos da vida cotidiana do mundo moderno – uma vida de que o novo tráfego é o símbolo primordial – o poeta pode apropriar-se dessa vida para a arte. (BERMAN, 2007, p.191).

Discutir o lugar do poeta na sociedade moderna é importante para entendermos a poesia que se criou nesses tempos de transformação, porém devemos dizer que a ideia de deslocamento em Drummond extrapola essa questão e passa a ser construída em torno de um sujeito que, por razões diversas, mantém uma relação extremamente conflituosa com o mundo.

Para Afonso Romano de Sant’Anna (2008, p. 45), a obra poética de Drummond contém um substrato dramático, o que se torna notório pela constituição de personagens¹⁶,

¹⁶ Sant’Anna identifica outros personagens na obra poética de Drummond, que ele denomina “egos auxiliares”. Assim, o poeta pode desfazer-se de si mesmo, ao chamar-se pelo próprio nome no que o crítico chama de diálogo-a-um, como aparece no “Poema de sete faces”: “Vai, Carlos, ser gauche na vida”; ou pode dialogar com um “tu”, que ainda refere-se a si mesmo, no que Sant’Anna denomina de mistura “eu-

dentre os quais se destaca o *gauche*, que “se articula como uma *dramatis personae*”. Desta forma, “o tipo *gauche* constitui-se numa *persona* (*per-sonare*), através da qual repercute a voz do poeta”. Na verdade, podemos facilmente entender essas observações do crítico ao lembrar o que já dissemos sobre Baudelaire, no qual encontramos o eu lírico transfigurado em personagens como o *flâneur*, o dândi ou o trapeiro.

Para Sant’Anna (2008), “*gauche* é a palavra em que se cristalizou a essência da personalidade estética do poeta”. Ele seria o desajustado, o marginalizado, cujo lado esquerdo (que representa a infelicidade e o mau agouro) é que melhor se desenvolveu. Tal conceito também pode ser interpretado no sentido espacial como sendo o do excêntrico (que não está no centro), o deslocado ou a *displaced person*.

Caracteriza o *gauche* o contínuo desajustamento entre a sua realidade e a realidade exterior. Há uma crise permanente entre o sujeito e o objeto que, ao invés de interagirem e se complementarem terminam por se opor conflituosamente. Para usar um sinônimo drummondiano, tal é um excêntrico (“os excêntricos”); perde a noção das proporções e, colocando-se fora do ponto que lhe seria natural para manter-se em equilíbrio, termina comportando-se como um deslocado, como uma *displaced person* dentro do conjunto. Enfim, seja como um *gauche*, como um ex-cêntrico ou uma *displaced person*, manifesta-se sempre o conflito básico entre sujeito e objeto, nestas palavras revelado através do dado espacial. (SANT’ANNA, 2008, p. 44).

Não é por acaso que a personalidade *gauche* do eu lírico drummondiano seja apresentada no “Poema de sete faces”, texto que abre *Alguma Poesia*, primeiro livro de Drummond: “quando nasci, um anjo torto / desses que nascem na sombra / disse: vai, Carlos! ser *gauche* na vida.” (AP, p. 53). Ao longo da obra do poeta, essa persona aparece em diversos poemas, como nos explica Sant’Anna (2008). Além de ter usado a palavra *gauche*, que representaria esse estado de desajuste existencial (que, na verdade, só voltaria a ser usada no poema “A mesa”, de *Claro Enigma*), de acordo com o pesquisador outros termos, como “torto” e “sombra”, representam essa agonia existencial. Afora as palavras que aparecem no primeiro poema, os termos “canto” e “quarto” indicam o estado de reclusão do eu lírico, que se isola de um mundo para ele fechado e sem possibilidade de comunicação (ao menos na primeira fase da obra). É o que aparece em poemas como “Segredo” (BA, p. 191): “A poesia é incomunicável / fique torto no seu canto / não ame”.

Villaça (2006) relaciona o *gauchismo* de Drummond à ideia de incompletude ou insuficiência. Para ele, nos momentos principais da trajetória do poeta existe um ressentimento pelo que não foi vivido, pelo que não foi permitido viver por causa da

tu-você”, como aparece em “José”: “ficaste sozinho, a luz apagou-se”. Outras *personas* fundamentais na obra seriam “José”, “Robson Crusoe” e “Carlito”.

timidez extrema do sujeito. O olhar tímido faz com que muitas vezes tenhamos um observador estático (especialmente na primeira poesia), que não se desloca pelas ruas como o *flâneur* o faz, e sim se coloca em um posto fixo de observação, de onde pode ver “a rua que passa”, como no citado “Moça e soldado” (AP).

A poesia de Drummond inaugura-se dividida entre a altivez de um sujeito decididamente fincado em seu próprio posto de observação e o sentimento de desamparo do tímido que bem desejaria sair dele para realizar sem culpa os “tantos desejos”. (VILLAÇA, 2006, p. 17).

Pensar nas noções de incompletude em Drummond nos faz compreender melhor a presença constante de imagens do cotidiano na poesia do mineiro. De acordo com Villaça (2006, p.13), a relação conflituosa do eu lírico com o mundo faz com que este projete, “com força de ideal, o sentido de uma ordem ampla e verdadeira, que não se representa em lugar nenhum, mas que não deixa nunca de se oferecer como um horizonte”. A angústia e o ressentimento de Drummond, para o autor, estariam na impossibilidade de concretização dessa ordem ideal. Assim, convivem no poeta, conflituosamente, um desejo de viver, de se entregar a idealizações e uma consciência crítica feroz que o prende ao chão, à vida prática, ao cotidiano.

A preocupação da consciência objetivante é adversária da idealização que anima o sujeito, tanto quanto as cautelas do realismo defensivo que o poeta armazena surgem como óbices para a epifania poética do mundo. Arma-se, assim, o curto-circuito essencial do discurso drummondiano, que se dá entre os polos da condição individual e isolada do sujeito moderno, nos labores da difícil auto-identificação, e a instância mito poética especulativa trabalhada pela linguagem lírica. Face a face, esses espelhos supõem critérios incompatíveis de conhecimento e representação do mundo: o mito desdenha a razão pragmática, mas tão logo aludido esfuma-se no ar e oculta-se ao modo dos enigmas; a análise mais realista, por outro lado, constrange-se nos limites materiais da “vida besta”, do imediatismo, da classe social de onde parece não ter como sair, mas na qual se constitui uma variadíssima plataforma de imagens e de valores em debate”. (VILLAÇA, 2006, p. 14).

As palavras de Villaça (2006) também confirmam a ideia de que estamos diante de uma persona poética problemática que não se conforma totalmente com o seu isolamento e com a sua incompletude e nem consegue se entregar, como um romântico o faria, ao idealismo ou a qualquer tipo de evasão da realidade. Nesse contexto, veremos nas análises da segunda parte desta tese que muitas vezes em Drummond as imagens do cotidiano aparecem como fórmulas anti-idealizantes, que prendem os pés do poeta ao chão. Encontramo-nos diante de um eu lírico que quase nunca se revela por completo, com todas as suas angústias, e se esconde por trás do humor ou da ironia.

Quando a ironia é tão verdadeira quanto a confissão seguinte, e quando esta logo se converte em humor para não afirmar em definitivo a gravidade do drama, o discurso poético adquire um padrão de instabilidade que gera ritmos, inflexões e imagens desnorteantes – revelações de beleza para nós outros, igualmente desconcertados. (VILLAÇA, 2006, p. 15).

Para Antonio Candido (2011, p.83-84), o alargamento do gosto pelo cotidiano é uma das bases da poesia de Drummond, constituindo “uma forma peculiar de poesia social, não mais no sentido político, mas como discernimento da condição humana em certos dramas corriqueiros da sociedade moderna”. Segundo o crítico, em Drummond, diferentemente de outros modernistas, como Mário de Andrade, não se tentaria captar um momento poético no cotidiano e sim se “procede a uma fecundação e uma extensão do fato, para se chegar a uma espécie de discreta epopeia da vida contemporânea”. (CANDIDO, 2011, p. 84). Sendo assim, por meio das imagens mais banais da vida, os poemas revelam a constituição conflituosa da sociedade e do eu lírico.

O isolamento e a timidez do *gauche* levam-no a desenvolver uma atitude contemplativa e seu contato com o mundo passa a se realizar pelo olhar.

Os olhos, que eram a única coisa que brilhava no escuro canto onde se postou, passam a ser então o instrumento de contato com o mundo, mirante onde se instala para contemplar o que se passa, porque “do mundo o espetáculo é vário” e o “homem, feixe de sombra / desejaria pactuar com menor claridade” (“Aliança”). (SANT’ANNA, 2008, p. 50).

O olhar *gauche*, ou seja, a relação do “eu” com o “mundo”, para Sant’Anna (2008), foi se transformando ao longo da obra do poeta. Em um primeiro momento ou fase da sua poesia, que inclui basicamente *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas*, teríamos o “Eu maior que o Mundo” (a referência do autor é aos versos “Mundo mundo vasto mundo / mais vasto é o meu coração”, do “Poema de sete faces”), no qual se introduz a imagem do poeta *gauche* que apenas observa, mas não participa dos acontecimentos, voltando-se para si mesmo.

No momento “Eu menor que o Mundo” (“Não, meu coração não é maior que o Mundo / é muito menor”, de “Mundo grande”), o eu lírico passaria a sentir o peso da realidade e da passagem do tempo e, a partir de *Sentimento do Mundo*, tentaria sair da sua posição estática, do seu canto, para, ao tentar desprender-se do “Eu”, mergulhar na vida com o objetivo de mudar a realidade “torta” que o rodeia, usando como arma a poesia. Essa fase tem como protótipo poemas como “De mãos dadas” que simboliza a tentativa do eu lírico de se comunicar com um mundo do qual sempre se isolara e marca o que ficou conhecido como “poesia engajada” de Drummond, que perpassa além do livro

citado, José e, com destaque, *A rosa do povo*. Principalmente a partir de *Lição de coisas* se configuraria então a fase “Eu igual ao mundo” na qual haveria o equilíbrio entre esses dois polos. “Sujeito e objeto se interpenetram dialeticamente. O lirismo se torna mais puro. Dá-se a epifania máxima de sua vida-obra e a máquina do mundo se abre dentro e fora dele oferecendo-lhe a resposta de todos os enigmas”. (SANT’ANNA, 2008, p. 18).

Voltando ao signo da tortuosidade na poesia do mineiro, ressaltamos que não se trata apenas de uma configuração do “eu”, mas também “do mundo”, como bem explica Candido (2011, p. 78), para quem em Drummond a deformação do mundo pode ser representada como essencial ou circunstancial e se articula com a deformação do indivíduo, aparecendo na obra do poeta por meio dos motivos do obstáculo e do desencontro. “Para o jovem poeta de *Alguma Poesia*, para o poeta mais maduro de *Brejo das Almas*, a sociedade oferece obstáculos que impedem a plenitude dos atos e dos sentimentos”. (CANDIDO, 2011, p. 79). Esse mundo torto muitas vezes revela-se por meio das imagens do cotidiano.

Fisicamente, o ser gauche se caracteriza por seu estado retorcido, torto, que pode ser ampliado para uma maneira por ele considerada “torta” de ver a vida, o que, também para Sant’Anna (2008) representa a desarmonia entre o “Eu” e o “Mundo”, como se percebe em “Carta” (CE, p. 658): “A essa minha maneira torcida / torcida e reticente”. A forma “torta” do seu eu lírico aproxima a poesia de Drummond da estética barroca, demonstrando o barroquismo da sua relação com o mundo. Assim como o homem barroco, o moderno é marcado por dilemas ou inquietudes.

Candido (2011) dedica-se à natureza dilemática do poeta, afirmando que a partir de *Sentimento do Mundo* se afluam as inquietações do eu lírico: “O bloco central da poesia de Drummond é, pois, regido por inquietudes poéticas que provêm uma das outras, cruzam-se, parecendo derivar de um egocentrismo profundo (...)”. Nessa fase, a poética drummondiana seria assim dominada por um subjetivismo não aceito já que “cada grão de egocentrismo é comprado pelo poeta com uma taxa de remorso e incerteza que o leva a querer escapar do eu, sentir e conhecer o outro, situar-se no mundo a fim de aplacarem-se as vertigens interiores”. (CANDIDO, 2011, p. 70). Essa relação conflituosa entre “eu” e o “mundo”, para Candido (2011), seria sintetizada em torno do problema da expressão, ou seja, das inquietações em torno do fazer poético, constantemente questionado na obra de Drummond.

Outra das inquietudes de Drummond seria a busca constante do eu lírico, que vive o presente na cidade grande moderna, por seu passado familiar. O crítico diz ser curioso

“que o maior poeta social da nossa literatura contemporânea seja, ao mesmo tempo, o grande cantor da família como grupo e tradição” (CANDIDO, 2011, p. 85). A família explicaria o indivíduo “por alguma coisa que o supera e contém”. Desta feita, o estado de deslocamento, de não-lugar, do sujeito *gauche* pode ser identificado nos poemas que representam o seu passado. Em “Infância”, poema que será analisado no capítulo IV, percebe-se o isolamento do eu lírico, que se encontra “sozinho entre mangueiras”. A relação do menino com o pai também é bastante complexa.

O passado do eu lírico é o seu cotidiano familiar, que seguia o ritmo e os valores das pequenas cidades mineiras, com destaque para a terra natal Itabira; o presente é a cidade grande moderna. Esses dois espaços-tempos são entendidos nesta tese como contrapontos que definem o olhar, quase sempre crítico, do sujeito sobre a vida cotidiana, algo que pode aparecer, por exemplo, de forma explícita na sátira, ou revestido pela ironia ou pelo humor.

As mudanças ocasionadas pela vida moderna são profundamente sentidas por um sujeito lírico que vivenciou uma infância rural cujo ritmo, valores e costumes são diferentes da realidade da cidade grande. Na outra ponta, quando o eu lírico se volta para o passado provinciano e traz de volta a sua infância, por meio da memória, estamos diante da reconstrução da meninice contaminada pela vida moderna, o que explicaria, por exemplo, o motivo da “vida besta”.

A expressão “sequestro da vida besta”, usada por Mário de Andrade, é retomada por Sant’Anna (2008, p. 84) para tratar da persona *gauche* do eu lírico de Drummond, encontrado tantos nos textos que representam a vida da pequena cidade como da grande.

Já não se trata de opor província – metrópole como dados inconciliáveis, mas de apresentar um elemento que os identifica na primeira fase do estágio da evolução *gauche*. O fato de o “sequestro da vida besta” ocorrer tanto num poema descritivo do interior (“Cidadezinha qualquer”), como num poema descritivo da vida urbana (“Nota social”), indica que o gauchismo como um divisor comum do poeta-observador-crítico desajustado em ambas as situações.

Ao longo deste capítulo, refletimos principalmente sobre o olhar do eu lírico drummondiano, usando o que Candido (2011) chamaria de “moderna psicologia literária”. As colocações feitas pretendem frisar as ideias de que a vida cotidiana em Drummond é moldada pelos espaços-tempos cidade grande (presente) e cidade pequena (passado) e de que estamos diante de um eu lírico deslocado. Na poesia do mineiro, nunca estamos diante do *locus amoenus* (ou lugar aprazível), pois a representação do cotidiano é quase sempre crítica, mesmo em poemas que representam a infância do eu lírico, na

qual o homem vê o menino (que foi com todo o peso emocional das lembranças da família), não encontramos o refúgio do poeta, o *fugere urbem* árcade.

CAPÍTULO II

SEMIÓTICA E LITERATURA

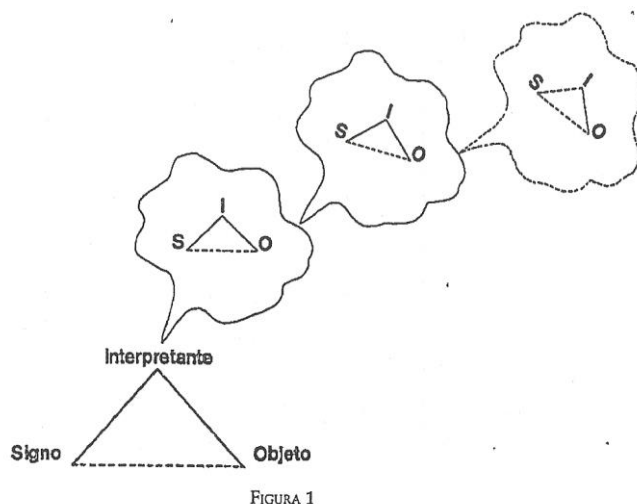
2.1 A Teoria Geral dos Signos

A representação do cotidiano do homem comum, que constitui grande parte da obra de Drummond, é o resultado dos processos criativos do poeta, ou seja, da sua maneira de se apropriar dos recursos da linguagem. Entendendo que poesia é conteúdo e forma, nesta tese buscamos não só apontar as principais imagens do dia a dia da obra do mineiro, mas também compreender a sua poética, a sua forma única de composição.

Com esse intuito, adotamos como perspectiva teórica e ferramenta de análise do texto poético a Teoria Geral dos Signos, desenvolvida no século XIX pelo norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914). Abraçar a semiótica peirceana como método significa, especialmente, compreender que a poesia, como linguagem, é signo. Cada poema como um todo, assim como cada uma das partes que o constituem, representa algo ao colocar-se como um substituto deste, denominado seu objeto, estabelecendo como ele algum tipo de relação.

Um signo, ou *representamen*, é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido. Ao signo, assim criado, denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, o seu *objeto*. Coloca-se no lugar desse objeto, não sob todos os aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que tenho, por vezes, denominado *fundamento* do representamen. (PEIRCE, 1975, p. 94).

Ao se colocar no lugar de outro, o signo gera em uma mente interpretadora um novo signo, chamado seu interpretante, desencadeando um processo teoricamente infinito de produção de sentidos, conhecido como semiose ilimitada. A palavra poema, por exemplo, ao ser lida gera em nossa mente uma imagem, um novo signo que gerará outro signo e assim por diante. Deste modo, temos a formação da relação triádica da representação (signo, objeto e interpretante) que se repete, como dito ao menos teoricamente, de forma infinita, pois um signo sempre gera outro, conforme se ilustra com a figura extraída de Pignatari (2004, p.48).



É importante que destaquemos que o signo não pode representar o objeto em todos os aspectos e que a semiose, na prática, será interrompida, como esclarece Santaella (2004a, p. 30):

Como se pode ver, a ligação do signo com o objeto se dá *sob algum aspecto ou qualidade*, quer dizer: o signo está ligado ao objeto não em virtude de todos os aspectos do objeto, porque se assim fosse, ele seria o próprio objeto. Pois bem, ele é signo justamente porque não pode ser o objeto. Desse modo, haverá muitos aspectos do objeto que ele não tem poder de recobrir. O signo estará, nessa medida, sempre em falta com o objeto. Daí sua incompletude e consequente impotência, sua tendência a se desenvolver num interpretante onde busca se completar.

Uma consequência lógica do dito acima, e que se torna fundamental quando usamos a semiótica como ferramenta de análise, é que o signo na prática não é capaz de revelar o objeto de forma completa, mas apenas em dado aspecto. A ideia da semiose ilimitada é sempre tentar se aproximar o máximo possível de algo real, mas quase sempre intangível, denominado objeto dinâmico, e para que isso aconteça desenvolvemos signos (interpretantes) que representam o objeto imediato. Ou seja, na realidade só temos acesso ao que se chama de objeto imediato, sendo este também de natureza sígnica por se tratar de uma representação do verdadeiro objeto e o resultado disso é que não podemos falar em uma única semiose ou de acesso a um sentido único resultante do processo de significação (interpretante final).

A noção de objeto imediato é introduzida por Peirce para demonstrar a impossibilidade de acesso direto ao objeto dinâmico do signo. O objeto dinâmico é inevitavelmente mediado pelo objeto imediato. (2004a, p. 40),

A noção de signo oferecida acima leva-nos a pensar mais detidamente na palavra representação que é fundamental para esta tese:

Um excelente sinônimo para “representa” é a expressão “está para”, ou melhor, “está no lugar lógico de”, ou conforme Peirce nos diz: “representar: estar em lugar de, isto é, estar numa relação com outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse esse outro” (2.273). Ou então: “o signo está no lugar de algo para a ideia que produz ou modifica” (1.339). (SANTAELLA, 2004^a, p. 23).

Sendo assim, consideramos a poesia de Carlos Drummond de Andrade como uma forma de representação e buscamos saber como, por meio da linguagem, o poeta *presentifica* (pelo menos em algum aspecto) aquilo que está sendo representado, causando-nos as sensações (*aesthesis*), os efeitos estéticos da arte poética. Veremos nos capítulos seguintes que na poesia de Drummond o cotidiano das pequenas e grandes cidades muitas vezes se corporifica no texto por meio de signos que, de modos diversos, evoca-nos aqueles ambientes.

A semiótica peirceana se ancora na ideia de que toda a nossa compreensão do mundo é realizada por intermédio de signos. Tudo que está ao nosso redor e se coloca diante da nossa mente nos remete à outra coisa numa permanente geração de sentidos / signos. Estamos diante, como se vê, de uma filosofia do conhecimento que nesta pesquisa, por fugir do nosso propósito central, não esmiuçaremos. Com o objetivo de usar a semiótica na análise da poesia de Drummond, abordaremos principalmente a segunda tricotomia da semiótica de Peirce, que relaciona o signo ao objeto, tratando, portanto, do processo de representação propriamente dito.

Apesar da ressalva, para esboçar minimamente a semiótica peirceana não podemos fugir do que o teórico chamou de fenomenologia, ou faneroscopia, a partir da qual todas as tricotomias foram desenvolvidas. Para Peirce, fenômeno é qualquer coisa que se apresente a uma mente interpretadora e acontece em três fases: primeiridade, secundidade e terceiridade. Como explica Santaella (1986, p. 7), podemos dizer que na primeiridade existe apenas a qualidade pura de um fenômeno (o que faz ele ser o que é), uma mera possibilidade (como a da cor “azul”) que pode se corporificar (ou não) em qualquer objeto; na secundidade essa qualidade passa a existir concretamente (o azul do mar), o que permite que seja percebida por uma mente; na terceiridade, por fim, essa mente realiza o processamento inteligível do fenômeno, utilizando os signos. Portanto, o fenômeno se concretiza na síntese das três fases, mas é apenas no terceiro momento que a mente o compreende de alguma forma.

A maneira como uma mente vai compreender um fenômeno está relacionada a ideia de experiência, fundamental para esta teoria. Peirce se colocou contra o conceito cartesiano de intuição, segundo o qual o homem pode conhecer algo diretamente, sem a necessidade de conhecimento prévio. Para a semiótica peirceana, ao contrário disso, a natureza do conhecimento é inferencial porque chegamos a certas conclusões ao abrirmos uma espécie de baú de conhecimentos/signos que vamos adquirindo com a experiência. A natureza do signo é, portanto, evolutiva e, com isso, o conhecimento humano vai sendo expandido (semiose ilimitada). De acordo com Santaella (2004 b, p. 50):

Como consequência do terceiro princípio, o de que só podemos pensar em signos, decorre que em qualquer momento que tenhamos um pensamento, estará presente na consciência algum sentimento, imagem ou concepção, ou outra representação, que serve como um signo.

Como já dissemos, foi a partir da fenomenologia que Peirce criou o estudo dos signos, organizando-os em grupos de três, as tricotomias, dentre as quais destacamos a segunda, que se detém no processo de representação, nas maneiras como signo representa o seu objeto por meio de ícones, índices e símbolos.

A representação icônica acontece quando o seu fundamento está no fato do signo guardar em si algum tipo de qualidade do objeto, ou seja, neste caso existe uma relação de semelhança que faz com que se relacione signo e objeto. O ícone é o signo da primeiridade, da qualidade que se destaca. Ele pode ser uma imagem, um diagrama ou uma metáfora. Por exemplo, ao ver uma pintura figurativa, uma mente interpretadora lembra-se de algo (objeto) porque as duas coisas possuem as mesmas qualidades físicas (cor, tamanho, formato) e, assim, estamos diante de uma imagem ou ícone imagético. Já um gráfico não representa algo por manter com ele uma semelhança física, mas por se organizar de maneira análoga ao objeto, sendo assim um diagrama, ou ícone diagramático, chamado ainda de ícone de relações. Por fim, ao afirmarmos que alguém tem olhos de esmeralda estamos estabelecendo um paralelismo entre as qualidades dos olhos e das esmeraldas (verdes e brilhantes) e, assim, temos uma metáfora ou ícone metafórico.

Os hipo-ícones, de acordo com o modo de primeiridade que participam, admitem uma divisão grosseira. Aqueles que participam de simples qualidades, ou Primeiras Primeiridades, são *imagens*; aqueles que representam as relações – principalmente relações diádicas ou relações assim consideradas – das partes de uma coisa, utilizando-se de relações análogas em suas próprias partes, são *diagramas*; aqueles que representam o caráter representativo de um Representamem, traçando-lhe um paralelismo com algo diverso, são *metáforas*. (PEIRCE, 1975, p. 117).

Passando ao campo da secundidade, encontramos os índices, nos quais as qualidades do objeto se corporificam. Nesse caso, a representação acontece mesmo por causa de uma ligação física que existe entre o signo e aquilo que ele representa. Os índices funcionam como setas, pois apontam diretamente para o que está sendo representado, individualizando o objeto. Nuvens carregadas são índices de chuva, uma pegada é índice da presença física de um animal, fumaça é índice de fogo. Uma fotografia é um índice porque congela um dado instante, por mais que nesse signo se encontre um ícone imagético.

Fotografias, especialmente fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Esta semelhança é devida ao fato de as fotografias serem produzidas em circunstâncias tais que se viram fisicamente compelidas a corresponder, ponto por ponto, à natureza. Sob esse aspecto, pertencem, pois, à segunda classe de signos que os são por conexão física. (PEIRCE, 1975, p. 118).

Os exemplos dados são dos chamados indicadores genuínos, aqueles que funcionam como signo porque mantêm uma relação física com o objeto. Contudo, algumas vezes a representação acontece porque o signo individualiza algo, mesmo sem se ligar fisicamente a ele e, nesses casos, estamos diante do que Peirce chamou de indicadores degenerados ou designações, que se relacionam a uma ampla noção de referência. “Se a Secundidade é uma relação existencial, o Indicador será *genuíno*. Se a secundidade é uma referência, o Indicador será *degenerado*”. (PEIRCE, 1975, p. 120). São exemplos de índices degenerados os pronomes pessoais, relativos e demonstrativos, nomes próprios, entre outros. Entendemos que um dado objeto que aponta diretamente para um contexto (individualizando-o) também pode funcionar como índice, como veremos nos capítulos de análise.

Existe, por fim, um tipo de signo que representa por força de uma convenção social: o símbolo, o mais complexo dentre os três, por estar no campo da terceiridade. Se o índice só funciona como signo porque é um individual, uma ocorrência singular, o símbolo, ao contrário disso, atua numa mente por ser o geral, uma lei conhecida. O exemplo mais corriqueiro desse tipo de signo são as palavras, pois aprendemos a estabelecer as relações entre significante e significado. Uma exceção são as onomatopeias, palavras cujo significante reproduz o som do objeto representado e possuem uma carga representativa muito mais icônica do que simbólica.

Por estar no campo da terceiridade (que contém a primeiridade e secundidade), o símbolo traz em si um ícone e um índice e só assim funciona como signo. “Mas, uma vez

que o ícone e o índice são partes integrantes do símbolo, este funciona como uma síntese de todas as variações”. (SANTAELLA, 2004a, p.133). Assim, ao vivenciar várias vezes uma experiência em particular formamos uma ideia geral de como ela funciona. Como dito, a palavra, de forma geral, é um símbolo, mas esta pode funcionar como índice, se for analisada em cada uma de suas ocorrências, denominadas por Peirce de “réplicas”. Como se vê, as três formas de representação fundem-se no símbolo, no qual encontramos a maneira mais complexa ou desenvolvida de conhecimento.

O ícone é um signo cuja virtualidade reside em qualidades que lhe são internas e o funcionamento como signo será sempre, *a posteriori*, dependente de um intérprete que estabeleça uma relação de comparação por semelhança entre duas qualidades: aquela que o próprio ícone exhibe e uma outra que passará, então, a funcionar como objeto do ícone. O índice é um signo onde a virtude está na sua mera existência presente, em conexão com uma outra que tem por função chamar algum intérprete para a conexão. O símbolo é um signo cuja virtude está na generalidade da lei, regra, hábito ou convenção de que ele é portador e a função como signo dependerá precisamente dessa lei ou regra que determinará seu interpretante. (SANTAELLA, 2004a, p. 132).

2.2 Semiótica e análise literária

A grande virtude da semiótica de Peirce para a análise literária é o de ser uma base conceitual comum que pode ser usada nos estudos do mundo verbal e não verbal e dos diversos códigos que circulam ao nosso redor (intersemiose) e que já se fundem na Literatura. Para Santaella (2012, p. XIV), podemos extrair da semiótica estratégias metodológicas para a análise dos processos de diversos tipos de signos.

Em síntese, trata-se de um percurso metodológico-analítico que promete dar conta das questões relativas às diferentes naturezas que as mensagens podem ter: verbal, imagética, sonora, incluindo suas misturas, palavra e imagem, ou imagem e som, etc. Pode dar conta também de seus processos de referência ou aplicabilidade, assim como dos modos como, no papel de receptores, percebemos, sentimos e entendemos as mensagens, enfim, como reagimos a elas. (SANTAELLA, 2012, p. 6).

Apesar da aplicabilidade defendida, a pesquisadora deixa a ressalva de que, por se tratar de uma teoria geral, a semiótica “reclama pelo diálogo com as teorias mais específicas dos processos de signos que estão sendo examinados” (SANTAELLA, 2012, p. 6). No estudo específico da literatura, a semiótica peirceana aparece para demonstrar a complexidade do fenômeno literário no que se refere ao seu papel de representação. Desta forma, os textos literários são entendidos como signos constituídos não só pela dimensão verbal, mas também pela não verbal, evidenciando que o trabalho realizado com a

linguagem reflete uma noção ampla de representação. A literatura é o trabalho artístico com a palavra, ou seja, literatura é signo verbal, ou melhor, é representação simbólica, mas veremos que muitas vezes os efeitos estéticos de um texto se relacionam muito mais ao índice ou ao ícone.

Em suma, com a semiótica aprendemos que o signo deve ser estudado em suas diversas dimensões e o seu conceito entendido macro e microestruturalmente.

A matéria-prima da literatura é composta predominantemente de símbolos, mas o artista os emprega de modo especial. Além da dimensão semântica, a palavra possui outros atributos semióticos: suas qualidades sonoras (a combinação de seus fonemas), sintáticas (a relação com outras palavras no enunciado) e até mesmo articulatórias (o modo como produzimos fisicamente essa sequência de sons); ou ainda, no código escrito, suas qualidades visuais (tamanho, cor, formato e disposição dos caracteres) e táteis, em certas formas de escritura. Esses múltiplos aspectos significantes conferem à linguagem verbal uma potencialidade representativa que vai além do símbolo, na medida em que os interpretamos como recursos expressivos. (FERRAZ JR., 2012, p. 31).

O tratamento especial que a literatura confere à palavra fez com que Pignatari (2004), retomando a concepção de função poética da linguagem de Jakobson, considerasse que a essência da poesia é a representação icônica. De acordo com o pesquisador (PIGNATARI, 2004, p.182), “a linguagem verbal / particularmente a linguagem simbólica peirciana / adquire a tão falada função poética quando um sistema icônico lhe é infra, intra e superimposto”. Ao destacar a representação icônica na literatura, o pesquisador buscou demonstrar que toda linguagem é intersemiótica.

A Semiótica evita o grave risco de “verbalizar” os demais sistemas de signos, convidando e instigando-nos a compreender melhor não apenas os signos não-verbais em suas naturezas específicas, como também a própria natureza do signo verbal em relação aos demais. Por aí, pode perceber-se a importância da Semiótica para o estudo da Literatura, uma vez que situar mais claramente o signo verbal em relação aos demais signos é uma tarefa de primeira ordem, uma verdadeira “prova vestibular” para a compreensão do fenômeno literário. (PIGNATARI, 2004, p. 22)

2.3 Modos de representação

Apesar da importância dos estudos desenvolvidos por Pignatari, nesta tese adotamos os *modos de representação* de Expedito Ferraz Jr. (2012, p. 33) que considera que na literatura ícones, índices e símbolos têm igualmente a potencialidade de produzir efeitos estéticos, a depender da intenção do poeta. De acordo com Ferraz Jr. (2012) “a leitura de um texto literário enfatizará o modo simbólico de representação quando o seu

significado for evocado principalmente pelo sentido convencional dos signos utilizados”. Nesse caso, além do básico uso do código linguístico e do significado que habitualmente damos às palavras, também devemos observar o próprio código literário que inclui as formas de composição, os estilos de época e dos escritores, as temáticas, os hábitos e tradições sociais. Outro ponto de destaque é que existe uma forte carga simbólica em textos de caráter metalinguístico. Como a literatura trabalha de forma especial com a linguagem, quase sempre o convencional serve de ponto de partida para a construção do texto literário, que o inverte, rompendo com ele, brincando com o senso comum. É preciso, porém, que se diga que essa ruptura só acontece se o intérprete conhecer a regra, se ele criar expectativas sobre ela e se vir surpreendido.

(...) percebe-se que ao se servir dos símbolos, a arte literária não se limita a aceitar passivamente as leis estabelecidas para o seu uso, mas questiona-as, transgride-as, transformando-as em objeto de reflexão. Na criação poética, a essência do funcionamento dos símbolos é a de que um hábito fixado está sempre sob tensão. (FERRAZ JR., 2012, p. 38).

Em Drummond, veremos, o uso de símbolos se dá de forma bastante complexa. No que se refere à representação do cotidiano propriamente, a adoção dos termos vulgares será fundamental, além da escolha por um ritmo e uma métrica mais próximos da prosa, tudo isso em um contexto que contesta toda uma tradição literária que não concebia o dia a dia como matéria-prima de poesia.

Afora o colocado, o modo de representação simbólico também está diretamente ligado à desconstrução de imagens idealizadas, como o que acontece na representação da mulher de “O Mito”, por exemplo. Nesse poema, publicado em *A rosa do povo*, o poeta realiza um processo de desmitificação da idealização da mulher na poesia e, sendo assim, a expressividade do texto está ligada principalmente ao trabalho do poeta com esse símbolo literário, o que se torna ainda mais claro quando nos lembramos do caráter simbólico de toda narrativa mítica. Mesmo representando um amor platônico, o eu lírico do poema citado empreende um processo de desmitificação (ou mesmo *dessublimação*) da mulher amada, que, ao contrário do que se fez na tradição petrarquista, não é caracterizada apenas por suas virtudes e passa a ser dotada de uma marcante dimensão erótica e mundana. Uma das chaves de leitura do poema encontra-se na admissão do eu lírico de que a sua amada é uma construção poética. A imagem da mulher ideal e inatingível foi forjada pela tradição literária que tem em Petrarca e Camões os seus grandes modelos.

Sou eu, o poeta precário
Que fez de Fulana um mito,
nutrindo-me de Petrarca,
Ronsard, Camões e Capim. (RP, p. 386)

Sobre o modo de representação indexical ou indicial, Ferraz Jr. (2012) lembra que a principal característica dos índices é manter uma conexão real com o objeto que representa, o que se torna uma questão problemática no universo literário, no qual, de maneira geral, a indexicalidade acontece por meio dos índices degenerados, que, já dissemos, incluem uma ampla noção de referências. Nesta tese, o índice degenerado será fundamental para a configuração do cotidiano das grandes ou pequenas cidades, pois em muitos casos os objetos são escolhidos pelo poeta porque caracterizam dado contexto, especificando-o.

Por fim, a palavra pode representar um objeto por semelhança, por meio de um ícone que pode ser imagético (por reproduzir qualidades imediatas de um objeto, uma semelhança física com ele), diagramático (por possuir uma estrutura lógica ou funcionamento semelhante ao objeto) ou metafórico (nesse caso dois objetos diferentes são associados por meio de uma qualidade comum entre eles). Um texto literário que representa alguma coisa por meio de um ícone imagético, por exemplo, leva em consideração que a palavra é muito mais do que uma portadora de significados. Fonemas, palavras, frases, nesse caso, também são explorados em seu aspecto físico, como um corpo que, em uma folha em branco, pode sugerir uma imagem. “Dessa forma, não apenas o aspecto gráfico dos textos, mas também as onomatopeias e todos os efeitos rítmicos expressivos codificados na linguagem escrita seriam exemplos de iconicidade imagética” (FERRAZ JR., 2012, p.52).

Em “Nosso tempo” (RP), por exemplo, a representação icônica se destaca, pois um eu lírico angustiado busca a poesia, denominada por ele de “precária síntese” (v.11), em um mundo “de homens partidos” (v.2) e, por isso, tem a palavra dura, presa na boca, a ponto de explodir. Nos versos, a dureza e a iminente explosão das palavras são ouvidas, ou sentidas na voz pelo leitor, por meio das aliterações. A aspereza das palavras é marcada pela presença constante da vibrante /r/, e a explosão pelas oclusivas/plosivas /p/, /t/ e /k/ /d/, que, fisicamente, explodem durante a passagem de ar pela boca: “este é tempo de partido, / tempo de homens partidos”. (v.1 e 2).

Mas eu não sou as coisas e me revolto.
Tenho palavras em mim buscando canal,
São roucas e duras

Irritadas e energéticas,
Comprimidas há tanto tempo,
Perderam o sentido, apenas querem explodir. (RP, p. 325).

No caso do modo de representação icônico diagramático, o signo representa o seu objeto por possuir relações análogas entre as suas partes e as partes do objeto representado. Dessa forma, ao escrever um texto podemos optar por frases mais longas ou mais curtas (para passar a sensação de demora ou agilidade, por exemplo), usar vírgulas ou não (para que a leitura seja interrompida ou acelerada), alterar o tamanho da fonte como ocorre em uma história em quadrinhos quando um personagem grita e as letras aparecem bem grandes.

Sabendo que o diagrama correlaciona, por analogia, processos de aspectos sensoriais distintos, produzindo uma semelhança de relações, não é difícil reconhecer os diversos modos como a literatura explora seus recursos visuais e linguísticos para construir essa espécie de sinestesia que é a iconicidade diagramática (FERRAZ JR., 2012, p. 61).

No texto narrativo, um bom exemplo de representação icônica diagramática é a técnica denominada fluxo de consciência, na qual o ritmo de leitura tenta reproduzir a desordem dos pensamentos, principalmente por meio da simultaneidade, não estabelecendo pausas entre as sentenças. Esse tipo de representação tem como efeito a transmissão para o leitor de “experiências sensoriais e afetivas análogas às que estão ali figuradas”. (FERRAZ JR, 2012, p. 63). Ainda sobre o ícone diagramático, lembramos a conhecida leitura de Pignatari (2004) do poema “Áporo” (RP) de Drummond. De acordo com o crítico, no poema encontramos os “percursos inseto / orquídea” que se realizam dentro dos versos por meio de “aliterações verticais”. Assim, ao mesmo tempo em que fala de um inseto que cava, o poema realiza essa escavação fono e graficamente dentro do próprio texto, o que para ele se relaciona ao método ideogrâmico de composição.

Por fim, no modo de representação icônico metafórico encontramos um processo de paralelismo, no qual dois signos equiparam-se porque seus objetos possuem qualidades equivalentes. Esse é, sem dúvida, um dos modos de representação mais complexos porque, mesmo a metáfora sendo um tipo de signo icônico, sua representação depende também de um processo lógico próprio mesmo da terceiridade, do símbolo, para que a associação entre signos e objetos se efetive. No universo literário, o mais comum é que se lembrem das metáforas aristotélicas que, contudo, se restringem ao signo verbal em estruturas do tipo “isso é aquilo”.

No estudo da poesia do cotidiano de Drummond, que faremos a partir do próximo capítulo, a semiótica de Peirce, da qual tratamos em linhas gerais, servirá como ferramenta de análise do texto poético, aliando-se a um conjunto de conhecimentos específicos do universo literário e, especialmente, da obra do mineiro. Nas leituras, cada modo de representação será destacado à medida que o considerarmos gerador de efeitos estéticos determinantes para a compreensão e fruição do texto. Assim, haverá textos cujos efeitos estéticos, na nossa perspectiva, serão relacionados basicamente à representação simbólica e outros nos quais se destacarão o índice ou o ícone. Ainda é possível que em alguns textos o poeta use simultaneamente os três modos de representação para evocar o cotidiano da pequena ou da grande cidade. Para fechar tal questão e partirmos para os capítulos de análise, citamos as palavras esclarecedoras de Ferraz Jr. (2012, p. 33).

As situações práticas de comunicação envolvem, em geral, a atuação simultânea de símbolos, índices e ícones. A semiose de um texto literário não é diferente, o que torna praticamente impossível isolarmos um texto puramente simbólico, indexical ou icônico. Podemos, todavia, identificar contextos em que um desses modos de representar sobressai aos demais, tornando-se determinante para a compreensão dos efeitos expressivos que o texto busca ressaltar.

CAPÍTULO III

UM BONDE CHEIO DE PERNAS

3.1 “Vai, Carlos! Ser *gauche* na vida”

Um homem observa o vaivém de pessoas que circulam numa grande cidade. Assim descrito, ele bem que poderia ser um *flâneur*, um andarilho que se mistura às massas para captar o gosto do seu tempo e fruir a vida moderna da qual faz parte, mas não o é. Na verdade, como o próprio eu lírico nos avisa ironicamente à francesa, estamos diante de um *gauche*, um ser desajeitado e deslocado no espaço-tempo em que se encontra. Nesse sujeito, o coração se angustia (“para que tanta perna, meu Deus, pergunta o meu coração”), mas os olhos observam (“porém meus olhos não perguntam nada”).

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode,

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.
(AP, p. 53-54)

Não por acaso, o “Poema de sete faces” (AP) é um dos mais citados em estudos sobre a poética de Carlos Drummond de Andrade. A apresentação da *persona gauche* em um texto que traz imagens do cotidiano de uma grande cidade, no início do século XX,

(segunda e terceira estrofes) é emblemática, pois sintetiza o modo com que o sujeito lírico drummondiano se colocaria diante da vida moderna ao longo de boa parte da obra do mineiro. Assim como fez o francês Charles Baudelaire, Drummond, em *Alguma Poesia* e em outros livros, posiciona-se como um observador da vida citadina.

O poema de Drummond traz claramente uma reflexão do eu lírico acerca da sua condição *gauche*, o que nos levou a pensar se o texto seria um bom exemplo para introduzirmos algumas características da poesia do cotidiano que estudamos na poesia drummondiana. Por outro lado, diante do tom claramente problematizante do poema, é importante percebermos que o dilema existencial do sujeito acontece em torno da sua relação conflituosa com um dia a dia marcado por transformações ocasionadas pelo processo de modernização por que passava a cidade grande na qual se encontra. Além disso, no poema encontramos alguns aspectos fundamentais dessa poética que tematiza o dia a dia, a exemplo da dessublimação do sujeito e da linguagem, entre outras coisas.

Lembremos que, segundo Merquior (2012), o “Poema de sete faces” é um exemplo do chamado estilo mesclado, no qual se misturam elementos do cotidiano a um tom elevado. Desta forma, no texto encontramos, ao mesmo tempo, um sujeito lírico dessublimado que, contudo, não abdica do tom angustiado, elegíaco, próprio ao estilo elevado da poesia clássica. Para Merquior (2012, p. 37), por causa disso o poema instala uma ambiguidade (que pretende ser explorada e não resolvida) entre “o riso e a preocupação, a comédia e o problema vivido”.

À primeira vista, percebe-se que as imagens urbanas do poema são o reflexo do olhar de um eu lírico rebaixado ao espaço dos homens comuns (a cidade, a rua, o chão). Trata-se, pois, como disse Villaça (2006), de alguém anunciado por “um anjo torto”, que não se encontra em seu costumeiro lugar celestial e foi caracterizado como um qualquer, apenas um “desses” seres imperfeitos, como também o é o sujeito lírico por ele anunciado. De acordo com o autor, ao qualificar o anjo anunciador como “torto”, Drummond derruba para a cotidianidade um ser que habitava o plano sobrenatural.

Afastada assim a dimensão sobrenatural, inconveniente para o acenado registro autobiográfico, esse anjo da guarda com sinal trocado aponta objetivamente para a fatalidade prosaica: “na vida”. Nenhuma alusão ao sublime, ao principado das nuvens que Baudelaire contrapunha (como tema e como estilo) ao chão do cômico albatroz terrestre. (VILLAÇA, 2006, p.23).

Longe de qualquer sublimidade, o anjo torto apropria-se da fala coloquial para pregar como seria a vida do sujeito: “Vai, Carlos, ser *gauche* na vida”. Segundo Villaça (2006, p. 23), “toda simbologia do nefasto, com seus tons sombrios e graves, resta

desorientada com o coloquialismo da frase”. O que se percebe, então, é que a poesia do cotidiano se manifesta na forma de composição cada vez mais prosaica do poema, o que inclui a escolha do seu vocabulário, a sua métrica e seu ritmo cada vez menos marcados, mais em tom de conversa, chegando ao poema em prosa da poesia moderna. Paz (2013, p. 68) comenta as interpenetrações entre poesia e prosa ao longo dos séculos XIX e XX.

Com o diálogo entre poesia e prosa, se pretendia, por um lado, vitalizar a primeira por sua imersão na linguagem comum e, por outro, idealizar a prosa, dissolver a lógica do discurso na lógica da imagem. Consequência dessa interpenetração: o poema em prosa e a periódica renovação da linguagem poética, ao longo do século XIX e XX, por injeções cada vez mais fortes da fala popular.

Ao observar a coloquialidade do texto poético, lembramos que o poema como um signo antes de tudo simbólico, de forma geral, representa por meio de convenções sociais e sendo assim a relação entre a palavra e aquilo que ela representa quase sempre é aprendida em sociedade. É nesse contexto que podemos ressaltar que socialmente alguns termos ou expressões são mais empregados em situações formais e outros em circunstâncias familiares, o que se repete no universo literário no qual, ao longo do tempo, estabeleceram-se regras de uso das palavras, sendo algumas consideradas poéticas e outras *apoéticas*, como comentamos no capítulo I.

No que se refere ao vocabulário propriamente, percebe-se em Drummond, e em outros poetas da sua geração, o uso de termos ou expressões vulgares que já foram consideradas inapropriados para a poesia. No poema em questão, além do citado pronome “desses”, encontramos a opção por

termos (“a gente”) e expressões populares (“como o diabo”). Além disso, observamos a variação métrica¹⁷ e rítmica do poema também a gosto dos modernistas. A intenção do poeta de questionar símbolos da tradição literária, que também é uma marca de *Alguma Poesia*, fica clara na sexta estrofe do poema na qual, ironicamente por meio de uma rima, o eu lírico afirma: “Mundo mundo vasto mundo / se eu me chamasse Raimundo / seria uma rima, não seria uma solução ...”.

Segundo Campos (2002, p.136), em Drummond o uso dos termos vulgares é o reflexo natural do lugar em que o poeta se encontra na vida moderna:

¹⁷ Merquior (2012, p. 35) identifica em Drummond a “elasticidade do ritmo” moderno, pois o poeta usaria com liberdade o verso livre ou metrificado. “Mais que de oposição verso livre / metrificado, trata-se de uma certa elasticidade do ritmo, suficientemente dútil para registrar os movimentos cambiantes e até mesmo contraditórios, da consciência moderna”.

Um rastro de Baudelaire apresenta-se em Drummond pela renúncia incondicional à auréola e pelo enfrentamento da poesia como matéria baixa, dessublimada. Desprendida da linguagem do belo, a obra abre-se à incorporação de motivos menores, dos motivos não elevados, não grandiosos e não belos *a priori*. Tais motivos são mais compatíveis com a experiência de pouca valia do lugar atual do poeta, sobretudo do poeta urbano, esquadrinhado cada vez mais entre a experiência e a calçada.

O eu lírico *gauche* encontra-se em um ambiente marcado por forte apelo visual, já que, como nos diz Leite (2003), a cidade grande foi feita para ser vista. Tal lugar de tantos convites para os olhos é observado por um sujeito tímido, que tudo vê sem de nada participar efetivamente. Segundo Villaça (2006, p. 24) “a contribuição drummondiana à atividade do *voyeur* está na substituição da *flânerie* pela imobilidade e pela tocaia mineira, traços agudos da timidez”.

A visualidade da *urbes* está representada no texto logo em seu título, no qual se anuncia um poema com sete faces, sendo cada uma constituída por uma estrofe, parte independente e integrante de um todo, o que muitos críticos relacionaram ao cubismo de Pablo Picasso. Numa primeira leitura, as estrofes / faces do poema parecem estar inteiramente desconectadas, mas não é difícil notar que todas estão ligadas pelo olhar do sujeito lírico que ora volta-se para dentro de si, ora para fora, refletindo, como já dissemos, sobre sua relação problemática com esse novo cotidiano que a ele se mostra, num movimento do “eu” para o “mundo”, nos termos de Sant’Anna (2008).

Na comentada primeira estrofe do poema, teríamos um olhar do sujeito para si, na apresentação da *persona gauche*. Em seguida, na segunda estrofe, o olhar do observador volta-se para o mundo, ou seja, para a vida que acontece na cidade grande na qual se encontra. O eu lírico, então, observa as casas (escudos que ocultam o olhar, quem sabe malicioso, das famílias) que “espiam os homens / que correm atrás de mulheres”, denunciando que não participa da ebulição erótica que ali acontece e apenas a olha do seu fixo posto de observação. Esta postura, digamos, tímida se repete em outros poemas de Drummond, como “Moça e soldado” (AP, p. 122), no qual o sujeito lírico *gauche* também observa a vida amorosa sem participar efetivamente dela: “Meus olhos espiam / espiam espiam / soldados que marcham / moças bonitas / soldados barbudos / ... para namorar / Para brigar. / Só eu não brigo. / Só eu não namoro”.

O “Poema de sete faces”, além de ser um texto que evoca a visualidade da cidade grande, nos traz outra grande característica desse espaço: o acúmulo de signos diversos. Quando fala sobre as imagens que se acumulam na poesia de Drummond que representa a cidade, Leite (2003) se refere ao fato de encontrarmos no poema, assim como no objeto por ele representado, a justaposição de signos: se na cidade grande acontece o encontro,

muitas vezes desordenado, de imagens, sons e ritmos, na poesia também. Dessa forma, o poeta usa como recurso uma representação icônica diagramática (ícone de relações), pois as partes do signo se organizam de forma semelhante às do objeto representado.

A sensação de acúmulo de imagens / signos no texto em análise é causada pela ausência de conectivos entre as estrofes / faces, que se tornam “cinematográficas”. Nesse quesito, destaca-se a terceira das sete, que traz a imagem de uma cidade grande demograficamente inchada, cheia de “pernas brancas pretas e amarelas”. A ausência de pontuação no texto, recurso que será usado por Drummond em outros poemas (e com diferentes intenções), neste caso acelera a leitura e, assim, representa por meio de um ícone do tipo diagrama a grande quantidade de pessoas que habita a cidade, bem como a velocidade do bonde que por ela circula. Para complementar esse ponto, trazemos a fala de Octavio Paz (1990, p. 45, tradução nossa) sobre a adoção pela poesia dessa técnica de composição, intimamente ligada às vanguardas cubista e futurista e que ficou conhecida como justaposição ou simultaneísmo.

A atração maior, sobretudo para os poetas, foi a fotografia em movimento: o cinema. O grande teórico da montagem, Serguei Eissenstein, apontou em um dos seus escritos que a ausência de regras de sintaxe e de signos de pontuação no cinema lhe haviam revelado, por omissão, a verdadeira natureza desta arte: a justaposição e simultaneidade. Ou seja: ruptura do caráter linear do relato.

Nesse contexto, a modernidade é ressaltada na poesia especialmente pelo uso de índices, signos que mantêm uma relação de contiguidade com o objeto representado, ou seja, estabelecem uma conexão física entre o objeto real e aquilo que o representa, o que na literatura, como explicamos no capítulo II, só aparecerá por meio de um conceito amplo de referência (índices degenerados).

No texto em estudo, por exemplo, o bonde destaca-se como índice de modernidade, pois é colocado pelo poeta como um meio de transporte que individualiza um tempo – a existência do bonde só foi possibilitada pelos recursos que a modernidade ofereceu. Esse meio de transporte, aliás, aparecerá em vários poemas de Drummond como um dos grandes índices de modernidade e urbanidade, assim como, entre outros, as luzes, os aparelhos elétricos e os produtos industrializados. Em “Aurora” (BA, p 153), o bonde é a antítese da árvore, sendo o primeiro o signo da vida moderna da grande cidade e a segunda a representante de um estilo de vida pacato em extinção: “Entre o bonde e a árvore / dançai, meus irmãos! / Embora sem música / dançai, meus irmãos”.

Por fim, já dissemos que Villaça (2006) vê em Drummond a presença latente de um ideal de sociedade na qual o “eu” e o “mundo” se encaixariam e, sendo assim, não

existiria mais o sujeito *gauche*. O eu lírico, então, não se entregaria a essa utopia e travaria contra ela uma batalha angustiante, usando a cotidianidade como um tipo de fórmula anti-idealizante, recurso que, veremos, reaparece em outros poemas de Drummond que trazem imagens do cotidiano. Seguindo esse raciocínio, compreendemos que no “Poema de sete faces” o eu lírico ri de si mesmo como uma forma de não se entregar a uma emotividade, que, contudo, escapa-lhe por estreitas fendas que se abrem na armadura que veste, como se observa na última estrofe do poema, na qual ele assume a sua comoção embriagada: “Eu não devia te dizer / mas essa lua / mas esse conhaque / botam a gente comovido como diabo”. A embriaguez¹⁸, aliás motivo recorrente em poemas de Drummond, torna-se muitas vezes a única forma do eu lírico lidar com a realidade na qual não se encaixa, já que nesse estado pode, por exemplo, revelar-se comovido, sem correr o risco de ser patético.

Na introdução a este capítulo de análise, que tratará da representação do cotidiano na grande cidade, trouxemos essa breve leitura do “Poema de sete faces”, por identificarmos nesse importante texto vários elementos que sinalizam o que será a poesia do cotidiano do mineiro sobre a qual nos debruçamos. No poema, que nos apresenta o sujeito *gauche* que observa a vida citadina, empregam-se termos vulgares (trabalho no campo simbólico, como explicamos), considerados outrora *apoéticos* e se evoca o ambiente citadino por meio de signos diversos, como os índices e ícones que destacamos.

Ao longo deste capítulo, traremos análises de poemas unidos em grupos que representariam algumas das principais imagens do cotidiano da cidade grande que identificamos na poesia de Drummond. A análise da representação do cotidiano na cidade grande parte da percepção de que os impactos da modernidade sobre a vida reverberam em praticamente toda a poética de Drummond. Assim, analisaremos os seguintes signos:

1. “Minha rua acordou mudada”: as mudanças na paisagem e nos valores sociais que transformaram os modos de viver das pessoas, o que aparece, por exemplo, em “A rua diferente” (AP);

2. “Um homem na engrenagem”: a reificação do homem no mundo moderno, como em “Morte no Avião” (RP);

¹⁸ Em “Aurora” (BA, p. 153), por exemplo, repete-se a imagem do eu lírico embriagado: “o poeta ia bêbado no bonde” (v.1); “O poeta está bêbado, mas / escuta um apelo na aurora” (v.15 e 16). Em “convite triste” (BA): “Vamos beber uísque, vamos / beber cerveja preta e barata, / beber, gritar e morrer, / ou, quem sabe? Beber apenas”. (v. 11 a v. 14).

3. “Tristes moradores”: alguns dos personagens do cotidiano citadino como o burguês de “*Sweet Home*” (AP), o *blasé* de “Inocentes do Leblon” (SM), o poeta de “Nota social” (AP), o melancólico e solitário de “Edifício Esplendor” (José);

4. “Neste país é proibido sonhar”: o uso de imagens do cotidiano para desconstruir contextos idealizados, como em “Sopa” (AP).

3.2 “Minha rua acordou mudada”

Na obra poética de Drummond, as imagens do cotidiano da *urbes* representam especialmente o dia a dia do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX e, em alguns poemas, de Belo Horizonte, capital mineira que na época também se configurava como um grande centro urbano.

No final do século XIX, o Brasil começa o seu processo de urbanização e modernização que afeta definitivamente os modos de viver da sua população por meio de mudanças que extrapolam os limites da arquitetura e do paisagismo e reverberam em seus valores e em sua estrutura social. Mesmo num país de economia agrícola, as oportunidades de trabalho, especialmente nas indústrias, atraem muita gente para as grandes cidades brasileiras, que também encantam as pessoas com a ideia de progresso e modernidade, mesmo sem oferecer a muitos dos seus moradores condições dignas de vida.

Representando o mencionado momento histórico e social, o eu lírico drummondiano deixa o interior e passa a viver na grande cidade, movimento realizado por muitos outros brasileiros. O Rio de Janeiro, antiga capital Federal, na década de 1930, apresenta-se como uma cidade moderna, principalmente depois das reformas promovidas por Pereira Passos, nas primeiras décadas do século XX. Inspirado nas mudanças promovidas por Haussman em Paris, o então prefeito constrói praças, alarga as ruas do Rio para a criação dos *bulevares* e promove, junto com o médico sanitário Oswaldo Cruz, a chamada *higienização* do espaço público que resulta no deslocamento da população pobre para as periferias da cidade. É sobre isso o comentário irônico feito por Del Brena (1985, p. 7), em obra que estuda o Rio de Janeiro de Pereira Passos.

Como num passe de mágica, por obra de um punhado de personalidades heroicas e decididas, escolhidas pelo presidente Rodrigues Alves (...), uma vetusta cidade colonial de angustos [augustos?] becos e anti-higiênicos casarões sem beleza e sem arte some a golpes de picaretas para ressurgir em poucos anos transformada, moderna, ventilada e salubre.

Trata-se de um momento de transição, pois ao mesmo tempo em que esse futuro promissor se coloca como um sonho possível para poucos, o passado de atrasos ainda se mostra concreto para muitos. Enquanto se constroem os novos espaços públicos, ainda se veem os entulhos dos velhos e a população excluída se avoluma nas periferias da cidade que se moderniza ao passo que desagrega as pessoas, transformando costumes e valores sociais. Diante disso, segundo Merquior (2012), o lirismo de Drummond é antifuturista. O poeta se coloca com extrema negatividade diante desse espaço, para ele cada vez menos humano. Assim, mesmo fascinado pelas luzes da cidade ou pelo mar do Rio de Janeiro (ironia moderna), o eu lírico *gauche* quase sempre ressalta o processo de brutalização pelo qual passa o habitante da grande cidade. Sentindo-se fora do lugar, o sujeito muitas vezes compara a sua vida presente à sua infância pacata, mesmo que, como veremos no próximo capítulo, não a idealize. Em suma, o movimento do sujeito de uma cidade provinciana para um grande centro urbano (e vice-versa, por meio da memória) se dá de forma problemática.

Importa-nos mais o recorte deste *gauche* mineiro, formado em percurso já clássico de intelectual no Brasil: o caminhar em busca de um centro urbano econômico e culturalmente mais avançado, em que superaria o primitivismo orgânico da província interiorana. Desta, podem conservar-se as raízes profundas da constelação familiar, a um tempo autoritária e protetora em seu círculo de ordem; daquele ganha-se o ritmo de um novo cotidiano, na abertura para as captações da vida moderna, que se materializam num patamar mais alto de exigências culturais e num espelho muito mais problemático para a auto identificação. (VILLAÇA, 2006, p. 22).

Diante do colocado, a primeira imagem do cotidiano que destacamos na poesia de Drummond é justamente a da transformação da paisagem, a configuração da cidade grande que, especialmente em *Alguma Poesia*, é representada como um espaço que se moderniza por meio de mudanças não só paisagísticas, mas também de hábitos e valores, ou seja, o que se altera é o modo de viver das pessoas. Neste ponto cabe lembrar que, segundo Lefebvre (1991), cotidianidade e modernidade são duas faces do mesmo tempo.

Na *urbes* moderna, a busca interminável é pelo novo, pelo progresso, pelo desenvolvimento¹⁹. O espaço público passa a ser um constante canteiro de obras, como observa-se em “Construção” (AP).

¹⁹ Marx *apud* Berman (2007, p. 30): A burguesia não pode sobreviver sem revolucionar constantemente os instrumentos de produção, e com eles as relações de produção. [...] Revolução ininterrupta da produção, contínua perturbação de todas as relações sociais, interminável incerteza e agitação distinguem a era burguesa de todas as eras”.

Um grito pula no ar como foguete.
Vem da paisagem de barro úmido, calça e andaimes hirtos.
O sol cai sobre as coisas em placa fervendo.
O sorveteiro corta a rua.

E o vento brinca nos bigodes do construtor.
(AP, p. 62).

O pequeno poema é um dos poucos de tom ameno que encontramos em *Alguma Poesia*, não se enquadrando no estilo mesclado mencionado por Merquior (2012). Mesmo assim, ilustra bem o momento de mudanças paisagísticas que o eu lírico observa. A banalidade da cena chama a atenção, pois o texto parece tratar despretensiosamente de um dia qualquer, de algo que se vê muitas vezes numa cidade na qual uma obra (ou mais de uma) acontece.

Índices de urbanidade, quase todos relacionados à construção civil, compõem o texto: o barro úmido, a calça (resto de obras) e os andaimes hirtos desenham a paisagem em questão. O construtor parece ser mais um índice no poema e é retratado de forma aprazível (o vento brinca em seus bigodes), também compondo o cenário moderno. Os elementos aqui citados, apesar de não conseguirem especificar o lugar exato ao qual o poeta se refere, têm função indexical em relação a caracterização da *urbes*, esse lugar que se constrói e reconstrói eternamente.

Outro elemento essencial para a leitura do texto é o sorveteiro, uma espécie de bálsamo, antítese de um ambiente extremamente quente. Na verdade, estamos diante da representação de um trabalhador comum, que aproveita o clima do lugar para ganhar o seu pão de cada dia, e que poderia ser equiparado ao leiteiro de “A morte do leiteiro” – (RP), a José, do livro homônimo, a Carlito do “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” (RP) ou mesmo a Carlos, do comentado “Poema de sete faces” (AP). Em todos esses casos, representa-se os mais simples personagens da grande cidade, uma das características da poesia do cotidiano. De forma sintética, é essa ideia que encontramos no “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” (RP, p. 514): “Não é a saudação dos devotos nem dos partidários que te ofereço / eles não existem, mas a do homem comum, numa cidade comum”.

A não acidez de “Construção” é uma exceção na representação do cotidiano da cidade grande na obra de Drummond, pois, em geral, já alertou Merquior (2012), o eu lírico drummondiano relaciona o processo de modernização ao embrutecimento da vida, conforme nos diz em “A rua diferente” (AP).

Na minha rua estão cortando árvores
Botando trilhos
construindo casas

Minha rua acordou mudada.
Os vizinhos não se conformam.
Eles não sabem que a vida tem dessas exigências brutas.

Só minha filha goza o espetáculo
E se diverte com os andaimes,
A luz da solda autógena
e o cimento escorrendo nas formas.
(AP, p. 78).

O título do poema traz a ideia de uma rua que não é mais a mesma, já que é qualificada como “diferente”, o que significa que o texto parte da comparação implícita entre dois momentos: o atual, no qual o eu lírico observa o trabalho das máquinas que destroem para construir, e um anterior, provavelmente pregresso ao processo de modernização pelo qual a cidade passa. O uso do gerúndio nos verbos da primeira estrofe (cortando, botando, construindo) denota uma mudança em curso, uma característica da ideia de progresso em voga: o novo logo se tornará velho para que se possa chegar a um novo ainda mais novo. O agente dessas mudanças, contudo, não tem rosto, dando a entender que se trata de um processo aplicado de forma generalizada pela mão abstrata do mercado, como nos indica o uso do sujeito indeterminado (estão).

Um aspecto importante nesse poema é que a modernização não é observada de longe pelo sujeito lírico, pois acontece em seu ambiente familiar, na “minha rua”, quer dizer, no espaço real e concreto da cotidianidade. Diante das mudanças, os vizinhos, representantes de um estilo de vida que se acaba, incomodam-se, mas a “minha filha”, metonímia da geração moderna (nova), “goza” o espetáculo. O sujeito lírico *gauche* mais uma vez não se encaixa no espaço / tempo em que se encontra, o que fica claro ao afirmar que a vida é cheia de “exigências brutas”.

Do mesmo modo que em “Construção”, reaparecem no poema os índices de urbanidade que caracterizam esse espaço moderno: os andaimes, a solda autógena (avanço científico) e o cimento, típicos elementos de um canteiro de obras. As árvores, que estão sendo cortadas, são outra vez os indicadores de um modo de viver que está sendo enterrado pela modernidade.

Para representar esse cotidiano em transformação, em “A rua diferente” a linguagem se aproxima mais da prosa que em “Construção”. Se no primeiro poema, mesmo com ritmo e métrica variável, o texto ainda é composto com técnicas típicas da

poesia, como as comparações do primeiro verso (“um grito pula no ar como um foguete”), em “A rua diferente” a linguagem é mais coloquial e o tom mais prosaico, como se o eu lírico apenas nos falasse (ou reclamasse) das mudanças que a modernização está causando em sua vida. Lembremos, contudo, que mesmo destacando essa aproximação do poema com a prosa (ao nosso ver uma escolha estética de Drummond que objetiva a representação do cotidiano), não podemos esquecer que estamos diante do texto poético que tem como característica a superposição de camadas de significado (polissemia).

Mas, se a cidade moderna é um canteiro de obra, o que se constrói? Essa é uma questão complexa, cuja resposta pode começar a ser vislumbrada na leitura de “Edifício Esplendor” (José): Na areia da praia / Oscar risca o projeto. / Salta o edifício /da areia da praia (José, p. 268). A representação do edifício como um índice definidor da paisagem moderna na obra de Drummond é evidente, principalmente porque na poesia do mineiro esse tipo de construção verticalizada passa a ser a grande metáfora do isolamento do homem, como veremos nas próximas análises. É o que se denuncia em “Noturno à janela do apartamento” (SM), no qual o edifício é definido metaforicamente como um “cubo de treva”. Equiparável a essa construção é o elevador que, em menor escala, é visto na lírica drummondiana como um instrumento moderno voltado para o isolamento, como se percebe claramente em “Morte no Avião” (RP) no qual o eu lírico declara: “O elevador me fecha”.

A *urbes*, com suas obras intermináveis, bondes e edifícios, foi feita para ser vista, mas é quase impossível que não ouçamos seus sons, como se percebe em “Anoitecer” (RP). O poema é composto em torno da desconstrução desse momento de passagem do dia para a noite como símbolo de paz e descanso e que, segundo o sujeito lírico, passa na vida moderna a ser o horário do caos e da aflição trazida pelo barulho das buzinas e das sirenes que caracterizam a cidade grande. Nele, os ruídos citadinos estão na materialidade do texto, ou melhor, como explicamos no capítulo II desta tese, a representação acontece por meio de um ícone do tipo imagem.

Na primeira estrofe do poema, além da rima toante em “i” que torna os versos muito sonoros, percebe-se a presença de sons ásperos, principalmente por causa da presença da vibrante /r/ em palavras como “sirene”, “trágicos”, “escuro” e “segredo”, a partir do momento em que o eu lírico se refere à cidade como espaço de aflição, num processo semelhante ao que identificamos no citado poema “Nosso tempo”.

É a hora em que o sino toca,
mas aqui não há sinos;
há somente buzinas,

sirenes roucas, apitos
aflitos, pungentes, trágicos,
uivando escuro segredo;
desta hora tenho medo. (RP, p. 318).

Em Drummond, o desenho paisagístico da *urbes* vai além das imagens que destacamos. Ainda em *Alguma Poesia*, encontramos representações de espaços públicos consolidados, como em “Jardim da Praça da Liberdade”, no qual o eu lírico critica o processo de modernização e europeização por que passa Belo Horizonte, definindo metaforicamente o local como “Versailles entre bondes”. Em *Sentimento do Mundo*, por sua vez, aparece um Rio de Janeiro de cinemas (“Indecisão do Méier”) e de morros (“Morro da Babilônia”), além da representação do Pão de Açúcar, mais famoso cartão-postal da cidade, em “*La possession du monde*”. Em alguns poemas, como “Coração numeroso” (AP), o eu lírico destaca o mar, que, especialmente para um mineiro, não passa despercebido na paisagem da cidade: “havia a promessa no mar” (AP, 102).

É notável que na lírica drummondiana a representação da paisagem citadina, o processo de modernização, os valores sociais e o próprio ritmo da vida de quem mora na *urbes* estão interligados. Esse entrelaçamento fica evidente em “Cota zero” (AP), poemapiada que em três linhas equipara a vida ao automóvel, outro importante índice de modernidade. No primeiro verso, o termo estrangeiro “stop”, apresentado sozinho na linha do poema, funciona iconicamente como a imagem da própria placa de trânsito que obriga a parada do veículo e, neste caso, significa muito mais do que isso, pois com o ponto final interrompemos a leitura do texto (diagrama) e, de maneira mais ampla, se considerarmos o poema como um todo, a própria vida.

Stop.
A vida parou
Ou foi o automóvel. (AP, p. 125)

Essa relação próxima entre a paisagem e os valores sociais também pode ser identificada em poemas como “Rio de Janeiro”, da coletânea “Lanterna Mágica” de *Alguma Poesia*, no qual a paisagem citadina reaparece como o espaço moderno da eletricidade e da velocidade, das muitas opções de lazer, mas no qual vive uma sociedade que apodrece.

Fios nervos riscos faíscas.
As cores nascem e morrem
com impudor violento.
Onde meu vermelho? Virou cinza.
Passou boa! Peço a palavra!

Meus amigos estão todos satisfeitos
com a vida dos outros.
Fútil nas sorveterias.
Pedante nas livrarias...
Nas praias nu nu nu nu nu nu.
Tu tu tu tu no meu coração.

Mas tantos assassinatos, meu Deus.
E tantos adultérios também.
E tantos tantíssimos contos-do-vigário...
(Este povo quer me passar a perna.)

Meu coração vai molemente dentro do táxi. (AP, p. 76).

O título do poema é uma referência evidente a cidade do Rio de Janeiro, tantas vezes representada em outros textos de Drummond de forma menos clara. O nome da cidade, como um índice, reaparece poucas vezes na obra do mineiro, como em “Coração numeroso”: “Foi no Rio” (AP, p.102), “A Bruxa”: “Nesta cidade do Rio” (José, p. 261) e em “Desaparecimento de Luísa Porto”: “Somem tantas pessoas anualmente / numa cidade como o Rio de Janeiro”. (NP, p. 532).

No primeiro verso do poema, há outra vez a ausência de pontuação que praticamente funde os elementos do texto, “fios nervos riscos faíscas”, numa associação feita por semelhança, pois os fios (elétricos) têm a forma dos nervos e dos riscos e deles saem faíscas. Os nervos alterados, faiscantes, por sua vez, são também os do eu lírico diante da caótica vida moderna. Nos dois versos seguintes, a justaposição dos termos, que acelera a leitura, semelhante ao que destacamos no “Poema de sete faces”, ganha ainda mais sentido, pois confirma o diagrama do primeiro verso ao reafirmar a sensação de velocidade (e da efemeridade) típica da sociedade moderna: “as cores nascem e morrem / com impudor violento”.

“Onde o meu vermelho? Virou cinza”, questiona o eu lírico no quarto verso da primeira estrofe do poema, trazendo outro elemento importante para a configuração da paisagem citadina: a ideia de um ambiente cinzento, cor que pode ser lida como indicadora da fumaça produzida pelos automóveis e pelas indústrias da cidade, mas que, simbolicamente, é associada a sentimentos como tristeza, antítese de cores quentes e alegres, como o vermelho, entre outras coisas, símbolo de amor. Essa mesma imagem da cidade cinzenta repete-se em “A flor e a náusea” (RP, p. 310): “Preso à minha classe e a algumas roupas, / vou de branco pela rua cinzenta”. Cinza também é a cor do concreto e da maioria das construções novas do período representado pela poesia de Drummond.

A imagem da cidade como um ambiente obscuro liga-se aos valores sociais criticados de forma incisiva pelo eu lírico que, mais uma vez, mostra-nos a sua visão

dissonante da vida moderna, o que nesse poema faz ao afirmar que a cidade é o espaço dos adultérios, dos crimes, como assassinatos e contos do vigário, e da vida construída em torno da mentira e da inveja: “Meus amigos todos estão satisfeitos / com a vida dos outros”. No que se refere à paisagem propriamente, a praia reaparece como uma característica da vida carioca. O eu lírico zombeteiro brinca com a imagem da nudez dos banhistas que fazem o seu coração disparar. A representação é icônica. Em “Nas praias nu nu nu nu nu” encontramos um ícone do tipo diagrama, pois a repetição do termo “nu” indica a quantidade de vezes que os olhos do sujeito enxergam os frequentadores da praia em trajes de banho. No verso seguinte, por sua vez, aparece um ícone do tipo imagem (uma onomatopeia), com a representação do som do coração acelerado do sujeito: “tu tu tu no meu coração”.

Nesse cenário, também das futilidades e do pedantismo, reencontramos o desencanto do eu lírico deslocado: “meu coração vai molemente dentro do táxi”. Temos outra vez um sujeito observador da vida citadina, que, desta vez, realiza a tarefa usando um automóvel, índice de modernidade, o que lhe permite ter uma visão panorâmica do dia a dia na *urbes*.

Outro importante poema que representa a *urbes* como um espaço violento é “Morte do leiteiro” (RP): “Há no país uma legenda, que ladrão se mata com tiro”. (RP, p. 407). Em tom de notícia de jornal, o texto trata do assassinato de um inocente, mais uma vítima da violência urbana. O trabalhador humilde, que cotidianamente entrega o alimento escasso aos mais abastados, é assassinado ao ser confundido com um ladrão. Em defesa da propriedade, valor absoluto da moderna sociedade capitalista, mata-se o jovem leiteiro, como nos ritos sacrificiais, nos quais se ceifa a existência de um inocente para o restabelecimento da ordem social. O leite, símbolo da vida, assim como da pureza, une-se ao sangue, que representa a morte, e da mistura inusitada cria-se a metáfora da aurora, do duro amanhecer que custa a vida humana.

Por entre objetos confusos,
Mal redimidos da noite,
Duas cores se procuram,
Suavemente se tocam,
Amorosamente se enlaçam, formando um terceiro tom a que chamamos aurora.
(RP, p. 407).

Diante desse poema, é pertinente lembrarmos que, para Candido (2011), a existência de uma sociedade malfeita é uma das causas de inquietude na poesia de Drummond e, portanto, do seu *gauchismo*. A crítica à sociedade moderna constituída,

para o sujeito lírico, de valores deturpados está também no poema em prosa “Sociedade” (AP) que em tom de piada retrata a relação entre dois casais, baseada na falsidade e na aparência. Candido (2011, p. 78) comenta essa característica da poesia de Drummond.

Desde o início, pois, era visível na poesia de Drummond a ideia de que, para usar a expressão de um personagem de Eça de Queirós, vivemos num “mundo muito malfeito”. Esta ideia vai aumentando até que no mundo avesso do obstáculo e do desentendimento surge a ideia social do “mundo caduco” feito de instituições superadas, devido aos quais os homens se enrodilham na solidão, incomunicabilidade e no egoísmo.

As inversões criticadas pelo eu lírico aparecem também em “O que fizeram do Natal” (AP) e “Papai Noel às avessas” (AP), nos quais se faz uma crítica bem-humorada à sociedade que subverte símbolos, a exemplo da tradição natalina. No primeiro texto, o estribilho “Natal” e o uso de diminutivos fazem a primeira estrofe lembrar uma singela canção natalina adaptada ao cenário nacional. Nesse poema, mais do que o uso dos termos vulgares, uma das características da poesia do cotidiano, temos a opção pela linguagem regional.

Natal.
O sino longe toca fino.
Não tem neves, não tem gelos.
Natal.
já nasceu o deus menino.
As beatas foram ver,
encontraram o coitadinho
(Natal)
mais o boi mais o burrinho
E lá em cima
A estrelinha alumando
Natal. (AP, p.81).

A partir da segunda estrofe do poema, passamos da preservação da tradição (ou do símbolo) pelas beatas, a sua destruição pela nova geração. Mais uma vez, ao modo de “A rua diferente”, reaparecem as filhas como metáforas de uma nova geração baseada em novos valores, quase sempre vistos pelo eu lírico como corrompidos, pois levam o homem à perda de sensibilidade. Como se vê na estrofe abaixo, para a nova geração, não importa mais o “Deus nuzinho”, pois o Natal tornou-se mais uma oportunidade para a diversão, para os modismos estrangeiros:

Mas as filhas das beatas
E os namorados das filhas
Mas as filhas das beatas
Foram dançar *back-bottom*
Nos clubes sem presépios. (AP, p. 82).

Mencionemos, por fim, o poema em prosa “Papai Noel às Avessas” (AP), um tipo de conto de Natal invertido no qual o Papai Noel deixa de ser o símbolo da bondade, do bom velhinho, e ganha as feições de um reles ladrão que na noite de Natal invade uma casa para roubar brinquedos de crianças, ao invés de doá-los.

A desconstrução do símbolo natalino é feita principalmente por meio da dessublimação da imagem do Papai Noel e, mais do que isso, da época natalina no Brasil. O rebaixamento do símbolo fica evidente no primeiro verso do poema, no qual o eu lírico afirma que o Papai Noel invadiu a casa “pela porta dos fundos” e, ainda na primeira estrofe, diz que o personagem “explorou a cozinha com olhos espertos, / achou queijo e comeu.” Já na segunda estrofe, confirma-se a ideia de que no Brasil os papais Noéis (e de forma mais ampla a própria tradição natalina) são tão falsos quanto as suas barbas: “Depois tirou do bolso um cigarro que não quis acender. / Teve medo talvez de pegar fogo nas barbas postiças / (No Brasil os Papai Noéis são todos de cara raspada) (AP, p. 114).

Essa pequena amostra de poemas traz a representação drummondiana de um cotidiano citadino em transformação. Entendemos que na poesia do mineiro, as mudanças paisagísticas da *urbes*, que se modernizava, implicam principalmente na constituição de uma sociedade cada vez mais insensível. Essa crítica é feita assumindo o tom problematizante do “Poema de sete faces” (estilo mesclado) ou em poemas de tom claramente humorístico (e irônico), como foram os demais citados neste tópico. No próximo item, passaremos à leitura de poemas que representam esse cotidiano brutificante, analisando textos que trazem de maneira mais evidente a crítica à reificação ou coisificação do homem.

3.3 “Um homem na engrenagem”

O eu lírico de “Morte no avião” (RP) anuncia-nos, reiteradamente, em cem versos, o seu próprio fim, que se concretizará somente após um longo dia qualquer da sua rotina de morador de uma grande cidade. A morte inevitável do sujeito é, contudo, no presente por ele ignorada, fazendo-o agir como de costume:

É meu último dia: um dia
cortado de nenhum pressentimento.
Tudo funciona como sempre.
Saio para a rua. Vou morrer. (RP, p. 422).

Nesse longo poema, as imagens do cotidiano mostram mais uma vez o *gauchismo* do sujeito lírico em relação à vida moderna, que seria constituída por práticas repetitivas (o “como sempre” da primeira estrofe), enfadonhas e reguladas pelas leis abstratas do mercado. O conceito de reificação, desenvolvido pelo filósofo marxista Georg Lukács, está implícito no texto. De acordo Lukács (1989, p. 97), no capitalismo moderno, as relações entre as pessoas são tomadas como relações entre as coisas, o que caracteriza o processo de reificação ou coisificação do homem.

Lukács desenvolve o conceito de reificação tomando por base as ideias de fetiche da mercadoria e alienação já contidas na obra de Marx. Segundo o filósofo, em Marx já aparece a identificação de uma das características da sociedade moderna que é a objetivação do produto do trabalho do homem, ou seja, o chamado fetiche da mercadoria, no qual os produtos adquiririam leis e vontade próprias que comandariam, ironicamente, a vontade de seus produtores. A alienação, por sua vez, é o resultado do processo de fragmentação do trabalho, que leva o trabalhador a não ter consciência do resultado da sua produção ao exercer, quase sempre, atividades repetitivas e mecânicas que revelam apenas parte do que foi produzido. Uma das consequências da alienação seria justamente a perda da subjetividade do trabalhador que, em momento anterior, teria dominado o resultado do seu trabalho, no qual estaria inserida também a sua personalidade e vontade.

No poema em análise, torna-se claro que o lugar em que o sujeito se encontra, ou seja, a cidade grande, define a sua cotidianidade:

É o sol. Os bondes cheios. O trabalho.
Estou na cidade grande e sou um homem
na engrenagem. (RP, p. 423).

Como se vê na estrofe acima, os versos trazem uma imagem cansativa e sufocante da *urbes*, um ambiente quente no qual o principal meio de transporte carrega as pessoas (trabalhadores, em sua maioria) de maneira desconfortável. A metáfora “homem na engrenagem” contém a imagem central do poema, ao estabelecer um paralelismo entre as peças que fazem as máquinas rodarem e a sociedade capitalista moderna, da qual o cotidiano do eu lírico é um produto do qual ele não pode escapar. Segundo Lukács (1989, p.112), o sujeito reificado, submetido a uma sociedade extremamente racionalista, acredita que os processos produtivos não podem ser comandados pela sua vontade.

A essência do cálculo racional assenta, afinal de contas, no facto de se conhecer e prever o curso que inevitavelmente tomarão os fenômenos, de acordo com as leis e independentemente do arbítrio individual.

Nesse contexto, o cotidiano do eu lírico seguiria os ditames da sociedade moderna que é estruturada pelas leis do capital. Dessa forma, ao acordar, o sujeito realiza as pequenas ações de higiene pessoal *necessárias* para que se apresente em público: “Barbeio-me, visto-me, calço-me”. (RP, p. 422). Ignorando a morte iminente, vive uma corrida sem sentido: “Tenho pressa / Embora vá morrer”. (RP, 423). A ideia de movimento constante está marcada na escolha de verbos de ação no início das primeiras estrofes do poema (acordo; visito; passo; almoço). De forma geral, a estrutura do poema é narrativa, expondo a rotina do sujeito lírico ao longo de um dia. Mas, apesar da denotatividade da linguagem usada na descrição das tarefas do cotidiano, a semiose do texto se dá especialmente por meio de metáforas, como a que já destacamos, e que representam a reificação e a perda da individualidade do homem moderno.

As obrigações do eu lírico são resultantes do valor que a sociedade moderna dá ao dinheiro e ao mercado. A primeira delas é visitar o banco; a segunda é passar nos escritórios (onde os negócios acontecem). Depois da pequena pausa para o almoço, o sujeito continua a sua rotina sem descanso:

Estou cansado.
queria dormir. Mas os preparativos. O telefone.
A carta. Faço mil coisas. (RP, p. 424).

De volta à casa, o sujeito repete o ritual de limpeza que representa outra vez as imposições e o controle social sobre a sua vida:

Que os cabelos se apresentem ordenados
e as unhas não lembrem a antiga criança rebelde.
A roupa sem pó. A mala sintética”. (RP, p. 425).

Como se percebe, no poema a cidade moderna e os seus habitantes assimilam o ritmo da indústria do capital, que não pode parar, o que se apreende também no uso da hipérbole “mil coisas”. Os edifícios são metonímia dos seus próprios moradores exaustos. A cidade não para, apenas muda de mãos, pois depois que os trabalhadores do dia se recolhem, aparecem os que trabalham à noite. Para os trabalhadores diurnos ou noturnos, a vida é uma corrida.

Ainda não é a morte, é a sombra
sobre os edifícios fatigados, pausa
entre duas corridas. Desfalece o comércio de atacado,
vão repousar os engenheiros, os funcionários, os pedreiros.
mas continuam vigilantes os motoristas, os garçons,
mil outras profissões noturnas. A cidade
muda de mão, num golpe. (RP, p. 424).

Um das consequências desse cotidiano exaustivo, no qual as relações humanas são tratadas como mercadorias, é o isolamento do sujeito. A imagem irônica do isolamento do homem moderno em uma sociedade de “milhões de habitantes” é recorrente na poesia de Drummond e se relaciona à constituição de uma sociedade apática, na qual as pessoas não mais conseguem estabelecer entre si relações realmente humanas. No poema em questão, de volta à casa, o sujeito demonstra o seu “fechamento” social, representado primeiro por meio de uma ação que parece ser comandada por sua própria vontade em seu espaço privado (“fecho meu quarto / fecho minha vida”. RP, p. 425), mas que, em seguida, é colocada como uma ação compulsória, promovida pela sociedade moderna, indexicalmente representada pelo elevador: “O elevador me fecha”. (RP, p. 425).

O fechamento da vida do sujeito é também a representação eufêmica da sua morte. Uma morte que, no poema em análise, significa principalmente o fim do indivíduo (do seu livre-arbítrio) numa sociedade que massifica e coisifica as pessoas. O sujeito lírico, que incorpora todos os que vivem uma vida embrutecedora, primeiro morre em vida, ao sofrer calado, sem revoltar-se.

Ou quase. Primeiro a morte particular.
restrita, silenciosa, do indivíduo.
Morro secretamente e sem dor,
para viver apenas como pedaço de vinte,
e me incorporo todos os pedaços
dos que igualmente vão perecendo calados.
somos um em vinte, ramalhete
de sopros robustos prestes a desfalecer-se. (RP, p. 426).

Outro ponto fundamental do texto é o fato da morte do eu lírico acontecer especificamente por meio da queda de um avião, algo dito desde o título do poema. Nesse moderno meio de transporte, o sujeito, ainda ignorando a proximidade da sua morte, é cercado de conforto e dos produtos ofertados pela sociedade que o aprisiona. Uma delicadeza, sem dúvida, irônica, se levarmos em conta a crítica reiterada de Drummond à vida atroz dos que habitam a cidade grande:

Jornais, café, chicletes, algodão para o ouvido,
pequenos serviços cercam de delicadeza
nossos corpos amarrados” (RP, p. 426)

A queda do avião é uma tragédia de grandes proporções e resulta na morte coletiva dos seus passageiros: “Somos vinte a ser destruídos, / morreremos vinte, vinte nos

espatifaremos, é agora” (RP, p. 426). Por outro lado, a imagem metafórica demonstra que todos os que irão morrer (ou todos os que já estão mortos em vida) estão contidos no sujeito lírico que perde a sua individualidade: “Sou vinte na máquina”. (RP, p. 427).

Ironicamente, estando no meio de transporte que o levará para a morte, o eu lírico tem uma experiência de vida como nunca havia tido no seu cotidiano reificador. O avião, sobrevoando a cidade, parece afastar o sujeito da “engrenagem” na qual está inserido: “E pairamos, / frigidamente pairamos sobre os negócios / e os amores da região”. (RP, p. 426). Vista do alto, a cidade e os seus valores, perdem o sentido: “Ruas de brinquedo se desmancham, / luzes se abafam”. (RP, p. 427). O eu lírico, prestes a morrer, sente-se, finalmente, como um ser humano: “Sinto-me natural a milhares de metros de altura, nem ave, nem mito”. (RP, p. 427). Sua morte, no entanto, termina por se transformar apenas em mais um produto da sociedade capitalista: “Caio verticalmente e me transformo em notícia”. (RP, p. 427).

A crítica ao cotidiano moderno, que para o sujeito lírico drummondiano configura-se como um conjunto de atividades que transformam o ser humano em mercadoria, está presente em outros poemas de *A rosa do povo*. Em “Anoitecer”, por exemplo, reaparece a imagem dos habitantes da cidade que, massificados e exaustos escorrem como o óleo das máquinas com as quais trabalham (e com as quais estão sendo equiparados). Nesses versos de Drummond, o ser humano não só perde totalmente a individualidade (“multidões compactas”) como também é equiparado a um produto nocivo para o meio ambiente.

É a hora em que o pássaro volta,
mas de há muito não há pássaros;
só multidões compactas
escorrendo exaustas
como espesso óleo
que impregna o lajedo;
desta hora tenho medo”. (RP, p. 318).

Por fim, em “Nosso tempo”, o sujeito lírico critica a postura indiferente dos homens diante da realidade social que os sacrifica. Assim como em “Morte no avião”, representa-se a vida exaustiva dos habitantes da cidade grande, que vivem o ritmo alucinante imposto pelo “esplêndido negócio” que invisivelmente espalha-se por toda parte, transforma tudo, inclusive a alma humana, em mercadoria e “dela extrai uma porcentagem” (RP, p. 330).

A partir da quinta parte do poema, somos inseridos justamente no centro nervoso de uma cidade grande capitalista, por meio de imagens do cotidiano dos homens que se

confundem com produtos ou com máquinas, mais uma vez em uma crítica severa aos valores do mundo moderno. Nesse ambiente, os moradores da cidade se movimentam de forma automatizada. O trabalho é interrompido na hora do almoço, representada por meio de imagens grotescas reforçadas pelo uso de hipérboles, que configuram as pessoas entre o animal que devora a comida (“As bocas sugam um rio de carne, legumes, e tortas vitaminosas”. RP, p. 330) e a máquina (“come, braço mecânico, alimenta-te, mão de papel, é tempo de comida”. RP, p. 330).

O poema representa especialmente a classe média alta que vive na cidade grande ignorando os mais pobres. O processo de desumanização é evidente: enquanto ingerem mecanicamente a comida, as pessoas não reparam que do lado de fora do restaurante há os atropelados pelo progresso, que não têm nada para comer: “olhos de cão através do vidro devoram teu osso”. (RP, p. 330).

A equiparação do homem à mercadoria também acontece por meio de um ícone do tipo diagrama, no qual o signo possui uma estrutura lógica ou funcionamento semelhante ao seu objeto. Assim, representando o retorno dos homens e mulheres para casa, de maneira debochada, o eu lírico enfileira e mistura os seres humanos (servos dos negócios) aos produtos do seu trabalho, como se nos dissesse que homem e mercadoria são a mesma coisa. A imagem de uma cidade “inchada”, repleta de pessoas e coisas, também está presente na descrição do fim do dia. A desumanização dos que moram na *urbes* mais uma vez é marcada pela escolha do verbo, já que as pessoas ao invés de andarem “escoam-se” (ou “escorrem”, como se diz em “Anoitecer”):

Escuta a hora expandogada da volta.
homem depois de homem, mulher, criança, homem,
roupa, cigarro, chapéu, roupa, roupa, roupa
homem, homem, mulher, homem, mulher, roupa, homem
imaginam esperar qualquer coisa,
e se quedam mudos, escoam-se passo a passo, sentam-se
últimos servos dos negócios, imaginam voltar para casa,
já noite, entre muros apagados, numa suposta cidade, imaginam. (RP, p. 329).

No conjunto de poemas analisados no item 3.2, a cotidianidade dos moradores da cidade grande moldava-se pelas transformações paisagísticas em voga, que, para o eu lírico, culminaram em alterações dos próprios valores sociais. Já nestes textos que trouxemos nesta parte da tese, o que vem à tona é especialmente a imagem da rotina já reificada dos habitantes da *urbes*, marcada pela repetição exaustivas de atividades reguladas pelas leis do mercado. No próximo item, faremos a leitura de poemas

enfocando as principais *personas* citadinas que aparecem na poesia do cotidiano de Drummond.

3.4 “Tristes moradores”

Ao representar o cotidiano citadino, a poesia de Drummond nos trouxe algumas das faces do homem moderno, das quais trataremos nesse tópico. Lembremos que nas análises anteriores aparecem como personagens, por exemplo, um morador de uma cidade grande que se moderniza (“A rua diferente”); um trabalhador submetido a uma rotina reificadora (“Morte no avião”); um poeta que questiona os valores da sociedade moderna (“Nosso tempo”). Em todos esses casos, os versos do mineiro revelam a situação problemática do eu lírico em relação ao seu cotidiano, o que, de forma ampla, caracteriza a *persona gauche*.

A situação conflituosa do eu lírico drummondiano em relação à realidade nasce das contradições da própria sociedade moderna capitalista. O fruto dessa relação é uma sociedade medrosa²⁰, formada por pessoas indiferentes e socialmente acomodadas. Como um contraponto, em alguns textos encontramos um eu lírico que busca usar a poesia como um instrumento contra a insensibilidade e falta de comunicação entre os homens, numa tentativa de estimular a “revolta” que resultaria na destruição do “mundo caduco” que o torna *gauche*. É o que se diz claramente em “Nosso tempo”:

O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
promete ajudar
a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta,
um verme. (RP, p. 333-334).

O sujeito moderno acomodado, indiferente e insensível ficou conhecido como *blasé*. O conceito tem origem nos estudos do sociólogo francês Georg Simmel, segundo o qual a sociedade metropolitana submete os seus habitantes a uma vida instável, cercada por estímulos nervosos que se alteram o tempo todo. Apesar do conceito de Simmel ter base psicológica, podemos aproximá-lo da teoria marxista da alienação, pois a indiferença

²⁰ O medo é colocado na poesia de Drummond como um elemento estruturante da sociedade moderna, como se diz claramente no poema “O medo”: “E fomos educados para o medo / cheiramos flores de medo / vestimos panos de medo. / De medo vermelhos rios / vadeamos. (RP, p. 320).

do sujeito moderno e a sua não criticidade em relação à realidade passaria necessariamente pela falta de consciência dos processos e produtos do seu trabalho.

Comparando a vida na cidade grande à vida pacata das pequenas cidades, Simmel (1998) afirma que os habitantes da *urbes* foram submetidos a um processo de aceleração dos estímulos e desenvolveram psiquicamente uma reação a estes, ou seja, diante de uma realidade incompatível com a sensibilidade, teria nascido um ser humano que estabelece relações sociais com base na racionalidade e na impessoalidade, tendo o dinheiro como o mediador dessas relações. De acordo com Simmel (1998, p. 17):

Se houvesse, em resposta aos contínuos contatos externos com inúmeras pessoas, tantas reações interiores quanto as da cidade pequena, onde se conhece quase todo mundo que se encontra e onde se tem uma relação positiva com quase todos, a pessoa ficaria completamente atomizada internamente e chegaria a um estado psíquico inimaginável. Em parte, esse fato psicológico, em parte o direito a desconfiar que os homens têm em face dos elementos superficiais da vida metropolitana, tornam necessária nossa reserva.

A crítica à atitude *blasé* e à alienação social é o motivo de “Inocentes do Leblon” (SM), no qual o eu lírico observa os moradores de um bairro do Rio de Janeiro, chamando-os ironicamente de “inocentes”. É de se notar que, assim como em “Nosso tempo”, o eu lírico não dirige a sua crítica aos mais pobres moradores da cidade, o que se evidencia ao levarmos em conta o índice “Leblon” que aponta diretamente para um bairro de classe média alta do Rio de Janeiro. No poema em discussão, a falta de empatia do morador da cidade grande com os problemas sociais é representada por meio de uma cena típica de uma cidade praieira. O mar, que exhibe os navios que indicam a proximidade de uma guerra, é para o *blasé* apenas mais uma fonte de embotamento social:

Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram
mas a areia é quente, e há um óleo suave
que eles passam nas costas, e esquecem (SM, p. 225).

Já em “Privilégio do mar” (SM), temos a representação da acomodação social na perspectiva do próprio sujeito *blasé*:

Neste terraço mediocrementemente confortável,
bebemos cerveja e olhamos o mar.
Sabemos que nada nos acontecerá. (SM, p. 224).

No poema, encontramos uma classe social que, mesmo se considerando medíocre, importa-se apenas com sua pretensa autoproteção. Essa posição indiferente

dos moradores do edifício apoia-se numa estabilidade social presumida por eles, representada, por exemplo, pela metáfora do mundo sólido: “O edifício é sólido e o mundo também”. Ou seja, para o sujeito lírico a sua moradia, e a sua suposta segurança, equipara-se ao próprio mundo (o cotidiano, a realidade social).

Outra vez, morar num edifício implica numa vida de clausura e sufocamento, na qual o ser humano é amontoado, já que nesse tipo de habitação moderna se “abriga mil corpos / labutando em mil compartimentos iguais” (RP, p. 224). Apesar disso, nesse poema, ironicamente, habitar o edifício passa também a ser um suposto privilégio, certamente não só pela ansiada vista para o mar, mas, principalmente, pela possibilidade de se ver o “mundo” (e seus problemas) do alto, sem que com eles o eu lírico tenha que se envolver. Mesmo exaustos, já que submetidos a um cotidiano reificador, alguns dos moradores do edifício adotam uma postura contemplativa em relação à realidade, sem nenhuma pretensão de modificá-la:

Às vezes alguns se inserem fatigados no elevador
e vem cá em cima respirar a brisa do oceano,
o que é privilégio dos edifícios”. (SM, p. 224).

Em “Privilégio do mar”, o alheamento do sujeito lírico apoia-se principalmente na sua sensação de estabilidade social, reiterada ao longo de todo o poema, como na sua quarta estrofe, na qual a imagem de solidez da vida do sujeito é reforçada por uma nova metáfora: “O mundo é mesmo de cimento armado”. (RP, p. 224). O mundo, já colocado em estrofe anterior como sólido, é agora metaforicamente de cimento, o que se justifica, de maneira mais evidente, pela visão panorâmica do eu lírico (que, sendo outra vez um observador, mira os edifícios que caracterizam a paisagem citadina) mas, principalmente, pela constituição de uma sociedade insensível, dura como cimento, na qual os seus habitantes preocupam-se apenas com o próprio bem-estar. Para esse sujeito alheio e acrítico, o perigo seguiria distante de sua realidade:

Certamente, se houvesse um cruzador louco,
fundeado na baía em frente da cidade,
a vida seria incerta... improvável
mas nas águas tranquilas só há marinheiros fiéis.
como a esquadra é cordial (RP, p. 224).

Como em “Inocentes do Leblon”, na estrofe citada os navios são indicadores de um conflito iminente, informação que podemos acessar principalmente se levarmos em consideração um índice: o conhecido contexto histórico de publicação de *Sentimento do*

Mundo, em 1940, período que antecede a Segunda Guerra Mundial e que é marcado pela ascensão de regimes totalitários. No texto, contudo, os verbos usados no modo subjuntivo denotam que o sujeito coloca a existência de uma guerra como uma hipótese “louca”, diante da suposta vida estável que leva. Os marinheiros “fiéis” do poema são, na verdade, aqueles que, acomodados e indiferentes, mantêm uma sociedade caracterizada por atrocidades e pela injustiça social. Aos homens embrutecidos e exaustos, resta, então, fugir do seu “cubo de trevas”, indo até seu terraço medíocre para tomar cerveja e olhar o mar. O eu lírico drummondiano embriaga-se, algo que é, a princípio, uma forma de lazer e descontração diante de uma vida de trabalho, mas que pode ser interpretado como uma forma do sujeito lírico enxergar o mundo de maneira embaçada.

Bem ao modo irônico de Drummond, contudo, encontraremos em *Alguma Poesia* um poema que representa o burguês como um personagem da vida urbana consciente das disparidades da vida que leva em relação à realidade nacional, e satisfeito com isso. “*Sweet Home*” chama a nossa atenção não só por trazer o ponto de vista de uma classe privilegiada como também por sair do espaço público citadino, predominante nas análises desse capítulo, ao representar a vida doméstica da burguesia.

Quebra-luz, aconchego
Teu braço morno me envolvendo.
A fumaça de meu cachimbo subindo.

Como estou bem nesta poltrona de humorista inglês.

O jornal conta histórias, mentiras...

Ora afinal a vida é um bruto romance
e nós vivemos folhetins sem o saber.

Mas surge o imenso chá com torradas,
Chá de minha burguesia contente.
Ó gozo de minha poltrona!
Ó doçura de folhetim.
Ó bocejo de felicidade! (AP, p. 96).

Vemos mais vez nos versos de Drummond uma cena corriqueira: um homem, no seu lar, sentado em sua poltrona, lê um jornal, toma chá e come torradas. Por trás da banalidade do ato está a representação de uma classe social ilhada, que vive o seu dia a dia de maneira tranquila e feliz (“Mas surge o imenso chá com torradas, / chá de minha burguesia contente.”). Na primeira estrofe do poema, desenha-se justamente o “doce lar” desse sujeito lírico como um ambiente “aconchegante”, em versos que carregam a malícia zombeteira de Drummond. Na estrofe seguinte, temos a confirmação do bem-estar do eu lírico, mesmo que este viva uma vida que ele mesmo considera uma piada.

Desde o seu título escrito em inglês, o texto critica a constituição de um estilo de vida que apenas copia o que vem da Europa, algo recorrente na literatura influenciada pelo Movimento de 1922. A semiose do poema se baseia especialmente no reconhecimento dos símbolos da cultura inglesa adotados pelo sujeito burguês na sua vida doméstica, como o cachimbo, a poltrona “de humorista inglês” e o “imenso chá com torradas”, hábito típico dos ingleses destacado pela hipérbole “imenso”. Ou seja, mesmo tendo consciência de estar num mundo de faz de contas, construído em torno de costumes estrangeiros e discrepantes em relação à realidade nacional, o sujeito lírico goza a vida de maneira extremamente irônica e debochada. Ainda que diante da sua vida *falsa*, no último verso do poema, o burguês reitera a sua satisfação: “ó bocejo de felicidade”.

Nesse contexto, são pertinentes as palavras de Merquior (2012, p.125), para quem a poesia drummondiana denuncia não uma classe social, mas uma classe cultural. De acordo com o pesquisador, por exemplo, em *A rosa do povo* encontramos um “homem de hábitos tão medíocres quanto regulares, o conformista medroso, afastado para sempre de toda ética da aventura”.

É justamente em *A rosa do povo* que há uma das críticas mais severas da poesia de Drummond à constituição de uma sociedade que, por ser acomodada e medrosa, “toma parte” dos “crimes da terra”. Em “A flor e a náusea”, escrito em um conhecido contexto marcado pela II Guerra e pela opressão e censura de regime ditatoriais, resumido na metáfora “tempo de fezes”, temos um eu lírico enojado e entediado diante de homens que não se revoltam mesmo estando cada vez menos livres:

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. (RP, p. 310).

Por outro lado, é no mesmo poema que aparece uma das representações mais manifestas da esperança de renovação do cotidiano encontrados na poesia de Drummond contida na imagem da flor que rompe o asfalto:

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto
façam completo silêncio, paralise os negócios,
garanto que uma flor nasceu. (RP, p. 311).

Na lírica drummondiana, além de *blasé*, o homem moderno é solitário e melancólico. Especialmente no livro *José* (1942), vários poemas trazem a imagem da contraditória condição do habitante da *urbes* que se sente sozinho, mesmo vivendo em uma metrópole. Esse, por exemplo, é o motivo dos poemas “A bruxa” (“Nesta cidade do Rio, / de dois milhões de habitantes, / estou sozinho no quarto, / estou sozinho na América”. *José*, p. 261), e o “O boi” (“Ó solidão do boi no campo, / ó solidão do homem na rua!”). Outra forte representação do ser humano solitário, abandonado e perdido, está no conhecido poema “José”:

Sozinho no escuro
qual bicho do mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo preto
que fuja a galope,
você marcha, José!
José para onde?” (*José*, p. 289).

Nesse homem moderno, a melancolia muitas vezes nasce da comparação do seu cotidiano com um “outro”, pretérito ao processo de embrutecimento ao qual foi submetido. De acordo com Vasconcellos (2009, p. 25), em Drummond a melancolia é uma estratégia crítica que leva ao questionamento da sociedade moderna.

Os traços típicos da melancolia, como o estado permanente de tristeza, ensimesmamento, auto-crítica e inibição, o sentimento de perda e a atitude de contemplação, tal como investigamos na poesia de Drummond, em conformidade com a perspectiva sugerida pela reflexão benjaminiana, não são tomados como signo de renúncia, e sim como problematização do mundo moderno e sua racionalidade abstrata e instrumental.”. (VASCONCELLOS, 2009, p. 31)

A representação dessa *persona* melancólica é o motivo de “Edifício Esplendor” (*José*), poema no qual os que habitam o edifício são “tristes moradores”, pois “há muito / se acabaram os homens” (RP, p. 268). No texto, surgem *flashes* da vida doméstica do sujeito lírico, um dos moradores do “Edifício Esplendor”, no qual se abrigam famílias que “se fecham / em células estanques”. Assim, reaparece a imagem do fechamento que comentamos em “Morte no avião”, e que, de forma denotativa, implica no isolamento físico das famílias em seus apartamentos, mas que, metaforicamente, significa a existência de uma sociedade formada por pessoas que não mais conseguem estabelecer entre si um processo comunicativo.

Em “Edifício Esplendor”, a melancolia do eu lírico emerge de uma combinação de embriaguez e saudade:

O copo de uísque e o *blue*
destilam ópios de emergência.
Há um retrato na parede,
um espinho no coração. (José, p. 269).

Outra vez, teremos um sujeito lírico que se embriaga como uma forma de se “adormecer” diante de uma realidade com a qual está em conflito, já que a combinação do álcool com o *blue*, estilo musical que remete a lamento, é um “ópio” de emergência. A tristeza nesse caso, contudo, resulta da comparação do seu cotidiano desumano, marcado pelo desamor, com a sua infância, simbolizada pelo “retrato na parede”. A equiparação leva a um sentimento de perda e a uma tristeza profunda que culminam nas recorrentes imagens da morte encontradas nos versos.

Reaparece nesse poema o estilo mesclado de Auerbach, caracterizado pela combinação de imagens vulgares a um tom elegíaco ou problematizante. Falamos desse estilo na leitura do “Poema de sete faces” e não voltamos a ele porque os outros textos que trouxemos nestas análises são marcados especialmente pela ironia e pelo humor drummondianos. Em “Edifício Esplendor”, no entanto, a mistura das imagens do cotidiano ao questionamento existencial é clara, como se pode observar na terceira estrofe da terceira parte do poema:

Era bom amar, desamar,
Morder, uivar, desesperar,
Era bom mentir e sofrer.
Que importa a chuva no mar?
A chuva no mundo? O fogo?
Os pés andando, que importa?
Os móveis riam, vinha a noite,
O mundo murchava e brotava
A cada espiral de abraço. (José, p. 269).

A estrofe citada traz justamente o tom problematizante do qual falamos e demonstra a desilusão do eu lírico diante da vida que leva no mundo moderno. O “era bom”, expressão que podemos destacar também por ser extremamente coloquial, carrega a vontade do sujeito de levar uma vida diferente, na qual haja o amor encontrado na infância.

Nesse poema, a meninice do sujeito lírico é representada por meio de uma paródia do poema romântico “Meus oitos anos”, de Casimiro de Abreu. O primeiro verso da sua terceira parte é um índice do poema romântico, apontando para o primeiro verso de

Casimiro: “Oh que saudades não tenho²¹” (*José*, p. 270). Nos demais versos, por sua vez, identificamos claramente a paródia, tão ao gosto dos poetas modernos, que subverte um texto romântico, símbolo de inocência, ao criar uma imagem maliciosa da infância do eu lírico:

Oh que saudades não tenho
De minha casa paterna.
Era lenta, calma, branca,
tinha vastos corredores
e nas suas trinta portas
trinta crioulas sorrindo,
talvez nuas, não me lembro. (*José*, p. 270).

Mesmo diante da paródia da estrofe citada, a aura melancólica do poema é evidente, pois para o eu lírico, a sua infância é apenas um doloroso “retrato na parede”²². Se quando criança o sujeito vivia em um lar de “vastos corredores”, lugar onde até os “móveis riam”, na vida adulta ele habita um edifício que o enclausura e onde existe um “elevador sem ternura”. A falta de amor e a solidão levam o eu lírico a associar o lugar onde vive, representação metonímica do próprio mundo moderno, à morte:

As complicadas instalações do gás,
úteis para o suicídio,
o terraço onde camisas tremem,
também convite à morte,
o pavor do caixão
em pé no elevador,
o estupendo banheiro
de mil cores árabes,
onde o corpo esmorece na lascívia frouxa
da dissolução prévia
(...) (*José*, p. 271).

Imagem recorrente na representação do cotidiano vivido na cidade grande moderna, o edifício nesse poema é o lugar no qual a humanidade se acaba da forma mais grotesca possível, ao ponto de merecer ser, metaforicamente, roído por um rato: - Que século, meu Deus! diziam os ratos. / E começavam a roer o edifício. (*José*, p. 273). Em suma, para o eu lírico melancólico, as mudanças trazidas pela modernidade têm como consequência um processo de desumanização: “surgiram costumes loucos / e mesmo outros sentimentos”. (SM, p. 273).

Falemos, por fim, de “Nota social” (AP), no qual encontramos a representação da relação conflituosa do poeta com a vida moderna.

²¹ Em Casimiro de Abreu: “Oh! Que saudades que eu tenho”.

²² Em “Confidência do Itabirano” (SM) encontramos uma imagem semelhante: “Itabira é apenas uma fotografia na parede. Mas como dói! (SM, p. 207).

O poeta chega na estação.
O poeta desembarca.
O poeta toma um auto.
O poeta vai para o hotel.
E enquanto ele faz isso como qualquer homem da terra,
Uma ovação o persegue
Feito vaia.
Bandeirolas
Abrem alas.

Bandas de música. Foguetes.
Discursos. Povo de chapéu de palha.
Máquinas fotográficas assentadas.
Automóveis imóveis.
Bravos...
O poeta está melancólico.

Numa árvore do passeio público
(melhoramento da atual administração)
Árvore gorda, prisioneira
De anúncios coloridos,
Árvore banal, árvore que ninguém vê
canta uma cigarra.
Canta uma cigarra que ninguém ouve.
Um hino que ninguém aplaude.
Canta no sol danado.

O poeta entra no elevador.
O poeta sobe
O poeta fecha-se no quarto.

O poeta está melancólico. (AP, p. 97-99).

Nesse poema, reencontramos um personagem melancólico, só que desta vez especificamente um poeta: “o poeta está melancólico”. Esse eu lírico poeta, que agora vive numa sociedade moderna, caracterizada na primeira estrofe por índices como o “auto”, não é mais o cantor das coisas sublimes. Sendo assim, dessublimado, ele é apresentado como um *qualquer*: “E enquanto ele faz isso como qualquer homem da terra”. A modernidade, conforme discutimos no primeiro capítulo, levou o poeta a questionar seu lugar no mundo, diante de uma sociedade que a tudo instrumentalizou. Nesse novo contexto, aquele que originalmente teria versado sobre os assuntos sublimes, foi obrigado a descer ao chão, ou seja, a tratar da vida concreta dos homens comuns, ou melhor, do cotidiano.

Em “Nota social” a melancolia do poeta também tem relação direta com os valores da sociedade moderna, que festeja as “novidades” como os automóveis e as máquinas fotográficas, enquanto destrói um modo de viver considerado pelo eu lírico mais humano. Reaparece no poema a imagem da árvore como índice de uma “outra vida”, como em “A rua diferente”, só que desta vez esse resquício de um modo de viver pregresso é

contaminado pela modernidade que tudo transforma em mercadoria. Sendo assim, aprisiona-se também a árvore, que se torna só mais um veículo de propaganda: “árvore gorda prisioneira / de anúncios coloridos”.

Nesse contexto moderno, o poeta é representado, metaforicamente, por uma cigarra que canta, mas não é ouvida por ninguém. A cigarra ignorada encontra-se, não por acaso, numa árvore banal, que ninguém mais vê, porque nela só se enxergam as propagandas. Assim, nesse mundo que ovaciona as modernidades, parece não haver mais lugar para que o poeta cante, por exemplo, o amor²³, restando a ele o isolamento: “O poeta fecha-se no quarto”.

Apesar do poema em destaque trazer a representação do poeta como alguém sem lugar na sociedade moderna, é preciso reiterar que em Drummond a poesia é muitas vezes a arma do eu lírico contra a brutalização a qual os homens foram submetidos. A esperança de construção de um amanhã mais humano está na citada imagem metafórica da flor que rompe o asfalto de “A flor e náusea” ou na renovação simbolizada pela aurora, como vemos em “A noite dissolve os homens” (SM, p. 246-247):

Aurora
entretanto eu te diviso, ainda tímida,
inexperiente das luzes que vais acender
e dos bens que repartirás com todos os homens.
sob o úmido véu de raivas, queixas e humilhações,
adivinho-te que sobes, vapor róseo, expulsando a treva noturna. (...)

3.5 “Neste país é proibido sonhar”

A representação do cotidiano moderno como um espaço que, por ser duro e até desumano, impossibilita sonhos e idealizações, é o ponto comum do conjunto de poemas do qual trataremos neste tópico, fechando as leituras sobre as principais imagens do dia a dia na cidade grande que identificamos na lírica drummondiana.

Neste contexto, trataremos de poemas nos quais se expõe a vida “nua e crua”, desconstruindo símbolos questionados pela poesia moderna, especialmente relacionados a correntes literárias costumeiramente identificadas como “tradição”. Assim, outra vez, teremos o que identificamos nesta tese como dessublimação: a poesia que deixa de versar sobre o sublime ou o processo em que algo considerado sublime deixa de sê-lo.

²³ Em Aurora, o eu lírico afirma que, na sociedade moderna, comercializa-se até o amor: “Como é maravilhoso o amor / (o amor e outros produtos)”. (BA, p. 153).

Na dessublimação que caracteriza a poesia do cotidiano, o poeta trabalha com o modo de representação simbólico, pois o seu processo criativo se baseia, de início, no reconhecimento de símbolos culturais ou, neste caso especificamente da tradição literária, com a intenção de subvertê-los. Essa dessublimação ou rebaixamento começa pelo uso de uma linguagem cada vez mais coloquial e pela inserção de elementos vulgares, chegando ao grotesco, em contextos antes incabíveis para eles.

Um bom exemplo do referido é “Casamento do céu e do inferno” (AP), poema repleto, segundo Merquior (2012), do que o estilo antigo chamaria de verba “imprópria”. Desde o primeiro verso do poema, percebe-se a desconstrução de símbolos relacionados ao universo literário na imagem do azul do “céu de metileno”, ou seja, o eu lírico não se refere a cor azul natural do céu, mas à coloração de um composto químico. Neste céu artificial, encontra-se uma lua “irônica” e “diurética” que, dessublimada, deixa de ser símbolo dos enamorados da tradição romântica, transformando-se em uma rele “gravura de sala de jantar”, saindo do espaço sublime para habitar o cotidiano dos homens, concretizado neste caso por um ambiente doméstico. Outro exemplo de dessublimação presente no texto está na sua segunda estrofe, em que se atribui aos anjos da guarda, seres que originalmente habitam o espaço celestial, a vil tarefa de espantar insignificantes mosquitos de grinaldas:

Anjos da guarda em expedição noturna
velam sonos púberes
espantando mosquitos
de cortinados e grinaldas. (AP, p. 57).

Da mesma forma, o cotidiano aparece como um elemento “anti-idealizante” em “Sentimental” (AP):

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

Desgraçadamente falta uma letra,
uma letra somente para acabar teu nome!

– Está sonhando? Olhe que a sopa esfria!

Eu estava sonhando...
e há em todas as consciências um cartaz amarelo:
“Neste país é proibido sonhar”. (AP, p. 84).

O tom irônico do poema, baseado na contraditória oposição entre o que aprendemos ser romantismo e o contexto rebaixado em que o sujeito supostamente “sentimental” se encontra, é marcante. Esse rebaixamento aparece logo no primeiro verso do texto, no qual o sujeito tenta escrever o nome do ser amado com “letras de macarrão”, operação extremamente simples e que sequer pode ser concluída, “pois desgraçadamente falta uma letra”. Além disso, o ato supostamente romântico do eu lírico está sendo realizado durante um jantar em que a sua sopa, grotescamente cheia de escamas, esfria. Dessa cena banal, então, chega-se a uma conclusão que extrapola a vida doméstica do sujeito, constituindo uma crítica à realidade nacional: “neste país é proibido sonhar”.

Também de *Alguma Poesia*, o poema “Música” representa o ambiente familiar do eu lírico, dessa vez uma sala, na qual se encontra uma mulher e se escuta a música de Chopin, identificada inicialmente como uma “coisa triste” ouvida no fundo da sala. A música do polonês, que num contexto romântico por si só seria motivo de comoção, é, todavia, insuficiente para causar tristeza no sujeito lírico moderno que só consegue comover-se ao “enquadrar” Chopin na sua vida real.

Uma coisa triste no fundo da sala.
me disseram que era Chopin.
A mulher de braços redondos que nem coxas
martelava na dentadura dura
sob o lustre complacente.
Eu considerei as contas que era preciso pagar,
os passos que era preciso dar,
as dificuldades...
Enquadrei o Chopin na minha tristeza
e na dentadura amarela e preta
meus cuidados voaram como borboletas. (AP, p. 124).

É perceptível que o motivo da tristeza do sujeito são as contas que tem para pagar e a imagem grotesca da mulher de “braços redondos que nem coxas” que martela uma dentadura “amarela e preta”. Assim, a semiose do poema acontece por meio da identificação da oposição entre o que seria um ambiente romântico, no qual caberia a música do polonês Frederic Chopin assim como a imagem idealizada da mulher, e a vida concreta do sujeito lírico, marcada pelas exigências da sociedade capitalista e a presença de uma mulher real e imperfeita. Sobre esse último ponto, cabe lembrar ainda o poema “Cabaré mineiro” (AP), no qual surge a imagem grotesca de uma bailarina espanhola que tem o corpo cheio de deformidades:

A dançarina espanhola de Montes Claros
Dança e redança na sala mestiça.
Cem olhos morenos estão despindo

Seu corpo gordo picado de mosquito.
Tem um sinal de bala na coxa direita,
O riso postiço de um dente de ouro,
Mas é linda, linda, gorda e satisfeita. (AP, p. 130)

Consideremos o grotesco como um elemento extremo de dessublimação na poesia do cotidiano, por ser antítese do que seria inicialmente sublime. Em seu estudo sobre a estrutura da lírica moderna, Friedrich (1978) considera o gosto pelo grotesco como uma herança deixada pelos românticos para os modernos que contribuiu justamente para que os elementos “bizarros”, “distorcidos”, ou “estranhos” pudessem ser usados fora dos gêneros inicialmente considerados inferiores.

Na lírica drummondiana, o grotesco aparece, por exemplo, no destaque a partes do corpo humano consideradas abjetas que encontramos em “Necrológios dos desiludidos do amor” (BA), outro poema que desconstrói a ideia de amor romântico:

Os médicos estão fazendo a autópsia
dos desiludidos que se mataram.
que grandes corações eles possuíam
vísceras imensas, tripas sentimentais
e um estômago cheio de poesia. (BA, p. 192)

No contexto da modernidade, Drummond relaciona o grotesco à mecanização da vida e à reificação do ser humano que passa a ser um tipo de ser híbrido: homem-máquina. Para ilustrar esse caso, relembremos o poema “O mito” (RP), no qual se desconstrói a imagem petarquista da mulher perfeita e inatingível.

A estética de “O mito” é baseada em um processo paródico de releitura do símbolo literário, iniciado na nomeação do ser amado como “Fulana”. Feito isto, o ser adorado pelo eu lírico é generalizado como são os símbolos, equiparado a qualquer mulher. Ao contrário disso, no cancionero de Petrarca, a mulher amada é única: Laura. Fulana, contudo, longe da perfeição petarquista, é uma mulher “da terra”, erotizada e grotesca, que se hibridiza com elementos da modernidade:

Fulana é toda dinâmica,
tem um motor na barriga.
Suas unhas são elétricas,
seus beijos refrigerados, (RP, p. 387)

Por fim, em “Dentaduras duplas” a hibridização é colocada como um desejo de um eu lírico que projeta o objeto que intitula o texto como um sonho diante da velhice que se aproxima, na qual haverá naturalmente a deterioração e perda dos seus dentes que deverão ser substituídos pelas modernas próteses proteicas. Liberta dos dentes naturais, a boca passará, então, a exibir um “sorriso técnico”.

Sem dúvida, o poema chama a atenção de início pela escolha temática (dentaduras) que lhe confere um tom humorístico, mas nesse caso, é preciso lembrarmos que estamos diante da valorização do objeto mínimo (e antes inapropriado) empreendida pela poesia do cotidiano.

No poema, apesar do humor e deboche drummondianos, em alguns versos reaparece o estilo mesclado, já que o eu lírico escolhe um objeto extremamente prosaico para problematizar a passagem do tempo e o envelhecimento. Assim, mesclam-se no texto o tom sério e a inserção da imagem prosaica das dentaduras:

Largas dentaduras
vosso riso largo
me consolará
não sei quantas fomes
ferozes, secretas
no fundo de mim.
Não sei quantas fomes
jamais compensadas.
dentaduras alvas, antes amarelas
e por que não cromadas
e por que não âmbar?
De âmbar! De âmbar!
Feéricas dentaduras,
Admiráveis presas,
Mastigando lestas e indiferentes
A carne da vida! (SM, 2012, p. 244)

Assim como nos outros poemas citados neste tópico, em “Dentaduras duplas” usa-se um elemento do cotidiano para desconstruir imagens idealizadas. Se em alguns contextos literários a boca²⁴ é a parte do corpo com a qual beijamos o ser amado, nesse poema passa a ser um dos lugares em que acontece a deterioração do ser humano que, ao envelhecer, perde os dentes, necessitando das próteses para viver. Com as dentaduras desejadas, a boca perde a função poética que tantos lhe atribuíram:

(...)
E a boca liberta
Das funções poético-
-sofístico-dramáticas
De que rezam filmes e velhos autores. (SM, 2012, p. 242)

A intenção do poeta de usar a imagem das dentaduras para desconstruir símbolos da literatura, além de demonstrar a fragilidade do homem, que se deteriora ao envelhecer, torna-se mais evidente com a citação do poeta parnasiano Olavo Bilac:

²⁴ Em Brejo das Almas, Drummond dedica um poema à boca: “Boca amarga, pois impossível. / doce boca (não provarei), / ris sem beijo para mim, / beijas outro com seriedade”. (“Boca”, BA, p. 158).

Dentaduras duplas:
Dai-me enfim a calma
que Bilac não teve para envelhecer (SM, p. 242).

Lendo alguns poemas nos quais o cotidiano é usado para desconstruir contextos idealizados, mais uma vez ressaltando que para eu lírico a vida moderna é desumana, é que encerramos este capítulo, no qual destacamos que a representação do dia a dia dos que vivem numa grande cidade moderna é constituinte da lírica drummondiana, especialmente do seu primeiro livro, *Alguma Poesia*, publicado em 1930 sob a influência do Movimento de 1922. Nos poemas lidos, de forma geral, temos um eu lírico que observa a vida dos homens na cidade com um olhar *gauche*, ou seja, o ponto de vista problemático de um sujeito que se encontra em conflito com o mundo moderno.

No próximo capítulo, abordaremos o cotidiano da pequena cidade, fechando assim esse passeio sobre a representação do dia a dia identificada na lírica do poeta *gauche*.

CAPÍTULO IV

VIDA BESTA

4.1 “Principalmente nasci em Itabira”

– Você deve calar urgentemente
as lembranças bobocas de menino.
– Impossível. Eu conto o meu presente.
Com volúpia voltei a ser menino.
(“Intimação”. ANDRADE, 2006, p. 28)

Além de ser o poeta da *urbes*, Drummond também é o cantor do dia a dia da pequena cidade, representada especialmente pela sua terra natal, Itabira de Mato Dentro -MG. Em sua poesia, não é só frequente, mas também essencial a recriação de um modo de viver “diferente” da vida moderna. Trata-se, de forma geral, de imagens do cotidiano vivenciado pelo sujeito lírico drummondiano durante a infância.

Assim, neste capítulo, traremos um outro cenário de observação das imagens do cotidiano recriadas pela lírica drummondiana. Nesse, passaremos a observar o dia a dia interiorano, e por vezes rural, da pequena cidade na qual o sujeito lírico nasceu e cresceu. Em Drummond, a origem do sujeito lírico é definida, definidora de sua personalidade e da sua maneira de ver a vida, como revela o poeta em “Confidência do Itabirano” (SM):

Alguns anos vivi em Itabira.
principalmente nasci em Itabira
por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
noventa por cento de ferro nas calçadas
oitenta por cento de ferro nas almas
e esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação (SM, p. 207).

Impossível não relacionar a estrofe acima ao “Poema de sete faces”, já que outra vez se representa o nascimento do sujeito lírico, o que não acontece mais no âmbito sobrenatural, da anunciação da sua *persona gauche* pelo “anjo torto”, e sim pela identificação exata (indexical) do local de seu nascimento. Apesar dessa diferença, como no poema que abre *Alguma Poesia*, em “Confidência do Itabirano”, reaparece uma espécie de sina do sujeito que tem a personalidade determinada pelo fato de ser itabirano.

Na percepção do eu lírico, os que nascem em Itabira, cidade abundante em minério de ferro, possuem (“por isso”), metaforicamente, ferro na alma, ou seja, uma maneira dura e densa de ver a vida. Outra consequência de ser itabirano seria o alheamento ao que na vida é “porosidade e comunicação”. Assim, vislumbra-se nesses versos uma possível relação entre a origem do sujeito lírico e a formação da *persona gauche*, marcada, por exemplo, pela timidez e pela sensação de não pertencimento. Outro traço dessa personalidade pode ser visto na imagem de um sujeito que se diverte com o hábito de sofrer, já que em boa parte da poesia de Drummond temos um “eu”

problemático e antipatético, que em muitos momentos tenta camuflar os seus sentimentos usando como ferramentas especialmente a ironia e o humor:

A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,
vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.

E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,
é doce herança de Itabira. (SM, p. 207)

Nascer em Itabira, então, implicaria numa maneira específica de ver a vida, de se posicionar diante da realidade, sendo algo que repercutiria, inclusive, na maneira do sujeito lírico drummondiano avaliar o cotidiano moderno, já que há quase sempre uma comparação implícita entre a sua infância itabirana e a sua vida adulta, assim como em certos poemas a experimentação da vida moderna contamina o olhar do sujeito lírico no processo de reconstituição da sua infância.

A paisagem itabirana, caracterizada pelos seus paredões (região serrana), ladeiras e ruas tortas, também parece ser determinante para a formação da personalidade do sujeito lírico, conforme lemos em “Paredão” (BTIII):

Uma cidade toda paredão
paredão em volta das casas.
em volta, paredão, das almas.
O paredão dos precipícios.
O paredão familiar. (BTIII, 2006, p. 22)

A citada imagem do paredão é muito significativa para o entendimento da poesia de Drummond, principalmente por sua dimensão metafórica, já que, além de caracterizar a paisagem da pequena cidade mineira, também implica numa vida marcada pelo rigor de uma família formada em torno de valores tradicionais (“paredão familiar”), além da formação de um indivíduo *gauche*, marcado pela timidez, pela incomunicabilidade, pela solidão (paredão “das almas”).

Outro exemplo de como a paisagem itabirana influencia na personalidade do eu lírico está em “Ruas” (BTIII), poema no qual o eu lírico drummondiano expõe o seu deslocamento diante das ruas largas e retas da grande cidade na qual, já adolescente, foi estudar. No poema, reencontramos a imagem da tortuosidade, recorrente na poética do mineiro:

Por que ruas largas?
Por que ruas tão retas?
Meu passo torto
foi regulado pelos becos tortos
de onde venho.
Não sei andar na vastidão simétrica

implacável.
Cidade grande é isso?
Cidades são passagens sinuosas
de esconde-esconde
em que as casas aparecem-desaparecem
quando bem entendem

e todo mundo acha normal.
Aqui tudo é exposto
evidente
cintilante. Aqui
Obrigam-me a nascer de novo, desarmado. (BTIII, 2006, p. 149).

Apesar da força da representação da terra natal na lírica drummondiana, não podemos perder de vista o que o próprio sujeito lírico revela em “Confidência do itabirano”: “Itabira é a apenas uma fotografia na parede.”, ou seja, neste capítulo deixamos o presente do sujeito lírico para desembarcar no seu passado, na sua infância. Isso significa que leremos, quase sempre, poesia de memória, um tipo de verso nutrido por Drummond ao longo da sua obra, aparecendo no seu primeiro livro e sendo registrado nos últimos, com destaque para a coleção *Boitempo*, declaradamente memorialística. Villaça (2006, p. 110) destaca as diferenças temporais e formais dos poemas que podem ser incluídos no conjunto de poemas de memória de Drummond:

A rigor, em toda forma artística inclui-se a memória pessoal e coletiva, íntima e cultural, produzida numa linha de continuidade ou de rebeldia, numa tradição que parece começar com a história de vida do sujeito, mas cuja base primitiva são os mitos e os fatos mais remotos a que ele se mostra sensível. Nesse sentido, toda forma inclui, em algum grau, memória e história interpretadas. (...)

Pensando-se agora nos enquadramentos próprios da memória, pode-se falar num memorialismo poético de Drummond, na soma de todos os poemas cuja matéria e cujo processo nasçam do interior de uma lembrança. Poemas como “Infância”, “Viagem na família” e “As três compoteiras”, por exemplo, poderiam agrupar-se num mesmo tópico geral de memorialismo, a despeito dos intervalos de tempo e das diferenças formais que os separam.

Tendo ciência das citadas distâncias formais e temporais da poesia memorialística de Drummond, em nossas análises avaliaremos de que forma a memória do sujeito lírico resgata imagens do seu cotidiano, observando o que o poeta representa e como acontece esse processo de representação, e ressaltando a mistura das vozes (e de olhar) do sujeito lírico adulto e do menino que esse processo acarreta.

Em Drummond, a retomada da infância quase sempre se dá por meio de flashes do cotidiano ou de “cacos da vida” que “colados, formam uma estranha xícara”, como o poeta nos diz em “Cerâmica” (LC, p. 884), poema que sintetiza a tentativa de reconstituição da vida por meio da memória e a impossibilidade de se evocar o passado

de forma integral. É justamente sobre a dificuldade de se recriar o passado que Drummond escreve “(In) memória”: “De cacos, de buracos / de hiatos e de vácuos / de elipses, psius /faz-se, desfaz-se, faz-se /uma /incorpórea face, /resumo de existido”. (BTII, p. 27).

É nessa poesia memorialística que Drummond desenha o cotidiano da pequena cidade onde nasceu e cresceu. É também nesses versos que encontramos a poesia familiar do mineiro, na qual aparece a vida doméstica do sujeito lírico menino, tendo como espaço-símbolo a sua casa paterna. Por meio da representação desse cotidiano doméstico representa-se também a sociedade mineira, católica e patriarcal que determinou a vida do eu lírico.

Nesse ponto, citemos Sant’Anna (2008, p.74), para quem “a família é a primeira matriz na qual se exercita o conflito Eu e Mundo” na poesia de Drummond, algo que deve ser analisado não só sob o viés psicológico do sujeito *gauche*, mas também socioeconomicamente, pois os poemas do mineiro denunciariam a crise da família no mundo industrializado.

A obra de Drummond é um dos raros testemunhos, em poesia, da desintegração da família no plano socioeconômico e de suas repercussões na psicologia individual. Descendente de um clã familiar ligado à terra, primeiro pelo trabalho da mineração, depois através da pecuária e agricultura, esse poeta é o fim de uma linhagem de mineradores e fazendeiros: “Tive ouro, tive gado, tive fazendas, hoje sou funcionário público (“Confidência do Itabirano”).

No que se refere à relação entre o eu lírico e a sua família, Sant’Anna (2008, p. 75) considera o fato do sujeito poético ter sido criado numa sociedade conservadora uma das fontes da sua personalidade problemática, ou seja, da formação da *persona gauche*: “a força com que é descrito o pai-patriarca, dono da vida e da morte de seus descendentes e agregados, só faz por ressaltar a figura diminuta do filho *gauche*”.

Mesmo considerando a reflexão de Sant’Anna importante, para análise dos poemas desse capítulo devemos ressaltar as particularidades dos poemas de memória de Drummond, escritos, como nos disse Villaça (2006), em épocas diferentes e com intenções e tons singulares. Assim, é perceptível a diferença entre o tom ameno e prosaico de “Infância” (AP) e o conflituoso de “Viagem na família” (SM), por exemplo. Já nos poemas publicados em *Lição de Coisa* encontraríamos um eu lírico de olhar curioso, não mais interessado em remoer um passado muitas vezes dolorido: “a ação do poeta – que continua, é óbvio, sendo um criador – é agora a de um narrador muito estimulado por seres, cenas e causos do passado (...)” (VILLAÇA, 2006, p. 112).

Esse sujeito lírico curioso, que evoca causos e personalidades do cotidiano da pequena cidade, é o de poemas como “O sátiro”: “Hildebrando insaciável comedor de galinha. / Não as comia propriamente – à mesa. / Possuía-as como se possuem / e se matam mulheres. //Era mansueto e escrevente de cartório”. (LC, p. 806). Nessa mesma perspectiva, “Vermelho” reconstrói um ato corriqueiro do cotidiano de uma família mineira, a degola de um frango, algo que ficou guardado na memória do sujeito lírico, principalmente pelo aguçamento dos seus sentidos.

O frango degolado
e sua queixa rouca,
a rosa no ladrilho
hidráulico, formando-se,
o gosto ruim na boca
e uma trova mineira
abafando o escarlate
esvoaçar de penugem
saúdosa de ser branca.
Pinga sangue na xícara:
a morte cozinheira. (LC, p. 808)

Comentamos no nosso primeiro capítulo que a poesia memorialística de Drummond, mesmo sendo encontrada entre os seus principais livros, concentra-se na coleção *Boitempo*, publicada em três volumes. O primeiro, lançado em 1968, recebeu, segundo Villaça (2006), um olhar enviesado de críticos que desejavam um Drummond inovador (ou mesmo mais conflituoso e dramático).

De fato, os versos pareciam ter deixado longe o habitual registro dramático para se fixarem mais prosaicamente em cadência de crônica, atendendo, algo complacentes, à voz dos fatos do passado remoto do poeta, agora mais interessado em recuperá-los do que em lhe impor os desrortos de alguma elegia densa, labiríntica e especulativa. (VILLAÇA, 2006, p. 114)

Boitempo não traria a poesia de memória já feita por Drummond nos livros anteriores, especialmente porque seria a poesia produzida na velhice do poeta, “quando a revisitação do passado não é absolutamente ocasional ou fortuita, mas vital e motivada, trabalhada pelo mais que justo desejo de totalização da própria história” (VILLAÇA, 2006, p.114). Do ponto de vista da linguagem, o pesquisador observa que se nos poemas anteriores havia a predominância de uso dos versos no tempo pretérito, numa demonstração de que estávamos no âmbito da memória, em *Boitempo* o poeta adota com frequência os verbos no tempo presente: “Ou seja, tudo o que poderia ser pura lembrança ressurgue com o impacto do que é vivido no aqui e no agora”. (VILLAÇA, 2006, p. 114). Outra consideração fundamental sobre essa série memorialística é que ela não revolve

apenas as imagens do cotidiano da infância do sujeito lírico, mas também se configura como uma reflexão do poeta sobre a sua composição, trazendo à tona motivos já trabalhados em livros anteriores, num exercício de ruminação.

Lembrar do passado é muitas vezes consequência da saudade ou mesmo da melancolia do sujeito lírico, mas na poesia de Drummond isso não implica que o dia a dia itabirano seja reconstituído de forma idílica, idealizada. É essa a ressalva feita por Merquior (2008, p. 297) que também identifica o eu lírico *gauche* na infância fazendeira do sujeito poético drummondiano.

Entretanto, a indulgência de Drummond em relação a Itabira, “verde paraíso”, não vai além dessa ternura temperada de ironia. Não se trata, absolutamente, em *Boitempo*, de cantar os louvores de um tempo cumprido, ou menos ainda de um sistema social – o patriarcalismo – de que logo se viram os defeitos. Mesmo o apego dialético do poeta ao estilo de vida de Itabira – essa valorização do patriarcalismo em oposição à existência inumana da grande cidade moderna (...) – não o leva às nostalgias históricas.

Guiados por essas considerações, assim como no capítulo III, buscaremos destacar nas nossas análises as principais imagens do dia a dia interiorano / provinciano / rural encontradas na poesia de Drummond. Além disso, outra vez usando a semiótica como ferramenta de leitura de poesia, observaremos como o poeta evoca por meio de ícones, índices e símbolos, o ambiente da pequena cidade e o seu “clima” familiar.

Entre as muitas representações do cotidiano da pequena cidade que encontramos na lírica drummondiana, elegemos para análise os seguintes grupos temáticos de poemas: 4.2. “Eta vida besta”: a estrutura familiar do sujeito lírico e a vida lenta e tediosa da pequena cidade. 4.3. “Quintal terminando em pasto infinito”: o cotidiano na casa paterna do sujeito lírico; 4.4 Aprendendo “a exata forma de vida”: um cotidiano regulado pela religião e pelo patriarcalismo e; 4.5. “Pai sempre se escreve com P grande”: as principais personagens do cotidiano da pequena cidade.

4.2 “Eta vida besta”

O cotidiano da pequena cidade surge na lírica de Drummond no seu primeiro livro de 1930, em poemas como “Infância”, “Família”, “Sesta” e “Cidadezinha qualquer”, nos quais se representa a estrutura e a rotina familiar do sujeito lírico, além de uma vida interiorana calma, vagarosa, sonolenta e até tediosa, algo que o poeta resume na expressão “vida besta”.

Havíamos comentado na capítulo I que, não por acaso, já que se trata de uma característica da sua obra, após representar o dia a dia urbano em “Poema de sete faces”, o poeta evoca o passado rural do seu sujeito lírico em “Infância”:

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu sozinho menino entre mangueiras
lia a história de Robinson Crusoé,
comprida história que não acaba mais.

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu
a ninar nos longes da senzala – e nunca se esqueceu
chamava para o café.
Café preto que nem a preta velha
café gostoso
café bom.

Minha mãe ficava sentada cosendo
olhando para mim:
– Psiu... Não acorde o menino.
Para o berço onde pousou um mosquito.
E dava um suspiro... que fundo!

Lá longe meu pai campeava
no mato sem fim da fazenda.

E eu não sabia que minha história
era mais bonita que a de Robinson Crusoé. (AP, p. 55).

A brandura do poema causa até certa estranheza aos que são acostumados aos versos mais ácidos e dilemáticos de Drummond. Com “Infância”, o poeta mineiro inaugura a sua poesia memorialística e familiar por meio de uma imagem prosaica: usando verbos de ação no pretérito imperfeito, que nos dão a ideia de uma ação sempre em andamento, o eu lírico lembra, na primeira estrofe, a sua rotina e estrutura familiar: um pai que campeava, uma mãe que cosia, um irmão que dormia, uma preta que cozinhava e ele, um menino, que lia. Certamente, uma família estruturada em valores de uma sociedade patriarcal, profundamente marcada pelo passado escravocrata das cidades históricas mineiras.

Em “Infância”, a intenção de Drummond de retratar o cotidiano familiar do sujeito lírico é reforçada pela repetição, na terceira e quarta estrofes, das atividades diárias da família, numa representação icônica diagramática, já que entendemos muitas vezes o cotidiano como um conjunto de práticas repetitivas e, nesse caso, a repetição acontece também no corpo do texto, de forma integral no verso que diz “Minha mãe ficava sentada cosendo” e com algumas modificações, mais ainda mantendo um sentido semelhante no

primeiro verso do poema (“Meu pai montava a cavalo, ia para o campo) e no décimo nono (“Lá longe meu pai campeava”).

Ainda no que se refere a essa representação do cotidiano familiar, chama a atenção a estrutura narrativa do poema, reforçada na terceira estrofe pelo discurso direto da mãe do sujeito lírico, que confere um tom ainda mais coloquial ao texto. Além disso, observamos a presença do “mosquito” que aparece em alguns poemas de Drummond como um elemento de dessublimação.

Afora desenhar as práticas cotidianas da família do sujeito lírico menino, o poema traz o “ritmo da sua casa”, lento e calmo, se comparado à pressa característica da vida urbana, algo conquistado por meio da inserção de um ícone do tipo diagrama: na primeira estrofe somos apresentados a cada ente da família do eu lírico e a suas práticas cotidianas paulatinamente, em versos curtos, encerrados com ponto final. Ou seja, a leitura da estrofe é lenta, por ser constantemente interrompida pelo uso do ponto final, representando a infância sem pressa do sujeito lírico. Na terceira estrofe do texto, por sua vez, o uso das reticências na representação do suspiro da mãe do menino deixa a leitura do texto ainda mais vagarosa, ao mesmo tempo reforçando a atmosfera saudosa do poema: “E dava um suspiro... que fundo!”.

Nesse contexto, interessa-nos também destacar que mesmo repetindo as atividades realizadas cotidianamente pelo pai “que campeava” e a mãe “que cosia”, as terceira e quarta estrofes do poema trazem elementos agregadores de sentidos. Na terceira estrofe, surge o olhar da mãe para o filho e a sua fala que quebra o silêncio do texto. Na quarta, por sua vez, aparece o pai distante: “lá longe o pai campeava / no mato sem fim da fazenda”. Essa imagem de um pai que estava longe, num lugar sem fim é muito significativa. Na leitura de Secchin (2002), por exemplo, ela indica que para o sujeito lírico o pai estaria perdido para sempre:

Drummond isola a figura do pai, reforçando-lhe a carga de solidão através de um dístico em que ele fica literal e graficamente apartado do resto da família. Ora, se o mato é sem fim, e se pai se dirige ao mato, é claro que essa viagem não tem volta. Ele está perdido para sempre. Como o mato é infinito, há de haver sempre outros e longínquos caminhos para se perder mais e mais. (SECCHIN, 2002, p. 42).

Ao nosso entender, reforçando o caráter memorialístico do poema, os versos podem indicar que se para o eu lírico menino a fazenda da família poderia ser imensa territorialmente (“sem fim”), para o sujeito lírico adulto, a distância temporal entre a sua vida presente e a sua infância impossibilita o contato com a figura paterna, o que

justificaria a imagem de um pai distante (“lá longe”) e de uma fazenda quase mítica (“sem fim”).

Com esses apontamentos já é possível notar, então, que mesmo carregando um tom terno e saudoso, “Infância” é capaz de nos revelar traços importantes do sujeito lírico *gauche*, bem como da estrutura social e familiar na qual ele foi criado. Ainda segundo Secchin (2002, p. 37), apesar do texto aparentemente retratar uma vida familiar harmônica, podemos ver, na própria ordem de apresentação dos membros da família do eu lírico, o desenho de uma hierarquia que coloca o pai patriarca em primeiro lugar e pretere o sujeito menino. Assim, nessa leitura de Secchin, podemos identificar outra vez o modo de representação icônico diagramático que predomina no texto:

Leitura primeira: o poeta descreve um quadro familiar aparentemente harmônico. Ninguém está em conflito, e os membros da família são anunciados um a um. Atentemos, porém, para alguns problemas que o texto começa a nos colocara partir da própria sequência na apresentação da família. O pai, naturalmente, encabeça o grupo. A mãe ocupa o segundo lugar, o previsível. Mas o irmão pequeno está em terceiro, e o menino Drummond vem por último. Ora, numa hierarquia não conflituosa, ele ocuparia o terceiro lugar, antes do irmão mais novo. A sensação de exclusão não é manifesta no significado do poema, mas comparece em sua forma, na medida em que Drummond se inscreve como o últimos dos elementos, fechando, ou se fechando, dentro dessa ordem. (SECCHIN, 2002, p. 37-38)

Impossível passar despercebido no poema o fato do eu lírico, mesmo em um ambiente pretensamente bucólico, sentir-se solitário (“eu sozinho menino entre mangueiras”) e se comparar a Robson Crusoé, personagem do romancista inglês Daniel Defoe que vive 28 anos solitário em uma ilha. De acordo com Sant’Anna (2006, p. 58-59), a referência a Crusoé revela o desejo de isolamento do eu lírico e é uma marca da *persona gauche*:

O tema de Robson Crusoé e da ilha aparece várias vezes tanto na prosa quanto na poesia de Drummond. Em “Infância”, descrevendo seu pai indo e vindo, as negras, o café, a mãe, o irmão mais novo, ele se põe apartado de todos contemplativamente. (...) Volta em *Boitempo* à mesma temática relacionada com imagens de ilhas, também encontrada em sua prosa. Deve haver uma relação entre a postura do *gauche* no *canto*, isolado de tudo, e aquele indivíduo procurando isola-se do continente. Esta oposição seria uma variante do conflito Eu *versus* o Mundo. A ilha passa a ser o lugar ideal e o continente a dura realidade.

O citado reaparecimento do tema da ilha de Crusoé em *Boitempo* II acontece no poema “Fim”, no qual eu lírico é um leitor que se sente solitário, mesmo em uma ilha povoada, e que chora, manchando as páginas do Tico-Tico, a primeira revista infantil do País.

Por que dar fim a histórias?
Quando Robinson Crusoé deixou a ilha,
que tristeza para o leitor do Tico-tico.

Era sublime viver para sempre com ele e com Sexta-feira.
Na exemplar, na florida solidão,
Sem nenhum dos dois saber que eu estava aqui.

Largaram-me entre marinheiros-colonos,
Sozinho na ilha povoada,
Mais sozinho que Robinson, com lágrimas
Desbotando a cor das gravuras do Tico-tico. (BTII, 2006, p. 247).

Voltando ao poema “Infância”, um contraponto ao isolamento do sujeito, que se sentindo sozinho mergulha no romance de Defoe, parece ser a presença da preta velha, destacada na sua segunda estrofe. Para além da reflexão sobre a representação de uma sociedade que certamente carrega o ranço da escravidão recém-abolida, nos versos em questão a personagem preta parece ser mesmo símbolo de enternecimento, talvez a fonte de carinho do eu lírico em sua infância, implicitamente comparada a uma relação mais regulada (ou distante) estabelecida entre o menino e a família. Na sua memória, o sujeito lírico adulto associa o café preto, prosaico e bom, à preta velha. Impossível não lembrar da Irene de Manuel Bandeira: “Irene preta / Irene boa / Irene sempre de bom humor”. (BANDEIRA, 2013, p. 93).

Por fim, na última estrofe do poema surge o verso que sintetiza o olhar do sujeito lírico para o seu passado e revela a presença concomitante de duas vozes no texto: a do eu lírico menino, que se sentia sozinho e se comparava a Robson Crusoé e a do adulto, para quem a infância é só uma bonita recordação: “E eu não sabia que minha história / era mais bonita que a de Robinson Crusoé”. Sem dúvida, um fecho que ratifica o lirismo saudoso de “Infância”, apesar das citadas marcas do gauchismo do sujeito lírico.

Semelhante à “Infância é “Família” (AP). No poema, o eu lírico evoca o seu cotidiano elencando os entes familiares, os objetos que compõe a casa e as suas práticas rotineiras:

Três meninos e duas meninas.
Sendo uma ainda de colo.
A cozinheira preta, a copeira mulata,
O papagaio, o gato, o cachorro,
As galinhas gordas no palmo de horta
E a mulher que trata de tudo.

A espreguiçadeira, a cama, a gangorra,
O cigarro, o trabalho, a reza,
A goiabada na sobremesa de domingo,
O palito nos dentes contentes,

O gramofone rouco toda noite
E a mulher que cuida de tudo.

O agiota, o leite e o turco,
O médico uma vez por mês
O bilhete todas as semanas
Branco! Mas a esperança sempre verde.
A mulher que trata de tudo
e a felicidade. (AP, p. 118).

Na construção textual do poema, chama a atenção a quase ausência de verbos, sendo o cotidiano evocado principalmente pela enumeração de substantivos, provocando no texto um efeito de exibição cinematográfica. Na primeira estrofe, desenha-se o quadro familiar. Na segunda e terceira, surge a casa com os seus objetos e costumes.

Em “família”, as pessoas e objetos elencados parecem ser os que fazem parte da rotina do sujeito lírico, o que se reforça na segunda estrofe quando ele fala do “gramofone rouco toda noite”. Fundamental para a semiose do poema é a repetição nos últimos versos do sintagma “a mulher que cuida de tudo”, não só como um elemento que reforça a ideia de rotina, mas também como a exaltação à figura feminina como a que agrega e organiza a família. Para o sujeito lírico de “família”, a felicidade é a síntese desse cotidiano familiar cuja figura central é justamente “a mulher que cuida de tudo”.

Mas, ainda no que se refere à representação da pequena cidade como um lugar em que o dia a dia é desacelerado, e até modorrento, podemos citar “Sesta”, poema em que encontramos bem-humoradas, e por vezes grotescas, imagens do cotidiano não só da família do sujeito lírico como também uma espécie de caricatura das famílias mineiras.

A família mineira
está quentando sol
sentada no chão
calada e feliz.
O filho mais moço
olha para o céu,
para o sol não,
para o cacho de bananas
corta ele pai.
O pai corta o cacho
e distribui para todos.
A família mineira
está comendo bananas.

A filha mais velha
coça uma pereba
bem acima do joelho.
A saia não esconde
a coxa morena
sólida construída.
Mais ninguém repara.
Os olhos se perdem
na linha ondulada

do horizonte próximo
(a cerca da horta).
A família mineira
olha para dentro.

O filho mais velho
canta uma cantiga,
Nem triste nem alegre,
uma cantiga apenas,
mole que adormece.
Só um mosquito rápido
mostra inquietação,
O filho mais moço
ergue o braço rude
enxota o importuno.
A família mineira
está dormindo no sol. (AP, p. 137).

Ao comparar as representações da família de “Infância” e “Sesta”, percebemos uma mudança importante de ponto de vista: se no primeiro poema, o sujeito lírico se refere em primeira pessoa à própria infância e à rotina da sua família, em “Sesta” há um efeito de distanciamento causado pela escolha de um observador em terceira pessoa, que pode estar se referindo a sua família ou a qualquer família mineira. Assim, o poema traz a ideia de um comportamento que seria típico dos mineiros. Apesar do ambiente da pequena cidade não estar explícito no texto, como era o da fazenda em “Infância”, ele pode ser inferido em elementos do poema que funcionam como indicadores, a exemplo da “horta”, colocada como o horizonte próximo da filha mais velha.

Do ponto de vista da linguagem, a adoção dos verbos no presente do indicativo conferem ao texto um tom de quadro permanente e atemporal das famílias de Minas Gerais. Outro ponto que merece atenção é a predominância de uma sintaxe construída por período simples, com uso de verbos de ação, que exibem ações práticas, simplificadas e rotineiras dos personagens: “o filho mais novo / olha para o céu”. “A filha mais velha / coça uma pereba”. “O filho mais velho / canta uma cantiga”.

“Sesta” é um poema estruturado em três estrofes, encerradas nos dois últimos versos com imagens que resumem o olhar curioso, debochado e até cruel do eu lírico para a família mineira, um tom recorrente em *Alguma Poesia*. Na primeira estrofe: “a família mineira / está comendo bananas”. Na segunda, “a família mineira / olha para dentro”. E na terceira, “a família mineira / está dormindo no sol”.

O desenho dessa família mineira é certamente sonolento, algo que se indica já no título do poema que remete a uma pausa para descanso. Os personagens, “calados” como o próprio eu lírico nos diz, praticam, cada um eu seu canto, suas ações voltadas mesmo “para dentro”, ou seja, sem estabelecer entre si um processo comunicativo. Essa

sonolência que marca o poema torna-se explícita na sua última estrofe, na qual surge a imagem do filho mais velho que canta uma cantiga “mole que adormece”. Na mesma estrofe reencontramos o prosaico, rápido e inquieto mosquito como antítese da lentidão e quietude extrema da família: “só o mosquito rápido / mostra inquietação”.

Reaparecem em “Sesta” os elementos de dessublimação (que quase sempre são construções simbólicas) que tornam a representação da família extremamente prosaica. Dos primeiros versos, podemos apontar o fato da família mineira estar sentada no chão “quentando sol” (ou aquecendo-se), um falar que mais do que coloquial confere um tom regional ao poema, funcionando nesse caso não só como um símbolo, mas também como um índice da pequena cidade mineira, já que esse falar é próprio dos que vivem nesse lugar específico. Na mesma estrofe, chama a atenção a fala coloquial do filho que pede ao pai que corte um cacho de bananas (“corta ele pai”), além do prosaísmo do olhar do filho mais moço, que não observa o sol e sim o cacho de bananas, conforme observa Villaça (2006, p. 49):

Sobretudo sugestivos são os olhares das personagens e seus respectivos alcances: o registro “o filho mais moço / olha para o céu” pode ameaçar um devaneio e um desprendimento poético, mas o poeta logo acode: “para o sol, não, / para o cacho de bananas”, mostrando que ali todo interesse é estritamente prosaico.

Também sobre os elementos de dessublimação, na segunda estrofe do poema surge um elemento grotesco na imagem da filha mais velha que “coça uma pereba / bem acima do joelho”. Na mesma estrofe, por fim, reforça-se a perspectiva restrita dos personagens do poema, que observam apenas o seu próprio mundo, o seu cotidiano: “Os olhos se perdem / na linha ondulada / do horizonte próximo / (a cerca da horta). A afirmação sentenciosa que fecha essa estrofe (“a família mineira / olha para dentro”), lembra a imagem do mineiro tímido, de olhos baixos, enfim *gauche*, que tantas vezes apontamos.

Certamente, nos referidos poemas, Drummond já começa a traçar a imagem da vida interiorana calma, lenta e muitas vezes aborrecida, mas é em “Cidadezinha qualquer” (AP) que o eu lírico drummondiano nos anuncia o seu tédio diante de uma “vida besta”:

Casas entre bananeiras
Mulheres entre laranjeiras
Pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.

Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus. (AP, p. 109).

Se nos poemas anteriores o eu lírico nos trouxe o compasso da sua vida familiar, em “Cidadezinha qualquer” ele traça um desenho do ritmo de vida dos que habitam as pequenas cidades. Já no título do poema inferimos que estaremos diante de uma imagem generalizada das pequenas cidades.

Na primeira estrofe do texto, representa-se a cidadezinha por meio de elementos que funcionam como índices da vida rural, a exemplo das bananeiras e dos laranjais. Ao lê-la, ficamos com a impressão de que o poema descreve uma espécie de “paraíso na terra”, um lugar calmo, propício ao amor, o que se reforça especialmente na sintética e lírica imagem do terceiro verso composta por apenas três palavras cuja sonoridade semelhante bem agrada aos nossos ouvidos: “pomar amor cantar”. Dentro da palavra pomar, que rima com cantar, encontramos um anagrama da palavra amor.

Na leitura da segunda estrofe do poema, contudo, percebemos que a imagem idílica da cidadezinha é irônica, pois o olhar do sujeito lírico para a vida da pequena cidade, caracterizada pelo seu ritmo vagaroso e pela mesmice, parece mesmo ser marcado pelo tédio. A sensação de vida vagarosa que marca o poema, assim como aconteceu em “Infância”, é transmitida por meio da representação icônica diagramática. O diagrama aparece no poema também pela adoção de períodos curtos, encerrados com ponto final, que retêm a leitura. A repetição da palavra “devagar” ao final de cada verso da segunda estrofe, além de fixar a imagem da vagarosidade, evoca a ideia de rotina. Na estrofe seguinte, por fim, a palavra “devagar”, seguida de reticências, acentua a intenção do poeta de representar um cotidiano lento.

Observamos que em “Cidadezinha qualquer” mais do que representar esse ritmo de vida desacelerado, o eu lírico parece debochar de um cotidiano que considera tedioso, de uma vida sem graça na qual se equiparam (mais uma vez por meio do modo de representação diagramático) homens, cachorros e burros. Nesse sentido, a palavra “vagar” que o termo “devagar” abriga, também pode denotar uma vida sem sentido. Esse tédio do eu lírico é exposto na última estrofe do poema por meio de um desabafo temperado pela linguagem regional, que no poema também funciona como um indicador da vida interiorana: “Eta vida besta, meu Deus”.

De acordo com Villaça (2006, p, 41), na última estrofe do poema, percebe-se um eu lírico deslocado que, com olhos voltados para a cidade grande, considera a vida da pequena cidade tediosa:

É quando surge, abrupto o verso final: fala que tenderia ao grito, não sugerisse a pontuação discreta o devido recolhimento da observação exasperada. É fala indiscutivelmente interiorana, num coloquialismo aberto, quase uma autocaricatura; e no entanto seu ponto de vista escapa de uma paralisia geral, acionando impiedosa crítica na qual desponta um sujeito bastante deslocado. O verso torna definitivamente irrecuperável o idílio inicial e o tédio seguinte, dando lugar ao inconformismo e à condenação implacável do ritmo local. O poema encerra-se, portanto, com a eleição de um lugar *outro*, insuficientemente determinado, mas sugerido como alternativa crucial para uma perspectiva crítica em que o sujeito recua da paisagem provinciana e insinua o seu *outro* lugar. Que lugar é esse?

A imagem da pequena cidade como o lugar da mesmice aparece também em “Caçada”, de *Boitempo II*. Interessante destacar que esse poema se aproxima ainda mais da prosa que os demais analisados neste tópico, algo que se repetirá em outros textos da coleção memorialística de Drummond. O eu lírico, outra vez entediado, afirma que na cidadezinha “nada acontece”.

Nada acontece
Na cidade. O último crime
foi cometido no tempo dos bisavós.
Ninguém foge de casa, ninguém trai.
Repetição de cores e casos, ó bolor
da vida longa, no chão pregada a oitenta pregos!
As pessoas se cumprimentam, se perguntam
sempre as mesmas coisas, esperando lentas confirmações
milimetricamente conhecidas.
Ai, tão bem-educadas, as pessoas.
Que fazer para não morrer de paz? (BTII, p. 47).

Neste tópico, trouxemos os primeiros poemas nos quais Drummond reconstrói o seu passado familiar por meio de imagens do cotidiano da pequena cidade onde passou a sua infância. Apesar da variedade formal, os textos têm em comum a evocação dos costumes e da rotina familiar do sujeito lírico, além da representação de um ritmo de vida marcado pela lentidão e, às vezes, pelo tédio.

No próximo item, exploraremos de forma específica como Drummond representa a infância do seu sujeito lírico menino por meio da recriação de flashes do cotidiano resgatados pela lembrança da casa paterna e de objetos familiares.

4.3. “Quintal terminando em pasto infinito”

Em *Boitempo*: menino antigo, o sujeito lírico drummondiano evoca o seu cotidiano familiar ao reconstituir, por meio da memória, a sua casa paterna. Os principais cômodos da residência, assim como seus objetos familiares, funcionam nesse grupo de poemas não só como indicadores do dia a dia do eu lírico (já que muitas vezes especificam esse modo de viver interiorano, compondo um casa típica de um latifundiário), mas principalmente como símbolos da sua infância. Assim, os cômodos e objetos da casa são recriados de forma muito subjetiva, por meio do olhar de um menino que a eles atribui um sentido especial.

É no poema “Casa” que somos apresentados, em uma visão panorâmica, à morada paterna do sujeito lírico drummondiano, um lugar, certamente, de estrutura monumental, uma típica casa de latifundiário: “Há de ter dez quartos / de portas sempre abertas / ao olhar e pisar do chefe”. (BTII, p. 99). Além do tamanho da casa, é significativa a sua localização, como um símbolo do poder da família de fazendeiros, equiparável, no município, ao poder da política e da Igreja: “Há de dar para a câmara / de poder a poder”. “No flanco a matriz, / de poder a poder”. (BTII, p. 99).

A casa paterna, o grande símbolo de poder familiar, é também o espaço dos sonhos do menino que adora “conviver com formigas, desenterrar minhocas, / ler revista e nuvens”. Nesse lugar, há também um “quintal de pasto infinito / onde um cavalo espere / o dia seguinte / e o bambual receba / telex do vento”. Assim, em “Casa”, mistura-se a descrição objetiva da residência da família do sujeito lírico ao olhar fantasioso e hiperbólico do menino que reaparecerá em outros poemas de coleção *Boitempo*.

Nesse livro memorialístico de Drummond, além do cotidiano, a representação dos cômodos da casa e objetos familiares do sujeito lírico menino, enfim da sua vida doméstica, são capazes de revelar como se estruturava a sociedade na pequena cidade mineira na qual ele vivia. É o que podemos notar, por exemplo, em “Escritório”, poema que traz a imagem prosaica do menino que entra nesse cômodo da casa para furtar moedas do pai, mas que acaba descobrindo que o lugar é, metaforicamente, “fazenda abstrata”, ou seja o espaço no qual se guardam os documentos que asseguram a fortuna e o poder familiar: “O escritório do velho é fazenda / abstrata / Os papéis: terras cavalhadas boiadas / em escaninho” (BTII, p. 104).

A rusticidade da família do sujeito lírico, na qual o conhecimento se adquiria com a vida prática, é representada na primeira estrofe desse poema que traz a importante

imagem do “mundominas”. Para o sujeito lírico menino, Minas era um mundo ao qual deveria ter acesso não pelo conhecimento abstrato, mas por meio da sabedoria familiar, a “ciência do sangue”.

No escritório do velho
trona o dicionário livro único
para o trato da vida.
O mais é ciência do sangue
soprada por avós tetravós milavós
e percepção direta do mundominas. (BTII, p. 104).

Já em “Recinto defeso”, o eu lírico desenha a sala de visitas da sua casa como um lugar para ele proibido. Ao lermos o poema, é possível quase visualizar a cara debochada de um menino que brinca com um símbolo literário, adotando uma linguagem rebuscada, típica de escolas clássicas (“Ai espelho nobre, / não miras qualquer”), para falar da família esnobe, que tranca um cômodo da casa só para as visitas importantes. O humor do poema é reforçado pela contradição entre o lugar “chique” da casa e as imagens prosaicas e até grotescas evocadas pelo menino, pois nesse “recinto fechado” o “sofá recusa / traseiros vulgares” e as “escarradeiras / querem cuspe fino”. Para o sujeito lírico, o acesso à sala de visitas representaria a sua entrada no distante mundo dos “grandes”.

Por trás da porta hermética
a sala de visitas
espera longamente
visitas.

O sofá recusa
traseiros vulgares

As escarradeiras
querem cuspe fino.

Ai espelho nobre,
não miras qualquer.

Assim tão selada,
cheirando à santuário
por que me negas, sala
teu luxo?

Por favor, visitas,
vinde, vinde rápido
para que também visite
a sala de visitas! (BTII, p. 105).

Mas, se na casa há um recinto de luxo, também existem os lugares mais reles, como o “quarto de roupa suja”, ao qual o menino só vai “se for obrigado”. Chama a atenção nesses versos a adoção da redondilha maior, forma fixa muito usada em textos

de cunho popular, como as cantigas de roda ou a poesia de cordel, algo que dá ao poema um apropriado tom de relato infantil:

Ao quarto de roupa suja
só vou se for obrigado
no quarto de roupa suja
não há nada que fazer.
O quarto de roupa suja
não é quarto de brincar.
em quarto de roupa suja
não tem graça me esconder.
O quarto de roupa suja
me lembra sujeira do corpo.
Do quarto de roupa suja
não vou querer me lembrar.
No quarto de roupa suja
a roupa suja conversa.
O quarto de roupa suja
não tem fedor especial.
No quarto de roupa suja
cheira a ardido e nem é tanto
Mas o quarto de roupa suja
é o próprio cascão de sujo.
Do quarto de roupa suja
volto mais só e mais sujo.
No quarto de roupa suja
por que me querem prender. (BTII, 2006, p. 128)

A descrição do cômodo, um lugar que remete a castigo, é feita por meio de um tom infantil. Nos últimos versos do poema, contudo, surge outra vez a imagem de sujeito lírico que se sente só, como aconteceu em “Infância”, além de sujo, um tipo de sujeira que parece extrapolar a do corpo: “Do quarto de roupa suja / volto mais só e sujo”.

No que se refere à representação dos objetos familiares, um dos poemas que merecem destaque é “Bota”:

A bota enorme
rendilhada de lama, esterco e carrapicho
regressa do dia penoso no curral,
No pasto, no capoeirão.
A bota agiganta
seu portador cansado mas olímpico.
Privilégio de filho
É ser chamado a fazer força
Para descalçá-la, e a força é tanta
que caio de costas com a bota nas mãos.
E rio, rio de me ver enlameado. (BTII, 2006, p. 76).

Esse é um poema que demonstra como Drummond passa a usar simbolicamente elementos que inicialmente seriam índices. Lembremos que os índices são signos que representam por contiguidade, ou seja, por manter uma relação física com o objeto representado e que o modo de representação indicial pode incluir uma noção ampla de

referência. Nesta tese, por sua vez, consideramos que os elementos que contextualizam e especificam o espaço-tempo do sujeito lírico funcionam como índices. Sendo assim, de início, a bota do poema em questão teria função indicial por ser um tipo de calçado diretamente relacionado à vida no campo.

Os símbolos, por sua vez, são signos que representam por um sentido convencionalmente a eles atribuído. Recordemos também que ao observamos um dado fenômeno várias vezes, ou seja um índice (algo que acontece um tempo-lugar específico) costumamos atribuir a esse um sentido geral (simbólico). Voltando ao poema, notamos que, para o eu lírico, a bota além de ser um índice da vida no campo, passa a representar simbolicamente o seu pai, algo que se dá certamente pela reincidência com que o menino via o pai usando o calçado. O parêntese teórico é importante porque esse processo de usar signos inicialmente indiciais como símbolos se repetirá especialmente nesses poemas que trazem a imagem da casa do sujeito lírico drummondiano.

No primeiro verso do poema em questão, a imagem da “bota enorme” revela não só o tamanho físico do pai, comparado à estatura da criança, como também a importância daquele homem para o filho: “A bota enorme / rendilhada de lama, esterco e carrapicho / regressa de um dia penoso no curral, / no pasto, no capoeirão”. Desses versos também devemos destacar a representação de um cotidiano duro e rústico, inferido também por meio de índices como a “lama, o esterco e o carrapicho”, além da notória comparação entre a figura agigantada do pai e a diminuta do eu lírico que tem a função, “privilégio de filho”, de descalçar as botas do genitor.

Essa representação do pai como a figura central da família, que voltaremos a comentar quando falarmos sobre as personagens do cotidiano do sujeito lírico, aparece também em “Vinho”. No poema, o sujeito lírico descreve o ato do pai abrir as garrafas de vinho durante as refeições familiares como uma liturgia:

Respeitoso silêncio
paira sobre a toalha
a garrafa espera o gesto,
a família espera o gesto
que há de ser lento e ritual. (BTII, 2006, p. 117).

Aberta a garrafa, aos adultos se dá um copo cheio e aos mais novos apenas dois dedos de vinho. Contudo, para o sujeito lírico, não interessa a quantidade de líquido recebida. O que o menino realmente deseja é o privilégio de abrir a garrafa, de equiparar-se à figura para ele imponente do pai:

Mas quem diz que bebo solene?
Meu pensamento é o saca-rolha,
O sonho de abrir a garrafa
Como ele – só ele – abre.

A roxa mácula no linho,
Pecado capital.
Esse menino não aprende nunca a beber vinho?
(quero é aprender a abrir o vinho
e nem mesmo posso aspirar
ao direito de abrir o vinho
que incumbe ao pai e a mais ninguém
em nossa antiga religião.) (BTII, 2006, p. 117).

Certamente, os objetos familiares evocados nos poemas de Drummond são aqueles que marcaram a percepção do sujeito lírico, seja por serem associados a um membro da família, como a “bota”, ou o “vinho / saca-rolha”, ou por sintetizarem um desejo do menino ou um estado de encantamento. Seguindo esse raciocínio, podemos agrupar poemas como “Três garrafas de cristal”, “Três compoteiras”, o “licoreiro” e “estoujo de costuras”, textos nos quais os objetos que a princípio são indicadores, já que compunham o ambiente, funcionam de forma simbólica para o sujeito lírico, representando nesses casos um estado de encantamento típico da infância. Destaquemos desse grupo o poema “Três compoteiras”:

Quero três compoteiras
de três cores distintas
que sob o sol acendam
três fogueiras distintas.

Não é para pôr doce
em nenhuma das três.
passou a hora do doce.
não a das compoteiras
e quero todas três.

É para pôr o sol
em igual tempo e ângulo
nas cores diferentes.
É para ver o sol
lavrando no bisel
cores diferentes.

Mas onde as compoteiras?
Acaso se quebraram?
Não resta nem um caco
de cada uma? Os cacos
ainda me serviam
se fossem três, das três.

Outras quaisquer não servem
A minha experiência.

O sol é sol de todos

mas os cristais são únicos
se bato em cada cor
uma pancada única.

Essas três compoteiras,
revejo-as alinhadas
tinindo, retinindo
e varadas de sol
mesmo apagado o sol,
mesmo sem compoteiras,
mesmo sem mim a vê-las
Na hora toda sol em que me fascinaram. (BTII, 2006, P. 113).

Nesse texto extremamente lírico encontramos um sujeito que busca reviver a sensação de alumbramento causada pelo reflexo da luz do sol nas três compoteiras de cores distintas que existiam na sua casa paterna. Assim, não podemos deixar de destacar como esses objetos prosaicos são transfigurados pelo olhar do eu poético. Se tinham de início a função de compor a casa, as compoteiras para o eu lírico adulto tornaram-se símbolos de um momento de encantamento que marcou a sua infância.

No poema, o desejo do sujeito lírico é o de resgatar as compoteiras, ou melhor, o fascínio que os objetos lhe provocaram. Contudo, reforçando o fato de que estamos diante de poesia de memória, o eu lírico nos dá a entender que de fato as compoteiras, assim como a sua infância, não mais existem. O que pode restar daquele período da vida são os cacos do objeto, ou os resquícios da meninice, as suas lembranças. Para o intento do sujeito, contudo, até o cacos serviriam, desde que fossem cacos das três, como pudemos ler na quarta estrofe.

Essa ideia de reconstituição memorialística é reforçada na última estrofe do poema, na qual surge a metáfora da infância como sendo “a hora toda sol”, ou seja, o momento de luz e fascínio da nossa existência. A imagem vale a repetição dos versos:

Essas três compoteiras,
revejo-as alinhadas
tinindo, retinindo
e varadas de sol
mesmo apagado o sol,
mesmo sem compoteiras,
mesmo sem mim a vê-las
na hora toda sol em que me fascinaram

4.4 Aprendendo “a exata forma de vida”

Na poesia de Drummond, o cotidiano do eu lírico menino é reflexo dos hábitos e valores de uma sociedade católica e patriarcal. Essas duas forças dominantes aparecem constantemente na representação do dia a dia do sujeito, que a elas se dobra ou contra

elas se revolta. O certo é que, mesmo usando a dicção infantil que por vezes camufla a sua crítica social, Drummond nos revela que na sua terra-natal a vida pode ser tão ou mais regulada quanto na grande cidade.

Na pequena cidade mineira recriada na poesia de Drummond, o catolicismo determina o comportamento, rotina e tradições familiares, como podemos ler nesses versos de “Rito de sábado” (BTII), no qual se fala do dia de conciliação, “dia de cada rico dar esmola aos seus pobres”.

Não cumprir a obrigação religiosa significaria para o eu lírico menino ter não só o corpo, mas também a alma castigada. O seu desejo é não atender aos pobres e furtar o dinheiro destinado a eles para atender “sensual necessidade”, mas o medo da punição o domina. Assim, podemos vislumbrar um barroquismo na dualidade entre a vontade do eu lírico e o sentimento de culpa que aparece em seguida, conforme lemos nessa estrofe do poema:

Escalado para atendê-los
miro remiro
esses trocados sobre a mesa.
bem que me serviriam
pra comprar sonhos urgentes
de sensual necessidade.
Mas se furto dinheiro ao pobre,
ao castigo imposto a meu corpo
junta-se
confuso castigo dentro. (BTII, p. 274).

Do mesmo modo, o comportamento do sujeito lírico, regulado pelo medo da punição divina, é o motivo de “Padre passa na rua” (BTII). Para o menino, beijar a mão do padre significa a salvação e o perdão dos seus pecados. O contrário, na sua concepção, é a danação eterna.

Beijo a mão do padre
a mão de Deus
a mão do céu
beijo a mão do medo
de ir para o inferno
o perdão
de meus pecados, passados e futuros
a garantia de salvação
quando o padre passa na rua
e meu destino passa com ele
negro
sinistro
irreparável
se eu não beijar a sua mão. (BTII, 2006, 270).

Em “Gesto e palavra”, surgem juntas as duas forças que direcionam a vida do menino: a religião e o patriarca, que não hesita em usar a violência para que o filho cumpra seus deveres.

Tomar banho, pentear-se
calçar botina apertada
ir à missa, que preguiça.

A manhã imensa escurecendo
no banco da igreja
duro ajoelhar
imunda reflexão dos mesmos pecados
de sempre.

Manhã que prometia caramujos
músicos
mágicos
maduros sabores
de tato, barco de leituras
secretas sereias...
apodrecida.
Não vai? Pois não vai à missa?
Ele precisa é de couro.

Ó coronel, vem bater,
vem ensinar a viver
a exata forma de vida.
No rosto não!
Ah, no rosto não!

Que mão se ergue em defesa
da sagrada parte do ser?
Vai reagir, tem coragem
de atacar o pátrio poder?

Nunca se viu coisa igual
no mundo, na Rua Municipal.

— Parricida! Parricida!
Alguém exclama entre os dois.
Abaixa-se a mão erguida
E fica o nome no ar.

Por que se inventaram palavras
que furam como punhal?
Parricida! Parricida!
Com essas te vais matar
Por todo o resto da vida. (BTII, 2006, p. 276).

Se em “O padre passa na rua” encontramos um sujeito resignado, que beija a mão do padre com medo do castigo divino, em “Gesto e palavra”, teremos um eu lírico que tenta desatar-se das amarras sociais. No primeiro verso do poema, aparecem justamente as práticas diárias detestadas pelo menino, por serem antíteses da vida de liberdade por ele desejada: tomar banho, pentear-se, calçar botina apertada, ir à missa. Trata-se,

ressalvadas as devidas diferenças de contexto, de um cotidiano regulado, assim como o era o dos moradores da grande cidade representados em poemas como “Morte no avião”, que tinham o ritmo de vida comandado pelas leis do mercado. Nesse poema, a crítica à religião, que regula a vida do menino, é explícita, pois o sujeito não mede palavras para externar a sua revolta, como podemos ler na segunda estrofe do texto, na qual o eu lírico adjetiva o ajoelhar na missa como “duro” e a reflexão como “imunda”.

Em “Gesto e palavra”, o eu menino é resistência, buscando fugir do seu cotidiano de obrigações para viver livre, em contato com a natureza, e assim não ter a sua manhã “apodrecida”. Essa revolta, contudo, esbarra na autoridade do patriarca, que, usando a força física, o ensinará a “exata forma de vida”, ou seja, a forma correta de viver, segundo as leis da sociedade católica e patriarcal na qual o menino está sendo criado. Mais do que a possibilidade de ter o rosto machucado pela surra que o pai lhe dará, o eu lírico se vê atormentado pelo adjetivo a ele atribuído: “parricida!”. Portanto, mais do que o gesto, o que repercute na mente do sujeito é a palavra.

Assim sendo, a semiose do poema baseia-se especialmente na força da representação simbólica, especialmente no sentido social da palavra “parricida”, que repercute na mente do sujeito lírico. A palavra é tão forte que ultrapassa os limites do tempo, ficando guardada na memória do sujeito adulto cuja voz aparece na última estrofe do texto: “por que se inventaram palavras / que furam como punhal? / Parricida! Parricida! / com essas te vais matar / por todo o resto da vida”.

No que se refere à linguagem do poema, podemos destacar a combinação dos recursos típicos do texto poético, como as predominantes rimas consoantes, além de assonâncias e aliterações que o tornam bastante sonoro, ao discurso direto no qual se misturam diversas vozes que conferem ao texto um tom prosaico, característica enfatizada pela presença de uma linguagem regional em alguns versos. Se nas primeiras três estrofes de “Gesto e palavra” encontramos a voz do eu lírico menino, na quarta se misturam a voz do sujeito a uma outra, aparentemente feminina, que poderia ser a da mãe ou de uma empregada da casa que chama o coronel. Na quarta e quinta estrofes, por sua vez, surge a voz do pai patriarca. Na sexta, encontramos uma voz não identificada, que pode certamente repercutir um pensamento social sobre a atitude inadmissível do menino, além do seu sentimento de culpa. Na última estrofe, por fim, aparece a comentada voz do eu lírico adulto, marca de poesia de memória.

Mesmo com a força das regras sociais, vida de menino não é só obrigação. Na tradição católica também havia o Dia Santo, a quinta-feira, dia de menino ser livre, como se diz em “Hora Mágica”:

Pés contentes na manhã de março.
Ó vida! Ó quinta-feira inteira!
pisando a areia que canta, o barro que clapeclape,
a poça d'água que rebrilha.
Há de ser sempre assim, não vou crescer,
não vou ser feito os grandes, apressados,
aflitos, de fumo no chapéu,
esporas galopantes.
O dia é todo meu. E este caminho,
estas pedras, estes passarinhos, este sol espalhado
em cima de minhas roupas, de minhas unhas.
Tenho canivete Rodger, geleia, pão de queijo
para comer quando quiser.
descobrir tesouros, bichos nunca vistos,
quem sabe se um feiticeiro, um ermitão,
a ondina ruiva do Rio do Tanque.
Igual aos índios, igual a mim mesmo, quando sonho. (BTII, 2006, p. 72).

Encontramos nesse poema a representação bucólica da vida ligada ao fato do nosso sujeito lírico ser um menino criado no “mato” que relaciona felicidade à liberdade. A dicção infantil, que marca esses e outros versos de *Boitempo*, confere um tom ingênuo ao texto, que passa longe do ar zombeteiro, irônico e problemático típicos da lírica drummondiana. O poema é sinestésico. O sujeito menino nesse caso deixa de ser apenas um observador para ser alguém que experimenta a vida, por meio de sentidos que por vezes se misturam, como podemos ler nesses versos: “pisando a areia que canta, o barro que clapeclape”.

Interessante, do ponto de vista simbólico, é a mistura de construções textuais comuns na poesia árcade presente no segundo verso (Ó vida! Ó quinta-feira inteira!), com uma estrutura narrativa que adota uma linguagem infantil e extremamente coloquial (“Não vou ser feito os grandes, apressados”), cultivada especialmente pelos modernistas.

Essa linguagem coloquial e infantil também aparece em outro poema do mesmo livro, dedicado ao mesmo dia da semana: “Quinta-feira”. O texto traz uma representação ainda mais prosaica da vida do sujeito lírico, que vê o seu “raro” dia de liberdade ser estragado pela reles obrigação de cortar as unhas.

Quinta-feira é dia
de rara folia.
Não tem aula, quinta,
não tem quadro-negro
com suas frações endemoniadas
não tem fila, banco

de calar e ouvir.
Quinta-feira é bom,
é céu quinta-feira.
Só tem um defeito:
quinta-feira cedo
estender os dedos
para cortar unha,
corte de alicate
seco, navalhante.
quê que tem a unha
crescer toda a vida?
unha ficar preta de tanto mexer
em terra e poeira?

Surpreendente no poema é a mistura da simplicidade das imagens mais infantis dos seus primeiros versos (“quinta feita é bom” / “é céu quinta-feira”) às incomuns e belas metáforas encontradas nos últimos, como a que equipara a quinta-feira a uma “cascata de prender o sol”, que lembra construções metafóricas típicas da linguagem indígena que fundem imagens na construção de vocábulos.

No mais, quinta-feira
é uma lagoa
de escutar sereia,
é uma cascata de prender o sol,
é o mato virgem de enfrentar leões
e de cativá-los.
Quinta-feira, viagem
ao país sem leis
de menino livre,
esperando sempre
uma quinta-feira
a chegar um dia.
Quinta-feira é dia
só de imaginar
Essa quinta-feira. (BTII, 2006, p. 273).

Além de ter que cumprir as obrigações impostas pela religião, ser menino na sociedade patriarcal em que foi criado significa para o eu lírico um modo de agir próprio ao seu gênero, sem dúvida outra construção social. É o que se representa em poemas como “Briga” (BTII), do qual também destacamos o uso do discurso direto, além da adoção de uma linguagem extremamente coloquial, com o uso, inclusive, de palavrões, recursos que aproximam poesia e prosa.

Brigar é simples
chame-se covarde ao contendor.
Ele olhe nos olhos e:
— Repete.
Repita-se: — Covarde.
Então ele recite, resoluto:
— Puta que pariu.
— A sua, fio da puta. (BTII, 2006, 271).

Essa “postura de menino” reaparece em “Inimigo”, poema também interessante por trazer uma autoimagem depreciativa do sujeito lírico menino, que se adjetiva como “o magricela. O triste”, algo que nos lembra a *persona gauche*. No texto, o eu lírico briga principalmente consigo, com seus próprios medos.

Vou brigar contigo.
Vou apanhar e vou sangrar
mas vou brigar.
tenho que lutar contigo, tenho
de gritar nomes feios
que sobem à garganta.
eles crescerão no ar da rua,
subirão às sacadas dos sobrados
e todos ouvirão.
fui eu que disse. O magricela. O triste.

Tenho que brigar,
rolar no chão contigo, intimamente
abraçados na raiva. Tenho de
a pontapé ferir teu escroto.
Pouco importa me batas pelo dobro.
Pouco importa me arrases. Meu irmão
não chamo a socorrer-me. Quero ser
o perdedor que ganha de seu medo.
(BTII, 2006, p. 234).

Na sua ânsia por liberdade, o sujeito lírico muitas vezes se revolta contra a sua vida regrada. Contudo, por meio de um olhar hiperbólico e curioso, esse mesmo eu menino nos revela um cotidiano constituído por um imaginário rico, que aparece na representação dos causos, as histórias hilárias ou medonhas transmitidas oralmente, de geração em geração, como a de “O cavaleiro”: “À meia-noite, como de costume, / passa o Cavaleiro/ todo de ferro e horror. Passa ou não passa?” (BTII, p.42). Além disso, os acontecimentos da vida dos vizinhos aguçam a curiosidade do sujeito lírico menino, que algumas vezes se coloca na função “repórter” das novas da sua cidade, como em “A notícia”. Nesses poemas que trazem histórias, destaca-se a poesia em prosa, que marca boa parte dos textos da trilogia *Boitempo*.

Ambrósio Lopes, que fez Ambrósio Lopes?
Matou-se.
Pior é que não se matou com faca rápida.
mas com lâmina indecisa.
Leva uma semana agonizando
em algum sobrado, longe”. (BTII, p. 194).

Explorando um pouco mais o humor da lírica drummondiana, encontramos poemas como “Dupla humilhação” (BTII), no qual o poeta versa sobre um tema certamente não sublime: as lombrigas do sujeito lírico. A dupla humilhação a qual faz

referência o título do texto acontece primeiro pela confissão das lombrigas pelo sujeito lírico “perante os irmãos” e, depois, coisa típica da visão infantil, pela competição que o eu menino estabelece com um colega de classe que se gaba por ter expelido “tênia porciana”. Camuflado pelo humor do tema, surge outra vez um eu lírico que se sente diminuído perante o rival, metaforicamente ele mesmo o “mínimo verme”.

O texto é poesia em prosa. No que se refere ao uso do símbolo, destacamos o discurso direto, assim como uma linguagem coloquial e regional, na qual encontramos, inclusive, pleonasmos típicos da fala do dia a dia, como “sair pra fora”.

Humilhação destas lombrigas,
humilhação de confessá-las
a Dr. Alexandre, sério,
perante irmãos que se divertem
com tua fauna intestinal
em perversas indagações:
“Você vai ao circo assim mesmo?
Vai levando suas lombrigas?
Elas também pagam entrada,
se não podem ver o espetáculo?
E se, ouvindo lá dentro,
as gabarolas do palhaço,
vão querer sair pra fora,
Hein? Como você se arranja?”.

O que é pior: mínimo verme,
quinze centímetros modestos,
não mais – vermezinho idiota –
enquanto Zé, rival na escola,
na queda-de-braço, em tudo,
se gabando mostra o vidro
o novelo comprovador
de seu justo gabo orgulhoso;
ele expeliu, entre ohs! E ahs!
de agudo pasmo familiar,
formidável tênia porciana:
a solitária de três metros. (BTII, p. 295).

Outro momento fundamental do cotidiano do sujeito lírico menino é o começo da sua vida sexual, muitas vezes marcada por uma relação conflituosa estabelecida entre o desejo e a culpa ou o desejo e a timidez. Essa representação, que será uma constante na chamada lírica erótica de Drummond, surge em “Iniciação amorosa”, publicado no livro de estreia do poeta.

A rede entre duas mangueiras
balançava no mundo profundo.
O dia era quente, sem vento.
O sol lá em cima,
as folhas no meio.
O dia era quente.

E como eu não tinha o que fazer vivia namorando as pernas morenas da lavadeira.

Um dia ela veio para a rede,
se enroscou nos meus braços,
me deu um abraço,
me deu as maminhas
que eram só minhas.
A rede virou,
O mundo afundou.
Depois fui para a cama
Febre 40 graus febre.
Uma lavadeira imensa, com duas tetas imensas, girava no espaço verde. (AP, p. 127).

Na primeira estrofe do poema, reencontramos o universo interiorano e calmo, contextualizado por índices como as “duas mangueiras”. Por não ter o que fazer, o sujeito lírico vivia “namorando as pernas morenas da lavadeira”, ou seja, temos novamente um eu estático, um *voyeur* que se coloca num ponto fixo de observação. O dia do sujeito lírico é modorrento, algo que podemos sentir no ritmo desacelerado dos versos da estrofe e pela reiterada imagem do calor, repetida nos terceiro e sexto versos. Não é difícil perceber que mais do que ao calor externo, climático, se faz referência a um calor metafórico, ao desejo sexual do eu lírico.

Ainda na primeira estrofe, chama a atenção a aparente dissonância entre o quadro realista pintado no poema e a afirmação de que a rede balançava “no mundo profundo”, algo que podemos relacionar aos últimos versos do poema no qual o menino está febril, mas também pode outra vez remeter ao fato de estarmos lindando com poesia de memória, sendo esse “mundo” metáfora da própria infância do eu lírico, um universo guardado nas profundezas da memória.

Também é importante destacar que a ação que culmina na primeira experiência sexual do menino é praticada pela lavadeira, que vai até a rede onde ele se encontra: “um dia ela veio para a rede”. Assim como a ação inicial, todos os movimentos posteriores do ato sexual também são iniciativas da mulher, sendo o sujeito lírico apenas passivo, algo que nos lembra a timidez do *gauche*.

Equiparável à imagem do “mundo profundo” da primeira estrofe do poema é “o mundo afundou” que surge na última, não só no que se refere à repetição do termo mundo, mas também à sonoridade similar entre profundo e afundou. Esse afundamento do mundo pode fazer referência ao clímax do ato sexual propriamente, como também ser uma metáfora da fase de transição vivida pelo sujeito lírico, que deixa aos poucos a sua infância, tendo assim o seu universo pueril findado junto com “iniciação amorosa”.

A timidez do sujeito lírico drummondiano, no que se refere à sua vida amorosa, é o motivo de “Amor, sinal estranho” (BTII), poema no qual encontramos um menino que se coloca outra vez num posto imóvel de observação:

Amo demais, sem saber que estou amando,
as moças a caminho da reza.
No entardecer.
Elas também não se sabem amadas
pelo menino de olhos baixos mas atentos.
Olho uma, olha outra, sinto
o sinal silencioso de alguma coisa
que não sei definir – mais tarde saberei.
Não por Hermínia apenas, ou Marieta
ou Dulce ou Nazaré ou Carmen.
Todas me ferem – doce,
passam sem reparar. O lusco-fusco
já decompõe os vultos, eu mesmo
sou uma sombra na janela do sobrado.
que fazer desse sentimento
que nem posso chamar de sentimento?
Estou me preparando para sofrer
assim como os rapazes estudam para médico ou advogado. (BTII, p. 309).

Outra vez, um poema de Drummond traz um eu lírico observador e de “olhos baixos”, marca da timidez da *persona gauche* em formação. Para o sujeito menino, o “amor” ainda é algo abstrato, “um não sei quê, que nasce não sei onde, vem não sei como, e dói não sei por quê”, como bem nos disse Luís de Camões. O amor sentido pelo eu menino é tão incipiente que sequer tem um ser amado definido, sendo direcionado para “todas” as moças que passam. Esse sentimento estranho e indefinido resultará em sofrimento: “estou me preparando para sofrer”.

Em “Amor, sinal estranho” encontramos a representação platônica do amor do sujeito lírico, direcionado para as moças da cidade que passam “a caminho da reza”, o que diferencia esse poema do comentado “Iniciação amorosa”, que trata na verdade do início da vida sexual do sujeito, que se efetiva com uma “lavadeira de pele morena”. Assim, a iniciação sexual do menino acontece mesmo com as mulheres negras, o que se explicita em poemas como “Tentativa”:

Uma negrinha não apetecível
é tudo quanto tenho a meu alcance
para provar o primeiro gosto
da primeira mulher.

Uma negrinha, sem cama
salva a escassa grama
do quintal, sem fogo
além do que vai queimando
por dentro o menino inexperiente

de todo jogo.

Ai medo de não saber.
o que fazer na hora de fazer.

Me ajude, primo igual a mim.
seremos dois a navegar
o crespo rio subterrâneo.

No chão, à luz da tarde, a tentativa
de um, de outro, em vão, no chão
sobre a fria negrinha indiferente.

Em meio à indiferença dos repolhos,
das formigas que seguem seu trabalho,
eis que a montanha
de longe nos reprova, toda ferro. (BTII, p. 264).

Estamos diante da representação de uma sociedade na qual a escravidão foi oficialmente abolida, mas que, certamente, mantém uma mentalidade escravocrata. A imagem da negrinha indiferente, que apenas aceita a “tentativa” dos filhos dos fazendeiros de usá-la sexualmente é uma dura crítica social camuflada na dicção infantil desses versos de Drummond, mais uma demonstração de que o cotidiano de Itabira representado pelo poeta mineiro não é idealizado.

A adjetivação da negrinha como “não apetecível”, colocada logo no primeiro verso do poema, e a afirmação de que a “tentativa” será feita com “tudo” que o menino tem ao alcance, confirma o fato de que a “negrinha” é socialmente coisificada, tomada como um objeto sexual. No ambiente rústico em que se encontram, no chão, em meio à grama, repolhos e formigas indiferentes, os primos igualam-se aos animais.

A metáfora do corpo feminino como um “crespo rio subterrâneo” lembra a imagem do mundo profundo que aparece em “Iniciação amorosa”, mas em “Tentativa” a passividade é da “negrinha fria e indiferente”. Apesar disso, no poema o eu lírico é inexperiente, inseguro e carrega certa culpa por tentar praticar o ato sexual, algo que ele transfere para o olhar de reprovação da “montanha toda ferro”, metáfora da própria sociedade dura na qual vive, que tenta regular seus desejos por meio da força da religião e do patriarcalismo.

Ainda no âmbito de um cotidiano regulado, falemos, por fim, da representação da vida escolar do eu lírico que aparece em poemas como “Classe Mista” (BTII), no qual Drummond representa mais uma vez os rigores da sociedade mineira, que, por exemplo, separava meninos e meninas na sala de aula.

“Meninas, meninas,
Do lado de lá.

Meninos, meninos,
Do lado de cá”.
Por que sempre dois lados,
Corredor no meio,
Professora em frente,
E o sonho de um tremor de terra
Que só acontece em Messina,
Jamais, jamais em Minas,
para, entre escombros, me ver
junto de Conceição até o fim do curso? (BTII, p. 308).

Textualmente, essa separação de gêneros é representada nos primeiros três versos do poema por meio de um ícone do tipo diagrama. No primeiro verso, escreve-se duas vezes, paralelamente, a palavra “menina” como a nos dizer que do lado de uma menina há outra. O segundo verso, por sua vez, serve como uma barreira (“corredor no meio”) entre meninas e meninos, que divide a classe. No terceiro verso, por fim, repete-se a fórmula do primeiro na replicação do termo “menino”, nos avisando que do lado de um menino há outro. Essa separação entre os gêneros significa para o eu lírico a distância de Conceição, ser desejado, e o sonho de ver “entre escombros” os valores sociais que dela o afasta.

Apesar de ser citada em *Boitempo II*, a vida escolar do eu lírico ganha destaque mesmo no livro seguinte, *Boitempo III*, no qual Drummond passa a abordar a mocidade do sujeito, que deixa a casa dos pais para estudar em um internato, como podemos ler no longo poema “Fim da casa paterna”.

Sair de casa é o início de um período de transição da vida do sujeito lírico que deve dobrar-se a uma “nova regra de viver”. A vida no internato não é mais comandada pelos pais que punem, mas também dão carinho e proteção, e sim pelos “padres-professores”, outra amostra da força do catolicismo na constituição da sociedade mineira representada pela lírica drummondiana.

E chega a hora negra de estudar
hora de viajar
rumo à sabedoria do colégio.

Além, muito além de mato e serra,
fica o internato sem doçura.
Risos perguntando, maliciosos
no pátio de recreio, imprevisível.
O colchão diferente.

O despertar em série (nunca mais
acordo individualmente, soberano).
A fisionomia indecifrável
dos padres professores.
Até o céu diferente: céu de exílio.
eu sei, que nunca vi, e tenho medo.

Vou dobrar-me
à nova regra de viver.
Ser outro que não eu, até agora
musicalmente agasalhado
na voz de minha mãe, que cura doenças
escorado
no bronze do meu pai, que afasta raios.

Ou vou ser – talvez isso – apenas eu
unicamente eu, a revelar-me
na sozinha aventura em terra estranha?
Agora me retalha
o canivete desta descoberta:
eu não quero ser eu, prefiro continuar
objeto de família. (BTIII, p. 136).

É certo que o sujeito lírico tem consciência de que está começando uma outra fase, o que lhe causa medo. Nessa nova vida, ele será tratado como mais um dos estudantes, despertados “em série”. Ao ser generalizado, o eu lírico caminha para descobrir a sua individualidade, revelando-se. Essa reflexão, contudo, o fere e o faz pensar que o melhor seria continuar recebendo a proteção dos pais, mesmo que para isso continuasse sendo um ser sem vontade própria, submetido às regras da casa paterna, metaforicamente, “objeto de família”.

Pudemos ver nessa pequena amostra de poemas que, apesar da força da ludicidade, da imaginação, do olhar hiperbólico e curioso do sujeito lírico menino, a poesia de Drummond não representa a infância do sujeito menino de forma idealizada, expondo também, por meio de imagens do dia a dia, as mazelas da sociedade na qual o sujeito nasceu e cresceu. Na leitura dos poemas, foi possível ver um menino que já apresenta traços da *persona gauche* e que muitas vezes entrou em conflito com uma sociedade regida por regras impostas de forma dura, pelo medo e pela força.

4.5 “Pai se escreve sempre com P grande”

É por meio do olhar do eu lírico menino e, por vezes já adulto, que conheceremos as personagens que compõem o cotidiano da pequena cidade representada na lírica drummondiana. No centro do universo do eu lírico estão a sua família e os demais personagens que habitam a sua casa paterna: os negros, os animais e até algumas plantas personificadas em alguns versos. Além disso, os poemas de Drummond dão vida a algumas figuras típicas de uma pequena cidade como os padres, os pobres, os doidos, os excêntricos, os donos do poder (políticos, juízes, delegados).

O núcleo familiar do sujeito lírico tem como figura central o pai, mas também é composto por sua mãe, irmãos, tios e primos. A maneira como ele via os pais pode ser exemplificada pelo poema “Distinção” (BTII).

O Pai se escreve sempre com P grande
em letras de respeito e de tremor
se é Pai da gente. E Mãe, com M grande.

O Pai é imenso. A Mãe, pouco menor.
Com ela, sim, me entendo bem melhor:
Mãe é muito mais fácil de enganar.

(Razão, eu sei, de mais aberto amor). (BTII, p. 171).

Certamente, para o eu menino desse poema os pais são figuras distintas, ou seja, diferenciadas em relação aos demais membros da família, por nessa ocuparem o lugar central. Por isso, na sua perspectiva, as palavras “pai” e “mãe” devem ser escritas com letras maiúsculas. No caso do pai, a maiúscula indica “respeito e tremor”. A mãe, por sua vez, merece a distinção por não ser tão rígida quanto o pai, sendo “mais fácil de enganar”, e, por isso, razão de “mais aberto amor”. A escrita do nome dos pais com letras maiúsculas também indica a equiparação destes a seres divinos, já que na tradição católica, na qual o menino está inserido, costuma-se escrever “Pai” e “Mãe” com letras maiúsculas ao se fazer referência a Deus Pai e a Nossa Senhora.

Mesmo também sendo grande, a mãe é menor que o pai, uma figura imensa. Nessa declaração, o sujeito lírico além de fazer alusão ao porte físico dos pais, já que normalmente homens são fisicamente maiores que mulheres, aponta para a sociedade patriarcal na qual é criado e que tem a figura masculina como a dominante.

A linguagem infantil do poema merece ser destacada, podendo ser observada no uso de termos como “grande”, ao invés da palavra maiúscula, no primeiro verso do poema: “o Pai que escreve sempre com P grande”. Aliás, o poema como um todo parece mesmo ser um texto escrito por um menino que não só fala que o nome dos pais merece destaque, como também os evidencia graficamente ao escrevê-los usando letras maiúsculas. Assim, no texto usa-se uma representação icônica diagramática da distinção dos pais do sujeito lírico, pois a diferenciação de que trata o poema também é feita textualmente, com o nome dos pais do eu lírico, e as suas letras iniciais, destacando-se em relação às demais palavras do texto.

A associação entre os pais do eu lírico e as divindades é feita de forma ainda mais clara em “O beijo”, outro poema em prosa de *Boitempo II*, no qual se representa um ritual que fazia parte da rotina do sujeito:

Mandamento: beijar a mão do Pai.
às 7 da manhã, antes do café
e pedir a bênção
e tornar a pedir
na hora de dormir.

Mandamento: beijar
a mão divino-humana
que empunha a rédea universal
e determina o futuro.
Se não beijar, o dia
não há de ser o dia prometido,
a festa multimaginada,
mas a queda – tibum – no precipício
de jacarés e crimes
que espreita, goela escancarada.

Olha o caso de Nô.
cresce demais, vira estudante
de altas letras, no Rio de outras normas.
Volta, não beija o Pai
na mão. A mão procura
a boca, dá-lhe um tapa,
maneira dura de beijar
o filho que não beija a mão sequiosa
de carinho, gravado
nas tábuas da lei mineira de família.

Que é isso? Nô sangra na alma,
a boca dói que dói
é lá dentro, na alma. O dia, a noite,
a fuga para onde? Foge Nô
no breu do não-saber, sem rumo, foge
de si mesmo, consigo,
e não tem saída
a não ser voltar,
voltar sem chamado,
para junto da mão
que espera seu beijo
e mais pura exigência
de terroramor.

Olha o caso de Nô
7 da manhã.
antes do café. (BTII, p. 168).

A repetição da palavra mandamento, no início das duas primeiras estrofes do poema, equipara a obrigação do filho de beijar a mão do pai a uma lei divina. Já na segunda estrofe, a comparação entre o pai e Deus é explicitada: “Mandamento: beijar a mão divino-humana”. É essa mão que deve ser beijada que “empunha as rédeas do universo / e determina o futuro”. A ambiguidade é intencional: é impossível saber se o eu lírico refere-se a Deus ou ao seu pai, pois, na sociedade católica e patriarcal em que vive, ambos são os que comandam o seu destino. Notável nessa estrofe é também a criação de

uma imagem rural para representar um ser que em tudo manda, numa associação entre o universo e os cavalos da fazenda, dominados pelas rédeas empunhadas pelo fazendeiro.

A leitura de “O beijo” remete também ao comentado “O padre passa na rua”, não só no que se refere ao hábito / obrigação de beijar a mão do sacerdote, também equiparado a Deus, mas principalmente na ideia de que, para o menino, não praticar essa ação implica em uma punição: não tendo o “dia prometido”, mas a “queda” no “precipício”. Ao medo do castigo de Deus soma-se o da punição paterna, no caso do filho desobedecer a lei sagrada de beijar a mão do pai, o que é exposto na evocação do caso exemplar de Nô, que depois de crescer e morar do Rio de Janeiro “de outras normas”, tentou desobedecer à “lei mineira de família”. A história de Nô, trazida dentro da estrutura narrativa do poema, lembra-nos a função do mito de fornecer, na tradição oral, modelos exemplares de como não se deve agir.

Ao não se submeter à lei da sua terra, Nô é castigado pelo pai que “dá-lhe um tapa”, mas o castigo físico é mínimo diante da punição da alma, que se machuca muito mais. A tentativa de fuga de Nô implica numa fuga de si mesmo, algo impossível de se realizar. Assim, outra vez nos deparamos com a ideia recorrente da obra de Drummond de que a terra natal e a família são determinantes na formação do “eu”, que não pode deixar de ser o que é. Mesmo se referindo a outro, que toma como exemplo do modo como não deve se comportar, certamente o eu lírico menino fala de si mesmo e de como está irremediavelmente ligado ao seu clã. Para esse sujeito, o pai funde dois sentimentos indissociáveis, aparentemente paradoxais: terror e amor, fusão manifesta textualmente no termo “terroramor”.

Sabemos que a relação conflituosa do sujeito lírico com o seu pai é central na lírica drummondiana, parecendo, inclusive, ser definitiva na formação da *persona gauche*. Além de ser motivo do comentado “Infância”, nos primeiros livros de Drummond, o pai patriarca, que concomitantemente remete à proteção, respeito, amor e medo, é representado em poemas fundamentais da obra de Drummond, a exemplo de “Viagem na família” (José):

No deserto de Itabira
a sombra do meu pai
tomou-me pela mão.
tanto tempo perdido.
Porém nada dizia.
Não era dia nem noite.
Suspiro? Voo de pássaro?
Porém nada dizia. (José, p. 294).

Nesse longo poema, alguns aspectos do cotidiano familiar do sujeito lírico funcionam como um pano de fundo para a viagem de autoconhecimento realizada pelo eu poético, que volta ao seu passado ao ser levado pela sombra do pai para o “deserto de Itabira”. O clima desses versos de Drummond é fantasmagórico, marcado pela melancolia e pela culpa. A sua terra natal e tudo que nela foi vivido estão perdidos para sempre no tempo. O ponto central do texto é a relação difícil entre pai e filho e a tristeza do sujeito lírico por não poder corrigir os erros do passado.

Em “Viagem na família”, o silêncio do patriarca, que “nada dizia”, ecoa na mente do eu lírico, numa representação de distanciamento e falta de comunicação entre pai e filho. O sujeito lírico, já adulto, exaspera-se, na tentativa de uma comunicação que não se efetiva, e grita: “fala fala fala fala”. O poema é penoso, o eu lírico parece estar sendo arrastado pelas lembranças do passado, cumprindo uma verdadeira penitência: “Que cruel, obscuro instinto / movia a sua mão pálida / sutilmente nos empurrando / pelo tempo e pelos lugares defendidos?”. Apesar do sofrimento, a viagem é a oportunidade de pai e filho conhecerem um ao outro, assim como se autoconhecerem: “só hoje nos conhecemos!”. Seu desfecho traz alento para o filho, demonstrando a outra face do pai patriarca que pune, mas também protege e perdoa: “Senti que me perdoava / porém nada dizia”.

Em *A rosa do povo* encontramos outro poema fundamental para entendermos a adoração conflituosa que o sujeito lírico drummondiano nutria pelo pai: “Como um presente”. No texto, o aniversário do pai do sujeito lírico, que já “não se comemora”, pois o patriarca é falecido, é o gancho que leva o eu poético adulto ao seu passado familiar e o faz refletir sobre a fascinante figura que o pai foi para ele. Em vida, o pai do eu lírico era caracterizado pela rudez, pela ligação íntima com a vida no campo, que o endurecia: “Mas sempre amaste / o duro, o relento, a falta”. (RP, p. 442). Morto, contudo, tornou-se o oposto, a calma: “O frio sente-se / em mim, que te visito. Em ti, a calma”.

No poema, o eu lírico reconstitui a imagem do pai por meio de índices relacionados à vida do campo e à rudez que caracterizava a figura paterna:

Teu cavalo corta o ar, guardo uma espora
de tua bota, um grito de teus lábios,
Sinto em mim o teu corpo cheio, tua faca,
Tua pressa, teu estrondo...encadeados. (RP, p. 443)

A grande inquietação do filho é desvendar o segredo pai, aquilo que o fazia ser tão poderoso, como vimos um tipo de divindade que comandava a vida de tudo e todos:

E pergunto teu segredo.
Não respondes. Não o tinhas.
realmente não o tinhas, me enganavas?
Então aquele maravilhoso poder de abrir garrafas sem saca-rolha,
de desatar nós, atravessar rios a cavalo, assistir sem chorar morte de filho,
expulsar assombrações apenas com teu passo duro,
o gado que sumiu e voltava, embora a peste varresse as fazendas,
o domínio total sobre os irmãos, tios, primos, camaradas,
[caixeiros, fiscais do governo, beatas,
[padres, médicos, mendigos,
[loucos mansos, loucos agitados, animais, coisas: então
não era segredo? (RP, p. 445-446).

A reflexão sobre a conflituosa relação pai-filho é na verdade extensiva à ligação do sujeito lírico com o seu clã e com a sua terra natal, definidores da sua personalidade. Para o sujeito, a “identidade do sangue age como uma cadeia”, conforme podemos ler na décima primeira estrofe do poema:

É talvez um erro amarmos assim nossos parentes.
A identidade do sangue age como cadeia,
fora melhor rompê-la. Procurar meus parentes na Ásia,
onde o pão seja outro e não haja bens a preservar.
Por que ficar neste município, neste sobrenome?
taras, doenças, dívidas: mal se respira no sótão.
Quisera abrir um buraco, varar o túnel, largar minha terra,
passando por baixo de seus problemas e lavouras, da eterna
[agência dos correios,
e inaugurar novos antepassados em uma nova cidade.
Quisera abandonar-te, negar-te, fugir-te,
Mas curioso:
já não está, e te sinto,
não me falas e te converso.
E tanto nos entendemos, no escuro,
no pó, no sono. (RP, p. 445).

A vontade de largar a sua terra e seus problemas, de negar a família e suas leis, em resumo fugir da cadeia que é a identidade do sangue, é recorrente na poesia de Drummond, reaparecendo no comentado “O beijo”, publicado anos depois em *Boitempo*. Contudo, essa fuga das raízes é algo impossível de se concretizar para o eu lírico drummondiano e toda tentativa de realizá-la culmina num movimento de reafirmação das suas origens. Em “Como um presente”, desejando se desvencilhar das suas lembranças do passado, o eu lírico acaba conversando com o pai, entendendo-o e compreendendo a si mesmo, algo que em vida nunca aconteceu.

Esse movimento de negação-afirmação do clã é motivo de outros importantes poemas da poesia familiar de Drummond, a exemplo de “Os bens e o sangue” (CE), poema de estrutura dramática, de acordo com Correia (2002), centrado na relação conflituosa estabelecida entre o sujeito lírico e seus ancestrais fazendeiros. O ponto inicial

do dilema são justamente os bens, vendidos pelos ancestrais do eu lírico mesmo antes do seu nascimento, com a intenção deliberada de deserdá-lo. O poema é dividido em sete partes, sendo a primeira estruturada em forma de testamento, da qual destacamos os últimos versos:

De nossa mente lavamos o ouro como de nossa alma um
[dia os erros
se lavarão na pia da penitência. E filhos netos bisnetos
tataranetos despojados dos bens mais sólidos e rutilantes
[portanto os mais completos
irão tomando a pouco e pouco desapego de toda fortuna
e concentrando numa riqueza só, abstrata e una. (CE, p.637).

A atitude de deserdar os descendentes é direcionada “mais que todos” a um “menino inda não nado”, especialmente por conta da sua fragilidade que o torna inapto ao trabalho no campo.

E nossa rica fazenda
já presto se desfazendo
vai-se em sal cristalizando
na porta de sua casa
ou até na ponta da asa
de seu nariz fino e frágil,
de sua alma fina e frágil
de sua certeza frágil
frágil frágil frágil frágil. (CE, p. 639).

Deserdado, o menino frágil sofre uma espécie de queda ou rebaixamento, pois ao invés de ser um poderoso dono de terras e minas, passa a “simples/ condição de ninguém”. Ao invés de entregar-lhe os bens, os parentes a ele dirigem os mais diversos agouros, estetizando-se, segundo Correia (2002, p. 69), no que seriam divindades-oráculos na estrutura da tragédia grega:

A estetização dos ancestrais em divindades oraculares desempenha múltiplas funções no texto. Em relação ao conflito manifesto, instituiu uma hipérbole do poder dos patriarcas rurais, que moldavam a existências e decidiam o destino dos familiares. Vários poemas de *Menino antigo* retomam a visão amplificadora do patriarca, ali particularizada na figura do pai, atribuindo-lhe proporções míticas que o alçam do chão em que movem os demais membros do grupo.

Esses agouros familiares certamente têm relação com a configuração da *persona gauche*, deslocada aqui especificamente no que se refere ao que se esperava de um descendente de um clã de fazendeiros, para o qual o cotidiano no campo exige rusticidade, e não a fragilidade anunciada reiteradamente. Sendo o contrário do que deveria ser, o

menino é destinado a negar o clã. Negá-lo, contudo, é a melhor forma de afirmá-lo, como podemos ler na terceira parte do poema:

Este figura em nosso
pensamento secreto.
num magoado alvoroço
o queremos marcado
a nos negar; depois da sua negação
nos buscará. Em tudo será pelo contrário
seu fado extra-ordinário.
vergonha da família
que de nobre se humilha
na sua malincônica
tristura meio cômica,
dulciamara nux-vômica. (CE, p.640)

Configurando-se como oráculos, ou seja, prevendo o futuro, os parentes do sujeito lírico ao deserdá-lo, colocando-o na condição de ninguém, preveem também a queda da própria aristocracia rural mineira. Assim, num contexto vindouro, o sujeito lírico frágil passa a ser a melhor continuidade do clã depois que a aristocracia rural, sua base, perde o poder:

E virá a companhia inglesa e por sua vez comprará tudo
e por sua vez perderá tudo e tudo volverá a nada
e secado o ouro escorrerá ferro, e secos morros de ferro
taparão o vale sinistro onde não mais haverá privilégios.
E se irão os últimos escravos, e virão os primeiros camaradas
e a besta Belisa renderá os arrogantes corcéis da monarquia
e a vaca Belisa dará leite no curral vazio para o menino doentio
e o menino crescerá sombrio, e os antepassados no cemitério
se rirão se rirão porque os mortos não choram. (CE, p.643)

Em seu estudo sobre “Os bens e o sangue”, Correia (2002, p. 54) destaca a complexidade temática e estrutural do poema, no qual, ao abordar de forma central a relação do eu lírico com a família, Drummond também traz reflexões sobre a própria poesia, além de vários elementos da configuração da *persona gauche*, cuja formação seria intimamente ligada aos conflitos oriundos das características da sua terra natal.

Vários elementos da configuração poética “um eu todo retorcido” reúnem-se na composição da figura central do texto; mais do que o choque entre as forças antagônicas, e mais do que o processo econômico e histórico a determinar a estória da família, a “terra natal”, com seus valores e sistema de vida, fornece os próprios motivos do conflito, as ilações filosóficas e metafísicas suscitadas pelo específico tratamento do assunto compõem “uma visão, ou uma tentativa de, da existência”.

A pesquisadora, mesmo considerando a intenção do poeta de aproximar o texto da estrutura e dos elementos da tragédia grega, adotando em algumas partes um falar

comum a esse gênero, chama a atenção para o fato do contexto de “Os bens e o sangue” ser o cotidiano rural do sujeito lírico, sendo, inclusive, a maioria das predições agourentas a ele dirigidas “pequenas desventuras do cotidiano” (CORREIA, 2002, p. 65), como podemos ler especialmente na parte V do texto:

– Vai cair do cavalo
de cabeça no valo.
Vai ter catapora
amarelão e gálico
vai errar o caminho
vai quebrar o pescoço
vai deitar no espinho
fazer tanta besteira
e dar tanto desgosto
que nem a vida inteira dava para contar.
e vai muito chorar.
(A praga que te rogo
para teu bem será). (LC, p. 642).

Do ponto de vista da linguagem, Correia (2002, p. 66) destaca que no texto ora se adota um falar mais hermético, muitas vezes bíblico, como na parte IV (“Não se sujeitando / a um poder celeste /ei-lo senão quando / de nudez se veste/ roga à escuridão / abrir-se em clarão”. (CE, p.641)), ora a linguagem prosaica e regional, como na parte V (– não judie com o menino, / compadre. / – Não torça tanto seu pepino, / major. / – Assim vai crescer mofino, sinhô!” (CE, p. 641)).

Na última parte do poema, a família do menino inapto, mesmo depois de aparentemente renegá-lo, reafirma que o que os liga, muito mais do que os bens, é o sangue, uma ligação inquebrável. O agourado, que não serviria para exercer os trabalhos duros da fazenda, torna-se poeta.

Ó meu, ó nosso filho de cem anos depois,
que não sabes viver nem conhecer os bois
pelos seus nomes tradicionais... nem suas cores
marcadas em padrões eternos desde o Egito.
Ó filho pobre, e descorçoado e finito
ó inapto para as cavalhadas e os trabalhos brutais
com a faca, o formão, o couro... ó tal como quiséssemos
para a tristeza nossa a consumação das eras,
para o fim de tudo que foi grande!
Ó desejado,
ó poeta de uma poesia que se furta e se expande
à maneira de uma lago de pez e resíduos letais...
és nosso fim natural e nós teu adubo,
tua explicação e tua mais singela virtude...
pois carecia que um de nós nos recusasse
para melhor servir-nos. Face a face
te contemplamos, e é teu esse primeiro
e úmido beijo em nossa boca de barro e sarro.

Nesse apanhando sobre a representação da figura paterna na lírica de Drummond, citemos, por fim, “A mesa”, publicado anos depois em *Claro Enigma*, texto no qual uma reunião familiar é a oportunidade para mais uma reflexão em torno da relação pai-filho. No longo poema, escrito numa única estrofe, encontramos um eu lírico adulto que tem novamente como interlocutor o pai morto ao qual dirige sentimentos aparentemente contraditórios como medo e amor.

E não gostavas de festa...
ó velho, que festa grande
hoje a gente te faria. (v1-3)
(...)
Pois sim. Teu olho cansado,
mas afeito a ler no campo
uma lonjura de léguas
e na lonjura uma rês
perdida no azul azul,
entrava-nos alma adentro
e via essa lama podre
e com pesar nos fitava
e com ira amaldiçoava
e com doçura perdoava
(perdoar é rito de pais,
quando não seja de amantes). (v.23-34) (CE, p. 662)
(...)

Importante também nesse poema, que traça um perfil psicológico dos filhos do patriarca, é que nele reencontramos o sujeito lírico ao “canto da mesa”, claramente se declarando *gauche*:

Estamos todos como éramos
antes de ser, e ninguém
dirá que ficou faltando
algum dos teus. Por exemplo:
ali no canto da mesa,
não por humilde, talvez
por ser o rei dos vaidosos
e se pelar por incômodas
posições do tipo *gauche*
ali me vês tu. Que tal? (CE, P. 270)

Outro ponto de destaque do texto é a comentada dialética negação-afirmação. Mesmo outra vez tentando fugir de suas origens, o sujeito lírico percebe que está irremediavelmente ligado a elas:

Pois ele sou eu. Repara:
tenho todos os defeitos
que não farejei em ti,
e nem os tenho que tinhas,
quanto mais as qualidades.
não importa: sou teu filho
como ser uma negativa

Poderíamos citar outros poemas que abordam a fundamental relação pai-filho na lírica drummondiana, mas como nosso propósito é trazer uma visão mais panorâmica dos personagens que circulam na pequena cidade representada na poesia do mineiro, tratemos também de outros membros da família.

A leitura do poema “Distinção” nos mostra que o sujeito lírico menino considera a figura materna importante, tanto que a palavra mãe também merece ser escrita com letra maiúscula. Mesmo assim, a verdade é que na poesia de Drummond a representação da mãe surge quase sempre em poemas que tratam da família como um todo, sendo bem menos destacada do que o pai do sujeito lírico. Apenas em *Lição de Coisas*, no poema “Para sempre”, Drummond escreve um poema dedicado às mães, mesmo assim se referindo a essas de maneira genérica, não abordando a específica relação do eu lírico com a sua mãe: “Por que Deus permite / que as mães vão-se embora? Mãe não tem limite, / é tempo sem hora” (LC, p. 862). Parece mesmo que a relação mãe-filho se dava de maneira mais amena e amorosa, não dilemática, o que justificaria a preterição de poemas que tratem da figura materna em relação à paterna na obra do mineiro, tão voltada aos pontos problemáticos da vida do sujeito lírico *gauche*.

A relação entre o eu lírico e os irmãos, por sua vez, é representada no poema “Irmão, Irmão” (BTII).

Irmão, irmão
Cada irmão é diferente.
Sozinho acoplado a outros sozinhos.
a linguagem sobe escadas, do mais moço
ao mais velho e seu castelo de importância.
A linguagem desce escadas, do mais velho
ao mísero caçula.

São seis ou são seiscentas
distâncias que se cruzam, se dilatam
no gesto, no calor, no pensamento?
que léguas de um a outro irmão.
Entretanto, o campo aberto,
os mesmos copos,
o mesmo vinhático de camas iguais.
A casa é a mesma. Igual,
vista por olhos diferentes?

São estranhos próximos, atentos
à área de domínio, indevassáveis.
Guardar o seu segredo, sua alma,
seus objetos de toalete. Ninguém ouse
indevida cópia de outra vida.

Ser irmão é ser o quê? Uma presença

a decifrar mais tarde, com saudade?
Com saudade de quê? De uma pueril
vontade de ser irmão futuro, antigo e sempre? (BII, p. 173).

No texto, temos um eu lírico que se questiona sobre o que é ser irmão e que chega à conclusão metafórica de que os irmãos “são estranhos próximos”. Ao longo do poema, ressalta-se justamente a distância estabelecida entre os irmãos que, mesmo compartilhando o mesmo cotidiano (vivendo na mesma casa, dormindo em camas iguais, usando os mesmos copos) estabelecem entre si “seiscentas distâncias”, tendo cada um seu universo particular, indevassável para outro irmão. O universo mais particular de cada irmão são os seus objetos de toalete, suas vestimentas e objetos de higiene pessoal.

A primeira estrofe do poema traz também outra metáfora fundamental para a sua compreensão. O irmão é um “sozinho acoplado a outros sozinhos”. Nessa imagem, outra vez percebe-se que os filhos do fazendeiro estavam juntos fisicamente, “acoplados”, mas que entre eles não havia comunicação. Se o eu lírico sentia-se sozinho, ele também considerava que os seus irmãos assim também se sentiam.

Em meio à solidão, era possível que houvesse alguma identificação entre os irmãos dentro de uma hierarquia, do mais novo para o mais velho, que era o mais importante desses. Assim, a proximidade entre as idades aumentava a chance de se estabelecer uma linguagem comum entre os irmãos. Já quanto maior a diferença de faixa etária, menor a identificação e maior o isolamento, que recobria especialmente o “mísero caçula”.

Também no que se refere à representação da família do sujeito lírico, especialmente em *Boitempo II* Drummond traz poemas como “Tios e primos”. No texto, o eu lírico reclama da mudança do cotidiano causada pela presença dos parentes na sua casa, um “batalhão invasor”. A visão hiperbólica do menino enfatiza o seu incômodo em relação à presença dos familiares, que chegam para ocupar um espaço que é só seu:

Tios chegam de Joanésia
trazem primos crescidos e de colo,
três cargueiros pejados de canastras
e alforjes.
Apeiam, tropel-raio, em nossa casa,
Batalhão invasor.

Pisam duro, de botas,
batem portas-trovão a toda hora,
soltam gargalhadas colossais
e comem comem comem aquele peito
de galinha que é meu de antiga lei. (BTII, p. 192)

Ainda no âmbito dos que habitavam a casa do eu lírico, lembremos da importante representação da mulher negra, ex-escrava, na lírica familiar de Drummond. Digamos negra porque é a elas que o poeta se dirige, sendo os negros bem menos citados na sua obra, surgindo apenas em textos de caráter mais anedótico, como “O homem livre” (BTII), poema em prosa que traz a história do escravo Atanásio que “nasceu com seis dedos em cada mão” e era “admirável oficial de sapateiro, exímio seleiro”. (BTII, p. 40). Na sociedade na qual o sujeito lírico drummondiano nasceu e cresceu, a mulher negra era usada para “tudo”, como podemos ler em “Negra” (BTII, 2006, p. 39):

A negra para tudo
a negra para todos
a negra para capinar plantar
regar
colher carregar empilhar no paiol
ensacar
lavar passar remendar costurar cozinhar
rachar lenha
limpar a bunda dos nhozinhos
tregar

A negra para tudo
nada que não seja tudo tudo tudo
até o minuto de
(único trabalho para seu proveito exclusivo)
morrer.

Composto basicamente por verbos de ação escritos no infinitivo, o texto trata do uso da negra como força de trabalho em todas as atividades rotineiras da sociedade rural /provinciana na qual o sujeito lírico vivia, no campo propriamente, nos serviços domésticos e, novamente, como objeto sexual. Essa ideia de que a mulher negra era usada em todas as atividades do dia a dia é reforçada pela repetição do pronome indefinido “tudo” ao longo do poema, especialmente na segunda estrofe: “nada que não seja tudo tudo tudo”. A escrita sem pausa dos verbos de ação acelera a leitura, representando de forma icônica diagramática uma vida de trabalho também sem pausa, cujo único momento de descaso certamente será a morte, “único trabalho para seu proveito exclusivo”.

Nesse contexto, a leitura da poesia de Drummond nos permite dizer que no “tudo” para que a mulher negra servia no cotidiano do sujeito lírico menino cabem, aparentemente de forma contraditória, tanto o uso como objeto sexual das mulheres mais jovens, conforme vimos em “Iniciação amorosa” (AP) e em “Tentativa” (BTII) ou ainda em “Edifício Esplendor” (RP), como também a imagem maternal, de bondade e proteção da negra mais velha que aparece em “Infância”.

Em “Anjo-guerreiro” (BTII) a negra Sá Maria é metaforicamente a “leoa negra do sobrado”, que ergue o machado para que a água da família, cortada pelo fiscal da câmara, mesmo tendo sido paga, seja religada. Nesse texto, outra vez *Boitempo* II traz um poema em prosa que representa uma situação do cotidiano e que usa uma linguagem coloquial e regional. Do texto, destacamos a segunda e terceira estrofes:

Sá Maria, machado em punho,
já segue no teu encalço,
pelos botecos te procura
e pelos becos te reclama.
A empregada do coronel
ofensas tais não admite.
quando a encontrares, toma tento,
foge, foge, João Jiló,
ou antes, não fujas: abre
a água para o coronel.

Não abres? Recusas? João,
ó João, insensato João,
já se ergue o fero machado
de rachar lenha e cabeça.
invocas a autoridade,
a lei, a prisão perpétua?
Que importa, se Sá Maria,
acima da lei, é a própria leoa do sobrado,
anjo-guerreiro da família
Do coronel. (BTII, p. 185).

Já em “O diabo na escada” (BTII), Sá Maria aparece menos agressiva, protetora e maternal, pois já está de “carne murchas, doces, de uma doçura cansada”:

Chego tarde, o lampião de querosene está de pavio apagado.
subir direto à cozinha e embalar no colo da preta velha a cons –
[ciência pesada.
Travando o caminho em breu, a coisa imóvel na escada.
É ela! Pressinto. Veio esperar-me no degrau do meio, cúmplice e
[camarada.
Acaricio-lhe o pescoço, que tilinta de medalhas bentas, e o som
[familiar soa diverso abafado.
Sá Maria! Chamo baixinho, como no escuro se chama. Dá um
[jeito deu não ser castigado.
Não secunda. Apalpo as carne murchas, doces, de uma doçura
[cansada.

Além dos membros da família, das mulheres negras, entre outras pessoas que circulavam na casa paterna do eu menino, a poesia de Drummond personifica as plantas e os animais da fazenda, numa demonstração da importância econômica e afetiva desses

seres para o cotidiano rural do sujeito. É o que percebemos em poemas como “Salve, Ananias” (BTII):

Avista-se na curva da estrada
o coqueiro Ananias
imperador da paisagem
e da passagem
Grita-se: ANANIAS!
não responde. O leve
frêmito de palmas é sua música particular.
executa-a, soberano. Deixa-nos
passar.
Está ali desde antes de nascerem os viajantes.
estará ali depois que todos morrerem.
dá-se ao respeito.
Salve, Ananias, os que vão findar te saúdam. (BTII, p. 71).

Mais que um índice da paisagem rural, no poema o coqueiro Ananias (personificado já no o título do texto ao receber um nome próprio) é um símbolo do poder da natureza, não sendo um elemento da paisagem e sim o “imperador da passagem”, algo certamente relacionado à grande estatura desse tipo de árvore, que a destaca em relação às menores, permitindo que o coqueiro seja visto de longe. No poema de Drummond, Ananias recebe contornos míticos, pois existe desde sempre e para sempre: “está ali desde antes de nascerem os viajantes. / estará ali depois que todos morrerem”.

A metáfora do coqueiro imperador, que sobreviverá aos que por ele passam, é reforçada pela alusão (feita já no título do poema) à saudação que os gladiadores faziam ao imperador romano antes de cada batalha: “*Ave, Imperator, Morituri te salutant*” ou “Ave, Imperador, os que vão morrer te saúdam”, ou seja, Drummond se apropria de uma expressão que se tornou símbolo de eternidade para reforçar a imagem mítica que cria do coqueiro.

A saudação dos passantes ao coqueiro imperador é feita pelo chamamento do seu nome: “Grita-se: ANANIAS”, grito esse representado graficamente por letras maiúscula, uma representação icônica diagramática do som alto, muito usada em histórias em quadrinho, conforme explicamos no capítulo II. A resposta ao chamamento é dada pelo coqueiro por meio da sua “música particular”, produzida pelo seu “frêmito de palmas”, música essa reproduzida poeticamente por meio da aliteração de fonemas sibilantes (passam, passar, paisagem, salve, etc.), ou seja, numa representação icônica do tipo imagem, na qual o signo representa o seu objeto por semelhança.

Afora a vegetação que caracteriza a região, os animais da fazenda eram fundamentais para vida familiar do eu lírico, principalmente os bois com os quais a

família mantinha uma relação afetiva e uma dependência econômica. É o que podemos perceber na leitura de poemas como “O belo boi de Cantagalo” (BTII):

O belo boi de Cantagalo
por trás da bossa do cupim
a cobra espreita
o belo boi de Cantagalo
trazido com que sacrifício de longas léguas a pé e lama
pra inaugurar novo rebanho
dos sonhos zebras do Coronel.

Por trás da bossa do cupim
a cobra, cipó inerte,
medita cálculo e estratégia,
e o belo boi de Cantagalo
mal sente, sob o céu de Minas,
chegar o segundo-relâmpago
em que o cipó se alteia, se arremessa
e fere e se enrodilha e aperta
e aperta mais, aperta sempre
e mata.

Já não cobrirá as doces vacas
ao seu destino reservadas
o belo boi de Cantagalo,
e queda ali,
monumento desmantelado
a bossa jaz ao lado da outra bossa,
no imóvel sol do meio-dia. (BTII, p. 84).

Assim como “Salve, Ananias”, esse é um poema de estrutura narrativa, que nesse caso conta de forma minuciosa como se deu a morte do “belo boi de Cantagalo”. A partir da leitura da primeira estrofe do texto, sabemos da importância do animal para a economia da fazenda, já que este fora “trazido com muito sacrifício” com o objetivo de “inaugurar novo rebanho”.

Os “sonhos zebras do coronel” serão desfeitos pelo ataque meticuloso de uma cobra, algo descrito no poema num crescente de tensão e dramaticidade, especialmente na sua segunda estrofe. A ação calculada da serpente, que culmina na morte do boi é representada especialmente por meio de metáforas: primeiro a que transfigura a cobra paralisada e meditativa em “cipó inerte” e, em seguida, a que a torna “segundo-relâmpago” durante o ataque mortal. O polissíndeto dos últimos versos da estrofe, usado na descrição detalhada do ataque da cobra, somado à repetição da palavra “aperta”, acentuam a dramaticidade do momento: “e fere e se enrodilha e aperta / e aperta mais / e aperta sempre/ e mata”. Representando um animal grandioso tanto física como economicamente, Drummond cria a imagem metafórica de um “monumento desmantelado”, atraente pela semelhança entre os sons das duas palavras e pela aparente

contradição semântica nelas inseridas. Morto, o belo boi de Cantagalo é apenas uma “bossa que jaz ao lado da bossa”.

Deixando a casa / fazenda do sujeito lírico, a poesia memorialística de Drummond recria personagens que se tornaram típicos do cotidiano de uma pequena cidade brasileira, a exemplo do presidente da câmara de “Cautela” (BTII), que deixa de presidir a sessão para fazer a guarda do “ouro em pó”, “tributo do povo à regência trina²⁵”, ou os juízes de “A paz entre os juízes” (BTII), que casam os seus parentes entre si para manter o poder familiar:

1º Juiz de paz
2º juiz de paz
3º juiz de paz
4º juiz de paz
e nenhuma guerra jamais no município
onde todas as pessoas se entrelaçam,
parentes no sangue e no dinheiro,
e parentes, se casam, tio-sobrinha
primo e prima, enviúvam, se recasam
perenemente primos, tios, sobrinhas.

Que fazem os juízes modorrantes
à brisa nas cadeiras da calçada,
esperando uma guerra que não vem?
Brigam talvez aos dois e os outros dois
os separam, revezam-se, no tédio
de paz tão cinza, em vale assim tranquilo?

Ou ficam ansiosos, expectantes,
de ouvido no chamado
para casar com toda pompa e caixa de cerveja
a filha do guarda-mor, a bela Joana?

Perdão, o próprio guarda-mor
é o 1º juiz de paz, nada fazer. (BTII, p. 48).

Em comum entre “Cautela” (BTII) e “A paz entre os juízes” (BTII) é o tom de ironia e deboche, típicos especialmente da lírica drummondiana de *Alguma Poesia* e pouco usado na poesia memorialística de *Boitempo*. Em ambos os poemas, exibe-se uma cidade que desde os tempos do império tem agentes públicos nada preocupados com a população, que ocupam os cargos para defender interesses pessoais ou de outros poderosos. Assim, na leitura desses dois poemas, temos mais uma amostra de que Drummond, ao evocar a história da sua terra natal, faz isso de forma crítica. Se não falta

²⁵ *Boitempo*: Menino Antigo traz uma seleção de poemas inseridos na secção “Pretérito mais que perfeito” na qual o poeta rememora uma Itabira ainda dos tempos da Monarquia e, no caso desse poema, do período regencial, que durou até 1831. Portanto, trata-se de um período anterior ao que vive o eu lírico menino representado na maioria dos poemas do livro.

a ludicidade e o encantamento pela natureza da pequena cidade onde o eu lírico nasceu e cresceu, também não se escondem as mazelas do lugar.

Em “A paz entre os juízes” reaparece a imagem da cidade modorrenta, na qual nada acontece, da qual tratamos no subitem 4.2 deste capítulo. No texto, o poeta explora os sentidos do termo juiz de paz, relacionando-o a uma classe social que, na verdade, não tem nada para fazer numa cidade onde não existem conflitos, já que o poder e o dinheiro, motivos eternos de guerra, estão sempre nas mãos das mesmas famílias.

Na pequena cidade, além dos donos do poder, os políticos, os juízes, os comendadores, e os coronéis, também vivem os menos favorecidos, o pobre e o doido, a quem os ricos (certamente orientados pelo catolicismo que direciona a vida de todos na cidade) destinam alguns níqueis, desde que estes não perturbem a ordem citadina. É o que podemos ler em “O doido” (BTII):

O doido passeia
pela cidade sua loucura mansa.
é reconhecido seu direito
à loucura. Sua profissão.
Entra e come onde quer. Há níqueis
reservados para ele em toda casa.
Torna-se o doido municipal,
respeitável como o juiz, o coletor,
os negociantes, o vigário.
o doido é sagrado. Mas se endoida
de jogar pedra, vai preso no cubículo
mais tétrico e lodoso da cadeia. (BTIII, p. 94).

Especialmente na trilogia *Boitempo*, encontraremos várias personagens criadas de forma genérica pelo poeta, constituindo tipos, por representarem comportamentos habituais de um determinado grupo de pessoas. Além do doido citado, há também, os pobres, os velhos, os assassinos, e “Os turcos” (BTIII), no qual o poeta cria um tipo de caricatura dos comerciantes que tudo conseguem vender:

Os turcos nasceram para vender
bugigangas coloridas em canastras
ambulantes.
Têm bigodes pontudos, caras
de couro curtido,
braços tatuados de estrelas.
Se abrem a canastra, quem resiste
ao impulso de compra?
É barato! Barato! Compra logo!
Paga depois! Mas compra! (BTIII, p. 59).

Do mesmo modo, as moças solteiras da cidade também são recriadas como tipos em poemas como “Sina” (BTIII), no qual surgem como mulheres que teriam uma vida

voltada unicamente para o sonho do casamento. Na sociedade católica em que viviam, o destino daquelas que não se casassem era o convento.

Nesta mínima cidade
os moços são disputados
para ofício de marido.
Não há rapaz que não tenha
uma, duas, vinte noivas
bordando no pensamento
um enxoval de desejos,
outro enxoval de esperanças.
Depois de muito bordar
e de esperar na janela
maridos de vai-com-o-vento,
as moças, murchando o luar,
já traçam, de mãos paradas,
sobre roxas almofadas,
hirtas grades de convento. (BTIII, p. 65).

Em “Vida vidinha” (BTIII), por sua vez, temos a enumeração de uma série de atividades que comporiam o cotidiano de uma “solteirona”. Uma vida que seria na verdade uma vidinha, sendo o diminutivo usado nesse caso para denotar tristeza e solidão.

A solteirona e seu pé de begônia
a solteirona e seu gato cinzento
a solteirona e seu bolo de amêndoas
a solteirona e sua renda de bilro
a solteirona e seu jornal de modas
a solteirona e seu livro de missa
a solteirona e seu armário fechado
a solteirona e sua janela
a solteirona e seu olhar vazio
a solteirona e seus bandós grisalhos
a solteirona e seu bandolim
a solteirona e seu noivo-retrato
a solteirona e seu tempo infinito
a solteirona e seu travesseiro
ardente, molhado
de soluços. (BTIII, p. 66)

Para movimentar a cidadezinha só mesmo as figuras extraordinárias, evocadas pelo poeta especialmente em poemas em prosa que são verdadeiros causos. É o que encontramos em “Os excêntricos” (BTII), no qual Drummond escreve cinco pequenos causos sobre essas figuras que fogem à normalidade (que nos lembram em alguns casos o Dom Quixote de Cervantes) e que fazem parte do imaginário da pequena cidade mineira. Deles, destacamos os dois primeiros.

1

Chega a uma fazenda, apeia do cavalinho, ô de casa! Pede que lhe sirvam leitão assado, e retira-se, qualquer que seja a resposta.

2.

Diz: “Vou para o Japão” e tranca-se no quarto, só abrindo para que lhe levem alimento e bacia de banho, e retirem os excretos. No fim de seis meses, regressa da viagem.

Outro exemplo de personagem que surge para minimizar a mesmice pequena cidade é o “Muladeiro do Sul” (BTII):

Chega o muladeiro, montado
em catedralesco animal branco
homem-cavalo-centauro-esplendor.
Tão rico ele é, pode comprar
todas as fazendas com seus fazendeiros
e levar, de pinga, o município.
Hospeda-se, imperial,
no único, mísero hotel
e lhe confere majestade.
Os hóspedes restantes curvam-se, humilhados.
As roupas finas, os dentes-joalheria,
a voz melodiosa, quem resiste
ao muladeiro do Sul?
Virgens querem entregar-se em casamento
ao in-Esperado que passeia em torno
uma aura de fastio sorridente. (BTII, p. 64).

Nesse poema encontramos outro personagem recriado pela poesia memorialística de Drummond com contornos míticos. A imagem do muladeiro do sul, apresentada por um eu lírico que se transfigura num contador de causos, é sobre-humana, nela fundindo-se vários elementos: “Homem-cavalo-centauro-esplendor”. O homem hibridizado ao cavalo forma o centauro, figura mítica, nesse caso além de mítica esplendorosa, especialmente por sua riqueza, descrita de forma hiperbólica: “tão rico ele é, pode comprar/ todas as fazendas com seus fazendeiros”.

Na caracterização do muladeiro do sul, além do seu caráter sobre-humano, Drummond agrega traços do Dom Juan, personagem da literatura espanhola que se tornou arquétipo de sedutor: “Virgens querem entregar-se em casamento”. Bem ao modo dos textos de caráter exemplar, o eu lírico narrador ao final do caso nos adverte que as aparências enganam, pois a imagem esplendorosa do muladeiro era o disfarce ideal para um golpista.

E compra a tropa, altíssimo negócio
de muitos contos, sem dinheiro à vista,
mas dinheiro pra quê? Se o muladeiro
é a própria imagem dele, rutilante.
Lá vai poeira de ouro, ferraduras
tinindo/retinindo estrada afora
a maior cavallhada, flor dos pastos
do maior criador. Mais para trás,
sem pó e sem rumor, navega nobre
em sua catedrática montaria

o muladeiro do Sul. É toda glória.
Só não conseguiu a esquiva dama,
o resto vai consigo. A tarde curva
deixa passar o último vestígio
de pompa equestre. Vai...Baixam as moças
nas janelas as faces pensativas.
esse não volta mais. Adivinharam.
e nunca mais voltou, nunca pagou. (BTII, p. 65)

Além dessas personagens evocadas de forma genérica, o eu lírico menino lembra de outras de forma específica, como a de José Catumbi, representada no poema “O muladeiro” (LC):

José Catumbi
estava sempre chegando
da Mata.
O cheiro de tropa
crescia pelas botas acima.
O chapéu tocava o teto
da infância.
As cartas traziam
cordiais saudações.
José Catumbi
estava sempre partindo
no mapa de poeira
almoçava ruidoso,
os bigodes somavam-se de macarrão.
as bexigas
não sabiam sorrir.
as esperas tiniam
Cordiais saudações. (LC, p. 805)

Outro personagem de destaque é escritor Amarílio, de o “Primeiro Jornal” (BTII), pelo qual nutria grande admiração:

Amarílio redige e ilustra com capricho
o jornal manuscrito: é conto, é poema, é cor,
que ele tira de onde? Incessante criador,
de si mesmo é que extrai esse mundo de coisas.
Nutro por Amarílio invejoso respeito.
Por mais que me coloque em transe literário
e force a mão e atice a chama do meu peito,
não consigo imitá-lo. Em lugar de escritor,
na confusão da ideia e do vocabulário,
sou apenas constante e humilhado leitor. (BTII, p. 245)

Amarílio, nesse poema, é inspiração para o sujeito lírico menino já encantado pelo universo literário, desejoso de se tornar um escritor, mas ainda pouco preparado para isto. No poema Drummond traz uma concepção de criação literária muito ligada à de inspiração (“a chama do meu peito”), talvez por ser essa a visão mais fiel a do menino por ele recriado. Ao longo da poesia memorialística de Drummond, são vários os textos

que demonstram a inclinação do sujeito lírico para a literatura, para ele não só uma fonte de encantamento, como também um espaço de conforto, no qual poderia fugir da solidão e da timidez características da *persona gauche*.

Com essa amostra das personagens que circulam na pequena cidade recriada por Drummond encerramos o nosso capítulo. Nesse tópico, destacamos a recriação drummondiana não só da sua família, mas também de outras *personas* que constituíam o cotidiano provinciano / rural do eu lírico menino, sendo algumas personagens típicas de uma pequena cidade católica e patriarcal.

O cotidiano do sujeito lírico menino, que mais do que um observador é também um experimentador da vida, é lúdico, marcado por um olhar muitas vezes curioso, sonhador e hiperbólico, sem contudo deixar de nos revelar a relação conflituosa já estabelecida com um dia a dia regrado pelas amarras do sangue e da religião.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é de hoje que a crítica destaca o fato de que Carlos Drummond de Andrade, do mesmo modo que outros poetas influenciados pelo Movimento de 1922, faz do cotidiano matéria-prima da sua poesia. Contudo, mesmo sendo muitas vezes citada, essa característica fundamental da obra poética drummondiana não havia sido objeto de uma pesquisa acadêmica unicamente a ela voltada. Diante disso, nesta tese buscamos trazer uma visão panorâmica da “poesia do cotidiano” de Drummond, demonstrando de forma sistemática as principais imagens do dia a dia encontradas na obra do poeta, assim como se dá o seu processo de representação do cotidiano.

Na tentativa de criar um panorama dessa riqueza representativa, optamos pela junção de poemas que tivessem motivos em comum. No capítulo III, focado no dia a dia dos que vivem na cidade grande, destacamos a representação de um cotidiano que se transformava por causa do processo de modernização, algo que, para o sujeito lírico drummondiano, teria resultado numa vida desumana, regulada pelas leis do mercado capitalista, na qual as pessoas teriam sido igualadas às coisas. No capítulo seguinte, centrado na infância do sujeito lírico, enfatizamos a representação de um cotidiano de ritmo ainda ameno, pincelado pela ludicidade do olhar infantil do eu menino, mas também marcado pela regulação imposta pela sociedade agrária brasileira, caracterizada pela forte religiosidade, pelo patriarcalismo e pela desigualdade social e racial.

Apesar da divisão da tese em dois capítulos de análise, vimos que em Drummond os poemas que versam sobre o dia a dia da cidade moderna e os que tratam da pequena cidade não podem ser lidos de forma independente, pois em ambos os casos a representação do cotidiano traz o olhar *gauche* de um sujeito lírico que, parafraseando o nosso poeta, quando está na roça, pensa no elevador e quando está no elevador, pensa na roça, sentindo-se deslocado em ambos os espaços.

Na nossa busca por compreender de que forma o poeta mineiro se apropria do cotidiano para fazer poesia, também pudemos demonstrar que a semiótica do norte-americano Charles Sanders Peirce pode ser usada como uma importante ferramenta de análise do texto poético, capaz de entender a literatura como uma arte que explora todas as potencialidades da palavra / signo.

Em Drummond, a poesia do cotidiano além de ser uma escolha temática constitui-se num modo específico do poeta se apropriar dos recursos da linguagem, que objetiva traduzir, da maneira mais completa possível, dentro dos limites do signo (incompleto, por

natureza) o modo como o eu lírico *gauche* via/sentia a vida, seja no mundo das memórias da sua infância, seja no mundo das vivências da sua juventude e maturidade.

Nesse contexto, trilhando os caminhos alicerçados especialmente na modernidade por poetas como Baudelaire e, no Brasil, pelo citado Movimento de 1922, Carlos Drummond de Andrade constituiu uma poesia dessublimada, que escolhe motivos considerados pela estética clássica inadequados ao fazer poético, já que ligados à vida do homem comum, às práticas e situações do dia a dia nada relacionadas ao que é etéreo, a exemplo das lombrigas do nosso eu menino (“Dupla humilhação” – BTII). Essa poesia “não sublime” acolhe a linguagem coloquial, vulgar, mais próxima da prosa, por muito tempo considerada *verba imprópria*, apoética. Apesar de nem sempre termos destacado o uso da linguagem coloquial nas análises, até para enfatizar outros aspectos dessa poesia, essa é uma característica recorrente em quase todos os poemas lidos.

O processo de dessublimação relaciona-se ao trabalho do poeta com o modo de representação simbólico. Especificamente na representação do cotidiano da cidade grande, pudemos notá-lo na subversão de símbolos do universo sócio-cultural ou literário que se efetiva, por exemplo, por meio da inserção de seres insignificantes e até de elementos grotescos em contextos tradicionalmente idealizados. Já na análise dos poemas que compõem o cotidiano da pequena cidade consideramos a própria evocação da vida no campo, e sua ligação com o mato, a terra, a lama, outra forma de dessublimação. Nesse contexto provinciano/rural Drummond cria uma poesia que se aproxima ainda mais da fala coloquial, especialmente nos inúmeros poemas em prosa da coleção memorialística *Boitempo*, nos quais o poeta usa muitas expressões e narrativas populares (como causos), palavrões, termos regionais (que também são índices), além de recursos linguísticos típicos da prosa, como o discurso direto.

Os índices, por sua vez, tiveram o papel fundamental de contextualizar e definir o ambiente no qual o sujeito lírico se insere, entre outras coisas, diferenciando o que seria uma vida moderna e o que seria uma vida interiorana. Na representação do dia a dia de uma cidade grande que se moderniza, objetos tipicamente modernos foram usados pelo poeta como indicadores dessa época. Em Drummond, as imagens do cotidiano na cidade grande ligam-se especialmente à rua, espaço concreto da cotidianidade no mundo moderno. Nas análises realizadas destacamos como índices do cotidiano dos que vivem numa cidade que se modernizava o bonde, objetos usados em canteiros de obras, produtos industrializados e, em especial, o “edifício” e o “elevador”, que além de serem índices definidores da vida moderna, também são metáforas de uma vida na qual os homens se

amontoam e isolam. Já no capítulo que trata da representação do cotidiano da pequena cidade, os índices apareceram como demarcadores de um estilo de vida muito relacionado ao campo e muitas vezes foram capazes não só de nos situar, como também de nos fazer entender a relação estabelecida entre o eu lírico e a sua família, especialmente em determinado grupo de textos nos quais o eu lírico transformou em símbolos objetos de valor inicialmente indiciais, atribuindo a eles novos significados.

Por fim, nas leituras percebemos que a representação icônica mexe de forma especial com os nossos sentidos, traduzindo o ritmo vagaroso das pequenas cidades (conforme destacamos na leitura de “Infância” (AP) ou de “Cidadezinha qualquer”) ou nos fazendo sentir o ritmo acelerado da cidade grande, usando um recurso linguístico conhecido como simultaneísmo. Nas análises também destacamos, além de diversas metáforas, a presença do ícone do tipo imagem no poemas “anoitecer” que nos faz ouvir os sons da *urbes* moderna. Em “Nosso tempo”, por sua vez, um ícone diagramático representa a equiparação do ser humano à mercadoria, já que o eu lírico enfileira e mistura as pessoas e os produtos do seu trabalho nos dizendo que na sociedade capitalista eles têm o mesmo valor.

A poesia do cotidiano de Drummond é extremamente complexa no que se refere não só ao trabalho criativo do poeta com a linguagem, mas também por apresentar uma variedade de imagens que certamente não pudemos (nem pretendemos) detalhar na pesquisa. A pretensão de realizar uma pesquisa panorâmica sobre a temática certamente acarreta o fato de alguns poemas terem sido analisados “de passagem”, ou seja, sem que uma leitura mais verticalizada pudesse ser feita. Mesmo assim, consideramos que demos mais um passo para a compreensão da maneira como o eu lírico drummondiano representa o dia a dia da grande e da pequena cidade e, especialmente, no entendimento da persona *gauche*.

Sabemos que o *gauchismo* do sujeito lírico drummondiano é uma das características mais importantes e, por isso, citadas e estudadas da obra do poeta mineiro. Nesse sentido, acreditamos trazer um aprofundamento da compreensão desse eu “torto”, “excêntrico”, “esquerdo”, ao apontar que é por meio da representação do cotidiano que Drummond revela a relação conflituosa estabelecida entre o seu eu lírico e o mundo. Mostramos que as práticas corriqueiras, realizadas muitas vezes de forma repetitiva e automatizada, parecem ser vazias de significado, mas, na verdade, são o produto mais palpável da sociedade na qual vivemos.

6. REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia 1930-62: de Alguma Poesia a Lição de Coisas**. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Boitempo: menino antigo**. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Boitempo: esquecer para lembrar**. 7 ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

AUERBACH, Erich. As flores do mal e o sublime. In: **Ensaio de literatura ocidental**. Organização de Davi Arriguci Jr. e Samuel Titan Jr; tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariane de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. (2ª edição).

_____. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem**. 2.ed. São Paulo: Global, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.

_____. **O pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. **O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa**. Tradução Alessandro Zir. Porto Alegre: L& PM, 2016.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Batista. 1º ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: as aventuras da modernidade**. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **O ser e o tempo na poesia.** São Paulo: Cultrix, 1977.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema.** São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

_____. Inquietudes na poesia de Drummond. In: **Vários Escritos.** 5.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. Ideograma, anagrama, diagrama. In: _____ (Org.). **Ideograma:** lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. Drummond, mestre de coisas. In: **Metalinguagem e outras metas:** ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Maria do Carmo. Imagens urbanas na poesia de Drummond. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). **Leituras de Drummond.** Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

CORREIA, Marlene de Castro. **Drummond:** a magia lúcida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria:** literatura e sendo comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CORREIA, Marlene de Castro. **Drummond:** a magia lúcida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MOYOL, Pierra. **A invenção do cotidiano:** morar, cozinhar. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1996.

Chklovski, Victor. A arte como processo. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura.** Tradução de Roberto Leal Ferreira. 1. ed. Lisboa: Ed 70, 1999.

DEL BRENA, Giovana Rosso (Org.). **O Rio de Janeiro de Pereira Passos:** uma cidade em questão II. Rio de Janeiro: Index, 1985.

DIAS, Márcio Roberto Soares. **Da cidade ao mundo:** notas sobre o lirismo urbano de Carlos Drummond de Andrade. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2006.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. **Semiótica aplicada à linguagem literária.** 1. ed. João Pessoa: Editora UFPB, 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Mini Aurélio: o dicionário de língua portuguesa. 8.ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução do texto de Marise M. Curioni; tradução das poesias de Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

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

GONÇALVES, Jordana Cristina Silva e NEPOMUCENO, Luís André. **Cultura católica e patriarcalismo**: uma visão de Boitempo, de Drummond. In: Letra Magna. Ano 06 n.12 - 1º Semestre de 2010.

LUKÁCS, G. **História e consciência de classe**: estudos de dialética marxista. Trad. Telma Costa; Revisão Manuel A. Resende e Carlos Cruz – 2º Edição, Rio de Janeiro: Elfos Ed.; Porto, Portugal, Publicações Escorpião, 1989.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Conder. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. Tradução de Alcides João de Barros. São Paulo: Ática, 1991.

LEITE, Sebastião Uchoa. A poesia e a cidade. In: **Crítica de ouvido**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

NOTH, Winfried. **Panorama da Semiótica**: de Platão a Peirce. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2003.

PAZ, Octavio. **La otra voz**. Barcelona: Seix Barral, 1990.

_____. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução: Ari Routman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**: introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo, Cultrix, 1975.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Organização e apresentação da edição brasileira de Augusto de Campos; Tradução de José Paulo Paes, Augusto de Campos. – 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira, 2004 a.

_____. **A invenção viva da poesia concreta**. Disponível em http://cronopios.com.br/mnemozine4/lucia_santaella.pdf Acesso em 28 out. 2014.

_____. **Imagem: cognição, semiótica e mídia.** 2. Ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. **O que é semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **O método ant cartesiano de C.S. Peirce.** São Paulo: UNESP, 2004 b.

_____. **Semiótica aplicada.** São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade:** análise da obra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Drummond o gauche no tempo.** 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SECCHIN, Antonio Carlos. Drummond: Infância e literatura. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). **Leituras de Drummond.** Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

SIMMEL, Georg. **O dinheiro na cultura moderna.** In: SOUZA, J; ÖELZE, Berthold. Simmel e a modernidade. Brasília: UnB, 1998.

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

MEDEIROS, Lindjane dos Santos Pereira de. **“Chega mais perto e contempla as palavras”:** os modos de representação em *A rosa do povo*. 2015. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

MERQUIOR, José Guilherme. **Verso universo em Drummond.** 3. ed. São Paulo: Realizações editora, 2012.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** São Paulo: Cultrix, 1974.

VASCONCELLOS, Viviane Madureira Zica. **Melancolia e Crítica em Carlos Drummond de Andrade.** 2009. 200f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2009.

VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.