



## O PRINCÍPIO-CORROSÃO NA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Prof. Dr. José Osmar de Melo<sup>i</sup>

**RESUMO** – Este trabalho tem como objetivo analisar a questão memorialística, a partir da abordagem do passado como “lugar da reflexão” e como espaço re-inventado no plano da ficção e da arte literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** memória, ficção, Carlos Drummond de Andrade, ironia, corrosão, poesia.

**ABSTRACT** – This article aims to analyze the memorialistic issue, from the perspective of the past as a “place of reflection” and as a space re-invented in the field of fiction and literary art.

**KEYWORDS** – memory, fiction, Carlos Drummond de Andrade, irony, corrosion, poetry.

As coisas tangíveis  
tornam-se insensíveis  
à palma da mão

Mas as coisas findas,  
muito mais que lindas  
essas ficarão  
Carlos Drummond de Andrade.

### Introdução

Para analisar alguns poemas de Carlos Drummond de Andrade, aproveitei algumas contribuições de Affonso Romano Sant’Anna e Luiz Costa Lima, estudiosos da obra do poeta itabirano. O primeiro vai explorar em *O gauche no tempo* (1972), um dos trabalhos mais completos sobre o poeta de Itabira, a questão do gauchismo, da temporalidade e da espacialidade. Já Costa Lima analisa, em *Lira e antilira* (1995), o

princípio-corrosão que se manifesta na obra do autor de *A rosa do povo* mediante a ironia.

Como proponho fazer uma leitura do que já é uma leitura, procurarei enfatizar alguns tópicos que não foram aprofundados por Affonso Romano Sant’Anna, em *O gauche no tempo* (1972), como, por exemplo, a questão da espacialidade. Quem estuda esta questão de modo mais profundo é o crítico Luiz Costa Lima. Mediante o princípio-



corrosão, ele explora magistralmente, de **Alguma poesia** (1930) a **Boitempo** (1968), **Menino antigo** (1973) e **Esquecer para lembrar** (1979), a relação tempo-espço na obra do poeta mineiro, com o objetivo de mostrar que, em vez de processo de desfazimento corrosivo, a poética drummondiana é, na verdade, uma química que opera a partir do resto.

Primeiramente, exporei sucintamente algumas questões acerca da reflexão de Affonso Romano Sant'Anna sobre gauchismo, temporalidade e espacialidade. A seguir, para complementar a leitura do crítico mineiro, seguirei os passos de Luiz Costa Lima no desenvolvimento de seu “**princípio-corrosão**” na poesia drummondiana.

### **O *gauche***

Segundo Affonso Romano Sant'Anna, o *gauche* significa basicamente o indivíduo desajustado, deslocado, desenraizado, marginalizado, em conflito com o meio ambiente e à esquerda dos acontecimentos. O que o caracteriza é um contínuo desajustamento entre 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 tipo é um excêntrico, ou seja, afastado do centro, descentrado em relação aos valores comunitários. Ele está em permanente conflito com o mundo. É desse conflito que ele retira a forma de sua voz. Segundo o estudioso, o nascimento do *gauche* é anunciado no poema **Os bens e o sangue**

(SANT'ANNA, 1972, p. 43), embora no primeiro livro de Drummond, **Alguma poesia** (1930), ele já se encontre esboçado no “Poema de sete faces”.

Do choque com o mundo, uma das resultantes é o apelo ao dramático como forma de superação das dificuldades de impor-se como criatura e criador. Uma das formas desse desdobramento dramático consiste em apelar para os pseudônimos. Cada pseudônimo, com suas características particulares, figura um ator em cena. Por toda a obra de Drummond, vão aparecendo: Robson Crusoé, José, Carlito, e outros disfarces como Borba Gato, Januário Bueno, Constantino Serpa, ou ainda com simples iniciais I., C., X., entre muitos que aparecem citados. Essa verdadeira heteronímia na obra de Drummond revela-se como prova da existência de um farto elenco de personagens que, em cena, põe, às claras, o lado dramático do *gauche*.

Uma das formas de manifestação do dramático pode ser constatada através da utilização do olhar. O *gauche*, mesmo no palco das suas manifestações, está em permanente contato com a sombra. Ao que parece, o que clareia parcialmente essa reclusão cênica é o olhar. Esse clareamento descreve, em sua obra completa, uma parábola, cujo ponto mais proeminente está em **Rosa do povo** (1945), obra na qual mais patente fica a atuação do *gauche*

Ainda com relação à sombra, é interessante que se averiguem suas ligações com o tédio, e com uma certa deformação que ela provoca nos objetos do cenário. É nos cantos que o tédio se aninha, porque é ali que a pessoa recolhida se sente fora da



ação do mundo. “O canto é, então, uma negação do Universo” (BACHELARD, 1978, p. 286). Em Drummond, o anjo torto, ao procurar a sombra, imprime uma certa tortuosidade barroca nos objetos que toca. Daí observarem-se “alguns aspectos barroquistas” (SANT’ANNA, 1972, p. 53) em sua obra, principalmente quando trata da figura *gauche* do aleijadinho, fisicamente deformado, mas que, impressionantemente, deu forma perfeita às suas esculturas.

É importante dizer também que o gauchismo drummondiano contaminou uma grande leva de poetas contemporâneos. Podemos notá-lo no diálogo que alguns destes poetas estabelecem com o **Poema de sete faces**, ora para se opor ao gauchismo do poeta itabirano, como é o caso de Adélia Prado em “Com licença poética” e em “Agora, ó José”; ora para parafraseá-lo e consolidá-lo, como é o caso de Chico Buarque de Hollanda, em “Até o fim”; de Torquato Neto, em “Let’s play that” e de Sidney Olívio, em “Anjo”. Das características do *gauche* destacam-se a **ironia** e o **humor**. Na definição de Affonso Romano Sant’Anna:

A ironia é um instrumento de defesa e funciona como elemento reparador nas relações entre o indivíduo e o grupo social. Possui natureza dupla: sendo sinal de desajustamento do indivíduo em relação ao grupo de pessoas (ou pessoa), é também elemento de comunicação entre eles. (SANT’ANNA, 1972, p. 61)

Essa **ironia**, detectada nas primeiras obras, vai crescendo a cada livro. Esse crescimento torna-se tão vertiginoso que, mesmo não sendo observado por Affonso

Romano Sant’Anna, é citado por Luís Costa Lima como fundamento do “princípio de corrosão”. A **ironia** configura-se, portanto, como o primeiro passo para a corrosão. Já o humor, “válvula de escape de tensões numa relação” (SANT’ANNA, 1972, p. 61), começa, em Drummond, com o poeta rindo de si próprio. Depois reveste-se dos mais variados recursos para vir à tona, através da repetição, na observação de Gilberto Mendonça Teles (1970) e da rima, estudada por Hélcio Martins (1968). São, pois, humor e ironia, resultantes do conflito eu-mundo.

Nesse conflito eu-mundo, a primeira arena revela-se na família. O pai o queria fazendeiro, ele tornou-se poeta. O homem destinado a ser do campo, torna-se um homem da casa e da cidade. O binômio claridade-sombra passa a vigorar no conflito pai-filho. Como sendo continente da sombra, passa a casa de moradia a ter uma fundamental importância na constituição do poeta e de sua poética.

Finalmente, pode-se dizer que o ponto alto da instauração do *gauche* surge a partir de seu relacionamento com o mundo. É também a forma como esse mundo se instala no poeta, numa perspectiva que vai do particular ao universal. Logo, torna-se importante o conhecimento do caráter formador da personalidade do mineiro, do itabirano em particular. Afinal, Minas está no poeta, e, bem mais intimamente, Itabira está no poeta.

### O tempo e o espaço

A partir de **Sentimento do mundo** (1940), tem início uma viagem do *gauche* através do tempo e do espaço. De posse



desse pressuposto, Affonso Romano Sant'Anna desfia um ror de justificativas para respaldar seu ponto de vista, que chega a se referir ao biográfico do poeta, como um dos elementos responsáveis por esse percurso. Será válido dirigir-se ao biográfico para justificar sua teoria? Até que ponto, a coincidência da mudança do poeta para o Rio de Janeiro incide sobre sua saída do “canto” para se lançar numa viagem através do tempo e do espaço? Para responder a essas perguntas uma série de observações são apresentadas sobre o tempo para o *gauche*.

A primeira faceta apresentada do tempo manifesta-se, no presente, como intersecção de referentes espaciais e temporais. De novo, a preocupação do pesquisador o leva a incursões extra-textuais no presente social e histórico, entrevistas na incerteza do poeta em se decidir entre o dualismo de situações e o mundo.

O presente social e histórico representado na ascensão do nazismo e do fascismo, no irromper da Guerra Civil Espanhola e na conflagração da Segunda Guerra Mundial tanto quanto o acirramento das questões ideológicas entre o capitalismo e o comunismo, coincidem, e não por acaso, em sua poesia, com o desvelar de seu drama existencial. O *gauche* de então é indivíduo conflagrado totalmente com a realidade, preso à sua contingência e se esforçando por superá-la pela abertura de seu próprio ser. (SANT'ANNA, 1972, p. 94)

Instaura-se aí, então, o dramático, margeado pelo tempo social e individual. Só que essa consciência do tempo social leva a uma consciência do corpo. E esse fenômeno

coincide, em Drummond, também com o aparecimento do sentimento do mundo. A viagem através do social implica uma viagem através do corporal. A consciência do tempo constata seu poder modificador das estruturas sociais e físicas. O que se constituía como ironia, anteriormente, toma o aspecto de corrosão. A modificação do relevo da província diante da prospecção de minérios tem semelhança com a modificação do seu relevo corporal. A sua viagem então, através do texto, é como que uma recuperação dessas paisagens. O retorno do filho pródigo à casa paterna dá-se através do texto.

Esse retorno implica o conhecimento do passado. O tempo passado surge com a descoberta do presente, ou mais precisamente, com a consciência desse presente. O presente se oferece envolvido em arabescos do passado. A busca do latifúndio perdido se manifesta como uma forma de alargar a vida que se esvai no dia a dia. Daí sua incursão pelo mundo de seus mortos. Essa procura de um passado (sombra) orienta-lhe o presente (clareza). Nesse retorno, aparece Itabira. “Itabira significa aqui o cruzamento de três imagens: família, terra, infância” (SANT'ANNA, 1972, p. 106). Nesse ponto, Affonso Romano de Sant'Anna incursiona pelo espaço, mas não esclarece a função desse espaço na poesia de Drummond. A relação indivíduo-corpo poderia ser realçada através de um paralelo com a relação texto-teto.

O paralelo entre indivíduo-corpo e texto-teto levaria o autor aos espaços do repouso. Falta, no entanto, na sua análise, alusões mais concretas a esses espaços. Não fica



clara a relação tempo-espaço no universo da casa de moradia, com todos os seus labirintos que se acumulam do porão (sombra) ao sótão (claridade). O autor trabalha o espaço externo, como um agrimensor minucioso. Ao chegar, no entanto, à casa, às portas, aos armários, aos baús, às janelas, ele continua seu trabalho de contorno. Tudo continua fechado. As portas desses continentes não são devassadas e seus conteúdos continuam incólumes. Se, além de topógrafo, o pesquisador fosse também um topoanalista, poder-se-ia conhecer melhor esse ângulo sombreado que se opõe à claridade drummondiana.

Concluído esse ângulo de análise, confrontam-se, em seguida, o tempo e o espaço com as classes gramaticais. Primeiramente com o verbo e suas variações de presente, passado e futuro. O presente, uno; o passado e o futuro, no entanto, com variações para ambos: antes e depois. Assim teríamos sete tempos: presente, passado, antes do passado, depois do passado, futuro, antes do futuro e depois do futuro. Já com relação ao substantivo, primeiro ele recorre de novo a Gilberto Mendonça Teles para reforçar a conclusão de que, em Drummond, há uma prevalência do nome sobre o verbo. É aí que ele aproveita para afirmar que na obra de Drummond, “os nomes mais comuns são: fazenda, casa, boi, Itabira, rua, cavalo, janela, menino, pai, família, retrato, quarto, parentes” (SANT’ANNA, 1972, p. 127).

A essas alturas da análise, mais insistente se nos apresenta a necessidade do texto penetrar o íntimo das coisas que compõem o mobiliário dos espaços do poeta. Se o

analista se deparou com uma gaveta, contornou-a, como fez com a casa. Faltou abrir a gaveta, abrir a casa. Faltou devassar essa parte mais sombria da viagem do *gauche*. Ou seja, o analista não mostrou como foi a viagem de Drummond por esse universo da casa e da família, à qual ele retorna para tentar reconciliar-se com o pai e com o seu passado, porém, agora, via memória e ficção. E, sobretudo, via texto. É bem verdade que a viagem do *gauche* não se legitima necessariamente apenas num espaço concreto. Afinal, ela percorre o espaço do teto e do corpo através do texto, mas a “poesia é sinônimo de caminho para a consciência. Ela descobre e fixa o tempo e o espaço, ela é esse próprio espaço e tempo. O poeta é conduzido pela poesia, como a poesia é conduzida pelo poeta” (SANT’ANNA, 1972, p.145). Só que essa idéia de viagem do *gauche*, por esses caminhos todos, parece uma forma de combater a morte. Mesmo seu retorno aos antepassados se constitui como uma forma de se fortalecer contra a morte, trazendo-os ao presente. Seu retorno ao latifúndio perdido não se apresenta apenas como uma forma de restabelecê-lo, mas, sim, como uma forma de o poeta nele se restabelecer.

Quem vai desenvolver melhor a função do espaço na poesia drummondiana é o crítico Luiz Costa Lima, que mostra, mediante o processo de corrosão, o tempo carcomendo o espaço da casa, os seus familiares e toda aquela ambiência pela qual o poeta transitou. Via memória, o poeta reconstrói o passado, mas, agora, apenas, no espaço da escrita, e, por isso, nesse momento da escrita, o espaço torna-se,



apenas, ficção, invenção do que não existe mais.

### O princípio corrosão

Em estudo sobre Drummond, Luiz Costa Lima define como princípio-corrosão o instrumento de que se vale o poeta na luta com a linguagem, em busca da realidade além dos registros subjetivos. Segundo o crítico, a corrosão deixa de se disfarçar sob a ironia do poeta e se apodera das palavras, a partir de **Sentimento do mundo** (1940). Neste livro, a consciência do poder do tempo se efetiva como “uma surda, programada e desesperada luta contra a morte crescente”. (SANT’ANNA, 1972, p. 146). Nesse sentido, a batalha contra a corrosão se afirma. No entanto, o ponto crucial de sua obra, aquele em que a corrosão é assumida mais conscientemente, está em **Rosa do povo** (1945). Segundo Affonso Romano Sant’Anna, o fato de ser a 2ª grande guerra, com todos os acontecimentos presentes no dia a dia do poeta, sem mistérios, torna essa destruição mais familiar. Essa corrosão não se manifesta como sinal de pessimismo do poeta diante da vida, mas antes, como uma maneira de viver o momento histórico, que, por si só, torna-se corrosivo.

Essa corrosão do que está em sua volta, torna-se mais significativa quando se observa o efeito do tempo sobre seu próprio corpo. Prova disso se revela no contato com os retratos antigos: os seus retratos, os retratos de seus antepassados e os de Itabira, das paisagens, das casas e dos edifícios. Como a foto registra um momento que não existe mais, a visão atualizada do instante

registrado mostra o vazio que o tempo vai estabelecendo entre as duas realidades: a do passado e a do presente. Se essa fotografia é a da cidade, parece interessante observar o paralelo feito por Affonso Romano Sant’Anna entre *metropolis* e *nekropolis*: “a parte positiva e negativa no mesmo espaço” (SANT’ANNA, 1972, p. 153).

A corrosão, no entanto, não se revela apenas como mazela do mundo urbano. Mesmo diante de imagens características do homem rural, o poeta observa o poder devastador da corrosão. Uma das imagens de uma corrosão rural é a da água corrente comparada com o tempo. Daí o motivo de surgir o rio como base para duas imagens principais: “fluxo interior e fluxo exterior” (SANT’ANNA, 1972, p. 165). Interiormente, o poeta contém, nas suas artérias, o sangue dos antepassados. Exteriormente a imagem do homem (antes rural) que se deslocou para o mundo urbano se assemelha à do gado caminhante que desfila nos rios das ruas. Mas a sua imagem predileta do habitante da água é, ao que parece, a do leão marinho, aquele, ora da terra, ora da água: “homem aquático ou peixe terrestre” (SANT’ANNA, 1972, p. 167). Eis, pois, o *gauche* oscilando entre a sombra da água e a claridade da terra.

Assim, a principal direção que toma a imagem marinha é, ao que parece, a de focalizar a sombra, que, por sua vez, torna-se básica para instaurar a corrosão. Essa luta entre claro e escuro em Drummond se revela no combate entre amor e morte, Eros e Tanatos, construção e destruição. Manifesta-se também na luta entre o apolíneo e o dionisíaco na realização do



discurso poético. O poeta se equilibra entre realidade e sonho. A saída, para ele, está no amor, como forma de vencer esses empecilhos, que, por sua vez, configura-se como o oposto da morte. Essa dualidade serve de ponto de partida para todas as contradições.

Por isso mesmo, julga-se conhecer também as etapas de aparecimento da morte em sua obra. “Primeiramente, a lembrança dos conhecidos e parentes mortos, que ficaram na província, depois o desaparecimento dos amigos e companheiros de geração na cidade grande, e, finalmente, o amadurecimento de sua própria morte” (SANT’ANNA, 1972, p. 186). Nesse fluxo e contrafluxo que o poeta executa em sua poesia, o que ocorre, é que saindo do seu “canto”, Drummond conquista o tempo, mas descobre que dominá-lo é conscientizar-se do desgaste que sofreu nessa tarefa. É verificar que o corpo, a casa paterna, a família, a cidade foram corroídos, mas ficou o texto: a ficção e a memória do que o tempo destruiu.

Vamos, agora, acompanhar Drummond através de sua poesia, iniciando o estudo do princípio-corrosão a partir do primeiro livro do poeta – **Alguma poesia** (1930) –, cortado, do princípio ao fim, pela faca só lâmina da ironia; depois daremos um salto para observar o retorno do poeta ao seu passado, via memória, em **Boitempo** (1968), **Menino antigo** (1973) e **Esquecer para lembrar** (1979). Nesses livros, o trabalho da e com a memória enfatiza a corrosão do mundo patriarcal-fazendeiro, cujo desgaste aparece representado por objetos familiares e reminiscências da infância, do pai, dos

parentes, de Itabira, da fazenda, dos quais restam apenas fragmentos, restos, estruturas carcomidas pelo tempo. No entanto, o poeta, via memória, revisita esse passado e o reinventa via escrita: o que foi corroído pelo tempo se converte em substância do ficcional e torna-se poesia.

Os primeiros sinais da corrosão estão na ironia que nasce com os primeiros livros de Drummond, sobretudo o primeiro: **Alguma poesia**. Muito influenciado por Oswald e Mário de Andrade, que conhece em 1924, e por Manuel Bandeira, a quem, no mesmo ano, envia poemas seus. Drummond publica seu primeiro livro, **Alguma poesia**, em 1930. Esta primeira fase de sua obra aparece marcada por poemas irônicos, breves e coloquiais, como “Quadrilha”, “Cota zero”, “Cidadezinha qualquer” ou “No meio do caminho”, em que a vinculação ao primeiro momento do modernismo se revela patente.

“No meio do caminho” parece, sem dúvida alguma, o mais polêmico e, por isso mesmo, um dos mais célebres dos poemas de Drummond. Foi elogiado em 1924, em carta, por Mário de Andrade, que, acerca dele, diz: “(...) é formidável. É o mais forte exemplo que conheço, mais bem frisado, mais psicológico, de cansaço intelectual”. (ANDRADE, 1982, p. 17). Desde sua primeira publicação, em julho de 1928, no número 3 da **Revista de Antropofagia**, dirigida por Oswald de Andrade, o poema serviu como um divisor de águas. Virou o grande pomo da discórdia entre os tradicionalistas e os defensores da estética modernista.

O poema se estrutura através da repetição do verso “no meio do caminho tinha uma



pedra”, que procura reproduzir o cansaço detectado por Mário de Andrade, a monotonia e o eterno enfrentamento de obstáculos (pedra) na vida (caminho) de qualquer um de nós. As constantes inversões sintáticas – “tinha uma pedra no meio do caminho” -, além de colocarem a palavra pedra no meio do caminho da leitura, introduzem a ideia de enclausuramento, de impossibilidade de fuga dos problemas: não importa a direção ou o sentido que se tome, a pedra sempre está no meio do caminho.

Muitos críticos preferiram ver na simplicidade modernista do poema de Drummond um bom exemplo de loucura e falta de imaginação ou habilidade poética. Por isso, o poema, em meio de tantos ataques, defesas e comentários em geral, foi se tornando a mais conhecida e citada obra poética do modernismo brasileiro. O próprio Drummond viria a reunir as referências ao poema no singularíssimo volume **Uma pedra no meio do caminho – Biografia de um poema**, publicado pela Editora do Autor em 1967. Mas deixemos essa polêmica de lado. A poesia de Drummond está muito acima desses pequenos desentendimentos entre críticos. Vejamos outros poemas de **Alguma poesia**, procurando enfatizar nesta primeira obra características que nortearão toda a poética drummondiana.

Aliás, a crítica considera este primeiro livro como um dos melhores da trajetória poética de Drummond. Isso impressiona porque geralmente a primeira obra de um poeta dificilmente torna-se o seu melhor trabalho. Afinal, o depuramento formal, casado a uma sublimidade conteudística,

alcança o ideal, no artista, através do laborar artístico no decorrer do tempo. Em Drummond, sua primeira obra já traz as nuances que vão marcar todas as obras do poeta. Basta observar, por exemplo, os nove temas que o próprio autor identifica no conjunto de suas poesias ao montar sua **Antologia poética** em 1962. Ali, o leitor encontrará os assuntos assim divididos: 1. O indivíduo; 2. A terra natal; 3. A família; 4. Os amigos; 5. O choque social; 6. O conhecimento amoroso; 7. A própria poesia; 8. Exercícios lúdicos; 9. Uma visão, ou tentativa de, da existência. Do ponto de vista temático, **Alguma poesia** aborda, *grosso modo*, todos os nove assuntos apontados na coletânea de 1962. Se tomarmos, como referência, outros teóricos que vasculharam a obra drummondiana, vamos comprovar essa grandeza de seu primeiro livro. A partir desses temas arrolados pelo poeta, podemos dizer que a poesia de Carlos Drummond de Andrade assenta-se em três bases: a província, a família e o mundo. Ora, em **Alguma poesia**, essas três motivações já alicerçam sua poética.

Vejamos, sucintamente, alguns desses assuntos, constantes na divisão temática feita pelo próprio autor, em sua **Antologia poética**, em seu primeiro livro. Por exemplo, em “Também já fui brasileiro”, a forma irônica de o poeta se referir ao próprio trabalho poético já revela essa tensão entre a clareza ou a nitidez do real e a impossibilidade de descrever o que nele permanece oculto. Isto foi uma constante na poética drummondiana.

Eu também já fui poeta.  
Bastava olhar para mulher,





pensava logo nas estrelas  
e outros substantivos celestes.  
Mas eram tantas, o céu tamanho,  
minha poesia perturbou-se.  
(DRUMMOND, 1988, p.6)

Surgem, então, os primeiros sinais da luta do poeta com a linguagem. Aliás, o eu em “Poesia” não se revela como criador, mas como vítima de sua poesia. Não é ele que escreve, mas a pena que ele segura. Esse poema já revela o que será uma constante na poesia drummondiana: o metapoema:

Gastei uma hora pensando um verso  
que a pena não quer escrever.  
No entanto ele está cá dentro  
inquieto, vivo.  
Ele está cá dentro  
e não quer sair.  
Mas a poesia deste momento  
inunda minha vida inteira.  
(DRUMMOND, 1988, p.20)

Já em “Quadrilha”, o poeta revela a cômica tragicidade que existe em todos os homens. Tragicidade que aparece nítida, quando a ironia do poeta configura os descaminhos do Amor:

João amava Teresa que amava Raimundo  
que amava Maria que amava Joaquina que  
amava Lili  
que não amava ninguém.  
João foi para os Estados Unidos, Teresa  
para o convento,  
Raimundo morreu de desastre, Maria  
ficou para tia,  
Joaquina suicidou-se e Lili casou com J.  
Pinto Fernandes  
que não tinha entrado na história.  
(DRUMMOND, 1988, p.24)

Oculto sob a ironia e o humor, inscreve-se, pois, a estranheza e o desajuste do poeta

diante da vida, desajuste que é menos uma negligência da percepção humana do que uma necessidade ontológica. Esse sentimento do poeta em face dos desencontros humanos revela sua angústia diante da existência.

Em “Infância”, não obstante a dicção memorialista, já podemos vislumbrar, mediante o **humor** e a **ironia**, o que Luiz Costa Lima chama de princípio-corrosão. Ainda hoje, a dicção desataviada, a pluralidade de vozes e a linguagem corriqueira deste poema surpreendem qualquer leitor:

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 Robison Crusóé,  
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 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 Crusóé.  
(DRUMMOND, 1988, p. 5)



E não é só isso. O memorialismo de Drummond, nesse poema, não cai naquele ramerrão saudosista e sentimentalista. De modo algum. Em oposição à dicção de sala de jantar, muito comum à sua época, ainda sob a égide dos resquícios do parnasianismo e do simbolismo, ouvem-se o eco da cozinha, na voz da preta que chama para o café, e do quarto, onde a mãe cose e cuida do menino. Ou seja, a poesia de Drummond apreende tanto o senhorial como o subalterno. A coloquialidade desse poema não escolhe um ângulo para esconder outro. Ele abarca a preta descendente da senzala, passa pela escrava branca, que se denuncia por seu suspiro, e pelo senhor, todo poderoso, que campeia lucro e glória “no mato sem fim da fazenda”.

No poema “Cidadezinha qualquer”, a poética da banalidade associa-se ao distanciamento crítico e à dicção da negatividade. Já se pode perceber nessa tonalidade torta o germe da corrosão que, segundo Costa Lima, se desencadeará em **Boitempo** (1968), **Menino antigo** (1973) e **Esquecer para lembrar** (1979). Nesse poema, o *ennui*, que persegue o eu lírico, revela-se no tédio da monotonia do sempre igual, da mesmice e pachorrice provincianas. É o retrato da roça. Do mundo de horizonte irrevogavelmente limitado, onde as pessoas se confundem com as coisas. Essa ambiência interiorana de pura monotonia pode ser pontuada a partir da repetição das mesmas construções gramaticais, dos mesmos tipos de sons e de palavras. Tudo isso para mostrar a falta de perspectiva desse mundo

sonolento e para dar a sensação de paralisia total:

Casa entre bananeiras  
mulheres entre laranjeiras  
pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.  
Um cachorro vai devagar.

Um burro vai devagar.  
Devagar... as janelas olham.  
Êta vida besta, meu Deus.  
(DRUMMOND, 1988, p. 21-22)

Já “Fuga” parece um poema pendular. Por um lado, o poeta parece dirigir sua crítica aos escritores que fogem da “barbárie” do seu país natal, cuja bagagem literária principal manifesta-se na imitação. Por outro, não deixa de ser também uma comparação entre o cá (Brasil) e o lá (Europa), no intuito de mostrar o nosso espaço como espaço do atraso, do subdesenvolvimento e da ignorância. Ao desejar que sua ambiência fosse outra, o olhar do poeta sobre o país (ou sobre ser brasileiro) nos parece inteiramente negativo. Entretanto, uma vez que não pode realizar o seu desejo, por se encontrar também inserido nessa ambiência, o poeta encara sua realidade pelo viés da mais cruel ironia, o que é um meio de revelar a verdadeira face do país:

Povo feio, moreno, bruto,  
não respeita meu fraque preto.  
Na Europa reina a geometria  
e todo mundo anda – como eu – de luto

Estou de luto por Anatole  
France, o de *Thaïs*, jóia soberba.  
Não há cocaína, não há morfina



igual a essa divina  
papa-fina.

Vou perder-me nas mil orgias  
do pensamento greco-latino  
Museus! Estátuas! Catedrais!  
O Brasil só tem canibais  
(DRUMMOND, 1988, p. 22)

Em “Papai Noel às avessas”, a negatividade é levada às últimas consequências, a partir do momento em que o poeta destrói a figura mitológica de papai Noel, ao colocar em cena um papai Noel gatuno. Nesse sentido, o poeta joga por terra a figura do bom velhinho criada pelo imaginário do senso comum e, com isso, expulsa também a figura mitológica que, outrora, habitara o universo do menino. Mais ainda: o poeta parece enfatizar também que os mitos europeus não se ajustam às realidades brasileiras:

Papai Noel entrou pela porta dos fundos  
(No Brasil as chaminés não são  
praticáveis)

entrou cauteloso que nem marido depois  
da farra.

Papai Noel explorou a cozinha com olhos  
espertos,  
achou um queijo e comeu.

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)  
e avançou pelo corredor branco de luar.  
Aquele quarto é o das crianças.  
Papai entrou compenetrado.

Os meninos dormiam sonhando outros  
natais muito mais lindos  
mas os sapatos deles estavam cheinhos de  
brinquedos  
soldados mulheres elefantes navios  
e um presidente de república de celulóide.  
Papai Noel agachou-se e recolheu aquilo  
tudo  
no interminável lenço vermelho de  
alcobaça.

Papai Noel voltou de manso para a  
cozinha,  
apagou a luz, saiu pela porta dos fundos.  
(DRUMMOND, 1988, p. 23-24)

Outro poema que merece ser registrado aqui é “Cabaré mineiro”. Nele, a dicção coloquial-irônica destaca os nossos valores extraviados e as nossas mazelas sociais e culturais: prostituição, patriarcalismo, sexismo machista e a macaqueação do alheio: o culto parisiense dos cabarés:

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.  
Como rebola as nádegas amarelas!  
Cem olhos brasileiros estão seguindo  
o balanço doce e mole de suas tetas.  
(DRUMMOND, 1988, p.28)

Já em “Lanterna mágica”, a dicção coloquial-irônica, impregnada do princípio-corrosão, vai ressaltar o Brasil novo se superpondo ao Brasil velho. Este poema não deixa de ser também uma sátira à metrópole – Belo Horizonte –, simples imitação de Paris, com o seu jardim da praça da Liberdade tão cuidadosamente traçado, em



contraposição à rudeza da casinha de características rurais:

Pelos jardins versailles  
ingenuidade de velocípedes

E o velho fraque  
na casinha de alpendre com duas janelas  
dolorosas  
(DRUMMOND, 1988, p.9)

Nos dois primeiros versos, os jardins grandiosos e o brinquedo novo antecipam o moderno. Já os dois seguintes enfatizam outro tempo que está ficando para trás. A voz do poeta, ao relatar essa mudança, não parece saudosista, mas crítica, por mostrar as mais aberrantes contradições sociais tão próximas uma da outra: de um lado, o Brasil que se mascara de moderno; do outro, o Brasil emperrado, rural, anacrônico e atrasado.

Mário de Andrade, que leu, bem antes da publicação, os versos de **Alguma poesia**, versos esses que Drummond queria jogar fora e só não o fez graças ao autor de **Macunaíma**, chama a atenção do poeta no que diz respeito a essa visão negativa do Brasil. Ele critica impiedosamente o poeta mineiro pelo fato de ele estar muito influenciado pelas idéias de Anatole France:

(...) você diz que ele (Anatole France) ensinou você a não ser exigente com a vida...Como isso! Se você se confessa um inadaptado e tem um errado desprezo pelo Brasil e os brasileiros. O mal que esse homem fez a você foi torná-lo cheio de literatices, cheio de inteligentices, abstrações em letra de forma, sabedoria de papel, filosofia escrita: nada prático, nada relativo ao mundo, à vida, à natureza, ao homem. (...) se

você tiver as idéias dele, será um horroroso, ridículo passadista.

(ANDRADE, 1982, p. 13)

A seguir, Mário cita um pequeno trecho da carta de Drummond a ele: “Pessoalmente acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. Acho o Brasil infecto. Perdoe o desabafo que a você, inteligência clara, não causará escândalo.” (ANDRADE, 1982, 13). E comenta:

Não me escandalizei, mas achei lastimável. Tudo isso ainda são caraminholas metidas na cabeça de você pelas letras do Sr. France et caterva. (...) Você faça um esforcinho pra abrasileirar-se. Depois se acostuma, não repara mais nisso e é brasileiro sem querer. Ou ao menos se não formos nós já completamente brasileiros, as outras gerações que virão, paulatinamente desenvolvendo o nosso trabalho, hão de levar enfim esta terra à sua civilização. (ANDRADE, 1982, p. 13)

Ou seja, Mário fica preocupado com o tom negativista do poeta em relação ao país nesta carta e o aconselha a voltar os olhos para o Brasil. Talvez temesse que as idéias de Anatole France contaminassem a poesia de Drummond e o impedissem de ver o Brasil. Puro equívoco de Mário, porque a riqueza de **Alguma poesia**, ao que parece, está justamente nas contradições do livro. Ou seja, na sua faceta irônica, cética, humorística e, ao que tudo indica, numa certa instabilidade que pode ser intencional. As idas e vindas do poeta são constantes neste primeiro livro. Aliás, o que parece caracterizar **Alguma poesia** revela-se no dizer para, logo em seguida, desdizer. Um exemplo da instabilidade de **Alguma poesia**



manifesta-se no poema **Europa, França e Bahia**. Notamos que nele o lá (a Europa), considerado noutra poesia deste mesmo livro como berço da civilização e, portanto, o lugar ideal, torna-se aqui espaço exótico, estranho, diferente, cujo “coração não bate igual ao da gente”. E o poeta diz:

Meus olhos brasileiros se enjoam da  
Europa.

Minha boca procura a “Canção do  
exílio!”.

Como era mesmo a “Canção do exílio!”?  
Eu tão esquecido de minha terra...

Ai terra que tem palmeiras  
onde canta o sabiá!

(DRUMMOND, 1988, p. 8)

Contraditoriamente, isto não quer dizer que o poeta anule o gosto de Europa, ou a recordação do antigo ou a vivência do novo. Ao que parece, **Alguma poesia** manifesta-se como uma suma de contradições e microcosmo do que ainda somos. Por outro lado, creio que a visão negativista do poeta em relação ao Brasil não pode ser tomada somente como desprezo pelo país e pelos brasileiros, como diz Mário de Andrade. A questão parece muito mais complexa do que imaginamos. O desencanto do poeta parece ser com os diferentes brasis (o velho e o novo que coexistem tanto na metrópole como no interior), o que revela as contradições da modernidade. Isto se reflete claramente na poesia de Drummond. Notemos, por exemplo, o poema “Família”:

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 da 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 a noite  
e a mulher que trata de tudo.

O agiota, o leiteiro, 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.

(DRUMMOND, 1988, p. 24-25)

Como se vê, a família antiga, para viver nesse clima de bucolismo e de paz satisfeita, depende das serviçais que, por sua vez, se identificam com os animais domésticos: o papagaio, o cachorro, o gato, as galinhas etc. Assim como ainda há a mulher – vítima dos tristes resquícios das relações sociais de trabalho que se firmam no plano da relação senhor *versus* escravo – que cuida de tudo. Entretanto, mesmo em face destas cruéis diferenças sociais, o quadro pintado pelo poeta, mesmo que de modo irônico, não deixa de ser bucólico nem de ser lembrado com nostalgia. Simpatia do poeta tanto pela casa-grande como pela senzala? Talvez. Drummond não nega sua adesão afetiva ao passado.

Por fim, o antigo se enleia ao tempo de agora, que se encarna no seu espelho e ora se revê, ora se desconhece. Neste trânsito entre as práticas do que foi e a presença do que está sendo, a memória ainda ressalta a sexualidade, vivida terrivelmente como culpa ou castigo em “Iniciação amorosa”:



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 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 cama  
febre 40 graus febre.  
Uma lavadeira imensa, com duas tetas  
imensas,  
girava no espaço verde.  
(DRUMMOND, 1988, p. 27)

Uma vez que o objetivo deste trabalho visa a mostrar o princípio-corrosão como algo intrínseco à poética drummondiana, faremos um contraponto entre **Alguma poesia** (1930) e os seguintes livros: **Boitempo** (1968), **Menino antigo** (1973) e **Esquecer para lembrar** (1979), contando com a imprescindível contribuição de Luiz Costa Lima, que foi quem vislumbrou a questão da corrosão em toda a obra de Drummond. Nesses livros, o poeta itabirano relembra a antiga cena, presente lá em **Alguma poesia** (1930). Porém, agora, poeta consagrado, como verá seu passado? Notaremos que a tentação saudosista, ainda que não caia no sentimentalismo piegas, se tornará sem dúvida iminente. Daí será importante ter como ponto de referência e balizamento **Alguma poesia**.

Para Costa Lima, o tom dos poemas de Drummond nesses livros mudou. Quase todos têm características de estorinha divertida e de estilização jornalística que cegam a lâmina só ironia de **Alguma poesia**, em cuja raiz há um niilismo filosófico, o que, de antemão, já confere a este livro uma faceta negativista e corrosiva. Segundo o crítico, uma série de poemas parece resultar de um compromisso com o público a quem se vende a estilização do tom drummondiano. Como um pintor no mercado das artes, o poeta vende sua marca. No entanto, diz o crítico, para sorte nossa, que nem tudo segue na enxurrada da estilização.

Mas esse assunto não será discutido aqui. Logo, discutamos o que interessa nesse ensaio: observar que diferença há entre o primeiro momento do **princípio-corrosão**, que já aparece lá no **Alguma poesia**, de 1930, e o dos poemas dos livros escolhidos para a comparação.

Falando de seus livros **Boitempo** (1968), **Menino antigo** (1973) e **Esquecer para lembrar** (1979), em que a pesquisa do passado já se realiza em uma dimensão metapoética, escreve Drummond:

Esses livros, a meu ver, se explicam menos pelo contado que pelo desejo de construir uma ponte entre o ser e o estar-no-mundo. (...) Esquecer e lembrar para esquecer e tornar a lembrar com mais intensidade... e tornar a esquecer, pois não? O processo é infundável, na medida de nossa existência. (DRUMMOND, in: **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 15/12/79)



Esta declaração mostra como o poeta valoriza a experiência poética através da intervenção da memória. Para ele, parece que o sentido das coisas não pode ser aprisionado no tempo horizontal dos relógios e na dimensão superficial (ou *tangível*) da realidade. O que se deve, entretanto, ter em mente é que essa memória não é a simples representação do passado, nomeada por uma palavra nova, mas o próprio acontecimento do tempo como presença, colhido por um mesmo *logos* poético.

O retorno do poeta à sua *Pátria* só pode ser efetivado por meio da linguagem. Assim, pode-se dizer que a experiência do poeta com a linguagem revela-se como o seu próprio caminho para recuperar o solo de origem. Vejamos o que diz o poeta em “Chamado geral”, no livro **Boitempo**: “Vinde feras e vinde pássaros, restaurar em sua terra esse habitante sem raízes”. (DRUMMOND, 1973, p. 53)

Em “Reunião noturna”, “A nova primavera” e “Aquele raio”, a família surge como a questão central da reflexão do poeta. Nesses três poemas, o ímã da família atrai do além os fantasmas, apegados às mesmas regras a que estiveram sujeitos, ou, por contida culpa, dirigem o raio contra o túmulo do patriarca:

Aquele raio  
não era para cair no túmulo  
orgulhoso  
do grão senhor de terras e da tribo  
Devia ser talvez endereçado  
à campo de algum pobre pescador  
sem glória de família.  
Escolher logo esta, romper-lhe a inscrição

de prantos esculpidos com tamanho capricho,  
e criar, irrisão, essa frase confusa  
em que fama e fazenda já não brilham,  
estelares,  
é castigo, talvez desculpas não sabidas,  
sepultadas mais que os ossos vererandos.  
Sepultadas lá onde o sangue se forma,  
onde a prima semente esboçou um caráter,  
uma forma de rosto, um vinco de soberba  
que rói esta linhagem e agora se dissolve  
em rachaduras cruéis de pedra  
esborcinada.  
(DRUMMOND, 1988, p. 538)

No que concerne à experiência da poesia, em Drummond, ela sempre se manifesta vivida como culpa, o que leva o poeta a se identificar indiretamente com o escravo fugido. Mas, o escravo, estigmatizado, não recorda o passado. E não quer rememorar-lo; quer esquecer-lo, negá-lo. Já o poeta só pode ser poeta recriando seu passado, relendo-o e transformando-o em *poiesis* (= criação), palavra poética. Assim ele pode ser ator, pode representar, pode fingir, pode brigar com a palavra e manter, transcendendo o tempo, a memória poética, o *logos* recriado.

Por isso, o senhor não pode ser morto pelo escravo. Assim, ao recusar o senhor, sem matá-lo, a poesia flui. Drummond denuncia o pai, mas precisa dele. Precisa da lei, da rigidez, precisa ser escravo para depois recusar sê-lo via criação poética.

O escravo fugido não tem redenção. Não parece senhor de si, mas um estigmatizado pelo passado. Também o poeta não pode ser ator, senhor de si, senão preso ao passado, à obsessão da memória. Ele restaura, então, as raízes passadas no solo da criação poética:



Cumpre-se a lei. Está escrito:  
a cada um o seu gado.  
Para mim escravo fugido  
Não há futuro, há passado.  
(DRUMMOND, 1998, p. 57)

Em “Agritortura”, a figura do boi apresenta-se de modo bastante ambíguo. O boi configura-se, não raro, como o que olha, ruminava e, às vezes, resigna-se. Revela-se também como o subalterno que se deixa conduzir por outrem. Rememorando o passado, a voz do poeta reproduz com dor e constrangimento, à mesa baronial, a dialética do senhor e do escravo. O escravo constitui-se como objeto; e o senhor, como sujeito. Ao que parece, o poder permeia a relação interpessoal, uma vez que o sujeito se afirma diante do objeto. Mas o objeto priva, também, a liberdade do sujeito. Há, então, um embate: o poeta superando o senhor via palavra e se afirmando como poeta e ficcionista.

Neste poema, Drummond denuncia o assento do senhor, entretanto, para a manutenção do ofício de recusa, tem a necessidade de revivê-lo:

Amanhã serão graças  
de museu.  
Hoje são instrumentos de lavoura,  
base veludosa do Império:  
“anjinho”  
gargalheira,  
vira-mundo,  
cana, café, boi  
emergem ovantes dos suplícios.  
O ferro modela espigas  
maiores.  
Brota das lágrimas e gritos  
o abençoado fujão  
da mesa baronial comendadora  
(DRUMMOND, 1988, p. 447-448)

Assim, o poeta, fazendeiro extraviado, caçador de reses no ar, converte-se em colecionador de cacos, em memorizador de “bois longínquos, éguas enevoadas”, uma vez que a memória lembra um mosaico. Daí o caráter esfacelado de sua estruturação. É a partir dos cacos que o poeta vai montando o mosaico de seu passado. Segundo Walter Benjamin, a memória não seria uma mera recordação, mas uma forma de juntar os “cacos da história” no passado. A memória resgata assim acontecimentos que não se completaram na história, enfocando o passado de modo inacabado, inesgotável, possível de ser preenchido e resgatado dentro de uma ótica de presente. (BENJAMIN, apud GAGNEBIN, 1982, p. 72-73). Ou seja, a memória revela-se como ficção. Invenção do que já não existe mais.

Mediante esse vaivém ruminante da memória – jogo entre o vivido e o imaginado –, acrescido desses fiapos de lembranças, o poeta tenta preencher a totalidade da recordação e, nesse não preenchimento, ele cria e recria o passado e, com isso, enriquece o processo ficcional. Nesse caso, a poesia drummondiana se confunde com a tortura de quem precisa repisar sua origem, refletir seu passado e sentir o gosto do desfeito e o desgosto do feito.

Nesse sentido, o embate do poeta com o pai, recordado agora, no presente da escrita, como desencontro entre um e outro, parece exemplar. O sentimento da poesia como culpa se correlaciona com o mesmo sentimento do filho quanto ao pai:





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?

- Parricida! Parricida!  
alguém exclama entre os dois.  
Abaixa-se a mão erguida  
e fica o nome no ar.

Por que se inventam palavras  
que furam como punhal?  
Parricida! Parricida!  
com essa te vais matar  
por todo o resto da vida.  
(DRUMMOND, 1973, p. 93-94)

Em “Noturno”, o mesmo drama. A impossibilidade de comunicar-se com o pai. E a culpa. A palavra faltava outrora, mas multiplicou-se em poesia. Poesia como culpa, culpa perante o pai, poesia como memória, memória como irredenção. Vejamos:

Que noite mais comprida desde que nasci.  
Viajando parado. O escuro me leva  
sem nunca chegar. Sem pedir abençã  
Como vou saber que não vou sozinho?  
Que o mundo está vivo. Abençã papai.  
Abençã mamãe. Mas falta coragem  
e peço pra dentro. Dentro não responde.  
(DRUMMOND, 1988, p. 571-572)

Mas o circuito da culpa não se encerra na relação com o pai. Ela atinge o sexo,

sobretudo quando a badalada grave do relógio da matriz pesa sobre a consciência.

O poema seguinte, permeado por um traço barroco, parece se caracterizar na antítese celeste-terreno, o que acentua ainda mais a angústia da culpa e o drama de consciência:

Nenhum igual àquele.  
A hora no bolso do colete é furtiva,  
a hora na parede da sala é calma,  
a hora na incidência da luz é silenciosa.  
Mas a hora no relógio da Matriz é grave  
Como a consciência.

E repete. Repete.

Impossível dormir, se não a escuto.  
Ficar acordado, sem sua batida.  
Existir, se ela emudece.

Cada hora é fixada no ar, na alma,  
continua soando na surdez.  
Onde não há mais ninguém, ela chega e  
avisa  
varando o pedregal da noite.

Som para ser ouvido no longilongo  
do tempo da vida.  
Imenso  
no pulso  
este relógio vai comigo.  
(DRUMMOND, 1988, p. 590-591)

No espaço da casa, as consultas ao relógio são discretas. O tempo parece sossegado, calmo, e o dia passa silencioso. Mas o dia governado pelo relógio da matriz é, ao que parece, opressor, porque matriz e consciência se confundem. O relógio da matriz remete a Deus, e Deus remete ao pai, que castiga, que pune sempre; ao pai que se constitui como poder:



Ele vê, ela cala.  
Castiga depois.  
Seu olho-triângulo  
devassa o país do mata-dentro.  
No escuro me vê  
e me assusta.  
No claro me deixa sozinho  
sem um sinal, um só  
que me previna.

O que faço de errado,  
principalmente o que faço  
de gostoso,  
tudo lhe merece  
a mesma indiferença  
enquanto vou fazendo.  
Tarde é que ele mostra  
sua condenação.  
Interrogo-me, sinto  
que dói dentro de mim.  
Não devia ter feito.  
Como poderia  
evitar de fazer?  
Só agora percebo  
que condenado fui  
a fazer e provar  
a pena interior.

Seu nome (e tremo) é Deus do catecismo.  
(DRUMMOND, 1988, p. 596)

A lei manifesta-se como ferrete repartido  
entre dois poderes – o de Deus e o do pai,  
duplo de Deus –, transformando o sexo em  
culpa, ameaça escondida atrás da porta,  
cuidado, pecado, coisa suja e feia, doença e  
febre ou experiência de tormento:

Amo demais, sem saber que estou  
amando.  
As moças a caminho da reza.  
Elas também não se sabem amadas  
pelo menino de olhos baixos mas atentos.  
Olho uma, olho outra, sinto  
o sinal silencioso de alguma coisa  
que não sei definir – mais tarde saberei.

Que fazer deste sentimento  
que nem posso chamar sentimento?  
Estou me preparando para sofrer  
assim como os rapazes estudam para  
médico ou advogado.  
(DRUMMOND, 1988, 582)

Se na meninice o sexo remete à culpa,  
coisa suja, dor física ou mental, sem-  
vergonhice, pecado terrível, na velhice, o  
poeta o vê como algo inútil e sem  
perspectiva de nada:

O amor dos cachorrinhos  
oferta-se em exemplo  
inútil para o velho  
maligno para flor.

O velho conversando-se  
é banco de jardim  
mas em jardim nenhum.  
(DRUMMOND, 1973, p. 149)

A culpa permeia a vivência poética e a  
vivência amorosa. Sua origem parece  
proveniente da relação pai *versus* filho, dos  
valores de uma sociedade patriarcal, das  
influências judaico-cristãs, estas norteadoras  
da moral repressora e do autoritarismo.  
Neste tipo de sociedade, o pai configura-se  
como o guardião de todas as coisas, além de  
ser terreno e eterno. Em face desse poder  
opressor, contrapõe-se a poesia, via da  
rebelia e da libertação. Por meio dela, o  
poeta lavra outros campos, outras terras,  
livra-se da manutenção do clã, rompe o jugo  
da memória e escapa da dialética do senhor e  
do escravo, porque seus passos de liberdade  
são sempre passos de rebelia.

Por fim, nos versos concernentes à casa,  
o poeta relembra seu ar aprazível, mas



severo; sua amplidão, sua solidão, seu ar  
quase sagrado e o poder que ali impera:

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

O sofá recusa  
traseiros vulgares.

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

Por favor, visitas,  
vinde, vinde rápido  
pra que eu também visite  
a sala de visitas!  
(DRUMMOND, 1988, p. 480)

Em “Liquidação” e “Casarão morto”, a casa, apesar da sua gravidade nobre, está suspensa no tempo. O poeta retrata seu apego afetivo a ela. O cruel era, entretanto, amado. Mas a casa não fora isenta ao tempo, que surge como o cupim que corrói lentamente seus alicerces e travejamentos, seus móveis e outros apetrechos de que só conhecemos o resultado:

A casa foi vendida com todas as  
lembranças  
todos os móveis todos os pesadelos  
todos os pecados cometidos ou em vias  
de cometer  
a casa foi vendida com seu bater de portas  
com seu vento encanado sua vista do  
mundo  
seus imponderáveis  
por vinte, vinte contos.  
(DRUMMOND, 1988, p. 503)

Esqueletos de cadeiras sem palhinha,

o espectro de jacarandá do marquesão  
entre selas, silhões, de couro roto.  
Cabrestos, loros, barbicachos  
pendem de pregos, substituindo  
retratos a óleo de feios latifundiários.  
O casarão senhorial vira paiol  
depósito de trastes aleijados  
fim de romance, p.s.  
de glória fazendeira.  
(DRUMMOND, 1988, p. 465)

Segundo Costa Lima, a figura central da poética drummondiana manifesta-se na corrosão. Tudo está em face do nada. E o nada está em tudo. A corrosão carcome tudo. Até a adesão afetiva ao espaço contra o qual o poeta tinha se rebelado; no entanto ele se identifica com as ruínas, carcomidas pelo tempo, que não deixa nada no lugar. Tudo isso se manifesta como relativa libertação, porque Drummond, apesar de demonstrar, poeticamente, a corrosão de tudo, deixa no fundo da alma os restos do que foi carcomido; e não nega sua adesão afetiva a esse passado.

Em vez de processo de desfazimento corrosivo, a poética drummondiana configura-se, na verdade, como química que opera a partir do resto:

De tudo ficou um pouco.  
Do meu medo. Do teu asco.  
Dos gritos gagos. Da rosa  
ficou um pouco.

Oh abre os vidros de loção  
e abafa  
o insuportável mau cheiro da memória.

Mas de tudo, terrível, fica um pouco,  
e sob o soluço, o cárcere, o esquecido  
e sob os gonzos da família e da classe,  
fica sempre um pouco de tudo.  
(DRUMMOND, 1988, p. 125-127)



Resto que, imaterializado, se converte em substância do ficcional. Por isso mesmo, pode-se destacar Drummond como um poeta maior, já que ele não cai nas malhas do saudosismo piegas e alienado. Nele, a experiência com a linguagem revela o seu próprio caminho em direção ao real, e, as possíveis metamorfoses dessa linguagem manifestam apenas percepções de nossa leitura.

Vindo ao presente ou indo ao passado, a poética de Drummond sempre vive do resto. Por exemplo: resto da casa, resto da fazenda dos Andrades, resto do traçado sobre a pedra, do pouco da rua, da Itabira, que é apenas um retrato na parede, resto da Belo Horizonte da juventude do poeta. E, apesar disso, Drummond não funda a palavra poética sobre o saudosismo. Para se manter vivo no espaço da ficção, não se congela em saudade, mas a transforma na propriedade móvel de um “fazendeiro do ar”.

Daí o “Eco” que, para trás, diz da fazenda havida e, para a frente, da ação da poesia.

A fazenda fica perto da cidade.  
Entre a fazenda e a cidade  
o morro  
a farpa de arame  
a porteira  
o eco.

O eco, no caminho  
entre a cidade e a fazenda,  
é no fundo de mim que me responde  
(DRUMMOND, 1988, p. 463-464)

Como salienta Costa Lima (1972), a corrosão se põe a serviço do ficcional e não apenas do memorizado, uma vez que o

ficcional desrealiza o realizado e o converte em possibilidade de vir a ser.

Via *logos*, retornando à sua Pátria, ao seu passado, Drummond desvela um outro sentido do mundo e se desvela também. No confronto com a memória, ele recria a si mesmo e restaura suas raízes passadas no solo da criação poética. O passado, pois, revela-se como impulso de partida. É no fundo temporal da história que se deve procurar a forma de expressar essa comunicação e, assim produzi-la, repeti-la, ou seja, reanimar o esquecido e realizar o possível. Tudo o que foi – resto – manifesta-se como pura presença, como palavra poética que flui e que liberta o poeta da temporalidade física:

Que poder tão terrível permanece  
Nas sílabas cruéis e musicais,  
a recordarem quanto a mente esquece?  
(DRUMMOND, 1980, p. 41)

O que permanece oculto na imediatez da realidade e que a memória poética vai recriar: o que está “esquecido é o que merece ser lembrado”. O poeta o confirma: “o esquecimento ainda é memória”.

O tempo histórico gasta coisas e pertences, mas, deles, resta os despojos, ou o despojo sobre o qual debruça a palavra. A luta maior de Drummond é com as palavras, é com a criação poética, com o *logos* poético, invertendo seu movimento de perda. As coisas, o real etc. estão sempre em face do nada, desaparecem, se deterioram em cacos. A estes cacos a palavra se volta para desrealizá-los, imaterializá-los, tornando-os criação poética, como ressalta, de modo feliz, Costa Lima (1972).



Esse aniquilamento corresponderá a uma nova concretude conseguida em plano mental. Desrealidade, o poema, então, se entrega ao imaginário do leitor. Este o suprirá de nova concreção, porque o poema é concreção móvel, exercida a partir de signos que significam.

Drummond, poeta da memória, já sabia que ver seria apenas o instante inicial de uma aprendizagem, que só se completa quando não vemos. A partir do já não visto podemos criar uma nova visibilidade. O que já não é, pode vir a ser de uma maneira nova. O que já não é existe sempre como possibilidade de ser. A memória poética

manifesta-se, portanto, como via para a ficção. Mas esta não parece apenas mero fantasiar alheio à realidade. A ficção nutre-se, sim, do elã, do impulso, da força pulsional com que as coisas vivem em nós. E nós podemos transformá-los, convertê-los em palavras, sendo elas próprias coisas significantes, lastreadas pela experiência existencial, pelas circunstâncias sociais, culturais etc. e pelo mundo que nos circunda. É o caso do memorialismo na poesia de Drummond, que, via *poiesis*, transforma-se em arte literária, isto é, em ficções da memória.



### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1988.

\_\_\_\_\_. **A paixão medida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

\_\_\_\_\_. **Menino antigo**: Boitempo II. 2. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

\_\_\_\_\_. **Boitempo & A falta que ama**. 2. ed., Rio de Janeiro: Sabiá, 1973.

ANDRADE, Mário de. **A lição do amigo**: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário / Mário de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

COSTA LIMA, Luiz. O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: **Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral**. 2. ed revista. Rio de Janeiro: INL, 1972.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**: São Paulo: Brasiliense, 1982.

GLEDSON, John. Alguma poesia. In: **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. Trad. John Gledson. São Paulo: Duas Cidades, 1981, p. 57-85.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O gauche no tempo**. Rio de Janeiro: INL, 1972.

SEMINÁRIO: **Carlos Drummond de Andrade**: 50 anos de Alguma poesia. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1981.

---

<sup>1</sup> Pós-doutor em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Mestre e Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* – LABELLE –, no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Professor de Língua Portuguesa, Filosofia e Introdução à Metodologia Científica na Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG.

E-mail: [joseosmardemelo@yahoo.com.br](mailto:joseosmardemelo@yahoo.com.br)