

Leitura de “O sobrevivente”

Reading of “The Survivor”

Leonardo Paiva Fernandes¹

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo | SP | BR

leop_fernandes@alumni.usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-7905-1115>

Resumo: Este texto segue os meandros da poesia de Carlos Drummond de Andrade, que, desde o início, aparece mergulhada no problema poético do conflito subjetivo. Em *Alguma Poesia*, obra marcada pela multiplicidade de pontos de vista acerca dos mais variados temas, assuntos e tópicos, interpreta-se a atitude do poeta diante da arte do objeto chamada poesia. Em “O sobrevivente”, o ato poético traz em seu bojo tanto a compreensão do poema como objeto quanto a atitude do eu enquanto produtor desse objeto. Ao expor algumas cisões e resoluções fundadas a partir da relação do eu-poeta com o obstáculo, reflete-se como a contradição performativa da enunciação poética elabora um texto no qual se afirma e se nega, num mesmo espaço, a “deleitação ingênua com o próprio indivíduo”, conforme destacou, certa vez, o próprio escritor num perfil autobiográfico.

Palavras-chave: *Alguma Poesia*; Carlos Drummond de Andrade; Conflito subjetivo; Contradição performativa; O sobrevivente.

Abstract: This text explores the intricacies of a poetry that is immersed in the poetic problem of subjective conflict. This attitude enables the poet to represent the multifaceted self in *Alguma Poesia*, a work whose fragmented unity is marked by instability. “O sobrevivente” arises as a result of performative contradiction, conflict and impasse, which will be examined in this essay. By exposing some divisions and resolutions based on the relationship of the poet-self with the obstacle, it reflects how the performative contradiction of poetic enunciation elaborates a text for and against a “naive delight with the individual himself”, as the writer himself once highlighted in an autobiographical profile.



Keywords: *Alguma Poesia*; Carlos Drummond de Andrade; Subjective conflict; Performative contradiction; O sobrevivente.

1 Introdução

No ensaio “Inquietudes na poesia de Drummond”, Antonio Candido afirma que a dúvida, a procura e o debate são marcas fundamentais do trabalho do poeta mineiro, destacando que há em sua obra, sobretudo a partir de *Sentimento do Mundo* (1940), um aprofundamento da atitude de pensar a poesia. Segundo o crítico, essa atitude consolida-se à medida que Carlos Drummond de Andrade deixa de conceber a poesia como a *arte do objeto*, isto é, uma expressão lírica que encontra no fato um objeto poético e, conseqüentemente, reconhece nesse fato a justificativa de sua existência.¹

Alguma Poesia seria orientada por esse princípio, já que o “sentimento, os acontecimentos e o espetáculo material e espiritual do mundo” se apresentam como *resultado de um registro*, tratamento que, “mesmo quando insólito, garantiria a validade do fato como objeto poético bastante em si, nivelando fraternalmente o Eu e o mundo como assunto de poesia” (Candido, 2004, p. 67). Assim, para o jovem Drummond, a certeza estética de que a poesia “vem de fora” tenderia a anular qualquer dúvida referente à legitimidade da criação poética.

Seguindo essa leitura proposta por Candido, José Guilherme Merquior argumenta que “Poesia”, “Poema que aconteceu” e “O sobrevivente” são exemplos de como a poética drummondiana é atravessada pela concepção de que a “poesia reside ‘na vida’”. Diante disso, ela seria reconhecida pelo poeta não como arte, mas como a dimensão dos seres ou dos fatos, afirmando-se aí uma poética da “poesia-acontecimento”. No entanto, cabe enfatizar que essa poesia acontece especificamente quando o “universo se torna insólito, enigmático, embaraçoso – quando *a vida já não é mais evidente*” (Merquior, 1975, p. 25, grifo meu), o que me leva a elaborar um adendo a esse comentário, sobretudo quando são abordadas as formas de conflito que irrompem a partir do encontro do eu-poeta com o mundo em *Alguma Poesia*.

Na concepção de que *a poesia seria igual à vida*, a voz poética cumpre um papel fundamental na construção de tal perspectiva, já que o sujeito lírico fala em “nome do conceito romântico e idealista da subjetividade metafísica, da consciência-coração ‘mais vasta que o mundo’”. Embora esteja subordinada ao “individualismo narcisista” romântico, essa poesia não deixa de complexificar o real devido ao encontro do eu com o universo insólito, fundando um lirismo que se “abre à consideração crítica do mundo” e “se despede da falsa inocência da escrita” (Merquior, 1975, p. 25-27). Esse procedimento insere a consideração de que a poesia pode, sim, ser igual à vida, mas à vida opacizada pelo conflito que se apresenta em forma de poema.

¹ Ao analisar “Procura da poesia”, de *A Rosa do Povo* (1945), o crítico faz referência a uma virada na obra drummondiana: “Mas o poema gira sobre si e, numa segunda parte, expande a teoria do combate inútil mas inevitável d’O lutador. A poesia está escondida, agarrada nas palavras; o trabalho poético permitirá arranjá-las de tal maneira que elas a libertem, pois a poesia não é a arte do objeto, como pareceria ao jovem autor de *Alguma Poesia*, mas do nome do objeto, para constituir uma realidade nova. Com serena lucidez, o poeta renuncia à luta algo espetacular e à sua própria veleidade, a fim de que esta possa renascer como palavra-poética” (Candido, 2004, p. 91).

A partir dessas observações, este ensaio vai na contracorrente daqueles que consideram *Alguma Poesia* a tradução da “grande inexperiência do sofrimento” dum poeta gauche, resultado da “deleitação ingênua com o próprio indivíduo”, conforme destacou, certa vez, o próprio escritor num perfil autobiográfico (Andrade, 2011, p. 68). Afasto-me dessa visada para adentrar nos meandros de uma poesia que surge do conflito subjetivo, produtor da figura do eu multifacetado e de uma obra unitariamente fragmentada e marcada, em razão disso, pela instabilidade (Gledson, 2018). “O sobrevivente” é a peça apropriada para entrever as cisões construídas pelo eu que se encontra diante de conflitos específicos à lírica do jovem Drummond. A partir disso, pergunto-me quais poderiam ser as implicações da *cisma*, “inquietação contraditória do eu drummondiano” (Pilati, 2022, p. 198), na elaboração de uma obra marcada pela multiplicidade de pontos de vista acerca dos mais variados temas, assuntos e tópicos, como o desajuste, o provincianismo e o mundo fragmentado.

Nesse caso, a poesia irromperia do encontro do eu com o exterior, já que, ao refletir sobre a instância subjetiva na lírica, o poeta acaba refletindo, também, sobre o mundo. O motivo dessa escolha parte da forma insistente com que as figuras do poeta antilírico aparecem ao longo da obra. Essa particularidade pode ser encontrada, por exemplo, em “Poema de sete faces”, “Também já fui brasileiro”, “A rua diferente”, “Nota social” e “Explicação”. No entanto, vê-se que, “no palco dos poemas”, são encenados não apenas a “defesa contra a dor pessoal e contra os males do mundo torto” (Rabelo, 2002, p. 107), mas também o ato mesmo da produção poética, como é o caso de “O sobrevivente”.

O ato poético traz em seu bojo tanto a compreensão do poema como objeto quanto a atitude do eu enquanto criador desse objeto. Diante disso, ao expor algumas cisões e resoluções fundadas a partir da relação do eu-poeta com a desconfiança, reflito como se dá essa contradição performativa da enunciação poética, isto é, o gesto de escrever o poema e, em contrapartida, desconfiar do poema que se escreveu.

2 Leitura

O sobrevivente

A Cyro dos Anjos

Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade.
Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia.
O último trovador morreu em 1914.
Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.

Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples.
Se quer fumar um charuto aperte um botão.
Paletós abotoam-se por eletricidade.
Amor se faz pelo sem-fio.
Não precisa estômago para digestão.

Um sábio declarou a *O Jornal* que ainda falta muito para atingirmos um nível razoável de cultura. Mas até lá, felizmente, estarei morto.

Os homens não melhoraram
e matam-se como percevejos.
Os percevejos heroicos renascem.
Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.
E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.

(Desconfio que escrevi um poema.)
(Andrade, 2013, p. 56)

Em “O sobrevivente”, o assunto poético é assim exposto: a certa altura da evolução da humanidade, um poeta afirma que é impossível compor ou escrever poemas pois o brutalismo de um mundo maquínico o impede de levar a cabo qualquer atividade poética. Diante de um quadro catastrófico, ele desconfia de que, no instante mesmo da elaboração da queixa, acabou escrevendo um poema.

Atentos, tomamos conhecimento de algumas formas da descontinuidade sobressalentes no texto, como as mudanças bruscas de ritmo e de assunto. “O sobrevivente” pode ser considerado o resultado de uma série de desconjunções, porque nele tudo é empecilho para a construção de sua unidade. Isso ocorre, sobretudo, devido a dois movimentos, o dinamismo e a desarmonia geral, de que lança mão o poeta para tratar de questões como a incerteza diante do objeto poema, a descontinuidade do assunto, a relação entre a tradição e a vanguarda, as mudanças repentinas de tom, de gênero literário, os saltos temporais.²

Realizando-se a partir do infinitivo impessoal, procedimento que afasta a relação mais direta com o eu e direciona o olhar do leitor para o assunto previamente delimitado, a impossibilidade do ato poético impõe-se como a constatação sobre a qual um poeta em crise se debruça para elaborar a sua matéria. A anáfora é um dos recursos empregados no 2º verso para reiterar o valor da impossibilidade já declarada. Com essa retomada, todavia, nota-se que os primeiros termos da sentença não se repetem de forma literal:

Impossível *compor* um poema a essa altura da evolução da humanidade.
Impossível *escrever* um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia.

Apesar de haver um valor aproximado entre as palavras *compor* e *escrever*, o encadeamento e a substituição lexical nessa anáfora expõem mudanças significativas quando passamos de um verso a outro. À primeira vista, os vocábulos se apresentam numa estrutura sintática idêntica: “Impossível [verbo transitivo direto] um poema”. Contudo, a perturbação semântica entre as palavras *compor* e *poema* mostra a desarticulação de sentido após a quebra da repetição exata da estrutura sintática, ou seja, a substituição da palavra “compor” por “escrever”.

Com o correr da leitura, os significantes e significados compartilhados pelo poema e pela poesia se rearticulam; no entanto, essa rearticulação acaba por afirmar um dos assuntos

² Os “movimentos dinâmicos” das estrofes e, em contrapartida, do sujeito (Villaça, 2002), e a “desarmonia geral” dada pela “descontinuidade” do assunto (Arrigucci Jr., 2002) presentes em “Poema de sete faces” também ocorrem em “O sobrevivente”.

desse texto, e o poeta, então, se debruça sobre um tema urgente: a impossibilidade de escrita da “verdadeira poesia”, arte de um objeto que parece não ter resistido a um mundo inóspito e a um tempo desfavorável a manifestações líricas. Ao radicalizar a relação com o mundo e a poesia, afirma-se que o vínculo que havia entre eles pode, em alguma medida, ser considerado extinto.

A segunda mudança diz respeito ao trajeto de sentido que os vocábulos realizam, já que o poeta parte da impossibilidade da composição do objeto completo (o poema) e se dirige para a impossibilidade da escrita de uma de suas partes (o verso, “uma linha que seja” de “verdadeira poesia”). Novamente, intensifica-se o que foi abordado no 1º verso. Aqui, saltam outras diferenças entre os vocábulos *compor* e *escrever*. Dentre elas, trabalharei com quatro significados da palavra “compor” para valorizar o papel complexo da rede de significantes na elaboração do discurso poético.

É perceptível que a plurissignificação desse verbo abre o poema para mais de uma leitura. Quanto à *estrutura*, poderíamos designá-lo como um todo formado de várias partes. As estrofes, por exemplo, nem têm um número de versos fixos nem os seus versos uma métrica irregular, muito menos uma cadência contínua ou rimas significativas. Quanto à *estética fragmentária* e aos temas que atuam para a descontinuidade do poema, o encontro entre o tempo (“a essa altura da evolução da humanidade”) e o espaço (“— uma linha que seja — de verdadeira poesia”) destaca, como tema rearticulador do texto, a composição/escrita do próprio poema e a ambivalente relação do poema com o mundo insólito. Quanto à *criação* por meio de trabalho mental ou artístico, “O sobrevivente” discute o problema do pensar a poesia na atualidade em que se escreve. Quanto à *composição musical*, pouco teríamos a dizer não fosse a presença de um trovador na estrofe. Estaria o poeta sugerindo que, com a morte do último trovador, morreram, também, a voz lírica e a relação da poesia com a música, o que apontaria para o distanciamento desta da “nova poesia”?

3 O poema impossível

Ao enfatizar a parte (o verso) ao invés do todo (o poema), ênfase dada, sobretudo, pela posição da anáfora seguida pelo aposto, nota-se o aparecimento de uma outra quebra no verso: a construção “— uma linha que seja —”. Se existe a dificuldade de criação do mínimo fragmento de poesia, vemos que o valor da impossibilidade se expande a partir da miudeza. Assim construído, “O sobrevivente” registra e ratifica que nem mais o ínfimo elemento lírico poderia vir a ser escrito num contexto paradoxal em que o *topos* da crise da poesia se faz tema poético constatado.

Impossível escrever um poema — *uma linha que seja* — de verdadeira poesia.

Mário de Andrade já havia observado o emprego de um *parêntese reflexivo e rítmico* em *Alguma Poesia*, especificamente no texto “Fuga”: “e todo mundo anda — como eu — de luto” (Andrade, 2013, p. 50). Apesar de suas dez sílabas e “possível acentuação de decassílabo romântico”, Mário afirma que esse verso pode ser “bem ainda um octossílabo, pois que o parêntese reflexivo ‘como eu’ funciona também como um [...] parêntese rítmico, preservando a unidade métrica da quadra” em que o verso se encontra (Andrade, 1974, p. 32). Esse parêntese também é um procedimento manifesto em “O sobrevivente”. Entretanto, ele aí produz um outro efeito.

Inicialmente, podemos considerar que no 1º verso há vinte ou vinte e uma sílabas, e no 2º, vinte e três ou vinte e cinco (a contagem pode oscilar para mais ou para menos de acordo com a cadência adotada). Devido à mudança lexical de *compôr* para *escrever* e ao parêntese reflexivo, os versos se transformam pelo menos duas vezes, expondo, assim, a sua polirritmia.³ A extensão do verso, por exemplo, pode remeter a certa absorção da prosa pela poesia. Esse parêntese seria, então, interpretado como uma quebra na lógica dum discurso aparentemente prosaico, invasão do lirismo reflexivo que teima em fazer-se presente nesse mundo reimaginado.

Na 1ª estrofe, o tema da impossibilidade ganha relevo devido à pausa reflexiva do poeta. Ao reiterar a impossibilidade e qualificá-la como sendo a da “verdadeira poesia”, esse movimento talvez diga respeito à consideração do poeta sobre a escrita em face de seu tempo. Vale atentar que o adjetivo “verdadeira” faz referência tanto a uma obra feita conforme os fatos e a realidade quanto a uma obra legítima, real, precisa, sincera e digna de carregar esse nome. Essas são indicações de que o poema é ferozmente atacado pela realidade; e que ele, tal qual o verso, se torna um objeto oscilante e indeterminável.

O último trovador morreu em 1914.
Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.

Nessa espécie de inscrição vernejada para a lápide imaginária de um morto que não tem nome nem túmulo, a condição histórica apresenta-se como elemento-chave da razão que leva o poeta em crise a afirmar essa tal impossibilidade. Quanto ao tempo da enunciação, há uma divisão em um antes e um depois engendrado pela instância do discurso: o enunciador está ancorado num presente indefinido, mas que sabemos posterior a 1914, ano que assinala, segundo o historiador Eric Hobsbawm, o “colapso da civilização (ocidental) do século XIX” (Hobsbawm, 1995, p. 16). “A essa altura da evolução da humanidade” é o instante (presente e futuro) a partir do qual são construídas as relações do poeta com a historicização do tempo na poesia.

Se para Drummond a “sociedade oferece obstáculos que impedem a plenitude dos atos e dos sentimentos” (Candido, 2004, p. 76), a poesia é impossível de ser realizada devido à morte e ao esquecimento do “último trovador”, que provavelmente morreu logo no início da Primeira Guerra Mundial. Se esse foi um ato causado por um evento trágico ou se ele era um poeta-soldado, tal qual Guillaume Apollinaire, Giuseppe Ungaretti ou Wilfred Owen, nada sabemos. Uma alusão à morte num campo de batalha talvez fosse possível de ser elaborada, mas nenhum dado do poema a tornaria assim tão sustentável. No entanto, poderíamos arriscar uma leitura e indagar se a morte do trovador comportaria a morte de todos os poetas a que se soma a violência da guerra.⁴

Assim, pressuponho que o último trovador e, simultaneamente, a atribuição da parte pelo todo (poeta compositor de trovas/poesia) estouram como símbolo manifesto da antiga

³ É provável que Drummond tenha estudado essas “lições” a partir dos próprios poemas de Mário de Andrade e dos comentários que ambos trocaram em suas cartas. Cf. *A Lição do Amigo* (1988), especialmente duas delas: a primeira, sem data, e a segunda, datada de 18 de fevereiro de 1925, encontram-se publicadas nas páginas 27 a 35 e 38 a 41 da edição aqui referenciada.

⁴ A respeito da participação de soldados-poetas na Primeira Guerra Mundial, cf. o primeiro capítulo de *O Mundo Sitiado: a Poesia Brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, de Murilo Marcondes Moura (2016). Na obra, o crítico também analisa a posição de Drummond frente às Duas Grandes Guerras e a forma como, tanto em prosa quanto em verso, ele fez desses acontecimentos históricos a sua matéria literária.

e verdadeira poesia destruída após o colapso. Essa sinédoque metafórica é produtora de uma polissemia muito sugestiva. Designado como o derradeiro representante lírico, o último trovador torna-se, por extensão, o personagem sem nome e sem descendentes, que não deixou quaisquer vestígios para a posteridade, figurando o ponto de não retorno para o qual a poesia foi obrigada a caminhar. Com a morte do poeta, desaparece também uma forma de canto e a sua expressão. Ao enunciador, resta declarar o desconforto de um eu posto entre o sentimento de perda e o mundo dominado pelo maquinismo e pelo utilitarismo das coisas.

Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples.
Se quer fumar um charuto aperte um botão.
Paletós abotoam-se por eletricidade.
Amor se faz pelo sem-fio.
Não precisa estômago para digestão.

Na 2ª estrofe, o resultado da evolução humana pode ser sentido como uma consequência do aperfeiçoamento tecnológico. No mundo imaginado pelo poeta, as máquinas invadem brutalmente a realidade, dando tratamento ao mesmo tema, a dissociação entre poesia e sociedade, só que a partir de um outro assunto. Enunciados semelhantes aos de peças publicitárias ecoam em todos os versos, como se o poema fosse um receptáculo de recortes apelativos, estrofe *outdoor* da automatização dos indivíduos.

Em “O sobrevivente”, a mecanicidade não é concebida como uma força transformadora, quer seja do mundo, quer seja da vida, impedindo qualquer vínculo que possa haver entre o corpo e o mundo, o corpo e o outro ou, ainda, o corpo e seus próprios processos. Nesse espaço literário, os indivíduos estão completamente privados de qualquer gesto criativo e contingente. A sucessão de imagens de uma “grande máquina do mundo”, que não é, evidentemente, a da tradição cosmológica pré-moderna, mas a “invenção astuciosa” de um saber “que não deixará lugar sem traço de sua intrusão” (Wisnik, 2005, p. 45), mostra como as máquinas “terrivelmente complicadas” controlam os mínimos hábitos e as necessidades humanas.

Na “distopia” drummondiana, salvo os gestos de fumar e de apertar um botão, que ainda podem ser feitos por um indivíduo (automatizado), vemos que as máquinas são autoguiadas por uma forma de energia; fazem a mediação dos sentimentos, expondo a distância entre os corpos e a frieza da relação amorosa; e substituem um órgão e sua função. As aliterações e a única rima externa, excêntrica rima consoante e aguda entre “botão” e “digestão” (uma rima propositadamente mecânica?), fortalecem o sentido da aporia nessa estrofe, aporia na qual se encontram não apenas os homens, mas também a literatura. Presumimos, pois, os efeitos da mecanização nessa forma expressiva, já que estes podem ser sentidos na própria escrita do poema.

Devido ao encadeamento das oclusivas ([b]/[p] e [d]/[t] repetem-se em quatro dos cinco versos) e à rima ordinária entre “botão”/“digestão”, o ritmo seco, monótono e automático é realçado; os versos estão reduzidos, assim como na 1ª estrofe, a apenas uma frase em uma linha; porém, dessa vez elas correm sem vírgulas ou pontos finais internos, enfatizando as ações rápidas das máquinas e, conseqüentemente, a automatização do homem. Somente por um momento o corpo parece respirar entre tantos ruídos (a fricativa [f] de “fumar” alude a esse respiro sujo); o desejo, por sua vez, afoga-se num objeto sem liga, que enfatiza a não relação corporal dos seres (“Amor se faz pelo sem-fio”). Ritmo intenso e seco; versos, mundo e indivíduos mecanizados: eis o que o “desencadeamento técnico” das máquinas derrama na

poesia. Esse motivo brutal surge não apenas como um traço que domina a realidade, mas também como o “estrondo silenciador irreparável” (Wisnik, 2005, p. 45) que, aparentemente, inviabiliza a escrita da poesia.⁵

4 O duplo fracasso

Se a técnica comparece em “O sobrevivente” como um problema literário, em que medida o poeta em crise dialoga com o fracasso *histórico* e *estético* da poesia? O discurso publicitário e a tecnocracia, por exemplo, aludem, ironicamente, a certo entusiasmo dos futuristas à guerra, às máquinas e à velocidade. Por isso considero que esse duplo fracasso pode ser abordado a partir da associação da poesia com a técnica, na qual “estão em jogo elementos histórico-culturais, como sua relação com a racionalidade científica, com a modernização tecnológica, e mesmo elementos de poética, como o papel atribuído à formalização retórico-discursiva” das vanguardas (Siscar, 2010, p. 59).

Vejam os futuristas se dirigiam ao “passadismo”. Na guerra contra o passado, o desencadeamento técnico da maquinaria era almejado como um empreendimento cosmogônico, já que haveria, por parte dos vanguardistas italianos, o desejo aniquilador de reconstrução violenta do universo. A arte-ação por eles glorificada serviria como arma para atacar tanto o corpo do mundo quanto os corpos do mundo, tornando-se um guia para alcançar a tão desejada “antropogênese mecânica, cujos ideais dariam forma a uma quimera: o homem sem razão” (Milan, 2007, p. 10).⁶

No manifesto “Destruição da sintaxe. Imaginação sem fio. Palavras em liberdade”, por exemplo, Filippo Tommaso Marinetti anuncia: “O futurismo se funda na completa renovação da sensibilidade humana que ocorreu como resultado das grandes descobertas científicas” (1914, p. 133). Contra a utopia de uma sociedade “artecrática”,⁷ espécie de única bandeira a ser abraçada pelo homem moderno, “O sobrevivente” é um discurso-sintoma. A partir dele, vemos manifestar-se na realidade do poema um contradiscurso à estética brutalista da técnica, que expõe a invasão técnica da qual será impossível escapar caso o poeta sobreviva nesse mundo colapsado.⁸

⁵ A partir do *brutalismo*, o filósofo Achille Mbembe (2020) vem se dedicando a descrever a nossa época e todas as suas esferas de existência completamente tomadas pelo capital. Como resultado, temos uma sociedade dominada pelo cálculo em sua forma computacional, a economia em sua forma neurobiológica e a matéria viva à mercê de um processo de carbonização. Muitas das questões levantadas por Mbembe foram poeticamente enunciadas por Drummond em quase toda a sua obra, sobretudo o problema da matéria viva sujeita ao processo de exploração mineral que se espalha dentre os seus variados temas, assuntos e motivos literários.

⁶ As traduções das obras em francês e italiano foram realizadas por mim.

⁷ Na esteira de Claudia Salaris (1982), a “artecracia” diz respeito ao sonho dos futuristas italianos, sobretudo o de Marinetti, de guiar as massas de acordo com a ideologia de uma arte fundada sobre o dinamismo de um mundo maquínico e caoticamente violento pregado em seus manifestos. Para uma visão contrária a essa em que me apoio, cf. o artigo “Marinetti revolucionário?”, de Antonio Gramsci.

⁸ Uma discussão equivalente é feita numa novela escrita em 1909 por E. M. Forster (ressalto que esse foi o ano em que Marinetti publicou o primeiro manifesto do movimento). Em *A Máquina Parou* [*The Machine Stops*], o escritor inglês narra a história de dois personagens, Vashti e Kuno, mãe e filho que vivem nos subterrâneos, num futuro indeterminado e devastado, onde tudo é controlado pela Máquina.

5 Um poeta resiste

Ao colocar em dúvida o papel das máquinas como forma de renovação das sensibilidades humanas, o poeta em crise parece realizar o poema tendo por horizonte a apropriação de procedimentos da vanguarda futurista com o intuito de atacá-las no interior do próprio texto. Ele se opõe não apenas aos fundamentos bélicos, maquínicos e irracionais exaltados pelos futuristas, como também constrói, em alguma medida, seus versos com as propostas da vanguarda italiana para, então, jogá-las contra elas mesmas. No “Manifesto técnico da literatura futurista”, lemos:

2. *Deve-se usar o verbo no infinitivo, para que ele se adapte elasticamente ao substantivo e não o submeta ao eu do escritor que observa ou imagina.* O verbo no infinitivo pode, sozinho, dar o sentido da continuidade da vida e a elasticidade da intuição que a percebe. 3. *Deve-se abolir o adjetivo para que o substantivo nu conserve sua cor essencial.* O adjetivo, tendo em si um caráter de nuance, é inconcebível para nossa visão dinâmica, pois supõe uma pausa, uma meditação. [...] 11. *Destruir o “eu” na literatura, ou seja, toda a psicologia.* O homem completamente avariado pela biblioteca e pelo museu, subjugado a uma lógica e a uma sabedoria apavorante, não oferece absolutamente mais interesse algum. Portanto, *devemos aboli-lo na literatura, substituí-lo finalmente pela matéria*, da qual se deve extrair a essência a golpes de intuição, o que não poderão nunca fazer os físicos e os químicos. (Marinetti, 1914, p. 88-92, grifo meu).

Quanto ao uso do infinitivo, o poeta parece seguir em “O sobrevivente” a cartilha do “Manifesto técnico”, adaptando o verbo elasticamente ao substantivo, como ocorre nos dois primeiros versos do poema, procedimento que afasta a figura do eu poético e destaca o assunto tratado: “Impossível *compor um poema* a essa altura da evolução da humanidade. / Impossível *escrever um poema* – uma linha que seja – de verdadeira poesia.”. No entanto, não se evitam o adjetivo, o advérbio ou o apostro reflexivo, o que acaba produzindo o movimento típico dum esconde-esconde, brincadeira a partir da qual o eu tende a aparecer e desaparecer constantemente na estrutura do poema. Isso também vale para o apostro explicativo: mesmo que “linha” seja o núcleo desse termo acessório, a construção “que seja” qualifica e restringe, a partir da pausa, o substantivo.

Na dinâmica dos versos da 2ª estrofe, a destruição do passado e a invasão das máquinas também compõem como assuntos. Notemos que a junção do advérbio “terrivelmente” ao adjetivo “complicadas”, esses estampidos de qualificações no interior da estrofe, também traz à tona a imagem de um eu, nesse caso estarrecido e pouco afeito às maquinarias dominantes. O poeta dialoga com o futurismo, mas devolve a crítica elaborada fora da captura ideológica dessa vanguarda. Assim, ele tece não apenas as “considerações sobre os abalos” que surgem com a modernização, mas também dá a ver os deslocamentos na experiência da forma poética causados pela técnica.

O poeta expõe, via linguagem, um “envolvimento muito claro com os problemas de cultura e sociedade”, escrevendo o vínculo entre técnica presentificada e a sua manifestação poética de modo privilegiado no discurso da crise (Siscar, 2010, p. 61) sem abster-se ou distanciar-se dele, mas alimentando-se de seus ensinamentos para expurgar os limites duma van-

guarda que desejava extirpar e apagar radicalmente as diferenças existentes entre o corpo humano e o motor.

Deslocada no espaço da página, a prosa recortada, espécie de comentário com feições de estrofe, invade o poema e abafa o verso e o discurso poético, inserindo aí três novas figuras: a do sábio, a do veículo de comunicação e a de um eu (sujeito oculto) que, pela primeira vez, enuncia algo em primeira pessoa.

Um sábio declarou a *O Jornal* que ainda falta muito para atingirmos um nível razoável de cultura. Mas até lá, felizmente, estarei morto.

Balançando as fronteiras de gênero ao introjetar a prosa na estrutura do poema, a terceira “estrofe” é sentida como uma quebra que opera mais um corte, talvez o mais radical, na organização do objeto poético em construção. A relação entre poesia e prosa (prosa que, bem ao gosto dos modernistas, traz para o texto o mundo atravessado pelo jornal) salta não apenas como procedimento estético, uma espécie de colagem que dá forma às intrusões da prosa na poesia, mas também como uma declaração irônica, feita num veículo de nome genérico, a respeito do “nível cultural” da sociedade.

O recorte de prosa jornalística pode ser comparado ao parêntese do 2º verso, que agora ganha a forma e o tamanho de um comentário reflexivo mais extenso – um comentário reflexivo objetivo – devido à escolha do veículo de comunicação e ao distanciamento subjetivo nessa “estrofe”. No recorte, o eu se duplica no remate irreverente introduzido pelo advérbio: “Mas até lá, *felizmente*, estarei morto.” Figura evasiva, o sábio contemporâneo, símbolo da erudição e da sensatez, pode ser, por um lado, o enunciador que ironiza o destino da humanidade, apresentando-se como uma voz que afirma a condição do mundo e a sua distância com relação a esse futuro. Por outro, o sábio pode ser o sujeito ironizado pelo eu-poeta, sujeito lírico que afirma a impossibilidade da poesia no presente pós-guerra, tomando para si a descrença na melhora, mesmo que tardia, dos homens e do mundo.

Com relação ao procedimento discursivo, expõe-se uma outra quebra, a da expectativa de lamento, apontando para a tonalidade irônica, forte traço de Alguma Poesia, efeito estilístico do cético poeta *gauche*, conhecedor das vicissitudes do mundo contraditório no qual todos habitamos.

6 O mundo, o poema: terras arrasadas

Na 4ª estrofe, a comparação dos homens a percevejos é o momento ápice de manifestação da incredulidade.

Os homens não melhoraram
e matam-se como percevejos.
Os percevejos heroicos renascem.
Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.
E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.

Esse sentimento também aproxima de forma mais cerrada o leitor de um eu que, até então, vinha dando lampejos de existência, mas que se mantinha escondido atrás das palavras. Agora é como se víssemos pelos seus olhos a descrença elaborada na imagem bélica: matar-se como percevejo, matar-se como uma peste cuja sobrevivência depende única e exclusivamente da destruição do mundo e do outro, é a anulação de qualquer possibilidade para resolver os conflitos. E se os “percevejos heroicos renascem”, agora não mais como elemento comparado, mas como a própria identidade dos homens construída pela relação metafórica e reforçada pela repetição dessa identidade (a anadiplose: “e matam-se como *percevejos*. / Os *percevejos* heroicos renascem”), os homens retornam como heróis de uma batalha para darem início a uma sequência de desastres até alcançarem a inevitável destruição. Uma destruição contínua e sem fim, porque sobreviver nesse ciclo infernal, sem direito à redenção, é o que denuncia o eu descrente.

Se estar diante do esquecimento dum poeta morto em 1914 ou diante da morte da arte é o duplo obstáculo poético, estar diante dum futuro mecânico, quer seja ele imaginado ou em processo de realização, também não traz nenhuma promessa de escape para a poesia.

Num de seus manifestos, o “Matemos a luz da lua”, Marinetti glorifica a guerra e a crueldade como formas de libertar o mundo do passado, nomeando os passadistas como *percevejos* [*cimici*] que se escondem nas tradicionais camas sujas dum quartel onde os futuristas não querem mais dormir.

Olha, ali, aquelas espigas de trigo, enfileiradas na batalha, aos milhões... Essas espigas, soldados ágeis de baionetas afiadas, glorificam a força do pão, que se transforma em sangue, para jorrar direto para o Zênite. O sangue, você sabe, não tem valor nem esplendor, se não for libertado, com ferro ou com fogo, da prisão das artérias! E ensinaremos a todos os soldados *armados* da terra como o sangue deve ser derramado... Mas, primeiro, será melhor limpar o grande Quartel onde se aglomeram, insetos que são!... Vai demorar pouco.... Enquanto isso, percevejos, vocês ainda podem voltar, esta noite, às tradicionais camas sujas, sobre as quais não queremos mais dormir! (Marinetti, 1914, p. 13, grifo do original).

O que em Marinetti é construção, potência e possibilidade de mudança, em Drummond é destruição, impotência e impossibilidade de transformação. Até mesmo o sangue que jorra dos soldados-espigas em batalha é, no manifesto, um gesto de liberdade, porque ele é um jato violento do corpo humano que, assim derramado, será adubo para a terra. Esse sacrifício cruento transmitirá a sensibilidade bélica e mecânica a todos os que quiserem se deixar ser tocados por ela. No entanto, os passadistas estão proibidos de beber desse sangue; a esses percevejos, Marinetti prevê somente um cruel extermínio, nada mais.

Por outro lado, são exatamente os percevejos heroicos, aqueles que tudo destroem devido ao seu poder de esfacelamento, o lado inumano que encontramos no poema de Drummond. Se para os miseráveis futuristas a guerra deve ser glorificada, pois ela é a “única higiene do mundo”, a “única esperança”, a “razão de viver” e “única vontade” de mudança, a “arte” assim concebida comparece como o ensinamento dum “heroísmo metódico e cotidiano”, pregação do “gosto do desespero” (Marinetti, 1914, p. 12) e “necessidade de destruir-se e de espalhar-se, grande regador de heroísmo inundando o globo” (Marinetti, 1914, p. 95).

Ao imaginar esse futuro devastado, o poeta de “O sobrevivente” inverte o aparecimento dos percevejos ao colocar o soldado como símbolo do aniquilamento soturno a ser

combatido. Numa atitude oposta à de Marinetti, que via no soldado um ser fecundo, que levaria o homem a, clinicamente, vencer o brutalismo da vida, o poeta resiste à ferocidade bélica propagada pelos futuristas.

7 Um poema possível num mundo impossível?

Em “O sobrevivente”, o mundo, essa “entidade que ‘baixa’ nas mais diversas e desniveladas situações” na poesia de Drummond (Wisnik, 2005, p. 22), é apresentado como um lugar inabitável. Embora carregue toda essa carga inóspita, ele está suspenso no meio do verso entre duas condições antitéticas: “*Inabitável*, o mundo é cada vez mais *habitado*.” Essa imagem é a mais incisiva do poema. Suas implicações sustentam todas as quebras e a negatividade que perpassam as quatro primeiras estrofes. Nesse mundo, em que os olhos precisariam (ou deveriam) reaprender a chorar, a tendência é a de que os heróis-percevejos se acumulem uns sobre os outros e se tornem a única coisa a restar, como destroços em eterno devir, nessa terra devastada.

(Desconfio que escrevi um poema.)

Certa melancolia poderia brotar no fim da penúltima estrofe, mas essa experiência talvez seja barrada devido à resolução embaraçosa encontrada para o poema. Caso o poeta queira resistir, deve-se buscar outra forma de canto, uma que brote da ruína. Se não há o vislumbre da redenção ante as lágrimas do profeta Jeremias ou da reconstrução, como no mito do dilúvio, afirma-se outra possibilidade de fazer poesia nesse mundo novo.

A última estrofe, linha solitária entre parênteses, é um apontamento humorado, irrupção do sentimento de um eu-poeta que agora abandona o seu esconderijo. Esse sujeito brinca com o leitor ao jogar em suas mãos um voto de fé diante do objeto apresentado: isso que você leu é, ainda, um poema? Enquanto troça desse leitor e de sua própria composição, o poeta, na mesma medida, contra-ataca a impossibilidade, a mecanicidade, a “artecracia” e o mundo, fazendo da desconfiança performada uma perspectiva que o ajuda a reconhecer uma realidade catastrófica na qual a poesia, contraditoriamente, também insiste em resistir.

Ao deparar-se com esse material desconjuntado e construir com ele um poema, desconfiar é a atitude incerta e possivelmente cômica, mas ainda praticável, à crise da poesia. Assim, cria-se uma arte do objeto que denuncia a lírica que se realiza à imagem e semelhança do mundo idealizado pelos futuristas. Segundo o eu-poeta, escrever não pode mais ser desvinculado da desconfiança, atitude performativa que o faz reelaborar tanto a sua relação com o objeto poema quanto com o leitor dessa nova poesia.

Devido ao choque entre a *impossibilidade* e a *desconfiança*, abalo que “equaciona o arco afirmativo da negatividade drummondiana” (Wisnik, 2005, p. 46), o poeta em crise vislumbra algo da incomensurabilidade da poesia perante a realidade. Dessa forma, ele constrói um texto fragmentado, desarmônico, desconjuntado, única possibilidade de o poema acontecer em meio a tantas incertezas.

Assim, são problematizados não apenas a poesia a ser praticada, mas também o lugar da poesia lírica num mundo que tenta enfraquecê-la, ou até mesmo destruí-la, a todo custo.

Outrora cantada pelo “último trovador”, a “verdadeira poesia” torna-se uma prática antiga e enigmática, impossível de ser praticada na realidade do poema, mas não esquecida de todo pelo eu-poeta de “O sobrevivente”. A dúvida parentética lançada ao leitor “(Desconfio que escrevi um poema.)” faz do próprio texto o palco onde se encena a impossibilidade e a possibilidade de escrita desse objeto artístico conflituoso chamado “poesia”.

Se o poema não consegue escapar do real que o atormenta, o poeta desconfia do poema mecânico futurista e de suas máquinas de guerra, pois este, se levado a cabo, seria simplesmente o produto de um mundo inóspito, baioneta que arrebenta a autonomia da poesia em tempos de indigência. Na base desse conflito, as questões históricas parecem ganhar corpo à medida que o sujeito lírico drummondiano enfatiza o ato poético como possibilidade de resistir ao mundo torto. Diante de tantas descontinuidades, como as mudanças bruscas de ritmo, assunto e vozes líricas, o eu-poeta, fragmentado como o poema, faz do distanciamento subjetivo o procedimento para instalar-se no discurso da crise e afirmar, pela via do insólito, o real que abala a própria poesia.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Autobiografia para uma revista. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 67-70.

ANDRADE, Mário de. A poesia de 1930. In: Andrade, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1974. p. 27-45.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: Candido, A. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades: Ouro sobre Azul, 2004. p. 67-97.

FORSTER, Edward Morgan. *A máquina parou*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2018. E-book.

GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: e-galáxia, 2018. E-book.

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. Revisão técnica: Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MARINETTI, Filippo Tommaso Marinetti. Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà. In: MARINETTI, Filippo Tommaso Marinetti. *I manifesti del futurismo*. Firenze: Lacerba, 1914. p. 133-146.

MARINETTI, Filippo Tommaso Marinetti. Manifesto tecnico della letteratura futurista. In: MARINETTI, Filippo Tommaso Marinetti. *I manifesti del futurismo*. Firenze: Lacerba, 1914. p. 88-103.

- MARINETTI, Filippo Tommaso Marinetti. Uccidiamo il chiaro di luna! In: MARINETTI, Filippo Tommaso Marinetti. *I manifesti del futurismo*. Firenze: Lacerba, 1914. p. 11-22.
- MBEMBE, Achille. *Brutalismo*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2022.
- MILAN, Serge. Le Futurisme et la question des valeurs. *Art et Politique*, v. 11, p. 13-30, 2007.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- RABELLO, Ivone Daré. Poesia e humor. In: DAMAZIO, Reynaldo (org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco, 2002. p. 107-122.
- SALARIS, Claudia. *Le futuriste: donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909-1944)*. Roma: Edizioni Delle Donne, 1982.
- SISCAR, Marcos. O grande deserto de homens. In: SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Unicamp, 2010. p. 55-66.
- VILLAÇA, Alcides. Drummond: primeira poesia. *Teresa*, v. 3, 2002, p. 16-50.
- WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In: NOVAES, Aduino (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 19-64.