CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E O SENTIMENTO DO MUNDO

MURILO MARCONDES DE MOURA

Uma expressão se destaca na obra poética de Carlos Drummond de Andrade, inicialmente como título de poema (1935), depois como título de livro (1940): "sentimento do mundo". Seu poder de sugestão é enorme, e nos faz sentir de pronto participantes de algo maior; também é grande seu poder de síntese, pois propõe de imediato a interação das esferas da subjetividade e da objetividade, do privado e do público, dos afetos e da racionalidade. O propósito deste texto é o de investigar esse sentimento em Drummond, sobretudo em sua abertura para a poesia social.

Comecemos essa investigação por um dos textos mais curiosos da prosa do poeta, "Um escritor nasce e morre". Publicado inicialmente no livro de crônicas *Confissões de Minas* (1944), numa seção chamada "Quase histórias", foi depois deslocado pelo poeta para os seus *Contos de aprendiz* (1951). Drummond parecia hesitar em relação ao próprio gênero do texto, mesclando confissão e ficção pura, crônica autobiográfica e conto. Seja como for, o disfarce ficcional é o mais tênue possível, de modo que vários elementos da biografia do poeta saltam aos olhos.

A cidade natal do narrador-escritor chama-se Turmalinas, "em que a hematita calçava as ruas, dando às almas uma rigidez triste", imagem muito próxima à de uma célebre passagem do poema "Confidência do itabirano" ("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"); para não deixar muitas dúvidas, é mencionado ainda no conto "O pico do Amor", existente de fato em Itabira. No "internato", o narrador foi redator da *Aurora Ginasial*, quando se sabe que, no internato em Nova Friburgo, Drummond foi colaborador da *Aurora Colegial*. Esse vínculo especular entre o narrador e o poeta vai ao ponto de o primeiro dizer que seu sorriso é "*gauche*"...

Trata-se, portanto, de uma confissão pela ficção, ou da exposição de si pela mediação de um narrador, mas ainda assim confissão e exposição cla-

ras. Mais de um estudioso do poeta recorreu a esse conto, tomando-o como uma espécie de documento dos anos de formação de Drummond, primeiro em Itabira, depois em Belo Horizonte.

Sua escrita é contemporânea à do livro *Sentimento do mundo* (editado em 1940, mas contendo poemas escritos desde 1933), como revela o tom com que o narrador condena as suas atitudes anteriores, e que é próximo ao da autêntica retratação efetuada pelo poeta em seu terceiro livro. É como se o próprio poeta, nesse momento, julgasse os seus dois primeiros livros, *Alguma poesia* (1930) e *Brejo das almas* (1934), demasiado individualistas, e mesmo irônicos e niilistas.

Exemplo poderoso dessa passagem pode ser entrevisto no contraste entre o "Poema de sete faces", de *Alguma poesia*, e "Mundo grande", de *Sentimento do mundo*. A abertura deste último poema — "Não, meu coração não é maior que o mundo" — é enfática, resoluta, em sua negação da famosa afirmação do primeiro poema: "Mundo mundo vasto mundo,/ mais vasto é meu coração"; outros trechos revelam a mesma mudança de perspectiva — a tentativa de superar a "solidão de indivíduo", altivo em sua condição de maldito ("*gauche*"), a partir do reconhecimento da própria pequenez diante da grandeza do mundo, como aparece em um dos momentos mais tocantes de "Mundo grande":

Tu sabes como é grande o mundo.
Conheces os navios que levam petróleo e livros carne e algodão.
Viste as diferentes cores dos homens,
as diferentes dores dos homens,
sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso
num só peito de homem... sem que ele estale.

Sentimento do mundo é o primeiro livro "carioca" de Drummond. A mudança do poeta para o Rio de Janeiro no final de 1934 (onde foi trabalhar como chefe de gabinete de seu amigo Gustavo Capanema, nomeado ministro da Educação e Saúde) coincide também com essa maior disponibilidade para o mundo público. Não por acaso, no trecho citado, uma das imagens utilizadas para expressar a grandeza do mundo é a dos "navios" e suas variadas mercadorias, às quais vêm se juntar a heterogeneidade das "cores" e das "dores" dos homens, sua aparência externa e sua vivência interior, o fora e o dentro. A impossibilidade de o sujeito abarcar toda essa multiplicidade surge na imagem final do peito que "estala", que deve ser lida como correlata à imagem final do longo poema: "meu coração cresce dez metros e *explode*./ — Ó vida futura, nós te criaremos" (grifo nosso).

Isto é, para fazer jus a essa grandeza do mundo, o sujeito deve igualmente dilatar-se. Mas o sujeito é aqui um poeta, e a essa dilatação do eu vai corresponder uma dilatação da expressão, da própria linguagem. É visível, de fato, como a partir de *Sentimento do mundo* os poemas de Drummond adquirem maior fôlego, são mais longos e sintaticamente mais complexos.

Outro modo de compreender essa mudança é contrapor os títulos *Brejo das almas* e *Sentimento do mundo*, o fechamento e a estreiteza do primeiro em contraste com a largueza de horizonte do segundo. Como o próprio poeta indicou, não sem humor, Brejo das Almas era o nome de uma cidade mineira (que hoje se chama Francisco Sá), e esse contraste entre o regional e o universal é também marcante.

Em resumo, há um nítido ponto de inflexão nesse momento da trajetória poética de Carlos Drummond de Andrade, de que o poema "Mundo grande" é a mais eloquente expressão, com sua contraposição sistemática entre o anterior orgulho individualista do poeta e sua atual postura humilde diante daquilo que o ultrapassa, entre o "outrora" e o "agora":

Só agora descubro
como é triste ignorar certas coisas.
(*Na solidão de indivíduo*
desaprendi a linguagem
com que homens se comunicam.)

Outrora escutei os anjos,
as sonatas, os poemas, as confissões patéticas.
Nunca escutei voz de gente.
Em verdade sou muito pobre.

Outrora viajei
países imaginários, fáceis de habitar,
[...].

Em "O escritor nasce e morre", paralelamente, o narrador observa, com severa autocrítica:

> Escrevia realmente para quê, escrevia por quê? Autor, tipógrafo e público não saberiam responder. Eu não tinha projetos. Não tinha esperanças. A forma redonda ou quadrada do mundo me era indiferente. A maior ou menor gordura dos homens, sua maior ou menor fome não me preocupavam. [...] e nada disso contaminava meus escritos. Dessa incontaminação brotara, mesmo, certa vaidade. "Artista puro" [...]

Como afirmou José Guilherme Merquior, importante crítico do poeta, "o 'sentimento do mundo' é também um sentimento de culpa, de onde uma certa tendência à autocrítica".

Assim, o título do conto, pelo menos em sua segunda parte, se explicaria pelo esgotamento de uma posição de escritor e, paralelamente, pela inviabilidade da literatura, tal como fora por ele concebida e praticada até aquele instante. A morte poderia significar aqui, pois, renascimento, no

sentido em que novas formas de ver e de escrever se impuseram. Condizente com essa ideia está a imagem final do conto, em que um fósforo é riscado na "escuridão absoluta" — espécie de iluminação súbita que ocorre precisamente no momento em que o escritor "morre".

Perspectiva próxima está na "Autobiografia para uma revista" (1941), em que Drummond revê a sua obra poética e fornece um esquema de compreensão para a sua trajetória, o qual foi aceito, mais ou menos indistintamente, pela grande maioria dos críticos: "Penso ter resolvido as contradições elementares da minha poesia num terceiro volume, *Sentimento do mundo* (1940)". John Gledson, outro importante crítico de Drummond, na mesma linha, considera "Um escritor nasce e morre" "a melhor descrição do crescente desespero, que afinal trouxe a mudança de *Sentimento do mundo*".

Interessa-me do conto uma passagem muito específica, capaz de propiciar, porém, uma abordagem adequada do internacionalismo ou do cosmopolitismo da poesia drummondiana, isto é, do seu "sentimento do mundo":

> A aula era de geografia, e a professora traçava no quadro-negro nomes de países distantes. As cidades vinham surgindo na ponta dos nomes, e Paris era uma torre ao lado de uma ponte e de um rio, a Inglaterra não se enxergava bem no nevoeiro, um esquimó, um condor surgiam misteriosamente, trazendo países inteiros. Então nasci. De repente nasci, isto é, senti necessidade de escrever.

O exercício inaugural do fictício escritor foi o relato de uma viagem de "Turmalinas ao Polo Norte". "É talvez a mais curta narração no gênero. Dez linhas, incluindo um naufrágio e a visita a um vulcão", brinca o narrador. Não se trata de pretender que as coisas tenham se processado exatamente assim na realidade, nem que o menino Carlos Drummond de Andrade tenha sido despertado para a escrita naquela situação precisa, mas há aqui uma verdade no plano da criação poética que merece ser avaliada.[1]

A situação descrita no conto tem caráter épico: a abertura para o vasto, descortinado de uma sala de aula da pequena cidade e alimentado pela imaginação infantil. É nítido o desejo de superar a circunstância imediata e restritiva e abrir-se para uma visão mais larga de humanidade.

Trata-se de uma superação do provincianismo, não pela exclusão, mas

---

[1] José Maria Cançado, biógrafo do poeta, refere-se a esse "episódio" do seguinte modo: "Naqueles dias de 1912 ele tinha desencabulado pela primeira vez, numa redação escolar do terceiro ano primário. Nela, ele amarrava uma viagem ao polo Norte — dez linhas, incluindo a descrição de um naufrágio e de uma visita ao vulcão — que lhe deixaram com o 'rosto ardendo' e lhe deram a aprovação da professora. Ele confessaria depois que essa sensação de 'rosto ardendo' ao escrever nunca o abandonou, e que ele mesmo, Drummond, tinha 'nascido ali', naquele momento, junto com a nova realidade que as suas dez linhas tinham lançado no ar". *Os sapatos de Orfeu*. São Paulo: Scritta, 1993, p. 38.

pela sua transformação em lugar de conhecimento, de onde se efetua o trânsito para o grande, ou de onde é possível comunicar pontos afastados e realidades heterogêneas. Em "Colóquio das estátuas" (do livro em prosa *Passeios na ilha*, de 1952), Drummond propõe um retrato dos profetas do Aleijadinho em Congonhas, frisando essa qualidade (que ele especifica como "mineira"):

> No seio de uma gente que está ilhada entre cones de hematita, e contudo mantém com o Universo uma larga e filosófica intercomunicação, preocupando-se, como nenhuma outra, com as dores do mundo, no desejo de interpretá-las e leni-las. [...] São mineiros esses profetas, mineiros na visão ampla da terra.

No poema "América", de *A rosa do povo* (1945), em que a solidão é encarada como modo de conhecimento ("Portanto, é possível distribuir minha solidão, torná-la meio de conhecimento"), essa interseção entre o minúsculo e o amplo é também tema central: "Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração./ [...]// Uma rua começa em Itabira, que vai dar em qualquer ponto da terra".

Mas, retornando ao conto, a ênfase recai sobre as relações entre as palavras e os lugares geográficos ("as cidades vinham surgindo na ponta dos nomes"), de modo que o "nascimento" da escrita se produziu como conhecimento do mundo. *Como não pensar, nesse contexto, que "sentimento do mundo" seja uma tradução exata daquela emoção originária?*

Se a abertura para o "mundo grande" foi capaz de engendrar a necessidade de escrever, o próprio ato de escrever impregnou-se de uma vocação transitiva em sentido abrangente. Não se pretende aqui postular a "comunicabilidade" da poesia de Drummond, que é essencialmente difícil, mas de mostrar como o desejo de expandir-se em direção aos outros homens e ao mundo é um de seus impulsos fundamentais.

Essa abertura, porém, é problemática e complexa, pois o poeta só se dispôs a efetuá-la dentro de um grau enorme de exigência, tanto em relação aos seus princípios éticos como em relação à própria palavra poética. Um verso do poema "A flor e a náusea", de *A rosa do povo*, pode nos ajudar a dimensionar essa dificuldade: "Sob a pele das palavras há cifras e códigos". As palavras, essenciais para significar as relações entre os homens, encontram-se contaminadas ("cifradas" e "codificadas") pelos interesses ideológicos, como também nos revela outro verso, agora do poema "Nosso tempo", do mesmo livro: "a falsificação das palavras pingando nos jornais".

Mas as palavras também são a matéria-prima do poeta, que precisa então literalmente "lutar" contra elas para que possam traduzir com mais precisão a verdade dramática da condição humana. No famoso poema "O lutador", do livro *José* (1942), o poeta associa as palavras a um "javali" que é preciso domar; não por acaso, Drummond escreveu em um de seus raros

MINISTÉRIO DA GUERRA

(1) 1a R. M. (1) 1a C. R.

CERTIFICADO DE RESERVISTA DE 3ª CATEGORIA

Nº 432100 (3)

Certifico que o cidadão CARLOS DRUMMOND ANDRADE - - - - - - - - - ,(1) da classe de 1902 ,(1) alistado no ano de 1922 (1) e sorteado no ano de 1923 ,(1) pelo município de 11a. C.R. - - - - - - - - - - ,(1) Estado DE MINAS GERAIS - - - - - - - - - - é considerado reservista de 3ª categoria.

A) Identificação

Filho de CARLOS DE PAULA ANDRADE - - - - - - - - - - (1)
e de JULIETA DRUMMOND ANDRADE - - - - - - - - - - (1)
Natural de: Estado DE MINAS GERAIS (1); Município ITABIRA - - - - (1); Cidade (lugar) - - - - - - (1)
Data de nascimento 31/10/1902 (1)
Vacinado? SIM Lê? SIM Escreve? SIM (1)
Profissões sucessivas (1)
Especialidade NAO TEM (1)
Outras notas NÃO CONVOCADO -.-.-.- (1 ou 2)

Côr BRANCA (1)
Cabelo CAST-ESCUROS (1)
Olhos AZUIS (1)
Altura 1,72 (1)
Nariz AFILADO (1)
Rosto OVAL (1)
Boca REGULAR (1)
Sinais particulares CICATRIZ NO FRONTAL DO LADO ESQUERDO e USA OCULOS. - - - - - - (1)

Ou Impressão digital (polegar direito) (4)

Carlos Drummond de Andrade
(Assinatura do reservista) (2)

B) Mobilização

Vai residir em (1)
(Cidade e si possivel, rua e número)

Em caso de mobilização deverá apresentar-se: Cidade (lugar) (1); No dia de mobilização. (1)

(1) CAPITAL FEDERAL, 21 de JUNHO de 1941
(Ass.)
Chefe da 1a C. R.

OBSERVAÇÕES:

A) Este certificado poderá ser substituido oportunamente pela caderneta correspondente.
B) Em caso de mobilização o reservista deverá apresentar-se à autoridade local (civil, si aí não houver guarnição militar), afim de obter meio de transporte até o lugar do Centro de Mobilização que lhe foi atribuido.

(1) Preenchido pela Chefia da Circunscrição de Recrutamento.
(2) Preenchido pelo reservista si souber ler e escrever.
(3) Número de ordem dado pela Diretoria de Recrutamento.
(4) Tomado na sede da Circunscrição de Recrutamento, ou da Junta de Alistamento e autenticada com o respectivo carimbo

1ª C. RECRUTAMENTO
FICHADO

Doc. nº 15760/41

Certificado de reservista.

momentos de autossuficiência criadora: “Aprendi novas palavras/ e tornei outras mais belas”.

Fixemos, portanto, que entre o “sentimento do mundo” e a luta do poeta com as palavras há um consórcio íntimo, e que essa associação já estava na gênese de sua poética, tal como vinha expressa em “Um escritor nasce e morre”. Em outras palavras, ao sentimento do mundo corresponde um sentimento da forma, a qual, num longo intervalo da trajetória do poeta (*grosso modo* entre 1935 e 1946), se caracterizou pela máxima porosidade em relação à experiência histórica.

Por que um sentimento latente desde a infância encontrou só nessa época uma formulação mais precisa? A resposta mais imediata a essa questão está na natureza progressivamente planetária dos acontecimentos históricos dos anos 1930, que culminariam todos na Segunda Guerra Mundial (1939-45). Isto é, no momento em que a “guerra total” unificou a Terra, Carlos Drummond de Andrade atualizou aquele sentimento desper-

tado na infância interiorana e se transformou no nosso maior poeta público da época e um dos maiores do mundo.

Em um de seus mais importantes "poemas de guerra", "Visão 1944", do livro *A rosa do povo*, essa visão internacionalista é bastante manifesta, pois nele o poeta pretendeu abarcar o espalhamento do conflito mundial, traçando deste um amplo panorama. É preciso conhecer o poema inteiro:

Meus olhos são pequenos para ver
a massa de silêncio concentrada
por sobre a onda severa, piso oceânico
esperando a passagem dos soldados.

Meus olhos são pequenos para ver
luzir na sombra a foice da invasão
e os olhos no relógio, fascinados,
ou as unhas brotando em dedos frios.

Meus olhos são pequenos para ver
o general com seu capote cinza
escolhendo no mapa uma cidade
que amanhã será pó e pus no arame.

Meus olhos são pequenos para ver
a bateria de rádio prevenindo
vultos a rastejar na praia obscura
aonde chegam pedaços de navios.

Meus olhos são pequenos para ver
o transporte de caixas de comida,
de roupas, de remédios, de bandagens
para um porto da Itália onde se morre.

Meus olhos são pequenos para ver
o corpo pegajento das mulheres
que foram lindas, beijo cancelado
na produção de tanques e granadas.

Meus olhos são pequenos para ver
a distância da casa na Alemanha
a uma ponte na Rússia, onde retratos,
cartas, dedos de pé boiam em sangue.

Meus olhos são pequenos para ver
uma casa sem fogo e sem janela,

sem meninos em roda, sem talher,
sem cadeira, lampião, catre, assoalho.

Meus olhos são pequenos para ver
os milhares de casas invisíveis
na planície de neve onde se erguia
uma cidade, o amor e uma canção.

Meus olhos são pequenos para ver
as fábricas tiradas do lugar,
levadas para longe, num tapete,
funcionando com fúria e com carinho.

Meus olhos são pequenos para ver
na blusa do aviador esse botão
que balança no corpo, fita o espelho
e se desfolhará no céu de outono.

Meus olhos são pequenos para ver
o deslizar do peixe sob as minas,
e sua convivência silenciosa
com os que afundam, corpos repartidos.

Meus olhos são pequenos para ver
os coqueiros rasgados e tombados
entre latas, na areia, entre formigas
incompreensíveis, feias e vorazes.

Meus olhos são pequenos para ver
a fila de judeus de roupa negra,
de barba negra, prontos a seguir
para perto do muro — e o muro é branco.

Meus olhos são pequenos para ver
essa fila de carne em qualquer parte,
de querosene, sal ou de esperança
que fugiu dos mercados deste tempo.

Meus olhos são pequenos para ver
a gente do Pará e de Quebec
sem notícias dos seus e perguntando
ao sonho, aos passarinhos, às ciganas.

Meus olhos são pequenos para ver
todos os mortos, todos os feridos,
e este sinal no queixo de uma velha
que não pôde esperar a voz dos sinos.

Meus olhos são pequenos para ver
países mutilados como troncos,
proibidos de viver, mas em que a vida
lateja subterrânea e vingadora.

Meus olhos são pequenos para ver
as mãos que se hão de erguer, os gritos roucos,
os rios desatados, e os poderes
ilimitados mais do que todo exército.

Meus olhos são pequenos para ver
toda essa força aguda e martelante,
a rebentar do chão e das vidraças,
ou do ar, das ruas cheias e dos becos.

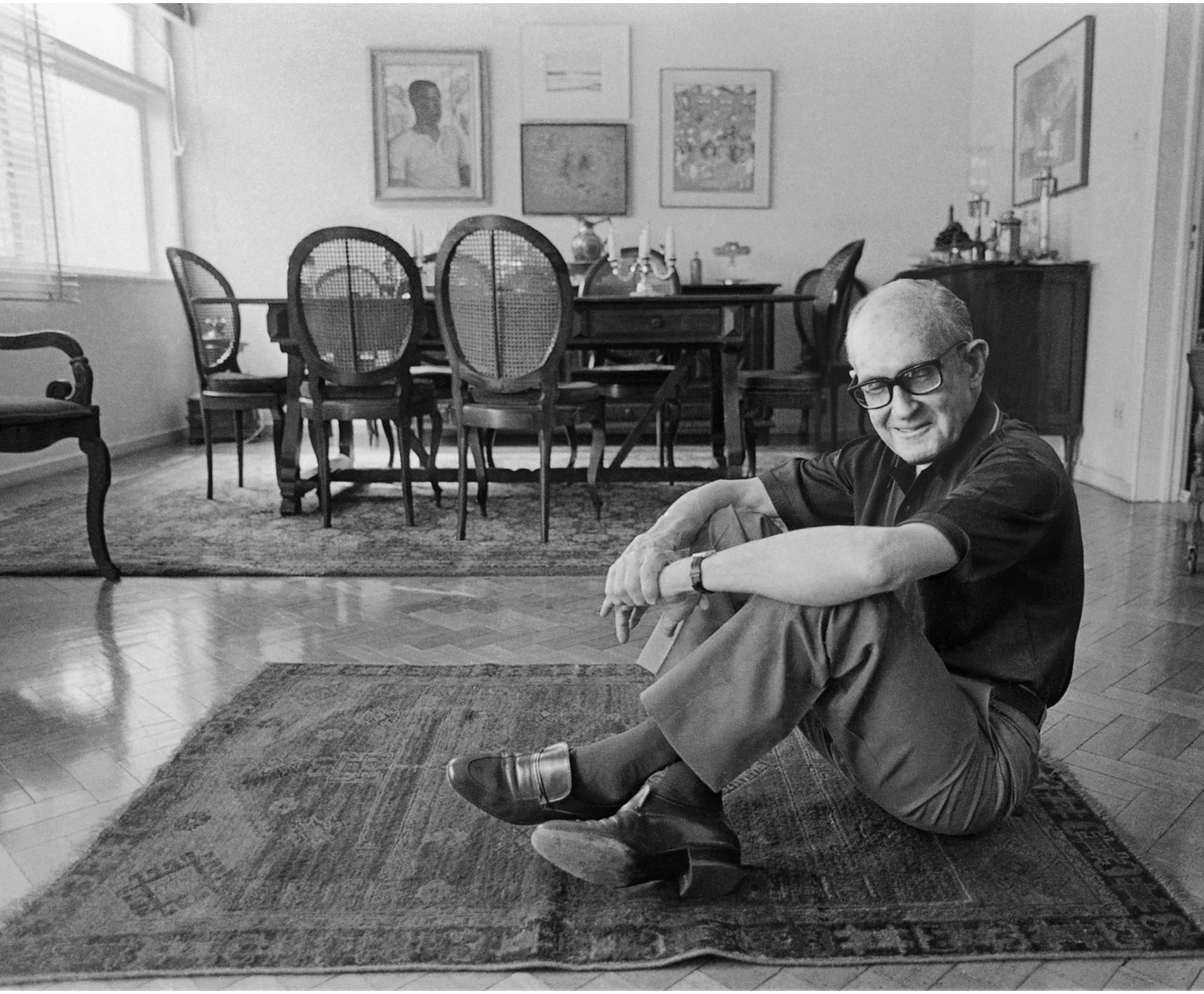
Meus olhos são pequenos para ver
tudo que uma hora tem, quando madura,
tudo que cabe em ti, na tua palma,
ó povo! que no mundo te dispersas.

Meus olhos são pequenos para ver
atrás da guerra, atrás de outras derrotas,
essa imagem calada, que se aviva,
que ganha em cor, em forma e profusão.

Meus olhos são pequenos para ver
tuas sonhadas ruas, teus objetos,
e uma ordem consentida (puro canto,
vai pastoreando sonos e trabalhos).

Meus olhos são pequenos para ver
essa mensagem franca pelos mares,
entre coisas outrora envilecidas
e agora a todos, todas ofertadas.

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



Drummond na sala de sua casa, 1982.

Tudo no poema tende à geometria: os cem versos são decassílabos, acentuados na sexta sílaba (denominados heroicos), organizados na forma estrófica mais padronizada — a quadra; observa-se ainda a presença do estribilho, dado pela repetição, no início de cada um dos 25 quartetos, do verso "Meus olhos são pequenos para ver". A primeira característica mais notável do poema, portanto, é a de trabalhar com uma forma fixa para abranger a multiplicidade da "guerra total".

Essa estrutura fornece um enquadramento da guerra: o olhar do sujei-

to seciona o seu objeto (o amplo painel da guerra) em pequenas cenas, as quais se organizam numa forma proporcional e homogênea. Como a visão é o sentido organizador, poderíamos afirmar que o poema se assemelha a um álbum de retratos da guerra em 1944, ou a uma sequência de imagens de tamanho uniforme — analogia plenamente sustentável até pelo menos a 18ª quadra.

Favorece ainda essa associação o fato de cada quadra descrever uma cena completa, como se cada uma fosse um "quadrinho". Nesse sentido, é também regular a pontuação do poema, e cada estrofe apresenta um único ponto, sempre no final, de modo a demarcar com nitidez cada unidade. Além disso, a posição do estribilho no início das estrofes (e estruturado em torno do verbo "ver") exige necessariamente um complemento, e cada quadra se desdobra numa única oração até efetuar o desenho de uma cena particular; e assim sucessivamente. O resultado final desse procedimento é a representação do vasto pela justaposição cumulativa dos detalhes.

A representação dos horrores da guerra tem longa e nobre tradição nas artes visuais, e um dos exemplos mais impressionantes e justamente famosos é a série de gravuras do espanhol Francisco de Goya (1746-1828) intitulada *Os desastres da guerra*. Entre os modernos, poderíamos citar a série *A guerra*, do artista alemão Otto Dix (1891-1969), que foi soldado durante a Primeira Guerra Mundial. Há um propósito semelhante nesse poema de Drummond: a exposição dos horrores da **Segunda Guerra Mundial** pelo acúmulo de pequenas estampas. Outro grande poeta do período, o alemão Bertolt Brecht (1898-1956), teve uma ideia semelhante no seu livro *Manual de guerra* ao recortar fotos do conflito e comentar cada uma delas também com uma quadra. Mas Drummond se impôs uma tarefa talvez até mais difícil: propor imagens da guerra com os recursos exclusivos da palavra.

Qual a guerra vista pelo poeta (e que ele dá a ver) nas quadras do poema? A visão é a do horror universalizado: "as unhas brotando em dedos frios", "pó e pus no arame", "vultos a rastejar", "pedaços de navios", "um porto da Itália onde se morre", "o corpo pegajento das mulheres", o "beijo cancelado", as fábricas e a produção incessante de armamentos, "dedos de pé [que] boiam em sangue", as ruínas das casas e mesmo "milhares de casas invisíveis", os mortos no ar, os mortos submarinos, os "coqueiros rasgados", a intolerância racial, os racionamentos, a fome, o desespero, "todos os mortos, todos os feridos", os "países mutilados como troncos", "o mundo que se esvai em sujo e sangue"...

A morte, a destruição e a dor são aqui onipresentes, elas ocorrem no mar, na terra, nas areias do deserto, no gelo, no ar, nas diversas estações, no front como na retaguarda. A própria natureza foi profanada, as mulheres se degradaram tanto quanto os homens, e a infância está ausente ("sem meninos em roda").

A Segunda Guerra e os artistas

Conflito que devastou boa parte da Europa, exterminou milhões de pessoas e dividiu o mundo, a Segunda Guerra iria influenciar a produção artística das décadas seguintes. A literatura do existencialismo, o expressionismo abstrato nas artes plásticas e o teatro do absurdo são consequência do desespero e do desencanto que sobrevieram ao conflito. No Brasil, o livro *A rosa do povo*, de Drummond, é um dos mais poderosos depoimentos poéticos sobre o período.

Diante disso tudo, o estribilho "meus olhos são pequenos para ver" justifica-se plenamente, e o seu sentido mais imediato é o de declarar que o mundo em guerra excede em muito a capacidade de "ver" (isto é, de suportar) do eu.

Nas dezessete primeiras quadras, o objeto obsessivo do olhar é esse mosaico de calamidades, constituído de cenas de grande dinamismo, carregadas de ações ainda em curso (quando há repouso e silêncio, é porque a destruição já passou, como nas casas abandonadas ou "invisíveis" e nos mortos). Significativa, nesse sentido, é a enorme presença de gerúndios — o tempo verbal mais adequado para expressar tais eventos: esperando, brotando, escolhendo, prevenindo, funcionando, perguntando; gerúndio que está subentendido em outras passagens: gêneros de toda espécie sendo transportados, armamentos sendo produzidos, pedaços de corpos boiando, peixes deslizando entre os mortos submarinos, os homens seguindo em filas de alimento ou em filas de morte etc.

A partir da 18ª estrofe, o poema muda muito. O primeiro índice mais claro dessa alteração aparece na imagem do latejar da vida "subterrânea" — o poema passa a focalizar aquilo que se acha "atrás" da agitação bélica. O campo da visão objetiva desloca-se, portanto, para o que ainda é *invisível*, e a descrição do presente concreto cede lugar à antecipação do término da guerra e das possibilidades de uma outra realidade que dele adviria. Tal como vem expresso na penúltima estrofe, o presente passa a ser o "outrora", e o que há de vir é o que "agora" ganha vigência.

Nessa segunda parte do poema, predominam naturalmente tempos verbais indicativos de futuro: as mãos e os gritos roucos que "se hão de erguer", os rios e os poderes ilimitados que serão "desatados", a força aguda e martelante "a rebentar". O sujeito dessa transformação é claramente o "povo" (que pode ser acompanhado nas formas pronominais do "tu"), a quem o poeta passa a dirigir-se diretamente. A expectativa é a de que o final do conflito precipitaria o "madurar" do povo para a conquista do poder, daí o progressivo "avivar-se" da sua imagem ainda "calada" e oculta "atrás da guerra, atrás de outras derrotas"; a sua presença a "ganhar" em cor, em forma e profusão. As "ruas e objetos" "sonhados" pelo povo aparecem como expressão do desejo individual do poeta, numa aproximação buscada, como se sabe, em todo o livro *A rosa do povo*. A imagem da quadra final — o afundamento de um mundo e a emergência de outro — traz precisamente uma das variações dessa "rosa": o "nelumbo", a bela flor de lótus, nascida aqui do horror da guerra. Igualmente bela é a sonoridade de todo o poema, ricamente trabalhada, sobretudo nessa quadra final — m*un*do (duas vezes), nel*umb*o, desl*umb*ram-se —, em que a recorrência do som enlaça de novo o eu e o mundo, pela visão da barbárie da guerra, mas também pela perspectiva utópica da sociedade socialista.

Portanto, uma segunda leitura do estribilho faz-se obrigatória: os olhos são pequenos para ver não mais o terror, mas já uma espécie de festa,

igualmente excessiva e transbordante, cujo agente é o povo. Afinal, se podia existir aquela coletivização forçada e macabra, por que não seria possível uma outra, realizada em termos diferentes? A guerra era uma caricatura da socialização: os destinos das pessoas e dos povos estavam interligados, mas pelo terror; a produção e a partilha de bens eram submetidas a regras coletivas, mas para o ataque e a defesa. Uma inversão de sinais traria uma socialização já com vistas ao bem-estar coletivo, da qual, de acordo com a perspectiva ideológica assumida então por Drummond, o grande artífice seria o povo.

O título "Visão 1944" abrange essas duas direções do olhar: o presente e o futuro, a primeira, como *testemunho ocular*, como se as dezessete quadras iniciais fossem instantâneos documentais da guerra — aqui o poeta não deixa de se aproximar do jornalista ou do "correspondente de guerra", ao fornecer uma imagem "objetiva" do conflito —; a segunda, como *visionário*, como se as oito quadras finais antecipassem o desenlace do conflito e a sua resolução pela tomada do poder pelo povo.

O sentimento do mundo no poema teria, portanto, um duplo sentido: primeiro, como visão dramática da guerra mundial em curso; segundo, como antecipação eufórica de um socialismo internacional vindouro.

Para encerrar essa investigação sobre o sentimento do mundo em Drummond, proponho a leitura de "Consideração do poema", que abre o livro *A rosa do povo*, e que é certamente um dos poemas mais típicos dessa fase de autêntica dilatação do lirismo:

Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me convêm.
As palavras não nascem amarradas,
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho,
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.

Uma pedra no meio do caminho
ou apenas um rastro, não importa.
Estes poetas são meus. De todo o orgulho,
de toda a precisão se incorporaram
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
Que Neruda me dê sua gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.
São todos meus irmãos, não são jornais
nem deslizar de lancha entre camélias:
é toda a minha vida que joguei.

Estes poemas são meus. É minha terra
e é ainda mais do que ela. É qualquer homem
ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna
em qualquer estalagem, se ainda as há.
— Há mortos? há mercados? há doenças?
É tudo meu. Ser explosivo, sem fronteiras,
por que falsa mesquinhez me rasgaria?
Que se depositem os beijos na face branca, nas principiantes rugas.
O beijo ainda é um sinal, perdido embora,
da ausência de comércio,
boiando em tempos sujos.

Poeta do finito e da matéria,
cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas,
boca tão seca, mas ardor tão casto.
Dar tudo pela presença dos longínquos,
sentir que há ecos, poucos, mas cristal,
não rocha apenas, peixes circulando
sob o navio que leva esta mensagem,
e aves de bico longo conferindo
sua derrota, e dois ou três faróis,
últimos! esperança do mar negro.
Essa viagem é mortal, e começá-la.
Saber que há tudo. E mover-se em meio
a milhões e milhões de formas raras,
secretas, duras. Eis aí meu canto.

Ele é tão baixo que sequer o escuta
ouvido rente ao chão. Mas é tão alto
que as pedras o absorvem. Está na mesa
aberta em livros, cartas e remédios.
Na parede infiltrou-se. O bonde, a rua,
o uniforme de colégio se transformam,
são ondas de carinho te envolvendo.

Como fugir ao mínimo objeto
ou recusar-se ao grande? Os temas passam,
eu sei que passarão, mas tu resistes,
e cresces como fogo, como casa,
como orvalho entre dedos,
na grama, que repousam.

Já agora te sigo a toda parte,
te desejo e te perco, estou completo,

me destino, me faço tão sublime,
tão natural e cheio de segredos,
tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina,
o povo, meu poema, te atravessa.

Observem-se as inúmeras passagens indicativas de algo superlativo ou que sugerem amplitude, e que tendem mesmo à hipérbole: *qualquer* palavra; *todas* me convêm; *puras, largas, autênticas, indevassáveis*; de *todo* o orgulho e de *toda* a precisão; ao *fatal* meu lado esquerdo; *mais límpida* elegia; gravata *chamejante*; são *todos* meus irmãos; é *toda* a minha vida que joguei; é a minha terra e é *ainda mais* do que ela; *qualquer* homem; *qualquer* praça; *qualquer* estalagem; é *tudo* meu; ser *explosivo, sem fronteiras*; boca *tão* seca, mas ardor tão casto; dar *tudo* pela presença dos longínquos; essa viagem é *mortal*; saber que há *tudo*; *milhões e milhões* de formas *raras, secretas, duras*; ele é *tão baixo*/ mas é *tão alto*; na parede *infiltrou-se*; o *mínimo*/ o *grande*; já agora te sigo a *toda a parte*; estou *completo*; *tão natural*; *cheio de segredos*; tão firme; *tão fiel*...

Tudo no poema aparece dilatado, transbordante, sob o signo da transitividade: entre o poema e a experiência do poeta; entre o poema e poemas anteriores do próprio poeta; entre o poema e poemas de outros poetas; entre o poema e o "vasto mundo"; entre o poema e a história; entre o poema e o povo. Simultaneamente, há uma transitividade entre o poeta e outros poetas, nacionais e internacionais; entre a experiência do poeta e a história; entre a sua terra e as demais; entre o poeta e o povo.

Não é a "poesia", termo genérico, mas uma manifestação singular dela: o "poema"; tal manifestação singular, porém, é a mais geral possível. Do particular para o universal talvez seja, portanto, a máxima transitividade pretendida.

Estamos diante de uma definição absolutamente elástica do poema. O procedimento mais revelador dessa elasticidade é o uso de uma sintaxe de interpenetrações: passagens abruptas entre a criação (o canto) e o criador (o poeta), entre o singular ("é") e o plural ("são"), entre o canto e o povo, entre o sujeito e o objeto etc. O discernimento entre as várias categorias trabalhadas pelo poema acaba por se impor, mas o estabelecimento dessas distinções não elimina uma vibração comum, uma espécie de confluência ou de contato obrigatório entre elas. O exemplo maior dessa sintaxe tentacular encontra-se no verso final, em que o leitor, num primeiro instante, hesita entre as funções de "o povo" e "meu poema". Dessa maneira, "o povo" e "meu poema" rimam *de fato*, como também poderiam rimar "sono" e "carne". O que deve ser assinalado em relação à "Consideração do poema" é a sua proposta fundamental de *associação*, e é justamente em nome dessa proposta que ele se inicia pela recusa de uma técnica associativa: a da rima, que poderia conduzir a uma compartimentação artificial e indesejada entre as realidades aproximadas.

Essa elasticidade não permite que se isole demais um centro, sob pena de sacrificar do poema a sua força mais poderosa — aquela de "ser explosivo, sem fronteiras", expressão que deve ser retida como uma das melhores traduções do "sentimento do mundo". Essa ausência de limites para o poema, porém, não se traduz em acúmulo indistinto de realidades, ou em ecletismo diluído, mesmo porque ela provém de um lugar claramente determinado: o "tempo presente".

O poema se enraíza resolutamente na vivência do contemporâneo, e dessa vivência retira a necessidade de ser inclusivo. Tudo nele está presentificado — são as definições ou afirmações peremptórias (é, *são*, *há*...), as autênticas palavras de ordem e a firmeza dos propósitos (*não rimarei*, *rimarei*, *não importa*, *dar tudo*, *sentir* etc.). Não há traço da poesia memorialística (a palavra "longínquos", por exemplo, diz respeito à distância espacial), no entanto tão presente e essencial em outras passagens da obra de Drummond, nem tampouco existe qualquer resquício daquele sentimento expresso no verso famoso: "toda história é remorso" (do poema "Museu da Inconfidência", de *Claro enigma*). Aqui a **história** parece não ter véspera, é pura atualidade — a matéria é o aqui e agora, com a urgência das suas solicitações, com a complexidade e mesmo com as incoerências das suas lutas ainda em curso. Seja o que for, o poeta contrapõe afirmativo: "É tudo meu", ou "É toda a minha vida que joguei", verso notável este, em que Drummond afirma de modo tão peremptório a sua vocação poética.

Esse debruçar-se sobre o atual conduz ao elogio de práticas também contemporâneas, como aquelas dos poetas mencionados, todos modernos e, ainda que de modos diferentes, de impulso participativo. Igualmente, a primeira estrofe é um elogio das possibilidades da poesia moderna, da sua natureza não convencional, da sua adesão resoluta à experiência concreta, sempre multiforme e, no caso, decididamente incrustada na história.

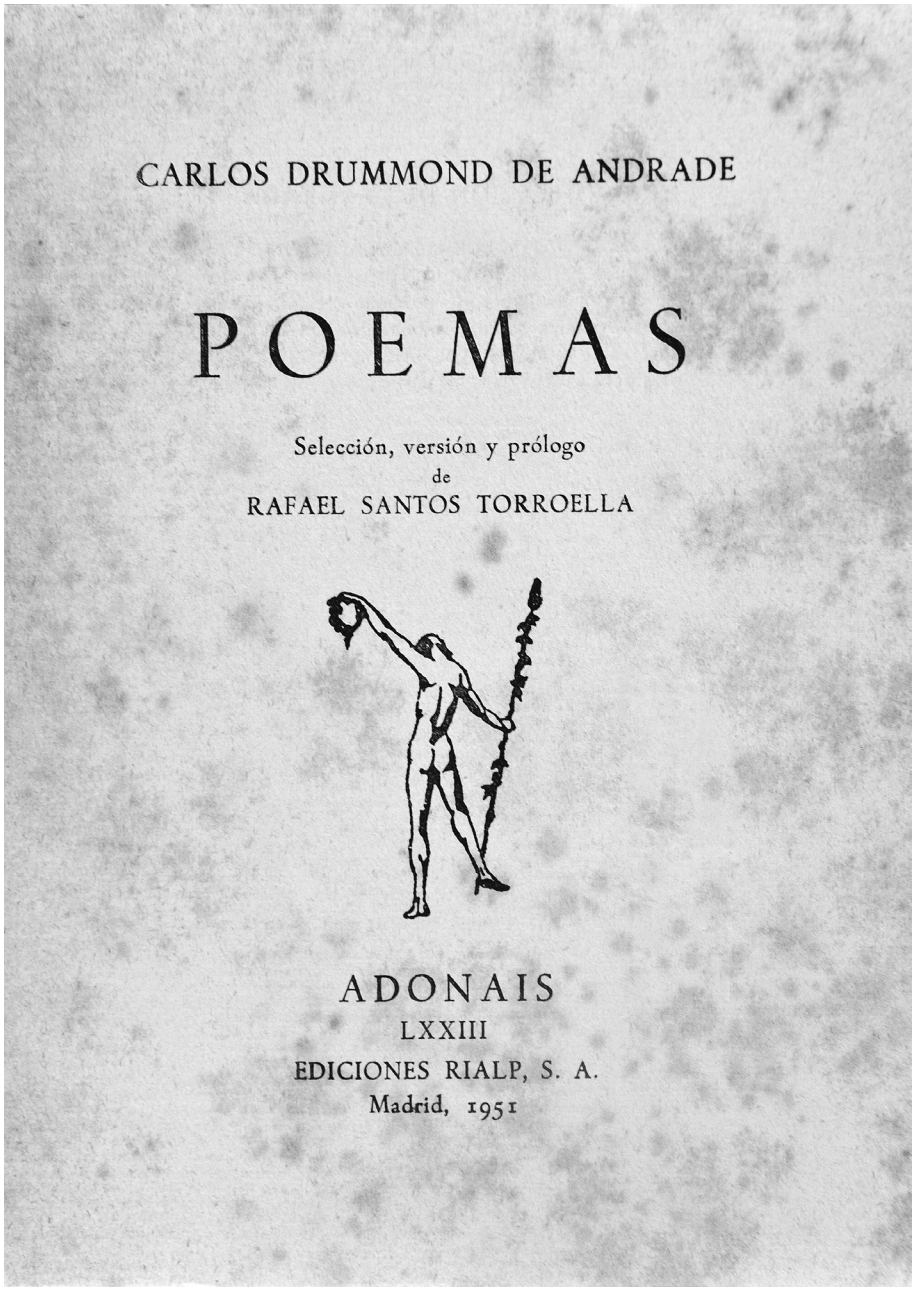
A confiança do poeta é tamanha que, ao lado dessa referência a outros poetas modernos, ele também retoma passagens de seu próprio trabalho anterior, como aquelas que evocam o "Poema de sete faces" ("ao fatal meu lado esquerdo") ou "No meio do caminho". O sentido desse duplo diálogo parece claro: trata-se da confluência de uma estética geral e de uma estética pessoal. "Consideração do poema" é um canto da conquista da maturidade artística: o lastro pessoal do seu ofício de poeta se confirma e se alimenta do filão mais amplo da poesia contemporânea. É de posse desse con-

Os poetas e a história

Vinicius de Moraes (1913-80) publicou, em 1943, suas *Cinco elegias*, que marcaram decididamente sua reviravolta para uma poesia mais permeável à experiência cotidiana, além de apresentarem uma forma mais extensa, próxima à que Drummond então experimentava. Murilo Mendes (1901-75) foi naquela época, com Drummond, o poeta brasileiro mais comprometido com os acontecimentos históricos, e seu livro *Poesia liberdade* (1947) é, ao lado de *A rosa do povo* (1945), um dos ápices de nossa poesia social. O poeta chileno Pablo Neruda (1904-73) se destacava então pela sua militância comunista (provável origem da imagem da "gravata chamejante") e por sua correspondente poesia política mundialmente reconhecida. Guillaume Apollinaire (1880-1918), de origem polonesa, mas nascido na Itália e francês por adoção, foi talvez o mais representativo poeta das vanguardas históricas europeias, notabilizou-se tanto pelo experimentalismo (por exemplo, nos "caligramas"), quanto pelo lirismo e pelos versos que escreveu em sua experiência como soldado na Primeira Guerra Mundial. Vladimir Maiakovski (1893-1930), poeta russo para quem "sem forma revolucionária não existe arte revolucionária", empenhou seu enorme talento nas lutas estéticas e políticas de seu tempo, até seu suicídio, em 1930.

junto de técnicas, internalizadas e compartilhadas, que o poeta se dispôs a refletir sobre o poema, encarado como um catalisador das mais variadas manifestações.

"Consideração do poema" foi publicado pela primeira vez em outubro de 1943 (mês em que Drummond completava 41 anos), na revista *Leitura*. Portanto, não foi um poema escrito *a posteriori*, concebido como abertura para *A rosa do povo*, editado em 1945. Mas a abrangência a que ele se propõe é decerto muito adequada para introduzir-nos no livro mais representativo da dimensão social de Drummond, dimensão esta iniciada justamente com *Sentimento do mundo*.



Capa da edição espanhola dos *Poemas*, 1951.

LEITURAS SUGERIDAS

OS SAPATOS DE ORFEU: BIOGRAFIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, José Maria Cançado. São Paulo: Scritta, 1993. Única biografia existente de Drummond, iniciada antes de sua morte (ocorrida em 1987). O autor se vale de depoimentos do próprio Drummond e também de testemunhos de contemporâneos do poeta.

PASSOS DE DRUMMOND, Alcides Villaça. São Paulo: Cosac Naify, 2006. Estudo de diversos momentos da trajetória de Drummond em que são analisados poemas importantes, como "Poema de sete faces", "O elefante", "A máquina do mundo". Do mesmo crítico, sugerimos também o ensaio "Um certo sentimento do mundo", publicado na revista *Letterature d'America*, ano XXV, n. 107, 2005, p. 37-54.

POESIA E POÉTICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, John Gledson. São Paulo: Duas Cidades, 1981. Estudo amparado por sólido trabalho de pesquisa.

CORAÇÃO PARTIDO: UMA ANÁLISE DA POESIA REFLEXIVA DE DRUMMOND, Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2002. Estudo do "lirismo meditativo" de Drummond em que são analisados o "Poema de sete faces" e "Áporo", entre outros poemas importantes.

VERSO UNIVERSO EM DRUMMOND, José Guilherme Merquior. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. Estudo clássico sobre Drummond, em que toda a trajetória do poeta é discutida.

ATIVIDADES SUGERIDAS

- Com os alunos, faça uma leitura comparativa de "Consideração do poema" e "Procura da poesia", respectivamente o primeiro e o segundo poema do livro *A rosa do povo*. Procure mostrar como Drummond, de modo surpreendente, nega, em parte, no segundo poema, aquilo que está proposto no primeiro, em busca de formulações cada vez mais complexas para o papel da poesia no mundo. Discuta como essas tensões, postas pelo próprio poeta, tornam equivocadas ou desautorizam visões muito esquemáticas de sua poesia social.

- Manuel Bandeira, no *Itinerário de Pasárgada*, ao se referir à poesia de "emoção social" ou de "participação", diz: "Em tais altas paragens só respira à vontade entre nós, atualmente, o poeta que escreveu o *Sentimento do mundo* e a *Rosa do povo*". De fato, Drummond era considerado não apenas pelos críticos e leitores em geral, mas também por seus colegas escritores, uma espécie de consciência social da poesia brasi-

leira, aquele que estabelecia o paradigma do que deveria ser o poema de intenção social. Tendo isso em mente, leia com os alunos poemas sociais de outros poetas brasileiros, comparando-os com os de Drummond. Entre muitos exemplos possíveis, temos: "Elegia sobre a morte de Gandhi", de Cecília Meireles; "Elegia nova", de Murilo Mendes; "Balada dos mortos dos campos de concentração", de Vinicius de Moraes.

- Discuta com os alunos algumas imagens do trabalho humano encontradas em poemas de Drummond da fase que foi tratada aqui. Algumas sugestões: "Elegia 1938", "A flor e a náusea", "Nosso tempo". Você pode enriquecer a discussão incorporando algumas ideias do texto em prosa "Trabalhador e poesia", de Drummond, do livro *Passeios na ilha*.

- Foi observada a importância do aspecto visual no poema "Visão 1944" e a possibilidade de associá-lo a representações pictóricas da guerra, expressamente às gravuras da série *Os desastres da guerra*, de Francisco de Goya. Embora sejam de épocas diferentes, procure associar algumas gravuras de Goya, que estão disponíveis na internet, com algumas quadras do poema de Drummond. O mesmo exercício pode ser feito com as gravuras da série *A guerra*, de Otto Dix, já pertencentes à arte moderna. Igualmente fecundo seria o exercício de associar quadras do poema a fotografias da Segunda Guerra Mundial.

- Leia com os alunos o seguinte texto, extraído da apresentação do primeiro livro em prosa de Carlos Drummond de Andrade, *Confissões de Minas*:

  > Este livro começa em 1932, quando Hitler era candidato (derrotado) a presidente da República, e termina em 1943, com o mundo submetido a um processo de transformação pelo fogo. Os que tiveram a sorte de viver em tal período serão bem mesquinhos se se embriagarem com a vaidade do espectador de um drama exemplar ou com a do passageiro do transatlântico de luxo. Eles próprios terão de confessar-se transformados, mais sérios e esclarecidos, mais determinados quanto aos problemas fundamentais do indivíduo e da coletividade.

  Mostre aos alunos como o sentimento do mundo está bastante presente nessa passagem. Se achar necessário, proponha outras passagens do mesmo livro também marcadas pelas concepções do poeta na época.