

# Expressão lírica de um mundo em colapso: Carlos Drummond de Andrade e Carlito Azevedo

Gustavo Silveira Ribeiro\*

## RESUMO:

---

Este artigo propõe uma leitura dos livros *Claro enigma*, de Carlos Drummond de Andrade, e *Monodrama*, de Carlito Azevedo, a partir de dois eixos comuns: por um lado, a representação que ambos fazem de contextos históricos e sociais mergulhados em crise e, por outro, a melancolia que os atravessa, constituindo-se como seu elemento fundamental.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira moderna e contemporânea. Crise. Melancolia.

1. A relação que se pode estabelecer entre *Claro enigma* (1951), do poeta Carlos Drummond de Andrade, e *Monodrama* (2009), do escritor e tradutor carioca Carlito Azevedo, não é evidente. Em que pese o diálogo que Carlito mantém com o poeta mineiro em toda a sua obra – dedicando a ele, inclusive, um comvente poema em seu último livro (no qual Drummond, feito personagem, passeia, desolado e pensativo, por um Rio de Janeiro indiferente à morte que ele traz na alma) – uma comparação entre tais livros, especificamente, pode parecer, à primeira vista, um gesto crítico arriscado, um pequeno salto no escuro: o território palmilhado e conhecido de *Claro enigma*, marcado por alguns dos poemas mais significativos produzidos no e pelo idioma, dá a impressão de estar muito distante do terreno até aqui pouco conhecido de *Monodrama*, cujos significados e referências fundamentais aparecem ainda como mistério e obstáculo – especialmente se se procura ler contextualmente o livro de Carlito Azevedo na panorama amplo, e desconhecido em toda a sua extensão, da poesia brasileira contemporânea. Sob determinado ponto de vista, inclusive, os livros são o oposto um do outro, pelo menos numa leitura superficial: enquanto *Claro enigma* assinalaria, na trajetória de seu autor, o abandono de uma dicção engajada e da elaboração poética do presente histórico (tendência muito marcante em livros anteriores, cujo auge se encontraria em *A rosa do povo*, de 1945), *Monodrama*, por sua vez, estaria delimitando o momento de maior politização da poesia de Carlito (que contava antes quatro livros de inéditos), até então mais próxima de outras demandas estéticas, ligadas preferencialmente a uma releitura das tradições modernas da poesia no Brasil. Apesar de apoiar-se em elementos parcialmente verdadeiros, muitos dos quais já até desenvolvidos pela crítica especializada, uma leitura que apresentasse os livros como antípodas deixaria de lado questões decisivas da feitura dos textos que, talvez, só uma leitura paralela deles seria capaz de pôr a nu em toda a sua extensão.

2. Em ambos os livros se desenha uma mesma questão, um problema que aqui gostaríamos de chamar poética da catástrofe, o que, em breves termos, talvez fosse melhor definido como a expressão lírica de um mundo em colapso. Se aceitarmos tal afirmação, que ainda será posta à prova na elaboração do argumento que aqui se insinua, poderemos notar que as duas partes dessa equação (*de um lado, expressão lírica; de outro, mundo em colapso*) estão presentes em cada um dos livros com uma feição distinta, mas comparável; são feições próprias e muito particulares que dizem das circunstâncias e maneiras de cada autor, ainda que, segundo quer nos parecer, persista uma mesma tensão entre elas. Este é o ponto da articulação: a *diferença* com que cada poeta lida com um problema (estético, histórico, político) comum, a experiência do luto e a representação da catástrofe – na medida em que, pelo menos de um ponto de vista amplo, o universo circunscrito pelas promessas<sup>1</sup> do gênero, os

autores se encontram num mesmo ponto. A perspectiva de ambos frente à mimesis (frente ao mundo-referente e às técnicas da representação) é indubitavelmente próxima: prefere sempre o elemento subjetivo e fragmentário, atenta antes ao particular e ao menor do que ao geral e ao inespecífico. Os resíduos são a sua matéria favorita, as ruínas o espaço privilegiado em que transitam.

3. Tomemos alguns trechos, por exemplo, a ambos os poetas. De Drummond, os versos iniciais de “Dissolução”, abertura de *Claro enigma*: neles é possível perceber com clareza o índice da negatividade que marca o livro e pauta a meditação sobre a finitude e a destruição que nele tem lugar: “Escurece, e não me seduz/ tatear sequer uma lâmpada./ Pois que aprouve ao dia findar,/ aceito a noite.// E com ela aceito que brote/ uma ordem outra de seres/ e coisas não figuradas./ Braços cruzados. (ANDRADE, 2012, p. 15). De Carlito Azevedo, por sua vez, ouçamos o início de “Pálido céu abissal”, um dos poemas chave de *Monodrama*, espécie de síntese temática (a desolação do espaço, a impotência do eu) de seu projeto: “[Pálido céu abissal] que não nos protege/é antes cúmplice, ou mentor/ intelectual dessas ruínas,/ de nossas mentes estropiadas” (AZEVEDO, 2009, p. 55). Nesse texto, como também no de Drummond, comparece o céu, a figura de um céu que se fecha soturno e indiferente ao destino humano, fundamentalmente cobrindo um mundo paralisado, paralisante, no qual as ruínas parecem ser o elemento decisivo. A melancolia é o afeto comum aos poemas, visível no ensimesmamento do sujeitos poéticos, em franca desconexão com o mundo circundante; no desencanto pós-utópico que manifestam, algo próximo do niilismo, quem sabe; e, por fim, também e principalmente na imagem do céu vazio que se repete, com alguns deslocamentos, nos dois textos – signo da perda de qualquer conexão transcendente possível. Tanto a aceitação da noite escura, irremediável, em Drummond, quanto a contemplação da cidade degradada, vista através da luz crua e não redentora em Carlito Azevedo serão, nessa perspectiva, passagens de um duro aprendizado, a partir do qual os livros, as complexas questões que propõem, vão crescer e se adensar.

4. A fim de aprofundar a leitura contrastiva propugnada, abordemos em separado os dois autores, para voltar a reuni-los mais adiante. Começemos por Drummond. O poeta de Itabira, como se sabe, transformou em verdadeiro elemento de drama a contradição entre a linguagem e a realidade evocada por ela: ao mesmo tempo em que a dicção era solene e meditativa, o vocabulário sofisticado e os ritmos precisos, isto é, circunscrevendo um panorama formal próximo dos ideais de objetividade e harmonia clássicos (retomados por ele, entretanto, com distância e discernimento), a realidade apresentada, por sua vez, semelhava o contrário, indicando a desorganização, a decadência e a desilusão que vão marcar as relações amorosas, o devir histórico e o funcionamento do corpo social. Poemas tão distintos uns dos outros como “Oficina irritada” e “Estampas de Vila Rica”, por exemplo, deixam a dimensão do dilema que aqui se coloca: enquanto no primeiro, um soneto de corte e feição rigorosa, a ironia corrói a linguagem, trazendo à luz do dia as suas entranhas emperradas e negativas “Quero que meu soneto, no futuro/ não desperte em ninguém nenhum prazer./ E que, no seu maligno ar imaturo,/ ao mesmo tempo saiba ser, não ser.” (ANDRADE, 2012, p. 38), alheias, em certo sentido, à clareza e à comunicação, no segundo, por seu turno, o poeta arma um passeio poético por sítios importantes da cidade de Ouro Preto, antiga capital de Minas e centro da vida nacional durante o ciclo econômico da mineração, apresentando cada um deles, focalizados desde dentro, como espaço da corrupção e da morte, longe da glória do passado e da nobreza que parecia emanar da sua simples existência, e que o estilo elevado do qual o poeta busca se aproximar aqui não deixa de tentar resgatar; o verso final oferecerá a chave de compreensão do problema: “Toda história é remorso” (ANDRADE, 2012, p. 68), postulação de um sombrio saber, consciência de que habita o coração das narrativas do passado o desejo de não ter sido, índice da devastadora vacuidade que se esconde em meio ao fausto e à opulência. Pode ser também,

como outras leituras do poema já indicaram (cf. BISCHOF, 2005, p. 90-94), expressão da culpa<sup>2</sup> daqueles que, como o poeta, compreendem a História como território sangrento, marcado pelo cansaço e pelo esgotamento da matéria. Tudo isso dá ao conjunto, ao todo orgânico que é *Claro enigma* a forma de uma corda em tensão máxima, superficialmente tranquila mas prestes a rebentar em seu íntimo – elemento que se faz visível, e se desdobra, desde o oxímoro que serve de título ao livro. As duas partes da equação anteriormente proposta funcionam, desse modo, como polos opostos que se tocam, ao mesmo tempo atraídos um ao outro e repelindo-se mutuamente.

5. Conforme destacado pela melhor crítica de Drummond (Alcides Villaça, Luiz Costa Lima, José Guilherme Merquior e, mais recentemente, Silviano Santiago e Abel Barros Baptista) esse aspecto de *Claro enigma* está presente em praticamente todo o livro, assumindo feições distintas (e às vezes complementares) nos seus vários segmentos temáticos: na modulação existencial de *Entre lobo e cão*, em poemas como “Legado” ou “A Ingaia Ciência”, no qual se lê, cifrada, imagem perfeita do conflito impossível de resolver, fonte da paralisia que assedia o sujeito poético e o coloca diante do inexorável esvaziamento dos sentidos, que não é outra coisa senão o esvaziamento do próprio mundo: “A madureza, essa terrível prenda/ que alguém nos dá, raptando-nos, com ela/ todo sabor gratuito de oferenda” (ANDRADE, 2012, p. 18); e ainda também no exercício irônico e pessimista que é “Cantiga de enganar”. Está na representação do fracasso amoroso e do desencanto do desejo de *Notícia amorosa*, do qual “Tarde de maio” é sem dúvida a expressão mais bem acabada, e “Rapto”, a mais intensamente angustiada e tortuosa, um jogo conceitual sutil e exigente em torno da violência dos afetos, traduzida sempre pela aporia e pelo oxímoro: o amor será ora “exaustão suavíssima”, ora “cinza em núpcias” (ANDRADE, 2012, p. 50). Em nenhum outro lugar, porém, a contradição constitutiva do livro se mostra mais evidente (e também mais interessante) do que em *Selo de Minas*, cujo fecho, claro está, só se dará na seção seguinte, com o poema “A máquina do mundo”. Isso ocorre porque vai ser nesse trecho que muitos dos elementos anteriormente figurados vão convergir para uma mesma dimensão, aprofundando o problema e dando a ele novos objetos. O destino pessoal e o comunitário, o elemento regional e o desejo de universalidade, o dado subjetivo e o impulso transcendental: tudo isso se faz presente, na forma de uma aguda de um dilema, em poemas como “Os bens e o sangue”, “Canto negro” e “Morte das casas de Ouro Preto”, nos quais o passado familiar e a memória cultural são uma imagem em miniatura da nação (cf. MIRANDA, 2010), afundados ambos em catástrofe histórica (a violência das relações sociais rigidamente hierarquizadas, o regime predatório da exploração colonial, a escravidão) e na tragédia da matéria (que enlaça a velhice do eu, a inexorabilidade do tempo como força dissipatória e a fragilidade ontológica do mundo). O já citado fecho de “Estampas de Vila Rica” assinala a radicalidade com que se afirma essa poética da dissolução que organiza *Claro enigma*: trata-se aqui de dar visibilidade, pelo ritmo e pela imagística da lírica, ao colapso da tradição, dos fundamentos e mitos que sustentam o edifício (ficcional) em que habitamos: o eu, a linguagem, a família, a comunidade, a ciência, a pátria. Tudo o que se desintegra (o próprio corpo, a razão, a vontade-de-saber, as esperanças revolucionárias, o arrebatamento da paixão, o clã patriarcal) pode ser lido como parte do esforço, levado a cabo pelo autor, de revelar a potência poética e a urgência política da destruição<sup>3</sup>, encarnada numa forma agonística que a toma ao mesmo tempo como matéria fundamental e princípio filosófico.

6. A tessitura complexa e multitudinária de um poema como “Os bens e o sangue” expõe, em seu próprio corpo, a maneira como a poesia de Drummond incorporou os destroços do passado e pôde refletir sobre eles a partir de uma perspectiva que combina, de modo indissolúvel, uma mirada extremamente pessoal, autobiográfica até, a um ponto de vista social mais amplo, que se propõe a ler de modo crítico a história de Minas e do Brasil, do fim do período colonial (que coincide, em parte, com a exaustão do ciclo econômico do

ouro, decisivo na vida do território mineiro) à época do nascimento do escritor, o início do século XX, época em que se deflagra o processo de modernização conservadora que irá acentuar as contradições da sociedade brasileira, presa ainda num mundo tradicional e lançada, sem qualquer anteparo, no tempo acelerado, “vazio e homogêneo”, assentado permanentemente no mesmo “*continuum* monadológico” (BENJAMIN, 2006, p. 514-517) do progresso<sup>4</sup>. Armado como um teatro em que diferentes cenas e, principalmente, vozes se alternam e se misturam, “Os bens e o sangue” semelha muitas vezes um arquivo, dada a heterogeneidade dos fragmentos do passado que o constitui. Na primeira estrofe, por exemplo, da qual citaremos apenas alguns trechos, temos uma espécie peça cartorial diante dos olhos:

Às duas horas da tarde desde nove de agosto de 1847  
nesta fazenda do Tanque e em dez outras casas de rei [...].  
em Itabira Guanhães Cocais Joanésia Capão  
diante do estrume em q se movem nossos escravos, e da [viração  
perfumada dos cafezais q trança na palma dos coqueiros  
fiéis servidores de nossa paisagem e de nossos fins primeiros,  
deliberamos vender, como de fato vendemos, cedendo posse jus e  
domínio  
e abrangendo desde os engenhos de secar areia até o ouro mais [fino  
nossas lavras mto. nossas por herança de nossos pais e sogros bem-  
amados [...]  
(ANDRADE, 2012, p. 76).

7. A linguagem afetada, circunspecta e formal, simula o elemento documental, instaurando a diferença específica de um tempo que, como o próprio vocabulário e a grafia das palavras, parece perdido no passado. No entanto, a esse registro pseudo-histórico vêm se misturar um registro irônico, que o corrói, expondo o cerne da reflexão crítica proposta: o motivo da destruição se associa e confunde com o da venda: “q trocar é nosso fraco e lucrar é nosso forte” (ANDRADE, 2012, p. 76); as trocas do capital parecem tornar ainda mais esvaziado o mundo social que desfaz, na medida em que revela a sua completa objetificação, além de se apresentar também como uma chaga, uma maldição familiar ambígua que condena os descendentes (o próprio poeta) ao despojamento “dos bens mais sólidos e rutilantes [portanto os mais completos”, mas coloca em suas mãos uma “riqueza só, abstrata e una” (ANDRADE, 2012, p. 77) – o gosto, quem sabe, por uma atividade, a poesia, arte que “que se furta e se expande” (ANDRADE, 2012, p. 81). Outras vozes de antepassados podem ser encontradas no poema, ampliando o escopo do lamento que nele tem lugar para personagens e linguagens distintas. Os escravos da família, depositários de todo o sofrimento passado, intercedem pelo menino, ao mesmo tempo em que anteveem o seu destino *gauche*, distante das atividades e saberes oriundos do universo tradicional do qual provém: “– Pedimos pelo menino porque pedir é nosso destino./Pedimos pelo menino porque vamos acalentá-lo. /Pedimos pelo menino porque já se ouve planger o sino/do tombo que ele levar quando monte a cavalo.” (ANDRADE, 2012, p. 79) Até mesmo os *urubus no telhado* – aves agourentas que permitem ao poeta alargar a perspectiva, estendo à Natureza a consciência da finitude de todas as coisas, principalmente as humanas – cantam a dissolução passada e anunciam a catástrofe que ainda virá (cuja continuação e desdobramento o próprio Carlos Drummond assistiu, no período<sup>5</sup> mesmo em que anunciava o *Claro enigma*, e que forma, por sua vez, o ponto decisivo da crítica do presente elaborada nesse livro):

E virá a companhia inglesa e por sua vez comprará tudo  
e por sua vez perderá tudo e tudo volverá a nada  
e secado o ouro escorrerá ferro, e secos morros de ferro.

taparão o vale sinistro onde não mais haverá privilégios [...].  
(ANDRADE, 2012, p. 80).

Somente na parte final do extenso poema o autor irá finalmente colocar-se, assumindo uma primeira pessoa próxima da sua própria voz. Nessa passagem, o que era conhecimento da destruição e do esgotamento transforma-se em recusa desse legado, mesmo sabendo-o inevitável. O poeta estranha a sua origem, desconhece a continuidade e inventa outras genealogias, já claramente desligadas do mundo patriarcal brasileiro e das pesadas obrigações de herdeiro e proprietário, solidárias agora à existência dos deserdados e dos miseráveis. E essas genealogias heterotópicas vão figurar, de novo e de modo direto, como uma crítica ao presente que Drummond constrói, uma vez que a persistência dos valores e relações patriarcais no Brasil não era apenas destino individual do poeta, mas fundamento da sociedade brasileira daquele período (os anos 1950) que persiste até os nossos dias:

Ó monstros lajos andridos que me perseguis com vossas barganhas  
sobre meu berço imaturo e de minhas minas me expulsais.  
Os parentes que eu amo expiraram solteiros.  
Os parentes que eu tenho não circulam em mim.  
Meu sangue é dos que não negociaram, minha alma é dos pretos,  
minha carne, dos palhaços, minha fome das nuvens,  
e não tenho outro amor a não ser o dos doidos (ANDRADE, 2012, p. 80).

8. Em *Monodrama*, evidentemente, o cenário é outro. Desde a paisagem dominante (saímos das reminiscências da Minas profunda para as ruas do Rio de Janeiro atual, do final dos anos 2000) a, principalmente, o tratamento dado pelo poeta à chave de leitura proposta – a expressão lírica de um mundo em colapso – tudo é distinto do traçado anterior, ainda que o problema de fundo persista e se imponha. No livro de Carlito Azevedo a relação entre a linguagem e o mundo referente não é, como em Drummond, marcada principalmente pelo conflito e pela separação. Trata-se, propomos, de uma relação de homologia: o poeta carioca não vê separados a linguagem e a matéria por ela representada; há, entre eles, vínculos de continuidade e solidariedade, isto é, elas não estão postas em tensão definitiva, restando níveis de contaminação mútua, de apropriação e metamorfose. Expliquemos melhor: se a linguagem do livro pode ser descrita como fragmentada, estilhaçada, marcada por interrupções, elipses e repetições (como assinalam, por exemplo, dois de seus importantes leitores, Eduardo Sterzi e Flora Süssekind) é porque a própria realidade que ela quer (re)inventar está marcada, de um modo ou de outro, pelas mesmas questões. De um mundo caótico, tenso, marcado pela sombra da “guerra civil” (STERZI, 2013, p. 42) só pode emergir, mesmo para a poesia (talvez até principalmente para ela), uma linguagem igualmente caótica e tensa, mil vezes partida e refeita ao longo dos poemas. A presença extensiva da prosa, aliás, verificável em várias partes do livro, talvez possa ser lida assim, como um movimento de alargamento e incorporação dos sons e estilhaços da linguagem múltipla que se agita ao redor, como uma abertura ao elemento não-literário que, circundante, passa a fazer parte do texto – o que, posto nesses termos, vai ao encontro do que propõe, sobre o mesmo ponto, Florência Garramuño em *Frutos estranhos*: na composição de *Monodrama* se poderia perceber “certa inundação ou desbordamento das margens do poema – a partir do corte do verso – que agora se estende de margem a margem e deixa de se encontrar limitado e contido pelo corte do verso” (GARRAMUNO, 2014, p. 41). Isso sem desconsiderar, é claro, o notável efeito estético alcançado pelo poeta através da reiteração e da acumulação típicas da prosa poética, possibilidade formal muito habilmente explorada pelo autor.

9. Os cacos de linguagem e os estilhaços da realidade com que se faz o melhor de *Monodrama* se deixam apreender de diferentes modos, dois quais destacamos dois: na melodia quase impossível de alguns de seus versos entrecortados, da qual os exemplos mais



significativos talvez sejam o longo “Emblemas”, carregado da energia explosiva da rua, um *flash* lírico de uma manifestação, e o belíssimo “Garota com xilofone na Telegraph Av.”, espécie de celebração epifânica do encontro com a beleza, que é ao mesmo tempo da mulher e da poesia, aqui completamente indiscerníveis. E também no mosaico intrincado de referências que o livro mobiliza, desfazendo-as e deslocando-as permanentemente, criando novos sentidos através de conexões inesperadas: o filme *Sboah*, de Claude Lanzmann, e o anti-monumento ‘Nameless Library’, da artista plástica inglesa Rachel Whiteread, ambos sobre as vítimas da *judenrein* nazista, incorporados ao poema “Margens”, um dos primeiros textos do livro a ser publicado, ainda em 2003; Pasolini, Villon e Lorca, poetas do amor e da morte, atingidos todos pelas tempestades políticas de seu tempo, o que faz da sua presença (nos poemas “H.”, “O tubo” e “Pequenas humilhações diárias”, respectivamente) mais do que um simples intertexto, mas um convite à reflexão sobre o lugar da poesia na história e sua relação trágica com a violência; além, é claro, de Dante Alighieri e do próprio Drummond, sobre os quais falaremos com um pouco mais de calma adiante. A mistura dos ritmos e formas, do versos curtos e da cadência da prosa, colocada lado a lado com o amálgama de citações que se cruzam e sobrepõem, sendo incorporadas aos poemas, são os elementos que conferem ao livro a sua feição particular, os traços distintivos que o vão caracterizar: a diversidade e a multidão, isto é, a pluralidade de modos expressivos e a abertura ao inumerável da rua e do outro.

10. A poética da catástrofe que marca *Monodrama* se faz visível no foco que muitos dos poemas colocam nas relações de força e violência destrutiva que organizam o tecido social brasileiro do presente, estendendo a sua mirada também para outros territórios e comunidades. Muitas das imagens mais comumente associadas aos conflitos urbanos da contemporaneidade estão presentes no livro, a começar pelo poema-abertura, “Emblemas”, uma coleção de instantâneos tomados do alto, de um ponto de observação privilegiado; entre as muitas cenas que ele contém, predomina a passeata, onde se notam as peças do conflito: a imigração e o abandono dos recém-chegados, as lutas intermitentes dos grupos de manifestantes: “Qual a palavra/que escreveremos/no vidro do Banco/com as pontas dos dedos/sobre a poeira branca/das bombas/e da espuma/no vidro do Banco?” (AZEVEDO, 2009, p. 25); soma-se a isso a repressão das equipes de segurança, forças policiais ou privadas, sempre fora de controle, como nos trechos que seguem: “Sem desgrudar os olhos/do monitor o segurança/pensa que aquela ali/bem merecia/umas porradas” (AZEVEDO, 2009, p. 21); “As balas/são de borracha” (AZEVEDO, 2009, p. 27). A paisagem caótica, difícil de apreender, vai se repetir no poema seguinte, “O tubo”, uma trilogia extensa, com fumaças de narratividade, composta através do diálogo às avessas com *A divina comédia*, de Dante, e a divisão do texto em três partes distintas, inversamente dispostas: “Paraíso”, “Purgatório” e “Inferno”. Nele o poeta vai apresentar de novo a figura do imigrante, dessa vez entregue totalmente à degradação e à miséria: “Foi quando a luz/voltou e vimos/o rosto da jovem/que se picava junto/à mureta do Aterro,/a camiseta salpicada/a seringa suja.” (AZEVEDO, 2009, p. 33) A cidade, o Rio de Janeiro em particular, já não é mais a utopia moderna, o espaço possível de encontro e convivência, mas o “fundo do abismo”, o “torvelinho” (AZEVEDO, 2009, p. 42-43) indecifrável no qual o inferno se reflete “nos olhos de um/vira-lata” (AZEVEDO, 2009, p. 48). A hipostasia das políticas de segurança pública, revertidas no seu contrário, ou seja, numa forma organizada de controle dos cidadãos (e não a sua proteção) também se faz presente no livro, materializado na representação dos interrogatórios e da tortura que terminam por levar a vida de um homem inocente, como no poema “Rua dos Cataventos”, cujo pano de fundo mais claro é a chamada *Guerra ao Terror*.

11. As “fotografias de afeto e destruição” (AZEVEDO, 2009, p. 111) se multiplicam ao longo da coletânea, e um elemento formal parece ser comum a (quase) todos eles:

referimo-nos ao que Flora Süssekind muito acertadamente definiu como “poema-percurso” (SUSSEKIND, 2008, p. 65), a construção dos textos a partir do deslocamento, da cena em movimento, a partir do qual o olhar do poeta captura e reconfigura as imagens da violência que povoam *Monodrama*. Ora apresentada como andança (“O tubo”, “Pálido céu abissal”, “Drummond”, “Margens”, “H.”) – atravessar a pé a paisagem de ruínas que tão frequentemente se encontra no livro –, ora como sobrevoos (“Emblemas”) ou mesmo viagem de ônibus (“Handgun carrying case”), a passagem de um lugar a outro é o que vai deflagrar a percepção da catástrofe, uma vez que permite observar a extensão de seus efeitos e a multiplicidade das suas formas, bem como cria uma interseção interessante e produtiva entre a notação lírica, a objetividade narrativa e a intensidade dramática, já que os deslocamentos configuram os poemas também como pequenas peças diegéticas ou (quase) cênicas<sup>6</sup>. Nesses textos híbridos, que se situam entre o conto, a crônica, o ensaio – e a flexibilidade do poema em prosa, desde as suas origens até as suas metamorfoses contemporâneas, é capaz de acolher esses diversos gêneros e discursos, mantendo-os em tensão<sup>7</sup> – Carlito vai inventariando o horror, como ocorre, por exemplo, em “As metamorfoses”, poema que vai meditar sobre o olhar, a percepção e as irrupções da violência, e do qual citamos apenas uma pequena parte:

Pois assim como a diferença ou sabotagem em único fotograma entre os 24 que deslizam divertidos ou solenes por toda a extensão de seu mísero segundo cinematográfico não chegaria a alterar a imagem que vemos na tela, dada a precariedade do poder de percepção de diferenças de nosso humano olhar, a possível metamorfose daquele jovem de pulôver negro explodindo dentro da discoteca, ou da pálida garçoneite atrás do balcão com o peito perfurado por uma bala 9 milímetros, e mesmo considerando-se a possibilidade de uma metamorfose esdrúxula, [...] não seria captada por nosso precário sistema retiniano, e só lograríamos perceber de fato a fenomenal e invejável continuidade do pulôver negro dos jovem entre os destroços de discoteca e gente recolhidos pela polícia e transportados para a calçada cheia de vento e do piercing sobre o lábio da pálida garçoneite caída por trás do balcão sobre uma poçazinha de sangue (AZEVEDO, 2009, p. 53-4).

A perspectiva aqui é evidentemente melancólica. A constatação das limitações do olhar e do entendimento parece lamentar a impossibilidade de um outro mundo, no qual a diferença (as variações, as metamorfoses) pudesse ser percebida, e a violência assassina não fosse a única realidade experienciável. A repetição, elemento fundamental do texto, vem confirmar, no plano da forma, o aprisionamento a que o “precário sistema retiniano” submete a todos, fazendo com que os mesmos e duros acontecimentos se reproduzam infinitamente, como num *looping* contínuo feito de sangue e destruição.

12. Distante da síntese e dos grandes quadros mesmo quando o ponto de vista é o do sobrevoos, cuja perspectiva é quase sempre panorâmica, em *Monodrama* o olhar do poeta se vê atraído mesmo é pelo cotidiano microscópico, pela vida anônima e invisível dos homens comuns, em especial aqueles que se encontram em situações-limite. A presença dos marginalizados e dos subalternos (imigrantes, manifestantes, estrangeiros, miseráveis, deportados, sobreviventes) é um dado relevante do livro pelo fato de o autor criar personagens recorrentes, que se apresentam em vários poemas, com os quais a voz poética tende a se identificar. É o caso, entre tantos outros, da família de imigrantes que assiste à manifestação em “Emblemas”, e também o da garota (também ela imigrante) que se droga no Aterro do Flamengo, de “O tubo”, além do índio morto de “Handgun carrying case”. A figura do *anjo boxeador*, uma persona sob a qual se esconde o próprio poeta, vai seguindo, como um observador interessado, os despossuídos que povoam o livro, vendo-os com algum cuidado e podendo, assim, internalizar a sua sorte, num movimento claramente orientado

pela empatia que sente tanto pelo sofrimento vivido quanto pela revolta despertada. Talvez o momento no qual a questão em tela encontre uma formulação mais precisa no livro seja no poema “Pálido céu abissal” – um dos mais belos do livro, um elaborada imagem do desamparo, ao mesmo tempo cósmico e social, que nos atinge – no qual o poeta se põe, entre atônito e extasiado, a escutar a “desconexão absoluta de/ todas as falas do mundo, de/todos os sonhos do mundo” (AZEVEDO, 2009, p. 55) retirando delas – da desconexão, das falas díspares, dos sonhos desfeitos – uma espécie de princípio formal estruturante de *Monodrama*. Imagem-chave do livro, ela sintetiza ao mesmo tempo o projeto estético e a dimensão ética que ele encerra, posto que guarda em si, mais especificamente na palavra e no gesto da ‘desconexão’, alguns dos seus nós essenciais: da disjunção dos sons, dos retalhos de vozes e textos devém um dado recorrente da composição, o aspecto fragmentário e lacunar; assim como será da observação do fracasso, da frustração de todos os sonhos (de cidadania, de direitos, de transformações revolucionárias, de demandas individuais ou comunitárias) é que nasce, quem sabe, a identificação comovida, a solidariedade do poeta para com os subalternos e seus desejos malogrados.

13. Se o tom geral de *Claro enigma* pode ser descrito como um movimento que parte do específico para o geral, do concreto para o abstrato, do local para o universal, num movimento geral de objetivação e alargamento da perspectiva (que ainda assim será sempre subjetiva e até irônica, é preciso não esquecer) em *Monodrama* não há, como elemento dominante, tendência para a reflexão universalizante. O que parece aproximar de modo mais sólido os livros é a feição melancólica que ambos assumem. A contradição que opõe o ‘eu’ e mundo, questão essencial do *ethos* melancólico, está ali, perceptível a cada passo, paralisando a vontade e convidando o(s) sujeito(s) poético(s) ao recolhimento, à introspecção. Dominante nos dois livros, o modo de manifestar-se em cada um, no entanto, guarda algumas especificidades. Em Carlos Drummond de Andrade, será o motivo da recusa, central na sua poesia<sup>8</sup>, que ganha destaque e peso em *Claro enigma*, obsedando, por exemplo, aquele que é o seu poema mais conhecido e um dos mais importantes de toda a sua obra: “A máquina do mundo”. Ali, o poeta não aceita o dom ofertado pelo ser (uma referência mítica colhida na épica camoniana) que se lhe apresenta no meio de “uma estrada de Minas, pedregosa” (ANDRADE, 2012, p. 105): a possibilidade do conhecimento total, “essa ciência/sublime e formidável, mas hermética” (ANDRADE, 2012, p. 106), que o sujeito havia procurado, em si e no mundo, por toda a vida. Ao assumir uma postura que Sérgio Alcides chamou de “melancolia cética” (ALCIDES, 2002, p. 45), Drummond prefere suspender o juízo e negar-se à utopia (ao mito, à fé) da revelação absoluta, equivalente a um convite à ação, uma vez que o conhecimento do mundo pressupõe, em alguma medida, a transformação do mundo. Enquanto “seguia vagaroso, de mãos pensas” (ANDRADE, 2012, p. 108), deixando a máquina emudecida atrás de si, o poeta confirmava ainda uma vez a escolha das trevas que havia feito no primeiro poema do livro: “aceito a noite” (ANDRADE, 2012, p. 15). Escolha terrível, ela abriu ao sujeito, em *Claro enigma*, a consciência desencantada da destruição e da negatividade que o cercava, constituindo o seu elemento decisivo e incontornável, com o qual não havia reconciliação possível, nem mesmo pela via da memória ou do humor.

14. Já em Carlito Azevedo, a disposição melancólica que marca *Monodrama* pode ser vista na construção de uma poesia enlutada, desligada do passado (são raríssimas as referências à infância ou ao mito no livro; as passagens do poema “H.” em que recorda circunstâncias da vida familiar apontam para outro lado. Seu tempo preferencial, inescapável, é o presente, um tempo o mais das vezes esvaziado e estático) e desencantada em relação ao futuro. Aprisionado numa época e num planeta que “imola os seus retardatários” (AZEVEDO, 2009, p. 51), numa cidade “de imigrantes/fantasmas”, tornados invisíveis “à sombra do/obsessor” (AZEVEDO, 2009, p. 99), o que parece restar ao sujeito poético é a



tristíssima observação, em si e no mundo ao redor, do sofrimento que se espalha, poucas vezes mitigado pela beleza efêmera ou as epifanias do amor, “espécie de outra mágica revoadada” (AZEVEDO, 2009, p. 50). Nesse sentido, a presença do anjo boxeador é reveladora, na medida em que é através do seu olhar que o poeta expõe, registra e reflete (sobre) o horror cotidiano, sobre a gratuidade das circunstâncias e a precariedade de tudo. Apartado do mundo, sabendo-se despojado e impotente (e nisso próximo do sujeito poético drummondiano), ele internaliza a dor contemplada ou presentida, inserindo-se, em muitos poemas, em pequenas tramas narrativas densas, carregadas de referências e sempre profundamente inquietantes. É o caso do último texto em que vai aparecer, de modo sintomático intitulado “O anjo foge”:

Foi quando você descobriu que tinha um tumor no cérebro. Quando sonhava todas as noites com um enorme retângulo de água. Quando teve que tentar com o outro mapa. Quando o alarido eletrônico de um bando de maritacas entrou por sua janela. Quando constatou-se a covardia da expedição. Quando ninguém mais dava atenção à morte dos naturalistas. Um ano antes, você chegava às Ilhas Lofoten. E lhe mostraram o quarto exíguo que dali em diante seria a sua casa. Uma cama e um pequeno armário com um copo de vidro virado para baixo e uma garrafa de água. Foi quando deitou na cama com o seu walkman e passou os primeiros dias ouvindo as fitas cassetes que encontrou numa caixa de sapatos sob a cama, cheias de gravações de vozes de pessoas cujas feições tentava imaginar: “En el vacío la velocidad no osa compararse, puede acariciar el infinito” ou “El dicho ‘*angel boxeador*’ se instaló en Crimea; al cabo de un año, en Sujumí, después en El Kubán, en Besarabia. En el país tocaran alarma.” Em outra fita, uma mulher diz em polonês que lhe arrancaram tudo por dentro. Mas já faz muito tempo. Agora, cansado, você encosta o rosto na escotilha (AZEVEDO, 2009, p. 120).

O motivo geral da fuga, similar, mas não idêntico em toda a sua extensão, ao da recusa, se coloca no poema como expressão de cansaço e necessidade de recolhimento diante da realidade dolorosa e incompreensível. Os retalhos de cenas, as memórias desconstruídas que aparecem no texto, organizadas a partir da repetição anafórica de frases de mesma estrutura, sempre iniciadas por “quando”, indicando a recorrência, no tempo dilatado da experiência, de eventos estranhos e traumáticos, em meio aos quais a morte e a indiferença ao sofrimento do outro se insinuam. Diante desse cenário, o fechamento do anjo no “quarto exíguo”, sua provisória casa, e mais ainda, em si mesmo, ao isolar-se do mundo exterior pelo isolamento acústico propiciado pelo *walkman*, é expressão da melancolia que o habita, constelação afetiva na qual se pode ler também, é certo, uma atitude de radical crítica ao entorno e ao presente: o sujeito poético se abstém de tomar parte num mundo caótico, povoado de lamentos e desencantos, voltando-se para dentro, não para fantasias compensatórias ou narrativas do ressentimento, mas para uma análise ainda mais detida, ainda mais difícil, da catástrofe histórica e subjetiva entrevista no cipoal de citações e vozes que as “fitas cassetes” vão descortinando aos ouvidos e à imaginação da persona poética.

15. Decisivos em seu tempo, *Claro enigma* e *Monodrama* são abismos fascinantes, nos quais a vertigem da altura alcançada e o risco da queda (da aderência e da emulação) se projetam como convite e desafio ao analista (e também, quem sabe, a outros poetas), que deve lidar com os livros sem se deixar enredar demasiadamente na teia espessa que armam. O olhar comparativo/contrastivo lançado a ambos, para além das minudências críticas que a leitura pode trazer à tona, revela, entretanto, algo mais importante: a permanência na poesia brasileira da complexa tarefa – ética, estética, política – da “inspeção/ contínua e dolorosa do deserto” (ANDRADE, 2012, p. 105).

## A poetic expression of a collapsed world: Carlos Drummond de Andrade and Carlito Azevedo

### ABSTRACT:

This article would like to read the books *Claro Enigma*, by Carlos Drummond de Andrade and *Monodrama* by Carlito Azevedo taking two common points as guide lines: on one hand, the representation that both books make of historical and social contexts imbedded in crisis; and, on the other hand, the feeling of melancholy that trespass the two books and that constitutes a fundamental element of their structure.

**KEYWORDS:** Modern and Contemporary Brazilian Poetry. Crises. Melancholy.

### Notas Explicativas

\* Membro dos Grupos de Pesquisa (registrados pelo CNPq): Núcleo Walter Benjamin (UFMG) e Cultura e violência (USP). É autor dos livros *Abertura entre as nuvens: uma leitura de Infância, de Graciliano Ramos* (Annablume/2012); *Por uma literatura pensante: ensaios de filosofia e literatura* (Fino Traço/2012). Publicou, nos últimos anos, os artigos: “A experiência da destruição na poesia de Carlito Azevedo” (O Eixo e a Roda/UFMG/ 2014); “*Sboab*: tempo, arquivo, canção” (Eutomia/UFPE/ 2013); “O arquivo e a testemunha: *Memórias do cárcere*” (Fronteiras/PUC-SP/ 2013); “Repertório de incêndios: variações sobre a poesia recente de Fabiano Calixto” (Estudos Linguísticos e Literários/UFBA/ 2015).

<sup>1</sup> A associação entre gênero e promessa foi desenvolvida por Jacques Derrida em “La loi du genre” (1980), a partir da proposição de que o gênero, qualquer gênero (literário e artístico, mas não só) se apresenta como uma matriz, uma perspectiva a ser buscada, mas que jamais se cumpre na sua totalidade, restando como paradoxo: promessa impossível de ser alcançada que, no entanto, motiva infinitas tentativas de aproximação. A questão fundamental do gênero, a pureza – a *lei* originária que o define, ainda segundo Derrida, funcionaria, desse modo, como centro do desejo e motor da busca fadada, de antemão, ao fracasso, uma vez que habita, no interior mesmo da lei do gênero, uma outra *lei*, negação e contraparte da primeira (DERRIDA, 1986): todo gênero está assentado também, e principalmente, em sua impureza, na possibilidade da transgressão de suas fronteiras, na contaminação que resulta do contato com outros gêneros.

<sup>2</sup> Para uma leitura minuciosa do tema da culpa na poesia de Drummond, e em *Claro enigma* especificamente, ver: CAMILO, 2001, p. 243-298.

<sup>3</sup> É curioso notar como um dos mais atentos leitores contemporâneos de Drummond, o artista plástico (e também escritor) Nuno Ramos – cuja obra está tão profundamente marcada pela dualidade existente entre a forma e o disforme, entre criação e destruição – localizou na obra do poeta mineiro, precisamente em *Claro enigma*, essa urgência ao mesmo tempo ética e estética (a centralidade da catástrofe), transformando-a em motivo recorrente de alguns de seus mais importantes trabalhos, relativos todos à onipresença da morte e à resistência da memória. Referimo-nos aqui às instalações de grandes proporções “Morte das casas” (2004) e “Ai, pareciam eternas! (3 lamas)” (2012), além do livro de poemas e fotografias *Junco* (2011). Em cada um deles, o artista, partindo de um mesmo conjunto de ideias e temas, transforma a obra de Drummond ao fazer dela plataforma para a invenção de outros discursos e linguagens. Na “Morte das casas” Nuno Ramos funde o som da chuva, artificialmente bombeada dentro de um museu, a fim de parcialmente inunda-lo, com a gravação da leitura da primeira estrofe de “Morte das casas de Ouro Preto”, reproduzida ininterruptamente durante a exposição. Em “Ai, pareciam eternas! (3 lamas)”, por sua vez, o multiartista propõe um acerto de contas curioso com o seu passado, submergindo, literalmente, réplicas de três casas em que ele viveu, enterrando com elas parte das lembranças que as habitavam; novamente, o título do trabalho remete ao mesmo poema de Drummond, resgatando, entretanto, a questão da memória familiar e afetiva, dimensão obscurecida na peça/performance anterior. Por fim, em *Junco* – uma complexa teia de imagens e significantes ligada ao par finitude-metamorfose – o artista recupera e desfaz, no poema de número 43, alguns versos de “A máquina do mundo”, lamentando com eles o fim da harmonia breve da vida, interrompida violentamente por um grito de “*Basta*” vindo, quem sabe?, da própria Natureza, soando terrível como o apito “de um guarda num campo/ de prisioneiros” (RAMOS, 2011, p. 108).

<sup>4</sup> A crítica da noção de progresso e sua relação com a história, a economia e a moralidade é um dos elementos centrais do pensamento moderno, mesmo que nem sempre tenha sido hegemônica. Pelo menos desde o Nietzsche das *Considerações intempestivas*, é um ponto comum a várias correntes críticas. A associação mais clara entre progresso e catástrofe, no entanto, só receberá formulação decisiva em Walter Benjamin, em especial no caderno ‘N’ das *Passagens*, onde se pode ler, por exemplo: “O conceito de progresso deve ser fundamentado

na ideia de catástrofe. Que ‘as coisas continuam assim’ – eis a catástrofe” (BENJAMIN, 2006, p. 515; grifo do autor). Ali o ensaísta vai propor que um dos móveis principais da destruição e do imobilismo conservador tem sido, na era do capital, a ideologia do progresso, uma vez que ela pressupõe a realização teleológica de si mesma, isto é, o progresso é visto como continuidade infinita e reprodução total das mesmas estruturas atuais, não admitindo, ou admitindo apenas na aparência, qualquer ruptura, desvio, diferença ou transformação.

<sup>5</sup> Período de profunda agitação social no Brasil, a década de 1950 é o momento em que se consolidam no país as transformações modernizadoras – invariavelmente de viés conservador – deflagradas nas décadas anteriores (tomando aqui o movimento Tenentista dos anos 20 e Revolução de Outubro de 1930 como marcos incontornáveis) e se assentam as bases para uma nova onda de modernização que tem início no segundo período de Getúlio Vargas como presidente (1951-1954) e que vai ganhar corpo e fôlego (cf. GOMES, 2002) na administração Juscelino Kubitschek (1956-1961), quando também revela, de uma vez por todas, seu caráter nacional-desenvolvimentista. A expansão da indústria de base, da produção nacional de energia e a chegada ao país das fábricas de automóveis vão promover acelerada desagregação das relações sociais tradicionais do interior do país, especialmente numa região como as Minas Gerais, diretamente envolvida nos novos projetos econômicos, já que localizava-se na área em que se intensificou o extrativismo mineral, multiplicaram-se as redes interligadas de comércio e transporte e se expandiram, por fim, as vagas de trabalho na indústria, principalmente do aço. É nesse cenário de desmantelamento generalizado das sociedades agrárias e de crescente urbanização que *Claro enigma* vai surgir, e é possível lê-lo, num certo sentido, ao mesmo tempo como sintoma e como resposta a esse período de sobreposições temporais e cesuras históricas. Não seremos os primeiros a apontar (cf. MIRANDA, 2002) que, nessa mesma época e diante dos mesmos conflitos, outras obras decisivas da literatura brasileira (*A menina morta*, de Cornélio Penna, 1954; *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, 1955; *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, 1956, para citarmos apenas três) enfrentaram as mesmas questões, construindo textos que, como em Drummond observamos, a dissolução do mundo patriarcal é representada melancolicamente, dividida entre o lamento pelo universo arcaico desfeito e a crítica ao presente e à destruição contida no progresso.

<sup>6</sup> Susana Scramin lembra, ao comentar o poema “Margens” (SCRAMIN, 2010, p. 79-80), que Carlito procura recuperar a estrutura dos “monólogos dramáticos”, forma poética pouco frequente na literatura brasileira moderna e contemporânea.

<sup>7</sup> Cf. PAIXÃO, 2014, p. 59-115.

<sup>8</sup> Cf. BISCHOF, 2005, p. 103-146.

## Referências

- ALCIDES, Sérgio. Melancolia *gauche* na vida. In: DAMAZIO, Reynaldo (Org.) *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco, 2002; p. 29-42.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- BAPTISTA, Abel Barros. Drummond antimoderno. In: \_\_\_\_\_. *De espécie complicada*. Coimbra: Angelus Novus, 2010; p. 141-170.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. (Trad.) Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. São Paulo: Imprensa Oficial; Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- CAMILO, Vagner. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- BISCHOF, Betina. *Razão da recusa*. Um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Nankin, 2005.
- DERRIDA, Jacques. La loi du genre. In: \_\_\_\_\_. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.
- GARRAMUNO, Florencia. *Frutos estranhos*. Sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GOMES, Ângela de Castro. *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- MIRANDA, Wander Melo. Imagens da memória, imagens da nação. In: \_\_\_\_\_. *Nações literárias*. Cotia: Ateliê, 2010, p. 35-52.
- MIRANDA, Wander Melo. *Anos JK: margens da modernidade*. São Paulo: Imprensa Oficial; Rio de Janeiro: Casa Lúcio Costa, 2002.

- PAIXÃO, Fernando. *Arte da pequena reflexão*: poema em prosa contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- RAMOS, Nuno. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- SANTIAGO, Silviano. Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: \_\_\_\_\_. *Ora (dizeis) puxar conversa!* Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 9-58.
- SCRAMIN, Susana. *Ciranda de poesia* (Carlito Azevedo). Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- STERZI, Eduardo. Cadáveres, vaga-lumes, fogos-fátuos. In: REDONDO, Tercio; RUFINONI, Simone (Org.) *Caminhos da lírica brasileira contemporânea*. São Paulo: Nankin, 2013; p. 37-50.
- SUSSEKIND, Flora. A imagem em estações: observações sobre “Margens”, de Carlito Azevedo. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (Org.) *Subjetividades em devir*: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 63-81.
- VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

Enviado em: 26 de junho de 2015.

Aprovado em: 17 de dezembro de 2016.