

COMO DRUMMOND CONSTRÓI “NOSSO TEMPO”

Marlene de Castro Correia

Para Jorge Zahar

(*in memoriam*)

Composto de oito partes, “Nosso tempo”, de *A rosa do povo* (1945), inicia-se com o dístico “Este é tempo de partido / tempo de homens partidos”, que lança o *leitmotiv* do poema, expresso em discurso de extrema economia e densa significação, ressaltada pelo jogo entre os termos “partido” e “partidos”, que sintetizam a apreensão drummondiana do seu tempo histórico-cultural: ele acarreta a fragmentação e alienação do homem; ele não admite atitude de abstenção; exige, ao contrário, que se faça uma opção ideológica, que se assuma uma posição política, que se tome partido, enfim.

Na estrofe seguinte, valendo-se de metáforas, o poeta define-se e identifica-se ideologicamente:

Em vão percorremos volumes,
viajamos e nos colorimos.
A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.
Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.
As leis não bastam. Os lírios não nascem
da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se
na pedra.

A linguagem metafórica – particularmente o jogo entre “leis” e “lírios”, de mais difícil descodificação por sua evocação da imagística bíblica – cria um efeito de surpresa pelo forte contraste com o padrão discursivo imediatamente anterior – verso enumerativo, constituído de três segmentos separados por ponto, dois deles formados de uma única palavra, portanto com pausas acentuadas e ritmo lento, de enunciado completo, de sentido predominantemente literal, objetivo, concreto. Contrapondo-se a esse padrão, os três versos referentes à tomada de posição do sujeito poético têm seu ritmo dinamizado por dois *enjambements*, que enfatizam, no nível do significante, a noção de “tumulto”.

O *leitmotiv* da fragmentação é glosado, ora em regime de reiteração, ora em regime de oposição, numa rede de metáforas: “A hora pressentida *esmigalha-se em pó* na rua”; “onde te ocultas, precária *síntese?*”; “*miúdas* certezas de empréstimo”; “nenhum beijo...”

para contar-me a cidade dos *homens completos*". Nessa parte I, a almejada "síntese" – ainda que "precária" – metaforiza-se em "luz", que repercutirá no antônimo "escuridão" da parte II e nela se ramificará em múltiplas imagens de luminosidade, desprovidas porém de aura, faltando-lhes beleza e nobreza, pois se classificam todas como prosaico "sucedâneo da estrela nas mãos": [...] "unhas, anéis, pérolas, cigarros, lanternas".

Tal enumeração constitui a primeira ocorrência desse procedimento no poema, ao longo do qual irá repetir-se exaustivamente, sendo uma de suas marcas retóricas e estilísticas que consubstanciam, no estrato do significante, noções decisivas para a caracterização de "Nosso tempo" no estrato do significado – entre elas a de programação e fabricação em série de pessoas reificadas e produtos industriais, como se verá nas partes posteriores. Registre-se, aliás, a representativa incidência do termo "sucedâneo" (II,v. 16) ou similares na poesia política de Drummond, como a reforçar a ideia de impossibilidade de vida plena no regime capitalista e no período da Segunda Guerra Mundial, obrigando-se o sujeito a recorrer a substitutivos para "continuar" e não desistir de vez de vida.¹

Esta análise, que talvez pareça excessivamente meticulosa, por seguir passo a passo a elaboração do poema, visa a chamar a atenção do leitor de Drummond para a complexa rede de relações entre as diversas partes de "Nosso tempo", a fim de evidenciar o rigor da composição do poema como totalidade e o alto grau de coesão de seus blocos constitutivos.

Nesse sentido, interessa-nos mostrar como se processa o encadeamento entre eles. O segundo se inicia com a retomada do *leitmotiv* da fragmentação, introduzido pelo dístico de abertura do poema, imprimindo-lhe porém algumas variantes:

Êste é tempo de divisas,
tempo de gente cortada.
De mãos viajando sem braços,
obscenos gestos avulsos.

Esses quatro versos reiteram o significado do dístico, acrescentando-lhe no entanto novos dados semânticos, em função da pluralidade de sentidos do termo "divisas":

¹ Insinua-se, por vezes, na poesia política de Drummond certa tentação ao suicídio como saída do impasse histórico. A poesia engajada, a par de arma de combate ideológico, seria uma possibilidade de exorcizar essa tentação.

- sentença ou frase que simboliza a ideia ou sentimento de alguém ou a norma de um partido, sentido este que reafirma “tempo de partido” como tomada de posição política;

- sinal divisório, marca, fronteira, que conota a imagem de um mundo dividido em territórios demarcados e fechados, restritos e circunscritos, oposto à utopia drummondiana de “Cidade prevista” (RP): “Um mundo enfim ordenado, / uma pátria sem fronteiras, / sem leis e regulamentos, / uma terra sem bandeiras,”;

- disponibilidade de cambiais que um Estado possui em praças estrangeiras, sentido que vincula a ideia de fragmentação a fatores econômico-financeiros característicos do capitalismo industrial;

- galão indicativo das patentes militares, que remete provavelmente à atuação e intervenção das Forças Armadas na política nacional, à época da ditadura de Getúlio Vargas.

Reiterando: o bloco II começa com uma repetição retórica de encadeamento: “Este é tempo de divisas”, que revigora o motivo gerador do poema – “Este é tempo de partido, / tempo de homens partidos” – desdobrando-o em novos significados, recarregando-o, como se viu, com elevada taxa de informação. Tamanha ampliação do campo semântico, o poeta a consegue com o mínimo de recursos: o uso de uma única palavra – “divisas” – que lhe ocorreu provavelmente por sua associação de sentido e de sonoridade com *dividido*, termo que comparece, embora apenas virtualmente, no texto, em virtude de sua afinidade com “partido”, “partidos”. O êxito dessa estratégia discursiva prenuncia o acerto da proposta metapoética que faria Drummond em “Poema-orelha” (VPL): “e a poesia mais rica / é um sinal de menos”.

Esse movimento de pesca ou garimpagem de palavras, imagens e conceitos no bloco antecedente não representa, portanto, redundância, mas avanço; e há avanço também pela inserção de metáforas, símbolos e significados que não se originaram no bloco I (“a rua da infância”; “o vestido vermelho”; “a nudez do amor”; “símbolos obscuros” etc.). O percurso do poema implica movimento duplo – de vinda e de ida, de regresso e progresso.

O encadeamento semântico e retórico entre as partes II e III efetua-se pelo emprego do mesmo sintagma – “e continuamos” – que finaliza a segunda e inicia a terceira. Na articulação entre elas, Drummond faz uso pessoal e original de *leixa-pren*, procedimento caro à poesia trovadoresca, o qual consiste em jogar com “a impressão de que larga-e-retoma o assunto em desenvolvimento, repetindo no começo de cada estrofe o último verso da anterior”.*

* (CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. Rio de Janeiro: Conquista, 1960: 116.)

Ao abrir este bloco III por “E continuamos”, Drummond frustra a expectativa do leitor, já condicionado à abertura de cada bloco pelo sintagma “Este é tempo” seguido de um termo designativo de algo partido; suscita-lhe, em consequência, a impressão de que deixa de lado o motivo da fragmentação. Imediatamente, porém, ele o retoma, modulado em imagem até então inédita: “É tempo de muletas”.

O encadeamento deste bloco III com os anteriores é ainda mais complexo: ele recupera a palavra “contar”, de ponderação menor no bloco I (“... nenhum beijo / sobe ao ombro para *contar-me* / a cidade dos homens completos”), para desenvolvê-la com ponderação máxima – “mas ainda é tempo de viver e *contar*” –, que lhe é atribuída pelo insistente e comovente apelo “conta”, “contai”, que se repete cinco vezes. Além disso, ele repesca a significação nuclear de fragmentação e a desdobra compulsivamente em incontáveis e surpreendentes imagens:

Ó conta, velha preta, ó jornalista, poeta, pequeno historiador urbano,
ó surdo-mudo, depositário de meus desfalecimentos, abre-te e conta,
môça prêsa na memória, velho aleijado, baratas dos arquivos, portas
[rangentes, solidão e asco,
pessoas e coisas enigmáticas, contai,
capa de poeira dos pianos desmantelados, contai;
velhos selos do imperador, aparelhos de porcelana partidos, contai;
ossos na rua, fragmentos de jornal, colchêtes no chão da costureira,
[luto no braço, pombas, cães errantes, animais caçados, contai.
Tudo tão difícil depois que vos calastes...
E muitos de vós nunca se abriam.

A esta altura da análise, o leitor certamente já se deu conta do vigor e rigor arquitetônicos de “Nosso tempo”, da conexão precisa e funcional entre os seus blocos, do método *sui-generis* de encadeá-los e desdobrá-los “como uma caixa / de dentro de outra caixa”.² E provavelmente identificou, na complexa e imbrincada tessitura do conjunto, sinais antecipatórios da “bem entramada sintaxe” que João Cabral de Melo Neto viria a postular e realizar: E, quem sabe? até lhe veio à memória o poema “Tecendo a manhã”, metapoema do extraordinário poeta pernambucano, que dele faz bela metáfora do método de composição de sua poesia. E o leitor, tímido mas ousado, até se aventurou a descobrir que, em linguagem bem mais sedutora do que a de qualquer abordagem analítica, “Tecendo a manhã” lhe mostra o peculiar modo de elaboração de “Nosso tempo”:

² João Cabral de Melo Neto: “Quando a flauta soou / um tempo se desdobrou / do tempo, como uma caixa / de dentro de outra caixa”. *Fábula de Anífon. Poesias completas*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968: 325.

* (MELO NETO, João Cabral de. “Escritos com o corpo”. *Serial. Poesias completas*: 54.)

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe êsse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.*

* (Idem. "Tecendo a manhã".
Educação pela pedra. Poesias completas: 19.)

Retornando a "Nosso tempo": já dissemos que ele não é redundante em seu percurso, o qual foi aqui definido como movimento de volta e ida, de regresso e progresso. É o que tentaremos uma vez mais comprovar. O bloco III introduz no poema uma nova configuração espaço-temporal: o passado e "esta casa", ao que tudo indicia a casa da infância do sujeito poético. O seu discurso rememorativo tem como traço dos mais distintivos a violenta irrupção de referências a múltiplos seres e objetos heterogêneos, desordenadamente amontoados nos rincões da memória, que ele vai justapondo em ritmo vertiginoso, sem obedecer a nenhum critério hierárquico ou princípio organizador evidente.

Fundem-se (e por vezes se confundem), nesse surto de lembranças represadas, dois procedimentos retórico-estilísticos representativos das vanguardas do século XX: a enumeração caótica, estudada por Leo Spitzer e a figura *disjecta membra*, analisada por Amado Alonso em seu livro sobre Pablo Neruda.*

* (SPITZER, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Instituto de Filología, 1945. ALONSO, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.)

A alguns dos termos desse tumultuado inventário cabe a classificação enumeração caótica, na medida em que alguns dos seus componentes não deixam perceber entre si nenhum denominador comum: "moça presa na memória" não apresenta vínculo evidente com os demais termos da extensa enumeração; "pombas, cães errantes, animais caçados", embora partilhem do gênero animal, não se inscrevem no conjunto maior, diferenciado pela constelação de signos de deterioração, desintegração, decomposição, todos eles – ou quase todos – manifestações diversas e específicas do signo nuclear que preside a este bloco e ao poema como totalidade: a fragmentação ("velho aleijado"; "portas rangentes"; "pianos desmantelados"; "aparelhos de porcelana partidos"; "ossos na rua"; "fragmentos de jornal"). Diferentemente da enumeração caótica, esse discurso enraizado no passado, embora se constitua de referências a objetos heteróclitos, a eles atribui um traço significativo comum ou similar, facto que torna menos pertinente a classificação enumeração caótica e

mais consistente a de *disjecta membra*: membros dispersos, divididos, destroçados, rotos, partes de coisas ou coisas soltas que assumem no texto o valor de representantes visuais de desintegração.

A longa enumeração de *disjecta membra* ganha contornos oníricos, que já haviam aparecido em momentos anteriores do poema, como a imagem “De mãos viajando sem braços, / obscenos gestos avulsos”, de grande apelo plástico e que estimula no leitor a associação com quadros e/ou filmes de feição surrealista, particularmente de Dalí e do Buñuel da primeira fase. Como sucede no discurso onírico, a matéria constitutiva da enumeração delinea-se como matéria intensamente vivida, à qual falta, no entanto, estruturação racional.

De um modo geral, as imagens *disjecta membra* conotam-se com o âmbito do feio, do desagradável, do repulsivo, e trazem a marca da negatividade. Na obra de Drummond registra-se, no entanto, o emprego da expressão (e não do procedimento retórico-estilístico) *disjecta membra* em “Tarde de maio”, belo poema de amor de *Claro enigma*, no qual mantém o traço significativo da fragmentação, pleno porém, nesse caso, de positividade, desenhando-se como índice e metáfora de uma experiência rara e única, envolta em aura de grande “nobreza”:

Como esses primitivos que carregam por toda parte o maxilar
[inferior de seus mortos,
assim te levo comigo, tarde de maio,
quando, ao rubor dos incêndios que consumiam a terra,
outra chama, não perceptível, e tão mais devastadora,
surdamente lavrava sob meus traços cômicos,
e uma a uma, *disjecta membra*, deixava ainda
palpitantes
e condenadas no solo ardente, porções de minh'alma
nunca antes nem nunca mais aferidas em sua nobreza
sem fruto.

Lembre-se que *disjecta membra* é uma expressão que remete à sátira IV de Horácio, v. 62: “inuenias etiam disiecti membra poetae”, e que se traduz por: “aqui ainda encontrarás os membros do poeta despedaçado”. O verso evoca o mito de Orfeu despedaçado pelas Bacantes.³ Em “Tarde de maio”, Drummond usa a *expressão* como metáfora do esfacelamento da alma incendiada pelo fogo do amor.³

Regressando a “Nosso tempo”: o bloco IV aciona uma vez mais – com algumas variantes, como ocorrera nas conexões ante-

³ A título de informação acessória: o poeta Mário Faustino intitula *Disjecta membra* a parte I de seu livro *O homem e sua hora*

* (HORACE. *Satires I*. Paris: La Belle Letre, 1946.)

cedentes – o *pattern* de encadeamento dominante no poema: “É tempo de meio silêncio”, verso que se enlaça mais flagrantemente com “Tudo tão difícil depois que vos calastes”, penúltimo verso do bloco anterior, e mais difusamente com uma de suas significações, a presidida pela repetição enfaticamente veemente de “conta”, “contai”. O sujeito poético reassume o discurso conciso e incisivo, de ritmo mais pausado, que fora interrompido pelo elevado teor de subjetividade, pela alta voltagem emotiva e pela voragem rítmica da parte III.

Veladas alusões são feitas à situação política e histórica do país – época da censura imposta pela ditadura de Getúlio Vargas, do blecaute decorrente da ameaça de submarinos alemães na costa brasileira – representados em metáforas que, de início mais acessíveis, vão-se fazendo mais opacas, para desaguardarem no perturbador *disjecta membra*: “olhos pintados, / dentes de vidro, / grotesca língua torcida”.

O discurso volta a clarificar-se, para reiterar, na última estrofe, a denúncia de um regime de opressão e repressão, de uma experiência de impasse, de “beco” sem saída, a qual evoca no leitor a associação com “José”, e o faz transportá-lo para o espaço textual dos versos finais da última estrofe:

No beco,
apenas um muro,
sobre êle a polícia.
No céu da propaganda
aves anunciam
a glória.
No quarto,
irrisão e três colarinhos sujos.

Em brusca colisão com esse padrão discursivo minimalista, ergue-se grandioso o bloco V:

Escuta a hora formidável do almoço
na cidade. Os escritórios, num passe, esvaziam-se.
As bôcas sugam um rio de carne, legumes e tortas vitamínicas.
Salta depressa do mar a bandeja de peixes argênteos!
Os subterrâneos da fome choram caldo de sopa,
olhos líquidos de cão através do vidro devoram teu osso.
Come, braço mecânico, alimenta-te, mão de papel, é tempo
[de comida,
mais tarde será o de amor.

O diapasão eloquente desse introito – instaurado por palavras e metáforas de acentuado cunho hiperbólico (“formidável”, “As bo-

cas sugam um rio de carne”), pela profusão de figuras de linguagem, pela conversão de lugares-comuns (comer, devorar com os olhos) em imagens surpreendentes (“olhos líquidos de cão... devoram teu osso”), pelo alongamento do metro e impetuosidade do ritmo – prenuncia que nesse bloco V vai-se configurar o clímax do poema.

É o que de fato ocorre nos vários níveis do texto: no estrato das significações, no grau de contundência, na crueza das notações da realidade urbana, na tipologia e dimensões do cenário. Este se desloca do espaço interior do sujeito poético, espaço de sua reflexão crítica sobre o seu tempo histórico, operada em regime de monólogo e efetuada simbolicamente em situação de reclusão “no quarto”, corroído o seu ser pelo escárnio e poluídos ambos por “três colarinhos sujos” e de onde, quando muito, ele tem a vista do “beco” e do “muro”.

Agora o cenário desborda para o espaço aberto do centro nervoso da “cidade”. O sintagma “É tempo”, insistentemente reiterado nos blocos anteriores, ocorre uma única vez, sendo substituído pelo bordão anafórico “Escuta a hora”, que percorre enfaticamente várias estrofes. A estruturação do poema, marcada, como se viu, pela coesão entre os diversos materiais que o compõem, mostra novo sinal de sua coerência nessa substituição, que concretiza, no nível do signifiante, o *leitmotiv* da fragmentação: até aqui Drummond, em rara combinação de poesia e filosofia política, teceu considerações sobre o *ser* do seu tempo histórico, enfocado em sua totalidade, em sua essência; nesse bloco, direciona sua observação sobre o *acontecer* desse *tempo*, agora pulverizado e examinado em uma sucessão de segmentos e fragmentos – “a hora do almoço”, “a hora da volta”, “a do amor” etc –, que “documentam” e interpretam o *como* se manifesta aquela essência nas múltiplas situações e circunstâncias do homem urbano contemporâneo na sociedade capitalista, contaminadas todas pelo “esplêndido negócio” – causa determinante de sua reificação –, que “toma conta de tua alma e dela extrai uma porcentagem”. Com a repetição insistente de “escuta”, Drummond assume a condição de narrador que simbolicamente se dirige a um auditório, investindo-se da missão de bardo que conta-canta o *epos* da cidade, atendendo ao apelo – ou ordem – que a si mesmo se dera no bloco III: “O conta [...] ó jornalista, poeta, pequeno historiador urbano”.

Em conformidade com essa feição épica do discurso, que neste bloco recorrentemente simula uma situação de oralidade – reforçando-se portanto as funções conativa e fática da linguagem –, processa-

se notável mudança de dicção do poema, a qual, além dos sinais de eloquência apontados, recorre a outros procedimentos retórico-estilísticos (repetição de palavras, enumerações, tais como “escuta o corpo ranger, enlaçar, refluir, errar em objetos remotos; “imaginam voltar para casa [...] imaginam”) e revigora a clave emotiva do discurso, imbuindo-o de veemência e de poder de convencer e comover.

Em relação ao campo semântico-imagístico, aliam-se agora à noção de fragmentação do homem, as imagens de mecanização (“braço mecânico”) e coisificação (“mão de papel”), mostradas (e não faladas) com expressividade máxima na impactante sequência cinematográfica:

Escuta a hora expandongada da volta.
Homem depois de homem, mulher, criança, homem,
roupa, cigarro, chapéu, roupa, roupa, roupa,
homem, homem, mulher, homem, mulher, roupa, homem,
imaginam esperar qualquer coisa,
e se quedam mudos, escoam-se passo a passo, sentam-se,
últimos servos do negócio, imaginam voltar para casa,
já noite, entre muros apagados, numa suposta cidade, imaginam.

Apesar do peso maior da emotividade e da presença mais flagrante da função conativa, não se nota da parte do poeta maior empenho em clarificar e tornar mais acessível o seu discurso, particularmente no que tange à descodificação de imagens e metáforas, as quais frequentemente confinam com o hermetismo. Ao contrário, é justamente nessa parte V que irrompem metáforas das mais inusitadas do poema, instigando o leitor a nelas deter-se, no vão intento de decifrar o “enigma” que lhe propõem... É o que acontece no verso “os bancos triturando suavemente o pescoço do açúcar”, não ocorrendo ao leitor mais do que a percepção do procedimento palavra-puxa-palavra, visto que o verso é precedido da imagem “bolo com flores” e é seguido da imagem “a constelação de formigas e usurários”. Como não lhe escapa o sentido global dessa teia de metáforas – alusões mistas de condenação e desprezo ao direito de propriedade, peça-chave da engrenagem capitalista, e a toda a parafernália jurídica e burocrática que o garante (“cartórios”, “bancos”, “usurários”) – o leitor segue em frente e depara com a imagem talvez mais desconcertante e inquietante do poema:

o homem feio, de mortal feiúra,
passeando de bote
num sinistro crepúsculo de sábado.

Diversos fatores combinam-se para provocar o desconcerto e o desconforto do leitor: o caráter insólito da imagem, a falta de nexos perceptíveis com o seu contexto, do qual se isola em pequena ilha de ilogicidade. A sua localização nos versos finais do bloco assegura-lhe especial realce, reforçado no caso pelo silêncio do espaço em branco entre os blocos; em consequência, a imagem ganha tempo maior de permanência e ressonância na sensibilidade e no sistema sensorial do leitor, que a visualiza com insistência (quase) obsessiva, num misto de atração e repulsa.

A imagem parece cunhar-se em moldes surrealistas, particularmente nos da pintura. Quadros ilustrativos dessa corrente de vanguarda representam pessoas, animais, objetos de toda espécie, com rigor figurativo e detalhes descritivos, quase fotográficos, sem a diluição, distorção e deformação de outras tendências vanguardistas. A reação de estranheza que causam no espectador decorre da combinatória dos elementos, que parecem ocupar arbitrariamente o mesmo espaço plástico, visto que não deixam entrever por parâmetros lógicos os elos que os vinculam. Deles está ausente a lógica da vigília, substituída pela lógica do sonho.

Transpondo essas características plásticas para a linguagem verbal, diríamos que a conformação surrealista da imagem drummondiana resulta do detalhismo simuladamente realista, que lhe empresta valor de verossimilhança, ainda que falsa: a imagem explícita a qualidade que distingue este homem (“feito, de mortal feiúra”), o que ele está fazendo e onde (“passeando de bote”), em que dia da semana (“sábado”), em que hora do dia (“crepúsculo”).

Ao leitor escapa, no entanto, a lógica que articula esses detalhes e também (ou sobretudo) a lógica do inesperado despontar dessa imagem desvinculada do discurso que a precedeu, solta no espaço textual do bloco V. Ele consegue perceber, porém, a sua feição onírica, que definiria como oniríssimo de pesadelo, o qual se faz presente em muitas imagens de *A rosa do povo*.

A parte VI reativa alguns “sinais combinados” da poética drummondiana: versos curtos, economia de adjetivos, contenção emotiva, pendor à concisão. Esse padrão discursivo entrecoca-se com o do bloco imediatamente anterior – e o fará também com o seguinte – mas se afina com o do bloco IV. Como se constata, não são portanto somente as significações, imagens, metáforas, que se vão entrançando em idas e vindas, avanços e recuos. Essa específica urdidura do poema abarca todos os materiais que o constroem.

O estrato semântico registra a introdução de uma significação que até então apenas se insinuara, e que agora se mostra com mais nitidez: a apropriação, pela ideologia do capitalismo, das mais diversas instituições, regidas pela finalidade de ganho e lucro, submetidas pois a um processo de reificação:

Nos porões da família,
orquídeas e opções
de compra e desquite.
... ..
A mesa reúne
um copo, uma faca,
e a cama devora
tua solidão.
Salva-se a honra
e a herança do gado.

Na abertura da parte VII, Drummond reutiliza o procedimento de encadear léxica e semanticamente dois blocos pelo emprego retórico da mesma palavra no final de um e começo de outro: “Salva-se a honra” ... (VI) “Ou não se salva” (VII).

Esta penúltima parte do poema reserva ao leitor novas surpresas:

Há o pranto no teatro,
no palco, no público? nas poltronas?
há sobretudo o pranto no teatro,
já tarde, já confuso,
ele embacia as luzes, se engolfa no linóleo,
vai minar nos armazéns, nos becos coloniais onde passeiam ratos
[noturnos,
vai molhar, na roça madura, o milho ondulante,
e secar ao sol, em poça amarga.

De modo personalíssimo, Drummond reativa o mito escatológico do dilúvio, inserindo-o coerentemente no conjunto de sinais disseminados no poema. A estrutura sócioeconômica capitalista, nele denunciada como reificante e alienante, produtora de homens “sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo”, desencadeia-lhes, de acordo com o sistema simbólico do texto, “o pranto no teatro”, hiperbolicamente representado com dimensões escatológico-cosmogônicas, que anunciam o fim “do mundo capitalista”.

Soldada ao mito do dilúvio, ressurgem a metáfora do grande teatro do mundo, cara ao Barroco, à qual Drummond imprime nova direção significativa, despojando-a de valor metafísico para atribuir-lhe valor meramente social, de signo de um tempo histó-

rico-cultural que despreza os valores humanos autênticos e entroniza o uso da máscara social e o fingimento das relações.

Drummond, que na abertura do poema fizera em linguagem metafórica a sua opção ideológica – “Meu nome é tumulto, e escreve-se / na pedra” –, agora a reafirma em outra modalidade de linguagem: categórica profissão de fé, em discurso literal, denotativo (com exceção dos dois últimos versos), pautado na acessibilidade e transparência:

O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, intuições,
símbolos e outras armas
promete ajudar
a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta,
um verme.

Embora marcado por contínuos entrechoques entre distintos padrões discursivos, o poema ainda consegue surpreender o leitor nessa última estrofe, que contém o mais radical dos entrechoques que o percorrem. Daí o seu impacto.

Entre os muitos poemas reunidos em *A rosa do povo*, cremos haver um tácito diálogo entre “Nosso tempo” e “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”. Se, por um lado, existem diferenças irreduzíveis entre eles, percebe-se, por outro, uma rede de semelhanças, derivada da convergência de perspectivas diante do capitalismo industrial e da sociedade burguesa. Como em “Nosso tempo”, as imagens de fragmentação, mecanização e coisificação do homem situam-se no centro da leitura dos filmes de Chaplin realizada por Drummond na sua louvação ao cineasta:

És parafuso, gesto, esgar,
Recolho teus pedaços: ainda vibram,
lagarto mutilado.

Colho teus pedaços. Unidade
estranha é a tua, em mundo assim pulverizado.

Apesar da multiplicidade de ofícios que exerce (“bombeiro”, “doceiro”, “soldado”, “artista de circo”, “carregador de piano” etc), Carlitos preserva a sua unidade (“apenas sempre entretanto tu mesmo”), graças ao peculiar modo de exercê-los, transformando-os em trabalho lúdico e criativo, de feição artesanal, em que há uma relação próxima e humana, quase mágica, entre o trabalhador e o seu ofício:

[...] Estranho relojoeiro,
 cheiras a peça desmontada: as molas unem-se,
 o tempo anda.

 a mão pega a ferramenta: é uma navalha,
 e ao compasso de Brahms fazes a barba
 neste salão desmemoriado no centro do mundo oprimido.

 Há o trabalho em ti, mas caprichoso,
 mas benigno,
 e dele surgem artes não burguesas.

Ocorre em “Nosso tempo” fenômeno similar ao celebrado por Drummond nos filmes de Carlitos: a estrutura coesa do poema, o encadeamento preciso entre os seus blocos, a coerência entre os diversos materiais que o compõem, a “bem entramada sintaxe” que o sustenta e entretece, configuram o “trabalho caprichoso” do operário-artesão-artista Drummond para, na sua “arte não burguesa”, simbolicamente restaurar a unidade dos “homens partidos” e juntar os fragmentos do mundo “pulverizado”.

O rigor arquitetônico do poema investe-se dessa significação simbólica e dessa função mágica. Além de constituir um valor em si, que o situa, no âmbito da poesia política de Drummond, no mesmo patamar que ocupa “A máquina do mundo” na sua poesia metafísico-existencial.

Marlene de Castro Correia

É Doutora em Letras, especialista em literatura brasileira, e Professora Emérita da UFRJ. Tem artigos e ensaios publicados em periódicos e livros nacionais e estrangeiros sobre temas importantes da literatura brasileira, como Mário de Andrade, Manuel Bandeira e, claro, Drummond – seu tema mais constante. Dentre seus importantes estudos, deve-se lembrar, por exemplo, de *Drummond: a magia lúcida*, publicado pela Editora Jorge Zahar. É também responsável pelos verbetes sobre Mário de Andrade, Macunaíma e Drummond do *Dicionário Enciclopédico de las Letras de America Latina*.

Resumo

Este artigo discute, a partir do poema “Nosso tempo”, a forma como a poesia de Carlos Drummond de Andrade apreende e trata o seu tempo histórico-cultural. Através de uma análise minuciosa do estrato semântico, da linguagem metafórica, da construção sintática e das marcas retóricas e estilísticas desse poema, mostra que o momento históri-

Palavras-chave: poesia; tempo histórico-cultural; engajamento político; função da arte.

co que o poeta reproduz acarreta a fragmentação e a alienação do homem, exigindo dele uma tomada de posição política. Ao comparar os procedimentos de composição do poema aos filmes de Chaplin, pela coesão de sua estrutura, pelo encadeamento preciso entre suas partes, pela coerência entre os diversos materiais que o compõem e pela sintaxe que o sustenta, faz-nos ver o trabalho “do operário-artesão-artista” cuja função parece ser a de restaurar simbolicamente a união dos homens no mundo capitalista fragmentado e pulverizado.

Key words: poetry; historical and social time; political commitment; function of art.

Mots-clés: poésie; temps historique et social; engagement politique; fonction de l'art.

Abstract

This article discusses, based on the poem “Nosso tempo”, the way Carlos Drummond de Andrade’s poetry captures and considers the historical and social time. Through a meticulous analysis of the semantic layer, the metaphoric language, the syntactic construction and the rhetoric and stylistic marks of this poem, it shows that the historical moment, reproduced by the poet, causes the fragmentation and the alienation of man, requiring of him a political position. Comparing procedures of poetic composition to the films of Chaplin, for their coherent structure, the precise concatenation between its parts, the coherence between the different materials of its composition and for the syntax which sustains the poem, this analysis reveals the work of the poet “worker-artisan-artist” whose function is to restore symbolically the union between men in this fragmented and pulverized capitalist world.

Résumé

Cet article discute, à partir du poème “Notre temps”, la façon dont la poésie de Carlos Drummond de Andrade appréhende et traite son temps historique et culturel. Au moyen d’une analyse minutieuse de la couche sémantique, du langage métaphorique, de la construction syntaxique et des marques rhétoriques et stylistiques de ce poème, il montre que le moment historique reproduit par le poète entraîne la fragmentation et l’aliénation de l’homme, exigeant de lui une prise de position politique. En comparant les procédés de composition du poème aux films de Chaplin, quant à la cohésion de sa structure, à l’enchaînement précis de ses parties, à la cohérence entre les divers matériaux qui le composent et quant à la syntaxe qui le soutient, cette analyse nous fait voir le travail “de l’ouvrier-artisan-artiste” dont la fonction semble être celle de restaurer symboliquement l’union des hommes en ce monde capitaliste fragmenté et pulvérisé.

Recebido em
25/02/2009

Aprovado em
30/06/2009