

**LITERATURA E CONTEXTO SOCIAL:  
A FRAGMENTAÇÃO NA LÍRICA DRUMMONDIANA DE 1945**

*Lizandro Carlos Calegari\**

**RESUMO**

Existe uma relação entre a fragmentação formal em obras escritas na modernidade e inúmeros processos histórico-sociais que atingiram profundamente as relações humanas. **A rosa do povo**, de Carlos Drummond de Andrade, foi publicada em 1945. Sua elaboração dialoga com a experiência da Segunda Guerra Mundial, em termos mais gerais, e com a experiência do Estado Novo, no contexto brasileiro. Assim, o autor adere à fragmentação formal não apenas para se desviar da censura então em curso, mas também para sugerir um período histórico decadente e propenso a ruínas. Esse artigo busca propor uma breve revisão teórica acerca do referido tópico e uma leitura do poema *Nosso tempo* extraído do mencionado livro. A análise não é exaustiva, ou seja, não pretende comentar todo o poema. Foi feita uma seleção daquelas partes que melhor satisfazem a proposta de interpretação.

**Palavras-chave:** lírica, autoritarismo, Drummond, sujeito, fragmentação.

**ABSTRACT**

There is a relationship between the formal fragmentation in works produced in the modernity and the historical processes that human beings experienced. **A rosa do povo**, by Carlos Drummond of Andrade, was published in 1945. Its elaboration dialogues with the experience of the Second World War, in more general terms, and with the experience of the New State, in the Brazilian context. Like this, the author adheres to the formal fragmentation not just to deviate from the censorship, but also to suggest a decadent historical period. This article aims at covering some theoretical elements concerning fragmentation in order to analyze *Nosso tempo*, a poem from the mentioned book. The analysis is not exhausting, in other words, it doesn't intend to comment the whole poem. It was made a selection of those parts which best satisfy the proposal of the article.

**Keywords:** poetry, authoritarianism, Drummond, subject, fragmentation

---

\* Professor na Universidade Federal de Santa Maria e Mestre em Literatura Comparada e Literatura Brasileira pela UFSM, RS. E-mail: lccalegari@mail.ufsm.br

## A FRAGMENTAÇÃO NA LÍRICA DRUMMONDIANA: RESPOSTA A UM PROCESSO HISTÓRICO AUTORITÁRIO

As obras drummondianas revelam uma aparente falta de organicidade tanto no que diz respeito aos temas quanto no que concerne à sua composição formal. No primeiro caso, a oscilação temática caracteriza a ausência de um princípio condutor do conjunto. Há poemas que remetem à infância, ao desajustamento do indivíduo no mundo, à monotonia, à nostalgia, à falta de perspectiva da humanidade, à própria poesia, ao amor e ao erotismo – só para citar alguns exemplos. A propósito, num mesmo poema, é possível que se encontrem elementos temáticos dispartados. No que tange ao aspecto formal de composição, as diversidades são evidentes. Encontram-se alguns poemas que respeitam certas regras tradicionais e outros que se adequam aos princípios convencionais da lírica moderna; há textos estritamente fragmentados, outros que beiram a prosa e outros, ainda, que assumem feição dramática.

Pela ótica biográfica, a heterogeneidade temática e formal poderia ser eventualmente pensada enquanto resultado de uma perturbação psicológica do autor. Esse argumento, no entanto, não se sustenta, pois não explica a qualidade alcançada pelos textos e reconhecida pela crítica. É preciso eleger outras circunstâncias que justifiquem as mencionadas discontinuidades presentes no conjunto de poemas do escritor.

Os traços que caracterizam formalmente os escritos drummondianos estão de acordo com aqueles princípios convencionais gerais aderentes à lírica moderna do século XX. Hugo Friedrich (1978) desenvolve um estudo acerca desse último tópico e assinala elementos que, nesta pesquisa, servem como ponto de partida para o empreendimento de uma reflexão inicial dos textos do poeta itabirano.

Friedrich destaca inúmeros traços distintivos da lírica moderna. Dentre eles, o teórico pontua, principalmente, a obscuridade, a incompreensibilidade, a ilogicidade, a incoerência, o deslocamento, o modo de ver astigmático e o estranhamento. Esse tratamento estético, que abala constantemente a expectativa de unidade do conjunto, ao contrário do que se pode pensar, não visa a distanciar o leitor da obra. O crítico alemão salienta que a obscuridade intencional da lírica moderna, à medida que desconcerta o leitor, o fascina. Tratando acerca da poesia, ele acrescenta que “[a] magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada” (Id., p. 15). Aliás, a essa junção da incompreensibilidade e do fascínio provocado no leitor, Friedrich denomina dissonância, “pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que a serenidade” (Id., ib.).

As tensões, embora ocorram num primeiro plano no nível formal, estendem-se à esfera contedutística. Nesse sentido, o pensador germânico formula a sua idéia alegando que, quando a poesia moderna se referir a conteúdos – sejam eles das coisas ou dos homens –, não os trataria descritivamente; ao contrário, conduziria o leitor ao âmbito do não familiar.

Afora a fascinação, a lírica moderna gera o efeito de choque sobre o leitor. Esse efeito se dá em virtude do comportamento inquieto de estilo. Friedrich, nessa contingência, chama a atenção para certas particularidades atinentes ao vocabulário, à sintaxe e a alguns processos imagísticos básicos:

[o] vocabulário usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas líricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força a união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável. (Id., p. 18)

Não obstante a existência de uma certa compatibilidade entre as mencionadas características com questões de cunho estético que permeiam certos escritos dos poetas modernos brasileiros, há, na abordagem proposta por Hugo Friedrich, um traço desconcertante a ser assinalado. As idéias formuladas pelo teórico – que permitem verificar uma ruptura com a perspectiva classicista – revelam pontos importantes que desautorizam, para o enfoque dessa pesquisa, uma aplicabilidade direta para a compreensão dos princípios básicos que regem o estilo formal da lírica drummondiana. Em seu texto, ele afirma que a poesia moderna do século XX não tange um contexto social:

[a] poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – absorveu-a com alguns resíduos. A realidade despreendeu-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções – repudiadas como prejudiciais –, que são necessárias a uma orientação normal do universo. (Id., p. 16-17)

O trecho transcrito remete para a poesia enquanto uma criação auto-suficiente, cujos propósitos mais imediatos radicam em torno da emoção e da racionalidade, já que não só lida com o fascínio, mas exige esforços de leitura para a sua compreensão. A tarefa do escritor incidiria, portanto, no plano da composição, pois a poesia se apresentaria como “a linguagem de um sofrimento

que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matices” (Id., p. 20). Ademais, conforme o pensador escreve,

a lírica foi, de ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogó com uma transcendência vazia. (Id., ib.)

Os pontos designados por Friedrich acerca da lírica moderna satisfariam parcialmente as condições de elaboração estética às quais Drummond aderiu. Se, por um lado, o escritor mineiro apropriou-se de alguns princípios básicos que regem a poesia do século XX, por outro, em muitos casos, ele não omite as influências do impacto emergente das condições sócio-históricas de seus textos. Portanto, haveria, no caso de Drummond, uma relação estabelecida entre o dado social e o modo de composição de suas obras literárias.

O elemento social deve ser visto, nesse particular, não enquanto um simples amontoado de fatos grandiosos, mas enquanto um acúmulo de ruínas que, em princípio, abala a noção de integridade do sujeito. Esse último – conforme se evidencia na análise de poemas como *A flor e a náusea*, *Uma hora e mais outra* e *Vida menor* – se vê impossibilitado em representar uma relação de sistemas sociais, pois transborda as suas capacidades. Drummond deixa de lado a totalidade orgânica e expõe discontinuidades, como se fossem uma sucessão de catástrofes.

Em seu livro *Teoria estética* (1988), Theodor Adorno reserva uma parte inicial para tratar de relações estabelecidas entre arte, sociedade e estética. O filósofo afirma que as noções relativas à arte foram abaladas à medida que “a sociedade se tornava menos humana” (p. 11). Existiriam, a partir do seu ponto de vista, vínculos entre a barbárie a que a sociedade esteve submetida e as produções artístico-culturais. O crítico salienta que a produção estética consistiria em sedimentos ou moldagens da força social. Portanto, diferentemente de Hugo Friedrich, para quem o meio externo não exerce influência na produção cultural, Adorno considera o dado social como elemento integrante da obra, não somente enquanto tema, mas sobretudo enquanto condição para o estabelecimento e definição de formas específicas de representação.

Os mencionados traços elaborados por Adorno (1988) remetem para uma passagem importante de seu texto no qual ele formula a idéia de que “[o]s antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma” (p. 16). Em outros termos, a representação de uma realidade conflitiva e tensa não pode formular-se somente em nível

temático, mas, especialmente, em âmbito formal.

Esses argumentos delineados pelo teórico apontam para um trecho do livro em que ele reforça a importância da história na constituição da obra: “[o] momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época [...] São historiografia inconsciente de si mesma da sua época” (ADORNO, 1988, p. 207). Conforme sugere a passagem, o contexto histórico desempenha um papel essencial na estruturação das obras, as quais, segundo Adorno, não podem ser examinadas enquanto documentos artificiais. Assim, em inúmeros casos, as mudanças presenciadas nas produções literárias do século XX estão centradas em aspectos temáticos que contribuem para a estruturação da linguagem.

A desestruturação dos elementos formais sublinhados por Adorno – ou seja, a deformação, a desarmonia e a heterogeneidade, dentre outros – seria, portanto, consequência das condições sociais com as quais o artista estaria em contato. Circunstâncias essas que refletiriam valores degradantes da sociedade.

Em *A história como trauma* (1998/99), Márcio Seligmann-Silva desenvolve uma apurada discussão conceitual sobre o tema do Holocausto e a sua relação com as formas de representação estética. Nesse artigo, o crítico destaca que a experiência moderna está “repleta de *choques*, de embates com o perigo” (p. 108). Como decorrência da mencionada noção de realidade enquanto um acúmulo de catástrofes, o estudioso frisa que o elemento universal da linguagem é posto em questão tanto quanto a possibilidade de uma intuição imediata dessa realidade.

Centrado mais especificamente no evento da Shoah (Holocausto), o crítico chama a atenção para os problemas e para as dificuldades de um historiador em representá-lo. Nesse sentido, ele comenta que o historiador da Shoah fica preso a um duplo mandamento contraditório: “por um lado, a necessidade de escrever sobre esse evento, e, por outro, a consciência da impossibilidade de cumprir essa tarefa por falta de um aparato conceitual ‘à altura’ do evento, ou seja, sob o qual ele poderia ser subsumido” (1998/99, p. 112).

A dificuldade ou mesmo a impossibilidade de representação de um acontecimento que transcenda a capacidade de imaginação humana não se restringem somente ao historiador. Assim como os artistas em geral, o poeta também se vê ameaçado pelo desafio de absorver e atribuir legitimidade ao evento. Conforme o autor, existiria uma cisão entre a linguagem e o evento, já que seria impossível “recobrir o vivido (o *‘real’*) com o verbal” (2003, p. 46).

Seligmann (1998/99) observa que essa incapacidade de recepção de um evento que vai além dos limites da percepção humana e que se torna algo sem forma concorre, numa perspectiva psicanalítica, para a questão do trauma que,

aliás, ele define como “uma *ferida* na memória” (p. 116). O estudioso ressalta que esse problema psicanalítico do trauma – justamente por problematizar a possibilidade de um acesso direto ao real – torna-se um problema estético de representação.

Os elementos teóricos delineados ao longo deste segmento permitem conferir duas observações básicas. A primeira é concernente à forma artística de apresentação. A ênfase incidiu naquelas obras cuja estruturação reflete um todo fragmentado, resguardando, pois, tensões internas. A segunda é relativa às circunstâncias de produção dessas obras. Conforme se verificou, elas são contextualmente condicionadas. Esses dois traços dialeticamente associados remetem para um conceito importante desenvolvido por Walter Benjamin (1984) em seu estudo sobre o drama barroco alemão: o de alegoria.

Em certa altura de seu texto, Benjamin trata acerca da indissociabilidade da forma e do conteúdo. Com essas palavras, o crítico germânico sugere que a escolha da forma deve estar adequada ao tema do objeto artístico. Além disso, a seu ver, não existiria um estudo de conteúdo desvinculado de um estudo de forma e vice-versa.

À seguir, ele projeta um mergulho na conceituação e na distinção entre dois termos polissêmicos na teoria literária: o símbolo e a alegoria, que engendram dois tipos de leitura. O símbolo remetaria a uma imagem orgânica da totalidade; a alegoria proporia a imagem por fragmentos, revelando a incompletude e o despedaçamento. Enquanto o primeiro implicaria uma interpretação imediata e acabada, a segunda privilegiaria o momento e restauraria a continuidade em instantes heterogêneos e desconexos, já que não busca atingir diretamente o todo nem a síntese, aludindo, então, a uma diversidade de interpretações. A alegoria consistiria, portanto, na representação de estilhaços do passado esquecido, da história do sofrimento e da catástrofe. Além disso, a leitura alegórica projetaria a denúncia do reprimido e traria à tona o que não está explícito.

Portanto, a opção por um estilo fragmentado de representação – como se observa no poema *Nosso tempo*, dentre outros existentes em *A rosa do povo* – além de exigir do leitor um certo esforço de leitura, obriga-o a juntar os fragmentos de um texto e, com respaldo no dado social, propor uma interpretação que transcenda o que está simplesmente escrito. Essa articulação de elementos desconexos visaria a uma releitura da história.

## UMA LEITURA DE *NOSSO TEMPO*, DE DRUMMOND DE ANDRADE

Já num primeiro contato, o poema *Nosso tempo* apresenta um perfil inteiramente desprovido de unidade. O texto está desproporcionalmente dividido em oito partes que, a rigor, não obedecem a uma estrutura uniforme: neles, as estrofes são assimétricas e o número de versos é variável. Essa oscilação formal pode estar vinculada à impossibilidade de se conceber a sociedade de forma harmônica.

A agitação desolada e dilacerante da vida contemporânea marcada por diversas formas de autoritarismo é sugerida na primeira estrofe:

1. Este é tempo de partido,
2. tempo de homens partidos.
3. Em vão percorremos volumes,
4. viajamos e nos colorimos.
5. A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.
6. Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.
7. As leis não bastam. Os lírios não nascem
8. da lei. Meu nome é túmulo, e escreve-se
9. na pedra.
10. Visito os fatos, não te encontro.
11. Onde te ocultas, precária síntese,
12. penhor de meu sono, luz
13. dormindo acesa na varanda?
14. Miúdas certezas de empréstimo, nenhum beijo
15. sobe ao ombro para contar-me
16. a cidade dos homens completos.
17. Calo-me, espero, decifro.
18. As coisas talvez melhorem.
19. São tão fortes as coisas!
20. Mas eu não sou as coisas e me revolto.
21. Tenho palavras em mim buscando canal,
22. são roucas e duras,
23. irritadas, enérgicas,
24. comprimidas há tanto tempo,
25. perderam o sentido, apenas querem explodir.

Aí, tanto o tempo quanto os *homens* são definidos como *partido(s)*. O emprego desse vocábulo autoriza uma série de interpretações. No primeiro caso, o tempo *partido* remete ao mundo propenso à decadência, à morte e a ruínas. Além dessa idéia, a expressão enfatiza a necessidade de os sujeitos sociais estarem vinculados a uma ordem burocrática proposta pelo Estado, conforme as formulações propostas por Adorno (1994). No segundo caso, os *homens partidos* seriam aqueles indivíduos subordinados aos mencionados esquemas estatais. Afora essa leitura, o sintagma pode ter sido usado para fazer menção às vítimas dos massacres ocorridos na década de 1940.

Nesse sentido, as condições do mundo propiciam o descentramento do sujeito que não consegue ver a sociedade de forma homogênea e contínua. Em virtude dessa margem de ameaça proveniente da elite, torna-se insustentável qualquer estabilidade neutra do olhar. Com isso, perde-se o sentimento de uma totalidade ordenada, de modo que o poema passa a abrigar uma cadeia de elementos dispersivos: no verso 03, há referência aos *volumes* (livros); no verso 05, ao *pó na rua*; no verso 06, à *carne*, ao *fogo* e aos *sapatos*; no verso 07, são mencionados as *leis* e os *livros*; no verso 08, o *túmulo*; em seguida, no verso 09, a *pedra*.

Essa pluralidade de interesses estende-se na terceira estrofe (*Visito os fatos, não te encontro*, v. 10) e, devido às dificuldades de conciliar os elementos isentos de nexos semântico, o sujeito lírico questiona a *precária síntese* (v. 11). Essa consistiria num princípio que explicaria o mundo, uma chave buscada inutilmente nas horas insones de estudo, com a *luz acesa na varanda* (v. 12 e 13). Esse fundamento, no entanto, seria incerto (v. 14) e utópico.

A incerteza no mundo surge a partir da visão de uma sociedade heterogênea, contraditória e descontínua. Isso faz com que a relação do sujeito com o mundo seja marcada pela dúvida e pela incapacidade de apreensão do real, o que leva à insuficiência da linguagem diante dos fatos. Essa noção de precariedade da linguagem é articulada pelo eu lírico nos versos 21 a 25.

Do mesmo modo que o primeiro segmento, a segunda parte do poema é constituída como manifestação da desordem, beirando ao caos. O eu lírico apresenta imagens vinculadas a um estado geral de destruição, estilhaçamento e morte:

26. Este é tempo de divisas,
27. tempo de gente cortada.
28. De mãos viajando sem braços,
29. obscenos gestos avulsos.
30. Mudou-se a rua da infância.

31. E o vestido vermelho
32. vermelho
33. cobre a nudez do amor,
34. ao relevo, no vale.
35. Símbolos obscuros se multiplicam.
36. Guerra, verdade, flores?
37. Dos laboratórios platônicos mobilizados
38. vem um sopro que cresta as faces
39. e dissipa, na praia, as palavras.
40. A escuridão estende-se mas não elimina
41. o sucedâneo da estrela nas mãos.
42. Certas partes de nós como brilham! São unhas,
43. anéis, pérolas, cigarros, lanternas,
44. são partes mais íntimas,
45. a pulsação, o ofego,
46. e o ar da noite é o estritamente necessário
47. para continuar, e continuamos.

Por estar em meio a uma sociedade assinalada pela violência, a vida mental do indivíduo está sujeita à desordem. A sexta e a sétima estrofes apontam para um profundo deslocamento de interesse do eu lírico: esse último faz um comentário sobre a *infância* (v. 30), fala do *vestido vermelho* (v. 31) e do *amor* (v. 33), para, em seguida, tratar da *guerra*, da *verdade* e das *flores* (v. 36). Novamente, nos versos 37 a 39, ele chama a atenção para a instabilidade das *palavras*, ou seja, refere-se ao desempenho precário da linguagem, frente a uma realidade cujos elementos constitutivos nunca se integram organicamente.

Afora esses detalhes, em virtude de estar exposto constantemente à possibilidade de morte, o indivíduo vê a sua vida ameaçada, sem continuidade. No verso 40, a palavra *escuridão* é usada enquanto metáfora para se pensar a morte. A última estrofe que compõe o segundo segmento do poema reúne uma série de imagens disparatadas, o que desautoriza a formulação de um comentário geral. Assim, pode-se constatar que o indivíduo bem como a sociedade estão imersos num campo totalmente desarticulado, comprometendo a sua integridade.

Essa imagem caótica de o indivíduo conceber a sociedade equivale ao modo como o materialista-allegórico apreende a história. Em seu estudo sobre o drama barroco, Benjamin salienta: “[c]omo ruína, a história não se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um

processo de vida eterna, mas de inevitável declínio" (1984, p. 200). Logo, o modo descontínuo e intrincado como o sujeito descreve a sociedade equipara-se à cadeia de catástrofes que caracteriza a história, o que confere um teor negativo de apreensão do real. Isso faz com que seja "sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo" (Id., p. 208).

O sentido do terceiro segmento também não é inteiramente compreensível. Ao formular certas imagens da sociedade, o eu lírico usa um relato fragmentário, o que confere à vida um caráter de mutilação:

48. E continuamos. É tempo de muletas.
49. Tempo de mortos faladores
50. e velhas paralíticas, nostálgicas de bailado,
51. mas ainda é tempo de viver e contar.
52. Certas histórias não se perderam.
53. Conheço bem esta casa,
54. pela direita entra-se, pela esquerda sobe-se,
55. a sala grande conduz a quartos terríveis,
56. como o do enterro que não foi feito, do corpo esquecido na mesa,
57. conduz à copa de frutas ácidas,
58. ao claro jardim central, à água
59. que goteja e segreda
60. o incesto, a bênção, a partida,
61. conduz às celas fechadas, que contém:
62. papéis?
63. crimes?
64. moedas?
65. Ó conta, velha preta, ó jornalista, poeta, pequeno historiador urbano,
66. ó surdo-mudo, depositário de meus desfalecimentos, abre-te e conta,
67. moça presa na memória, velho aleijado, barata dos arquivos, portas rangentes, solidão [e asco,
68. pessoas e coisas enigmáticas, contai,
69. capa de poeira dos pianos desmantelados, contai;
70. velhos selos do imperador, aparelhos de porcelana partidos, contai;
71. ossos na rua, fragmentos de jornal, colchete no chão da costureira, luto no braço, [pombas, cães errantes, animais caçados, contai.

72. Tudo tão difícil depois que vos calaste...

73. E muitos de vós nunca se abriram.

No verso 48, o sujeito menciona as *muletas*; no verso 49, os *mortos faladores*, ou seja, aqueles indivíduos esquecidos e oprimidos; por fim, no verso 50, as *velhas paralíticas*. Essas referências compõem um quadro em que é visível a violência direta contra a sociedade civil. Depois de referir esses elementos, o sujeito lírico declara que essas situações autoritárias não se esvaíram de sua memória: *Certas histórias não se perderam* (v. 52). Portanto, a impossibilidade de uma neutralidade do olhar é consequência de um contexto histórico extremamente decadente, o que abala a noção de uma consciência una e coesa do eu lírico.

Os versos 53 a 64 retomam a idéia contida nos versos 01, 02 e 26. O conteúdo geral formulado nesses últimos versos é de que o indivíduo social está acorrentado às normas impostas pela elite dominante e de que qualquer caminho para uma possível libertação é fraudado e incerto. Nos versos 53-64, a imagem da *casa* remete a uma mesma conclusão básica. Em qualquer direção a que o sujeito se dirige, ele sempre se depara com uma situação sem saída e, principalmente, marcada pela violência, pela precariedade de substancialidade: no verso 55, o eu lírico salienta que *a sala grande conduz a quartos terríveis*; no verso 56, declara que há um *corpo esquecido na mesa*; no verso 57, afirma que, na *copa*, existem *frutas ácidas*; em seguida, frisa que o *jardim central* (v. 58) *conduz às celas fechadas* (v. 61); nos versos 62, 63 e 64, relativiza a sua própria posição diante do que diz.

Após a descrição desses ambientes, novamente o indivíduo desloca o seu centro de interesse. Na última estrofe do segmento em consideração, ele apresenta uma multiplicidade de referências e manifesta um certo desdém com o assunto de que trata. Aí, é feita menção à *velha preta*, ao *jornalista*, ao *pequeno historiador urbano* (v. 65), ao *surdo-mudo* (v. 66), à *moça*, ao *velho aleijado*, às *baratas* (v. 67), aos *pianos* (v. 69), aos *velhos selos do imperador* (v. 70), aos *ossos na rua*, aos *fragmentos de jornal*, ao *luto no braço*, às *pombas*, aos *cães errantes*, aos *animais*, etc. (v. 71). Esse fluxo desorganizado equipara-se a uma sociedade desintegrada cuja complexidade de elementos nunca atinge uma síntese. Essas referências formulam a imagem de um conjunto heterogêneo, com valor obscuro e negativo, impossível de ser apreendido pela experiência humana, conforme os versos 72 e 73.

O quarto segmento tece uma crítica ao contexto autoritário do Estado Novo:

74. É tempo de meio silêncio,  
 75. de boca gelada e murmúrio,  
 76. palavra indireta, aviso  
 77. na esquina. Tempo de cinco sentidos  
 78. num só. O espião janta conosco.
79. É tempo de cortinas pardas,  
 80. de céu neutro, política  
 81. na maçã, no santo, no gozo,  
 82. amor e desamor, cólera  
 83. branda, gim com água tônica,  
 84. olhos pintados,  
 85. dentes de vidro,  
 86. grotesca língua torcida.  
 87. A isso chamamos: balanço.

Nos versos 74 a 77, o eu lírico discute a necessidade do uso de uma linguagem cifrada por parte da classe civil de modo a inviabilizar a compreensão dos agentes repressores, pois, conforme o verso 78, pode haver *espíões* em meio às pessoas suspeitas de atos subversivos.

Após traçar esses comentários, o eu lírico desvia a sua atenção para uma série de elementos. No verso 79, ele enfatiza a necessidade de *cortinas pardas*. A cor parda é um tom entre o branco e o preto, logo, no poema, a expressão sugere que se mantenha uma postura intermediária, neutra. Em outros termos: num período em que se está propenso à detenção e à censura, é preciso uma parcialidade, um não engajamento. Essa idéia se reforça no verso 80: aí, o vocábulo *neutro* é colocado ao lado da palavra *política*, novamente indicando advertência.

Nos versos 82 a 86, o sujeito lírico trata das precariedades dos sentidos. O verso 82 traz o vocábulo *amor* acompanhado de *desamor* e *cólera*. O verso 83 enfatiza o gosto amargo propiciado pelo *gim com água tônica*. O verso 84 salienta a perturbação da visão assim como o verso 85 menciona a fragilidade dos *dentes*. A expressão *grotesca língua torcida* (v. 86) pode ter sido usada: 1) como referência à necessidade do uso de diferentes formas de comunicação; 2) para indicar o ato violento de mutilação desse órgão; ou, ainda, 3) para referir-se à precariedade de uma linguagem frente a uma realidade de difícil apreensão. A esse conjunto de imagens desconexas, o eu lírico denomina *balanço* (v. 87) que, por sua vez, indica oscilação, instabilidade, desequilíbrio. Como o sujeito é um ser descentrado e reprimido, ele tem dificuldades de atingir a ordem, e a integração dos elementos nunca é conseguida.

Todas essas imagens de cunho negativo esboçadas no segmento em apreciação culminam no fazer poético. Para o eu lírico, a essência da poesia é afetada por esses fatos perturbadores: *minha repugnância total por vosso lirismo deteriorado, / que polui a essência mesma dos diamantes* (v. 173-174).

É somente na última parte do poema que o sujeito lírico apresenta, concomitantemente, a causa e a solução desse estado de conceber a realidade:

175. O poeta  
 176. declina de toda responsabilidade  
 177. na mancha do mundo capitalista  
 178. e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas  
 179. promete ajudar  
 180. a destruí-lo  
 181. como uma pedreira, uma floresta,  
 182. um verme.

(Extraído de **A rosa do povo**, 2001, p. 38-45)

O motivo de todos os males que abalam as estruturas sociais incidiria na ideologia imposta pelo *mundo capitalista* (v. 177). Esse *verme*, como o define o sujeito no último verso, precisaria ser destruído (v. 180) da mesma maneira como ela aniquilou a humanidade, ou seja, por intermédio de *palavras, intuições, símbolos e (...) armas*.

A leitura de *Nosso tempo* permitiu verificar certas particularidades relativas à produção de Drummond. Esse poema, assim como outros existentes em **A rosa do povo**, destaca-se pela obscuridade, ilogicidade, incoerência, deslocamento de imagens e, afora isso, apresenta uma perturbação visual. Todos esses elementos que abalam os princípios clássicos de composição produzem um efeito de choque e, como quer Walter Benjamin, exigem esforços de leitura para sua compreensão e interpretação. Isso porque, a seu ver, esse comportamento inquieto de estilo vincula-se a uma realidade descontínua, motivada pelas diversas formas de autoritarismo. Assim, o impacto de eventos de teor negativo na personalidade do artista reflete-se em sua produção, de modo que o leitor passe a indagar o seu estar-no-mundo, o que possibilita uma releitura da história.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.
- \_\_\_\_\_. Educação após Auschwitz. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia*. Gabriel Cohn (Org.). São Paulo: Ática, 1994.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. *Pulsional. Revista de psicanálise*. n. 116/117. São Paulo: Escuta, dez./jan., 1998/99.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2003.