

De volta ao futuro da língua portuguesa.

Atas do X<sup>o</sup> CONGRESSO Mundial de Estudos de Língua Portuguesa

Simpósio 19 - Escritas poéticas em língua portuguesa: diálogos críticos, 1485-1498

ISBN 978-88-8305-127-2

DOI 10.1285/i9788883051272p1485

<http://siba-ese.unisalento.it>, © 2017 Università del Salento

## SAÍDA À FRANCESA – POETAS FRANCESES E DILEMAS BRASILEIROS NA POESIA DE DRUMMOND NOS ANOS 50

Homero Vizeu ARAÚJO<sup>5</sup>

### RESUMO

Discussão da relação de Carlos Drummond de Andrade com poetas franceses, especialmente Baudelaire e Valéry, ao escrever sua obra situada nos anos 50 do século XX, em especial os livros *Claro enigma* e *Fazendeiro do ar*. Este estudo procura revelar aspectos da forma literária que compõe reflexão e provocação para reelaborar contradições e dilemas da cultura e da experiência histórica brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Carlos Drummond de Andrade; Charles Baudelaire; Antonio Candido; poesia brasileira; poesia francesa

Mas fazer o inútil sabendo  
que ele é inútil, e bem sabendo  
que é inútil e que seu sentido  
não será sequer pressentido,  
fazer: porque ele é mais difícil  
do que não fazer, e difícil-  
mente se poderá dizer  
com mais desdém, ou então dizer  
mais direto ao leitor Ninguém  
que o feito o foi para ninguém.

**João Cabral de Melo Neto**

### O problema brasileiro e os poetas franceses

Já se encontram bem estabelecidas as linhas de contato entre Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. O próprio João Cabral parafraseou a

---

<sup>5</sup> Professor associado UFRGS. UFRGS, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. Endereço correspondência: rua São Vicente, 548, ap. 314. Bairro Rio Branco, Porto Alegre, RS. Cep 90630-180. [homerovizeu@gmail.com](mailto:homerovizeu@gmail.com)

*Quadrilha* drummondiana nos seu poema *Os três mal-amados*, de 1953, e reconheceu a impacto da poesia de Drummond sobre sua poesia. Já é razoavelmente claro que a experimentação de João Cabral nos anos 50 pode ganhar uma avaliação mais substancial se levarmos em conta a obra de Drummond. Seria a partir da poderosa síntese irônica, melancólica e brasileira do poeta mineiro que o poeta pernambucano teria estabelecido sua dicção antilírica e descarnada.

Também é possível perceber em João Cabral a postulação explícita de um leitor com um perfil específico, um leitor virtual capaz de atender às exigências de uma poesia que se pretende distante do lirismo confessional e emotivo, de tão forte presença na literatura de língua portuguesa. Tal postulação do leitor cabível encontra-se desenvolvida, em larga medida, no poema *Uma faca só lâmina*, de 1955. Ora, o poeta Drummond, a partir de *Claro Enigma* (1951), articula sua já célebre ironia modernista com uma disposição introspectiva repleta de melancolia e ambivalência, um novo momento em que se percebem com força os ecos de Baudelaire e Valéry no esforço de autoanálise e de compreensão do mundo. Enquanto Drummond, o nosso grande poeta público, na expressão de Otto Maria Carpeaux, dava as costas ao público, João Cabral trata de explicitar suas exigências ao público possível, agora já sem pretensões a uma aliança emancipatória e libertária, tal como aquelas evidenciadas por Drummond em *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*.

*Claro enigma*, diga-se, é um livro escrito sob o signo da melancolia, que cria forte contraste com a disposição polêmica e solar de *A rosa do povo*, o grande livro de 1945. O título já sugere a contradição e certa ambivalência: no mistério que se apresenta de forma clara num enigma que seria obscuro, se me é permitida esta paráfrase que está longe de esgotar a polissemia do título. E sob o negro sol da melancolia Drummond retoma a forma soneto, mas também se vale do experimentalismo sem alarde.

Os exemplos são eloquentes.

Para desestabilizar as certezas e talvez mesmo as dúvidas, vem *Cantiga de enganar: Silêncio: que quer dizer?/ Que diz a boca do mundo?/ Meu bem, o mundo é fechado,/ se não for antes vazio./ O mundo é talvez: e só./ Talvez nem seja talvez./ O mundo não vale a pena,/ mas a pena não existe./ Meu bem, façamos de conta./ De sofrer e de olvidar,/ de lembrar e de fruir,/ de escolher nossas lembranças/ e revertê-*

*las, acaso/ se lembrem demais em nós.*<sup>6</sup> Neste poema o possível diálogo carinhoso e quase erótico (*meu bem*) não chega a ser diálogo, é um jogo de provocações em que o poeta vai construindo o mundo em nossa frente para o desmontar na frase seguinte, numa dança feérica de ditos e desditos. De especial pungência é o punhado de poemas dedicado a Minas Gerais, pátria e província deste mineiro solidamente estabelecido no Rio de Janeiro. Dentre eles, destaca-se longo e majestoso *Os bens e o sangue*, onde os antepassados dirigem-se ao poeta urbano e crítico: *Mais que todos deser damos/ deste nosso oblíquo modo/ um menino inda não nado/ (e melhor não fora nado)/ que de nada lhe daremos/ sua parte de nonada/ e que nada, porém nada/ o há de ter desenganado.*

O poema prossegue e lá pelas tantas Drummond responde aos terríveis e irônicos antepassados: *Ó monstros lajos e andridos que me perseguis com vossas barganhas/ sobre meu berço imaturo e de minhas minas me expulsais./ Os parentes que eu amo expiraram solteiros./ Os parentes que eu tenho não circulam em mim./ Meu sangue é dos que não negociaram, minha alma é dos pretos (...).* Renegando seu passado e afirmando seu vínculo tenso e irremediável com ele, o poeta alcança, aqui e no conjunto do livro, um patamar de provocação e beleza que altera a cena da literatura brasileira.

Porém, ao que parece, a nova disposição do eu-lírico drummondiano implica distanciamento da disposição empenhada, a qual teria caracterizado a formação da Literatura Brasileira segundo a célebre tese de Antonio Candido, e permanecido entre nós mesmo depois do sistema já constituído. Examinar os resultados formais do nova disposição permitiria avaliar também a posição específica de Drummond no sistema literário brasileiro, cujo grau de especialização e organicidade naquela quadra pode ser melhor caracterizado se nos valermos do conceito de campo literário, nos termos de Pierre Bourdieu.

Mediante o conceito de campo literário e sistema literário, podem-se revelar dilemas e impasses da forma literária em Drummond em diálogo e polêmica com os tensões e rupturas da cultura brasileira. Para escândalo dos nacionalistas mais estritos, torna-se necessário e possível captar dados estruturais da experiência brasileira na forma literária justamente quando a poesia se torna mais cosmopolita e exigente, quando Drummond reelabora e reconfigura a melancolia e a ironia de Baudelaire, a ambição classicizante e dilacerada de Valéry, a disposição elevada e estoica de Supervielle.

---

<sup>6</sup> Todos os poemas de Carlos Drummond de Andrade provém de *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

Sendo assim, procuraríamos aqui uma versão de literatura comparada desenvolvida a partir de questões brasileiras que refratam e reelaboram dinâmicas emanadas da complexa cultura francesa.

### O efeito Paul Valéry

São notáveis os ecos de *O cemitério marinho*, de Paul Valéry, em *Relógio do Rosário*, poema de *Claro enigma*, mas o jogo intertextual entre os dois poetas está longe de se esgotar aí. John Gledson, em *Influências e impasses – Drummond e alguns contemporâneos*, chama atenção para a célebre epígrafe de *Claro Enigma*, (“Les évènements m’ennuient”) que define certo estado de espírito drummondiano nos anos cinquenta a aproximá-lo dos ideais da *poésie pure* valéryana, embora a identificação com os momentos mórbidos de Drummond tenham traços tipicamente baudelaireanos, de que trataremos adiante. De resto há várias pistas a serem seguidas e pesquisadas na obra de Valéry que podem iluminar a posição peculiar de Drummond nos anos 50; mesmo a comparação entre as pretensões valéryanas de João Cabral também rende razoável esclarecimento da posição de Drummond, no que os dois poetas brasileiros têm de contato e atrito.

No caso específico de *Claro Enigma*, John Gledson é enfático ao apontar que se trata de um momento de crise na consciência poética de Drummond, a qual contara, pelo menos desde a coletânea *Sentimento do mundo* (1940), com a afirmação da comunidade, ainda que dilacerada, na vida dos homens. Uma disposição participativa que bloqueava os ímpetos mais estetizantes, irônicos e agressivos do poeta. Com a guinada classicizante de *Claro Enigma*, a qual vem acompanhada de forte dose de ceticismo e ironia, a afirmação quase heróica da atividade poética, tal como entendida por Valéry e outros, apresenta-se como alento renovado na hora da crise.

O flerte aberto e flagrante com o pessimismo filosófico, numa forma tão declarada e até perigosa, é sinal de uma dificuldade em conciliar a poesia e sua justificação. A escrita é produzida por simples prazer – “contentamento de escrever” – e o egoísmo dessa posição produz seu próprio sentimento de culpa. Os problemas formal e lingüístico estão ligados a isso. Os poemas não mais se formam através da experiência, que em si é a garantia de contato com a realidade; o poeta começa a sentir menos confiança em sua própria expressão e a utilizar o pensamento de outros para exprimir o seu próprio. Devemos notar,

entretanto, que os poetas escolhidos por Drummond – Valéry, Rilke e Pessoa são os que mencionamos – são todos heróis da “profissão”, que ou superaram períodos de silêncio, ou viveram sua vida em função da poesia. Sua fé na validade e na necessidade de sua arte foi, podemos ter certeza, uma inspiração para Drummond. (GLEDSON, 2003, p. 168)

Uma inspiração não isenta de resistência, já que Drummond sente-se pouco à vontade no solipsismo racionalista de Valéry, com o mineiro tratando de desequilibrar a influência construtiva e harmônica do francês. Se como querem Antonio Candido e Leda Tenório da Mota, esta autora ainda mais enfática do que aquele, há presença forte de Baudelaire em *Claro Enigma*, tratar-se-ia de um livro em que a disposição para a harmonia classicizante viu-se subvertida pela verve insubordinada modernista, temperada pelo *ennui* baudelaireano. Se Gledson não vê Baudelaire aí, nem por isso deixa de mencionar a culpa que atormenta o poeta, afastado de sua pretérita crença de elaborar seus poemas no contato solidário com a vida do país. Voltaremos a Baudelaire enunciado por Antonio Candido em breve, mas cumpre notar que os achados de John Gledson dão continuidade a comentários e análises de João Guilherme Merquior, Luiz Costa Lima e Silvano Santiago, que estão longe de esgotar o assunto.

### **A memória e a ironia do fazendeiro do ar**

Ainda no capítulo das influências e parentesco espiritual, o poeta Jules Supervielle também deveria ser estudado mais atentamente, em particular no tratamento dispensado à poesia que tem por tema a memória e a família, que são assuntos recorrentes no poeta mineiro. John Gledson esboça este paralelo que merece também maior atenção e desenvolvimento em um ensaio que trate de contrastes e aproximações com a poesia francesa. De resto, propriamente no âmbito da memória brasileira, com Drummond e João Cabral vemos algo do apogeu de *fazendeiro do ar*, título inspirado do livro de 1954, mas também expressão adotada por Roberto Schwarz:

Uma figura tradicional da literatura brasileira deste século é o “fazendeiro do ar”: o homem que vem da propriedade rural para a cidade, onde recorda, analisa e critica, em prosa e verso, o contato com a terra, com a família, com a tradição e com o povo, que o latifúndio lhe possibilitara. É a literatura da decadência rural. (SCHWARZ, 1992, p. 92)

Vale notar que o pacto autobiográfico em Drummond e João Cabral, necessariamente passaria por uma definição de persona poética, para além da autobiografia pessoal. O experimentalismo verbal, o sarcasmo e a ironia de tais poetas denunciam o caráter inventado e ficcional de suas memórias. Daí o necessário cuidado para não reduzir seus poemas e escritos a testemunho autobiográfico, uma vez que nos dois autores há mediação literária muito requintada.

Explorando as presenças francesas e a dimensão provocativa enfática, é possível demonstrar o inconformismo da poesia supostamente classicizante e conservadora do autor. Isto é, o fazendeiro do ar repensa seu próprio empenho solidário e progressista e arma um salto negativo e melancólico que lhe proporciona enunciar os impasses de uma formação nacional bloqueada. “Que ele tenha referido assim o jeito de ser brasileiro, na década de 1950, quando tantas promessas democráticas e industrializantes apontavam para um destino melhor para o país, não deixa de soar profético para quem contempla o processo mais de cinquenta anos depois.”(ARAÚJO, 2014, p.186)

A presença francesa vai numa raríssima citação direta, que é seguida de outra citação local em um poema célebre de *Fazendeiro do ar* (1954).

#### **Eterno**

E como ficou chato ser moderno.  
Agora serei eterno.

Eterno! Eterno!  
O Padre Eterno,  
a vida eterna,  
o fogo eterno.

*(Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.)*

- O que é eterno, Yayá Lindinha?  
- Ingrato! é o amor que te tenho.

Eternalidade eternite eternaltivamente  
eternuávamos  
eterníssíssimo  
A cada instante se criam novas categorias do eterno.

(...)

O poema se estende em uma sequência espantosa de achados, mas cujo exame nos deixaria longe desta abertura à francesa, digamos. Vale registrar nela o quanto o enunciado curto e coloquial (*chato*) rende um efeito humorístico ao descartar-se das pretensões à vanguarda e/ou ao moderno. Talvez porque o moderno tenha se tornado mesmo descartável ou fácil. A seguir a piada vai para a pretensão à eternidade, como se

bastasse a reivindicação (*Agora serei eterno.*) para se alcançar a imortalidade. A própria frase, curta e grossa, afirma o desejo e o desautoriza, dada sua desfaçatez. A próxima estrofe ostenta as exclamações de pregão autopromocional (de feira? de bolsa de valores?) que antecedem a mitologia cristã sobre a transcendência: o padre, a vida e o fogo. A sequência crua com a incidência maliciosa do adjetivo *eterno* insinua o caráter mecânico e obsessivo da tal busca da eternidade, além de apontar a irrelevância pretensiosa do esforço.

Enfim chegamos à estrofe francesa, com sua rara citação, à que se segue a segunda citação; a primeira citação, no original francês, é de Pascal (1623-1662), a outra é de Machado de Assis, que era leitor e admirador do filósofo em causa. Se “o silêncio eterno desses espaços infinitos me apavora”, a entrada de Yayá Lindinha e seu interlocutor provocam riso e talvez certo alívio. Depois da frase em tom elevado enunciada pelo filósofo canônico, vem o trecho de diálogo coloquial e desprezioso, que é o desfecho de um conto razoavelmente obscuro de Machado de Assis: *Eterno!*, da coletânea *Páginas recolhidas*, de 1889. Então ficamos aqui entre o epigrama francês, lapidar e elevado, e a prosaica, mas não necessariamente trivial, repreensão amorosa desfechada pela brasileiríssima Yayá Lindinha. O desnível entre os versos é parte da estratégia de provocação do poeta, que diz e desdiz, em drible das expectativas de quem lê.

Vale notar a perícia do lance: Drummond desencavou o octossílabo no idílio apatifado machadiano, sem falar que a frase de Pascal é conhecidíssima, enquanto o conto é pouco conhecido. Neste poema, a influência francesa anotada por John Gledson vai na língua original, o que acentua o caráter cosmopolita e abstrato (*eterno, espaços infinitos*) para contrastar com a eternidade sentimental e local de Yayá. Como se vê, a saída à francesa de Drummond está longe de se esgotar em epígrafe e também pode conduzir ao contraste irônico e à provocação galhofeira.

Estamos lidando aqui com forma literária de grande complexidade, que justamente por isso tem capacidade de desvelamento de tensões históricas, o que abre um debate interessante no âmbito da sociologia da literatura, que pode aproximar as perspectivas de Pierre Bourdieu e de Antonio Candido.

## Campo literário e sistema

Resumindo um problema complexo, é argumentável que a partir do campo literário tal como definido por Pierre Bourdieu, Vagner Camilo, em *Da Rosa do povo à Rosa das trevas*, procura estabelecer o alcance da alteração civilizatória ocorrida no Brasil nos anos 50, com o paulatino aumento da urbanização e industrialização e o surgimento do mercado intelectual mais especializado. A especialização do trabalho artístico ocorrida nos anos 40-50 do século XX seria um dos fatores a contribuir para a guinada classicizante dos poetas, mas também para o surgimento da prosa experimental de Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Murilo Rubião. Mesmo os prosadores deixaram de assumir a responsabilidade por representar o Brasil e seus impasses a serem mapeados regionalmente, talvez porque tal tarefa já tivesse sido executada pela afirmação do país novo dos modernistas e pelo chamado romance de 30 (Jorge Amado, José Lins do Rego, Erico Veríssimo, etc).

No pós-guerra começa a se definir um quadro de mercado nacional para as obras literárias em geral, um público que também é nacional e, finalmente, editoras nacionais (José Olympio e Globo, no mínimo) que tratam de se dedicar ao mercado interno a ser explorado. Paradoxalmente a literatura deixa de ter relevância porque o entretenimento que se firma popularmente é o rádio, radionovela e canção popular (sambas, boleros, marchas, etc). Ou o apelo mais ou menos popularesco dos jornais. Isto é, quando há editoras para abastecer mercado interno finalmente unificado, o público da literatura é reformulado na voragem dos meios de comunicação em massa e o prestígio da literatura junto à elite também se reduz, paulatinamente substituído pelo discurso mais ou menos especializado dos burocratas, dos cientistas, dos tecnocratas, etc. Sem mencionar que surge, enfim, uma elite pós-letrada que pode valorizar mais a canção popular ou o cinema do que propriamente a expressão literária.

Crucial, para nossos fins aqui, é perceber que o campo literário autônomo, com seu conseqüente formalismo e especialização do trabalho artístico, está fortemente relacionado à crise da disposição empenhada na literatura brasileira, para referir a fórmula já clássica de Antonio Cândido em *Formação da Literatura Brasileira*. Crise que é um dado relevante para a definição do *ennui* mencionado na citação de abertura de *Claro Enigma*, aquele momento em que Drummond, dubitativo e repleto de aporias, trataria de invocar o auxílio luxuoso de poetas como Valéry, Fernando Pessoa e Rilke, segundo o argumento de John Gledson.

Daí viria boa parte dos dilemas do poeta altamente qualificado que escreve para o escasso público de poesia em um país de analfabetos em uma língua desconhecida do resto do mundo. O Brasil está se preparando para deixar de ser predominantemente agrário, e este país, em que a literatura fora crucial para discussão e estabelecimento do destino nacional, vê surgir a poesia suprema de *Claro Enigma*, no bojo da guinada classicizante que é coletiva na poesia (veja-se *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima, *Ouro Preto* de Murilo Mendes e o *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meirelles). No caso da poesia de Drummond, tal guinada classicizante convive com o tédio, a provocação e a eventual agressão ao leitor, além de agregar a disposição irônica que busca a parceria alerta - faça só lâmina - a suprema exigência que inclui o hermetismo injurioso e o ajuste de contas sem nostalgia, entre patético e irônico, com o passado latifundiário e patriarcal.

Com relação à memória e à história, a seção de poemas *Selo de Minas*, em *Claro Enigma*, registra que o passado mineiro é enfrentado sem condescendência, o que permite o contraste com os demais poetas. É um momento específico da dinâmica cultural brasileira que reavalia o passado:

É interessante no caso contrastar a posição heterodoxa de *Claro Enigma* ao tipo de posição mais oficialista ou, no limite, patriótica mesmo, assumido pelo *Romanceiro* ceciliano. A comparação é nos quase imposta pelo fato de que nessas duas obras máximas enfrenta-se a questão de Ouro Preto. Na primeira metade dos anos 50, já como resultado do acúmulo de saberes e práticas culturais impulsionado pelo Serviço de Patrimônio Histórico, cria-se a situação, aqui anteriormente mencionada, em que a poesia dispõe-se a assumir sua responsabilidade histórica. Ouro Preto apresenta-se como tema ou mote privilegiado.

A cidade, declarada monumento histórico, é simbólica. A Inconfidência é um referencial heróico. Nos anos 50, Ouro Preto desempenha o papel que depois do tropicalismo veio a ser desempenhado pela Bahia. Relíquia viva, fonte e foco da nacionalidade. Assim como o *Romanceiro* de Cecília e os poemas de Drummond, há *Contemplação de Ouro Preto*, de Murilo, há sonetos de Bandeira e há seu pioneiro Guia daquela cidade, há, enfim, a poesia de Henriqueta Lisboa. (MORICONI, 2002, p. 91)

Do que resulta uma poesia ambiciosa, que renega o caráter empenhado – sem perder o gume crítico, muito pelo contrário - que viria desde os autores do séc. XIX e da formação da literatura brasileira, para que se configurar um salto de qualidade e exigência. Assim o conceito de campo intelectual, na linha de Bourdieu, ilumina a

posição peculiar do poeta, mas necessitaria passar pela noção de sistema literário tal como enunciado por Antonio Candido para desvendar a cena literária no país de andamento combinado e desigual em relação ao centro capitalista. Até porque em Antonio Candido temos, antes de mais nada, um crítico literário que também é sociólogo e historiador, para quem, portanto, o juízo estético é fundamental para se avaliarem historicamente as obras. Para Pierre Bourdieu, o interesse propriamente estético e a avaliação da forma são relativamente secundários, o que tornaria fecundo um debate entre a perspectiva de um e outro. No mínimo porque para Bourdieu as noções de mercado, hierarquia e disputa simbólica são muito mais precisas do que aquelas esboçadas por Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*.

### **O fazendeiro do ar repassa Baudelaire**

De resto, cabe situar historicamente a culpa detectada pelo citado Antonio Candido em um ensaio famoso, *Inquietudes na poesia de Drummond*.

Na obra de Drummond a inquietude com o eu vai desde as formas ligeiras do humor até à autonegação pelo sentimento de culpa -, que nela é fundamental como tipo de identificação da personalidade, manifestando-se por meio de traços duma saliência baudelaireana:

Tenho horror, tenho pena de mim mesmo  
e tenho muitos outros sentimentos  
violentos.

(“Estrambote melancólico” – *Fazendeiro do Ar*)

As manifestações indiretas são talvez mais expressivas, como a frequência das alusões à náusea, à sujeira, ou o mergulho em estados angustiosos de sonho, sufocação e, no caso extremo, sepultamento, chegando ao sentimento da inumação em vida. Este tema, que se poderia chamar de emparedamento, manifesta uma opressão do ser que chega a assumir a forma de morte antecipada -, visível na fase mais recente da sua obra. (CANDIDO, 1995, p. 118-9)

E em nota de rodapé, no ensaio citado, o crítico indica poemas de *Claro Enigma* e de *Fazendeiro do Ar*, do que se conclui que a fase mais recente é a dos anos 50 e início de 60. Levando adiante os achados de Gledson e Vagner Camilo, caberia argumentar que no pós-guerra Drummond alcança, para além dos dilemas metafísicos,

uma consciência aguda das aporias da cultura e da sociedade brasileira. Consciência a enunciar uma culpa que inclui a disposição mórbida e agressiva a aproximá-lo de Baudelaire, no comentário certo de Antonio Candido.

Depois da militância humanista próxima do Partido Comunista vem um relativo afastamento da cena contemporânea, mas que não deve ser exagerado. Sem dúvida o desencanto com a participação política faz parte relevante dos assuntos e ritmos de *Claro Enigma*, mas o ressentimento e a melancolia do poeta estão enquadrados pelo esgotamento, ainda que circunstancial, da disposição empenhada da literatura brasileira, ou seja, pelo enfraquecimento da síndrome formativa, e pela percepção do surgimento de uma sociedade de massas, urbana e industrial.

E o desencanto e a ironia não dispensam os efeitos de provocação de poemas como *Legado* e *Confissão*, cuja autoironia e autodenúncia podem provocar a recusa das expectativas do respeitável público, talvez um tanto viciado pela disposição empenhada – e não necessariamente de esquerda - herdada da formação da literatura brasileira. Em *Remissão*, que junto com os outros dois poemas citados e mais alguns constitui a abertura de *Claro Enigma*, a avaliação é implacável.

#### **Remissão**

Tua memória, pasto de poesia,  
tua poesia, pasto dos vulgares,  
vão se engastando numa coisa fria  
a que tu chamas: vida, e seus pesares.

Mas, pesares de quê? Perguntaria,  
se esse travo de angústia nos cantares,  
se o que dorme na base da elegia  
vai correndo e secando pelos ares,

e nada resta, mesmo, do que escreves  
e te forçou ao exílio das palavras,  
senão contentamento de escrever,

enquanto o tempo, em suas formas breves  
ou longas, que sutil interpretavas,  
se evapora no fundo de teu ser?

Se a poesia virou pasto dos vulgares, onde ficou a proposta de apelo ao homem do povo e ao público em geral? Desqualificando o público, o poeta exprime desamor pelo próximo e também por si mesmo, mas a poesia de sintaxe maleável, rigor métrico e argumentação mais ou menos abstrata faz exigência à capacidade do leitor, assim como demonstra a perícia do poeta. Os procedimentos classicizantes e as metáforas herméticas bloqueiam a desqualificação, que a rigor já vinha carregada de ironia e paradoxo. Um impasse configurado na forma literária aqui tensionada na semântica, na fonética, na sintaxe, etc. Uma solução estética muito refinada que estaria reverberando culpa de classe, consciência artística e crise do tardio empenho formativo. Assim é possível esboçar uma redefinição do diagnóstico apresentado por Vagner Camilo, para quem o poeta, acossado pela melancolia das ilusões perdidas do engajamento, teria reagido através de certo formalismo e hermetismo poéticos ao barateamento panfletário do realismo socialista, mas também teria escapado da convenção estreita da geração de 45 mediante a tematização reiterada do risco alienante da *torre de marfim*.

Se a culpa está aqui presente, como nota Antonio Candido, cabe estudá-la em sua dinâmica de morbidez e de autonegação sem confundir tal dinâmica com um abstrato pessimismo. O Drummond ressabiado e cultor de Valéry dos anos 50 faria uma síntese poderosa com os procedimentos de Baudelaire, também ele mórbido, irônico e complexo a ponto de poder ser reivindicado pelo marxismo visionário de Walter Benjamin, pelo esteticismo espiritualista de Jean Pommier ou ainda pela rebeldia existencialista de Sartre. Como se vê, uma discussão de razoável complexidade e que está demandando o exame da obra de Baudelaire e de pelo menos parte de sua vasta fortuna crítica a fim de que se melhor avalie o impacto sobre a poesia de Drummond.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra poética*. 2002. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

ARAÚJO, Homero Vizeu. *Futuro pifado na Literatura Brasileira*. 2014. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte- gênese e estrutura do campo literário*. 1996. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.

CAMILO, Vagner. *Drummond – Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. 2001. São Paulo: Ateliê Editorial.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. 1981. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia. 2v.

\_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 1995. 3.ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas cidades.

GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. 1981. São Paulo: Duas Cidades.

\_\_\_\_\_. *Influências e impasses – Drummond e alguns contemporâneos*. Trad. Frederico Dentello. 2003. São Paulo: Cia das Letras.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. 1976. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

MORICONI, Italo. *Como e porque ler a poesia brasileira do século XX*. 2002. São Paulo: Objetiva.

MOTA, Leda Tenório da. *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*. 2002. São Paulo: Imago.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. 1992. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. 1991. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras.

