

# De “Resíduo” a “Caso do vestido”: formas da memória entre o contemporâneo e o arcaico<sup>1</sup>

SIMONE ROSSINETTI RUFINONI<sup>1</sup>

COMO BEM notou a crítica, em meio à diversidade que compõe *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade, encontra-se a dicotomia entre a abertura e o fechamento do discurso, referente à inflexão da poesia participante em diálogo com as modalidades da lírica que se fecham à referencialidade.<sup>2</sup> Tal leitura dos opostos submetidos a um princípio comum referenda a coesa concepção de conjunto que subjaz à variedade de dicções, afastando a possível ideia de arbitrariedade pela concepção de uma densa e elaborada engenharia. Desse modo, é pertinente considerar, para além das diferenças pautadas pela maior ou menor abrangência da comunicabilidade, o quanto participa da rigorosa arquitetura do livro também a intencionalidade da sequência dos poemas, permitindo indagar não só a respeito do conteúdo latente de cada um, mas ainda sobre o sentido que se estabelece na passagem de um a outro, quando os ruídos se fazem notáveis e ressoam no conjunto da obra.

Nesse sentido, chama a atenção que um dos poemas mais fechados e avesso à comunicação imediata, como é o caso de “Resíduo”, seja secundado por outro, em tudo diverso, como “Caso do vestido”. Como entendê-los enquanto peças de um mesmo conjunto e a que se deve estarem perfilados? A inquietação proporcionada pelo primeiro é redimensionada pelo segundo, dada a drástica mudança de assuntos e dicções.

Ao mesmo tempo, a diversidade não obstrui o fio que os alinhava: a memória. Trata-se, como hipótese de leitura, de submeter o já estudado movimento entre o velar e o desvelar do sentido a outra chave interpretativa: a uma reflexão pautada pelas potencialidades e inflexões da ideia de memória ante o pano de fundo da catástrofe. Tal encaminhamento propõe indagar, ainda, em meio ao *topos* comum, em que medida a especificidade de tratamento dado à memória incide sob a temática maior da guerra em face das especificidades do contexto local.

À luz dessas reflexões introdutórias, considere-se a leitura de “Resíduo”:

## Resíduo

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

Ficou um pouco de luz  
captada no chapéu.  
Nos olhos do rufião  
de ternura ficou um pouco  
(muito pouco).

Pouco ficou deste pó  
de que teu branco sapato  
se cobriu. Ficaram poucas  
roupas, poucos véus rotos  
pouco, pouco, muito pouco.

Mas de tudo fica um pouco.  
Da ponte bombardeada,  
de duas folhas de grama,  
do maço  
vazio de cigarros, ficou um pouco.

Pois de tudo fica um pouco.  
Fica um pouco de teu queixo  
no queixo de tua filha.  
De teu áspero silêncio  
um pouco ficou, um pouco  
nos muros zangados,  
nas folhas, mudas, que sobem.

Ficou um pouco de tudo  
no pires de porcelana,  
dragão partido, flor branca,  
ficou um pouco  
de ruga na vossa testa,  
retrato.

Se de tudo fica um pouco,  
mas por que não ficaria  
um pouco de mim? no trem  
que leva ao norte, no barco,  
nos anúncios de jornal,  
um pouco de mim em Londres,  
um pouco de mim algures?

na consoante?  
no poço?

Um pouco fica oscilando  
na embocadura dos rios  
e os peixes não o evitam,  
um pouco: não está nos livros.

De tudo fica um pouco.  
Não muito: de uma torneira  
pinga esta gota absurda,  
meio sal e meio álcool,  
salta esta perna de rã,  
este vidro de relógio  
partido em mil esperanças,  
este pescoço de cisne,  
este segredo infantil...

De tudo ficou um pouco:  
de mim; de ti; de Abelardo.  
Cabelo na minha manga,  
de tudo ficou um pouco;  
vento nas orelhas minhas,  
simplório arrote, gemido  
de víscera inconformada,  
e minúsculos artefatos:  
campânula, alvéolo, cápsula  
de revólver... de aspirina.  
De tudo ficou um pouco.

E de tudo fica um pouco.  
Oh abre os vidros de loção  
e abafa  
o insuportável mau cheiro da memória.

Mas de tudo, terrível, fica um pouco,  
e sob as ondas ritmadas  
e sob as nuvens e os ventos  
e sob as pontes e sob os túneis  
e sob as labaredas e sob o sarcasmo  
e sob a gosma e sob o vômito  
e sob o soluço, o cárcere, o esquecido  
e sob os espetáculos e sob a morte escarlate  
e sob as bibliotecas, os asilos, as igrejas triunfantes  
e sob tu mesmo e sob teus pés já duros  
e sob os gonzos da família e da classe,  
fica sempre um pouco de tudo.  
Às vezes um botão, às vezes um rato

“Resíduo” é um poema afim à ordem do enigma. Compõe sua fatura a enumeração exaustiva de imagens fragmentárias que percorrem curiosa cadeia de escombros; estes acolhem em diversos graus o pormenor ultrassignificado, dando ao diminuto o peso de um evento que parece apreender um sentido maior. O enunciado fartamente repetido “de tudo ficou um pouco”, fórmula prosaica e aparentemente aberta, retorna insistentemente sem chegar a termo que lhe dê fácil legibilidade.

A insistente anáfora ata opostos: do tudo ao quase nada, da totalidade resta um fiapo, de tudo o que se viu, se viveu ou sofreu sobra apenas um resquício. Como os espólios de uma batalha, o poema arrola tudo o que sobrou de episódio indeterminado: vestígios mesclados a sentimentos, miudezas insignificantes, refugio de batalhas, palavras perdidas, enigmáticas interrogações. O acúmulo de restos – coisas, sentimentos, pessoas, percepções – confunde, desvia e conduz o sentido a uma espécie de silenciosa e inquietante dissonância.

O procedimento estilístico predominante remete à “enumeração caótica” de que fala Leo Spitzer; forma da modernidade que remonta às formas litúrgicas cristãs, remodeladas ao longo dos tempos, do barroco à modernidade. Essa forma enumerativa não é neutra, adquire caráter específico de acordo com as intenções poéticas que a moldam – o todo no múltiplo, o caos infernal, o mundo às avessas, a autonomia das coisas etc. – exigindo a leitura da particularidade histórica dos casos. O estudioso aponta como a lírica moderna em Whitman ou Rilke, por exemplo, se vale profusamente desse recurso tornando-o caótico, em alguns casos buscando expressar, por meio da heterogeneidade, certo sentido de unidade panteísta do mundo.<sup>3</sup> No caso de Drummond não haverá panteísmo, não há salvaguarda para a desordem do mundo. O ponto de vista negativo ordena a disparidade menos para insuflar sentido último que para ofertar o desamparo, só contrabalançado pela ironia.

Na primeira estrofe, a sequência do pouco que restou: “do meu medo”, “do teu asco”, “dos gritos gagos”, “da rosa”, segue um processo de apagamento da instância pessoal: vai do eu, ao tu, passando pelo genérico dos “gritos gagos” e chega ao objeto, à rosa, coroando, a partir de uma estratégia de anticlímax, a opção pelo menor, impessoal e fortuito.

No seguimento das enumerações tem-se o imponderável da “luz captada no chapéu” ou a ternura nos olhos do rufião, aos quais se sucedem detritos que se ligam ao corpo e traduzem maior objetividade: o pó no sapato branco, roupas, véus rotos. A oscilação faz lembrar a mistura que nivela eventos e evocações, objetos e abstrações (Spitzer, 1961, p.259). – história e poesia. Mas a adversativa da terceira estrofe anuncia outra espécie de “resto”: sobrou algo da “ponte bombardeada”, imagem que alude, de pronto, à realidade da guerra. A imagem grave da ponte destruída, uma ruína de fato, ilumina outras lhes conferindo caráter de espólio de guerra, por mais que pareçam banais e fortuitas. Como se não bastasse a cadeia enumerativa, reitera-se, por três vezes, o quão

diminutas são as pistas “pouco, pouco muito pouco”. O próximo fragmento, o “maço – vazio – de cigarros” traz mais forte a oscilação entre os itens graves e os corriqueiros, como se um equilibrasse o peso do outro. Note-se o destaque dado ao qualificativo “vazio”; atomizado, enfatiza a ausência corroborada pela ponte inutilizada – índice de atravancamento da passagem e da continuidade –, remetendo aos eventos traumáticos que esvaziam a cidade e os sujeitos.

Os resíduos enumerados fogem à sistematicidade. Porém, pelas frestas do enigma, enigmática e, contudo, ubíqua, salta a experiência da guerra: é assim que o pó branco, índice da poeira dos tempos, se confunde com os sinais da luta. E, na última estrofe, “pontes”, “túneis”, “labaredas”, “gosma e vômito”, “solução e cárcere”, “morte escarlate” são retalhos que se fazem lampejos da experiência da guerra. Além disso, esses fragmentos passarão a estar “por baixo”; na série enumerativa que segue a anáfora “e sob”. Aquém do que já é detrito sempre restará um pouco: de pouco em pouco, de caco em caco, faz-se a história. Do que sobreviveu, passa-se ao que está “sob” – abaixo, enfurnado, enterrado. Ao encaço do insignificante invisível: pegada, memória, recalque. O processo vai do escombros, ainda palpável, ao eco da experiência inapreensível, só captada pela lírica – que se permite refazer o real como deveria ter sido e não como de fato foi – no afã de dar sentido ao mundo. Se o poema lembra um catálogo, também pode ser lido como um bazar no qual se amontoam os dejetos de uma era: objetos, sentimentos, delírios, fatos, percepções.<sup>4</sup> Nesse sentido, as ruínas da guerra emergem como ápice disfórico da fantasia do progresso e o campo de batalha se faz vitrine da modernidade.<sup>5</sup>

Caos sem fé ordenadora que o redima. Assim as coisas, niveladas aos homens e às abstrações, assumem certa autonomia que põe o cenário do mundo contemporâneo a um passo da tópica do mundo às avessas; contudo, em vez dos espaços demoníacos, o caos advém do mundo familiar e reconhecível – *unheimlich*. Os objetos mais ordinários assumem proporções consideráveis, substituem os sujeitos e as grandes abstrações, é por meio desses pequenos nada que a mensagem sobre o fim – de uma época, das ilusões, da utopia – toma forma.

A última estrofe acresce ao enunciado o diagnóstico negativo: o que resta é “terrível”. Nova dicção segue-se à série final; o ritmo acelera-se, tenso e algo solene, desenrola-se, agora, o elenco daquilo que soterra em vez do que foi soterrado. O “tudo” que se opõe ao “pouco” compreende elementos da natureza (“ondas ritmadas”, “nuvens e ventos”); ecos da opressão (“labaredas”, “gosma e vômito”, “cárcere”); esquivos gestos humanos (“sarcasmo”, “solução”). A sequência lembra a fala da máquina do mundo em oferta de suas potencialidades.<sup>6</sup> Nos dois casos, parece que a pequenez sobrevém ao peso dos elementos grandiosos. Em “Resíduo”, após os monumentos da história (série que culmina em “bibliotecas”, “asilos” e “igrejas triunfantes”), ironicamente arrolados, sucede-se, finalmente, a morte – “e sob tu mesmo e sob teus pés já duros” ecoando o verso anterior “sob a morte escarlate” – e, após esta, curiosamente as marcas do

estrato social – “e sob os gonzos da família e da classe”. O poema termina em anticlímax – decrescendo em face do tom solene – coroamento dessa poética do insignificante, do pequeno, do inumano humanizado, pois que culmina na sobra de “às vezes um botão, às vezes um rato”. Atente-se, porém, que, para além do desalento, do miúdo inexpressivo, emerge o liame entre botão e rosa (uma vez que pode ser o botão-objeto, mas também o botão-flor), em referência à “rosa do povo”, essa rosa da qual sempre ficará um pouco: frágil, porém resistente símbolo da utopia.

A isso vem somar-se outra dobra do poema cujo índice mais ostensivo se encontra na décima estrofe e nos leva à hipótese inicial: “Oh abre os vidros de loção/ e abafa/ o insuportável mau cheiro da memória”. Atam-se os fios entre a experiência da guerra e a tarefa de reconstrução do esquecido, via poesia. O poeta partilha, assim, do *ethos* do historiador; busca a verdade pela escrita não dogmática, avessa à cientificidade. Os pedaços aludem aos rastros, traçam a arqueologia da presença ausente, simulando o processo da memória como construção da história – o ínfimo que narra o passado, distante do relato oficial: “um pouco: não está nos livros”.

O vestígio é o rastro que remete à memória: “uma das noções preciosas e complexas [...] que procuram manter juntas a presença do ausente e a ausência da presença [...] o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (Gagnebin (2009, p.44). Esboça-se em alto grau o processo por meio do qual a história se faz, a escrita sobre a história se arma, perseguindo o traçado das coisas e sujeitos e procurando compor imagem possível do que ocorreu, sem o consolo da verdade objetiva.

Nesse sentido, a fatura parece emular o próprio vaivém da memória, quer pelo hibridismo dos elementos elencados, quer pela natureza inconclusa dos enunciados ou mesmo pelo pulsar do inenarrável, como se a fragilidade da escrita pudesse e, ao mesmo tempo, não estivesse à altura da tarefa de recompor o perdido e relatar o horror.

Mas, sobretudo, o poema capta o fugaz discurso da poesia, entendida como um modo diverso, porém sucedâneo, da história. O poeta faz as vezes do historiador que desconfia do documento verídico e aposta na leitura das pistas, compreendendo-as como fósseis que permitem recompor, a partir do que sobrou, o passado. Persegue-se o ondular do próprio ser da memória, tatear do homem rumo a uma reconhecimento possível.

O conjunto de despojos perfaz um todo cuja força apreende a afasia diante do indizível. Para além do cenário de fragmentos entre coisas e ecos humanos, cuja tessitura esboça uma cena de campo de batalha, o poema, na medida em que se faz tecido inorgânico da insignificância que permanece, parece se alçar a um ensaio da escrita da história, considerada em sua dupla face de processo real e relato escrito – ação e linguagem.<sup>7</sup> A peculiar fatura, contudo, capta circunstância muito específica: em vez da história dos fatos, a dos rastros, potencializada

pela descontinuidade da lírica moderna. Ao império dos dados verídicos, a memória; à ambição da totalidade, o fragmento poético.

Desse modo, a dinâmica do poema repõe a problemática da narração, pelo viés da ênfase em uma história que se conta pela memória e se registra pela inorganicidade de um poema fechado à comunicação imediata. Nesse caminho, tende a aproximar-se, não só da experiência da linguagem de vanguarda, como também da crítica ao conceito de história.<sup>8</sup>

Um poema sobre a memória, sobre a história e sobre a poesia diante do inenarrável. Nesse sentido, “Resíduo” parece referendar o livro todo, poemas que são farpas da experiência da guerra, pegadas que não serão apagadas graças à tarefa frágil, porém ética, da lírica contra o esquecimento.

Nessa perspectiva, e retomando os termos mencionados no início, “Resíduo” seria, pois, poema do polo da incomunicabilidade, cuja temática recai sobre a questão da memória enfeixando o conjunto da lírica de guerra de *A rosa do povo*: uma peça da ordem do fechamento do discurso, de certo modo afastada da referencialidade mais ostensiva do engajamento.<sup>9</sup>

Acrescente-se a isso o caráter tendente ao impessoal dessa lírica em que o eu comparece em momentos pontuais: na primeira estrofe, tem-se o possessivo “meu medo” e o eco do eu que a segunda pessoa evoca; na sétima estrofe, a repetição: “um pouco de mim?” e breve referência nas estrofes nona e décima primeira (uma notação direta e novamente o “eu” indireto na menção ao “tu”). A dessubjetivação afina-se à experiência da vanguarda e à lírica de guerra, ambas marcadas pela crise do individualismo burguês, o que conduz o poema a certo tom universal. Compõe a conta do que restou um “eu” esfacelado, experiência que remete à desindividuação, característica que participa da tendência à poesia impura, nos termos de Michel Hamburger, a *antipoesia* do século XX.<sup>10</sup>

Consciência social e despojamento. Hamburger (2007, p.325) chama atenção para o que considera a antipoesia contemporânea à Segunda Grande Guerra, tendência “inseparável de quase toda variedade do modernismo no século XX”. Assim como ocorre nas vanguardas, a poesia do período desconfia dos discursos que lhe deram legitimidade, moldando-se por forças que jazem na contramão da lírica tradicional, sobretudo no que tange à sua autonomia; persegue o que chama de uma “nova austeridade”, poesia próxima do prosaísmo, do despojamento antilírico e da comunicação. Desse quadro participa a posição do eu lírico. Ao comentar o lugar do individualismo na nova antipoesia, comenta o crítico:

[...] tem havido uma inevitável tensão entre a aspiração da antipoesia com vistas ao “anonimato” e a necessidade de cada poeta de ser fiel a sua própria experiência, imaginação e sensibilidade. (ibidem, p.359)

Nesse caminho, o crítico chama a atenção para o impulso impessoal que, no mundo capitalista, responde ao individualismo extremado, cujo resultado

será uma poesia internacionalista e anônima; já nos países de economia planificada, o princípio pessoal será reassumido, comparecendo contra a panacéia da coletividade e da aniquilação do sujeito.<sup>11</sup> O que implica dizer que cabe à sensibilidade social o modo de lidar com a tendência ao anonimato. No caso desses dois poemas de Drummond, e em muito de sua obra, os dois impulsos comparecem simultaneamente e respondem a circunstâncias históricas específicas. Sua obra também exemplifica essa oscilação entre desindividuação e apego à experiência local.<sup>12</sup> Pode-se contemplar essa diversidade até mesmo na fatura de “Resíduo”: se o lastro de universalidade presente no poema faz dos sinais elencados a substância que permite tatear o passado de modo anônimo e universalizante, para além do apenamento do eu, esse “resíduo” estabelece contato com o tema muito drummondiano da história como decadência – de onde desponta a especificidade da decadência mineira e do caso nacional – figurada pelas imagens do pó, da pez e da borra (Bischof, 2005, p.71-101). Tais elementos submetem o “resíduo” como matéria da memória às reverberações da idéia de corrosão, advindas da mineração em sua complexa acepção de contexto local – poder, família e sujeito – e conhecimento – lavra. O espectro do eu drummondiano comparece, malgrado a disposição contrária.

Assim, tomada à reflexão de Hamburger, a lírica de *A rosa do povo* poderia, guardada a especificidade de sua *impureza*, assumir a face da dessubjetivação ou do retorno à experiência pessoal, tais momentos poderiam estar expressos, de algum modo, respectivamente, pelas dicções tão díspares de “Resíduo” e “Caso do vestido”.

Entre o anonimato e a história local, a obscuridade e a clareza, a inorganicidade e a regularidade, pergunta-se: a contraposição dos dois poemas comporia um sentido maior? Qual a relação desse diálogo com o pano de fundo da guerra e com a historicidade local?

Além disso, conforme citado, a crítica já apontou como *A rosa do povo* apresenta oscilações entre a tendência ora à abertura, ora ao fechamento do discurso ante a temática predominante da lírica participativa. Assim, se, por um lado, o par de poemas atende ao movimento do velar e do desvelar, por outro, parece não poder ser compreendido de acordo com a premissa imediata do engajamento.

Conforme a hipótese que aqui se persegue, propõe-se que seja possível entrever outro matiz dessa dicotomia: como o olhar sensível à experiência da guerra influencia os modos de se dizer o passado. Nesse sentido, a temática da memória, além de se confundir com a própria dinâmica histórica, portanto com a ação, é, sobretudo, modo de dizê-la, incorporando algo também da crise da narrativa. A perda histórica da capacidade de contar histórias incidirá sobre as inflexões por meio das quais a literatura – e no caso a lírica – produz conhecimento.

Repisando a questão de fundo: de acordo com a organização da obra, a



“Resíduo” sucede “Caso do vestido”. Nesse contexto, ao poema da recusa à comunicação segue-se o poema que faz a crônica da família patriarcal. Antagônicos a princípio, une-os a preocupação com a memória: se, no primeiro caso, retalhos tecem a ruína do mundo; no segundo, em torno de um desses pequenos restos se faz certa história localizada. Ambos, por sua vez, compõem o cenário cujo pano de fundo é a guerra, ressignificando, assim, pela via muito particular da lírica, a memória, a história, a crise e a sobrevivência do narrar.

O contraponto com “Caso do vestido” é contundente. Poema narrativo, da ordem da abertura, cuja voz enunciadora é a da mãe que conta às filhas a história sobre a memória – também ela *resíduo* – de certo vestido, constrói-se por meio do recurso à narratividade e deixa clara a opção pela abertura do discurso. Se “Resíduo” apreende o próprio movimento da memória, incessante e fragmentária, mas não necessariamente a matéria da memória histórica brasileira, “Caso do vestido” traz um *resíduo específico* – o vestido – em torno do qual se desenrola o drama da família patriarcal.

Segue o poema:

### **Caso do vestido**

Nossa mãe, o que é aquele  
vestido, naquele prego?  
Minhas filhas, é o vestido  
de uma dona que passou.  
Passou quando, nossa mãe?  
Era nossa conhecida?  
Minhas filhas, boca presa.  
Vosso pai evém chegando.  
Nossa mãe,izei depressa  
que vestido é esse vestido.  
Minhas filhas, mas o corpo  
ficou frio e não o veste.  
O vestido, nesse prego,  
está morto, sossegado.  
Nossa mãe, esse vestido  
tanta renda, esse segredo!  
Minhas filhas, escutai  
palavras de minha boca.  
Era uma dona de longe,  
vosso pai enamorou-se.  
E ficou tão transtornado,  
se perdeu tanto de nós,  
se afastou de toda vida,  
se fechou, se devorou,

chorou no prato de carne,  
bebeu, brigou, me bateu,  
me deixou com vosso berço,  
foi para a dona de longe,  
mas a dona não ligou.  
Em vão o pai implorou.  
Dava apólice, fazenda,  
dava carro, dava ouro,  
beberia seu sobejo,  
lamberia seu sapato.  
Mas a dona nem ligou.  
Então vosso pai, irado,  
me pediu que lhe pedisse,  
a essa dona tão perversa,  
que tivesse paciência  
e fosse dormir com ele...  
Nossa mãe, por que chorais?  
Nosso lenço vos cedemos.  
Minhas filhas, vosso pai  
chega ao pátio. Disfarcemos.  
Nossa mãe, não escutamos  
pisar de pé no degrau.  
Minhas filhas, procurei  
aquela mulher do demo.  
E lhe roguei que aplacasse  
de meu marido a vontade.  
Eu não amo teu marido,  
me falou ela se rindo.  
Mas posso ficar com ele  
se a senhora fizer gosto,  
só pra lhe satisfazer,  
não por mim, não quero homem.  
Olhei para vosso pai,  
os olhos dele pediam.  
Olhei para a dona ruim,  
os olhos dela gozavam.  
O seu vestido de renda,  
de colo mui devassado,  
mais mostrava que escondia  
as partes da pecadora.  
Eu fiz meu pelo-sinal,  
me curvei... disse que sim.

Sai pensando na morte,  
mas a morte não chegava.  
Andei pelas cinco ruas,  
passei ponte, passei rio,  
visitei vossos parentes,  
não comia, não falava,  
tive uma febre terçã,  
mas a morte não chegava.  
Fiquei fora de perigo,  
fiquei de cabeça branca,  
perdi meus dentes, meus olhos,  
costurei, lavei, fiz doce,  
minhas mãos se escalavraram,  
meus anéis se dispersaram,  
minha corrente de ouro  
pagou conta de farmácia.  
Vosso pai sumiu no mundo.  
O mundo é grande e pequeno.  
Um dia a dona soberba  
me aparece já sem nada,  
pobre, desfeita, mofina,  
com sua trouxa na mão.  
Dona, me disse baixinho,  
não te dou vosso marido,  
que não sei onde ele anda.  
Mas te dou este vestido,  
última peça de luxo  
que guardei como lembrança  
daquele dia de cobra,  
da maior humilhação.  
Eu não tinha amor por ele,  
ao depois amor pegou.  
Mas então ele enjoado  
confessou que só gostava  
de mim como eu era dantes.  
Me joguei a suas plantas,  
fiz toda sorte de dengo,  
no chão rocei minha cara,  
me puxei pelos cabelos,  
me lancei na correnteza,  
me cortei de canivete,  
me atirei no sumidouro,

bebi fel e gasolina,  
rezei duzentas novenas,  
dona, de nada valeu:  
vosso marido sumiu.  
Aqui trago minha roupa  
que recorda meu malfeito  
de ofender dona casada  
pisando no seu orgulho.  
Recebei esse vestido  
e me dai vosso perdão.  
Olhei para a cara dela,  
quede os olhos cintilantes?  
quede graça de sorriso,  
quede colo de camélia?  
quede aquela cinturinha  
delgada como jeitosa?  
quede pezinhos calçados  
com sandálias de cetim?  
Olhei muito para ela,  
boca não disse palavra.  
Peguei o vestido, pus  
nesse prego da parede.  
Ela se foi de mansinho  
e já na ponta da estrada  
vosso pai aparecia.  
Olhou pra mim em silêncio,  
mal reparou no vestido  
e disse apenas: — Mulher,  
põe mais um prato na mesa.  
Eu fiz, ele se assentou,  
comeu, limpou o suor,  
era sempre o mesmo homem,  
comia meio de lado  
e nem estava mais velho.  
O barulho da comida  
na boca, me acalentava,  
me dava uma grande paz,  
um sentimento esquisito  
de que tudo foi um sonho,  
vestido não há... nem nada.  
Minhas filhas, eis que ouço  
vosso pai subindo a escada.

“Resíduo” capta um sentido esgarçado de história, composta por ruídos, pelo recalque, pela borra, em uma estrutura que apreende também o travamento da possível organicidade do ato de contar. A lírica parece dar seu testemunho sobre a crise do conceito de história. Assim o livro, enquanto representante da poesia moderna de guerra, faz eco à mudez – e por extensão a seu oposto: a reminiscência do narrar – de que fala Walter Benjamin acerca dos combatentes que sobreviveram aos campos de batalha. Estruturas da memória, do esquecimento e da história como decadência e permanência ruínosa estariam incorporadas nesse processo. Ao abordar as relações entre a experiência, o trauma e as possibilidades de dizer a violência, Benjamin discorre acerca do emudecimento daqueles que retornaram da guerra, argumento que se articula às suas conhecidas teses acerca do empobrecimento da práxis no mundo moderno, responsável pela incapacidade do narrar atual. A humanidade, já predisposta ao rebaixamento da experiência em vista da desqualificação das narrativas orais, estaria irrevocavelmente condenada ao silêncio, daí a famosa constatação e lamento do filósofo em seu famoso ensaio “O narrador”.

Os ecos petrificadores que podem ser contemplados na estrutura poemática de “Resíduo” assumem também o peso da incapacidade do narrar moderno – o que implica a difícil tarefa de escrever a história e, no caso, do desafio ainda maior da lírica se fazer história. As repetições que ecoam o “de tudo ficou um pouco” colecionam pedaços que são também fósseis de narrativas falhadas: de cada um dos versos desentranha-se o núcleo de um relato que se perdeu no tempo. Nesse sentido, “Resíduo” é poema que incorpora a perda da capacidade de contar e seus escombros dão conta de como, para falar com Benjamin, estamos pobres de experiências a serem contadas.

Portanto, dada a constatação de uma organização cerebrina, adensa-se a hipótese da inter-relação entre esses dois poemas. Se submetidos ao argumento da ordem do narrar em face da catástrofe, “Caso do vestido” não condiz com o diagnóstico benjaminiano. Sua narratividade faz pensar na sobrevivência dos modos de narrar, na contramão das teses acerca da perda dos contadores orais na modernidade. O longo poema organiza-se em torno de um objeto – o vestido – que se faz resquício do patriarcado brasileiro, dando à temática da memória inequívoco lastro local. O poema emula um “causo” à moda da tradição popular. Caso de adultério, humilhação e privações, fortemente centrado na autoridade da família patriarcal. A voz da mãe conta às filhas, entre sussurros, o drama em torno de certo misterioso vestido que jaz pendurado atrás da porta. Narrado do ponto de vista da mulher, o relato é marcado pela dor e resignação, pela violência das relações que selam os contratos de família.

Composto de dísticos, o poema possui estrutura regular e monocórdica. Drummond escolhe o heptassílabo, esse verso popular, comum na poética feminina e no trovadorismo, para cantar as dores dessa anônima vítima da violência. O longo poema segue também a linearidade de um relato oral tradicional e culmina com certa moral ou ensinamento típico dos contadores de histórias.

O poema pertence ao gênero “monólogo dramático”, quando a lírica cede a voz a um eu personagem que canta seu drama ou o de um terceiro. A concessão a uma outra individualidade tem consequências: traz consigo um novo tempo e espaço, além de evocar uma plateia à qual o poema hipoteticamente visa. Aproxima-se, assim, da cena teatral, ao representar para um suposto público, valendo-se de procedimentos que podem suscitar identificação ou repulsa; opõe-se-lhe, contudo, pela feição antinaturalista da lírica, pela artificialidade da situação, pela história que se dirige a um ouvinte, em uma estrutura que se assemelha a uma “peça truncada”.<sup>13</sup>

O contraste formal com o poema anterior salta à vista. A escolha estrutural afina-se com o ato de contar, mais afeita à ordem e à linearidade: notam-se personagens, foco narrativo e é possível entrever o espectro de uma intriga romanesca. A mãe relata seu caso, a pedido das filhas; estas surgem como voz coletiva à semelhança de um coro: “Nossa mãe, o que é aquele/ vestido, naquele prego?” [...] “Passou quando, nossa mãe?/ Era nossa conhecida?”. Tais filhas adquirem curiosa duplicidade: são, a uma só vez, parte de um drama específico e voz da consciência coletiva: desindividualizam-se ao assumirem-se parte do dialogismo encenado. O uso reiterado do possessivo “nossa” as desidentifica e também à mãe; passam, portanto, a inespecíficas: filhas são todos, assim como a mãe é de todos, o que mais fortemente alude à condição da mulher no contexto da família. O poema mescla o quase diálogo ao monólogo de confissão de uma existência soterrada. Nesse sentido, é profícuo em índices de silenciamento, reiterados pela cena privada, no recesso da casa, sempre à socapa, à espreita da presença emudecedora do *pater familias*. Mas o conteúdo da privação é revelado pelas vozes femininas que, mesmo cerceadas, falam, e são as únicas a falar. A lírica passa a encenar a crônica do cotidiano patriarcal, de modo que a opressão de gênero ganha a cena sob a tônica do desamparo, humilhação e cruel resignação. O homem – pai, patrão, proprietário – não comparece, não fala. Se o poema corrobora seu poder, também o aniquila, pois, na contramão da história oficial, o faz calar.

O “causo” advém da lembrança desencadeada por um resquício muito peculiar. O vestido é o rastro do passado por meio do qual se tece o caso metonímico do drama da família, objeto que sinaliza o ápice do aviltamento. Captado pela fatura algo arcaizante da redondilha maior, o caso dialoga com o mundo da tradição patriarcal como que a simular estruturas de pensamento afins a esse universo. O caso-causo acaba por proporcionar o inverso de “Resíduo”: conta uma história linear, inserindo-se, por meio da singularidade lírica, no rol das narrativas curtas que compreendem um fundo moral. Na contramão do emudecimento apreendido pelas narrativas modernas e, de modo diverso, pela lírica, esse substrato que compreende a lição dos antigos, mensagem por meio da qual os mais novos podiam ler o mundo, comparece, contudo, eivado pela negatividade da visada moderna. O que resta dessa “lição” é o retrato decaído

do retorno à ordem. A supressão da carência desprovida de caráter heroico dá a ver seu avesso: constatação da perpetuação da opressão, sem traço redentor.

O vestido é também um resíduo. Presença metonímica do evento ausente, ele encarna a imagem primeira da humilhação. Nesse caso, o tema da memória articula-se também à noção de *trauma* – marco da lembrança inesquecível e intolerável. Ao contar, reencena-se a cena traumática, expediente fundamental para a superação da injúria, que pode levar ao esquecimento libertador. O contador de histórias, ao representar o irrepresentável do vivido, transforma o espectro do passado em experiência. E ainda o recontar pressupõe, necessariamente, a escuta do outro, requer o testemunho de um terceiro, sobretudo quando o agravo assume proporções coletivas.<sup>14</sup> Assim a fala da mãe – sintomática pelo modo como a reserva cede à prolixidade – atende ao impulso à rememoração e a escuta das filhas é parte fundamental do processo de elaboração do trauma vivido.

Contudo, as ouvintes apenas simulam o público para essa soterrada voz feminina; nesse sentido, pertencem a uma “audiência silenciosa”, que se confunde com o próprio leitor a quem o drama é relatado.<sup>15</sup> Apesar da réplica das filhas, trata-se de um falso diálogo que só faz permitir o avanço do relato; além disso, traz o simulacro da plateia (na voz das filhas) para dentro do poema. Nesse caminho, uma das peculiaridades do poema é que a estrutura artificiosa do monólogo dramático se abre para um diálogo esvaziado – não só porque só a mãe fala, mas principalmente porque as marcas de ficção e estilização são evidentes. Assim, a individualidade da voz – cuja verdade ultrapassa o dado individual – se choca e se expande no contraste com a simulação da estrutura.<sup>16</sup>

Cabe notar que, talvez, parte da singular modernidade do poema resida no entrelaçar do despojamento prosaico dessa poesia *impura* – marcada pelo evento ordinário, pela narratividade, pela presença de personas poéticas – com o potente lirismo que, retemperado pela remissão ao verso e universo arcaicos, comparece crivado de artifícios retóricos, musicalidade, formas polidas de tratamento pessoal e vocabulário refinado. Contemple-se, a esse título, o jogo entre aspectos de prosaísmo e de refinamento presentes nas estrofes 59<sup>a</sup> a 63<sup>a</sup>. A sintaxe apurada e desusada da estrofe: “Recebei esse vestido/ e me dai vosso perdão” estabelece contraponto em face da escolha, reiterada, da forma coloquial e popular “quede” (corruptela de “que é de?”, “que é feito de?” ou “cadê?”): “quede graça de sorriso/ quede colo de camélia?// quede aquela criaturinha/ delgada como jeitosa?// quede pezinhos calçados/ com sandálias de cetim?”. A dicção poeticamente culta da fala popular participa da confluência entre simulação e identificação – cara ao monólogo dramático – além de proporcionar o elo entre modernidade e passado.

Por meio da retirada de cena do eu, o monólogo dramático implica uma máscara, cuja consequência será tanto a possibilidade de fazer falar um outro quanto a convocação da audiência emudecida que simula a plateia do contador

de histórias. Ao apagar-se e dar lugar à voz de uma personagem, o ponto de vista acerca do assunto enunciado se esfuma. Mas por trás dessa voz está o poeta que, mesmo elidido, orchestra o todo, insuflando o juízo que, para além da personagem, se alça à generalidade captando o conto exemplar da matéria local (cf. Sinfield, 1977, p.9-22). Indiciam o ajuizamento as nuances líricas capazes de suscitar simpatia e indignação, sem o concurso do posicionamento explícito. Além disso, o apagamento do eu e a simulação do outro encontra eco na des-subjetivação presente em “Resíduo”. Muito embora se trate de formas e estratégias diversas, sugerem a equívoca posição do sujeito moderno em face da difícil apreensão do sentido da experiência.

Para além da análise dos dois poemas, o ato de aproximá-los propõe uma leitura sobre o espaço quase inapreensível das intenções poéticas que incidem sobre a construção dos livros. Trata-se de pensar a invisibilidade da questão das *passagens*, esforço em vislumbrar as intenções e liames ocultos que dão significado aos vazios do processo de edificação de uma grande obra. O que implica discutir, no limite, a arquitetura dos grandes livros de lírica moderna, suas divisões, a ressonância, os ecos e choques de um poema a outro. Nesse caso, a hipótese é a de que é legítimo analisá-los – tendo em vista tendências opostas e explícitas de dicção – por meio de apreensões diversas da historicidade inerente ao conceito de memória, em face do pano de fundo da lírica de guerra, sem descuidar das questões locais, o que implica observar o quanto as peças se diferenciam do ponto de vista da tonalidade narrativa diante da necessária negatividade na transmissão ou reconstrução da experiência.

Ao reatar os fios vê-se que “Resíduo” capta formalmente a dinâmica do lembrar e do esquecer, articulando-a a elementos da experiência pessoal e local – no que esta possui do *topos* drummondiano da decadência e do recalcado – além da experiência cosmopolita da guerra. O poema se faz universal e anônimo cuja nota brasileira comparece sutilmente cosida aos ecos que levam dos resíduos aos detritos da lavra e, destes, às acepções de ruína e decadência. Da ordem do fechamento do discurso, a estrutura do poema iria contra a ordem não só da comunicação, mas também do mundo em que o narrar era legítimo, constituindo-se não só um poema sobre a memória, mas a própria errância do movimento que a perfaz. Tal fatura cunha sua marca moderna afinada à dessubjetivação, auxiliada pela incomunicabilidade e pelo ocultamento do discurso.

Assim, o curioso diálogo de faturas pode encenar uma dobra da dialética entre localismo e cosmopolitismo; a extemporaneidade do narrar em “Caso do vestido” aludiria a certos traços de permanência do atraso na modernidade periférica, enquanto que a inorganicidade e o travamento da clareza presentes em “Resíduo” apontariam para um modo de captar a crise da palavra e da narrativa, tartamudeio em face do horror da guerra. É possível que, no caso desses dois poemas, as tendências ora à obscuridade, ora à clareza revelem-se sob o matiz específico da memória, a partir do qual podem, de modo oblíquo, dialogar com a lírica participante.



Perfilados em sequência no livro, a passagem de um a outro em face das tantas especificidades apontadas na gênese de faturas tão antagônicas, resulta em modos poéticos diversos de lidar com a construção da história pelo recurso ao *rastro*. Postos em contato, dois poemas tão díspares entrecruzam sofisticada trama entre a forma da memória, capaz de captar o drama do homem contemporâneo, e a especificidade de determinada memória histórica. Do anonimato beirando o absurdo, chega-se ao dístico ritmado e regular representativo da sociabilidade local.

O caráter contemporâneo e enigmático da fatura de “Resíduo” contrasta com a regularidade tradicional de “Caso do vestido”. Ao rescaldo genérico, a experiência específica imprime sua marca e o objeto passa a vestígio mineiro e brasileiro, historicamente circunscrito. Assim, se, por um lado, a formulação poética da experiência do atraso se incrusta no processo de modernização; por outro, o choque da passagem entre esses dois poemas nos é comunicado pelo amálgama da convivência entre modernidade e passado, cuja força maior reside no entrelaçamento de impasses históricos contemporâneos e locais.

Dispostos lado a lado, a matéria poética cosmopolita e o passado local parecem exigir formas que lhes deem legibilidade – e o volume emerge qual o “elefante” do poema subsequente a esse par: aparentemente desengonçado, mas cuja trama articula complexa rede de resíduos histórica e coerentemente alinhavados.

## Notas

- 1 A primeira versão deste ensaio foi apresentada no evento “Poetry, War, and Citizenship: 70th Anniversary of Carlos Drummond de Andrade’s *A rosa do povo*”, ocorrido na Princeton University e na Universidade de São Paulo, em 2015. O ensaio aqui publicado incorpora desdobramentos sugeridos pela hipótese inicial.
- 2 Refiro-me, sobretudo, ao estudo de Iumna Maria Simon (1978, p.58). “É nosso propósito demonstrar, então, que no livro de 1945 explodem, porque se encontram e se negam, as grandes tensões da poesia de Drummond. Se aflora em primeiro plano o problema da comunicação poética, é porque o fator novo do ‘engajamento’ exige, como sua contraparte necessária, um novo tipo de prática artística. Contudo, ao mesmo tempo em que se impõe a necessidade de comunicação pela arte, única arma de que o artista dispõe para a luta, propõe-se, de maneira esplêndida, a poética da negação do assunto, da negação da poesia temática e celebrativa, seja da subjetividade, seja dos acontecimentos exteriores”.
- 3 Segundo Leo Spitzer (1961, p.248 e 261), em Rilke a conjunção de elementos díspares aponta para um “panteísmo espiritualista”; já em Whitman assume aspecto neopagão, “*haciendo que las cosas más dispares canten su loa al alma cósmica*”.
- 4 Spitzer (1961, p.258-60) comenta o caráter de bazar que muitas enumerações adquirem em diálogo com a inauguração dos grandes magazines modernos na Europa.
- 5 Segundo Murilo Marcondes de Moura (2016, p.147), a tópica das ruínas é recorrente na literatura de guerra.

- 6 Referência ao poema “A máquina do mundo”, de *Claro enigma*, livro de 1951. A “fala” da máquina comparece nas estrofes 12<sup>a</sup> a 16<sup>a</sup>.
- 7 “[...] a história é sempre, simultaneamente, narrativa [...] e processo real [...] a história como disciplina remete às dimensões da ação e da linguagem e, sobretudo, da narração” (Gagnebin, 2009, p.43).
- 8 O que faz que o poema, nessa leitura, se aproxime dos ensaios de Benjamin: “Experiência e pobreza” e “Sobre conceito de história” em Walter Benjamin (1993).  
A história palmilhada pelos pequenos ecos da existência conduz a um aspecto da dialética entre memória e esquecimento que vai de encontro ao poema de Brecht “Apaguem as pegadas”. Neste, a voz lírica entoa o dialogismo caro ao discurso da opressão que tem no apagamento um de seus trunfos. Drummond foca a substância mesma da memória; Brecht (2003, p.57-8) observa o obscuro alcance do esquecimento.

Apaguem as pegadas

Separe-se de seus amigos na estação  
De manhã vá à cidade com o casaco abotoado  
Procure alojamento e, quando seu camarada bater:  
Não, oh, não abra a porta  
Mas sim  
Apague as pegadas!

Se encontrar seus pais na cidade de Hamburgo ou em outro lugar  
Passe por eles como um estranho, vire na esquina, não os reconheça  
Abaixe sobre o rosto o chapéu que eles lhe deram  
Não, oh, não mostre seu rosto  
Mas sim  
Apague as pegadas!

Coma a carne que aí está. Não poupe.  
Entre em qualquer casa quando chover, sente em qualquer cadeira  
Mas não permaneça sentado. E não esqueça seu chapéu.  
Estou lhe dizendo:  
Apague as pegadas!

O que você disser, não diga duas vezes.  
Encontrando o seu pensamento em outra pessoa: negue-o.  
Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato  
Quem não estava presente, quem nada falou  
Como poderão apanhá-lo?  
Apague as pegadas!

Cuide, quando pensar em morrer  
Para que não haja sepultura revelando onde jaz  
Com uma clara inscrição que o denuncie  
E o ano da sua morte que o entregue!  
Mais uma vez:  
Apague as pegadas!

(Assim me foi ensinado.)

- (A sugestão do poema é de Jeanne Marie Gagnebin (2009) em “Memória, história, testemunho”).
- 9 Murilo Marcondes de Moura (2016, p.125) informa que Drummond escreveu apenas cinco poemas em que a guerra comparece de modo explícito, embora “a experiência do conflito tenha se instalado na própria raiz de sua concepção de poesia na época”.
  - 10 Iumna Maria Simon (1978, p.56) chama a atenção para a especificidade da “impureza” na poesia de Drummond que “não chega atingir a ‘austeridade’ e o despojamento da expressão requeridos pela “nova antipoesia”, na medida em que mantém recursos retóricos e, ainda a força da subjetividade e da memória afetiva”.
  - 11 “Que o princípio pessoal deva ser reafirmado pelos poetas vivendo sob o comunismo, ao passo que muitos poetas vivendo em sociedades relativamente individualistas estejam ainda despersonalizando a linguagem e as suposições da poesia, seria paradoxal só no caso dos poetas serem conformistas, dos poetas serem de todo independentes dos parâmetros da própria história, ou se o desenvolvimento da poesia prosseguisse em linhas retas, em vez de dialeticamente, fora dos conflitos e tensões” (Hamburger, 2007, p.363).
  - 12 Segundo Iumna Maria Simon (1978, p.52-8), em *A rosa do povo* melhor seria pensar em termos de poesia *impura* que em “nova austeridade”, uma vez que suas “inquiétudes” – para falar com Antonio Candido (1995) – o levam a mesclar outras tendências fazendo-o oscilar entre o eu, o mundo e a arte.
  - 13 Cf. Sinfield, 1977, p.3: “*It may then seem that dramatic monologue as a truncated play*” [Pode parecer então que o monólogo dramático se assemelhe a uma peça truncada].
  - 14 Maria Rita Kehl (2011, p.309-22) menciona a necessidade do outro para a superação do trauma; daí a experiência dos relatos de sobreviventes dos campos de concentração cujas histórias não podem continuar privadas, sob pena de serem esquecidas, uma vez que se referem a um drama de toda a humanidade. Em relação ao poema, o assunto da humilhação da mãe também adquire caráter coletivo em face do patriarcado.
  - 15 “*The silent auditor is the most artificial and peculiar feature of dramatic monologue*” [A audiência silenciosa é a mais artificial e peculiar característica do monólogo dramático] (Sinfield, 1977, p.26).
  - 16 “[...] *a strong sense of the speaker’s individuality is accompanied by a strong sense of the poem as feint*” [um sentido forte da individualidade do falante é acompanhado por um sentido forte do poema como simulação] (Sinfield, 1977, p.29).

## Referências

- ANDRADE, C. D. de. *Poesia e prosa*. 8.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- BENJAMIN, W. O narrador. Experiência e pobreza. e Teses sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política, obras escolhidas*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v.I. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BISCHOF, B. *As razões da recusa*: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Nankin, 2005.
- BRECHT, B. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- CANDIDO, A. Inquietudes da poesia de Drummond. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

- GAGNEBIN, J.-M. Verdade e memória do passado; e Memória, história, testemunho. In: \_\_\_\_\_. *Lembrar esquecer esquecer*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- HAMBURGER, M. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- KEHL, M. R. *O ressentimento*. 4.ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.
- MOURA, M. M. de. *O mundo sitiado: a poesia e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- SINFIELD, A. *Dramatic monologue*. London: Methuen & Co Ltd, 1977.
- SIMON, I. M. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.
- SPITZER, L. La enumeración caótica en la poesía moderna. In: \_\_\_\_\_. *Linguística e história literária*. 2.ed. Madrid: Editorial Gredos, 1961.

*RESUMO* – Apesar da diversidade de assuntos e soluções formais, os poemas que compõem *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade, reúnem-se sob a temática da guerra. Nesse contexto, chama atenção a sequência, na ordem da obra, entre os poemas “Resíduo” e “Caso do vestido” que, além de antagônicos em termos formais, parecem afastar-se da temática central. No entanto, apesar das diferenças, observa-se que ambos têm em comum a temática da memória e da crise da narrativa. Este estudo procura analisar a relação entre a memória e a perda da capacidade de narrar sob o pano de fundo da guerra articulado às especificidades do contexto local.

*PALAVRAS-CHAVE*: Carlos Drummond de Andrade, *A rosa do povo*, Lírica de guerra, Crise da narrativa.

*ABSTRACT* – Despite the diversity of subjects and formal solutions, the poems of *A rosa do povo*, by Carlos Drummond de Andrade, are brought together under the theme of war. In this context, our attention is drawn by the sequence, in the order of work, between the poems “Resíduo” and “Caso do vestido,” which, apart from being antagonistic in formal terms, seem to depart from the central subject. However, despite the differences, we can observe that both have in common the theme of memory and the crisis of the narrative. This study aims to analyze the relationship between memory and the loss of the ability to narrate under the backdrop of war hinged to the specificities of the local context.

*KEYWORDS*: Carlos Drummond de Andrade, *A rosa do povo*, Lyric poetry of war, Crisis of the narrative.

*Simone Rossinetti Rufinoni* é professora de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. @ – siruf@hotmail.com

Recebido em 21.4.2017 e aceito em 3.5.2017.

<sup>1</sup> Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.