

POESIA E POLÍTICA

O contemporâneo na poesia de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto

POLITICS AND POETRY. THE CONTEMPORARY IN THE POETRY OF CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, MURILO MENDES AND JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Susana Celia Scramim*

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

RESUMO

Este artigo tem o objetivo de discutir a noção de contemporâneo na relação entre poesia e política. Para tal, serão analisados alguns poemas de Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes

PALAVRAS-CHAVE

Poesia moderna, contemporâneo, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes

A poesia é por definição extemporânea à sua época. Giorgio Agamben, em seu estudo sobre o contemporâneo, *O que é o contemporâneo?*, aponta para essa ambivalência do tempo presente: ser e não ser acessível aos que se encontram na mesma época, ser pertinente e simultaneamente impossível de ser apreendido, sendo a poesia o ponto mais difícil de ser captado. Seria possível conceber a poesia de Carlos Drummond de Andrade como pertencente ao contemporâneo? Sim, contudo, menos pela questão da eucronia e mais por uma leitura da economia de suas paixões, a qual mantém afinidades com a economia das paixões políticas do século. Sendo assim, o ser extemporâneo da poesia não tem o sentido de que ela esteja encerrada em uma “torre de marfim” e de costas para as janelas que dão para o mundo exterior. Segundo Silviano Santiago, a poesia de Carlos Drummond de Andrade é a melhor e a mais multifacetada intérprete do século XX. O século e o poeta seguiram um “percurso paralelo e íntimo” e, portanto, ler o século ajudaria a analisar e interpretar a obra do poeta e, ao inverso, ler sua poesia ajudaria a compreender melhor a história desse século recém-terminado. Sendo, por isso, que eles, poeta e século, tornar-se-iam coparticipantes de impasses e paixões, o que salta à vista é que não se trata de “eucronia” entre tempo presente e poesia e, sim,

* sscramim@uol.com.br

de uma economia de paixões. Poesia e política são paixões, são resultado da ação de “afectos” no entendimento humano; uma não existe sem a outra. A relação entre política e poesia é marcada por um tempo do “agora” dos acontecimentos, ou ainda, pelos efeitos que produz nos tempos do “agora” de outros acontecimentos, bem como da “duração” e da absorção desses efeitos, isto é, da absorção dos “afectos” que esses acontecimentos produzem, o que cria as condições da continuidade de sua vida sob outras formas cuja função é a de produzir incessantemente a história.

No entanto, essa vida que continua de outro modo atesta que esses “afectos” são ainda testemunhos de uma mesma complexidade temporal, outras montagens de tempos heterogêneos que permanecem emergindo. É importante compreender que esses estratos de tempo não se referem a uma confluência ou uma concordância entre o tempo em que se produz o acontecimento e o tempo do acontecimento. Tampouco esses estratos de tempo que sobrevivem no acontecimento se manifestam nos seus conteúdos, ao contrário, ganham forma mediante uma economia das paixões e dos afectos dos corpos que se manifestam nos valores de uma determinada época. Essa economia das paixões promove uma mímica de determinadas formas cujos modelos encontram-se sob a forma de ruínas, objetos destruídos e depositados nas camadas de tempo dos acontecimentos criativos daquilo que chamamos de história. Ao operar uma leitura sobre as paixões compartilhadas entre poesia e política brasileiras no contemporâneo, não se pode deixar de dirigir o olhar analítico para os destroços deixados pela poesia de alguns poetas importantes do modernismo brasileiro, sob pena de não ser possível antever os “agoras” que esses poemas ainda produzem. Numa leitura analítica das paixões produzidas pela política e pela poesia no contemporâneo não se pode negligenciar os efeitos e reverberações que essas paixões produziram no tempo, não se pode negligenciar um corpo a corpo com a história de cada poema, pois esse corpo a corpo produzirá a tese, que Mallarmé hegelianamente anteviu como tarefa da poesia moderna: escrever a terceira tese da história do espírito humano, cuja primeira e segunda teses já haviam sido escritas pela mitologia grega e pelo cristianismo. Essa terceira tese, para utilizar o termo mallarmaico-hegeliano, em função de sua consciência histórica, envolve uma compreensão da poesia como uma vida e que, por isso mesmo, está submetida a um vir a ser e a um declinar incessante. Com isso, compreende-se que a história da poesia está submetida a um processo de acúmulo de camadas repletas de material destruído pela passagem do tempo, contudo, repleto de sentidos para o “agora”.

Se a modernidade da poesia brasileira está marcada por uma ambivalência produtora de uma consciência discursiva – a de que não se fala mais do que uma única língua e que igualmente nunca se fala uma única língua,¹ e que, desse modo, a tradução é a única maneira de uma comunidade ser pensada, porque se parte da constatação original de uma insuficiência –, se nossa modernidade se conforma com esse princípio, se pode refletir sobre as traduções que Carlos Drummond de Andrade opera de poemas produzidos durante a Guerra Civil na Espanha, como tentativas de aproximação de uma experiência histórica autêntica, simultaneamente própria e alheia.

¹ Retomo aqui a discussão empenhada por Jacques Derrida sobre o problema do monolinguísmo e do imperativo da tradução. Ver DERRIDA. *Le monolinguisme d'altre, ou la prothèse de origine*.

Em 1945, Drummond organiza e traduz uma antologia de poemas sobre a Guerra Civil Espanhola. Conforme registra Raúl Antelo, em *Literatura em Revista*, a antologia de poemas tinha o título de “Cancioneiro geral da Guerra Espanhola”, contou também com um artigo de Drummond sobre a Guerra Civil na Espanha, e foi preparada e publicada em outubro de 1945 para a *Revista Literatura*, revista de forte orientação política à esquerda e dirigida por Astrojildo Pereira. Para essa antologia, Drummond não traduz Garcia Lorca, a quem dedicava uma grande admiração, tendo escrito artigos e poemas sobre sua poesia, e traduzido *Dueña Rosita la soltera*. Os traduzidos na antologia serão “Carta da noiva”, de Félix Paredes, “Romance de noite triste”, de Isabel que assinava apenas com o prenome, e “Pioneira”, de José Antonio Baleontín. Talvez a referência mais próxima do poeta brasileiro fosse a seleção de Rafael Alberti, que do seu exílio na Argentina editou um *Romancero general de la Guerra Española*, em 1944. Entre nomes que se consagrariam na literatura espanhola, como Vicente Aleixandre e Miguel Hernández, Drummond optou pelos menos conhecidos ou anônimos, como Félix Paredes.

O primeiro a que eu gostaria de me referir é o poema “Carta de la novia” (1937), de Félix Paredes, ao qual, mesmo não sendo propriamente um poema romance, ou um poema romance de versos extensos, o uso da redondilha maior oferece um ritmo diverso da lentidão e espaçamento do silêncio trágico. De alguma maneira, estamos num âmbito do trágico, pois trágico é o discorrer sobre o problema da morte aceitando-se o fato de se estar submetido a ela, a exemplo do que retorna no refrão do poema e da morte na guerra anunciada pela carta de amor. Entretanto, a morte na guerra é compreendida no hiato entre o amor pela mulher e o declínio, e isso confere ao ato de morrer a vivacidade e o frescor que são próprios de uma composição popular. O uso mesmo do verso heptassílabo já demonstra isso. No entanto, o que mais me chama a atenção nesse poema é a ambivalência da função do amor de anunciar a vida e a morte simultaneamente.

Carta de noiva

Carta de noiva chegou:
“Porta-te como um valente”.
Carta de noiva chegou:
“Morre, se tens que morrer”.
Carta de noiva chegou,
Como anúncio de paz vem;
de paz e de valentia,
que assim são nossas mulheres.
Carta de noiva chegou.
Acendem no parapeito
fogueiras de acampamento
para que se possa ler.
Carta de noiva chegou:
“Espero-te firmemente;
Se escapas, nos casaremos;
não chorarei se morreres,
que não é hora de lágrimas,
mas a morte vingarei.”
Carta de noiva chegou.
Hoje foi dura a jornada
contra as hostes adversas.

Vão se apagando as fogueiras.
Que não acorde... Silêncio!²

Ricardo Souza de Carvalho, em seu livro *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*, refere-se a essa relação de leitura entre Drummond e o poema de Paredes como fruto de uma identificação entre o modo de usar a extensão do verso, isto é, o poema romance espanhol, que produziria uma relação de identidade com os poemas mais longos do livro *A rosa do povo* (1945), citando como exemplo os poemas “Caso do vestido” e “Morte do leiteiro”, mesmo se guardando as distâncias entre o drama e as tragédias cotidianas da poesia de Drummond comparadas à tragédia provocada pela guerra em Paredes. Menos do que perceber similaridades entre formas do verso e entre assuntos dos poemas, eu gostaria de retomar a ideia da tradução como um modo de oferecer amplitude tanto à vida do original quanto à vida do texto traduzido e, do mesmo modo, à experiência de sua poesia mesma, ou seja, novas e autênticas experiências poéticas para o poeta tradutor. Gostaria de retomar a vitalidade do poema de Paredes em sua capacidade de oferecer à poesia de Drummond distintos modos de fazer ver o que se apresenta. Para isso, vale reler um outro o poema, também do livro *A rosa do povo* (1945), “Morte no avião”, o qual em muito se aproxima ao modo de dar a ver o mundo do poema “Carta de la novia”. Neles, o que rege os acordos poéticos é o estar atento à inexorabilidade da morte e à incapacidade de anunciá-la a si mesmo, e somente alcançando uma via de acesso a essa comunicabilidade quando o eu que enuncia o discurso se entrega ao amor ou, no caso do poema de Drummond, à dissolução de sua individualidade em um deixar-se afetar coletivo, apresentado na alteração de estados. No poema de Drummond é o próprio poeta que anuncia a si mesmo – ao relato da circunstancialidade de seu dia, composto pelos pequenos acontecimentos, pequenos dramas cotidianos – a tragédia que se avizinha. O silêncio total, o trágico, porém, pode ser revertido se o poeta tomar a decisão de não embarcar no avião. Entretanto, a decisão é a de embarcar no avião e enfrentar o que somente ele sabe e teme, o virar notícia, transformar-se em nada. O que de alguma maneira oferece à poesia de Drummond um de seus raros momentos de dissolução subjetiva fora do âmbito familiar.

Vamos morrer, já não é apenas
meu fim particular e limitado,
somos vinte a ser destruídos,
morreremos vinte,
vinte nos espatifaremos, é agora.

[...]

sou vinte na máquina
que suavemente respira...³ E é nesse sentido que aproximo o poema “Sobre o grande desastre aéreo de ontem”, de Jorge de Lima a esse poema de Drummond, não pelo assunto propriamente, mas antes pelo ponto de dissolução que ambos alcançam ao constatarem, no poema de Drummond ao final e no poema de Jorge de Lima desde sua posição inicial, a sua transformação, enquanto poema, em notícia, notícia da morte. As experiências de ambos os poemas são muito semelhantes:

² PAREDES em ANDRADE. *Poesia traduzida*, p. 259.

³ ANDRADE. *A rosa do povo*, p. 178.

golpe vibrado no ar, lâmina de vento
no pescoço, raio
choque estrondo fulguração
rolamos pulverizados
caio verticalmente e me transformo em notícia.⁴

É curioso que o cair verticalmente tem também a estrutura da notícia na página diagramada do jornal (impresso e antigo). No poema de Jorge de Lima a notícia tem a estrutura do *fait divers* que já não agrega tanto destaque e valor ao conjunto do jornal, e sim tem a motivação de ser um informe, já que sua estrutura é horizontal, está escrito em prosa, bem como não há nenhuma possibilidade de o poema tomar decisão alguma sobre o fato, há uma tentativa de geomorfização dos humanos, uma tentativa de transformação destes em paisagem, destes que estavam no “tubo que se obtura [...] vivemos/ em conforto e solidão e calma e nada”, para utilizar a expressão de Drummond para dar a ver sua experiência do voar junto, que, de repente, através do acidente, mescla os corpos no espaço.

Corpos irreconhecíveis identificados pelo Grande Reconhecedor. Vejo sangue no ar, vejo chuva de sangue caindo nas nuvens batizadas pelo sangue dos poetas mártires.⁵

É da ordem da notícia também o informe que vem anunciar a “Carta de la novia”:

Carta de la novia llega:
“Si tienes que morir, muere”.
Carta de la novia llega,
como un anuncio de paz viene;
de paz y de bizarría,
que así son nuestras mujeres.

[...]

Carta de la novia llega:
“Te esperaré firmemente;
si vives, nos casaremos;
no te lloraré si mueres,
que no son horas de lágrimas,
pero vengaré tu muerte”.⁶

Ainda investindo na formulação de que a poesia sabe que deve, mas teme dar a notícia, no sentido de dar a ver o resultado da experiência na qual o sujeito poderia flagrar-se dissolvido na paisagem, portanto, no comunitário, gostaria de analisar mais dois poemas de Carlos Drummond de Andrade, pertencentes ao livro *Novos poemas* (1948), publicado logo após *A rosa do povo* (1945), livro dos acontecimentos e das perdas, de poemas que criam sua imagem de Lorca, investindo na experiência do herói que está morto e que, porém, ressuscitará nas formas de novas canções, todavia, ainda canções, aquelas que são entoadas para o anúncio (notícia) e apologia de uma nova

⁴ ANDRADE. *A rosa do povo*, p. 179.

⁵ LIMA. *A túnica inconsútil*, p. 446.

⁶ ANDRADE. *Poesia traduzida*, p. 258.

era. Há uma tentativa de redenção do passado, daquilo que os anos e os homens da guerra degradaram e destruíram. No poema “A Federico García Lorca”, o poeta clama pelo amanhã que funcionará como redentor do passado de “trevas” e anunciará através do “canto multiplicado” que os “poetas martirizados” para “sempre viverão”.

Sobre teu corpo, que há dez anos
se vem transfundindo em cravos
de rubra cor espanhola,
aqui estou para depositar
vergonha e lágrimas.

[...]

Lágrimas de noturno orvalho,
não de mágoa desiludida,
lágrimas que tão-só destilam
desejo e ânsia e certeza
de que o dia amanhecerá.
(Amanhecerá.) [...]⁷

Note-se que a utopia é o ponto de vista desse poema que Drummond publica dez anos após a morte de Lorca, estampado no livro preparado alguns anos após o término da Segunda Guerra Mundial, organizado por uma subjetividade que não quer aceitar que o militarismo continua a tomar conta do mundo e que ainda tem esperança de que “(Amanhecerá)”. O poeta/poema continua sendo flor, pois o corpo de García Lorca “se vem transfundido [há dez anos] em cravos de rubra cor espanhola”. Isso se confirma em “Notícias de Espanha”, situado imediatamente antes do poema “A Federico García Lorca”, no qual se percebe a falta de utilidade da arte diante da guerra, vaticinando que no lugar de flores preferiria fazer do e com o poema bombas.

[...]

Cansado de vã pergunta,
farto de contemplação,
quisera fazer do poema
não uma flor: uma bomba
e com essa bomba romper
o muro que envolve Espanha.⁸

Não há desesperança frente à solução advinda da guerra nesses poemas, ao contrário, acredita-se na solução final. Há um paralelismo entre as forças das bombas e a força dos poemas, mesmo sendo um poema equivalente a uma flor, mesmo que seja um paralelismo para negar a contemplação e o estético e afirmar a ação poética da explosão destruidora de uma bomba. Contudo, aquilo a que se dá ênfase nesses dois poemas, tanto naquele dedicado e que presta homenagem a Lorca quanto nesse em que se demonstra um afã de ação, de luta armada e política, é que ambos querem dar a ver a experiência sob a forma de notícia. São quase poemas paisagem. Há a dissolução total

⁷ ANDRADE. *Novos poemas*, p. 237.

⁸ ANDRADE. *Novos poemas*, p. 236.

do sujeito na paisagem trágica da guerra, trágica e heroica, simultaneamente; porém, o trágico triunfa, pois o sujeito se cala e se dissolve no mundo. E é nesse sentido que eu gostaria de tratar, como não poderia deixar de fazê-lo, da tradução de um dos poemas de García Lorca por parte de Drummond, já que me referi tão enfaticamente ao motivo heroico que Drummond dá a ver na poesia e na figura do poeta e que me parece problemático. Quando traduz Lorca, dá continuidade à vida do traduzido sob outra forma sem ter se dado conta do contato mortal com essa obra em relação à correção de caminho de sua própria proposta poética. Me refiro ao poema “La casada infiel”, de Lorca, pertencente ao *Romancero Gitano*, que Drummond traduz quando da tradução de *Dona Rosita la soltera*. Homem e paisagem humana se mesclam para formar uma única imagem, porém, mesmo a morte não entrando em cena, a estrutura do poema funciona como uma notícia de uma noite de sexo entre um “gitano”, apresentado como “inocente” de “culpa”, e uma mulher casada a qual se apresentava como solteira, criando um jogo entre “desejo” e “lei” ou, em outros termos, entre “a vida” e “a morte”.

A casada infiel

E eu que a levei ao rio
supondo fosse donzela,
quando já tinha marido.

[...]

Atravessando o silvado,
depois dos juncos e espinhos,
sob sua cabeleira

[...]

Portei-me como quem sou.
Como gitano legítimo.
Dei-lhe estojo de costura,
grande, de fina palhinha,

mas não quis enamorar-me
porque, já tendo marido,
me disse que era donzela
quando eu a levava ao rio.⁹

As relações textuais entre a poesia de Drummond e a poesia espanhola não estão limitadas à utilização dos mesmos recursos poéticos ou das mesmas estruturas frasais e sim pela experiência de leitura, ou ainda, pela presença das mesmas imagens nos textos, entendendo imagem pela experiência que o texto produz no leitor.

1. POESIA CONTEMPORÂNEA, ENTRE FAZER NASCER DE NOVO E FAZER NASCER O NOVO

Para os escritores brasileiros, especialmente para Carlos Drummond de Andrade, a retomada do mito García Lorca – e por extensão dos mitos pátrios em questão na

⁹ ANDRADE. *Poesia traduzida*, p. 217.

Guerra Civil Espanhola – funcionaria como imagem de uma sociedade primitiva que se nutria integralmente do sacrifício, portanto, da comunhão da morte inerente a ele, ou seja, como uma experiência histórica entendida como conservação e dissolução. No entanto, a posição de Drummond em suas leituras/tradução oscila entre a dissolução e a conservação do mito, pois que seu texto promoverá a experiência da absorção do mito integral, perfeito e acabado, ao mesmo tempo em que tal leitura lhe oferecerá a experiência da total dissolução do próprio mito pessoal. E isso seria suficiente para a comunhão entre os membros da comunidade. A essa comunidade pertencem não somente os republicanos da esquerda espanhola, senão todos aqueles que compartilhem dos ideais daqueles que se compreendem como iguais, isto é, da comunidade dos que lutam contra as injustiças do mundo.

Em relação à ambivalência inerente ao mito da comunidade, é importante tecer algumas considerações a respeito da posição de Walter Benjamin sobre essas mesmas experiências históricas marcadas pelo tempo da “agoridade” (*Die Jetztzeit*). Benjamin, em seu texto sobre a obra de Nikolai Leskov, chama-nos a atenção para o caráter épico da crônica na Idade Média e sua vinculação ao plano da salvação, de origem divina, que liberta o cronista da necessidade da explicação verificável. Para Benjamin, ainda no ensaio sobre a narrativa, o discurso historiográfico, ou seja, escrever a história sob um ponto de vista libertário autêntico, representaria “uma zona de indiferenciação criadora com relação às formas épicas”,¹⁰ a escrita da história encontraria então na crônica medieval uma de suas variações ao promover uma salvação fora do tempo épico, frente ao discurso utópico secularizado. Se ampliamos a discussão até as teses sobre filosofia da história observamos que no lugar de uma “redenção da cultura”, a historiografia libertária tem a tarefa de construir uma “cultura da redenção”, portanto, uma cultura que produza outra prática histórica que não a da sucessão de progressos – a marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo – pois essa é uma concepção de história partilhada tanto por fascistas como por antifascistas ingênuos. O que propõe Benjamin é justamente o autoquestionar-se promovido por uma posição política do intelectual que lhe permite extrair do homogêneo o novo, o vivo, e produzir a sua própria forma de vida frente à cultura da morte. Ainda sobre essa relação simultaneamente épica e redentora das crônicas medievais, isto é, da narração como “redenção”, vale lembrar que entre as ações dos intelectuais antifascistas na defesa da cultura, incluído o trabalho de Walter Benjamin, houve uma polêmica ácida e crítica envolvendo a prática do filósofo alemão e de seus companheiros antifascistas a respeito da bandeira pela “salvação da cultura” empenhada pelos intelectuais. Denis Hollier, em seu ensaio intitulado “Desperanto”, retoma esse episódio para refletir sobre o caráter ambivalente entre pessimismo e esperança da parte de Benjamin e Bataille e sua recusa a uma posição de salvação do mundo da cultura como ele estava constituído:

Precisamos apenas pensar na carta de Alfred Cohn, de julho de 1935, e a ironia devastadora com que Benjamin evoca o lançamento, em Paris, do Congresso Internacional de Escritores e seu slogan de “salvação da cultura”, como enfatiza o próprio Benjamin, oferecendo à

¹⁰ BENJAMIN. O narrador. Considerações sobre a obra d Nikolai Leskov, p. 209.

expressão todo o seu sarcasmo colocando-a entre aspas, como que para evitar a sua imputação no uso do termo. Pois mesmo que Benjamin não tenha rompido efetivamente com a “redenção da cultura”, para usar o termo de Leo Bersani, ele resiste “à redenção da cultura” com um ceticismo extremamente cáustico. Nas coisas que são ditas, Benjamin é sempre sensível ao que não está sendo dito, o que é deixado de fora. À ascensão do discurso antifascista, a maré “rousseauista” da cultura produzida pelo antifascismo, ele opõe algo como àquilo que Roland Barthes se referirá muito mais tarde, em sua aula inaugural no Collège de France, uma natureza essencialmente fascista da linguagem.¹¹

Os anos nos quais Murilo Mendes dedica-se a escrever sobre ruínas – *Siciliana* (1954-1955), *Tempo Espanhol* (1955-1958) e *Convergência* (1963-1966) – não estão marcados pela circunstância imediata da Guerra Mundial ou da Guerra Civil na Espanha, no entanto, a experiência autêntica ainda se produzia na reelaboração dessas recordações. Era a década de 1960, momento de escavar as ruínas desse passado trágico, Itália e Espanha, tempos e espaços destruídos pelos fascismos, ruínas de toda sorte, ruínas de uma linguagem, uma terra arruinada com seus minerais, suas as pedras, destruídos todos pelo tempo. O poema que abre o livro *Tempo Espanhol* tem sintomaticamente o título de “Numancia”. Na biblioteca que pertenceu a Murilo Mendes há o título *Numancia, tragédia*, de Cervantes, na adaptação feita por Rafael Alberti, peça que teve sua estreia em pleno cerco à cidade de Madri durante a Guerra Civil.

Prefigurando Guernica
E a resistência espanhola,

Uma coluna mantida
No espaço nulo de outrora.

Fica na paisagem térrea
A dura memória da fome,

Lição que Espanha recebe
No seu sangue, e que a consome.¹²

Não pode passar despercebido ao leitor brasileiro que em seu outro livro dedicado à Espanha, *Espaço Espanhol*, ao remeter-se a Sória, cidade espanhola situada na região das ruínas de Numancia, Murilo Mendes reencontra, entre 1966 e 1969, nas recordações de sua visão da superfície da paisagem castelhana, a imagem de si no outro e o temor pela militarização e homogeneização da paisagem subjetiva interior, de sua poesia e da sociedade brasileira.

¹¹ HOLLIER. *Absent without Leave*, p. 176. No original: “We need only think of the letter to Alfred Cohn of July 1935 and the devastating irony with which Benjamin evokes the launching, in Paris, of the International Writers Congress for de “Salvation of Culture”, as Benjamin says, putting the expression in sarcastic quotation marks, as if to avoid getting his mouth dirty. For even if Benjamin has not broken away from “the culture of redemption”, to borrow Leo Bersani’s term, he resists “the redemption of culture” with the most caustic skepticism. In what is said, Benjamin, is always sensitive to what is not being said, to what is left out. To the discursive rise of antifascism, to the tide of culture Rousseauism produced by antifascism, he opposes something like what Roland Barthes will refer to much later, in his inaugural lecture at the Collège de France, a the essentially fascist nature of language.” Tradução nossa.

¹² MENDES. *Tempo Espanhol*, p. 577.

Descortino o horizonte de Numancia, deserto, incomensurável a olho nu. Observo a vegetação rassa onde um ou outro resto de coluna se salienta, algum marco a assinalar o episódio da grande resistência aos romanos; recuando nos séculos descubro a atualidade de Numancia na sua gesta épica. Resistência; não deveria ser esta a palavra de ordem universal? Resistência à agressão, à lei do lobo ou da raposa, a qualquer violência, fardada ou não.¹³

Novamente há na leitura da história, desse passado calcificado nas ruínas, um valor épico bastante destacado. As pedras do sítio arqueológico são convocadas a falar e a sua linguagem não é a do sacrifício trágico do modelo que dá origem a outra forma de vida. Talvez fosse de se destacar na leitura de Murilo Mendes o elemento de resistência ao militarismo e à transformação da sociedade burguesa em um gigantesco campo de concentração. Contudo, o caráter renovador e simultaneamente conservador do sacrifício não é destacado. Resistência é a palavra de que se vale Murilo Mendes para se referir às pedras do sítio arqueológico de Numancia, fazendo-as falar; entretanto, as forças antifascistas, em seu *modus operandi*, não resistiram ao fascismo, estivesse ele em qualquer um dos lados. Não há como produzir resistência no *modus operandi* de um pensamento binário e opositor, há sempre o ataque.

Da mesma maneira, há que se analisar o poema de João Cabral, “Episódio da Guerra Civil Espanhola”, cujo personagem revolucionário é Rafael, que tanto pode evocar o poeta Rafael Alberti quanto o poeta Rafael Santos Torroella. No poema destaca-se o medo, o temor de que a morte seja considerada ponto regulador da vida comunitária na modernidade ocidental, que aparece como ponto de inflexão do poema.

Rafael mais seu batalhão
marcham a Alicante, embarcar
para algum outro porto ou praia
do já fraco sistema solar.¹⁴

O fraco sistema solar a que o poema se refere é a própria ideia de nação libertária espanhola, fundada na figura central e administrativa dos republicanos de Madri que como um farol iluminava uma noite escura.

Há ainda o farol de Madrid,
só de todo, com um farol:
Madrid, dessagrada de tudo,
acende com ruínas seu sol:

esse sol, porém, já começa
a mostrar que o fim do fogo é cinza:
não é já o do meio dia, claro,
é sol que se requeenta, à mingua.¹⁵

Trata-se de um sol que morre à mingua sob as investidas dos fascistas, Madri, e com ele sucumbe todo um sistema solar, a Espanha. Trata-se do mesmo ponto de vista

¹³ MENDES. *Espaço Espanhol*, p. 1144.

¹⁴ MELO NETO. *Crime na Calle Relator*, p. 615.

¹⁵ MELO NETO. *Crime na Calle Relator*, p. 614.

enunciativo das retomadas do mito do cerco de Numancia. No entanto, o ponto de vista do poema de João Cabral, “Episódio da Guerra Civil Espanhola”, não dá importância à força épica do acontecimento, pois se trata de um mero “episódio”, no qual há um chefe de batalhão, cujo nome não pode passar despercebido, conforme assinalado anteriormente, e que, com isso, conduz o mero narrar de um “episódio” ao âmbito do mito do cerco de Numancia. O que resta a esse batalhão de Rafael é a morte apresentada na construção do relato.

Nunca esperar foi tanto a morte,
entre o mar vazio e as colinas,
entre o vir de um lado, e do outro
a execução que se aproxima.¹⁶

Interessante frisar que o poema de João Cabral foi publicado no livro *Crime na Calle Relator*, de 1987, já fruto da erosão do passado, numa Espanha presente livre da ditadura, mas imiscuída, imersa, e à escuta de suas ruínas, de suas pedras e cacos de um passado que espera para novamente falar. *Crime na Calle Relator* é um livro em que a ação da morte está constantemente presente, e as pedras de João Cabral estão constantemente a falar ou à espera do discurso que lhes dê a potência de falar, entendendo-se essa potência como a potência antitrágica. Entretanto, a dimensão da morte no livro e nos poemas não é propriamente a trágica, a começar pelo título, pois o nome da rua da morte, do crime, é “Relator”. A morte é apresentada em sua dimensão de relato, isto é, de acontecimento da vida.

Por trás da espera há sempre a morte.
Morte há na sala do dentista.
Há uma morte densa, nessa hora
que vai da fixada à cumprida.¹⁷

A proposta teórica, aqui demonstrada, é de releitura dessas imagens e discursos advindos das ruínas de um passado tão presente de que decorrem posições políticas tanto na poesia de Murilo Mendes, quanto na de João Cabral como nas dos demais autores aventados nesse texto. No caso específico de Murilo Mendes, em sua tentativa de propor uma nova religião, a modernidade. Não se pode negligenciar que, após a decepção com o ativismo político antifascista, Georges Bataille, em 1948, estava muito mais propenso, se não a fundar uma religião, a ao menos encaminhar sua pesquisa nessa direção. Não é fortuito que Murilo Mendes também guardasse certa inadequação frente ao dogma católico, o que fez de seu catolicismo – sua religião – algo fora de lugar, uma vez que a não essência de sua religiosidade somente permitia-lhe uma definição religiosa: a modernidade era a religião fruto dessa sua busca tão infinita quanto impossível. Em João Cabral, no seu infinito interesse pelo princípio de “indiferenciação” entre homem e natureza, sujeito e objeto, residiria também o problema da religião moderna. Em meio à Segunda Guerra Mundial, João Cabral questiona sua busca pela “indiferenciação” e a

¹⁶ MELO NETO. *Crime na Calle Relator*, p. 616.

¹⁷ MELO NETO. *Crime na Calle Relator*, p. 616.

coloca em xeque diante da constatação de que o mundo pós-histórico tem relação com o pré-histórico, a morte é o eixo que faz rodar essa roda, um nada que envolve todas as ações dos homens, fazendo tudo sangrar. A catástrofe sem finalidade da Guerra Civil Espanhola coloca a obra e o homem diante da imensidão explosiva do tempo, instaura o tempo pós-histórico, e reconduz o homem ao estado de natureza. Paradoxos de uma religião chamada de modernidade.

Nunca esperar foi tanto a morte.¹⁸Nessas obras residem os vestígios de um pensamento religioso antigo, em que a morte, o sacrifício, isto é, a dimensão trágica da obra, é compreendida como possibilidade de (re)visão e não como reguladora da organização social. No entanto, a posição política frente à catástrofe não é a da indiferença frente ao evento histórico, nem a da “experiência infância” – a da não fala –, mas sim a da dissolução/morte de um modo de pensar e viver a subjetividade. Talvez, justamente em função de uma ausência de leitura trágica na poesia de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e João Cabral, a poesia de um tenha sido lida apenas como épica subjetiva, no caso de Drummond, como formalismo, no caso de João Cabral, e predominantemente como surrealismo, ou ainda, como uma espécie de dissidência católica do surrealismo, no caso de Murilo Mendes, o que conduz a um mesmo tipo de veredito de “torredemarfismo” do século XX, por parte da crítica literária em relação à poesia de João Cabral e Murilo, e um veredito de poesia social no caso de Drummond.



ABSTRACT

This article aims to discuss the notion of contemporary of the relationship between poetry and politics. We will analyze some poems by Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto and Murilo Mendes.

KEYWORDS

Modern poetry, contemporary, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos & Mário*. Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade. Prefácio e notas de Silviano Santiago. Edição e pesquisa iconográfica de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

¹⁸ MELO NETO. *Crime na Calle Relator*, p. 616.

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia traduzida*. Organização e notas de Augusto Massi e Julio C. Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ALBERTI, Rafael. *Numancia: tragédia*. Madrid: Turner, 1975.
- ALBERTI, Rafael. *Romancero general de la Guerra Civil Española*. Buenos Aires: PHAC, 1944.
- ANTELO, Raúl. *Literatura em Revista*. São Paulo: Ática, 1984.
- BATAILLE, Georges. Crônica nietzscheana. Tradução de Fernando Scheibe. *Revista Acéfalo III – IV*. Boletim de Pesquisa NELIC, n. 14, v. 9, 2009.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- CARVALHO, Ricardo Souza de. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme d'altre, ou la prothèse de origine*. Paris: Galilée, 1996.
- HOOLIER, Denis. *Absent without Leave*. The French Literature under the Threat War. Transl. Catherine Porter. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- LIMA, Jorge de. *A túnica inconsútil*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. p. 45-111.
- MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Recebido em 31 de outubro de 2014

Aprovado em 9 de março de 2015