UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LUCIANA RODRIGUES DO NASCIMENTO

A ROSA DO POVO DE DRUMMOND E A POÉTICA DA LUTA DE CLASSES

VITÓRIA
2017

LUCIANA RODRIGUES DO NASCIMENTO

A ROSA DO POVO DE DRUMMOND E A POÉTICA DA LUTA DE CLASSES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração Estudos Literários.
Orientador: Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares

VITÓRIA

2017

LUCIANA RODRIGUES DO NASCIMENTO

A ROSA DO POVO DE DRUMMOND E A POÉTICA DA LUTA DE CLASSES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração Estudos Literários.

Aprovada em _____/ _____/_____.

BANCA EXAMINADORA

_____

Profº. Dr. Luís Eustáquio Soares
Universidade Federal do Espírito Santo
(Orientador- Presidente da Banca Examinadora)

_____

Profª. Dra. Júnia Matos Zaidan
Universidade Federal do Espírito Santo
(Membro titular interno)

_____

Profª Dra. Aline Prúcoli Souza
Escola São Camilo de Lellis
(Membro titular externo)

_____

Profº. Dr. Orlando Lopes Albertino
Universidade Federal do Espírito Santo
(Membro suplente interno)

_____

Profª. Dra. Fabiana Feitosa
Prefeitura Municipal de Vitória
(Membro suplente externo)

Para o amor maior, Belle.

Para aqueles a quem posso chamar de família.

Para meus pais, cuja matéria se foi, mas o amor permaneceu.

Para o amor, o farol na tempestade, sem o qual naufragaria no nada.

AGRADECIMENTOS

À minha família; especialmente à irmã Luzia por ter cuidado de mim, como ninguém jamais fez, nos últimos meses.

A meus pais, *in memoriam*, que se aqui estivessem, certamente ficariam muito orgulhosos, porque sempre salientaram a importância dos estudos. Eu segui seus conselhos.

A meu Orientador, Professor Luís Eustáquio Soares, por ter acreditado no meu trabalho – mais do que eu, inclusive -, por ultrapassar as pedras no meio do caminho comigo, pela generosidade, pela paciência e sincera amizade, deste modo, contribuindo imensamente em meus crescimentos acadêmico e pessoal.

Aos professores que participaram, de alguma forma, da conclusão dessa jornada, exercendo com carinho e dedicação a arte de lecionar. Em especial aos que disponibilizaram parte do seu tempo para a leitura desta Dissertação e pela participação na banca de defesa – Júnia, Aline, Orlando e Fabiana.

Aos coordenadores que estiveram à frente do PPGL, pela, competência, carinho, paciência e atenção sempre dispensados a nós, alunos.

Aos funcionários da secretaria do PPGL, que sempre estiveram à disposição e atentos às nossas necessidades.

Aos amigos que me motivaram nesta jornada, em especial, Rosi e Cloves, a primeira por sempre ter uma palavra de incentivo nas horas mais difíceis. O segundo, porque além de diretor – e nesta função ter feito o possível para me ajudar - é amigo sincero para todos os combates da vida, não me permitindo desistir em face às mazelas existencialistas.

Aos colegas das turmas, pelas excelentes trocas de experiências, conhecimento e afeto.

Aos meus colegas e alunos da Escola Estadual Sílvio Egito Sobrinho da Serra - ES, pela compreensão, carinho e apoio tão importantes nesta jornada.

Ao Cosmos, Deus, ou como forem reconhecidas as forças que articulam o mundo, permitindo nossa efêmera existência.

A Saulo da biblioteca do mestrado, pela gentileza de sempre.

A CAPES, pela bolsa de estudo.

À Universidade Federal do Espírito Santo.

Em último caso, por isso, resta a alternativa cambiante entre o nada absoluto e o tudo absoluto: o nada absoluto é o fracasso decidido da utopia, enquanto que o tudo absoluto – na pré-aparência do reino da liberdade – é o cumprimento decidido da utopia ou o ser como utopia. O triunfo do nada ao final foi pensada mitologicamente como inferno; o triunfo do tudo ao final, como céu: na verdade, o próprio tudo não é outra coisa senão a identidade do homem que retorna a si mesmo com o mundo bem sucedido para ele.

(Ernst Bloch)

Nada existe que não seja social e histórico (...) político.

(Fredric Jameson)

RESUMO

A indiscernibilidade entre literatura, política e história na obra *A Rosa do Povo* (1945), de Carlos Drummond de Andrade é a mola propulsora desta Dissertação de Mestrado, sob a orientação teórica concernente aos pensamentos de Ernst Bloch (princípio de esperança); Fredric Jameson (utopia, inconsciente político, artefato cultural como ato socialmente simbólico), Nietzsche (niilismos ativo e passivo), Jacques Rancière (os regimes da arte, a partilha do sensível, os axiomas para combater o niilismo) e Raymond Willams (atualização do conceito de tragédia), entre outros que nos ajudarão, pelo meio do caminho, a sedimentar nossa proposição: de que a poética drummondiana, sobretudo a da coletânea de 1945, possui um inconsciente político, inserto no regime estético da arte que nos possibilitará empreender uma luta de classe poética, com base nos postulados do Marxismo, de Karl Marx e Friedrich Engels, em *Ideologia Alemã* (2007), contra a ideologia das classes dominantes, inclusive, a da crítica literária e da poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Social. Regime Estético da arte. Marxismo. Luta de Classes. Niilismo. Utopia.

RESUMEN

La indiscernibilidade entre literatura, política e história en la obra A Rosa do Povo (1945), de Carlos Drummond de Andrade es la mola propulsora de esta disertación de maestría bajo la orientación teórica concernente a los pensamientos de Ernst Bloch (princípio de esperanza); Fredric Jameson (utopía, inconsciente político, artefacto cultural como acto socialmente simbólico), Nietzsche (niilismos activo y pasivo), Jacques Rancière (los regímenes dela arte, el reparto del sensible, los axiomas para combatir el nihilismo) y Raymond Williams (actualización del concepto de tragédia), entre otros que nos ayudarán, por el medio del camino, sedimentar nuestra proposición: de que la poética drummondiana, especialmente a de la coletânea de 1945, tiene un inconsciente político, inserto en el régimen estético del arte que nos posibilitará emprender una lucha de clase poética, con base en los postulados del Marxismo, de Karl Marx y Friedrich Engels, en Ideología Alemana (2007), contra la ideología de las clases dominantes, inclusive, a de la crítica literaria y de la poesia.

PALABRAS CLAVE: Poesía Social. Regímen de arte estético. Marxismo. Lucha de clases. Nihilismo. Utopía.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....10
1 Drummond: Do “sentimento de mundo” nascem suas “inquietudes” em *A Rosa do Povo* 11
2 Arte e política – o regime estético da arte e a relação entre o niilismo ativo e passivo de Nietzsche em Carlos Drummond de Andrade.....17

1 CAPÍTULO I - O PRINCÍPIO DE ESPERANÇA DE A ROSA DO POVO.....28
1.1. O princípio de esperança da poética de Drummond e a luta de classes teórico-estética.....29
1.2. Drummond e a poética utópica não escapista.....31
1.3. Drummond a ilha não escapista.....39
1.4. O inconsciente estético não escapista da poética de Drummond.....46
1.5. O princípio de esperança utópico de A Rosa do Povo.....55
1.6. Jameson e a utopia como princípio transformador.....61

2 CAPÍTULO II – A NEGAÇÃO DO *TOPOS*.....65
2.1. Niilismos: ativo e passivo em Nietzsche.....70
2.2. Inversão do conceito de niilismo passivo para ativo por um princípio de esperança utópico em *A Rosa do Povo*.....73
2.3. Cidade Prevista do ideal ascético do niilismo ativo – o oprimido na luta de classes.....75
2.4. “Tempo de partido” do niilismo passivo da agitação das cidades.....76
2.5. A reificação do cotidiano do niilismo passivo na/da cidade: “Morte do Leiteiro” 80
2.6. Canto poético-cinematográfico “ao homem do povo” – Carlitos.....85
2.7. A Flor e a Náusea: uma negação ao niilismo passivo da agitação das cidades.....94

3 CAPÍTULO III - A TRAGÉDIA MODERNA: UMA CONSTRUÇÃO NEGADA PELA TEORIA CRÍTICA DO REGIME POÉTICO DA ARTE.....102
3.1. A cisão com a teoria crítica para uma atualização da dimensão trágica da literatura modernista/pós-modernista.....105
3.2. O trágico: resultado das instituições e convenções do mundo.....106
3.3. Os dois lados da tragédia, segundo Williams.....109
3.4. Socialismo e Revolução na práxis e no texto literário: uma dialética..... 110
3.5. Os enunciados do fim e do nada, três axiomas para combater o niilismo passivo contemporâneo.....116
3.6. O princípio de esperança de um niilismo ativo que comprova o axioma: “o tempo não tem relação com a verdade” em A Rosa do Povo.....118
3.7. Uma Hora e Mais Outra: a (im)possível negação ao axioma “o tempo não tem relação com a verdade” 122

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....133

REFERÊNCIAS.....137

INTRODUÇÃO

1. Drummond: Do “sentimento de mundo” nascem suas “inquietudes” em *A Rosa do Povo*

Há muitos faces do poeta Carlos Drummond de Andrade - que também era cronista e ensaísta -, e sobre isso não há controvérsias. Entretanto, é preciso escolher uma de suas variadas faces, em uma obra específica, para que não se corra o risco de empreender uma análise superficial, sem uma excelente fundamentação teórica. Também por esta razão e por ser um assunto de interesse da pesquisadora, escolheu-se, neste trabalho, a poesia social drummondiana da coletânea *A Rosa do Povo* (1945).

Sobre essas diversas faces, Drummond as organizaria, em *Antologia Poética* (1962), dividindo-as em nove áreas temáticas:

1. o indivíduo: “um eu todo retorcido”;
2. a terra natal: “uma província: esta”;
3. a família: “a família que me dei”;
4. amigos: “cantar de amigos”;
5. choque social: “na praça de convites”;
6. o conhecimento amoroso: “amar-amaro”;
7. a própria poesia: “poesia contemplada”;
8. exercícios lúdicos: “uma, duas argolinhas”;
9. uma visão, ou tentativa de, da existência: “tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo”.

O conjunto de obras, a partir de 1930, ano de estreia do primeiro livro, é grande e merece reprodução:

Poesia

1930 – Alguma poesia
1934 – Brejo das almas
1940 – sentimento do mundo
1942 – poesias
1945 – A rosa do povo
1948 – poesia até agora

1951 – Claro enigma
1952 – viola de bolso
1954 – Fazendeiro do ar & poesia até agora
1955 – viola de bolso novamente encordoada
1959 – poemas
1959 – A vida passada a limpo
1962 – Lição das coisas
1967 – versiprosa
1968 – Boitempo& A falta que ama
1973 – Menino antigo – Boitempo II
1973 – As impurezas do branco
1975 – Amor, amores
1977 – A visita
1978 – O marginal Colorindo Gato
1978 – discurso da primavera & Algumas sombras
1979 – Esquecer para lembrar – Boitempo III
1980 – A paixão medida
1982 – Carmina drummondiana
1984 – Corpo
1985 – Amar, sinal estranho
1985– Amar se aprende amando
1988 – poesia errante
1992 – o amor natural
1996 – Farewell prosa
1944 – Confissões de minas
1951 – Contos de aprendiz
1952 – passeios na ilha
1957 – Fala, amendoeira
1962 – A bolsa e a vida (crônicas e poemas)
1970 – Cadeira de balanço (crônicas e poemas)
1970 – Caminhos de João Brandão
1978 – O poder ultrajovem e mais 79 textos em prosa e verso
1978 – os dias lindos
1979 – De notícias e não notícias faz-se a crônica
1979 – Historinhas
1981 – Contos plausíveis
1984 – Boca de luar
1985 – o observatório escritório
1986 – Tempo vida poesia
1987 – o avesso das coisas
1987 – Moça deitada na grama
1983 – o elefante
1985 – História de dois amores (com ilustrações de Ziraldo)

Em *A Rosa do Povo (1945*), encontraremos mais de um eixo temático, se seguirmos a divisão que o próprio Drummond criou. Mas, de acordo com a perspectiva adotada neste trabalho, para além dessa ordem antológica, queremos nos concentrar na poética drummondiana do período de 1930 a

1945, tempo em que o existencialismo, a psicanálise e o marxismo buscam respostas para o Ser no Mundo, como salienta Francisco Achcar, em sua obra *Carlos Drummond de Andrade* (2000):

> Nessa segunda etapa do movimento modernista – que vai, *grosso modo*, de 1930 a 1945 -, desenvolvem-se na poesia algumas das características mais marcantes de seu primeiro tempo (inovações rítmicas, humor, paródia, temas cotidianos, linguagem coloquial, elipses e associações surpreendentes), ao mesmo tempo que se amplia a temática e se diversificam os recursos e as tendências estilísticas. Esboça-se, então o perfil contemporâneo da literatura brasileira, que, como a literatura internacional, testemunha a emergência de três sistemas explicativos do homem e da sociedade: existencialismo, a psicanálise e o marxismo. (ACHCAR, 2000, p. 12-13)

É, pois, na interface dessas perspectivas pensantes, a do existencialismo, a da psicanálise e a do marxismo, tendo como eixo a relação homem e sociedade, que torna essa segunda fase ao mesmo tempo do modernismo e da poética de Drummond um objeto de estudo indispensável para o contemporâneo, sobretudo no contexto brasileiro atual, golpeado mais um a pela intervenção oligárquica antidemocrática, inconstitucional, colonizada.

O que se destaca nesse período é o “verbo encarnado”, a palavra poética como posição assumida perante a sociedade. A esse propósito, o crítico literário Antônio Candido, no importante estudo sobre a obra drummondiana *Inquietudes na poesia de Drummond* (1995), definirá, a poética de Carlos Drummond de Andrade nos anos de 1935 a 1959, assim:

> Para ele [o poeta], a experiência não é autêntica em si, mas na medida em que pode ser refeita no universo do verbo. A ideia só existe como palavra, porque só recebe vida, isto é, significado, graças à escolha de uma palavra que a designa e a posição desta na estrutura do poema. O trabalho poético produz uma espécie de volta ou refluxo da palavra sobre a ideia, que então ganha uma segunda natureza, uma segunda inteligibilidade. Tanto assim, que o poema é geralmente feito com o lugar-comum (...). Nas mãos do poeta o lugar-comum se torna revelação, graças à palavra na qual se encarnou.
> O trabalho necessário a isto é grande parte do que chamamos inspiração. Consiste na capacidade de manipular as palavras neutra, “em estado de dicionário”(que podem servir para compor uma frase técnica, uma indicação prática ou um verso) e quebrar o seu estado de neutralidade pelo discernimento do sentido que adquirem quando combinadas, segundo uma sintaxe especial. Inicialmente, é preciso

> rejeitar os sistemas convencionais, que limitam e mesmo esterilizam a descoberta dos sentidos possíveis. (CANDIDO, 1995, p. 140)

De acordo com Candido, é graças ao trabalho do poeta que o “lugar-comum” se torna revelação. Não basta ao poeta ter acesso às palavras, é preciso saber estruturá-las no poema para que ganhem significação social precisa, comprometida. Talvez, por isso, uma das marcas dos poemas drummondianos em *A Rosa do Povo* seja a utilização, em grande parte dos poemas, do verso livre, organizados numa “sintaxe especial”: a sintaxe da relação homem e sociedade.

Para além dos aspectos estruturais da coletânea *A Rosa do Povo*, ainda em *Inquietudes na poesia de Drummond* (1995), Candido comentará sobre o “sentimento de mundo” do poeta que o faz partir da individualidade para a coletividade:

> (...) a sua poesia social não é devida apenas à convicção, pois decorre sobretudo das inquietudes que o assaltam. O sentimento de insuficiência do eu, entregue a si mesmo, leva-o a querer completar-se pela adesão ao próximo, substituindo os problemas pessoais pelos problemas de todos. (CANDIDO, 1995, p. 125-127)

Deste modo, ao partir de sua individualidade inquietante, o poeta consegue atingir à coletividade com sua poética. Além disso, faz-se necessário salientar que esse período, no qual se insere a *Rosa do Povo,* é também um tempo marcado como sendo um momento de reflexão do próprio fazer poético, época em que se inicia a afirmação da metalinguagem como um dos grandes temas das produções literárias do século XX. A metalinguagem, o texto poético que remete ao próprio signo, está presente em vários poemas da coletânea de 1945. Sobre seu projeto poético, o próprio Drummond deu um testemunho acerca de sua obra em *Autobiografia Para uma Revista*:

> Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta que apenas verseje dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as formas líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos da técnica, da leitura da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam e um poeta desarmado é mesmo um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos. (ANDRADE *apud* SANT’ANNA, 1980, p. 15)

Portanto, para o poeta itabirano, a poesia “é negócio de grande responsabilidade” e como tal seus agentes, os poetas, precisavam se “armar” para não cederem aos modismos – sejam linguísticos ou formais- de sua época sem uma reflexão sobre as coisas, assim como cantou nos versos “As coisas / Que tristes são as coisas /consideradas sem ênfase. “(v. 14). (ANDRADE, 2009, p. 27). De acordo com o teórico Affonso Romano de Sant’Anna, em *Carlos Drummond de Andrade: Análise da obra* (1980), “Neste universo, portanto, parte-se para um humanismo redefinido e aí a obra de arte encontra sua função. Ela é denúncia e reflexo do tempo e já prenúncio de uma nova realidade. (SANT’ANNA, 1980, p. 37). Surgirá, então, um novo *topos,* nascido a partir da “flor” – a r*osa do povo* - após a travessia pela náusea.

Não obstante, na perspectiva adotada neste trabalho, é preciso esclarecer que essa denúncia e reflexo do tempo não são miméticos, mas fazem parte da teia poética drummondiana porque a História é uma só, ao menos é o que este trabalho supõe poder demonstrar. Ainda de acordo com Sant’Anna, “Como *creator*, o poeta empreende a redução de sua época, reflete a realidade que vive, deglute o mundo que o deglute, ajunta aquilo que o tempo espalha.” (SANTANA, 1980, p. 37), colocando no mesmo compasso a metalinguagem, isto é, a reflexão sobre o fazer poético, e a relação com a História, o mundo, assumindo um nítido compromisso social com os oprimidos.

Nesse sentido, de refletir a realidade deglutindo o mundo, o filósofo húngaro Georg Lukács, em *As Bases Ontológicas do Pensamento e da Atividade do Homem* (1978), traria o seguinte axioma:

> As obras originais são aquelas nas quais aparecem tomadas de posição justas, conteudisticamente, em face dos grandes problemas da época, em face do novo que neles se manifesta, e que são representadas mediante uma forma correspondente a este conteúdo ideal, capaz de expressá-lo adequadamente (LUKÁCS, 1978, p. 216)

Mediante ao exposto por Lukács no que concerne à originalidade das obras, e concordando com ele, defendemos que *A Rosa do Povo* insere-se nesta categoria, porque existe um posicionamento do Ser, ainda que utopicamente, diante da barbárie mundial em tempos de guerra; e a importância desse

“sentimento de mundo” drummondiano, em consonância com o axioma de Theodor Adorno, em *Crítica Cultural e Sociedade* (1998) de que “escrever um poema após *Auschwitz* [campo de concentração nazista] é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que se tornou impossível escrever poemas”(ADORNO, 1998, p. 26). Neste texto, além de o filósofo alemão propor a urgência de se refletir sobre a tensão entre barbárie e sua representação – embora haja várias e controversas interpretações para esse axioma -, para nós, o que fica claro é a premência de se pensar nas formas de representação do mundo real – mutável a todo tempo -, tendo em vista o novo horizonte da não repetição desses mesmos atos de barbárie, chancelados contemporaneamente pelo mundo burguês.

Tendo isso em vista, desde o esboço do pré-projeto, o objetivo desta Dissertação de Mestrado sempre foi a de mostrar que o poema *corpus* escolhido, “A flor e a náusea”, de A *Rosa do Povo*, deveria ser analisado numa perspectiva que evidenciasse que o texto não deveria ser abordado por meio de uma análise imanente em si, mas como um imanência que fosse ao mesmo tempo a do texto poético e a do texto da sociedade, argumento que uso em conformidade com Davi Arrigucci Júnior, tendo em vista o seguinte fragmento de seu livro *Coração Partido* (2002) :

> Desde o início, o conteúdo de verdade da poesia de Drummond, como em toda grande poesia, é histórico até o mais fundo e não se separa do problema de sua configuração formal ou da consciência do fazer que sempre o acompanha. E não é histórico porque reproduza fatos históricos, que podem até eventualmente estar referidos ou aludidos nos poemas – “O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente” -, mas porque revela uma consciência verídica da experiência histórica entranhada profundamente na subjetividade e na própria forma poética que lhe deu expressão. (ARRIGUCCI JR, 2002, p.102-103).

Esse trecho do livro *Coração partido* de Arrigucci Júnior é especialmente importante porque destitui uma concepção “etapista” presente em boa parte da crítica literária sobre a poética de Drummond, ancorada no estereótipo de que haveria um Drummond da primeira geração modernista, despojado, irônico, enviesado, gauche, como é possível comprovar com o livro *Alguma poesia* (1930), um Drummond comprometido socialmente, da segunda fase

modernista, como visto em *A Rosa do Povo* (1945) e por fim um Drummond metafísico, tendo em vista a publicação de *Claro enigma* (1951).

Com Arrigucci, assumimos, nesta Dissertação de Mestrado, o argumento de que a preocupação social, tendo em vista a relação homem e mundo, sempre esteve presente na poética de Carlos Drummond de Andrade, tendo experimentado diversas dicções no decorrer de sua produção poética. Essa questão nos parece de extrema importância, porque o que marca a experimentação poética do poeta de *A Rosa do Povo* não é a separação entre estilo, dicção poética, da dimensão política comprometida com seu tempo. Pelo contrário, não há contradição entre uma dimensão e outra, mas diferentes momentos experimentais que expressam o homem no mundo, sempre no compromisso com os oprimidos.

2. Arte e política – o regime estético da arte e a relação entre o niilismo ativo e passivo de Nietzsche em Carlos Drummond de Andrade

Essa relação entre arte e política encontra em Jacques Rancière, uma síntese importante. Em seu livro, *A partilha do sensível* (2009), como o próprio título sugere, o filósofo francês não distingue a arte da partilha do sensível, pensando-a a partir de três regimes, em conformidade com o modo pelo qual o campo artístico se inscreve no universo sensível, entendendo por este o sempre dinâmico e inacabado conjunto das partes de um *socius*: as partes econômicas, culturais, epistemológicas, sociais, identitárias e todas as demais possíveis, imagináveis ou inimagináveis.

O primeiro regime da arte é o ético ou icônico, que separa as platônicas supostas verdadeiras imagens das não menos supostamente falsas, de onde seja possível salientar:

> Neste regime, 'a arte' não é identificada enquanto tal, mas se encontra subsumida na questão das imagens. Há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de uma dupla questão: quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que tem e os efeitos que induzem. Pertence a esse regime a questão das imagens da divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens, do estatuto e significado das que são

> produzidas.(...)Trata-se, nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. E essa questão impede a 'arte' de se individualizar enquanto tal."(RANCIÈRE. 2009, p.28-29)

O regime ético ainda não detém o estatuto da arte, em diálogo com o trecho citado. É um regime que relaciona imagens e origens, de tal modo que as primeiras serão chanceladas como sagradas apenas se forem tributárias de origens não menos sagradas. Origens aqui podem ser pensadas como questão de nascimento. Trata-se da origem aristocrática porque, para ser redundante, diz respeito ao nascimento do aristocrata – o governo suposto dos melhores. As imagens do regime ético da arte partilham hierarquicamente o sensível ao estabelecerem modos de ser dos indivíduos, valorizando aqueles que "nasceram como melhores" em relação aos que não pertencem a esse segmento – o sem origens.

Outro aspecto importante do regime ético da arte é a sua relação entre origens e fins. Para este regime, as imagens que devem circular no *socius*, como fins em si mesmas, são as que advêm de origens aristocráticas. O regime ético é, assim, um regime circular. Nele, as verdadeiras imagens circulam, mas sem deixar de retomar as origens que as justiçam, chancelam, hierarquizam.

A partilha do sensível do regime ético é a partilha das imagens verdadeiras e falsas e estabelecem os modos de ser das imagens como partilha dos modos de ser dos indivíduos e as coletividades, de tal maneira em que estas serão ideais se disserem respeito aos modos de ser aristocráticos dos indivíduos – subsumindo os modos de ser sem origens, tornados invisíveis.

Como derivado do regime ético da arte, tem-se o regime poético – este já com um estatuto artístico bem definido, como é possível depreender do seguinte trecho de *A partilha do sensível*:

> Denomino esse regime poético no sentido em que identifica as artes - que a idade clássica chamará de 'belas artes' - no interior de uma classificação de maneiras de fazer, e consequentemente define maneiras de fazer e de apreciar imitações benfeitas. Chamo-o representativo, porquanto é a noção de representação ou de *mímesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar. Mas, repito, a

> *mímesis* não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. Um regime de visibilidade das artes é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações. Precisamente o que eu evocava acima a propósito da lógica representativa. Esta entra numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais: o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade."(RANCIERÈ, 2009, p. 31-32)

O regime poético é o da autonomia da arte, constituída como origem e fins em si mesmos. É herdeiro do regime ético porque partilha o sensível de forma hierárquica, seja porque se comporta como se fosse uma parte à parte das demais, no *socius*, seja porque sua origem sem fins, ou origem que detém seus próprios fins, ecoam o nascimento aristocrático da arte, separando arte e política precisamente porque, como arte autônoma, supostamente se basta a si mesma, com sua origem e com seus fins.

Assim como regime ético da arte, o poético também, em sua autonomia, apenas permite sua visibilidade, no *socius*, como suposta verdadeira arte – a parte da arte como um absoluto a ser mostrado. Com isso, torna invisíveis as outras partes do *socius*. A verdadeira partilha desigual do sensível do regime ético e poético está na base de um jogo entre a visibilidade e a invisibilidade. Merece fazerem-se visíveis, para o primeiro, as imagens aristocráticas e, para o segundo, a arte autônoma, que expurga de si as outras partes do *socius*.

O terceiro regime da arte, segundo Rancière, é o regime estético. Este estabelece um rompimento com o regime ético e, portanto, com o regime poético da arte. Primeiro porque o regime estético não distingue arte de política. Segundo porque intervém esteticamente – e por isso, politicamente – na partilha desigual do *socius*, reconfigurando-a, tendo em vista a democracia das partes.

O regime estético rompe, assim, com o estatuto próprio das imagens, típico do regime ético; e o estatuto autônomo da arte, como ocorre no regime poético,

tornando comum todos os modos de ser da comunidade, como é possível ler no seguinte fragmento de *A partilha do sensível*:

> No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. (...) O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. O estado estético schilleriano, que é o primeiro - e, em certo sentido, inultrapassável - manifesto desse regime, marca bem essa identidade fundamental dos contrários. O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. O momento de formação de uma humanidade específica. (RANCIÈRE. 2009, p. 33-34)

Partimos da hipótese de que a fase propriamente política da poética de Drummond - que tem seu momento mais visivelmente comprometido em *A Rosa do Povo* – está presente nas demais fases simplesmente porque Drummond foi um poeta do regime estético das artes, em todas as suas fases.

Se a produção poética de Drummond, compreendida no período da década de 30 até 1945, deixou prevalecer a dicção política comprometida com o seu contexto histórico, é porque isso, além de evidenciar o desafio de explicitar, tornar visível, o próprio contexto histórico, o da emergência do fascismo e do nazismo, também evidencia que em Drummond, a dimensão política nunca foi uma exceção à parte, motivo pelo qual torna-se extremamente difícil compartilhar com Antônio Candido que, em *Literatura e Sociedade* (2006), relembrará que houve um tempo, no século passado, em que teria surgido a dicotomia entre a defesa de que texto literário deveria ser condicionado ao social e a crítica de que tal perspectiva não seria relevante, assumindo o argumento de que a literatura deveria centrar-se na estrutura do texto, como se confirma no seguinte apontamento:

> [...] antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de

> uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão.
> Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 2006, p. 13-14)

Mediante ao exposto até então, reiteramos, na contramão de Antônio Candido, que o regime estético da arte, se estiver relacionado com algum período histórico específico, está, em conformidade com Jacques Rancière, com o período histórico da democracia, no qual a arte assume o desafio de reconfigurar a partilha desigual do sensível comprometendo-se a tornar visível o que não tem sido: o invisível mundo dos sem origem – a rosa do povo.

Fredric Jameson, a propósito, assumiu que, em seu livro *O Inconsciente Político* (1992), argumentaria [...] em favor da prioridade de interpretação política dos textos literários." (JAMESON, 1992, p.15). Embora, ao dizer isso, o teórico não se refira somente aos textos considerados sociais ou engajados, e sim, a todos. Isso fica claro quando ele considera que há um entendimento geral de que "certos textos possuem uma ressonância social e histórica – e por vezes até mesmo política." (JAMESON, 1992, p. 15), como é o caso, tendo em vista o objeto desta Dissertação de Mestrado, de *A Rosa do Povo,* de Carlos Drummond de Andrade. Ele critica o quê para Jacques Rancière seria o regime poético da arte: o regime que separa arte da política, salientando, em aberto diálogo com o marxismo, o seguinte, em *O Inconsciente Político* (1992):

> Somente o marxismo pode nos oferecer um relato adequado do mistério essencial do passado cultural, que, como Tirésias bebendo sangue, volta momentaneamente à vida e pode mais uma vez falar, revelando sua mensagem há muito esquecida em ambientes que lhe são totalmente alheios. Esse mistério só pode ser restabelecido se a aventura humana for única; só assim – e não por meio das divagações dos anacrônicos ou das projeções modernistas – podemos vislumbrar as exigências vitais que nos são feitas por

> questões há muito esquecidas, como a alternância sazonal da economia de uma tribo primitiva, as apaixonadas disputas quanto à natureza da Trindade, os modelos conflitantes da *polis* ou do império universal, ou, o que aparentemente está mais próximo de nós no tempo, as empoeiradas polêmicas parlamentares e jornalísticas das Nações-Estados do século XIX. Essas questões, com relação a nós, só podem recuperar sua urgência original se forem recontadas dentro da unidade de uma única e grande história coletiva; apenas se, mesmo sob uma forma disfarçada e simbólica, forem vistas como algo que compartilha de um único terma fundamental – para o marxismo, a luta coletiva para se alcançar um reino de liberdade a partir de um reino da necessidade; apenas se forem apreendidas como episódios vitais de uma única trama vasta e incompleta. (JAMESON, 1992, p. 17-18).

Ao afirmar a importância do marxismo, o que se deve destacar, com Jameson, é que o inconsciente político de qualquer artefato cultural é a luta de classes, igualmente presente no regime ético, poético e estético da arte, com a diferença fundamental de que este último é o que assume a luta de classes sob o ponto de vista dos invisíveis da história monumental: os trabalhadores, os oprimidos e tudo que direta ou indiretamente lhes diz respeito.

Estabelecendo uma interface entre Rancière e Jameson seria possível afirmar, assim, que o regime estético das artes é o que assume a luta de classes no campo da arte e o faz sob o ponto de vista do trabalho, tendencialmente tornado invisível pelos regimes ético e poético das artes.

Toda essa “inquietude” drummondiana da fase abertamente social e, portanto, tendo em vista a fase em que o poeta assume plenamente a luta de classes, põe em destaque, supomos, a posição política de um crítico literário como Ítalo Moriconi, o qual, em *Poesia Sempre* (2002) assim se posicionou relativamente a questão política em Drummond:

> O engajamento se faz de maneira não panfletária. Drummond nunca perde de vista sua posição de intelectual burguês, por isso não cede à demagogia. Já os poemas sobre a guerra lhe permitem impregnar a poesia de emoção. (MORICONI, 2002, p. 36).

Se nos ativermos ao horizonte do regime estético da arte, de Rancière, e ao conceito de inconsciente político de Jameson, uma declaração como a citada de Moriconi indicia logo sua posição política, no âmbito da luta de classes: a do burguês ou a do aristocrata. É o regime poético da arte, como autonomia, que

Moriconi defende e absolutiza e, ao fazê-lo, procura eternizar a partilha desigual do sensível, censurando a visibilidade do trabalho operário.

Essa posição teórica de Moriconi não é exceção, pelo contrário. Para nós, Moriconi é um crítico pertencente ao regime poético da arte e por uma razão muito simples, ideológica, assim definida por Karl Marx e Friedrich Engels em *A ideologia alemã* (2007):

> As idéias [*sic*] da classe dominante são, em cada época, as idéias [*sic*] dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força espiritual dominante. A classe que tem à sua disposição os meios da produção material dispõe também dos meios da produção espiritual, de modo que a ela estão submetidos aproximadamente ao mesmo tempo os pensamentos daqueles aos quais faltam os meios da produção espiritual. As idéias [*sic*] dominantes não são nada mais do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, são as relações materiais dominantes apreendidas como idéias [*sic*], portanto, são a expressão das relações que fazem de uma classe dominante, são as ideias de sua dominação. Os indivíduos que compõem a classe dominante possuem, entre outras coisas, também consciência e, por isso, pensam; na medida em que dominam como classe e determinam todo o âmbito de uma época histórica, é evidente que eles o fazem em toda a sua extensão, portanto, entre outras coisas, que eles dominam também como pensadores, como produtores de idéias [*sic*], que regulam a produção e a distribuição das idéias [*sic*] de seu tempo; e, por conseguinte, que suas idéias [*sic*] são as idéias [*sic*] dominantes da época.(MARX&ENGELS, 2007, p 47)

Consideramos esse trecho de *A ideologia alemã*, de Marx e Engels, um verdadeiro axioma científico histórico: “As ideias dominantes de uma época são as ideias das classes dominantes”. Compreendemos que o regime poético da arte é a ideia dominante de nossa época porque condiz ao ponto de vista do burguês, na luta de classes teórica, não sendo por acaso que Moriconi, tentando envolver Drummond nessa trama dominante, tenha assinalado que o poeta da *Rosa do Povo* seria sensato porque seria burguês.

De modo geral, o regime poético da arte, como expressão da ideia dominante da arte, que pertence à classe dominante da nossa época, a burguesia, é o ponto de vista crítico mais comum na teoria literária brasileira – e não apenas. O inconsciente político do regime poético da arte, em nosso entendimento, é: a posição das ideias dominantes das classes dominantes.

Não é de estranhar que mesmo um crítico como Antônio Candido, conhecido por ter valorizado a relação entre literatura e sociedade, tenha assim se expressado, tendo em vista a relação entre literatura e política:

> Como estudar o texto literário levando em conta o seu vínculo com as motivações exteriores, provindas da personalidade ou da sociedade, sem cair no paralelismo, que leva a tratá-lo como documento? A única maneira talvez seja entrar pela própria constituição do discurso, desmontando-o como se a escrita gerasse um universo próprio. E a verificação básica a este respeito é que o autor pode manipular a palavra em dois sentidos principais: reforçando ou atenuando a sua semelhança com o mundo real. (CANDIDO, 1996, p. 30)

Esse argumento de Candido simplesmente não está no horizonte do regime estético da arte, de vez que não existe, para esse regime, a teoria do reflexo. O regime estético da arte não é mimético, ao contrário do que se possa pensar. Não se compromete a ser o reflexo do mundo exterior. Pelo contrário: é o regime que, ao reconfigurar a partilha do sensível, destituindo suas hierarquias, faz da obra literária um campo de experimentação permanente contra todas as formas de mimetismo.

Para o filósofo Jacques Rancière, é o regime poético da arte que está implicado com a teoria do reflexo e, portanto, com a mimeses literária, como é possível ler no seguinte trecho já citado de *A partilha do sensível*, quando assim se expressa sobre o regime poético da arte:

> Chamo-o representativo, porquanto é a noção de representação ou de *mímesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar. Mas, repito, a *mímesis* não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. Um regime de visibilidade das artes é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações (RANCIERÈ, 2009, p. 31-32).

Se a arte é a sua relação com a partilha do sensível e se, no decorrer da história humana, a partilha do sensível tem sido orquestrada de forma desigual pelas classes dominantes, o regime poético da arte é o regime representativo da desigualdade da partilha – a sua mimeses -, pois a ratifica ao conformar e

confinar o lugar de exceção da arte, como parte superior às outras partes, como parte à parte.

Tendo em vista, por outro lado, o regime estético da arte, se está é trabalho da e na forma o é como arte não representativa da desigualdade da e na partilha do sensível. É por isso que, ratificamos, o regime estético da arte nada tem a ver com a teoria do reflexo e com a mimeses, sendo justamente o contrário. Se a crítica literária dominante insiste em desqualificar a dimensão política da arte é porque, além de fazer parte das ideias da classe dominante, tem, de modo geral, funcionado como mimeses desta.

Tendo em vista esses argumentos, esta Dissertação de Mestrado tem a seguinte questão de método como horizonte: analisar a poética assumidamente comprometida de Drummond como o momento mais intenso de seu regime estético da arte, considerando antes de tudo o poema “A flor e a náusea” de *A Rosa do Povo* como foco principal porque inscreve o inconsciente político de uma linguagem poética baseada em um princípio de esperança, a flor, ao qual chamaremos de utópico; que só se alcança, torna-se visível - a flor -, se o poema não for representativo da partilha do sensível realmente existente, negando-a por meio da náusea.

A essa negação, a náusea, daremos o nome de niilismo ativo, discordando frontalmente de Nietzsche de, por exemplo, *A genealogia da moral* (2009), livro no qual associa o niilismo passivo ao aos fracos e doentes

> Os doentes são o maior perigo para os sãos; não é dos mais fortes que vem o infortúnio dos fortes, e sim dos mais fracos. Isto é sabido? *Grosso modo,* não é absolutamente o temor ao homem, aquilo cuja diminuição se poderia desejar: pois esse temor obriga os fortes a serem fortes, ocasionalmente temíveis - ele mantém *em pé* o tipo bem logrado de homem. O que é de temer, o que tem efeito mais fatal que qualquer fatalidade, não é o grande temor, mas o grande *nojo* ao homem; e também a grande *compaixão* pelo homem. Supondo que esses dois um dia se casassem, inevitavelmente algo de monstruoso viria ao mundo, a "última vontade" do homem, sua vontade do nada, o niilismo (NIETZSCHE, 2009, p. 50).

Partimos da hipótese de que Nietzsche, ao produzir um perfil psicopatológico ao que chamava de moral de escravo, estava simplesmente realizando

ideologia a serviço da classe dominante, em nome da aristocracia, contra os antigos camponeses, então transformados em operários no interior da civilização burguesa. Se o niilismo passivo, em seu ponto de vista, dizia respeito a um ideal ascético de libertar-se da opressão, ideal dos mais fracos, ao contrário do niilismo passivo, o ativo, para o filósofo alemão, só poderia se identificar com o espírito dos mais fortes, os melhores supostos dentre os homens: os aristocratas.

A proposta desta Dissertação de Mestrado é a de inverter Nietzsche, transformando o niilismo passivo em ativo, e este em passivo. Assim, o que o filósofo alemão chamou de niilismo passivo, o ideal ascético dos supostos mais fracos, consideraremos aí o lugar histórico do niilismo ativo. Por outro lado, a vontade de potência nietzschiana, o espírito dos mais fortes, aqui será concebida como niilismo passivo.

Propomos, assim, que a poética de Carlos Drummond de Andrade, no seu lado de "Flor", o princípio de esperança, pode ser analisada como niilismo ativo: ideal ascético dos oprimidos representado pela flor – ou a rosa do povo como utópico princípio de esperança. Por outro lado, a agitação das cidades, compreendida como a vontade de potência dos e nos grandes centros urbanos da civilização burguesa, será por nós lida como expressão do niilismo passivo – o lado da náusea do poema "A Flor e a Náusea".

Tendo em vista essa perspectiva, proporemos uma estrutura de três capítulos para esta Dissertação de Mestrado. Um primeiro capítulo em que o foco será a análise da "flor", do princípio utópico de utopia da poética de compromisso social de Carlos Drummond de Andrade, com seu niilismo ativo que nega a vontade de potência do niilismo passivo da civilização burguesa.

Para tanto, além de análise meticulosa de poemas de *A Rosa do Povo*, dialogaremos com o livro *O princípio de Esperança* (2006) de Ernst Bloch, com *A Utopia* (2001), de Thomas More, com o livro *As utopias e a felicidade imaginada (*1972), de Jerzy Szacki; e com *Política da Utopia* (2004), de Fredric

Jameson, sem deixar de lado uma efetiva interação com a fortuna crítica sobre a poética de Drummond.

No segundo capítulo, o foco migrará para o lado “náusea’ da poética de Drummond. A relação do niilismo ativo e passivo, de Nietzsche, invertendo este, será o referencial a ser dilatado, tendo em vista uma efetiva análise de poemas de *A Rosa do Povo*. Os livros *Diálogo com Nietzsche: ensaios* (2010), de Gianni Vattimo, e *O Niilismo* (1999), de Franco Volpi serão referenciais teóricos importantes para a realização desse capítulo segundo desta Dissertação de Mestrado.

O terceiro capítulo se concentrará no conceito de tragédia desenvolvido por Raymond Williams, em *Tragédia Moderna* (2002), por ter interpretado a tragédia como um conjunto de instituições e convenções de um período histórico opressor; e nos três axiomas para combater o niilismo cotidiano do contemporâneo, propostos por Jacques Rancière no último capítulo - “Os enunciados do fim e do nada” - de *Políticas da escrita* (1995).

O que se proporá nesse último capítulo desta Dissertação de Mestrado é um contraponto efetivo entre os axiomas contra o niilismo contemporâneo de Jacques Rancière e a concepção de tragédia desenvolvida por Williams, contextualizando-a a partir da análise de poemas de *A Rosa do Povo* e tendo em vista o conceito de inconsciente político de Jameson, de regime estético das artes, de Rancière, assim com o jogo que aqui será articulado entre o par niilismo passivo e ativo, em diálogo com Nietzsche.

O que está no horizonte desta Dissertação de Mestrado, como desafio, é uma reflexão atualizada da dimensão política da poética de Carlos Drummond de Andrade, tendo em vista o que nela é negado, a potência suposta do mundo contemporâneo, e no que nela é a firmado: a rosa do povo.

O desafio está posto. Sigamos.

CAPÍTULO I

O PRINCÍPIO DE ESPERANÇA DE A ROSA DO POVO

Quando não se consegue achar uma saída para a decadência, o medo se antepõe e se contrapõe à esperança (Ernst Bloch, 2006 – O Princípio de Esperança)

1.1. O princípio de esperança da poética de Drummond e a luta de classes teórico-estética

> *A utopia parece ser a demonstração de um daqueles raros fenômenos cujo conceito é indistinguível de sua realidade, cuja ontologia coincide com sua representação. Essa entidade peculiar ainda tem função social? (Fredric Jameson, 2004, Política da Utopia)*

Se a utopia, enquanto "entidade peculiar" tem, contemporaneamente, uma função social, conforme o questionamento lançado por Fredric Jameson, descobriremos ao longo do caminho. Antes disso, para entender como o conceito de utopia pode ser empregado para analisar o poema "A Flor e a Náusea*"* de *A Rosa do Povo* (1945), propomos reler, em conformidade com o regime estético da arte, as concepções de utopia elaboradas por Thomas More (ou Morus, em sua forma latinizada, como também é conhecido), tendo em vista sua obra mais conhecida, A *Utopia* (2001); por Ernst Bloch, considerando o livro *Princípio de Esperança* (2006); por Jerzy Szacki, a partir de *As utopias e a felicidade imaginada* (1972); e, por fim, por Fredric Jameson, de *Política da Utopia* (2004). Com Bloch, positivaremos o conceito de utopia, propondo que na obra drummondiana há um princípio de esperança que não se configura como fuga para paraísos idílicos, o não-lugar.

Destarte, faz-se importante reiterar que, na perspectiva empreendida nesta Dissertação de Mestrado, a utopia - reconhecida como esse princípio de esperança (BLOCH) utópico -, encontrada em *A Rosa do Povo*, está diretamente relacionada ao regime estético da arte (RANCIÈRE), sobretudo porque não há nela distinção entre arte e política. Por fim, tendo em vista a tese jamesoniana de que "somente o marxismo pode nos oferecer um relato adequado do mistério essencial do passado cultural (...)" (JAMESON, 1992, p. 17), concordamos com o teórico - ao citar o marxismo -, pois também acreditamos, que somente será possível alcançar o princípio de esperança utópico – *a rosa do povo* – se assumimos que a luta de classes não se restringe à relação diretamente entre o capital e o trabalho.

Partimos da hipótese de que a divisão tripartite dos regimes da arte, proposta por Jacques Rancière, evidencia uma luta de classes no campo teórico-

estético. Sob esse ponto de vista, tanto a teoria quanto a criação, dependendo do regime de arte que as oriente, podem ser pensadas como posições teóricas e estéticas específicas no âmbito da luta de classes, ora representando o capital ou os interesses das classes dominantes, como ocorre com os regimes éticos e poéticos da arte; ora representando o campo do trabalho, como se evidencia no regime estético da arte.

O princípio de esperança da poética de Drummond, acreditamos, configura-se como regime estético da arte e se evidencia como expressão poética da visibilidade do campo do trabalho. Carlos Drummond de Andrade, em "A Flor e a Náusea", expressou seu inconformismo com o tempo e as coisas consideradas sem a devida ênfase "o tempo pobre, o poeta pobre" (v.9) (ANDRADE, 2009, p.27), pois o contexto político da época, como o atual, era de proibições, ditadura e guerras. O poeta, na coletânea, envolve-se na problemática social, denunciando e revoltando-se contra o sistema político-social, e, de certa forma, demonstrando na própria obra a sua **esperança utópica socialista – princípio de esperança-,** articulada poeticamente por meio da negação, a náusea, da partilha do sensível realmente existente, porque historicamente determinada, no âmbito da civilização burguesa, buscando sempre, ao negar, ao mesmo tempo afirmar a rosa do povo, a saber: a utopia da visibilidade do mundo do trabalho; esse invisível mundo incontável , no duplo sentido, seja porque não faz parte da contabilidade do capital, senão como objeto de exploração de classe, seja porque, subsumido pelas classes dominantes, não merece ser narrado.

Negar e afirmar, assim, realiza-se em um só gesto poético, como se evidencia no seguinte trecho do poema "Nosso tempo":

> ó conta, velha preta, ó jornalista, poeta, pequeno historiador ur-
> [bano,
> ó surdo-mudo, depositário de meus desfalecimentos, abre-te e
> [conta,
> moça presa, na memória, velho aleijado, baratas dos arquivos,
> [portas rangentes, solidão e asco,
> pessoas e coisas enigmáticas, contai,
> capa de poeira dos pianos desmantelados, contai;

velhos selos do imperador, aparelhos de porcelana partidos,
[contai;
ossos na rua, fragmentos de jornal, colchetes no chão da costu-
[reira, luto no braço, pombas, cães errantes,
[animais caçados, contai.
Tudo tão difícil depois que vos calastes...
E muitos de vós nunca se abriram
(ANDRADE, 2009, 40-41)

Antes mesmo de analisarmos os conceitos de utopias dos autores citados, assinalamos com toda clareza possível que o princípio de utopia da poética de Drummond conclama a voz dos desqualificados, desclassificados, dos esquecidos, pelas narrativas dominantes de “nosso tempo”, de modo que seu não lugar utópico diz respeito ao regime estético da arte porque se compromete a reconfigurar a partilha desigual do sensível do “nosso tempo”, própria do regime ético e poético, retirando do “baú de ossos” do presente as esquecidas vozes, apresentando-as em condições de assumir a luta de classes no direito mesmo de se expressarem, contando o que ninguém quer ouvir.

1.2. Drummond e a poética utópica não escapista

Thomas More(1480-1535), escritor inglês, em sua obra A *Utopia* (2001), cunhou o vocábulo *utopia,* a partir dos radicais gregos *u* "não" e *topos* "lugar", supondo, assim, portanto, o **"não-lugar"** ou **"lugar que não existe”**. Concebendo que o poema *corpus* possui uma perspectiva marxista “Preso à minha classe e algumas roupas”(v.1) e existencialista “o tempo é ainda de fezes / maus poemas / alucinações e espera”(v.8), é interessante assinalar que a poética de Drummond dista muito da concepção de utopia de More, que ficcionaliza a existência de um país imaginário, em que haveria um governo, organizado da melhor maneira possível, tendo em vista uma espécie de plenitude originária, como se observa no seguinte trecho de seu citado livro:

> Na Utopia, as leis são pouco numerosas; a administração distribui indistintamente seus benefícios por todas as classes de cidadãos. O mérito é ali recompensado; e, ao mesmo tempo, **a riqueza nacional é tão igualmente repartida que cada um goza abundantemente de todas as comodidades da vida.**
> (...)
> A ilha da Utopia tem cinquenta e quatro cidades espaçosas e magníficas. **A linguagem, os hábitos, as instituições, as leis são**

> **perfeitamente idênticas**. As cinquenta e quatro cidades são edificadas sobre o mesmo plano e possuem os mesmos estabelecimentos e edifícios públicos, modificados segundo as exigências locais. A menor distância entre essas cidades é de vinte e quatro milhas, a maior é de uma jornada a pé (MORE, 2001, p. 20-23- grifo nosso)

Se o regime ético da arte é aquele que naturaliza a partilha desigual do sensível tendo em vista o mito cosmogônico de uma origem transcendental que justificaria por si mesmo a posição das partes de um *socius*, sem problematizá-las ou questioná-las, a utopia de More pode ser analisada como uma forma utópica típica do regime ético da arte porque mistifica uma dupla origem fora do tempo: a origem arcádica europeia e a origem eterna e salvífica que poderia ser encontrada fora da Europa decadente de seu período histórico: a América Latina.

Se utopia é um não-lugar, no caso de More também seria um não-tempo, considerando o presente histórico europeu. Assim, ela pressupõe um passado europeu igualitário, harmônico e sem conflitos sociais que poderia ser reencontrado fora da Europa. Por exemplo, na América Latina, o *locus* de seu projeto utópico.

Tem-se, assim, uma concepção escapista de utopia, tal como assinala Jerzy Szacki, no trecho abaixo, no livro *As utopias ou a felicidade imaginada* (1972):

> Entre as primeiras conto os sonhos por um mundo melhor que não incluem um comando de luta por aquele mundo. O presente pode ser condenado, neste caso, com a maior dramaticidade e radicalismo, mas ao invés de enfrentá-lo, foge-se dele no sonho. Diz-se o que é o bem, mas não se diz como alcançá-lo. Diz -se em que consiste o mal, mas não se diz como substituí-lo pelo bem. Utopias deste tipo são vez por outra elaboradas por indivíduos bem integrados na sua sociedade, que fazem tudo o que ela deles exige, e que somente no sossego de seu quarto se deixam transportar em viagens para a ilha feliz. Um dos exemplos clássicos foi Thomas More, e há exemplos de escritores cujas utopias foram conhecidas somente após a abertura dos papéis póstumos. Em outras ocasiões, não há dúvida, trata-se de indivíduos rebelados contra a sociedade mas incapazes de lutar contra ela com sua utopia nas mãos. Deve-se do resto dizer que com frequência as utopias não se prestam a esta luta. Podem inspirá-la indiretamente, mas não são em si um programa e não pretendem sê-lo." (SZACKI. 1972, p. 23).

Essa versão utópica escapista, como observa Szacki, foi e é especialmente nefasta para as regiões colonizadas pelos europeus. Pensamos que possa ser compreendida como uma publicidade colonizadora. Diante de uma Europa em crise, na virada histórica do medievo para a emergência da civilização burguesa, deslocar camponeses europeus “sem lugares” - porque expulsos das terras do regime feudal -, enviando-os para terras distantes, passou ser um projeto de Estado para muitos países da velha Europa.

A narrativa de More, sob esse ponto de vista, possui uma função publicitária; uma forma de seduzir povos inteiros, instigando-os a colonizar terras distantes, tendo em vista a promessa de um igualitarismo mítico, sem conflitos, sem luta de classes. Sua base escapista produz um não-lugar harmônico fora da história do presente europeu de então. É, assim, uma utopia sem história, que nega a história ao propor um escapismo desta.

Sabemos muito bem o que esse escapismo significou e significa para os povos colonizados: destruição do ecossistema, genocídio, violência e pilhagem como formas de formação primitiva do capital. O escapismo, assim, efetivamente não consegue eliminar a história. Pelo contrário: reproduz o pior modelo de história possível: a história dos vencedores e suas pilhagens e destruição de povos inteiros.

Refletindo sobre essa tradição “escapista” da ideia de utopia, na sua tradição milenar, podemos depreender que está presente, por exemplo, em Platão, com sua república ideal dos filósofos, no livro *A República* (1976); em Marco Polo, com a narração de outros mundos fantásticos, em relação ao modelo ocidental, se considerarmos seu livro *O livro das maravilhas*: a descrição do mundo (2009), assumindo uma dicção publicitária, já existente em Marco Polo, nos *Diários da descoberta da América* (1996), de Cristóvão Colombo. Sobre Platão, Thomas More diria em sua obra: “Esse grande gênio previra facilmente que o único meio de organizar a felicidade pública, fora a aplicação do princípio da igualdade.” (MORE, 2001, p.20). O igualitarismo de More funciona negando a luta de classes, portanto. É, a bem da verdade, uma fuga da história que tem

servido de pretexto para invasões e pilhagens pela história dos dominantes – residindo daí sua larga tradição milenar.

Essa milenar tradição de relatos utópicos e "escapistas", também presente em More, adquiriu uma dimensão nitidamente publicitária, como se percebe na seguinte afirmação do personagem Rafael Hitiodeu, do livro *A utopia*, de More: "o que é certo para mim, é que o povo da Utopia, graças às suas instituições, é o primeiro de todos os povos, e que não existe em parte alguma república mais feliz" (MORE, 2001, p.41). Tal sensação de felicidade é ilusória porque faz parte da reprodução utópica de um ideário proposto pelas classes dominantes – a título de ilustração, podemos citar a famosa frase, ou o slogan propagandista, "*American way of life*" cujo objetivo era exaltar o estilo de vida americano, considerado, já no contexto da Primeira Guerra Mundial, como o melhor lugar para se obter sucesso; e que foi amplamente divulgado pelas classes dominantes mundiais como conteúdo de verdade até a atualidade.

Fazendo uma digressão à época da expansão marítima, os relatos das terras utópicas alimentaram as cortes europeias com um imaginário exótico, relativo a outros povos e terras, justificando assim a expansão ocidental, tendo se constituído, na prática, como um importante registro escrito de sedução de reis e financiadores diversos do sistema colonial europeu, ao descrever terras distantes, paradisíacas e cheias de riquezas a serem conquistadas, como se vê na extensa, mas necessária, afirmação que Hitiodeu faz:

> Tenho tentado, continuou Rafael, descrever-vos a forma desta república, que **julgo ser, não somente a melhor, como a única que pode se arrogar, com boa justiça, do nome de república**. (...) Na Utopia (...) tudo pertence a todos, não pode faltar nada a ninguém, desde que os celeiros públicos estão cheios. A fortuna do Estado nunca é injustamente distribuída naquele país; não se vêm nem pobres nem mendigos, e ainda que ninguém tenha nada de seu, no entretanto todo mundo é rico. Existe, na realidade, mais bela riqueza do que viver alegre e tranquilo, sem inquietações nem cuidados? Existe sorte mais feliz do que não tremer pela existência, não ser azoinado pelos pedidos e queixas da esposa, não temer a pobreza para seu filho, não apoquentar-se pelo dote da filha; mas estar sempre seguro e certo da existência e do bem estar, seu e dos seus, mulher, filhos, netos, bisnetos, até à mais longínqua posteridade de que poderia orgulhar-se um fidalgo? (MORE, 2001, p.59- grifo nosso)

A utopia escapista pode ser analisada como um dispositivo publicitário de fuga da história que tem servido, no passado e no presente, para dominação de povos, tendo em vista o princípio da plenitude originária, caro ao regime ético da arte. O recurso ideológico da plenitude originária pressupõe um princípio original mítico, como o das narrativas cosmogônicas, as famosas epopeias, a partir do qual um povo que se vê como superior a outros justifica para si mesmo a invasão e a exploração de outros povos com base, por exemplo, na antinomia entre civilização e barbárie.

O povo utópico é aquele que civilizaria os bárbaros do mundo, com sua simples presença. O não-lugar escapista supõe, assim, uma falta: o que falta para os povos não europeus, por exemplo, seria o que não tem lugar neles, por eles mesmos: a presença cultural e étnica do europeu. Insistimos que o escapismo detém uma dupla função: uma função de alívio da luta de classes no interior da Europa e uma função de "sedução" dos povos colonizados, obrigados que estão a aceitar a ocupação e expropriação de suas terras e trabalhos.

No que diz respeito à fuga da luta de classes, o motivo é evidente: os camponeses sem terras - no período de transição do feudalismo para a civilização burguesa – evidentemente se tornaram uma fonte de preocupação permanente para as classes dominantes europeias. A melhor forma de aliviar essa pressão, no âmbito da luta de classes, seria por meio de uma política de emigração amplamente incentivada pelos Estados das metrópoles

Assim foi criado por More, como também por outros autores, um espaço ilusório – a ilha – idealizado e promovido pelas classes dominantes e somente no qual seria possível o simulacro, porque não real, de um mundo igualitário, onde as categorias: visível e invisível não mais existiriam, pois todas tornar-se-iam visíveis, ou seja, venceriam a náusea existencialista de um mundo face ao capitalismo emergente. Deste modo, até mesmo a utopia estaria a serviço da ideologia das classes dominantes porque não propõe uma *práxis* efetiva.

Ao ter esse entendimento e se opor a ele, Drummond consegue fugir à essa tradição escapista utópica em *A Rosa do Povo*, dando visibilidade, por meio de

vários poemas dessa coletânea, ao que está escondido: a flor – o povo oprimido, os sem vozes. Ainda que o faça na contramão do pensamento majoritário da crítica literária brasileira dos anos 1940, que chancelou, no país, assim como fizeram as correntes estruturalistas, na Europa, e o *New Criticism*, no século XX, o fez, nos Estados Unidos, em defesa do *close Reading*, ou seja, da leitura e análise autônomas do texto literário, em conformidade, desse vez, com o regime poético da arte.

Dialogando com a obra moreana e refletindo sobre o negativo papel que as civilizações colonizadoras desempenharam na criação desses mundos utópicos, o personagem Rafael Hitiodeu apontará que:

> Em toda a parte onde a **propriedade for um direito individual**, onde todas as coisas se medirem pelo dinheiro, não se poderá jamais organizar nem a justiça nem a prosperidade social, a menos que denomineis justa a sociedade em que o que há de melhor é a partilha dos piores, e que considereis perfeitamente feliz o Estado no qual a fortuna pública é a presa de um punhado de indivíduos insaciáveis de prazeres, enquanto a massa é devorada pela miséria. (MORE, 2001, p. 20 – grifo nosso)

Criticando o seu próprio modelo civilizatório, More é escapista no sentido mais evidente possível. Propõe não a luta de classes no interior de sua própria sociedade, mas a fuga de segmentos oprimidos para outros lugares do mundo, onde poderiam viver a utopia irrealizável de um igualitarismo fundado no mito da plenitude originária. Dissimulando, assim, o fim do conflito social, em outras paragens, de forma escapista, More na verdade promovia a dilatação das injustiças sociais, à maneira do capitalismo emergente, para outras regiões do globo, porque, como salientado por Octávio Ianni em *Imperialismo e Cultura* (1979):

> O capitalismo não pode funcionar, isto é, reproduzir-se continuamente se as relações sociais, econômicas, políticas ou outras não estão fundadas em princípios ou valores como os seguintes: **o princípio da propriedade privada**; a definição do salário como a remuneração justa do trabalho do empresário e do seu capital; a troca de mercadorias, ou as relações de compra e venda de mercadorias como um processo independente das relações econômicas, sociais e políticas entre o operário e o capitalista; o contrato, como técnica de formalização universal das relações sociais na fábrica, na família e em todas as instituições relacionadas direta ou indiretamente com a propriedade privada(...) (IANNI, 1979, p. 37- grifo nosso)

Indo na contramão das condições ideais para o funcionamento do capitalismo, percebe-se que More, ao criar sua obra, Utopia, com sua organização social, propõe-se a negar tais condições capitalistas - ainda que fracasse por reproduzir aquele lugar à parte do *socius* -, tendo em vista que o primeiro pressuposto, o do "capital privado", é totalmente desprezado na ilha, na qual se praticaria o capital coletivo, ou seja, todos os bens pertenciam a todos os cidadãos utópicos - numa busca por uma igualdade marxista ilusória – sobretudo por seu afastamento da *polis*, lugar da luta de classes -, como se pode confirmar, a seguir:

> Os habitantes da Utopia aplicam aqui o princípio da posse comum. Para abolir a ideia da propriedade individual e absoluta, trocam de casa todos os dez anos e tiram a sorte da que lhes deve caber na partilha. (MORE, 2001, p.25)

Do nosso ponto de vista, mesmo ocorrendo tal partilha, isso não a torna uma partilha igual, pois a igualdade só deixará de ser utópica se inserta no mundo real. Porém, o que More propõe é um afastamento do mundo reconhecido como o real, deste modo criando um mundo à parte do mundo já partilhado. Bem, isso não se configura como um possível caminho para um lugar que atendesse ao verdadeiro princípio de igualdade.

Entretanto, tais ideias utópicas serviram também como forma posterior de colonização dessas terras narradas fantasticamente, como inclusive ocorreu, à época, no Brasil colônia, com os viajantes europeus que por aqui passavam, sem deixar de relatar as maravilhas supostas de nossa flora e fauna, como fica evidenciado em textos como "Carta do Achamento do Brasil "(1500); de Pero Vaz de Caminha, "Diário de Navegação (1530)", de Lopes de Sousa, "Narrativa Epistolar (1583)", de Fernão Gardim e tantos outros.

Como é sabido, esses relatos "escapistas" maravilhosos sobre terras distantes, o não-lugar em relação ao sítio histórico europeu, além de terem contribuído para a invenção das alteridades, produziu também seus escritores *distópicos*, que criticaram o massacre e o genocídio de índios e povos inteiros, realizado pelos colonizadores, como é possível ler, por exemplo, no livro *O paraíso*

perdido (1996), de Bartolomé de Las Casas, ou, tendo em vista o contemporâneo, se consultarmos a obra *As veias abertas da América Latina* (1988), de Eduardo Galeano, na qual a tragédia da colonização europeia em todo o continente latino-americano é descrita por meio de apoio a documentos históricos, evidenciando que os "civilizados", os colonizadores, sim foram os verdadeiros bárbaros.

Temos, assim, uma tradição utópica "escapista" e também o seu reverso: uma tradição *distópica*. O jogo dialético entre as duas produziu talvez o que há de mais consequente, a saber: uma prática utópica que afirma a ideia de outros mundos possíveis, sem deixar de negar o mundo *distópico* em que vivemos, criticando tanto o passado que o determinou como o presente que o ratifica, como ocorre, por exemplo, no "Manifesto antropófago"(1967), de Oswald de Andrade, texto no qual o autor de *Memórias sentimentais de João Miramar* (1971), critica sarcasticamente as instituições e práticas letradas herdadas dos colonizadores, sem deixar de positivar a nossa herança indígena, negra, miscigenada; a nossa herança povo, enfim, por meio de uma dicção singularmente utópica.

Como se vê historicamente, a partir da obra moreana, muitos outros livros foram criados nesta mesma perspectiva de uma tradição escapista utópica, mudando, algumas vezes, o cenário, mas permanecendo em todos a mesma essência daquele lugar idílico no qual não haveria luta de classes, ou seja, configurando, assim, como o não-lugar. Szacki assinalaria sobre isso:

> O livreto de Thomas More que descreve um lugar assim deu o nome ao gênero e tem servido como modelo para muitas criações. Caráter semelhante tiveram: *A cidade do sol* de T Campanella, (1602); *A nova Atlântida* de F. Bacon (1627); *Os Estados e Impérios da lua* de Cyrano de Bergerac (1657); *O mundo subterrâneo* de A. Kircher (1662); *A história dos Sevarambov* de Denis Vieiras (1678), *As viagens de Gulliver* de J. Swift (1726); *Micromega*s de Voltaire (1752); *Suplemento à viagem* de Bougainville de Denis Diderot (1772); *Viagem à Icária* de E. Cabet (1842) , e centenas de outros. (SZACKI.1972, p. 29)

Como citado, a partir de *A Utopia,* de More, outras "ilhas utópicas" surgiram pelo "meio do caminho" e sempre com a mesma prerrogativa daquele local

idílico, apartado do mundo real. Como, é possível encontrar, na história de *Robinson Crusoé* (1719), de Daniel Defoe.

1.3. Drummond a ilha não escapista

Inclusive, e agora dialogando com Carlos Drummond de Andrade, tal tema, a ilha, foi repetidamente utilizado pelo poeta, tanto em sua poesia quanto em sua prosa. Alguns trechos do poema *Infância*, inserido em *Poesia e prosa* (1988), marcam a busca, ou talvez um reconhecimento drummondiano da necessidade de um isolamento do indivíduo - no mundo presente - perante as situações cotidianas, como confirmam os versos: "Eu sozinho menino entre mangueiras / lia a história de Robinson Crusoé / cumprida história que não acaba mais / Eu não sabia que minha história era mais bonita que a de Robinson Crusoé" (v.4-6;20-21). Sua vida era "mais bonita" porque seu isolamento era opcional, diferentemente do isolamento idealizado por Defoe. A ilha drummondiana não era afastada de tudo, note-se. Depois, o tema ilha voltará em algumas de suas crônicas, tendo até mesmo intitulado um livro de crônicas *Passeios na Ilha* (1978), cujo primeiro texto é "Divagação sobre ilhas" que traz alguns versos pertinentes à uma reflexão sobre o poeta em sua busca pelo isolamento:

> Quando me acontecer alguma pecúnia, passante de um milhão de cruzeiros, compro uma ilha; não muito longe do litoral, que o litoral faz falta; nem tão perto, também, que de lá possa eu aspirar a fumaça e a graxa do porto. **Minha ilha** (e só de a imaginar já me considero seu habitante) ficará no justo ponto de latitude e longitude que, pondo-me a coberto dos ventos, sereias e pestes, **nem me afaste demasiado dos homens** nem me obrigue a praticá-los diuturnamente. Porque esta é a ciência e, direi, a arte do bem viver; uma fuga relativa, e uma não muito estouvada confraternização. (ANDRADE, 1978, p. 625-628 – grifo nosso)

Fica claro que o eu lírico, embora almeje certo isolamento, não pretende estar completamente distante da sociedade, pois o cronista avisa que tal ilha não deve ser "muito longe do litoral", como se percebe nos seguinte trecho da crônica: "compro uma ilha; não muito longe do litoral, que o litoral faz falta; nem tão perto". É longe e, paradoxalmente, perto. Há uma contradição entre distância e proximidade.

Em seguida, sobre a dicotomia entre amar as ilhas e o *topos* da ação, apontará:

> **De há muito sonho esta ilha**, se é que não a sonhei sempre. Se é que a não sonhamos sempre, inclusive os mais agudos participantes. Objetais-me: "Como podemos amar as ilhas, se buscamos o centro mesmo da ação?" Engajados, vosso engajamento é a vossa ilha, dissimulada e transportável. Por onde fordes, ela irá convosco. (...)Nessa ilha tão irreal, ao cabo, como as da literatura, ele constrói a sua cidade de ouro, e nela reside por efeito da imaginação, administra-a, e até mesmo a tiraniza. Seu mito vale o da liberdade nas ilhas. E, contentor do mundo burguês, que outra coisa faz senão aplicar a técnica do sonho, com que os sensíveis dentre os burgueses que se acomodam à realidade, elidindo-a?
>
> A ilha que traço agora a lápis neste papel é materialmente uma ilha, e orgulha-se de sê-lo**. Pode ser abordada.**(...)**Marca assim o seu isolamento** (...)E por que nos seduz a ilha? (...) mas será que se procura realmente nas ilhas uma ocasião de ser feliz, ou um modo de sê-lo? E só se alcançaria tal mercê, de índole extremamente subjetiva, no regaço de uma ilha, e não igualmente em terra comum? (ANDRADE, 1978, p. 625-628 – grifo nosso)

No trecho acima, marcado pela dicotomia assinalada, "amar a ilha *versus* lugar da ação" o cronista revelará tratar-se de um sonho antigo, tal ilha, para em seguida, indagar-se "como podemos amar as ilhas, se buscamos o centro da ação?" Ora, tal questionamento aponta certa antinomia no pensamento do cronista, se considerarmos que ao mesmo tempo invoca que é preciso estar na ilha e, paradoxalmente, no centro da ação. Por isso, conclui, é preciso dissimular a ilha e levá-la consigo, ela é "transportável", pois, na verdade, essa ilha é mais um metáfora para isolamento existencial, do que apontar um espaço-tempo determinado. Pode-se estar na "ilha" sem que o lugar geográfico configure-se como tal.

Sobre à ideia de fuga, um Drummond "retorcido" justificaria que "há motivos para se ir à ilha", não necessariamente para permanecer nela, como se vê, a título de ilustração, o seguinte trecho:

> (...)
> **Por aí se observa que a ilha mais paradisíaca pede regulamentação e que os perigos da convivência urbana estão presentes.** Tanto melhor, porque **não se quer uma ilha perfeita**, senão um modesto território banhado de água por todos os lados e onde não seja obrigatório salvar o mundo. **A ideia de fuga** tem sido alvo de crítica severa e indiscriminada nos últimos anos, como se

> fosse ignominioso, por exemplo, fugir de um perigo, de um sofrimento, de uma caceteação. (...)
>
> Estas reflexões descosidas procuram apenas recordar que há motivos para ir às ilhas, quando menos para não participar de crimes e equívocos mentais generalizados. São motivos éticos, tão respeitáveis quanto os que impelem à ação o temperamento sôfrego. (...) Em geral, não se pedem companheiros, mas cúmplices. E este é o risco da convivência ideológica. Por outro lado, há um certo gosto em pensar sozinho. É ato individual, como nascer e morrer.
>
> **A ilha é, afinal de contas, o refúgio último da liberdade, que em toda parte se busca destruir. Amemos a ilha.** (ANDRADE, 1978, p. 625-628 – grifo nosso)

Desse modo, por não ser necessário se exilar na ilha, tal idílio não se configurará como um não-lugar moreano. A ilha é uma flor tão bela cujo encanto não permite ao eu lírico dela se afastar, por isso o poeta sentencia: "por onde fordes, ela irá convosco". Por ser o "refúgio último da liberdade, que em toda parte se busca destruir/ Amemos a ilha." Portanto, o cronista refere-se a este lugar como o ponto exato onde o indivíduo consegue isolar-se do mundo sufocante, ainda que temporariamente.

Chama a atenção, de modo especial, os seguintes trechos que justificam as razões para ir à ilha: "(...) para não participar de crimes e equívocos mentais generalizados" e "(...) há um certo gosto em pensar sozinho. É ato individual, como nascer e morrer." O primeiro, hipoteticamente, alude aos crimes e equívocos mentais cometidos pelos poetas que –ao não se armarem com aquela poesia que inscreveria o inconsciente político de uma linguagem poética, inserta no regime estético da arte, baseada em um princípio de esperança, negando o niilismo passivo da vontade de potência das classes dominantes – praticavam aquilo que Drummond denominou como anódino – poesia água flor de laranjeira. O segundo, corrobora com o primeiro, ao assinalar que há certo prazer em pensar sozinho; e aponta para a necessidade de se refletir sobre as questões do cotidiano, evitando, deste modo, ser cooptado pelas ideias das classes dominantes.

Drummond, em outra crônica, intitulada *Vila de Utopia*, que foi publicada em 1944, no livro *Confissões de Minas*, também fará uma referência utópica ao lugar onde nasceu, Itabira - MG. Algumas similaridades podem ser encontradas

entre sua *Vila de Utopia* e *A Utopia* de Thomas More, e, antinomicamente, sua ótica ora se aproximará ora se apartará do ideário utópico moreano, como podemos observar nos trechos do texto:

> A CASA ERA GRANDE, na rua Municipal: dois andares que subiam cheios de portas e sacadas, oferecendo a frontaria sem ornatos, maciça, impressionante, **à admiração dos que passavam**. Dentro dela, olhando para o pátio central, um pequeno chalé guardava cômodos inúteis; parecia um pombal. Em 1911 esse chalé desapareceu, mas a casa não diminuiu de tamanho, os passos ecoavam ainda nos mesmos imensos corredores, nas mesmas salas infinitas. (...) (ANDRADE, 2011 – Confissões de Minas – grifo nosso)

Embora haja certa similaridade, o *locus* idealizado na crônica drummondiana novamente não será fantasioso e totalmente isolado da sociedade. Tal lugar também se distanciará do ideal utópico moreano por não atender aos critérios de uma sociedade igualitária, justa, permeada por sonhos e boas perspectivas, na verdade, em muitos poemas, haverá um pessimismo bem característico na obra do poeta itabirano. As diferenças entre as ilhas não cessam: as casas de Vila de Utopia são "desiguais", como se comprova no trecho "(...) A cidade, entretanto, continuava o mesmo aglomerado de casas **desiguais**, nas ruas tortas grimpando ladeiras." (ANDRADE, 2011 – grifo meu), o que as diferem das casas utopianas que são todas iguais, para atender ao critério de não provocar a "admiração dos que passavam", conforme anunciado em sua crônica e, deste forma, não criar situações de inveja em seus habitantes.

Em alguns trechos, a visão pessimista drummondiana sobre sua vila é latente "A cidade não avança nem recua. A cidade é paralítica. Mas, de sua paralisia provêm a sua força e a sua permanência". Embora o poeta a veja assim, acredita ainda que é forte porque lhe parece "encantada", disso advém sua força, conforme se comprova abaixo:

> (...)**A cidade não avança nem recua. A cidade é paralítica. Mas, de sua paralisia provêm a sua força e a sua permanência.** Os membros de ferro resistem à decomposição. Parece que um poder superior tocou esses membros, encantando-os. Tudo aqui é inerte, indestrutível e silencioso. A cidade parece encantada. E de fato o é. Acordará algum dia? Os itabiranos afirmam peremptoriamente que sim (...)
>
> É curiosa esta Vila de Utopia, posta na vertente da montanha venerável e adormecida na fascinação do seu bilhão e quinhentos

> milhões de toneladas de minério com um teor superior a 65% de ferro, que darão para "abastecer quinhentos mundos durante quinhentos séculos", conforme garantia o visconde de Cerro Frio(...)
>
> (...) **Somos tão ricos, em Itabira, que não nos preocupamos com a nossa própria riqueza**. (...). Somos perdidamente, inefavelmente milionários. No entanto, a arrecadação da Prefeitura, em 1932, não excedeu de 216 contos, inclusive 20 contos de saldo do exercício anterior, (...) Tanta riqueza em potência vem sendo, talvez, um grande mal para a Vila de Utopia.
> (...)
> **Todos cantam sua terra, mas eu não quis cantar a minha.** (...)
> (ANDRADE, 2011 – Confissões de Minas - grifo nosso)

Embora a cidade seja "paralítica", parada, sem mudanças em sua ordem social, o poeta crê que sua força possa advir exatamente disso. Por não ser perfeita, não corresponde à ilha fantasiosa criada por More, enquanto a cidade de Mato Dentro é real "posta na vertente da montanha venerável", portanto, existe para além das fronteiras do imaginário moreano, *A Utopia* não está em mapa algum, é efêmera. Diferem-se, também, pela forma como se comportam em relação às riquezas naturais de sua geografia, na Vila de Utopia há um "bilhão e quinhentos milhões de toneladas de minério com um teor superior a 65% de ferro, que darão para "abastecer quinhentos mundos durante quinhentos séculos"; enquanto em *A Utopia*, de More, embora não haja minério, há ouro e prata, contudo seus habitantes não se preocupa com seus valores, pois acreditam que "foi a loucura humana que lhes deu grande valor, pela sua raridade" e, por fim, creem que tais produtos são "vãos e inúteis" à sociedade não-capitalista.

O tema "ilha", tão utilizado poeticamente para demarcar o isolamento do eu lírico, também pode ser encontrado no filme premiado filme *Solidões* (2013), de Oswaldo Montenegro, sendo declamado pela atriz Vanessa Giácomo. O poema escolhido por Montenegro foi intitulado pelo compositor com o nome *Poema Ilha*. Vejamos o curto poema, na íntegra:

> Ilha não é só um pedaço de terra cercado de água por tudo quanto é lado
> Ilha é qualquer coisa que se desprendeu de qualquer continente
> Por exemplo: um garoto tímido, abandonado pelos amigos no recreio, é [uma ilha.
> Um velho que esperou a visita dos netos no Natal e não apareceu

[ninguém, é uma ilha
Tudo na gente que não morreu, cercado por tudo que mataram, é uma
[ilha
Até a lágrima é uma ilha, deslizando no oceano da cara."
(MONTENEGRO – *Solidões*, 2013)

A inexistência da preposição "de", no título, ou de sua contração com o artigo "a", formando o "da", levanta a hipótese de o próprio poema se configurar como uma ilha. O compositor também deixou marcado, em seus versos, o isolamento que a ilha proporciona ao indivíduo "um garoto tímido, abandonado pelos amigos no recreio, é uma ilha."; e, vai além, ao propor que o conceito de ilha transcende o significado territorial que lhe é dado. Analisando o *Poema Ilha*, depreende-se que o vocábulo ilha é plurissignificativo, como é possível se comprovar nos seguintes versos: "Tudo na gente que não morreu, cercado por tudo que mataram, é uma ilha. Ou seja, ilha, mais que um *locus* é uma metáfora de isolamento em qualquer plano.

Todas essas obras, à exceção da crônica drummondiana "Divagação nas Ilhas" – mesmo que o poeta a tenha, utopicamente, idealizado, e cuja localização deveria ficar "no justo ponto de latitude e longitude que, pondo-me a coberto dos ventos, sereias e pestes, nem me afaste demasiado dos homens nem me obrigue a praticá-los diuturnamente," ou seja, essa ilha, embora seja um lugar de fuga, não isola completamente o eu lírico, pois de acordo com o poeta o que ocorre é "uma fuga relativa", por isso mesmo, canta: "Amemos a ilha" -, ao representarem o não-lugar - aquilo que não existe, assim como Utopia, vão de encontro a alguns poemas drummondianos de 1945, dentre eles *A Flor e a Náusea*, cujos versos "não, o tempo não chegou de completa justiça. / que tristes são as coisas consideradas sem ênfase / quarenta anos e nenhum problema resolvido/ sequer colocado / crimes da terra / como perdoá-los?" (v. 7;16-17; 22) (ANDRADE, 2009, p. 27) -, deixam claro a náusea do eu lírico diante de sua realidade nada idílica.

Ao fazer uma análise dos versos drummondianos do poema *Mãos Dadas* "Não serei poeta de um mundo caduco / Também não cantarei o mundo futuro / O presente é tão grande, não nos afastemos / **Não fugirei para as ilhas"** (v. 1-2;

6.12)(ANDRADE apud SANT'ANNA, 1980, p. 85), é possível perceber que o eu lírico demonstra que o "tempo presente" é aquele no qual a luta de classes em todas as partes do *socius* deve ser travada, não se deve fugir. O crítico Affonso Romano de Sant'Anna aponta que "este tempo presente corresponde também a um definido espaço social e histórico. A percepção daquilo que é a essência de sua época lhe vem de análise do espaço que lhe é dado frequentar." (SANT'ANNA, 1980, p. 86). Esse espaço "social e histórico" coincide, no caso específico de Drummond, com os sufocantes anos marcados pelos nazifascismo e totalitarismo de toda espécie na ordem planetária.

Por sentir uma náusea advinda desse contexto de guerra, o poeta traz em sua lírica uma marcante oposição ao "não-importismo" da sociedade, incluindo os poetas "o tempo é ainda de fezes /maus poemas / o tempo pobre / o poeta pobre / fundem-se no mesmo impasse." (ANDRADE, 2009, p.27) Enfrentar esse "tempo pobre", com a arma de que dispunha, o "verbo encarnado", faz parte do projeto poético-pensante desse Drummond marcado pelas inquietudes dos anos 1940. Deste modo, ao empreender tal luta por meio de sua metalinguagem não se fazia mais necessário fugir para ilhas imaginárias.

Retomando a ilha fictícia de Thomas More, percebe-se que as instituições sociais eram organizadas de modo a prover todas as necessidades de seu povo, além de lhe permitir gozar de mais tempo livre. Ou seja, a ilha segue o pensamento da **tradição escapista utópica** a qual Drummond nega em sua emblemática obra, *A Rosa do Povo.* Muito pelo contrário, contra essa tradição escapista, a poética de Drummond rebela-se, porque, principalmente nos poemas da coletânea de 1945 o que se vê é uma negação do *topos* existente dentro de um princípio utópico que advém do mundo existente - e não de outro, harmônico, fora de lugar. Drummond assume assim a contradição ou a dialética, enfim: ele nega o mundo, mas identifica nesse mesmo mundo que ele nega, forças capazes de mudá-lo.

1.4. O inconsciente estético não escapista da poética de Drummond

Para comprovar que Drummond nega essa tradição utópica escapista e confirmar a hipótese de que sua obra *A Rosa do Povo* – sua flor – insere-se no inconsciente político do regime estético da arte, ao negar a autonomia do texto poético em relação às outras partes do *socius*, que possui um princípio de esperança utópico, faz-se necessário analisar alguns poemas, ou trechos, contidos na coletânea de 1945, tais como "Cidade Prevista"; "Carta a Stalingrado"; "Telegrama de Moscou"; "Visão 1944"; "Com o russo em Berlim".

Em *Cidade Prevista* temos um poema cujo eu lírico avisa não se tratar de uma epopeia e, de fato, não é "Guardei-me para a epopeia / que jamais escreverei." (v.1-2) (ANDRADE, 2009, p.156). O eu lírico adverte: "O que escrevi não conta / O que desejei é tudo / Retomai minhas palavras / meus bens / minha inquietação(...)" (v. 8-11) (ANDRADE, 2009, p. 156). O que o eu lírico desejou? Qual era sua inquietação? Tais questionamentos impulsionam-nos a trilhar o restante do caminho contido nos versos do poema, buscando encontrar, em sua trama, as respostas.

Nos versos abaixo, embora haja um princípio de esperança utópico por esse novo mundo, vemos um eu lírico que segue o mesmo caminho do entendimento que temos do seguinte axioma de Jameson "é que a utopia é um tanto negativa; e é mais autêntica quando não conseguimos imaginá-la. Sua função não é nos ajudar a imaginar um futuro melhor (...)"(JAMESON, 2004, p. 169). Num mundo absurdo de contexto de guerra, até o ato de desejar o surgimento de uma nova configuração social já é considerado uma luta. Percebamos que mesmo cantando esse mundo novo, o eu lírico está ciente de que esse lugar não é algo que nascerá instantaneamente de seu desejo e pessimistamente sabe que não fará parte desse novo mundo. Parafraseando com os versos de *Anúncio da Rosa*, imenso trabalho nos custará esse novo mundo, a flor. Vejamos:

24. Irmãos, cantai esse mundo
25. Que não verei, mas virá

26. Um dia, dentro de mil anos,
27. Talvez mais...não tenho pressa.
42. Este país não é meu
43. Nem vosso ainda, poetas.
44. Mas ele será um dia
45. O país de todo homem.
(ANDRADE, 2009, p. 157)

Nos versos selecionados para análise, cantados em *Cidade Prevista* o eu lírico faz uma exortação aos poetas para que cantem um mundo novo e embora esse mundo não lhe pertença "Este país não é meu" (v.42), será um dia o "país de todo homem" (v.45). Talvez, esse tenha sido o desejo do eu lírico: cantar esse mundo que será de todo homem. Nesta imagem delineada pelo trecho "todo homem" está subsumida a ideia de igualdade, ao não separar homens por suas classes. Indubitavelmente, sua inquietação não é individualista, ela se mostra coletiva. Este poema é o primeiro do bloco dos poemas selecionados como "ato socialmente simbólico" (JAMESON) e o que se percebe é que o "sentimento de mundo", a náusea diante da reificação, o engajamento do poeta aumenta nos poemas que o sucedem. O próximo deste bloco é o poema *Carta a Stalingrado* em cuja escrita já se percebe que o princípio de esperança utópico– aqui positivado - por um "mundo novo" parte do mundo real, com suas guerras e mazelas existencialistas.

Neste segundo poema, *Carta a Stalingrado* - escrito em homenagem à cidade que, comandada pelo Exército Vermelho da extinta União Soviética, conseguiu obter a segunda vitória – a mais significativa - contra os avanços do Terceiro Reich em 02 de fevereiro de 1943, quando as forças russas lutaram contra o poderio do exército nazista porque Adolf Hitler havia tomado uma posição política aliada à extrema-direita, a qual confrontava diretamente o pensamento comunista -; evidencia-se que as muitas cidades, embora antes da guerra mostrassem-se fortes: "Depois de Madri e Londres, ainda há grandes cidades / O mundo não acabou"(v. 2-3)(ANDRADE, 2009, p. 157), representando a vontade de potência dos mais fortes, das classes dominantes, foram reconfiguradas e de si só sobraram suas ruínas "as pobres e prudentes cidades / outrora gloriosas / entregues sem luta (...)" (ANDRADE, 2009, p. 159) É preciso considerar que os eventos de guerra são instrumentos com um fim

específico, promovidos por essas mesmas classes dominantes, mudando apenas as motivações, geralmente relacionadas à incessante acumulação de capital.

O nome dado ao poema *Carta a Stalingrado* alude para a forma de escrita específica do gênero carta, além de levantar a hipótese de ser esse um dos meios pelos quais o poeta recebia as notícias da guerra, como podemos ver nos versos do poema *Desfile,* da mesma coletânea, "O mundo me chega em cartas" (v.30) (ANDRADE, 2009, p. 126), e, para além disso, o nome remete à cidade vitoriosa. O trecho "A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais." (ANDRADE, 2009, p. 158) evidencia o surgimento de um tom prosaico na poesia, quase como se os versos líricos, entranhados na história, saíssem das páginas dos jornais, demonstrando, ainda, que os fatos cotidianos, sejam na prosa ou na lírica, nunca deixaram de ser material de reflexão na metapoética drummondiana.

O mundo retratado pelo eu lírico no poema é o de contexto de guerra "entre ruínas",(V.3) de morte, de tristeza, entretanto é, ao mesmo tempo, um que não se conforma diante das mazelas provocadas pela violência contida neste tempo "a face negra de pó e de pólvora"(V.4), tampouco retrata outro mundo que não o tempo presente, portanto o poeta o nega, mas, ao mesmo tempo, deixa claro que a luta que deve ser travada a partir deste mesmo tempo e lugar e não num mundo paralelo "um mundo novo"(V.11), criado, u(dis)tópico. No poema, encontram-se vários trechos nos quais esse pensamento é reafirmado, como, por exemplo:

> **17. Saber que resistes.**
> 18. Que enquanto dormimos, comemos e trabalhamos, resistes.
> 19. Que quando abrirmos o jornal pela manhã teu nome (em ouro [oculto) estará firme no alto da página.
> 20. Terá custado milhares de homens, tanques e aviões, **mas valeu a [pena.**
>
> (ANDRADE, 2009, p. 158- grifo nosso)

Na estrofe acima, percebe-se que o eu lírico exalta o esforço empreendido por Stalingrado contra o exército alemão, mesmo que para isso muitos homens

tenham morrido pelo “meio do caminho”, isso demonstra um princípio de esperança utópico positivo. O poeta assinala que embora haja “pedra no meio do caminho”, tal estrada, a da luta, deve ser mantida. Embora isso possa custar “milhares de homens, tanques e aviões”(v.20), anuncia: “mas valeu à pena / Saber que resistes.”(v.17), com essa afirmação, utilizando o verbo *resistir* no presente do indicativo, o poeta deixa claro que o lugar e o tempo são presentes e que a luta deve neles ser travada, reafirmando aquele princípio de esperança para que um “novo mundo” possa surgir a partir desse mesmo mundo.

Nos próximos versos, o eu lírico exalta a cidade que faz nascer no coração do mundo a esperança de que os tempos sombrios de guerra têm os dias contados, ainda que pouco tenha sobrado, para além das ruínas. Mesmo assim, prodigiosamente, acredita, parafraseando Jameson, que quanto menos conseguirmos imaginar a utopia face ao futuro, mais autêntica será, porque ela não tem compromisso de nos ajudar a delinear tal futuro melhor, pois, geralmente, a utopia costuma ser um pouco negativa (JAMESON, 2004). Os próximos versos dão a dimensão disso:

> 32. Stalingrado, quantas esperanças!
> (...)
> 37. Não há mais livros para ler nem teatros funcionando nem traba-
> [lho nas fábricas,
> 38. todos morreram, estropiaram-se, os últimos defendem pedaços
> [negros na parede,
> 39. mas a vida em ti é prodigiosa e pulula como insetos ao sol,
> 40. ó minha louca Stalingrado (...)
> (ANDRADE, 2009, p. 159)

O poema desdobra-se versos livres; e muito já foi dito sobre a possibilidade de remeter ao ano de 1945, quando a Segunda Guerra Mundial teve seu derradeiro fim, portanto não nos parece relevante a redundância dessa informação. O que pesa e deve ser considerado é que o eu lírico demonstra - embora não concorde com o tempo presente, permeado de guerras e mortes, sendo, portanto, inevitável a luta - que tal evento deve ocorrer exatamente neste tempo/espaço, delineando o princípio de esperança utópico, por meio do qual a “náusea” sartreana será vencida, como podemos ilustrar, a seguir: “a

criatura combate/contra o frio/a fome/à noite/contra a morte/ a criatura combate/ e vence." (ANDRADE, 2009, p. 160).

Observemos os seguintes versos:

> As cidades podem vencer, Stalingrado!
> Penso na vitória das cidades, que por enquanto é apenas uma
> [fumaça subindo do Volga.
> (ANDRADE, 2009, p. 160)

O trecho acima encontra eco nos versos "uma flor ainda desbotada / ilude a polícia / rompe o asfalto" (v.36-37), do poema *A Flor e a Náusea*; pois há um vislumbre da possibilidade da mudança do triste cenário, no exterior, da Segunda Guerra (1942-1945); no Brasil, do autoritarismo do Estado Novo (1937-1945), convertendo o tempo presente ou futuro imediato, em algo melhor, ainda que incerto "a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem" (v.54). Como se erguerá? O poeta não tem essa resposta, pois isso não está em questão. A poesia drummondiana prenuncia o evento, todavia não o determina, pois a utopia é, conforme vimos em Jameson, "um tanto negativa". Portanto, não tem compromisso com a realização ou não dos fatos.

Cantar à vitória de Stalingrado (sobretudo para homenagear o esforço dos mais de 480 mil mortos, dentre os quais uns 40 mil eram civis) não foi um privilégio exclusivo de Carlos Drummond de Andrade. Outro poeta dialoga com os versos de *Carta à Stalingrado*, o chileno Pablo Neruda, que, também sensibilizado com a cidade, escreveu o poema *Novo Canto de amor a Stalingrado*, inserto no livro *Terceira Residência* (1947), cujo conteúdo também é atinente ao regime estético teorizado por Jacques Rancière, por dar visibilidade ao tipo de poema – engajado, social - tornado invisível pelo regime poético por não priorizar a autonomia do arte em detrimento de seu entorno histórico, colocando, assim, em xeque a posição da arte com uma parte à parte das demais partes do *socius*.

Embora, agindo assim, Neruda soubesse que não haveria uma favorável recepção de seus poemas sociais, pelo menos em sua época, tendo em vista

que o mesmo ocorria em quase todo o mundo. Ainda assim, cantou: “(...) Agora escrevo sobre Stalingrado / Nasci para cantar Stalingrado” (NERUDA, 1943). Esse nascer para “cantar Stalingrado” aponta para um posicionamento do poeta chileno em face à sua náusea diante da guerra, confirmando sua poética também alinhada ao regime estético da arte, assim como em Drummond. Percebe-se, ainda, que os versos finais concordam com o princípio de esperança utópico drummondiano, ao declamarem: “Os que da Espanha queimaram e a destruíram / Deixando o coração encarcerado / Estendem-se a teus pés, Stalingrado.” Após a barbárie da guerra, enfim a cidade se erguerá, anuncia o inconsciente político do regime estético da arte - drummondiano e nerudiano, negando e enfrentando, ambos, “a náusea.”

Além desses poemas representativos do inconsciente político do regime estético e, consequentemente, representativos também do princípio de esperança utópico, é possível encontrarmos no próximo poema escolhido do bloco da categoria social, “Telegrama de Moscou” - que com seus poucos versos, 17, no total, alusão clara ao ano de 1917 que marcou o início da Revolução Russa -, os elementos que mantém vivo esse princípio de esperança utópico tão caro ao Drummond da coletânea de 45. Vejamos o poema, na íntegra:

1. Pedra por pedra reconstruiremos a cidade.
2. Casa e mais casa se cobrirá o chão.
3. Rua e mais rua o trânsito ressurgirá.
4. Começaremos pela estação da estrada de ferro
5. e pela usina de energia elétrica.
6. Outros homens, em outras casa,
7. continuarão a mesma certeza.
8. Sobraram apenas algumas árvores
9. com cicatrizes, com soldados.
10. A neve baixou, cobrindo as feridas.
11. O vento varreu a dura lembrança.
12. Mas o assombro, a fábula
13. gravam no ar o fantasma da antiga cidade
14. que penetrará no corpo da nova.
15. Aqui se chamava
16. e se chamará sempre Stalingrado.
17. — Stalingrado: o tempo responde.

(ANDRADE, 2009, 161)

A primeira coisa a ser avaliada neste poema é seu nome: *Telegrama de Moscou*, primeiro para entendermos a escolha do gênero telegrama pelo poeta, lembrando que tal gênero é caracterizado pelo tom prosaico; pela pontuação ao final de cada sentença; pela concisão - para promover economia de palavras; ou seja, é um texto curto e objetivo, sendo informado apenas os fatos relevantes sobre qualquer assunto, sem processo de adjetivação. Drummond cumpriu rigorosamente os passos constitutivos de um telegrama. O que importa é passar uma informação central: a reconstrução da cidade após a vitória na guerra - esse é seu princípio de esperança utópico.

Pode-se também observar a presença de algumas figuras de linguagens, tais como a prosopopeia no verso 11 "O vento varreu a dura lembrança" como se não tivesse sobrado nenhum resquício de força naqueles poucos que sobraram na cidade, portanto caberia ao vento, enquanto metáfora de tempo, fazer a árdua tarefa; e o eufemismo dos versos 8 e 9 "Sobraram apenas algumas árvores / com cicatrizes / como soldados." reitera que quase ninguém ficou após o combate. Outro fator digno de nota é a utilização da preposição "de", a qual levanta suspeita de que o eu lírico não fala para Moscou de outro lugar, ele se transporta para a cidade, o que se comprova pela presença do elemento dêitico "aqui" nos verso 15: "Aqui se chamava".

Por fim, o uso dos verbos no futuro do presente do indicativo, nos versos 1 e 4: "Pedra por pedra **reconstruiremos** a cidade." / "**Começaremos** pela estação da estrada de ferro.", demonstram que há, no eu lírico, uma esperança de reconstrução da cidade, mesmo após ter ficado em ruínas, de que fará parte deste processo e que ela se "chamará sempre Stalingrado" (v.16), retomando neste poema o símbolo maior da resistência ao fascismo alemão, ou seja, Stalingrado, independentemente de não ser o mesmo espaço físico, todas serão reconstruídas porque Stalingrado as permitiu, por sua resistência, ressurgirem. Todas essas informações apontam, mais uma vez, para a construção na poética drummondiana de *A Rosa do Povo* de um princípio de esperança utópico que está intimamente relacionado ao regime estético da arte porque não discerne a arte da política e de seu entorno na história da humanidade, negando e, ao mesmo tempo, não permitindo que a arte seja

considerada uma parte autônoma das demais partes que compõem um *socius*, tampouco a-histórica.

Seguindo nas análises, o quarto poema *Visão 1944*, extenso, composto por 25 estrofes repletas do paralelismo “Meus olhos são pequenos para ver”, no início de cada estrofe, segue a mesma perspectiva do princípio de esperança utópico drummondiano proposto neste trabalho. Embora, *a priori*, o pessimismo assalte o eu lírico e o faça cantar que seus olhos já não aguentam mais ver tanta barbárie, comum aos anos de 1940 - como se percebe nos duros versos da terceira estrofe “Meus olhos são pequenos para ver / “o general com seu capote cinza [o vocábulo *cinza* aparecera, anteriormente, em sua forma variante *cinzenta* no poema *A Flor e a Náusea* ‘vou de branco pela rua cinzenta’ (v.2)] escolhendo no mapa uma cidade / que amanhã será pó e pus no arame”(v.1-3) e nos angustiantes versos da décima quarta estrofe “Meus olhos são pequenos para ver / a fila de judeus de roupa negra / de barba negra / prontos para seguir para perto do muro / e o muro é branco” (v.1-4). Esse muro branco ficará marcado historicamente pelo devir povo judeu – oprimido - após o fuzilamento –, nos versos posteriores encontraremos aquele princípio de esperança.

Como assinalado, os melancólicos versos anteriores não prenunciam muita esperança, porém na estrofe décima oitava o eu lírico canta “países mutilados como troncos / proibidos de viver / mas em que a vida / lateja subterrânea e vingadora” (v. 2-4) já acenando para um tênue princípio de esperança que crescerá nos versos seguintes, por isso, na vigésima segunda estrofe, o eu lírico avise que “atrás da guerra/ atrás de outras derrotas / essa imagem calada / que se aviva / que ganha cor / em forma e profusão.” (v. 2-4). Seria a flor? Essa flor ainda não tem cor e nem forma certas ainda, porque representa outra coisa. O anacronismo é utilizado também em *A Flor e a Náusea* ao afirmar que “sua cor não se percebe” (v.40), o que confirma nossa hipótese de que o vocábulo “flor” remete a outro signo, possivelmente àquele princípio de esperança. Por fim, na última estrofe, na vigésima quinta, sentenciará “Meus olhos são pequenos para ver / o mundo que se esvai em sujo e sangue / outro mundo que brota / qual nelumbo / mas veem / pasmam / baixam

deslumbrados." (v.1-4) Ou seja, no decorrer dos versos, o eu lírico percebe uma mudança "uma imagem calada que se aviva" (v.22); o que novamente levanta a questão: seria a flor socialista tão cara ao poeta? Tal mundo que "brota" como um "Nelumbo", popularmente conhecido com a Flor de Lótus - que simboliza para muitos o puro, o sagrado, a elevação espiritual. É esse mundo puro e melhor que o eu lírico percebe e almeja que brote após a barbárie – ou seja, o princípio de esperança utópico; e será tão mais utópico quanto menos se souber como ou quando isso se concretizará.

O quinto poema do bloco "Com o russo em Berlim", traz a mesma configuração formal do poema que o antecede, repleto de paralelismo do início ao fim, todavia as repetições agora ocorrem ao final de cada estrofe com o verso "Com o russo em Berlim", que também é o título do poema, há também o retorno do número 17 (Revolução Russa), não em número de versos, mas, sim, em número de estrofes. Esse poema mostrará que o princípio de esperança utópico é reiterado diversas vezes no projeto poético-pensante drummondiano em *A Rosa do Povo,* como se observa em sua segunda estrofe "O tempo que esperei não foi em vão" (v.5) (ANDRADE, 2009, p. 170). A longa espera não terá sido um desperdício, tendo em vista que o eu lírico toma consciência de a ordem social poderá ser reconfigurada a qualquer instante.

Assim como em *A Flor e a Náusea*, a questão de lutar sem armas é novamente abordada pelo eu lírico, vejamos: "Posso / sem armas / revoltar-me?" (v.5) e no segundo "Como lutar / sem armas / penetrando com o russo em Berlim?"(v.11). Do nosso ponto de vista, a arma do poeta é sua poesia social, entretanto, em tempos de guerras e ditaduras, até a "palavra era proibida" e "as bocas não diziam" (v.17-18), apenas calavam-se. Embora, na décima segunda estrofe o eu lírico anuncie "Em mim o que é melhor está lutando". O que seria esse "melhor"? Em *Anúncio da Rosa*, o poeta já havia cantado "Imenso trabalho nos custa a flor" (ANDRADE, 2009, p. 78), então, para nós, o melhor desse eu lírico é a luta que se estabelece por meio de suas palavras, pois delas surgem a flor socialista quem expressam o "sentimento de mundo" drummondiano, seu princípio de esperança utópico.

1.5. O princípio de esperança utópico de *A rosa do povo*

No belíssimo poema que Carlos Drummond fez em homenagem ao amigo Mário de Andrade – *Mário de Andrade Desce aos Infernos* -, o eu lírico continua delineando a flor utópica nos seguintes versos da IV parte do poema: "A rosa do povo despetala-se / ou ainda conserva o pudor da alva? / É um anúncio / um chamado / uma esperança / e embora frágil / pranto infantil no berço? (ANDRADE, 2009, p. 187). Os versos anteriores retomam os poemas *Anúncio da rosa* e *A Flor e a Náusea* e confirmam que a flora existência dessa flor, que embora seja frágil está se delineando e pouco a pouco vai ganhando força. O poeta canta que além de ser um anúncio, é também um chamado, portanto conclama outros – poetas – para o "imenso trabalho" de dar forma a essa flor utópica – seu princípio de esperança.

Deste modo, a poética de *A Rosa do Povo* foge à tradição escapista dos regimes ético e poético da arte ao criar sua poética no entorno de um completo *socius*, por não se configurar como uma parte à parte – portanto, não autônoma - reforçando, assim, que arte e política são versos de uma mesma moeda, inserindo-se naquilo que Rancière conceituou como regime estético da arte. O que se comprova no seguinte axioma: "O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes." (RANCIÈRE, 2009, p. 33). Portanto, o regime estético difere-se dos anteriores, sobretudo porque rompe com toda e qualquer hierarquia. Nos regimes ético e poético há regras pré-determinadas e, por isso mesmo, desiguais do ponto de vista da partilha do sensível. No primeiro, porque reforça aquelas imagens que podem circular – sobretudo, ao reproduzir as imagens das classes dominantes em detrimento das classes dominadas – e, no segundo, ao dar primazia completa à arte por considerá-la autônoma e, portanto, independente em face às demais partes.

Após as análises do poemas, consideraremos a importante contribuição que nos traz o filósofo alemão Ernst Bloch, em sua extensa obra *O princípio de Esperança*, vol. 3, "Karl Marx e o espírito humanitário; substância da

esperança" (2006) no que tange à *utopia* - presente no “espírito humanitário” - e também em relação à importância do marxismo para o entendimento do texto poético como ato simbólico socialmente representativo. Nessa obra, o teórico alemão critica o capitalismo e seus efeitos negativos, ao mesmo tempo em que enaltece a obra do seu compatriota, Karl Marx, como promovedora desse espírito humanitário:

> Marx ensina a encontrar o nosso universo precisamente do nada desse marco zero. Portanto, essa alienação, desumanização, reificação, esse devir-mercadoria de todos os seres humanos e todas as coisas, na forma como o capitalismo o produziu em grau crescente: esse é, para Marx, o velho inimigo, que acabou triunfando como nunca no capitalismo. O próprio espírito humanitário é o inimigo nato da desumanização; sim, do fato de o marxismo nada mais ser que a luta contra a desumanização que culmina no capitalismo até sua completa anulação, resulta também e contrário que o marxismo autêntico, de acordo com sua motivação, sua luta de classes e seu teor final, nada é, nada pode ser e nada será além de promoção do espírito humanitário." (BLOCH. 2006, p.444)

Essa citação de Bloch apenas confirma a importância do marxismo, no que tange à análise de textos e, especificamente, ao tipo que nos interessa, o poético, simplesmente porque deixa claro que a reificação produzida pelo capitalismo atinge a todos as partes de um *socius*, inclusive os meios de (re) produção do pensamento. Além disso, também explicita que a luta de classes do marxismo autêntico - e não aquele que se propõe a ser – é também uma luta de classes poética, que dessa luta encontraremos o princípio de esperança que combaterá as formas de alienação, esse “devir-mercadoria” que tornou até mesmo o texto poético uma representação das classes dominantes.

Dialogando com Marx - e com Bloch, porque o segundo traz uma concepção de luta de classes a partir do primeiro -, Luís Eustáquio Soares, faz um importante apontamento sobre o filósofo alemão, sobretudo porque justifica o viés aqui adotado, aliado ao pensamento marxista

> Marx (...) foi um pensador modernamente utópico porque negou os arranjos institucionais da sociedade burguesa – baseados na opressão de classe –, demostrando que não eram nem naturais nem transcendentais, a fim de afirmar outra perspectiva social, tendo em vista o argumento de que a modernidade só se realizaria ou realizará plenamente quando a violência da opressão de uma classe sobre a outra deixar de existir. (SOARES, 2012, s.p)

Deste modo, para nós, em *A Rosa do Povo*, Drummond, seguindo essa perspectiva marxista utópica de negar os "arranjos institucionais da sociedade burguesa", conforme apontado por Soares, ratifica seu incômodo, já presente em obras anteriores, com a alienação de sua classe social "Preso à minha classe/ o tempo é ainda de fezes / o poeta pobre" (ANDRADE, 2009, p. 27), reificada pelo capitalismo, permeada por um nauseante não-importismo, Bloch deixou claro que a luta contra a desumanização implementada pelo capitalismo será sempre uma questão de ordem que deve ser assegurada pelo espírito humanitário proposto pelo Marxismo. Em seguida, Bloch responsabilizará a sociedade de classes, sobretudo a capitalista pela autoalienação, como podemos ver, a seguir:

> E, Através do reconhecimento de que a sociedade de classes, em grau extremo a capitalista, provoca todo tipo de autoalienação, ele foi o único que avançou até sua raiz eliminável. Até mesmo a forma que o espírito humanitário marxista vai traçando círculos cada vez mais amplos à medida que cresce o poder eliminador do proletariado; indo perfeitamente além dos radicalmente explorados, indo perfeitamente ao encontro de todos os que conjuntamente passam necessidade por causa do capitalismo. O elemento genuinamente humanista da revolução social acabará tirando de cima da humanidade inteira a coberta da autoalienação. Porém, exatamente isso só é possível por meio de 'guerra aos palácios, paz aos barrancos', como formulou o grande democrata Georg Büchner. (BLOCH. 2006, p.444)

No trecho acima, ainda falando de Marx e o caminho traçado por ele para a eliminação da autoalienação, Bloch fala da expansão desse espírito humanitário – um princípio de esperança – daqueles que sofrem, de alguma forma, por causa dos estragos causados pelo capitalismo – os operários, em suma. Em seguida, afirmará, - e, neste momento, encontramos consonância com o espírito utópico de *A Rosa do Povo* - que a vitória, a revolução só será possível quando uma luta for travada contra os palácios, a saber, *locus* das classes dominantes, hodiernamente, as cidades capitalistas. Sobre essa revolução, veremos mais pormenorizado no capítulo três, quando nos debruçaremos sobre o conceito de tragédia, de Raymond Williams, em *A Tragédia Moderna* (2002).

Ao analisarmos o *Princípio de Esperança* – vol. 3 (2006), percebemos que o teórico deixa entrever que a **utopia não é algo fantasioso** e criada "para

esquecer o mundo presente, como era comum na maioria das utopias sociais abstratas" (BLOCH, 2006, p. 456) ou simples produto da imaginação, mas **possui uma base real**, com funções abertas à reestruturação da sociedade, obrigando a militância do sujeito, engajado em mudanças concretas, visando à nova sociedade. Então, a utopia – o princípio de esperança utópico - tornar-se-á viável conforme possuir o explícito desejo de ser realizada coletivamente.

Destarte, por meio de alguns versos, tornou-se explícito o inconformismo do eu lírico no poema *A Flor e a Náusea* ao cantar "pôr fogo em tudo, inclusive em mim/ Ao menino de 1918 chamavam anarquista/ Porém meu ódio é o melhor de mim/ Com ele me salvo/ e dou a poucos uma esperança mínima" (v. 29-33, p.27) e compreendê-lo como um indício desse desejo utópico de uma sociedade menos conformada com os males de um tempo permeado pelo autoritarismo, por "maus poemas / alucinações à espera" (v. 8). Do seu trabalho, ou seja, do seu projeto poético-pensante, o poeta poderá fazer nascer em outros o princípio de esperança já presente em sua obra. Aqui, não nos interessa dizer que tais versos são autobiográficos porque já deixamos claro que nossa perspectiva não é a de demostrar certo mimetismo na poética drummondiana e sim, deixar claro a qual regime da arte – o estético - tal poética se insere e sua relevância a partir disso.

Concordando com o entendimento que temos, Bloch afirmará a importância do marxismo para a *práxis* de um mundo melhor - traçando o caminho, ainda que com pedras, do princípio de esperança utópico - e reitera que o marxismo é mais do que apenas uma compreensão contemplativa, é, para além disso, uma instrução para agir, sobretudo porque ter sido o único que promoveu essa "teoria-práxis" de um mundo melhor, negando, deste modo, àquelas utopias sociais abstratas que tudo prometiam, mas que na prática mostravam-se ineficazes. Do ponto de vista do marxismo, para se empreender, na existência humana, uma *práxis* efetiva desses conteúdos de esperança, antes será necessário compreendermos que o caminho é o da promoção da sociedade sem classes. Sem isso, o horizonte desse princípio de esperança jamais será alcançado. (BLOCH, 2006).

Criando uma dialética entre Drummond e Bloch, veremos que a esperança encontra-se no limiar da insatisfação do homem perante a sua condição histórico-social. Assim, percebemos um Drummond insatisfeito, em *A Flor e a Náusea*, com a reificação e também com sua própria impotência para transformar a realidade. Só resta-lhe usar as palavras, ainda que elas apareçam em forma de "cifras e códigos" (v. 12), pois a censura não permitia, naquela época, que certas coisas, críticas ao governo, por exemplo, fossem ditas. Além disso, o poeta alega que "os muros são surdos" (v.11), ou seja, as pessoas não ouviam, não porque possuíam alguma deficiência auditiva, mas sobretudo, porque as "coisas" eram "consideradas sem ênfase." (v.14) (2009, p.27).

A esperança, embora utópica, não é, de acordo com Bloch, um conceito negativo nascido do sentimento da importância humana. O sentimento se manifesta no próprio movimento do sujeito para o ainda-não-consciente, o "que ainda-não-veio a-ser", confrontado com os antagonismos e contradições do presente. É assim que o eu-lírico segue "de branco pela rua cinzenta" (v.2), em busca de algo que ainda não-veio-a-ser e que talvez nunca-venha-a-ser: a flor - a revolução; a verdadeira luta de classes marxista - seja no âmbito do *socius* ou da poética -que defende o princípio de igualdade. Este princípio poderá destruir a divisão da sociedade em classes sociais. Isso é utópico? Sim, entretanto essa utopia não pertence à tradição escapista tampouco se configura como uma distopia, porque tal evento deve ser travado no/pelo mundo real.

A seguir, vemos um pensamento caro ao marxismo, defendido por Marx e Engels no *Manifesto Comunista* (1848), indo ao encontro do princípio de esperança utópico blochiano, sobre o necessário trabalho do ser humano para dar fim à divisão da sociedade em classes:

> A história de todas as sociedades que existiram até nossos dias tem sido a história das lutas da classes. Homem livre e escravo, patrício e plebeu, senhor e servo, mestre de corporação e oficial, numa palavra, opressores e oprimidos, em constante oposição, têm vivido numa guerra ininterrupta, ore franca, ora disfarçada, uma guerra que termino sempre, ou por uma transformação evolucionária da

> sociedade inteira, ou pela destruição das suar classes em luta. (MARX & ENGELS, 1848).

Ora, antes de mais nada, devemos atualizar os papéis sociais - da antiga luta de classes entre o senhor e o escravo - na sociedade capitalista atual para: burguesia *versus* proletariado (operários). Em seguida, podemos considerar que a transformação revolucionária defendida no e pelo Manifesto até pode ser utópica, mas seu cerne deve ser transformador e se construir historicamente. É assim que vemos um Drummond retorcido apresentar-se em vários poemas de *A Rosa do Povo*, propondo uma transformação revolucionária no campo do regime estético da arte. Ainda de acordo com a perspectiva blochiana, o presente é uma espécie de ponto cego - porque não sabemos o que dele virá. O utópico, deste modo, é sustentado pelo sonho para a frente, não aponta para o agora e busca o presente autêntico.

Não temos a premissa de apresentar uma visão simplificadora sobre a utopia e seu consequente princípio de esperança utópico defendido neste trabalho, apresentando-a como aquela velha dicotomia entre nada ou tudo; não nos interessa essa visão rasa e maniqueísta. Acreditamos, assim como Bloch, que o utópico deve ultrapassar o que nos é apresentado como curso natural dos acontecimentos. Em *A Flor e a Náusea*, o ponto cego blochiano é o momento em que se vive, o eu-lírico que, ao atravessar a cidade indaga-se “Devo seguir até o enjoo?” (v.4), está em busca (acordado/sonho diurno) do presente autêntico e possível, ainda que sua concretude seja difícil - “quarenta anos e nenhum problema resolvido” / “sequer colocado” (v.16-17) -; deve ser buscada.

Ao desenhar no horizonte esse princípio de esperança, Bloch, assim como nós, acredita que uma transformação social só será possível se o ser humano trabalhador conseguir vencer as condições previamente dadas, partilhadas, que são sempre desiguais, do ponto de vista do marxismo. É preciso que ele entenda o que é seu, que papel lhe cabe desempenhar, dentro do *socius* e dos regimes da arte - fora da alienação reinante (BLOCH, 2006). Disso surgirá a verdadeira pátria, a flor – a rosa do povo.

1.6. Jameson e a utopia como princípio transformador

O último teórico com o qual este texto dialoga, por uma razão muito óbvia já que, antes de refletir sobre o conceito de utopia, fez um estudo das obras dos dois autores supracitados e suas respectivas obras –*A Utopia* e *Princípio de Esperança* -, é Fredric Jameson. Tal estudo sedimentará nossa defesa de que há em *A Rosa do Povo o princípio de esperança* transformador do/no mundo. Além de trazer uma concepção de análise dos textos numa perspectiva dialógica com o marxismo, também defenderá que somente considerando que a história de toda as sociedades e de que os artefatos por elas produzidos, em termos de *ethos* cultural e sociológico, ocorre dentro de uma longa e ininterrupta história, como se confirma em sua obra *O Inconsciente Estético* (1992):

> para o marxismo, a luta coletiva para se alcançar um reino de liberdade a partir de um reino da necessidade; apenas se forem apreendidas como episódios vitais de uma única trama vasta e incompleta.(JAMESON, 1992, p. 17)

Então, acreditando que a "aventura humana" seja única e coletiva, Jameson concordará que para se alcançar o "reino de liberdade" proposto por Marx, será preciso que a história da humanidade faça parte de uma única e emaranhada narrativa. (JAMESON, 1992). Assim, percebemos também na coletânea de 1945 um eu lírico que parte da individualidade, ao cantar "Carrego comigo / o pequeno embrulho"; abarcando com seu "sentimento de mundo" a coletividade ao avisar "imenso trabalho nos custa a flor". Deste modo, a doutrina de um inconsciente político, proposto pelo crítico literário e teórico marxista americano, encontrará sua necessidade.

Com os pressupostos de Jameson sobre o conceito de utopia, ganhamos um precioso suporte para a defesa de que há um princípio de esperança utópico – ao positivar o conceito e suas implicações no mundo real - na poesia drummondiana de 1945, que não é de uma tradição escapista e tampouco será distópica, tendo em vista que o poeta, em seus escritos, revela que a luta a ser travada para que "a grande Cidade de amanhã" possa erguer "a sua Ordem" -

versos cantados em *Carta a Stalingrado* -, deve ocorrer no tempo e espaço presentes, não em ilhas fantasiosas.

Um axioma de Fredric Jameson merece especial atenção por nos parecer ser um paradoxo, o teórico afirma que nós somos livres para abordar a utopia como uma questão **histórica** e **textual** ou **genérica**, mas não para complicá-la com a **política.** Precisamos esclarecer que esse apontamento opõe-se frontalmente com o inconsciente político do regime estético da arte, no qual a obra analisada – *A Rosa do Povo* – inscreve-se, sobretudo por não discernir arte e política. Ainda na mesma obra, Jameson defenderia que "ou a utopia é política demais, ou não é política o bastante." (JAMESON, 2004, p.166), com isso, criou o paradoxo inicialmente citado. Ora, mesmo parecendo entrar em contradição nesta dialética de axiomas, o que nos parece é um entendimento de que só sendo política, a utopia possa promover transformações sociais, pois não se configuraria como uma abstração, uma fuga. Por fim, o teórico dirá que "a política está sempre entre nós e é sempre **histórica**, sempre no processo de mudar, evoluir, desintegrar-se e deteriorar-se." (JAMENSON, 2004, p. 167). Nisso, concordamos.

Após ultrapassar as pedras no meio do caminho e acreditando que *A Rosa do Povo* configura-se como um "artefato cultural socialmente simbólico" - mesmo tendo consciência de que a maioria dos textos estão sujeitos aos ideais das classes dominantes, porque assim como Marx & Engels salientaram em *A ideologia Alemã*, as ideias das classes dominantes são as ideias dominantes de uma época e portanto serão as mais reproduzidas, até mesmo nos regimes da arte -, defende-se, aqui, que a coletânea de 1945 confronta totalmente o escapismo utópico das ideias dessas classes dominantes. Temos em Drummond o inconsciente político do regime estético que nega as falsas funções ideológicas das classes dominantes, reafirmando, deste modo, o princípio de esperança - em *A Rosa do Povo* -, afirmando, por fim, esse princípio como luta de classe poética.

Deste modo, deve-se reconhecer que o texto poético – artefato cultural socialmente simbólico (JAMESON) – possui funções ideológicas e utópicas,

podendo as primeiras serem representativas das classes dominantes e, geralmente; são. As segundas também podem representar as classes dominantes quando conseguirem, por meio de uma utopia abstrata reafirmar as ideias dessas classes dominantes, como, por exemplo, a criação de ilhas imaginárias – como a Utopia de Thomas More – que não passava de uma abstração, não se propondo com uma *práxis* efetiva no mundo real.

Portanto, sabendo que a tradição escapista da utopia é uma forma de concepção distorcida da história dos homens, fora dessa história, defendemos que a utopia existente na poética de Drummond em *A Rosa do Povo* não se constitui fora da história dos homens, mas a partir dessa história, negando aspectos que devem ser negados - a opressão de classe, a barbárie -, mas afirmando aspectos que devem ser afirmados: a luta do povo – na perspectiva adotada aqui *A Rosa do Povo* é a luta do povo – para superar suas adversidades.

Conclui-se, então, que uma obra como a coletânea drummondiana de 1945, cuja lírica investiga e denuncia o caos social; que provoca uma reflexão sobre a própria existência, que critica a barbárie dos anos 40 e a reificação do ser humano; não pode ser considerada uma representação dessas classes dominantes. Sendo assim, temos consciência de que a afirmação de Marx e Engels de que existe uma "ideologia da falsa consciência" – que, na nossa perspectiva, inscreve-se nos regimes ético e poético, sobretudo porque as pessoas que fazem parte das classes dominantes mantêm o domínio de forma extensiva, em todas as direções – é real; e precisa ser combatida pelo inconsciente político do regime estético da arte porque é o único que destitui hierarquias. Por fim, uma obra como *A Rosa do Povo* foge à essa ideologia, disso advém a importância de seu estudo, por negar as ideias dessas classes dominantes – a vontade de potência do niilismo ativo, em Nietzsche, mas que na perspectiva desta Dissertação de Mestrado, será invertido no próximo capítulo, tornando-se o niilismo passivo – o antigo ideal ascético do escravo, que, em contrapartida, será visto aqui como o niilismo ativo, ao representar o fraco, o doente – o operário no contexto de sociedade capitalista. Sendo assim,

A Rosa do Povo promove, ao negar, uma luta de classe poética – a flor – o princípio de esperança utópico.

CAPÍTULO II

A NEGAÇÃO DO *TOPOS*

Penso numa solidão total e secreta, de que a vida moderna parece guardar a fórmula, pois para senti-la não é preciso fugir para Goiás ou as cavernas. No formigamento das grandes cidades, entre os roncos dos motores e o barulho dos pés e das vozes, o homem pode ser invadido bruscamente por uma terrível solidão, que o paralisa e o priva de qualquer sentimento de fraternidade ou temor. (Carlos Drummond de Andrade)

Neste capítulo, propomos que a obra drummondiana escolhida para análise, *A Rosa do Povo* (1945), e, mais especificamente, o poema *A Flor e a Náusea* configuram-se dentro daquilo que concebemos como niilismo ativo, mas que na perspectiva do filósofo alemão Friedrich Wilhelm Nietzsche seria o niilismo passivo. Isso ocorre, sobretudo, porque esse trabalho terá como foco o lado "náusea" da poética contida na coletânea e sua íntima relação com esses dois tipos de niilismo: o ativo e o passivo. Para isso, nossa primeira tarefa será a de demonstrar como se apresentam tais conceitos na filosofia nietzschiana, para, em seguida, invertê-los de modo a atender à nossa perspectiva e, num movimento subsequente, mostrarmos de que modo os niilismos, então já invertidos, encontram-se na emblemática obra de 1945 - *A Rosa do Povo.*

Propor uma dialética com Nietzsche para, em seguida, opor-se a ele é uma tarefa abissal, sabemos, mas necessária, neste caso. Antes de adentrarmos na especificidade dos conceitos de niilismos: ativo e passivo, é interessante que falemos de suas origens histórico-filosóficas. O termo "niilismo" tem seu cerne na palavra latina *nihil*, que, grosso modo, alude ao encontro do Ser com o Nada. Trata-se, ainda, da desvalorização e a completa morte do sentido, e, por fim, a ausência de finalidade e de resposta ao "porquê".

Aprofundando na história, pode-se dizer que os momentos iniciais de um pensamento contumaz pelo nada é encontrado no sofista Górgias (485 a.C – 380 a.C), posteriormente sendo encontrado também, em diversas épocas, em outros pensadores perturbados com as questões relativas ao porquê de Ser e não-Ser ante o nada. Dentre os que se debruçaram sobre o conceito, temos Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716),Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775 – 1854)e Martin Heidegger (1889-1976). Há contribuições de vários autores no meio do caminho, como Jean Paul Sartre, com seu niilismo existencialista e Albert Camus, com seu niilismo-absurdista / gnóstico. É preciso dizer que, pós Nietzsche, dois teóricos proporcionaram excelentes reflexões, a saber: Heidegger e Jürgen Habermas.

Faz-se necessário salientar que há uma dicotomia entre o niilismo compreendido como fenômeno filosófico e o niilismo nascido no contexto de

Revolução Francesa, anárquico, portanto. Para Rossano Pecoraro (2007) e Franco Volpi (1999), o segundo niilismo é um “fenômeno histórico, um evento ligado à modernidade e à sua crise” (PECORARO, 2007, p. 09). Deste modo vemos dois eventos, bem distintos, um filosófico e outro histórico, que causam confusões diversas por serem considerados, enganosamente, como sendo frutos de uma mesma árvore; e não são. Historicamente, à época da Revolução Francesa, houve certo murmurinho de que as pessoas que não tomavam nenhum tipo de posicionamento em face à Revolução, hoje, conhecidos como apolíticos, seriam niilistas.

Curiosamente, ao buscarmos o criador do conceito, descobrimos que o termo foi atribuído primeiramente a Ivan Turgueniev, escritor russo, autor da obra *Pais e Filhos (1862),* ao dar ao protagonista dessa obra o apelido de nihilista porque esse negava os valores patriarcais da época. Mais tarde, o conceito seria utilizado filosoficamente pela primeira vez no final do século XXVIII, numa carta de Friedrich Heinrich Jacobi endereçada a Johann Fichte, quando o primeiro acusa o idealismo de não passar de niilismo. Todavia, e ainda em diálogo com Pecoraro, sobretudo porque trilhamos o mesmo caminho na contemplação do niilismo, salientamos que o niilismo ganharia uma nova configuração com Nietzsche, pois sua reflexão filosófica mostraria que o cerne do niilismo tem origem no platonismo e no cristianismo (PECORARO, 2007), mesmo que ambos tenham sido duramente criticados pelo filósofo. O primeiro, o platonismo, porque Platão teria criado uma oposição entre mundo sensível e inteligível, dividindo o mundo em dois planos: o mundo real (plano das aparências) – ser, finito, essência, imutável - e mundo aparente (plano das essências) - mutável, vir-a-ser. O segundo, o Cristianismo, por ser nada mais do que um decalque, simulacro do primeiro, aquilo que o filósofo alemão denominou “um platonismo para as massas”, porque o Cristianismo propõe, para Nietzsche, a desvalorização deste mundo em nome de outro, no qual a verdade estaria instaurada. O erro, desta perspectiva, é que só é possível ascender a tal mundo caso seguirmos regras previamente dadas e comportamentos conduzidos. Outro problema detectado pelo filósofo é que essa “filosofia” exige a submissão a Deus e pelo fato de a divindade não falar, deve-se seguir as premissas da Igreja. É neste contexto que temos a figura do

sacerdote ascético, cuja tarefa maior é conduzir o “rebanho” até Deus. Nesta busca, empreende-se pelo nada, porque o Ser passa a buscar as soluções para sua existência num além “Meu reino não é deste mundo” – João 18:36- *Bíblia Cristã*. Nietzsche salientaria em *O Anticristo* no § 43 “Se se põe o centro de gravidade da vida, não na vida, mas no ‘além’ – no nada -, tirou-se da vida toda gravidade […] Viver de tal modo, que não tem mais nenhum sentido viver, esse se torna agora o ‘sentido’ da vida”. Por fim, por não buscarem a Transvalorização dos Valores (NIETZSCHE) com base no mundo imediato, de existência finita, ambos, platonismo e cristianismo são males a serem combatidos. Para Nietzsche, o cristão é visto como um ser doente, cuja hóstia é o remédio que o impede ao mesmo tempo de morrer e de viver.

Após essa pequena introdução histórica – que não teve a pretensão de ser profunda, sobretudo para que não tomássemos um caminho diverso do pretendido inicialmente, a saber: o de analisar os poemas à luz de nossa perspectiva a partir das concepções teóricas dos autores escolhidos e não incorrendo no erro de configurar esse trabalho como um texto no qual a análise da poética ficasse em segundo plano –, dialogando com os pressupostos de Volpi (1999) e Pecoraro (2007) pela relevância que os dois teóricos dão à figura de Friedrich Nietzsche, considerando-o o maior nome em termos do conceito de niilismo, vemos que após a “morte de Deus” (NIETZSCHE), o filósofo entende que o niilismo tende a ser ativo, pois os valores tidos como universais são desmascarados e o homem começa a se ver como o criador de novos valores a partir de sua própria existência (Transvalorização da Vontade), que é finita e não mais baseada no divino (Ideal Ascético).Além desse entendimento, da perspectiva considerada por ele como “ativa”, Nietzsche também falará de seu oposto imediato, configurado como um posicionamento “passivo”, quando o indivíduo perde a Vontade, surgindo o que ele denomina como “nada de vontade”. Para o filósofo isso seria muito pior do que ter “uma vontade do nada”.

Ainda dialogando com Volpi (1996), veremos que o niilismo ultrapassa o campo epistemológico da filosofia, abarcando também a História e a Sociedade. Deste modo, configura-se como um dos principais problemas do e no *socius*, em

decorrência da descrença face ao sensível, o mundo partilhado. A partir disso, desenvolve-se sua consciência da morte, da finitude do Ser, o que o leva a uma vontade de nada fazer e, deste modo, aceitar a ordem social previamente partilhada, num não-importismo nauseante. “Ora, se tudo morre, nada vale à pena.”. Antinomicamente, pode ocorrer um processo de negação da negação amalgamada ao entendimento de que já que tudo morre, até mesmo o arranjo histórico partilhado, consequentemente, também morre. Desta segunda visão, justifica-se que a sociedade seja vista como arranjo histórico e processual, ou seja, com alterações ocasionadas pela ação do Ser na existência.

Luís Eustáquio Soares, em seu artigo *Cinismo, Niilismo e Utopia*, conceituaria o niilismo como: “o dispositivo através do qual tentamos nos fazer modernos destacando a morte num mundo sem Deus, logo sem salvação, sem pós-morte.” (SOARES, 2012, s.p.) Deste modo, para o ensaísta, há, nesta perspectiva, dialogando com Nietzsche, a plena consciência da finitude da vida, portanto a morte é espalhada por todos os lados, pois não há eternidade. Logo, já que tudo morre, podemos afirmar a vida e produzir outra forma de coletividade humana, que se afirma como sujeito histórico de sua própria condição estética, social e econômica.

Debruçando-se sobre os pressupostos de Nietzsche, Vattimo, em sua obra *Diálogos com Nietzsche* (2010), salientará os dois tipos de niilismos concebidos pelo filósofo alemão, um primeiro entendido como sintoma de uma sociedade conformada diante de sua impotência social, deste modo, aporética, fraca – o niilismo passivo; um segundo niilismo que busca afirmar a vida a partir dessa própria vida, portanto não-aporética, representado a Vontade de Potência (NIETZSCHE) do forte – o niilismo ativo, representação máxima das classes dominantes. Cabe-nos alertar que, no próximo subcapítulo, discordaremos dessa visão nietzschiana sobre a configuração dos niilismos passivo e ativo por vermos nela certo preconceito do filósofo em relação ao primeiro niilismo, por representar, em sua época, os oprimidos – a moral dos escravos, sobretudo por ser um aristocrata e, também, por defender que a Vontade de Potência é algo inerente ao “forte”, representado em todas as épocas pelas classes dominantes. Temos a convicção de que isso decorre

principalmente pelo fato de o próprio filósofo alemão fazer parte dessas mesmas classes dominantes, pois, e agora dialogando com Marx e Engels, as ideias das classes dominantes são reproduzidas por essas mesmas classes dominantes, que, circularmente, tentarão sedimentar tais ideias.

2.1. Niilismos: ativo e passivo em Nietzsche

> *É um doloroso, um arrepiante espetáculo, que despontou para mim: abri a cortina da corrupção do homem […] Valores de declínio, valores niilistas, sob os mais santos nomes, exercem o domínio (Nietzsche, O Anticristo, §6)*

O que são niilismos ativo e passivo para Nietzsche? A questão em si, com resposta, teoricamente objetiva, é menos relevante do que a reflexão que podemos fazer a partir de sua elucidação. Nietzsche entendeu o niilismo ativo, aquele que representa a Vontade de Potência, como um mundo sem finalidade que não a própria existência do Ser. Para o filósofo, a segunda forma de niilismo, o passivo, representa o Ideal Ascético, baseado numa existência crédula frente ao divino e, por esta mesma razão, representativa dos fracos, doentes, oprimidos. É característico, do ponto de vista do filósofo, o "nada de vontade" nesta segunda forma de niilismo.

Para Nietzsche, o escravo, em sua época, teria o desejo de que todos fossem como ele, ou seja, igualmente fracos, por isso tentavam espalhar entre os felizes seu ressentimento, suas censuras. Isso, para o filósofo, poderia fazer com que os poderosos de corpo e alma – os fortes - incorressem no erro duvidar de seu direito à felicidade. Por isso, em *Genealogia da Moral, na terceira dissertação - §14*, encontramos aquela máxima, do nosso ponto de vista, preconceituosa, "Que os doentes não tornem os sadios doentes [...] o superior não deve rebaixar-se instrumento inferior", ora, nesse sentido, fica óbvio, para nós que o filósofo além de defender a separação da sociedade em classes, reproduz as ideias das classes dominantes, por serem essas representativas dos mais forte. Deste modo, Nietzsche insere-se francamente nos regimes ético e poético da arte, não conseguindo abarcar o último, o estético, por não conceber a importância da partilha igual do sensível. Por fim, para Nietzsche, os doentes – os fracos - são a pior espécie que há, até mesmo

que os homens maus, porque estarão sempre questionando a confiança que homem forte mantém em relação à vida nesta vida, ou seja, neste mundo, deste modo impossibilitando que a elevação do homem no caminho para o "além-do-homem" ocorra.

É neste contexto que surge o "último dos homens", que se mostra tão cansado, por isso não sente vontade sequer para suicidar-se, fica esperando passivamente que sua alma seja extirpada, acabando assim sua dor. Esse tipo de homem crê que "É preferível um nada de vontade do que uma vontade de nada". Para acabar com isso, de acordo com Nietzsche, inserto numa tradição liberal, restou ao indivíduo negar os valores tradicionais estabelecidos até então e afirmar novos valores, a partir da sua própria natureza. Em *Assim falava Zaratustra* (NIETZSCHE, 2007) temos a figura do Adivinho que representa bem essa característica do niilista passivo:

> Eu vi uma grande tristeza se abater sobre todos os homens. Os melhores se cansaram de suas obras. Proclamou-se uma doutrina e circulou uma crença: Tudo é vão, tudo é igual, tudo passou. E a frase ecoou em todas as colinas. É verdade que realizamos a colheita. Mas por que todos os frutos apodreceram e enegreceram? O que foi que caiu da lua maligna? Todo trabalho foi inútil. Nosso vinho virou veneno. O mau-olhado amareleceu nossos campos e nossos corações. Ficamos completamente secos. E se o fogo caísse sobre nós, nos transformaríamos em cinza e voaríamos como pó. Sim, cansamos o próprio fogo. Todas as fontes secaram para nós, e até o mar recuou. O chão inteiro quer se abrir em fendas, mas os abismos não nos querem tragar. Onde haverá ainda um mar, onde a gente possa se afogar? Eis nossa queixa que ressoa nos pântanos. Na verdade, estamos cansados demais para morrer. Agora, continuamos a viver e velar nas câmaras funerárias.(NIETZSCHE. 2007, p.111)

Deste modo, o niilista passivo traça seu caminho rumo ao "nada de vontade, o que conforme já salientamos anteriormente, para o filósofo é muito pior do que "a vontade do nada". Em *A vontade de poder* (NIETZSCHE, 2008) o filósofo complementa que a sensação de decadência e o enfraquecimento do espírito configura o niilismo passivo. Neste, há uma descrença em relação aos antigos valores tradicionais tanto divinos como humanos. Assim, o filósofo apontará o Budismo como uma das vertentes desse nada de vontade

> Niilismo como decadência e recuo do poder do espírito: *Niilismo passivo*: (...) o niilismo cansado, que não mais ataca: sua forma mais conhecida, o budismo: como niilismo passivo, um sinal de

> fraqueza: a força do espírito pode estar fatigada, esgotada, de modo que os fins e os valores de até então são inadequados e não encontram mais nenhum crédito. (NIETZSCHE. 2008, p.36-37)

Pelo fato de o Budismo buscar a transcendência - o que para seus seguidores configura-se como o Nirvana - e não ter valores alicerçados neste mundo – permeado por mazelas e dores -, Nietzsche o verá também como um niilismo passivo por não buscar a transvalorização dos valores com base no real. Isso fica claro em *O anticristo* (NIETZSCHE, 2014), quando o indivíduo encontra no Budismo uma espécie de adaptação e serenidade diante do entorpecimento da civilização:

> O budismo é uma religião para pessoas maduras, para raças que se tornaram tenras, gentis e altamente espiritualizadas e sensíveis à dor (a Europa ainda não está madura para recebê-lo) : é um retorno que as leva à paz e à serenidade, à dieta espiritual cuidadosa, a certa resiliência corporal. O cristianismo quer ser o senhor dos animais de rapina; seu *modus operandi* é torná-los doentes - enfraquecimento é a receita cristã para a domesticação, para a 'civilização'. O budismo é uma religião para o final, para o cansaço da civilização"(NIETZSCHE. 2014, p.57)

Logo, o Budismo proporcionaria um entorpecimento nas pessoas que não as permitiria questionar sua própria existência finita, sobretudo porque essa filosofia é alicerçada na transcendência, o que a leva a confrontar a existência finita do ponto de vista do filósofo alemão. Para combater essa visão limitada da vida sem autoafirmação nela mesma, surgirá o que para Nietzsche é o niilismo ativo - Transvalorização de Valores. De acordo com o filósofo, em *Crepúsculo dos Ídolos, Moral como Antinatureza* §5 “Quando falamos de valores, falamos sob a inspiração, sob a ótica da vida: a vida mesma nos obriga a instaurar valores, a vida mesma valora através de nós quando instauramos valores”. Assim, para instituir novos valores, promulgar apenas a destruição dos antigos não seria suficiente para atravessar o niilismo passivo, antes é preciso negar a própria negação, esquecer a vingança, o prazer – hedonismo – o ressentimento.

Para afirmar novos valores, é preciso primeiro destruir os pré-existentes, transpondo esse tipo de niilismo, chegando ao outro lado – a Transvalorização. Então, para Nietzsche, o niilismo será ativo quanto mais se consumir a si

mesmo. Deste modo, criará novos valores, sem reproduzir valores pré-concebidos, esquecendo velhos valores, outros mundos. Disso advém seu entendimento de que os antigos valores são ou divinos ou humanos, demasiado humanos. Por isso, propõe sua destruição.

2.2. Inversão do conceito de niilismo passivo para ativo por um princípio de esperança utópico em *A Rosa do Povo*

À esta altura, faremos dois necessários esclarecimentos que sedimentarão nosso ponto de vista, o primeiro: Nietzsche era um pensador aristocrata, por esta razão, seu pensamento, a razão de ser de sua filosofia, estará agregado ao pensamento das classes dominantes, isso é um ponto. O segundo: o filósofo verá o niilismo passivo como o ideal ascético, a moral cristã do escravo – que propõe pensar e agir segundo finalidades -, e isso será duramente desqualificado por ele, pois não passaria de uma lógica alicerçada na moral do escravo, segundo ponto. Para nós, essa desqualificação não passaria de preconceito contra o povo - em sua época, o plebeu, o escravo -, hoje, o operário. Embora, o filósofo relacione o ideal ascético ao Cristianismo, o que de alguma forma recrimina no cristianismo, como niilismo passivo, é o lado povo do cristianismo, como a primeira religião que representou o povo simples no âmbito da luta de classe no campo religioso.

Todavia, do nosso ponto de vista, isso pode ser pensado de maneira positivada, ou seja, a moral do escravo ou ideal ascético podem ser entendidos antinomicamente ao pensamento nietzschiano: esse ideal ascético da utopia que segue a seguinte finalidade: uma humanidade sem Vontade de Potência aristocrática, que assume seus fins não-aristocráticos. Deste modo, podemos pensar esse ideal ascético e associá-lo, positivamente, ao niilismo ativo e à poesia drummondiana contida em *A Rosa do Povo*. Destarte, aquilo que era niilismo passivo, a moral, a utopia, o ideal ascético, para a poética de Drummond na coletânea de 1945 é niilismo ativo, o entendimento de outro mundo possível, a partir deste mesmo – um princípio de esperança utópico.

Para concluir nossa justificativa de conceber tal inversão dos niilismos nietzschianos, salientamos que a razão é muito simples: porque acreditamos que aquilo o filósofo alemão designou como sendo a representação do ideal ascético do escravo, para nós é a rosa que os agitados ignoram, portanto essa flor é o ideal ascético de um princípio de utopia, sobretudo porque entendemos que vários poemas contidos na coletânea fazem uma representação daqueles tornados invisíveis pela burguesia – o pobre, o operário – a rosa dos povos, como ficará comprovado nas análises que empreenderemos adiante. Por termos a convicção de que a poética do autor *de Alguma Poesia* (1930) nega essa visão nietzschiana, propomos chamá-la de niilismo ativo; assim como à dimensão afirmativa de sua poética, daremos o nome de princípio utópico.

Em contrapartida, a Verdade de Potência dos mais fortes, um mundo sem finalidade, vista em *A Rosa do Povo* como a agitação das cidades, acreditamos ser o niilismo passivo, por não levar a nada, por representar o mundo burguês, na atualidade, sempre reificado. Inclusive, John Gledson, em sua obra *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade* (1981), veria que não somente no período de *A Rosa do Povo* há a presença de um "niilismo insistente", mas que também se estende por toda obra do poeta mineiro:

> É necessário, afinal, lembrar um aspecto deste período, o qual coincide com toda a poesia de Drummond. É o seu niilismo insistente, que nunca abandona por completo. Nada tem um sentido final, 'esta vida não presta'. Esta 'opacidade' a levar-nos para um beco sem-saída, está vigente aqui como em toda poesia de Drummond; só que aqui é fundo negro contra o qual toda riqueza e a variedade da experiência se destacam. Unimo-nos totalmente só na morte, mas podemos por enquanto 'evitar a morte' pelas 'palavras, intuições e símbolos' que também unem a humanidade, mostrando-nos a natureza comum. (GLEDSON.1981, p. 117)

Deste modo, e concordando com Gledson, nas análises que faremos, demonstraremos que o poeta itabirano, cujo verso "minha matéria é o nada" ficou gravado na história, traz um "niilismo insistente" em sua poética. Até chegarmos a esse entendimento, fez-se necessário que antes entendêssemos os conceitos de niilismos propostos por Nietzsche, fizéssemos a inversão, para, efetivamente, começarmos a análise dos poemas drummondianos à luz da nossa proposta.

Além disso, cabe salientar que o niilismo, em nossa perspectiva constitui, negativamente, um procedimento de desmantelamento dos argumentos e valores pré-estabelecidos. A grande problemática apontada por Luís Eustáquio Soares sobre isso, no já citado artigo, é o fato de que a negação proposta não apresenta nada em substituição a esses argumentos e valores. Por esta razão, o niilismo andará sempre na contramão da utopia - ou "disposto utópico", como prefere nomear Soares. Esse dispositivo utópico fará a negação dos valores instituídos, entretanto fará isso para afirmar, em seu lugar, "outras perspectivas e arranjos institucionais."(SOARES, 2012). Por isso, vemos a utopia, em *A Rosa do Povo*, como esse "dispositivo" capaz de afirmar perspectivas e arranjos diferentes dos pré-estabelecidos na partilha desigual, na luta de classes. Deste modo, encontramos a resposta para a questão formulada por Jameson no início do capítulo anterior sobre a função da utopia.

Por fim, tentaremos comprovar o que nos propusemos na introdução dessa Dissertação de Mestrado, que é mostrar que o *inconsciente político* (JAMESON) do princípio de esperança utópico drummondiano em *A Rosa do Povo* está intimamente ligado ao regime estético da arte (RANCIÈRE), entendido também como niilismo ativo, cujo cerne é dar visibilidade àqueles legados à sombra pelas táticas e estratégias ideológicas e cotidianas das lutas classes sob o ponto de vista dos opressores, a saber: o operário, o homem do interior, o suburbano, ou seja, "os fracos e doentes" para Nietzsche, sob ponto de vista da Vontade de Potência das classes dominantes. Deste modo, no próximo subcapítulo, analisaremos um trecho do poema *Cidade Prevista*.

2.3. *Cidade Prevista* do ideal ascético do niilismo ativo – o oprimido na luta de classes

Vejamos alguns versos do poema *Cidade Prevista* que sedimentam nossa teoria sobre haver na lírica de *A rosa do Povo* um ideal ascético do niilismo ativo da nossa perspectiva – aquele que representa os comumente tornados invisíveis pelo regime poético:

15. Cantai esse verso puro,

16. que se ouvira no Amazonas,
17. na choça do sertanejo
18. e no subúrbio carioca,
19. no mato, na vila X,
20. no colégio, na oficina,
21. território de homens livres
(ANDRADE, 2009, p. 156)

Na extensão dos versos de 15 a 21, o eu lírico inquieto esclarece que seu canto será ouvido pelos invisíveis – os oprimidos historicamente -, e já citados: o sertanejo, o suburbano, o homem do campo/interior, os estudantes, o mecânico. Percebemos, então, que o eu lírico, tocado pelo "sentimento de mundo", adere a um posicionamento em favor dos invisíveis – portanto, oprimidos - e se nega a representar a ideologia das classes dominantes e conclama os poetas para espalharem o surgimento de um mundo novo. Deste modo, o poeta demarcará esse *locus* como o verdadeiro território de homens livres, como podemos confirmar nos próximos versos

22. que será nosso país
21. Território de homens livres
22. Que será nosso país
23. E será pátria de todos.
(ANDRADE, 2009, p. 156)

De acordo com os versos acima, o que se delineia no horizonte de nossa proposição, é que somente quando se atingir uma partilha igual do sensível, por meio do inconsciente político (JAMESON) no âmbito dos regimes da arte (RANCIÈRE), sem partilha desigual, esse país cantado pelo eu lírico será construído – a rosa dos povos – o princípio de esperança (BLOCH) dos excluídos.

2.4. "Tempo de partido" do niilismo passivo da agitação das cidades

Na primeira parte do poema *Nosso Tempo*, nos versos 1 e 2 "Este é tempo de partido / tempo de homens partidos", o eu lírico começa a delinear uma luta que sua poética travará contra a reificação presente nas cidades, como confirma o seguinte verso: "mas eu não sou as coisas e me revolto." A V parte do poema é um claro exemplo de como se configura a Vontade de Potência, ou

seja, o niilismo passivo do nosso ponto de vista, por meio da agitação das cidades e sua consequente reificação que conduz o indivíduo a nada além de um crescente não-importismo diante do mundo face ao capitalismo, vejamos:

1. Escuta a hora formidável do almoço
2. na cidade. Os escritórios, num passe, esvaziam-se.

(...)

7. Come, braço mecânico, alimenta-te, mão de papel, é tempo de [comida,
8. Mais tarde será o de amor.
9. Lentamente os escritórios se recuperam, e os negócios, forma [indecisa, evoluem.

(ANDRADE, 2009, p. 42)

Dos versos 1 a 9, o eu lírico mostra como a vida é banalizada, mecanizada na agitação da cidade, o que se comprova no verso 7 com as expressões “braço mecânico”, robotizando o indivíduo, e “mão de papel”, coisificando esse mesmo sujeito. Em seguida, esse mesmo eu lírico canta que “é tempo de comida”, pois o tempo reservado para o amor será mais tarde, ou seja, após esse homem cumprir as tarefas que a agitação das cidades lhe impõe. O Ser passa a ser apenas uma peça da engrenagem desse máquina que é a sociedade capitalista. Após a “comida”, resta enfrentar a “náusea” que retorno aos negócios causa. Nos próximos versos, o eu lírico explicita que esse tal negócio está entranhado em tudo, inclusive cooptou a alma desse indivíduo coisificado.

10. O esplêndido negócio insinua-se no tráfego.
11. Multidões que o cruzam não veem. É sem cor e sem cheiro.
12. Está dissimulado no bonde, por trás da brisa sul,
13. vem na areia, no telefone, na batalha de aviões,
14. toma conta de tua alma e dela extrai uma porcentagem.

(ANDRADE, 2009, p, 42)

A mecanização das ações, tomadas sem reflexão, fica clara nos versos abaixo (de 15 a 22) por meio da repetição dos vocábulos “homem”, “roupa” e “mulher”. Do modo como se organizam essas palavras nos versos, constroem a ideia de pessoas andando, em fila, dispostas em série, como se fossem ações automáticas, mecânicas, sem se darem conta disso. Totalmente coisificadas pelo capitalismo, como se vê

15. Escuta a hora espandongada da volta.

16. Homem depois de homem, mulher, criança, homem,
17. roupa, cigarro, chapéu, roupa, roupa, roupa,
18. homem, homem, mulher, homem, mulher, roupa, homem
19. imaginam esperar qualquer coisa,
20. e se quedam mudos, escoam-se passo a passo, sentam-se,
21. últimos servos do negócio, imaginam voltar para casa,
22. já noite, entre muros apagados, numa suposta cidade, imaginam.
(ANDRADE, 2009, p, 43)

Nos versos abaixo, de 23 a 29, o eu lírico continua demonstrando como o cotidiano da cidade não leva a nada, que não seja apenas a reprodução de ações mecânicas, ao operário só resta trabalhar durante o dia, para à noite gozar de seu, teoricamente, tempo livre para se recuperar e executar, no outro dia, as mesmas tarefas que lhe são dadas pelas classes dominantes, reproduzindo assim o seu papel de "escravo", portanto fraco, dominado, excluído

23. Escuta a pequena hora noturna de compensação, leituras, apelo
[ao cassino, passeio na praia,
24. o corpo ao lado do corpo, afinal distendido,
25. com as calças despido o incômodo pensamento de escravo,
26. escuta o corpo ranger, enlaçar, refluir,
27. errar em objetos remotos e, sob eles soterrado sem dor,
28. confiar-se ao que-bem-me-importa
29. do sono.
(ANDRADE, 2009, p, 43)

Continuando sua luta na agitação da cidade, nos versos 30 a 35, o eu lírico denuncia que essa existência coisificada, mecanizada, robotizada, sem reflexão é inútil, pois não leva o indivíduo a nada, além de atender a vontade de potência das classes dominantes que é justamente reproduzir a partilha desigual do sensível por meio desse niilismo passivo. O trecho "constelação das formigas" é especialmente importante porque traz dois vocábulos cujos signos, aqui usados metaforicamente, conduzem-nos ao entendimento de que "formigas" remetem aos operários, assim como "constelação" remete à ideia de grandeza, desde modo, o operário é o inseto, portanto pequeno, mas que trabalha incessantemente, assim como as formigas; mas são muitos – uma constelação de insetos – reproduzindo seu importante papel no universo capitalista

30. Escuta o horrível emprego do dia

31. em todos os países de fala humana,
32. a falsificação das palavras pingando nos jornais,
33. o mundo irreal dos cartórios onde a propriedade é um bolo [com flores,
34. os bancos triturando suavemente o pescoço do açúcar,
35. a constelação das formigas e usuários(...)
(ANDRADE, 2009, p. 43)

Por fim, nos últimos versos confirmam a náusea desse eu lírico em face essa agitação da cidade que a nada conduz, na qual os "frágeis" acabam por se entregarem ao "basilisco", lagarto tropical que alimenta-se de insetos -possível metáfora para Capitalismo -, como as formigas. Assim, as formigas, os operários, entregam-se sem luta

36. a má poesia, o mau romance,
37. os frágeis que se entregam à proteção do basilisco,
38. o homem feio, de mortal feiura,
39. passeando de bote
40. num sinistro crepúsculo de sábado.
(ANDRADE, 2009, p. 43)

Na VIII parte, a última do poema, o eu lírico deixa explícito não fazer parte deste mundo cantado, reificado pelo capitalismo, o que facilmente se ilustra nos seguintes versos: "O poeta declina de toda responsabilidade / na marcha do mundo capitalista / e com suas palavras / intuições / símbolos e outras armas / promete ajudar / a destruí-lo / como uma pedreira / uma floresta / um verme." (ANDRADE, 2009, p. 45). Tais versos demonstram que, esse eu lírico, representando todos os poetas, está disposto a travar uma intensa luta, seja por meio de palavras ou de outras armas, para destruir esse mundo capitalista.

Tal mundo não permite que se dê visibilidade a todas as partes que compõem um *socius* e, exatamente por esta razão, acaba ocorrendo uma partilha desigual do sensível. É, também, contra essa partilha desigual que a poética da coletânea de 1945 empreende uma luta. As palavras "pedreira", "floresta" e "verme", de campos semânticos diversos, podem aludir tanto ao esforço empreendido pelo eu lírico, na luta contra o Capitalismo, quanto à facilidade com que essas coisas podem ser destruídas não pelo eu lírico, mas pelo próprio Capitalismo, visto que para a incessante acumulação de capital, muitas

pedreiras têm sido destruídas, mesmo contra uma ordem de ética ambiental. O mesmo processo ocorre com as florestas, com a mesma ordem mercadológica que transforma tudo em mercadoria, independentemente das consequências para a humanidade. O último vocábulo “verme” é intrigante e pode remeter ao próprio indivíduo das sociedades capitalistas, muitas vezes, invisível, combatido, controlado.

Na V parte, o sufocamento causado pela agitação da cidade já ficara bem evidente. Deste modo, tanto na V quanto na VIII partes, os versos continuam sedimentando nossa tese de que a poética drummondiana, seu inconsciente político em *A Rosa do Povo,* está alinhado ao regime estético da arte - ao destituir hierarquias das classes dominantes, em sua vontade de potência -, em consonância com a moral ascética do niilismo ativo, dos quais nascerá o princípio de esperança utópico – ao representar os invisíveis – a saber, o operário, o oprimido -, do ponto de vista do nosso horizonte que se opõe frontalmente ao postulado originalmente por Nietzsche.

2.5. A reificação do cotidiano do niilismo passivo na/da cidade: *Morte do Leiteiro*

O terceiro poema de *A Rosa do Povo* a ser analisado é *Morte do Leiteiro* que quase configura-se como uma narrativa, pois possui os elementos deste tipo de texto: narrador (marcado, sobretudo pelos verbos em 3ª pessoa), personagem (morador –leiteiro), enredo / desfecho (a banalização da vida numa cidade reificada e a consequente morte da figura simples do operário – representada pelo leiteiro), tempo (cronológico) e espaço (a cidade). De fato, não é difícil a um Drummond prosador misturar lírica e narração numa mesma composição. A tarefa não é fácil, mas o poeta itabirano a cumpre sem que sua poética torne-se uma coisa ou outra, por fim, ele cria uma dialética tipológica, da qual teremos um eu-lírico-narrador-personagem. Além disso, o texto ainda pode se configurar como uma tragédia do cotidiano causada pela reificação da/na cidade. Nos versos seguintes, veremos que a figura do “leiteiro” representa as demais consideradas invisíveis pelas classes dominantes, as quais devem desempenhar sua função sem fazer qualquer alarde, do contrário poderão ter o

mesmo fim trágico e banal que o leiteiro. Vejamos trechos do poema, para seguirmos com a análise:

Morte do Leiteiro (A Cyro Novaes)

1. Há pouco leite no país,
2. é preciso entregá-lo cedo.
3. Há muita sede no país,
4. é preciso entregá-lo cedo.
5. Há no país uma legenda (...)
(ANDRADE, 2009, p, 108)

Na primeira estrofe, o primeiro verso “Há pouco leite no país” será uma antítese ao terceiro verso “Há muita sede no país, embora no plano formal pareçam ideias paralelas, mas o que importa em nossa perspectiva é demonstrar que o poeta denuncia já neste início que é um período marcado pela fome e pela falta de justiça. De acordo com o próprio Drummond “Este é tempo de partido / tempo de homens partidos.”

Na segunda estrofe, eis que aparece a personagem representativo de toda classe operário: o leiteiro. Sua função, na cidade, é cumprir seu dever, sempre o mesmo e mecanizado – entregar rapidamente o leite - e com o máximo de silêncio para não acordar a “gente ruim” – que representa do nosso ponto de vista, a burguesia – a classe dominante.

6. que ladrão se mata com tiro.
7. Então o moço que é leiteiro
8. de madrugada com sua lata
9. sai correndo e distribuindo
10. leite bom para gente ruim.
11. Sua lata, suas garrafas
12. e seus sapatos de borracha
13. vão dizendo aos homens no sono
14. que alguém acordou cedinho
15. e veio do último subúrbio
16. trazer o leite mais frio
17. e mais alvo da melhor vaca
18. para todos criarem força
19. na luta brava da cidade.
(ANDRADE, 2009, p, 108)

As assonâncias dos versos 8 “de m**a**drug**a**d**a** com su**a** l**a**t**a**”; 11 “Su**a** l**a**t**a**, su**a**s g**a**rr**a**f**a**s” e 12 “e seus s**a**p**a**tos de borr**a**ch**a**” imprimir um ritmo rápido e só confirmam que a tarefa mecânica deve ser executada com urgência. O enredo segue e descobrimos que o leiteiro é alguém que vem do subúrbio, ou seja, é pobre e a ele cabe a função de entregar o leite que ajudará os indivíduos da sonolenta cidade “criarem força” para voltarem às suas tarefas na cidade.

Abaixo, vemos que esse leiteiro é um ser humilde, sem estudo - mesmo não sendo tão jovem, não teve acesso à educação - o que se depreende do vocábulo *ignaro,* no verso 23*,* e, por isso mesmo, resta-lhe cumprir uma tarefa mecanizada, que não exige muito estudo.

20. Na mão a garrafa branca
21 não tem tempo de dizer
22. as coisas que lhe atribuo
23. nem o moço leiteiro ignaro,
24. morados na Rua Namur,
25. empregado no entreposto,
26. com 21 anos de idade,
27. sabe lá o que seja impulso
28. de humana compreensão.
29. E já que tem pressa, o corpo
30. vai deixando à beira das casas
31. uma apenas mercadoria.
(ANDRADE, 2009, p, 108-109)

Os versos 29 e 30 revelam que por ter pressa em cumprir seu serviço, o leiteiro “vai deixando à beira das casas / uma apenas mercadoria.” Ou seja, não há contato entre o entregador e a “gente ruim”, pois o primeiro é um sujeito à parte da sociedade, representa os excluídos. Nos versos 32 a 34, o narrador avisa que na porta dos fundos, *locus* do pobre, por mantê-lo invisível, também há gente escondida que deseja um pouco de leite, pois também sente fome. Em silêncio, o personagem segue pela cidade tentando não incomodar aquela “gente ruim”, entretanto, no” meio do caminho” um vaso de flor pode mudar seu destino. Como o tempo é marcado por violência e falta de justiça, o descuido do leiteiro - porque ao operário não lhe é dado o direito de errar no cumprimento das tarefas – acordará alguém que inadvertidamente irá lhe dar um tiro pensando tratar-se de um ladrão.

32. E como a porta dos fundos
33. também escondesse gente
34. que aspira ao pouco de leite
35. disponível em nosso tempo,
36. avancemos por esse beco,
37. peguemos o corredor,
38. depositemos o litro...
39. Sem fazer barulho, é claro,
40. que barulho nada resolve.
(ANDRADE, 2009, p, 109)

Vemos que do verso 41 em diante há uma mudança na narrativa, pois o narrador entra na história ao recorrer ao pronome possessivo “meu” para referir-se ao leiteiro. Embora, demonstre estar sensibilizado, o eu lírico nada sabe sobre o indivíduo, o que denuncia o distanciamento entre as pessoas naquela época de “tempo de partido”.

41. Meu leiteiro tão sutil
42. de passo maneiro e leve,
43. antes desliza que marcha.
44. É certo que algum rumor
45. sempre se faz: passo errado,
46. vaso de flor no caminho,
47. cão latindo por princípio,
48. ou um gato quizilento.
49. E há sempre um senhor que acorda,
50. resmunga e torna a dormir.
51. Mas este acordou em pânico
52. (ladrões infestam o bairro),
53. não quis saber de mais nada.
54. O revólver da gaveta
55. saltou para sua mão.
56. Ladrão? se pega com tiro.
57. Os tiros na madrugada
58. liquidaram meu leiteiro.
59. Se era noivo, se era virgem,
60. se era alegre, se era bom,
61. não sei,
62. é tarde para saber.
(ANDRADE, 2009, p, 109-110)

Em seguida, vemos que o assassino do leiteiro foge (v. 70-71), sequer presta socorro, mas deixa claro que sua propriedade está salva, deste modo, sendo a defesa a esse direito a causadora da tragédia. Ou seja, nesta cidade reificada, o mais relevante é manter a segurança individual, ficando em segundo plano a

valorização da alteridade. É a manutenção ao direito sobre a propriedade individual que está em jogo

63. Mas o homem perdeu o sono
64. de todo, e foge pra rua.
65. Meu Deus, matei um inocente.
66. Bala que mata gatuno
67. também serve pra furtar
68. a vida de nosso irmão.
69. Quem quiser que chame médico,
70. polícia não bota a mão
71. neste filho de meu pai.
72. Está salva a propriedade.
73. A noite geral prossegue,
74. a manhã custa a chegar,
75. mas o leiteiro
76. estatelado, ao relento,
77. perdeu a pressa que tinha.
(ANDRADE, 2009, p, 110)

No último verso da estrofe acima (v.77), o eu lírico afirma que o leiteiro "perdeu a pressa que tinha", deste modo, fica claro que embora ele cumprisse sua tarefa de modo rápido, mecânico, dado o fato de a agitação da cidade exigir rapidez das ações dos indivíduos que a compõem, isso leva a nada. Não há valoração deste serviço, sobretudo porque esse profissional representa os fracos, os invisíveis, os sem representação. A morte do leiteiro será mais um fato insignificante em face à agitação das cidades

78. Da garrafa estilhaçada,
79. no ladrilho já sereno
80. escorre uma coisa espessa
81. que é leite, sangue... não sei.
82. Por entre objetos confusos,
83. mal redimidos da noite,
84. duas cores se procuram,
85. suavemente se tocam,
86. amorosamente se enlaçam,
87. formando um terceiro tom
88. a que chamamos aurora.
(ANDRADE, 2009, p, 110-111)

Nos últimos versos do poema, vemos que "duas cores se procuram", branca e vermelha, que delas um tom novo será formado, cujo nome será "aurora", do latim *aurōra,* cujo significado "as primeiras manifestações de qualquer coisa;

princípio" melhor se encaixa à nossa análise, pois sinalizam que há possibilidade de fugir dessa situação, aparentemente aporética, causada pela agitação das grandes cidades, ao se vislumbrar a aurora – aqui entendido como um princípio de esperança utópico.

2.6. Canto poético-cinematográfico "ao homem do povo" – Carlitos

"Mais do que máquinas, necessitamos de humanidade".
(Charles Chaplin)

O penúltimo poema a ser analisado *Canto ao Homem do Povo Charles Chaplin* é uma belíssima homenagem ao gênio do cinema mudo: Charles Chaplin. Antes de analisarmos o poema, é interessante que façamos uma pequena biografia da vida e obra deste ímpar artista. Charles Chaplin nasceu no dia 16 de abril do ano de 1889, em Londres, possivelmente por ser filho de artistas, muito cedo buscou no cinema um meio de expressar sua arte. Dos vários filmes que fez, todos representados pela figura do vagabundo, bufão e, ao mesmo tempo, doce, Carlitos, citaremos os que têm íntima relação com o poema drummondiano, que são em ordem cronológica: *Para ganhar a vida*(1914); *O emigrante* (1917); *Vida de cachorro* (1918); *O garoto* (1921); *A corrida do ouro* (1925); *O circo* (1929); *Luzes da cidade* (1931); *Tempos modernos* (1936) e, por fim*, O ditador* (1940), sendo os dois últimos os mais relevantes. O penúltimo por denunciar a reificação causada na e pela modernidade das grandes cidades e o último por criticar o crescente movimento fascista na Alemanha, causando modificações na ordem do sistema mundial.

O poema drummondiano, construído a partir dos filmes citados, trava uma dialética com o universo cinematográfico de forma impressionante, pois em diversos trechos o leitor tem a impressão imergir nas imagens criadas na lírica, como se estivesse revendo as cômicas e, paradoxalmente, cínicas cenas dos filmes do bufão Carlitos, personagem principal de Charles Chaplin, que por diversas vezes deu vida aos excluídos da sociedade: o vagabundo, o desajustado, o bobo, o desajeito, o torto – o *Gauche*, em Drummond. Assim

como o *alter* ego drummondiano, Carlitos, também, presenteia-nos com seu discurso insubordinado, irônico, plurissignificativo.

Da nossa perspectiva, o último poema da coletânea de 1945 apresenta uma potência extrema em termos de representatividade do ideal ascético do niilismo ativo adotado por nós, sobretudo por representar o homem comum face sua existência na angústia da cidade reificada e por negar a vontade de potência das classes dominantes. O poeta consegue agregar lirismo e engajamento sócio-político em um único texto, no qual a mudez de Carlitos denuncia a pouca visibilidade dada às figuras oprimidas da sociedade - tornadas invisíveis pelo inconsciente político do regime poético. Então, seu mutismo representa, para nós, a rosa dos excluídos, assim como suas melancólicas expressões faciais representam o princípio de esperança utópico de toda a coletividade por se configurarem como uma clara oposição à agitação da cidade, sempre reificada no contexto de Capitalismo. Assim, o texto drummondiano, dialogando com a filmografia de Charles Chaplin, trava uma importante dialética: entre a palavra e o silêncio.

Além desse diálogo entre a mudez e a palavra, também, encontraremos, em vários versos pelo meio do caminho, uma dualidade entre as cores branca e negra, uma antítese, algo peculiar a este poema, que não se apresenta como apenas um maniqueísmo, e, sim, para apontar uma necessária luta para atravessar àquela já citada náusea sartreana provocada pela agitação das cidades. Esse é o caminho para chegar a rosa dos povos – o seu princípio de esperança utópico.

Acreditamos que esse poema, ao promover um discurso que represente o homem comum – o homem do povo, o oprimido, portanto o ideal ascético -, é especialmente relevante como objeto demonstrativo de indiscernibilidade entre o texto considerado poético, por sua autonomia, e outro não considerado poético por ser histórico demais. Portanto, o poema em homenagem ao vagabundo Carlitos, contido em *A Rosa do Povo* pode ser considerado engajado e, ao mesmo tempo, comprovar que a dicotomia entre a poesia cujo signo apresenta-se como autônomo, logo, que remete ao próprio signo

(hermetismo) e por outro lado a dialética discursiva (texto x contexto), não se justifica, pois o poeta, em *Canto ao homem do povo Charles Chaplin,* conseguiu subsumir as contradições que os separavam, criando o poema-cinematográfico repleto de lirismo.

Além disso, defendemos que essa ode ao grande ídolo britânico do cinema mudo insere-se no regime estético da arte, pois entendemos, em consonância com Jacques Rancière, que somente por meio desse regime será possível uma partilha igual do sensível, evidenciando, assim, todas as partes que compõem um *socius* e não somente as partes representativas da Vontade de Potência (NIETZSCHE) das classes dominantes. Após esses esclarecimentos iniciais, vamos à análise do poema:

1. Era preciso que um poeta brasileiro,
2. não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa,
3. girando um pouco em tua atmosfera ou nela aspirando a viver
4. como na poética e essencial atmosfera dos sonhos lúcidos,
(ANDRADE, 2009, p.190)

Nos versos acima vemos um eu lírico reiterando a necessidade de que um poeta apresente-se para a tarefa de levar esse canto dos excluídos adiante. O fato de ser exposto "à galhofa" remete ao próprio poeta itabirano conhecido por criar certo poema-piada que gerou muita discussão pelo "meio do caminho" na segunda fase do Modernismo brasileiro. Abaixo, no verso 12, o eu lírico salientará que esse poeta precisa cantar ao personagem Carlitos

12. para dizer-te algumas coisas, sobcolor de poema.
(ANDRADE, 2009, p.190)

Nos versos de 13 a 17, o eu lírico, ao dizer que "nossa gente se parece / com qualquer gente no mundo / inclusive os pequenos judeus / vagabundos que o mundo repeliu", obviamente refere-se aos oprimidos e, portanto, invisíveis em todas as partes do mundo.

13. Para dizer-te como os brasileiros te amam
14. e que nisso, como em tudo mais, nossa gente se parece
15. com qualquer gente do mundo - inclusive os pequenos judeus
16. de bengalinha e chapéu-coco, sapatos compridos, olhos melan-

[cólicos,

17. vagabundos que o mundo repeliu, mas zombam e vivem (...)
(ANDRADE, 2009, p. 190)

Contudo, no final do verso 17, esse eu lírico salientará que esses “vagabundos” zombam, em seguida, nos próximos versos abaixo, avisa que tais sujeitos vencem a “fome”, enganam a “brutalidade” e perpetuam o “amor”. Esses versos trazem três vocábulos de campos semânticos completamente adversos, assim com a coletividade também se apresenta e marcam um tempo em que muitos não tinham o que comer, a violência dos regimes totalitários e, por fim, aludem à perpetuação do amor encenado pelo personagem e que representa a esperança desse povo oprimido

18. nos filmes, nas ruas tortas com tabuletas: Fábrica, Barbeiro, Po-
[lícia,
19. e vencem a fome, iludem a brutalidade, prolongam o amor
20. como um segredo dito no ouvido de um homem do povo caí-
[do na rua.
(ANDRADE, 2009, p.190-191)

Resta ao eu lírico enaltecer a esse Carlitos que não se rende em face ao discurso do burguês, justamente por representar nos filmes a opressão promovida pela classe burguesa em relação ao operário. Por fim, no final desta estrofe, assinala que só as palavras humildes o penetram e que o melancólico vagabundo prefere dormir a assistir a inauguração de monumentos não representativos do homem comum, negando-se a reproduzir o pensamento da classe dominante

21. Bem sei que o discurso, acalanto burguês, não te envaidece,
22. e costumas dormir enquanto os veementes inauguram estátua,
23. e entre tantas palavras que como carros percorrem as ruas,
24. só as mais humildes, de xingamento ou beijo, te penetram.
(ANDRADE, 2009, p. 191)

Esse eu lírico leva ao ator as palavras, as saudações do homem comum, que por Carlitos são a todo tempo representadas nos vários filmes dramatizados

25. Não é a saudação dos devotos nem dos partidários que te

[ofereço,
26. eles não existem, mas a de homens comuns, numa cidade
[comum,
(...)
(ANDRADE, 2009, p. 191)

Abaixo, ficará claro que as figuras dramatizadas por Carlitos sentem-se sufocadas pela vida que levam, que ao assistirem aos filmes do gênio Charles Chaplin, sentem-se representadas, tornadas visíveis de alguma forma, por isso "salvaram-se"

29. Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgos-
[to de tudo,
30. que entraram no cinema com a aflição de ratos fugindo da vida,
31. são duras horas de anestesia, ouçamos um pouco de música (...)
(ANDRADE, 2009, p.191)

Nos próximos versos, extremamente relevantes como representativos daquele ideal ascético do niilismo ativo de nossa perspectiva, o eu lírico anunciará as vozes que são ouvidas em seu canto a Carlitos: "Falam por mim os abandonados da justiça / os simples de coração / os parias / os falidos / os mutilados / os deficientes / os recalcados / os oprimidos / os solitários /os indecisos / os líricos / os cismarentos / os irresponsáveis (...) os loucos e os patéticos." (ANDRADE, 2009, p.191). Enfim, falam por ele todo o devir povo oprimido. Destarte, comprova-se pelos versos e de acordo com o que vimos defendendo desde o início, que os poemas de *A Rosa do Povo* são representativos desse niilismo ativo, do prisma do oprimido, que busca um princípio de esperança utópico como saída, neste mundo, mesmo trágico, para a náusea.

Nos versos da segunda parte do poema, suprimida aqui para não nos prolongarmos além do necessário na análise, o que fica fortemente marcada é uma dualidade entre as cores branca e negra, apresentada por variados vocábulos, tais como: "a noite"; "negro"; "treva"; "escuro"; "noturnos"; "enlutada"; "branco"; "lírios"; "aurora", que marcam as contradições desse mundo - ora negro / sufocante, ora branco / de luta -, representado na filmografia de Charles Chaplin (versos 41 a 69).

Os versos metafóricos da terceira parte do poema revelam que o vagabundo Carlitos, assim como ocorria nos filmes, mata a fome, seja de crianças, como no filme *O garoto* (1921), ou animais, com os restos de comida que guardava escondida em seu casaco, pois em tempos sombrios, até mesmo um cadarço de sapatos nas mãos do grande artista, virava comida, salientando a fome enfrentado pelos oprimidos em contexto de guerra mundial e autoritarismo

82. Cheio de sugestões alimentícias, matas a fome
83. dos que não foram chamados à ceia celeste
84. ou industrial. Há ossos, há pudins
85. de gelatina e cereja e chocolate e nuvens
86. nas dobras do teu casaco. Estão guardados
87. para uma criança ou um cão. Pois bem conheces
88. a importância da comida, o gosto da carne,
89. o cheiro da sopa, a maciez amarela da batata,
90. e sabes a arte sutil de transformar em macarrão
91. o humilde cordão de teus sapatos(...)
(ANDRADE, 2009, p.193-194)

Abaixo, no verso 97, vemos a alusão à porcelana chinesa - “pratos chineses” -, artigo de luxo, somente utilizada pela burguesia, a classe dominante. Metaforicamente, percebe-se que esses artigos, assim como o alimento, são protegidos, porque os indivíduos dessas classes não pretendem perder seus privilégios ou dividi-los igualmente com os pobres, reproduzindo, assim, a partilha desigual do sensível

95. Não há muitos jantares no mundo, já sabias,
96. e os mais belos frangos
97. são protegidos em pratos chineses por vidros espessos.
98. Há sempre o vidro, e não se quebra,
99. há o aço, o amianto, a lei,
100. há milícias inteiras protegendo o frango,
(ANDRADE, 2009, p.194)

Da quinta parte, vale considerar os versos 129 a 131, pois o melancólico vagabundo é procurado, mas não o veem, sobretudo porque ele é invisível, o que se depreende pelos trecho “tu pequeno / tu simples / tu qualquer”, sendo um qualquer, não há visibilidade para sua existência, pois não representa, do ponto de vista do niilismo passivo concebido por nós, àqueles sujeitos das classes dominantes

129. te procuram na noite... e não te veem,
130. tu pequeno,
131. tu simples, tu qualquer.
(ANDRADE, 2009, p. 195)

Deste modo, a persona de Charles Chaplin segue sozinha, pelo mundo fictício dos filmes, carregando as multiplicidades do mundo em si

131. Ser tão sozinho em meio a tantos ombros,
132. andar aos mil num corpo só, franzino,
133. e ter braços enormes sobre as casas,
(ANDRADE, 2009, p. 195)

No verso 134, no trecho “ter um pé em Guerrero e outro no Texas”, encontra-se uma menção ao estado mexicano Guerrero, cujo nome é uma homenagem a Vicente Guerrero (1782-1831), grande líder insurgente de resistência, no período da Guerra da Independência, que se tornou o segundo presidente do México. Se Drummond considerou isso ao criar o poema e aludir à resistência empreendida por Guerrero, ficará sempre a dúvida. A referência ao Texas, cujo vocábulo tem origem na palavra indígena *tejas* - que significa “amigos” - também é uma incógnita que não pretendemos esgotar, entretanto pode simplesmente estar relacionada à proximidade com o México.

Em seguida, o eu lírico canta a importância da linguagem muda de Carlitos, por meio da qual as mensagens da persona tornam-se inteligíveis em todas as partes do mundo “falar assim a chinês a maranhense / a russo / a negro / ser um só / de todos / sem palavra / sem filtro / sem opala”. Os versos finais são extremamente relevantes porque afirmam haver na poética drummondiana de *A Rosa do Povo* a representação do niilismo ativo, pois Carlitos, ao conter uma multiplicidade em si, transforma-se na rosa dos povos do princípio de esperança utópico defendido neste trabalho, o que se comprova no verso “há uma cidade em ti, que não sabemos.”

Na quinta parte do poema, nos versos 143 a 151, suprimidos aqui, o eu lírico alerta que as pessoas esqueceram de coisas simples e fundamentais, tal como

a água, sem a qual a existência torna-se impossível. Em seguida, canta sobre as coisas tornadas relevantes, como “flores pardas”, sem vida, “anjos desleais”, “cofres redondos”, para guardar o fruto dessa sociedade capitalista, “arquejos poéticos acadêmicos”, uma crítica ao academicismo poético, “convenções do branco”, alusão a tudo que é puro e, portanto, homogêneo, não múltiplo, “maquinismos”, tornando a próprio existência uma peça de um todo maquínico, “telegramas em série”, mostrando o afastamento entre os indivíduos, por fim, o polissíndeto do seguimento “**e** fábricas / **e** fábricas / **e** fábricas de lâmpadas” marca a importância das fábricas naquele contexto dos anos de 1940 tal como podemos ver no filme *Tempos modernos* (1936).

Em seguida, remetendo sempre à filmografia já citada, o eu lírico relembra que toda a multiplicidade está sendo representado por um “operário”, que apresenta uma “estranha Unidade”- a do povo oprimido, em um mundo destruído. O operário Carlitos ficou sozinho enfrentando as ordens do chefe

> 152. Ficaste apenas um operário
> 153. comandado pela voz colérica do megafone.
> 154. És parafuso, gesto, esgar.
> 155. Recolho teus pedaços: ainda vibram,
> 156. lagarto mutilado.
> 157. Colo teus pedaços. Unidade
> 158. estranha é a tua, em mundo assim pulverizado.
> (ANDRADE, 2009, p. 196)

Todos se escondem nestes tempos, menos o Carlitos que representa o “aprendiz / bombeiro / caixeiro / doceiro / emigrante / forçado / maquinista / noivo / patinador / soldado / músico / peregrino / artista de circo / marquês / marinheiro / carregador de piano / apenas sempre entretanto tu mesmo / o que não está de acordo e é meigo”, enfim, a lista segue com as diversas profissões e culmina com a nostalgia de ter perdido o amigo que pode ser encontrado em qualquer umas dessas profissões, mas isso não é possível porque as pessoas estão sempre envolvidas em seus trabalhos, a reificação da vida comum.

Isso se confirma no início da sexta parte do poema quando o eu lírico canta “já não penso em ti / penso no ofício / a que te entregas” (v. 186-187). Nos versos seguintes, de 194 a 196, o poeta salientará que o personagem principal de

Charles Chaplin, executa um trabalho do qual surge “artes não burguesas”, portanto representativas dos invisíveis, cujos frutos darão “asa ou pétalas”, possibilitando o voo, a liberdade de expressão e retomando a flor drummondiana muito frequente nos poemas de 1945.

Nos próximos versos, o eu lírico reafirma a importância do ofício empreendido pelo personagem, que é por meio dele que há uma aproximação de Carlitos com todos. Por fim, é esclarecido que o *locus* – salão - no qual o bufão trabalha, fica no “centro do mundo oprimido”, pois ele representa o sujeito invisível, por esta mesma razão oprimido, mudo

204. O ofício é o ofício
205. que assim te põe no meio de nós todos,
206. vagabundo entre dois horários; mão sabida
(...)
210. e ao compasso de Brahms fazes a barba
211. neste salão desmemoriado no centro do mundo oprimido
212. onde ao fim de tanto silêncio e oco te recobramos.

(ANDRADE, 2009, p. 198)

Cabe assinalar a importância do cinema mudo de Charles Chaplin na construção de um discurso que não se limitava ao jogo de palavras; e que por esta mesma razão conseguiu fazer do silêncio sua arma mais poderosa, aquela que representa os sem voz

213. Foi bom que te calasses.
214. Meditavas na sombra das chaves,
215. das correntes, das roupas riscadas, das cercas de arame,
216. juntavas palavras duras, pedras, cimento, bombas, invectivas,
217. anotavas com lápis secreto a morte de mil, a boca sangrenta
218. de mil, os braços cruzados de mil.

(ANDRADE, 2009, p.198)

Nos versos abaixo, fazendo alusão ao filme *O ditador* (1940), fica claro que embora nada falasse, Carlitos sentia uma “náusea” diante dos absurdos causados pelos ditadores, aproveitadores de toda espécie

219. E nada dizias. E um bolo, um engulho
220. formando-se. E as palavras subindo.
221. Ó palavras desmoralizadas, entretanto salvas, ditas de novo.
(ANDRADE, 2009, p. 198)

Nos versos seguintes, de 222-224, ainda retomando o mesmo filme, o eu lírico mantém seu caminho contra o fascismo

222. Poder da voz humana inventando novos vocábulos e dando so-
[pro ao exaustos.
223. Dignidade da boca, aberta em ira justa e amor profundo,
224. crispação do ser humano, árvore irritada, contra a miséria e a fú-
[ria dos ditadores,
(ANDRADE, 2009, 199)

Nos últimos versos, Drummond exalta o melancólico Carlitos, amigos de todos, pois ele traça um caminho difícil, permeado de pó, mas também de esperança, em busca de mundo melhor a partir da visibilidade que dá aos indivíduos por ele representados na filmografia, da qual nasce também, assim como na poética drummondiana em *A Rosa do Povo*, aquele princípio de esperança utópico criado a partir do mundo real, que nega os paraísos utópicos de obras como as de More e Defoe, não se configurando, assim, como aquela já citada tradição escapista utópica, porque trava uma luta no mundo real. Desde modo é possível a todos cantar: "ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de pó e de esperança (v.225) (ANDRADE, 2009, p. 190-199). O caminho é de pó, é sujo, pois não é fácil, assim como o cotidiano do operário é sufocante, mas Carlitos aponta para um caminho também de esperança, por meio de seu silêncio que fala mais que mil palavras e seus expressivos olhos que abarcam todo o sentimento de mundo.

2.7 *A Flor e a Náusea*: uma negação ao niilismo passivo da agitação das cidades

O último poema não é subsequente aos outros já analisados, na verdade, na organização da obra, é o terceiro, portanto não seguimos uma linearidade. Para atender à nossa perspectiva, decidimos deixar *A Flor e a Náusea* por último por crermos, assim como cantado por Drummond em *Anúncio da Rosa,* que "imenso trabalho nos custa a flor" (ANDRADE, 2009, p. 78). Por isso,

empreendemos antes pelas veredas desses outros poemas, encontrados aqui e ali no meio do caminho, até retornarmos ao poema em questão e com ele terminarmos a travessia pela “náusea” já vista nos poemas analisados. Deste modo, nossa flor furará “o asfalto / o tédio / o nojo / e o ódio” e chegaremos, por meio daquele princípio de esperança utópico, à cantada, desde o início, rosa dos povos.

O título do poema *A Flor e a Náusea* é marcado pela chocante imagem criada pelo oximoro flor x náusea, pois duas coisas, geralmente, tão antagônicas - a primeira representando semanticamente uma coisa bela, agradável; e a segunda com o monossignificado de algo desagradável - não mantém relação alguma. Ao unir palavras com conceitos tão diversos, o poeta cria desde o título da obra uma antinomia premeditada de significados. O mesmo ocorre com sua poesia social por se apresentar antagônica aos tempos de barbárie. Para nós, o nascimento de um princípio de esperança utópico está intimamente relacionado à necessária travessia da náusea provocada pela agitação da cidade, sempre reificada.

Em relação à forma, encontramos nove estrofes de composições variadas, metro irregular, número de versos por estrofe variado e total ausência de rima, presença de figuras de linguagem, como aliterações e antíteses. Vejamos, a seguir, a primeira estrofe do poema, para, em seguida, prosseguirmos com a análise:

1. Preso à minha classe e a algumas roupas,
2. vou de branco pela rua cinzenta.
3. Melancolias, mercadorias espreitam-me.
4. Devo seguir até o enjoo?
5. Posso, sem armas, revoltar-me?
(ANDRADE, 2009, p. 27)

Percebe-se que o indivíduo sente-se preso à classe sócio-política da qual faz parte, mas isso o incomoda; o jogo entre o branco e o cinza mostra-nos que o eu lírico procura demonstrar que não faz parte do todo, exclui-se dessa sociedade que o enoja. Em seguida, no terceiro verso, vemos a paronomásia, figura retórica que consiste na associação de palavras com semelhança

fonética e significado distintos, “Melancolias, mercadorias” (v. 3), que marcam a reificação causada pelo capitalismo. Essas coisas, repentinamente, personificadas o espreitam na agitação da cidade, deste modo, mostrando a banalização das coisas no mundo no qual vive. Inconformado, questiona-se se deve “seguir até o enjoo”, e, finaliza a estrofe com a indagação: “Posso / sem armas / revoltar-me?” O tempo era o de censura, mas o eu lírico não encontrava paz na inércia, na falta de reflexão dos intelectuais de sua época sobre o mundo imerso em regimes totalitários e nazifascistas. Por isso, acrescenta:

> 6. Olhos sujos no relógio da torre:
> 7. Não, o tempo não chegou de completa justiça.
> 8. O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
> 9. O tempo pobre, o poeta pobre
> 10. fundem-se no mesmo impasse.
> (ANDRADE, 2009, p. 27)

Na primeira estrofe do poema *Nosso Tempo* (p. 38-45), Drummond já havia anunciado que “Este é um tempo de partido / tempo de homens partidos” (v.1-2) e salienta na oitava estrofe que “O poeta declina de toda responsabilidade / na marcha do mundo capitalista” (v. 1-3), esses versos encontram ressonância nos versos da segunda estrofe do poema *A Flor e a Náusea*, pois o eu lírico critica seu tempo e o poeta nele inserto, porque ambos são pobres e foram cooptados pelo capitalismo, não há justiça em regimes ditadores e, tampouco partilha igual do sensível, por isso, até mesmo os poemas são “maus”. Deste modo, tais poemas não se configuram como atos socialmente simbólicos.

Neste contexto, foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), ao qual ficava o encargo de censurar os meios de comunicação e praticar tortura e perseguição de pessoas que lutavam contra a política imposta pelo governo autoritário, dentre essas pessoas muitos intelectuais que reagiram contra o autoritarismo do Estado Novo foram torturadas e exiladas. Portanto, é importante salientar que a criação de uma obra como *A Rosa do Povo* face àquele contexto era por si só um ato revolucionário.

Analisando a terceira estrofe abaixo, encontramos a hipálage, “os muros são surdos” = “as pessoas são surdas”, de tão imersas na reificação da cidade, nada as interessavam ouvir. Para ter acesso ao significados dessas palavras, visto que “Cada uma / tem mil faces secretas sob a face neutra” (v.49-50) conforme já salientara o poeta *em Procura da Poesia*, segundo poema da coletânea, o eu lírico aponta o caminho: “Trouxeste a chave?” (v.53)(ANDRADE, 2009, p. 24-26). Era preciso descobrir os significados conotados na superfície das palavras, isso seria a chave. Por esta razão, para fugir à censura, as palavras precisavam ser cifradas, conforme se comprova no trecho “sob a pele das palavras há cifras e códigos” (v.12):

11. Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
12. Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
13. O sol consola os doentes e não os renova.
14. As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.
(ANDRADE, 2009, p. 27)

Ainda analisando a terceira estrofe, no verso 13 “o sol consola os doentes e não os renova”, marca a apatia social atrelada à reificação da cidade, que leva as pessoas a não se importarem com nada, numa existência aporética. Por isso, nos versos 15 -21, o eu lírico, mostra-se nauseado com a falta de transformação do cotidiano, com a repetição de uma situação que a nada conduz

15. Vomitar este tédio sobre a cidade.
16. Quarenta anos e nenhum problema
17. resolvido, sequer colocado.
18. Nenhuma carta escrita nem recebida.
19. Todos os homens voltam para casa.
20. Estão menos livres mas levam jornais
21. e soletram o mundo, sabendo que o perdem.
(ANDRADE, 2009, p. 27)

Na quarta estrofe acima, encontramos também um resquício autobiográfico do poeta, ao apontar que “Quarenta anos / e nenhum problema resolvido / sequer colocado.”, tendo em vista que o poeta nascera em 1902, o verso pode ser uma autorreferência, algo que alguns defendem como heteronomia, mas que nada é além de subjetividade em devir drummondiano. Ou seja, ao falar de si,

o poeta fala de outras vozes, não audíveis por causa do “tempo de partido”, representando, assim, os oprimidos, os sufocados pelas classes dominantes. Por isso, as pessoas soletram o mundo pelas notícias de jornais, pois o ARE (Aparelho Repressor de Estado) só permitia que chegassem ao povo as informações censuradas pelo órgão.

22. Crimes da terra, como perdoá-los?
23. Tomei parte em muitos, outros escondi.
24. Alguns achei belos, foram publicados.
25. Crimes suaves, que ajudam a viver.
26. Ração diária de erro, distribuída em casa.
27. Os ferozes padeiros do mal.
28. Os ferozes leiteiros do mal.
(ANDRADE, 2009, p. 27-28)

Na quinta estrofe, nos versos 22-28, o eu lírico denuncia ter participado, escondido e até publicado alguns “crimes”. Não esclarece, mas fica a hipótese de se referir aos poemas, crônicas e artigos de jornais apartados da náusea diante das problemáticas do mundo. O cotidiano, característica muito recorrente na poesia drummondiana, é visto nos versos anteriores ao mencionar a presença sempre banalizada de personagens comuns e invisíveis da vida diária como os “padeiros” e os “leiteiros”, tão necessários e ignorados. Além de poder ser uma referência ao poema *Morte do Leiteiro*, da mesma coletânea, cuja efemeridade da vida é banalizada pela agitação provocada pelas cidades, sempre reificadas.

Através da palavra “anarquista,” é marcada, na próxima estrofe, uma autorreferência à adolescência do poeta, quando foi expulso do colégio aos 16 anos por “insubordinação mental”. É de conhecimento que, desde muito jovem, Drummond era contrário a todo modo de subjugação intelectual. Ainda nessa estrofe, o eu lírico canta que seu ódio é o que o salva o permite dar “a poucos uma esperança mínima”. (v.32). Sua insubordinação poética, em tempos de regime autoritário, é o combustível que dá potência ao inconsciente político presente no poema *A Flor e a Náusea,* inserto no regime estético da arte, em face ao niilismo passivo da agitação da cidade

29. Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
30. Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
30. Porém meu ódio é o melhor de mim.
31. Com ele me salvo
32. e dou a poucos uma esperança mínima.
(ANDRADE, 2009, p. 28)

Nos versos a seguir, pela primeira vez surge o vocábulo “flor” no poema. O eu lírico ordena: “Façam completo silêncio”, o que mostra o quão imponente essa flor é, portanto deve-se reverenciá-la. Até mesmo os negócios, representantes exponenciais da reificação, da Vontade de Potência do niilismo passivo da cidade, devem ser paralisados porque essa flor a tudo transformará. Vejamos a sétima estrofe:

33. Uma flor nasceu na rua!
34. Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
35. Uma flor ainda desbotada
36. ilude a polícia, rompe o asfalto.
37. Façam completo silêncio, paralisem os negócios,
38. garanto que uma flor nasceu.
(ANDRADE, 2009, p. 28)

Ao analisarmos a palavra “nasceu”, poderemos ver que é um anagrama de outra palavra extremamente importante no poema: “náusea”, visto que foneticamente a primeira é representada da seguinte forma: / *naseu* /. É possível que Drummond, conhecido pelo imbricado jogo com palavras, pretendeu mesmo criar uma antinomia entre as duas ideias tão importantes na construção do poema, se o poeta considerou isso ao criar a relação, é um enigma, e como sabemos, há muitos em toda a poética drummondiana. Todavia, após saber que as palavras “náusea” e “nasceu” podem ter relação, o que deduzimos é que a flor, consequentemente, também manterá um vínculo com as duas, já que é delas que nascerá. Deste modo, concluímos, a flor nascerá dessa náusea, ou melhor, ao ultrapassar essa náusea.

39. Sua cor não se percebe.
40. Suas pétalas não se abrem.
41. Seu nome não está nos livros.
42. É feia. Mas é realmente uma flor.
(ANDRADE, 2009, p. 28)

Ao fazer menção ao acromatismo da flor, o poeta não está falando de uma flor, na verdade, pois todas as flores têm cores, mas essa não, porque, neste caso, o vocábulo não remete ao signo convencionalmente aceito, seu significado é desviado e passa a representar a própria poesia social, a que contém o "sentimento de mundo" do poeta, o princípio de esperança utópico do niilismo ativo do oprimido

43. Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
44. e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
45. Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
46. Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
47. É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio. (ANDRADE, p. 27,28 – 2009)

Na última estrofe acima, o poeta surpreendentemente cria um momento de suspensão, pois afirma sentar-se "no chão da capital do país" (v.43) em pleno horário de grande movimentação. Deste modo, o eu lírico evidencia que a agitação da cidade não será capaz de impedir que se reverencie essa poesia engajada e a nova ordem social que nascem com aquele princípio de esperança utópico, ainda que inicialmente se apresentassem de forma tênue.

Assim sendo, vemos no poema *A Flor e a Náusea*, um eu-lírico andando na rua, desesperançado em acreditar num futuro melhor "vou de branco pela rua cinzenta" (V.2), ainda que quase ao final do poema, apareça um fraco vislumbre de uma possível mudança, no trecho: "uma flor ainda desbotada" / "ilude a polícia" / "rompe o asfalto" (v. 36-37). Corroborando com esse eu-lírico, Jameson, no axioma já citado, salientaria:

> É que a utopia é um tanto negativa; e é mais autêntica quando não conseguimos imaginá-la. Sua função não é nos ajudar a imaginar um futuro melhor, mas demonstrar nossa total incapacidade de imaginar tal futuro – nossa prisão num presente não-utópico sem historicidade nem futuridade – para revelar o fechamento ideológico do sistema em que estamos, de algum modo, cercados e confinados. (JAMESON, p. 169, 2004).

Embora o eu lírico vislumbre essa possível mudança, o faz de maneira que demonstre sua "total incapacidade de imaginar tal futuro", sobretudo por estar

“confinado” num sistema ideológico que não lhe permite acreditar totalmente que há, de fato, esperança. Por fim, no último verso, o poeta canta: “É feia / Mas é uma flor / Furou o asfalto / o tédio / o nojo / e ódio” (v. 48). A flor, o princípio de esperança utópico é forte, por esta razão venceu os obstáculos, inclusive os três nauseantes sentimentos: nojo, tédio e ódio; causados pela Vontade de Potência da agitação das cidades em face ao niilismo passivo.

Com este fechamento, percebe-se que, embora haja certa insegurança, o poeta entende que essa flor “é definitiva”, porque contém aquele princípio de esperança utópico que promoverá uma nova ordem social, nos tempo/espaço presentes, para isso é preciso ultrapassar a fronteira da “náusea” da agitação da cidade sempre reificada, que a nada conduz. Assim, o que percebemos, ao percorrer o caminho dos versos, é que a utopia drummondiana não se configura como tradição escapista utópica, tampouco é distópica, visto que a luta para se vencer a náusea é empreendida no/por este mundo, mesmo que seja marcado por ruína e destruição, pois contém o princípio de esperança utópico – a flor.

CAPÍTULO III

A TRAGÉDIA MODERNA: UMA CONSTRUÇÃO NEGADA PELA TEORIA CRÍTICA DO REGIME POÉTICO DA ARTE

Antes não conseguíamos reconhecer a tragédia como crise social; agora, comumente não conseguimos reconhecer a crise social como tragédia. (Raymond Williams)

O termo Tragédia origina-se do grego antigo *τραγῳδία*, composto de *τράγος*, "cabra" e *ᾠδή*, "música", configurava-se como uma espécie de drama caracterizado pela sua seriedade, dignidade, cujos temas frequentes eram os deuses, o destino ou a sociedade. De acordo com a história, a Tragédia tem origem nos *ditirambos*, danças e cantos feitos em homenagem ao deus Dionísio. Já em *A Poética* (335 a.C. e 323 a.C), de Aristóteles, vemos que a tragédia tem intrínseca relação com a catarse, termo originado do grego antigo κάϑαρσις, *kátharsis*, que significa "purificação", em síntese, a catarse ocorreria quando o indivíduo passasse de um estado de felicidade para outro imediato de infelicidade. Assim, temos em *Édipo Rei* (427 a.C), de Sófocles, um excelente exemplo de catarse, pois após se tornar o grande rei de Tebas, ao se casar com Jocasta, sua mãe, tem um final trágico: descobre que assassinou o pai, perde a esposa que se mata, fura os próprios olhos e decide abandonar o trono, tornando-se um andarilho, uma tragédia às antigas, para Aristóteles, a melhor. Mais contemporaneamente, a encontraríamos em uma peça de Shakespeare - *Romeu e Julieta* (1591 - 1595) - outro momento de catarse, vida e morte. Mais isso é só um apanhado histórico para contextualizarmos o conceito de tragédia desde o seu berço, porque, acreditamos, não é possível abordar esse conceito sem falar de sua origem grega, todavia não será nesta acepção que o usaremos neste capítulo.

Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco europeu* (1984) diria que "'A tragédia é igual em majestade à poesia heroica (...). O que as diferenciaria seria o fato de que a primeira aceitaria "a introdução de personagens de baixa extração e de episódios medíocres: seus temas são a vontade dos reis, assassínios, desesperos, infanticídios e parricídios, incêndios, incestos, (...) (BENJAMIN,1984, p. 86). A segunda não. Entretanto, ainda não é essa visão da dimensão trágica que seguiremos. Simplesmente porque Benjamin não concebe a ideia de que o teatro moderno possa conhecer qualquer tragédia que se assemelhe, ainda que minimamente, com a dos áureos tempos gregos. Para ele, o que ocorre é que algumas teorias modernas erroneamente acreditam que ainda seja possível criar tragédias. (BENJAMIN, 1984). Deste modo, tais teorias creem que o trágico pode ser atualizado, independentemente da configuração factual que possa ocorrer no cotidiano. (BENJAMIN,1984).

Para Benjamin, a tragédia seria uma expressão de seu tempo histórico, sendo assim, jamais poderia ser atualizada, não existiria, portanto, uma tragédia moderna. (BENJAMIN, 1984). Não concordamos, obviamente, com esse ponto de vista do filósofo alemão por entendermos que a dimensão trágica não se situa somente num dado tempo e espaço. Essa é uma visão limitadora, absolutista e preconceituosa da atualização da tragédia na contemporaneidade. Por isso, adiante, demonstraremos como a tragédia ocorre em *A Rosa do Povo*, de acordo com nossa perspectiva.

Ao que nos interessa neste terceiro e último capítulo, os postulados da obra *Tragédia Moderna* (2002), de Raymond Williams, serão suficientemente satisfatórios para defender nossa proposição inicial. Primeiro, porque nesta obra o teórico atualiza o conceito, deste modo, modernizando-o, permitindo-nos mostrar como a tragédia é construída no Modernismo; segundo por travar uma dialética com nossa inversão dos niilismos nietzschianos, o que nos permitirá demonstrar a urgência de defender a obra *A Rosa do Povo* como um importante referencial do princípio de esperança utópico, nascido do niilismo ativo de nossa perspectiva, obviamente inserto naquilo que Jameson nomeou como inconsciente estético do regime da arte, por ser esse o que destitui todas as hierarquias deste mundo desigual. Por esta razão, justificamos não vermos necessidade de imergir profundamente nos primórdios da *Tragédia Grega* – a não ser a título de contextualização, como fizemos -, bebendo nos postulados de Aristóteles e os demais filósofos que se debruçaram sobre o tema. Isso, ocorre, sobretudo porque não pretendemos situar esse texto dentre aqueles considerados teóricos demais, embora tenhamos a clareza de não podermos prescindir da teoria. Escolhemos o meio termo, o meio do caminho: agregar teoria à analise poética. Diante do exposto, o que surge, neste momento, tal qual a aurora, é o caminho, com pedras ou sem pedras que trilharemos rumo à confirmação de nossa proposição.

3.1. A cisão com a teoria crítica para uma atualização da dimensão trágica da literatura modernista/pós-modernista

Em ***Tragédia Moderna*** *(2002)*, Raymond Williams, a certa altura, diz, com todas as letras, que é preciso romper com a teoria, para chegar ao texto literário, para chegar à poesia, para chegar ao trágico que a literatura modernista/pós-modernista não cansa de enredar, situar, representar e apresentar. Portanto, abandonar a teoria para visualizar as pulsações da dimensão trágica na literatura ocidental constitui uma forma de constatar que as teorias ou correntes críticas (sobretudo aquelas inscritas nas camisas de força das disciplinas cunhadas, formadas e formatadas no século XIX para cá, como a Teoria da Literatura e o *Close Reading do New Criticism*), elaboradas para mediar a relação do leitor com o texto literário, têm, antes de tudo, colocado toda sorte de empecilho para que possamos ler e interpretar a onipresença da tragédia na maior parte dos textos literários a que chamamos de canônicos ou que canonizados foram, assim como na profusão daqueles outros que nunca alcançaram reconhecimento algum, seja porque não faziam mesmo jus, seja porque a indiferença em relação às suas qualidades estéticas, experimentais e expressivas é também parte da mesma tragédia generalizada.

De acordo com a ensaísta e pesquisadora de teatro Iná Camargo Costa, no prefácio de *Tragédia Moderna*, Raymond Williams, assim que se engaja num programa de educação de adultos vinculado a Oxford, para trabalhadores de várias categorias, percebe que não seria possível aplicar o método do *close Reading* em seu *Drama in performance* (1954). Assim como também acreditamos ser impossível fazer uso de tal método para uma leitura realmente proveitosa de *A Rosa do Povo*. As razões são as mesmas: por acreditar que ambos foram escritos, o drama e a coletânea de poemas, para condições físicas, culturais e políticas determinadas, sem as quais o entendimento nunca abarcaria sua totalidade, embora os dois – drama e poema - sejam inteligíveis em suas épocas de entorno e hoje, o que são coisas diferentes. Todavia, no drama, Williams salientaria ser ainda pior, dada a necessidade de se entender os elementos retóricos. (CAMARGO, *apud* WILLIAMS, 2002).

Pensando além do texto literário, sobretudo porque *Tragédia Moderna* é um estudo sobre o teatro, é preciso rememorar que o teatro inglês nunca deu muita relevância à teoria crítica. Isso perdura até a atualidade, por isso, ainda de acordo com Camargo, no prefácio do livro

> [...] ainda hoje é hegemônica a convicção de que "pensar" uma encenação inibe o ímpeto criador e que na Inglaterra sempre houve explícita má vontade para o exame das relações entre arte e teoria. Enfim, estamos falando de uma instituição que ainda hoje é essencialmente burguesa. (CAMARGO apud WILLIAMS, 2002, p. 8)

Deste modo, Camargo adverte para o fato de que, seja antes ou depois, o teatro sempre esteve a serviço de expressar os modos de ser e pensar a partir das ideias das classes dominantes; o mesmo, pode-se deduzir em relação ao texto literário, de modo geral. Embora, para nós, a ideologia da crítica também seja a mesma ideologia dessas classes dominantes que está em toda parte, reificando o mundo contemporâneo, não permitindo a percepção da dimensão trágica da e na agitação das cidades, com suas instituições e convenções mantenedoras e reprodutoras dos eventos trágicos. Contra isso, obras como a coletânea de poemas drummondianos sociais de 1945, fazem-se uma importante frente de combate à ideologia previamente partilhada do e no sensível.

3.2. O trágico: resultado das instituições e convenções do mundo

Antes de prosseguir, faz-se indispensável definir tragédia nos termos propostos por Raymond Williams no terceiro capítulo da citada obra, *Tragédias e ideias contemporâneas*. Ampliando a sua conceituação acadêmica, porque não o limita ou o inscreve como gênero literário, Williams concebe o trágico como o resultado das instituições, convenções e experiências nas quais e das quais vivemos e para as quais e através das quais nos orientamos para habitar o mundo, na relação com os demais. (WILLIAMS, 2002, p. 70). Por esta razão, o proposto por Raymond vai de encontro a maioria das teorias relacionadas ao estudo da tragédia, porque para Williams, a Tragédia deve ser concebida como um organismo em constante mutação, até mesmo porque as instituições e suas consequentes convenções também estão em constante processo de

transformação. Ambos, as instituições e a tragédia não são processos estáticos.

Se a tragédia, para Williams, é concebida como um agregado de convenções e instituições, isso significa dizer que a tragédia nunca é o efeito em si, o acontecimento trágico de um acidente de trânsito, por exemplo. Nesse caso mesmo, trágicas são as instituições do trânsito e suas convenções implicadas com o uso individual-reificado do automóvel – com sua ideologia da velocidade que está associada a outra convenção: a do progresso como movimento sem fim.

As instituições e convenções do trânsito, portanto, são a tragédia – em si mesmas uma estrutura trágica. As mortes que se espalham são o resultado dessas instituições e convenções. Sempre ou quase sempre partimos do princípio de que as instituições e convenções são o que são e assim sendo não podem ser modificadas. Se considerarmos as legislações de trânsito, por mais rigorosas que sejam, o que elas propõem é uma tentativa de amenizar a tragédia, respeitando as instituições e convenções – a estrutura trágica.

A poética de Drummond comprometida descreve outra estrutura trágica – a do capitalismo. Claro, o trânsito é parte da estrutura trágica da civilização burguesa e esta é uma megaestrutura sistêmica que incorpora as demais. Ou mudamos essa megaestrutura, saindo da civilização burguesa, ou nos, simplesmente, adaptamos à tragédia da civilização burguesa, com suas instituições e convenções aparentemente intocáveis.

É preciso estarmos atentos à existência de uma ideologia do trágico; ideologia como falsa consciência, nos termos de *A Ideologia alemã* (2007), de Marx e Engels. Essa ideologia do trágico sempre parte de um princípio naturalista, determinista, a-histórico, que é o seguinte: não há nada a fazer; assim é o mundo, assim é a vida. E assim por diante. Essa ideologia determinista do trágico, a-histórica, naturaliza as convenções e instituições estruturais da tragédia, que são, como tudo o mais, historicamente determinadas e assim sendo podem ser historicamente transformadas.

A ideologia da e na tragédia - que impossibilita que mudemos as convenções e as instituições historicamente determinadas -, são evidentemente uma forma de niilismo passivo. Deste modo, fica evidente para nós que o niilismo passivo é a própria civilização burguesa, que funciona ideologicamente como se fosse o final da história; não se admitindo, tragicamente, como parte da história. Jameson alertará, no início do ensaio "Tragédia e revolução" algo que já salientamos em outro momento, pois devemos ficar atentos ao seguinte: uma ideologia, de fato efetiva, assim como a ideologia das classes dominantes, consegue condicionar o direcionamento dos indivíduos, mesmo quando esses pensam conseguir rejeitá-la. Deste modo, aceitamos que a desordem oriunda de nossa experiência trágica tem relação com outros sistemas trágicos de tempos remotos, conforme à ideia promovida pela ideologia das classes dominantes. (WILLIAMS, 2002, p. 89). O que fazemos, então, é uma mimeses do trágico, uma caricatura.

Procurando dar uma dimensão mais referencial à concepção do trágico, segundo Williams, trágico, portanto, é a própria construção social, cultural, epistemológica e econômica da modernidade burguesa, a que começa com a expansão marítima, no século XVI para, finalmente, nos tempos atuais, render todo planeta à lógica financeira e mercadológica.

Trágico, nesse sentido, é a unidimensionalidade de um sistema autorreferencial montado para pilhar os recursos materiais, vitais e simbólicos do planeta, para beneficiar 1/10 de humanos e que se impõe sob o signo da vontade de dominar, da estruturação maniqueísta e assimétrica dos países entre si, do trabalho e do capital, dos padrões étnicos, heterossexuais, patriarcais, linguísticos, tecnológicos e econômicos – A Vontade de Potência das classes dominantes - sobre toda sorte de modos de viver, ser e trabalhar que não se inscrevem ou se adaptam à máquina de produção de clones servis e a serviço dessa padronização planetária do mesmo e da besta.

Trágico, enfim e em começo, é todo um conjunto de uma profusão de mundos e de possibilidades, de ser e de estar mulher, criança, adolescente, jovem, velho, índio, negro, mestiço, asiático, mulçumano, cristão, budista, latino,

africano, gay, biodiversidades, que não se viabilizam, porque ou são massacrados ou estão docilmente adaptados para ajudar a manter a tragédia de uma civilização fundada na reificação individual e autoral, às custas da polifonia, algaravia e singularidades gerais. É, pois, a esse trágico que a poética de *A Rosa do Povo* procura negar, para afirmar esses mundos impossíveis, do ponto de vista do niilismo passivo da Vontade de Potência das classes dominantes.

3.3. Os dois lados da tragédia, segundo Williams

Ainda no mesmo ensaio "Tragédia e Revolução", Jameson, ao abordar a tragédia e sua relação com a desordem social, vai colocar em evidência que a segunda se apresentará de variados jeitos, logo, encaixá-los é tarefa das mais laboriosas. Em decorrência disso, uma grande problemática apresentada era a separação entre o pensamento trágico e o social (WILLIAMS, 2002). Essa separação, deve-se, sobretudo, a outra ideia erroneamente pré-concebida sem maiores reflexões. Neste ponto, devemos relembrar que as representações do pensamento social da época rejeitaram qualquer relação entre o texto propriamente social e a tragédia, porque a segunda sugere sempre uma concepção derrotista, portanto não revolucionária - essa é a ideia erroneamente pré-concebida. Então, Williams destaca que a ideologia da tragédia criou uma fenda enorme entre uma possível relação entre o conceito de tragédia e a revolução, tornando-as fenômenos opositores. Para ele, "descrever a tragédia como uma resposta às desordens sociais, e valorizá-la enquanto tal, implica romper, aparentemente, com essas duas tradições. (WILLIAMS, 2002). Obviamente, concordamos com o teórico.

A moderna tragédia é liberal em suas duas facetas, a do naturalismo e a do romantismo. A primeira inscreve-se na razão instrumental, racional, impessoal, coletiva como se a sociedade prescindisse do sujeito, da vontade humana, de modo que a técnicociência pode agir no mundo, interferindo na dimensão coletiva. Para Williams, então, o grande erro do naturalismo foi reduzir a análise do ser e do meio ambiente como se fossem faces de uma mesma moeda, deste modo simplificando a ação humana, ou melhor, reificando-a,

tornando-a mecânica. Por isso, a grande tragédia do naturalismo tem intrínseca relação com o determinismo cientifico porque o ser inserto em dado ambiente nada pode fazer além de se conformar, sofrer passivamente, porque jamais poderá mudar o mundo, advindo daí o “nada de vontade”. Nesse sentido, esse naturalismo é representativo do niilismo passivo do ponto de vista de Nietzsche porque tanto o homem quanto seu meio são parte de um processo sem finalidades, portanto trágico, independente do resultado. A segunda, por sua vez, a romântica, é irracional, subjetiva, individual e por isso mesmo desacredita do lado social e coletivo da ação humana, pois parte da premissa de que o sujeito é tudo, no amor, na arte, na vida. Os dois lados são complementares. (WILLIAMS, 2002).

Resulta daí, do naturalismo liberal, a ideia de modernização, como independente da vontade humana, do sujeito, sendo ela própria a ação, vinculada ao progresso, rejeitando, portanto, a política. Esta, portanto, é a rejeitada-mor, razão pela qual, sem a Política, o que temos é um sócio modernizador-racional-impessoal-determinista e a irracional-subjetiva-pessoal-individual, num contexto em que tudo é politicamente determinado, principalmente a ação impessoal, da dimensão social. (WILLIAMS, 2002).

3.4. Socialismo e Revolução na *práxis* e no texto literário: uma dialética

Após refletir sobre o Naturalismo e o Romantismo e os problemas deles advindos no que tange ao conceito de tragédia ou do evento trágico, Williams, no ensaio “Socialismo e Revolução”, apontará que o Socialismo seria um importante caminho na promoção da libertação humana de um destino que é a própria derrota em face ao mundo capitalista. O teórico não acredita que se deva evitar a revolução porque ela causa sofrimento, para ele a revolução é a “inevitável progressão de uma profunda e trágica desordem”, ao qual podemos responder – os modos para fazer isso podem ser de várias ordens -, mas que convergem sempre para abrir caminho em meio ao nosso mundo, em decorrência de nossas ações. (WIILIAMS, 2002) Assim, vemos que a obra *A Rosa do Povo* é uma forma de revolução poética em face a uma “profunda e trágica desordem”, a saber, a da poética inserta nos anos 1940, anódina e

desconectada do caos mundial, portanto, pretensamente, imanente e representativa do inconsciente poético do regime da arte. O teórico verá a revolução de uma perspectiva trágica e por isso considera a citação seguinte de Karl Marx igualmente trágica:

> Deve ser formada uma classe que tenha *cadeias radicais*, uma classe na sociedade civil que não seja uma classe da sociedade civil, uma classe que é a dissolução de todas as classes, uma esfera da sociedade que tenha um caráter universal porque os seus sofrimentos são universais, que não exija uma *justiça especial* porque a injustiça que é feita a ela não é uma *injustiça especial*, mas uma *injustiça geral*. Há que se formar uma esfera da sociedade que reclame não um título *tradicional*, mas apenas um título de *humano*...uma esfera, por fim, que não pode emancipar a si mesma sem se emancipar todas essas outras esferas; o que é, em poucas palavras, uma *perda total* de humanidade que pode apenas redimir-se por uma total *redenção da humanidade*. (*Zur Kritik der Hegelschen Rechts-Philosophie: Einleitung* [contribuição para a crítica da filosofia do direito de Hegel: introdução] [1841] MARX apud WILLIAMS, 2002, p. 104-105)

O que a revolução, na perspectiva marxista, propõe, para Williams, nada mais é do que uma incorporação total dos indivíduos na sociedade como “seres humanos completos”, de forma a provocar uma mudança profunda na estrutura preexistente, pois não basta que certos direitos sejam garantidos, porque isso, isoladamente, não permitirá que se promova, de fato, uma igualdade social completa. Essa igualdade só pode ser alcançada por meio de “mútua e ativa responsabilidade e cooperação”. Com base nisso, pode-se deduzir que esse tipo de sociedade, baseada em igualdade completa, não foi ainda alcançada, sobretudo porque o que mais vemos são minorias, os invisíveis, sofrendo discriminações a todo tempo, como, por exemplo, o Leiteiro do poema *Morte do Leiteiro*, que é uma figura à margem da sociedade com a qual os cidadãos de “bem” não dialogam, tornando-o invisível. Sua visibilidade, ironicamente, dá-se por meio de sua morte.

A revolução, para o marxismo, é uma ferramenta necessária, não apenas por ser um desejo utópico que possibilita a igualdade, mas sobretudo porque não se pode considerar que haja qualquer ordem humana, minimamente, aceitável neste mundo em que “qualquer classe de homens for, na prática, negada.” (WILLIAMS, 2002, p. 106). Seja classe de negros, asiáticos, imigrantes,

mulheres, gays, lésbicas, índios, alteridades de quaisquer ordens. Portanto, o trecho poema *Cidade Prevista*, já analisado, “Cantai esse verso puro / que se ouvira no Amazonas / na choça do sertanejo / e no subúrbio do carioca / no mato / na vila X(...)” (Andrade, 2009, p. 156), é especialmente ilustrativo de que ainda não há uma ordem humana que possibilite uma igualdade completa, mas Drummond assinala, ou lança uma luz, tornando essas figuras, majoritariamente invisíveis e mudas neste mundo capitalista, visíveis e audíveis de alguma forma. Nisso se concentra a relevância do estudo de *A Rosa do Povo*, enquanto artefato socialmente simbólico.

Williams, no ensaio “A Tragédia da Revolução”, critica o fato de que após as duas guerras mundiais ter nascido o que ele chamou de “pacifismo inerte” e evidenciaria algo a ser considerado: o fato de que enganosamente somos levados a crer que se deve evitar a “guerra a qualquer custo”, mas que isso está diretamente relacionado a uma guerra que seja travada contra nós, todavia caso haja qualquer indício de “desordem” em qualquer outra parte, caberá uma intervenção “policial” como justificativa para manter tal ordem das coisas. Isso pode ser feito por meio da própria ação policial, agindo com força ou não; por meio de dinheiro ou manobras políticas, como se vê acontecendo contemporaneamente a todo tempo em decorrência da ganância das grandes oligarquias mundiais na ordem planetária. (WILLIAMS, 2002).

A isso muitos dão o nome de promoção de paz, que seja uma ideia crédula e simplista demais não é posto aqui sob questionamento. Para Williams isso é uma contradição e, obviamente, concordamos com ele, porque não é possível aceitar uma desordem e chamá-la de ordem, deduzir que há paz onde, de fato, ela não exista. Do ponto de vista de uma sociedade excludente e burguesa, espera-se, obviamente que os oprimidos, os explorados, os demasiadamente pobres continuem num eterno não-importismo diante de suas miseráveis existências, pois se tais indivíduos invisibilizados pelas classes dominantes posicionarem-se contra a divisão desigual do sensível, isso, consequentemente, levaria à uma ruptura nas atuais condições extremamente favoráveis às classes dominantes, que precisariam dispor do excesso de conforto com o qual estão habituadas. (WILLIAMS, 2002, p. 110-111).

Assim sendo, acabamos deduzindo erroneamente que a guerra e a revolução são “perigos trágicos”, nas palavras de Williams, quando na realidade, o real, o maior e verdadeiro perigo que fica encoberto é uma desordem que os indivíduos repetidamente representam, reificam. Há, não se sabe se de modo proposital, àquela velha promoção de uma falsa paz e também um falso apelo de ordem comuns à ação trágica. Por fim, Williams dirá que só é possível uma transformação real se houver uma exposição à desordem e, posterior, participação nesta mesma desordem, para assim, de fato, pôr fim à ela. (WILLIAMS, 2002). Uma poética como a proposta por Drummond em *A Rosa do Povo* causa uma desordem na falsa ordem poética dos anos de 1940, se quisermos travar uma analogia histórica, promovendo um ruptura na estrutura de uma falsa ideologia da ordem, por exemplo.

Logo em seguida, Williams alertaria que a revolução também tem um lado negativo que é promover em alguns casos uma alienação, que causa um endurecimento na natureza do engajamento - que ocorre tanto na *práxis* quanto por meio da escrita, isso não está em questão - que acaba por negar o objeto revolucionário. Um grande exemplo disso foi o surgimento do fascismo alemão, que inicialmente também trazia uma ideologia libertária e que acabou por se tornar o pior mal de todos os tempos em termos de dizimação coletiva da vida (WILLIAMS, 2002) – só de judeus estima-se que houve uma baixa na ordem de 6 milhões -, embora os negacionistas / revisionistas tentem a todo tempo provar a “inexistência existente” do Holocausto judeu, porque, para eles, se não há provas materiais não se pode alegar a concretude do evento. Essa visão simplificadora é extremamente niilista e antissemita, pois trata um fenômeno histórico, testemunhal, como se fosse a-histórico ou inexistente. Neste caso específico, o axioma rancieriano “o acontecimento é sem relação com o possível” é um importante instrumento para refutar a teoria revisionista. Em termos de possibilidade, já que muitas provas foram destruídas, o Holocausto judeu não existiu, ou se existiu, a dimensão foi menor, mas, em termos concretos, com base em relatos testemunhais e toda espécie de material de extermínio em massa encontrados nos campos de concentração, o evento aconteceu, independente da alegação negacionista.

Veremos ainda que a ação trágica não é, no seu sentido mais profundo, a confirmação da desordem, mas a compreensão, a experiência e a resolução dessa desordem. Em nossa própria época, esta ação é geral e o seu nome usual é revolução. Temos de ver o mal e o sofrimento na desordem afetiva, que torna necessária a revolução, e na luta desordenada dessa desordem. (WILLIAMS, 2002). Portanto, deve-se não somente ver esse mal em todos os campos do sensível, mas promover o caminho para uma nova ordem, como já havia cantado Drummond em Carta a Stalingrado "a grande cidade de amanhã erguerá a sua Ordem."

Para tentar encerrar esse longo subcapítulo, cabe-nos ainda discutir nos próximos parágrafos, porque acreditamos ser relevante à essa Dissertação de Mestrado o último ensaio "Uma rejeição à Tragédia". Nele, Williams, que já havia feito um longo estudo sobre o dramaturgo, encenador e poeta alemão Bertold Brecht em *Método Brecht* (1999), salientaria que por volta da década de 20, Bretch, Maiakóvski e Joyce começaram a criar peças – para Brecht "experimentos sociológicos", pois gostava de aperfeiçoar seu trabalho, como se fossem, de fato, experimentos - em que se evidenciasse as figuras discriminadas da sociedade para "expressar o trágico colapso da virtude"(WILLIAMS, 2002, p. 250) *A Ópera de Três Vinténs* (1928), de Brecht, por exemplo, é apresentada ou racionalizada como o retrato da respeitável sociedade burguesa. Se toda a propriedade é um roubo e a instituição da propriedade, impiedosa e falsa, então ladrões e prostitutas são os verdadeiros – por representarem aqueles tornados invisíveis pelos regimes ético e poético -, ainda que chocantes, retratos de uma sociedade que tenta se fazer passar por respeitável. O impacto causado por esse reconhecimento penetrará a estabelecida falsa consciência. (WILLIAMS, 2002, p. 250). A mesma representação dos "invisíveis" encontramos em vários poemas de *A Rosa do Povo*, como em *Canto ao Homem do Povo Charles Chaplin*, por exemplo.

Embora, o que Brecht esperava, tal impacto, não tenha ocorrido, sobretudo porque para a sociedade burguesa - falsamente instituída como a detentora da moral -, tais indivíduos, ladrões e prostitutas, eram vistos como seres inferiores – representando o ideal ascético para Nietzsche -, e que levavam uma vida à

parte, portanto não representavam essa classe dominante. Deste modo, suas atitudes imorais não seriam também representativas das pessoas consideradas superiores a elas. A representação desses ladrões e prostitutas em peças teatrais, na perspectiva adotada só reforçava a inferioridade desses em relação à burguesia (WILLIAMS, 2002), reificando suas "existências inexistentes" do ponto de vista do inconsciente político poético do regime da arte.

Williams salienta neste ensaio que a peça de Bretch acabava por se adaptar àquilo que "o espectador desejava ver": crimes e frieza não como estruturais na sociedade", mas sim como uma ficção teatralizada. Para ele, algumas pessoas daquela época que era reconhecidas como escritores e artistas, também reproduziram esse *locus*, cujos crimes e vícios eram mantidos à parte, no mundo ilusório – a falsa sociedade, a ilha -, e, portanto não representado a verdadeira e hipócrita sociedade, deste modo não exigindo nenhuma reflexão sobre as problemáticas dentro do próprio *socius*. (WILLIAMS, 2002).

Junto com Williams, travamos essa dialética com Brecht porque acreditamos que assim como Carlos Drummond de Andrade, em *A Rosa do Povo*, buscou dar voz aos excluídos pela sociedade burguesa, também o fez o dramaturgo alemão, como pode-se ver no seguinte trecho da famosa peça *Mãe Coragem e seus filhos* (1939), no diálogo do Capelão com Mãe Coragem:

> Capelão – Mãe Coragem, agora compreendo por que lhe deram o seu nome.
> Mãe Coragem – Os pobres precisam de coragem. Eles estão perdidos, essa é a razão. Na *sua* angústia, até mesmo conseguir levantar de manhã é uma façanha. Ou arar um campo, em tempos de guerra. Mesmo trazer crianças ao mundo mostra que eles têm coragem, pois eles não têm perspectivas. Eles têm de enforcar uns aos outros, um por um, e abater uns aos outros a granel, e assim, se eles querem olhar um na cara do outro, de vez em quando, bem, isso exige coragem. (BRECHT apud WILLIAMS, 2002, p.258)

A partir deste pequeno trecho do fabuloso "experimento sociológico" bretchiano, podemos concordar com Williams quando o teórico diz que precisamos de Mãe Coragem para conseguirmos olhar para nós mesmos e a ela, enquanto sujeitos partícipes da própria reificação do mundo e dos diversos modos de opressão a que são submetidas as figuras invisíveis da sociedade

capitalista. (WILLIAMS, 2002). Assim como precisamos da poética *de A Rosa do Povo* para darmos visibilidade e voz ao excluídos.

Nas últimas páginas de *Tragédia Moderna*, encontra-se uma fala da personagem Galileu, da obra *A Vida de Galileu* (1938), de Brecht, que é especialmente importante porque estabelece os termos da subsequente ação moral:

> As mais solenes verdades estão sendo sacudidas; o que nunca foi colocado em dúvida está sendo agora questionado. E, por causa disso, um enorme vento surgiu, levantando até mesmo os mantos enfeitados de ouro dos príncipes e prelados, de modo que as pernas, gordas e magras, por baixo, foram vistas; pernas como as nossas pernas...Eu predigo que ainda enquanto vivermos a astronomia vai ser debatida no mercado. Até mesmo os filhos das peixeiras irão para a escola. (BRECHT apud WILLIAMS, 2002, p. 260)

Ora, o que se percebe, a partir da fala de Galileu, era a proposta do desnudamento das classes dominantes, evidenciando a hipocrisia das e nas sociedades burguesas, seja no contexto dos anos em que tanto a peça de Brecht, em 1938, inseria-se quanto os poemas da coletânea drummondiana, em 1945, imergiam, que ainda contemporaneamente faz-se premente, dada a desordem e a desigualdade constantemente reproduzidas pela falsa ideologia de uma, consequentemente, falsa ordem democrática.

3.5. Os enunciados do fim e do nada, três axiomas para combater o niilismo passivo contemporâneo

Minha matéria é o nada
Carlos Drummond de Andrade

No último capítulo de *Políticas da Escrita* (1995), no ensaio intitulado “Os enunciados do fim e do nada” Jacques Rancière encerra o texto trazendo três axiomas que permitirão “desatar o nó revisionista” do possível, aquele nó que nega, por exemplo, a possibilidade do Holocausto de judeus, tendo em vista a falta de provas materiais de sua concretude. Deste modo, ao desatar tal nó, tais axiomas são um singular motivo teórico – um princípio de esperança – para

desconstruir o niilismo passivo da trágica civilização burguesa. Vejamos abaixo os três imprescindíveis axiomas propostos por Ranciére:

> A impossibilidade "científica" de refutar o negacionismo significa a clausura do niilismo comum sobre seus pressupostos. Para retomar uma velha metáfora, somente uma mudança de campo permite desatar o nó revisionista do possível. Uma mudança de campo, ou seja, a adoção de alguns axiomas que por hoje me contentarei em enunciar. Em primeiro lugar, **o tempo é sem relação com a verdade; em segundo lugar, o acontecimento é sem relação com o possível; em terceiro lugar, o real é sem relação com o realismo.** A partir daí, o trabalho que se impõe, e ao limiar do qual eu deixo os senhores e me deixo por hoje, seria um trabalho sobre o estatuto das "existências inexistentes", sobre a maneira como elas estruturam o campo de uma política do acontecimento e como elas vêm a encontrar as categorias do saber.(RANCIÈRE, 1995, p. 252 – grifo nosso)

Consideremos, por exemplo, o seguinte axioma: "O tempo não tem relação com a verdade". Em si, o que tal axioma nos diz é que a forma como preenchemos o tempo, com convenções e instituições trágicas, não é absoluta e tampouco imutável. O mundo tal como existe, portanto, não tem relação com a verdade – por mais afundados e absorvidos que estamos nele, como partes e contrapartes que somos da tragédia das convenções e instituições burguesas. É preciso sair dessa tragédia. Assim sendo, os axiomas de Rancière nos oferecem uma importante dica.

A tragédia, assim, é o próprio niilismo passivo e este existe sempre que experimentamos as convenções e instituições como se fossem naturais, sem negá-las ou combatê-las. O niilismo passivo parte de um princípio a-histórico – não há o que fazer, portando exemplificativo daquilo que Carlos Drummond de Andrade chamou de não-importismo diante do mundo absurdo, enclausurado na reificação do e no cotidiano.

O princípio de esperança da poética de Drummond retoma o valor de niilismo ativo da história e o faz a partir do título mesmo do livro: a rosa do povo. Nessa rosa, esse princípio de esperança, reside o axioma, "o tempo não tem relação com a verdade. Se tudo depende da forma como preenchemos o tempo, a forma trágica desse preenchimento é a do "nada a fazer a-histórico" da ideologia trágica, esse niilismo passivo. Ora, a rosa do povo é a única forma de

preencher o tempo encarando o mais importante princípio de esperança: o tempo não tem relação com a verdade.

3.6. O princípio de esperança de um niilismo ativo que comprova o axioma: "o tempo não tem relação com a verdade" em *A Rosa do Povo*

A análise que se seguirá - de poemas que fomos elencando aqui e ali, no meio do caminho entre o primeiro e o último poemas da coletânea de 1945 -, buscará validar nossa proposição de que os poemas drummondianos de *A Rosa do Povo* são exemplos representativos de um princípio de esperança do niilismo ativo que nos (re)afirma: o tempo não tem relação com a verdade. Vejamos como esse processo ocorre:

Áporo

1. Um inseto cava
2. cava sem alarme
3. perfurando a terra
4. sem achar escape.

5. Que fazer, exausto,
6. em país bloqueado,
7. enlace de noite
8. raiz e minério?

9. Eis que o labirinto
10. (oh razão, mistério)
11. Presto se desata:

12. Em verde, sozinha,
13. antieuclediana,
14. uma orquídea forma-se.
(ANDRADE, 2009, p. 63)

O belíssimo sonetilho *Áporo*, que encanta não somente pelo árduo trabalho de redução dos versos do soneto tradicional, mas sobretudo pelo elaborado trabalho de um signo ser remissivo a outro signo, cujo significado será encontrado após passar por um intricado labirinto. O vocábulo "Áporo", já muito estudado, portanto não nos interessa apresentar explicações demasiadamente

redundantes, todavia cabe reproduzir o que o crítico Affonso Romano de Sant'Anna apresentou sobre o poema no prefácio de *A Rosa do Povo* sobre os três possíveis significados para a palavra Áporo: "é o nome de um inseto, tipo escaravelho que cava terra adentro; é também um teorema sem solução e, enfim, o nome de uma orquídea". (SANT'ANNA *apud* ANDRADE, 2009, p. 15).

Tendo isso em vista e ao que nos interessa, tal poema é perfeitamente ilustrativo da nossa perspectiva, ou seja, há na figura desse "inseto", esse ser muitas vezes insignificante, uma representação dos indivíduos também insignificantes, senão invisíveis da sociedade, que assim como o *áporo* são legados à escuridão, a cavar, trabalhar, buscar caminhos possíveis na (des)ordem planetária, sempre reificada pelo capitalismo, no entanto sem achar uma saída, presos numa vida aporética. Em *Rola Mundo*, poema imediatamente anterior ao sonetilho Áporo, Drummond já havia dado o caminho para a pequenez da vida de um inseto "E vi minha vida toda /Contrair-se num inseto" (ANDRADE, 2009, p. 61). Assim como o inseto, os oprimidos da sociedade, os invisibilizados de todos os modos de ser, fazer e agir são esmagados, pois o país estava (em 1945) e ainda continua, contemporaneamente, bloqueado pelas forças opressoras - representativas da falsa ordem e, portanto, configurando-se como o niilismo passivo das classes dominantes, a verdadeira tragédia moderna está nesta falsa ordem.

Mesmo que o sonetilho esteja inserto no contexto dos sufocantes anos de 1940, embora não se prenda a dado tempo e espaço, sendo, inclusive muito pertinente aos tempos hodiernos, vemos que no último verso forma-se uma flor, representada pela palavra "orquídea", mas que nos remete sempre a rosa do povo, representativa do niilismo ativo, de nossa perspectiva. A flor orquídea é conhecida por sua beleza rara e árduo trabalho para crescer, não é uma flor que se mantém facilmente, mas é belíssima quando bem cuidada, assim também, analogamente, podemos dizer e concordando com o verso drummondiano, em *Anúncio da rosa*, "Imenso trabalho nos custa a flor", a flor social, encontrada em vários poemas da coletânea assinalam para um consequente e comprometido trabalho no campo social, se quisermos desatar-nos da reificação causada pelo capitalismo.

Drummond, confirmando o axioma rancieriano “o tempo não tem relação com a verdade” empreende esse laborioso trabalho por meio de sua poética, seu modo de denunciar a desordem do mundo face à dominação das mesmas estruturas promulgadas pelo o que outrora chamávamos de aristocracia e que hoje conhecemos como burguesia, que assim como a primeira – a aristocracia - foi em sua época, a segunda – a burguesia - é modernamente, a classe social que detém os todos meios de produção incessante de riqueza, cujo alicerce principal é manter o valor da propriedade e da preservação do capital. A isso, a poética drummondiana em *A Rosa do Povo* nega, ao afirmar o niilismo ativo do princípio de esperança, marcado pela formação da “flor” que não se isenta do árduo trabalho social: representar os invisíveis e dar voz a toda forma de alteridades existentes.

Alguns trechos da última estrofe da parte II e do início e final da parte III do poema *Canto ao Homem do Povo Charles Chaplin* sedimentam exemplarmente nossa teoria de que *A Rosa do Povo* contém o princípio de esperança de um niilismo ativo que comprova o axioma: “o tempo não tem relação com a verdade”

> PARTE II
>
> E já não sentimos a noite,
> e a morte nos evita, e diminuímos
> como se ao contato de tua bengala mágica voltássemos
> ao país secreto onde dormem meninos.
> Já não é o escritório de mil fichas,
> nem a garagem, a universidade, o alarme,
> é realmente a rua abolida, lojas repletas,
> e vamos contigo arrebentar vidraças,
> e vamos jogar o guarda no chão,
> e na pessoa humana vamos redescobrir
> aquele lugar – cuidado! – que atrai os pontapés: sentenças
> de uma justiça não oficial.
> (ANDRADE, 2009, p. 193)

O que se evidencia no trecho acima é que por intermédio de Carlitos, para o eu lírico, as figuras oprimidas das cidades podem ter um alento de que a suposta ordem do mundo tão desigual pode ser alterada e por isso podem ir com o melancólico mendigo “arrebentar as vidraças” e “jogar guardas no chão”,

porque é preciso “redescobrir aquele lugar / cuidado! / que atrai pontapés / sentenças de uma justiça não oficial.” Por que é preciso quebrar vidraças e jogar guarda no chão? Ora, o que se apresenta na linha do horizonte de possibilidades é que ao quebrar vidraças, impõe-se uma suposta desordem, que encaramos como uma nova ordem, muito necessária dada à reificação, causada pelo niilismo passivo da Vontade de Potência das classes dominantes. A polícia, representada pela figura do “guarda”, também faz parte da megaestrutura capitalista e tem a função de determinar, de naturalizar, de acordo com as ideias das classes dominantes, quem pode falar, comer, existir.

PARTE III

Cheio de sugestões alimentícias, mata a fome
Dos que não foram chamados à ceia celeste
Ou industrial. (...)
[...]
(...) Entre a mão e a fome,
os valos da lei, as léguas. Então te transformas
tu mesmo no grande frango assado que flutua
sobre todas as fomes, no ar; frango de ouro
e chama, comida geral
para o dia geral, que tarda.
(ANDRADE, 2009, p. 193-194)

Na parte III acima, o eu lírico evidencia que há aqueles que passam fome, logo, o mundo é desigual. Nem todos foram chamados “à ceia celeste / Ou industrial”, deste modo, confirma-se que alguns serão privilegiados, continuando a produção da desigualdade social. No trecho “Entre a mão e a fome / os valos da lei / as léguas.”, chama à atenção o vocábulo “valos” que antigamente constituía-se como um rego seco, construído, muitas vezes, por escravos, cujo objetivo era separar fazendas. Drummond duplamente marca a distância que entre as “mãos”, oprimidas, claro, e a comida. Esse “valo” é legalizado, ou seja, não é possível que se mate a fome e não se infrinja a lei e, consequentemente, seja penalizado por isso.

Tudo isso faz parte da megaestrutura do mundo burguês, que visa reforçar a Vontade de Potência das classes dominantes, mesmo sob a custa de fome ou morte de uma parcela significativa da sociedade. Essa é a (des)ordem

planetária atual, essa é a tragédia tornada natural, aceitável. Por isso mesmo, Carlitos transforma-se no frango - que acabará com a fome geral, seja de comida ou de justiça -, no filme e Drummond reproduz a cena poeticamente, sobretudo para mostrar que o princípio de esperança está tanto na filmografia de Charles Chaplin quanto em *A Rosa do Povo*, negando a tragédia do mundo moderno.

3.7. Uma Hora e Mais Outra: a (im)possível negação ao axioma "o tempo não tem relação com a verdade"

O próximo poema a ser analisado "Uma Hora e Mais Outra" traz um eu lírico que dialoga com o seu interlocutor, o que se percebe tanto pelo uso do pronome pessoal de caso reto *tu* quanto pelos verbos em segunda pessoa "conheces", "assistes", "recusas". Logo no início, o eu lírico alerta que "Há uma hora triste" que seu interlocutor não conhece. Até o verso 61, o eu lírico drummondiano segue um longo caminho sem elucidar que hora triste é essa. Nos versos 7, 13, 21, 26, 36, 43 e 49 temos algumas ideias similares que se exprimem com algumas alterações em sua estrutura paralela a respeito da citada hora triste que se demonstra ser "não é a da tarde / não é a da noite / e também não é a / do nascer do sol", assim como na construção "não a da comida" cujo verbo *ser* foi propositalmente elipsado para estruturar o poema com economia de palavras - tendo em vista que o poema, em sua totalidade é marcado por versos curtos-, o mesmo ocorre na variante "nem a da conversa" que mantém tanto o significado quanto a elipse verbal. As três posteriores repetem esse mesmo processo: "não a do cinema / nem essa hora flácida / nem a pobre hora." Tanto o advérbio *não* quanto a conjunção *nem* reforçam a negação de um tipo específico de hora considerada menos relevante do que outra que ainda não surgiu na linha do horizonte. O que fica claro, após esses paralelismos, é que o eu lírico traçará um labirinto até esclarecer, de fato, que hora realmente triste é essa, levando seu interlocutor a refletir sobre as diversas horas consideradas tristes, mas que têm dimensão reduzida, insetizada perante a verdadeira hora triste, nauseante, que se construirá ao longo dos versos

1. **Há uma hora triste**
2. **que tu não conheces.**
3. Não é a tua tarde
(...)
8. em que já sem luz
9. a cabeça cobres
10. com frio lençol
11. antecipando outro
12. mais gelado pano;
13. e também não é a
14. nascer do sol
(ANDRADE, 2009, p. 50 – grifo nosso)

Nos próximos versos (15 a 20), o eu lírico canta que seu interlocutor está cansado, enjoado e que vê o dia passar, mas percebe que não é um dia agradável para este indivíduo, visto que o poeta utiliza o verbo perseverar - que significa algo insistente, permanente, que não é ocasional – juntamente com a utilização do artigo *o* contraído com a preposição *em*, cujo uso sempre remete a uma localização específica, que neste caso são: "câncer", "pó", "costume" e "mal dividido trabalho de muitos", em todas essas construções o que fica visível é a conotação negativa delas. Na primeira, uma doença, que, na maioria do casos causa muita dor; na segunda remete à finitude, ao nada – ao niilismo passivo; na terceira, a algo que poderia ser positivo, entretanto, nesta construção, insinua um comodismo, um não-importismo diante das coisas; e a última, diferentemente das outras, sobretudo no que tange os número de elementos, é reveladora de um sintoma muito comum na agitação da cidade capitalista: "mal dividido trabalho de muitos", ora, o que se vê a todo tempo é uma partilha desigual do sensível em todas as partes do *socius*, consequência do mundo rendido ao capital, daquele niilismo passivo das classes dominantes, que vem a ser a tragédia da modernidade, sobretudo porque faz os indivíduos ficarem inertes diante de suas estruturas pré-estabelecidas, portanto levando-os a um "nada de vontade", sobretudo porque nada há a fazer, é o que faz entender essas estruturas capitalistas.

O que em nossa perspectiva é um grande engano, visto que há uma forma de combater essa estrutura trágica, tendo conhecimento – e empreendendo uma *práxis* - do axioma rancieriano que possibilita um combate efetivo ao niilismo contemporâneo: "o tempo não tem relação com a verdade", porque as

estruturas capitalistas também se constroem historicamente e assim como a própria história da humanidade não são imutáveis, ou a-históricas como fazem crer os indivíduos detentores do controle dos meios de produção. Com isso, podemos negar essas estruturas tragicamente partilhadas de modo desigual e destituir as hierarquias dessas classes dominantes, promovendo no campo do sensível, uma luta de classes sociais; no campo do regime da arte, luta de classe poética.

15. enquanto enfastiado
16. assistes ao dia
17. perserverar no câncer,
18. no pó, no costume,
19. no mal dividido
20. trabalho de muitos;
(...)

(ANDRADE, 2009, p. 50)

Àquela já citada "hora mais triste" também não será a da "conversa / com indiferentes / ou com burros de óculos / gelatina humana / vontades corruptas / palavras sem fogo / lixo tão burguês / lesmas de *blackout* / fugindo à verdade / como de um incêndio(...)", como ilustram os curtos versos de 26 a 35. Ainda que tais versos confirmem a náusea do eu lírico em face aos males cotidianos - a tragédia do dia a dia -, que ainda deixam entrever o quanto as pessoas não se importam umas com as outras neste mundo reificado. Todos esses versos são representativos do incômodo do Ser neste mundo composto de pessoas sem vontade, "gelatina humana", portanto moles, cujas vontades rendem-se ao capital e se mostram tão apáticas que suas palavras não possuem "fogo", ou seja, são sem força, sem potência, por isso o eu lírico nomeia-lhes de "lixo tão burguês", portanto descartáveis, que se escondem como "lesmas de *blackout*", ou seja, seres lentos que vivem na escuridão, apartados do mundo, invisíveis do mundo desigual e previamente partilhado.

26. nem a da conversa
27. com indiferentes
28. ou com burros de óculos,
29. gelatina humana,
30. vontades corruptas,
31. palavras sem fogo,
32. lixo tão burguês,

33. lesmas de *blackout*
34. fugindo à verdade
35. como de um incêndio;
(ANDRADE, 2009, p. 50-51)

Nos versos abaixo, também veremos que - embora o cinema, a sétima arte, seja caro ao poeta, não sendo a primeira vez que citará essa grande arte em sua poética, inclusive, tendo feito o belíssimo poema-cinematográfico em homenagem a Charles Chaplin, já analisado por nós -, a hora do cinema não é a mais triste. Porque essa hora é "a vagabunda", àquela hora em que o indivíduo ilude-se acreditando que está gozando de seu tempo livre, em termos adornianos, ao mesmo tempo, essa arte proporciona ao ser uma ilusão, pois encena, falsifica, ficcionaliza o amor que se tornara uma raridade em tempos de barbárie, o que fica latente no trecho que repete por três vezes a mesma sentença: a "falta de amor / a falta de amor / A FALTA DE AMOR" (v.40-43) para salientar a alienação das pessoas e sua consequente falta de sentimento, por isso, o cinema é o lugar ideal, pois consegue tornar até mesmo o amor uma representação de algo que não deveria ser: uma coisa, objeto partícipe da megaestrutura do mundo capitalista.

36. não a do cinema
37. hora vagabunda
38. onde se compensa,
39. rosa em tecnicólor,
40. a falta de amor,
41. a falta de amor,
42. A FALTA DE AMOR;
(...)
(ANDRADE, 2009, p. 51)

Nos versos 49 a 60 há um quê de naturalismo e isso remete à obra *Tragédia Moderna*, na qual Raymond Williams critica a mera "descrição mecânica dos homens como criaturas de seu meio ambiente" (WILLIAMS, 2002, p. 97), portanto a literatura naturalista fazia crer que homens e as coisas possuíam a mesma natureza, deste modo objetificando os primeiros. Sendo objetificados, resta aos indivíduos agirem passivamente diante dos sofrimentos e mazelas do mundo. Mesmo aludindo ao Naturalismo, o eu lírico salienta que a hora determinista da evacuação, porque dela o Ser não escapa, ainda não é a pior

hora. Embora, um pouco de cada um “desce pelos canos”. Após este momento, o eu lírico deixa evidente que seu interlocutor sente náusea e não quer olhar o objeto evacuado, mas suscita algo importante: o que se perde ou se retém é uma matéria vil ou nobre? O que determina a resposta correta? As questões não têm respostas objetivas, o que ficam são conjecturas sobre possíveis caminhos. O primeiro, o material da “evacuação” pode remeter a uma perda necessária daquilo que objetifica o Ser e portanto, desnecessário. Segundo, que levanta outra questão: perder essa objetificação tornará o Ser melhor ou pior à medida que o esvazia de sua sujeira, náusea existencial? Óbvio que são apenas conjecturas, possíveis (des)caminhos.

49. nem a pobre hora
50. da evacuação:
51. um pouco de ti
52. desce pelos canos,
53. oh! adulterado,
54. assim decomposto,
55. tanto te repugna,
56. recusas olhá-lo:
57. é o pior de ti?
58. Torna-se a matéria
59. nobre ou vil conforme
60. se retém ou passa?
(ANDRADE, 2009, p. 51-52)

Por fim, o eu lírico explicita qual é a hora mais triste: “a hora pequena / que desprevenido / te colhe sozinho / na rua ou no catre / em qualquer república” e nesta hora o interlocutor não mais se revolta, não se lamenta e o pior: não procura “solução benigna / de cristo ou arsênico / sem nenhum apoio (...)”. Deste modo, o que se evidencia é que “a hora mais triste” tão cantada, mas não revelada até então, é justamente aquela em que o indivíduo encontra-se sozinho, seja “na rua ou no catre / em qualquer república”, portanto é uma solidão que pode ocorrer mesmo quando o interlocutor não está fisicamente só, mas que dada a individualidade e o distanciamento provocados pela agitação das cidades, torna-se um mal cotidiano, naturalizado, trágico.

Inclusive, essa hora nauseante é tão bem incorporada que o Ser inserto neste mundo reificado sequer reclama ou procura solucionar essa falsa ordem, seja

por meio de uma “solução benigna, de Cristo”, portanto pacífica, ou seja por meio de “arsênico”, deste modo, venenosa, anárquica, revolucionária porque assim como o composto químico é capaz de destruir, neste caso, essa “solução”, destruirá a falsa ordem.

61. **Pois hora mais triste**
62. ainda se afigura;
63. ei-la, a hora pequena
64. que desprevenido
65. te colhe sozinho
66. na rua ou no catre
67. em qualquer república;
68. já não te revoltas
69. e nem te lamentas,
70. tampouco procuras
71. solução benigna
72. de cristo ou arsênico,
73. sem nenhum apoio

(...)

(ANDRADE, 2009, p. 52)

Nos versos abaixo, de 80 a 96, a questão da falta de ordem existencial permanece. São especialmente importantes os versos paralelos 83, 86, 87, 88 e 89 porque repetem a seguinte sentença: “tu vives”. Em menor e maior graus, o sentido é o mesmo: o Ser aporético, em sua existência medíocre e reificada, está no mundo, mas dele não participa, o que bem ilustra o verso 83 “tu vives: apenas”, pois esse indivíduo não sabe o porquê e o para que dessa existência. É um “cadáver”, ou seja, ainda que respire não significa estar vivo já que é invisível e não busca a destituição das hierarquias partilhadas pelas classes dominantes. Sua vida é um fracasso, insucesso, representado pelo vocábulo “malogro”, sempre com conotação negativa. Diferentemente da palavra “rotina” que nem sempre pode ser considerada ruim, mas que na dimensão do poema, também representa um cotidiano cinza, tão sem graça que torna esse interlocutor triste, mas essa tristeza é tão imensa, pois o eu lírico canta que a esse indivíduo falta “água”, sem a qual a vida não é possível, portanto confirmando-lhe a cadavérica existência, assim como falta-lhe “carme”, o canto, a poesia, enfim, o encanto. A vida desse interlocutor é tão nauseante e aporética que o eu lírico sente o desejo de mostrar o caminho rumo a um

amanhã melhor. Neste momento, começa a se delinear um princípio de esperança no poema.

80. a mente sem ordem,
81. sem qualquer motivo
82. de qualquer ação,
83. tu vives; apenas,
84. sem saber pra quê,
85. como para quê,
86. tu vives: cadáver,
87. malogro, tu vives,
88. rotina, tu vives
89. tu vives, mas triste
90. duma tal tristeza
91. tão sem água ou carme,
92. tão ausente, vago,
93. que pegar quisera
94. na mão e dizer-te:
95. Amigo, não sabes
96. existe amanhã?
(ANDRADE, 2009, p. 52-53)

Nos versos seguintes, nasce um sorriso, que trava uma dialética com a "flor" que nascera no poema *A Flor e a Náusea*, mostrando aquele princípio de esperança na poética drummondiana de *A Rosa do Povo*. Esse sorriso, assim como a flor, nasce de algo ruim, de uma situação miserável, trágica, como ilustram os versos 98 e 99, mas necessária para a travessia pela náusea rumo a uma nova ordem, a rosa dos povos. O eu lírico, utopicamente, canta que "amanhã / será outro dia", que seu interlocutor deve sonhá-lo, desejá-lo. Deste modo e concordando com Jameson, a utopia será tão mais eficaz quanto menos se mostrar possível, por isso esse amanhã é sempre um ponto cego.

Cabe uma especial atenção o verso 105 "Vamos para ele", pois é o único em toda a extensão do poema em que esse eu lírico insere-se na lírica, seja porque demarca uma empatia face à triste existência de seu interlocutor, seja porque percebe a necessidade de se comprometer com esse novo dia, essa nova ordem. Nos versos 110 e 111 são significativos porque mostram uma mudança: o indivíduo não está mais sozinho "teu passo: outros passos / ao lado do teu.", outros sujeitos juntam-se a ele no caminho para esse "amanhã".

97. Então um sorriso
98. nascera no fundo
99. de tua miséria
100. e te destinara
101. a melhor sentido.
102. Exato, amanhã
103. será outro dia.
104. Para ele viajas.
105. Vamos para ele.
106. Venceste o desgosto,
107. calcaste o indivíduo,
108. já teu passo avança
109. em terra diversa.
110. teu passo**:** outros passos
111. ao lado do teu**.**
(ANDRADE, 2009, p. 53)

Conforme salientado, os passos do interlocutor do eu lírico encontra outros passos, alguns com calçados, outros sem, mas todos marchando rumo ao novo, pisando "no barro", na "água", na "folhagem", o que pode insinuar que são sujeitos que vivem à parte da agitação das cidades, mas que para ela caminham.

112. O pisar de botas,
113. outros nem calçados,
114. mas todos pisando,
115. pés no barro, pés
116. n'água, na folhagem,
117. pés que marcham muitos,
118. alguns se desviam,
119. mas tudo é caminho.
(ANDRADE, 2009, p. 53)

Esses indivíduos que se encontraram com o interlocutor e o eu lírico no meio do caminho têm os pés "grossos / brancos / negros / rubros / tortos / lanhados / fracos / retumbantes", ou seja multiplicidades em devir-pobre, representativos do niilismo ativo de nossa perspectiva, que fazem parte da tragédia moderna, mesmo que a neguem. Por fim, nos versos 126 e 127, o eu lírico canta que a hora mais bela surge da hora mais triste, o que parece uma ideia extremamente discrepante, tendo em vista que alude para o nascimento de algo belo advindo de algo triste, mas não é uma ideia sem sentido, se, dialeticamente, considerarmos que em *A Flor e a Náusea* o mesmo já ocorrera,

pois a flor feia, para nascer, precisou furar o asfalto e vencer “o tédio, o nojo e o ódio” do mundo nauseante, reificado.

Deste modo, o que fica evidente é que a marcha para uma nova ordem é trágica duplamente, primeiro porque causará uma desordem na falsa ordem – dando visibilidade aos excluídos -, e, segundo, porque rompe com estruturas previamente partilhadas pelos indivíduos detentores do meios de produção das sociedades capitalistas.

> 120. Tantos: grossos, brancos,
> 121. negros, rubros pés,
> 122. tortos ou lanhados,
> 123. fracos, retumbantes,
> 124. gravam no chão mole
> 125. marcas para sempre:
> 126. pois a hora mais bela
> 127. surge da mais triste.
> (ANDRADE, 2009, p. 53-54)

De uma perspectiva marxista, essa marcha é uma ferramenta importante para o fim da divisão da sociedade em classes, além de insinuar na linha do horizonte aquele princípio de esperança, inserto no inconsciente político do regime estético da arte, capaz de negar o niilismo passivo da Vontade de Potência das classes dominantes e, assim, promover a partilha igual do sensível. É isso que acreditamos que a poética de *A Rosa do Povo* busca promover.

Para concluirmos nossas análises, já que concebemos a partilha igual do sensível a partir de uma perspectiva marxista, cabe-nos trazer algumas partes de dois poemas – *Mas Viveremos* e *Como Russo em Berlim* - que fazem, em algum momento, alusão ao famoso slogan político “*Proletarier aller Länder, vereinigt euch!”* - Trabalhadores do mundo, uni-vos! - *Manifesto Comunista* (1848) de Engels e Marx. Vejamos:

> **Mas Viveremos – 4ª / 5ª estrofes**
>
> Já não distinguirei na voz do vento
> (Trabalhadores, **uni-vos**...) a mensagem

que ensinava a esperar, a combater
a calar, desprezar e ter amor.

Há mais de vinte anos caminhávamos
sem nos vermos, de longe, disfarçados
mas a um grito, no escuro, respondia
outro grito, outro homem, outra certeza.
(ANDRADE, 2009, 162 – grifo nosso)

O trecho do poema *Mas Viveremos* evidencia o que é para o eu lírico drummondiano aquele tão conhecido chamado marxista "Trabalhadores, uni-vos": uma conclamação aos trabalhadores do mundo, que lhes ensinava a saber esperar, combater, calar, desprezar e ter amor. Na 5ª estrofe, o eu lírico relembra que as pessoas "há mais de vinte anos" caminhavam separadamente, mas que a "um grito", um chamado, no escuro, era respondido por outro grito e assim um movimento revolucionário ia se formando.

Com o Russo em Berlim – última estrofe

Essa cidade oculta em mil cidades,
Trabalhadores do mundo, **reuni-vos**
Para esmaga-la, vos que penetrais
(ANDRADE, 2009, p. 172 – grifo nosso)

O trecho acima da última estrofe do poema já analisado *Com o Russo em Berlim*, retoma o *slogan* político marxista, mas ao utilizar o prefixo ***re*** antes do *uni-vos*, sinaliza dois possíveis entendimentos: o primeiro, os trabalhadores, já cansados dos tempos nauseantes dos ano 1940, dispersaram-se e não empreendem mais um movimento revolucionário face ao tempos sombrios; sobretudo porque o niilismo passivo os faz ter uma "nada de vontade. O segundo, embora os trabalhadores tenham consciência do que é uma luta de classes já não veem naquele momento, reificados que estão na falsa ordem do mundo capitalista, que há uma partilha desigual do sensível, e, pior; que a parte que lhes cabe na partilha não provém de um princípio de igualdade, tendo em vista que a partilha é previamente dada pelos indivíduos que detém o controle de todos os meios de produção – a classe dominantes, a Vontade de Potência do niilismo passivo, deste modo, configurando-se, esses dois entendimentos, também, como trágicos, porque prendem os oprimidos a

grilhões que só podem ser rompidos quando todos entenderem que “o tempo não tem relação com a verdade”, a partilha desigual do sensível é um processo histórico e pode ser reconfigurado.

Por fim, cabe lembrar que o princípio de esperança contido nos poemas de *A Rosa do Povo* assinalam o possível caminho no qual a pior pedra será sempre o conformismo do Ser em face à tragédia do mundo moderno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma reflexão atualizada da dimensão política da poética de Carlos Drummond de Andrade: foi o que propomos no início desta Dissertação de Mestrado, tendo em vista o que nela negamos, a potência suposta do mundo contemporâneo, a agitação das cidades e o que nela afirmamos: a rosa do povo. Além de defendermos que nossa análise deveria evidenciar que os poemas não poderiam ser abordados somente por meio de uma análise imanente em si, mas sim como um imanência que fosse ao mesmo tempo a do texto poético e a do texto da sociedade, em consonância com Davi Arrigucci Júnior, pois, assim como nós, para ele, o conteúdo da obra drummondiana "é histórico até o mais fundo e não se separa do problema de sua configuração formal ou da consciência do fazer que sempre o acompanha" (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2002, p. 102) Assim, esperamos, após percorrermos tantos caminhos, termos conseguido atingir nosso objetivo: analisar a poética de Drummond, especialmente tendo em vista o livro *A Rosa do Povo*, como poética do princípio de esperança da luta de classes sob o ponto de vista dos invisíveis, oprimidos.

Para sedimentar nossas proposições, por exemplo, da indiscernibilidade entre o texto poético, a política e a história, mergulhamos, ao longo do caminho, nas concepções sobre os conceitos que reiteram nossas proposições, como, por exemplo, ainda na introdução, vimos, a partir da divisão tripartite do regime da arte proposta pelo filósofo francês Jacques Rancière, em *A Partilha do Sensível*, como a poética contida em *A Rosa do Povo* é representativa do regime estético da arte, justamente por não conceber, assim nós, uma separação entre arte e política. Nos dois primeiros regimes, a relembrar: o ético e o poético não há essa concepção.

O primeiro, porque é um regime circular de imagens que marca as posições daquilo que deve ser evidenciado, ou seja, as imagens a partir da perspectiva das classes dominantes e o que deve ser invisibilizado, ou seja, as imagens representativas das classes oprimidas, sobretudo quando afirmam a luta de classes sob o seu ponto de vista, inclusive no campo poético. O segundo, por

absolutizar a arte como uma parte à parte de todas as demais partes que compõem o *socius*, deste modo reiterando a autonomia da arte com fins em si própria, tornando-a a-histórica, por exemplo.

Ainda em *A Partilha do Sensível,* compreendemos que o regime estético provoca uma dupla cisão: primeiro, com o estatuto próprio das imagens, representativo do regime ético. Segundo, com o estatuto autônomo da arte, exemplar, portanto, do regime poético. Logo, agindo assim, esse regime torna comum todos os modos de ser da comunidade, promovendo uma igualdade entre as partes que compõem o *socius*, sejam epistemológicas, econômicas, identitárias, sociais, dentre outras.

Em seguida, no primeiro capítulo, abordamos o conceito de utopia escapista em Thomas More, encontrado em sua obra *A Utopia*, para o descontruirmos a partir dos pensamentos de Fredric Jameson, em *Políticas da Utopia*, assim como utilizamos o princípio de esperança utópico de Ernst Bloch, em sua já citada obra *Princípio de Esperança*, positivando-o em nossa perspectiva, por entendermos que em Bloch conseguimos os dispositivos que aqui e ali, no meio do caminho, ajudaram-nos a mostrar, nas análises poéticas empreendidas por nós, que é possível travar uma luta de classe poética a partir da obra drummondiana *A Rosa do Povo*. Além disso, vimos que a perspectiva a ser travada será a que segue um viés marxista, porque concordarmos com o teórico alemão quando salientou que somente o marxismo nos permitirá acabar com a divisão da sociedade em classes, enfim, esse é uma visão utópica, sabemos, mas, e agora dialogando com Jameson, a utopia será sempre tanto mais eficaz quanto menos se delinear como possível. (JAMESON, 2004).

No segundo capítulo, a partir dos conceitos de niilismo ativo e passivo concebidos por Nietzsche e, por nós, invertidos, sobretudo porque, conforme já explicado, defendemos que o ideal ascético, representativo do povo oprimido, concebe uma humanidade sem Vontade de Potência aristocrática, deste modo, assumindo, consequentemente, fins também não aristocráticos. Assim, conseguimos, analogamente, associá-lo ao niilismo ativo, que será utópico, e à poesia social inserta na coletânea *A Rosa do Povo.* Por meio da análise dos

poemas, mostramos como a agitação das cidades não leva a nada e como Drummond, com seu inconsciente político, conseguiu negar a Vontade de Potência das classes dominantes e dar visibilidade aos comumente invisíveis das e nas sociedades capitalistas, como, por exemplo, o operário, o que ficou muito evidente no poema *Canto ao Homem do Povo Charles Chaplin*: "vagabundos que o mundo repeliu (...)" (ANDRADE, 2009, p. 190).

No terceiro e último capítulo, vimos que Raymond Williams, em *Tragédia Moderna* (2002), faz uma atualização primorosa da tragédia e do evento trágico na modernidade e pós-modernidade, mostrando que o trágico, na contemporaneidade, é o resultado das instituições, experiências e convenções do mundo, nas relações com as alteridades. (WILLIAMS, 2002). Embora, ao pré-estabelecer essas formas de agir, essas mesmas instituições o façam a partir das ideias daqueles indivíduos que detêm o poder de determinar como isso será convencionalizado, portanto, de acordo com os interesses da classe dominante, que controla todos os meios de produção.

Isso dialoga com nossa proposição acerca de o niilismo passivo das classes dominantes configurar-se como a própria tragédia do mundo contemporâneo ao propor uma megaestrutura capitalista que se pressupõe a-histórica, como se fosse um organismo imutável e, deste modo, não havendo nada a se fazer para mudar a falsa ordem promovida pelas classes dominantes, disso surge o "nada de vontade" nietzschiano. Por meio das teorias elencadas em dialética com os poemas de *A Rosa do Povo*, potencializadas pelo axioma rancieriano "o tempo não tem relação com a verdade", mostramos que isso é parte de uma falsa ideologia da luta de classes sob o ponto de vista das elites dominantes, que deve ser negada, para que a partilha do sensível promova verdadeiramente a igualdade, para que a náusea existencialista seja vencida, mesmo que "imenso trabalho nos custe a flor" – a nossa rosa dos povos assumindo a História como seu campo de batalha, princípio de esperança do fim igualmente histórico da opressão.

Por fim e dialogando com Luís Eustáquio Soares mais uma vez, essa Dissertação de Mestrado conclui que tanto o niilismo quanto a utopia não

devem perdoar nem a si mesmos, pois não podem perdem de vista a experimentação por meio da qual será possível “demonstrar a má-fé, a parcialidade, e a falta de consistência dos valores dominantes do presente histórico que nos cabe viver.” (SOARES, 2012, s.p). Esses três elementos: má-fé, parcialidade e falta de consistência dos valores dominantes podem ser negados e combatidos pelo já citado axioma rancieriano “o tempo não tem relação com a verdade”, pois não são a-históricos, portanto não são imutáveis, como fazem crer as classes dominantes. É essa luta de classes – princípio de esperança – que acreditamos existir em vários poemas insertos em *A Rosa do Povo*, obra tão atual contemporaneamente quanto o fora em seu entorno histórico, por esta mesma razão defendemos a pertinência de seu estudo como um ato socialmente simbólico com poder transformador no horizonte da modernidade / pós-modernidade.

A luta é válida, uni-vos.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, F. **Carlos Drummond de Andrade.** São Paulo: Publifolha, 2000, p.12-13.

ADORNO, T. In*:* **Prismas**. Trad.: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática,1998 p. 7-26.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A Rosa do Povo**. 42ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. **Confissões de Minas.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. Divagações na Ilha. In: **Passeios na ilha:** subúrbios da calma. Obra completa, 1978, p. 625-628.

_____. **Poema Vila de Utopia**. Acesso em 20/10/2016 - disponível em: http://www.projetomemoria.art.br/drummond/obra/prosa_ensaios-e-cronicas.jsp

_____. **Poesia e prosa.** Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1988, s.p.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto antropófago** – trechos escolhidos. Rio de Janeiro: Agir, 1967.

_____. **Memórias sentimentais de João Miramar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ARRIGUCCI JR., D. **Coração Partido** – uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 102-103.

BENJAMIN, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Brasiliense, 1984.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Alfalist Brasil. **Novo Testamento**, p. 98, 1996.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança***. Vol. 3*. Tradução, Nélio Scheneider - Rio de Janeiro: Ed. UERJ: Contraponto, 2006.

BRECHT, B. A vida de Galileu. [1938]. In: **Tragédia Moderna.** Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac &Naify, 2002, p. 260.

_____. Mãe Coragem e seus filhos [1939]. In: **Tragédia Moderna.** Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac &Naify, 2002, p. 258.

CAMARGO, Iná. Prefácio. In **Tragédia Moderna.** Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac &Naify, 2002, p. 8.

CANDIDO, A. Inquietudes da Poesia de Drummond. In: ___. **Vários Escritos**. 3 ed. Revisada e ampliada. São Paulo: Duas Cidades 1995, p. 125-127; 140.

_____. **Literatura e Sociedade**. 2006, p. 13-14.

_____. O mundo desfeito e refeito. In: _____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 30-34. 1996, p. 30.

COLOMBO, Cristóvão. **Diários da descoberta da América.** Trad. Wilton Persson. São Paulo: LP&M, 1996.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina.** São Paulo: Paz e Terra, 1988.

GLEDSON, John. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981, p. 117.

IANNI, Octávio. **Imperialismo e Cultura**. Vozes: 1979, p. 37.

JAMESON, Fredric. **A Política da Utopia.** New Left Review, nº25, p. 123, jan/fev 2004.

_____. **O inconsciente político*:* a narrativa como ato socialmente simbólico.** Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992.

LAS CASAS, Bartolomé de. **O paraíso perdido**. Trad. Heraldo Barbuy. São Paulo: L&PM,1996.

LUKÁCS, Georg. **As Bases Ontológicas do Pensamento e da Atividade do Homem.** Temas de Ciências Humanas n. 4. Tr. C.N. Coutinho, São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1978, p. 216.

MARX, Karl. Contribuição para a crítica da filosofia do direito de Hegel: introdução. In: **O inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 104-105.

MARX, Karl ; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 47.

MARX, K.; ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista.** 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

MONTENEGRO, Oswaldo. **Solidões.** Poema Ilha. Direção: Oswaldo Montenegro. Produção: Oswaldo Montenegro Produções Artísticas, 2013.

MORE, Thoma s. **A Utopia.** Editora: Martins Fontes, 2001.

MORICONI, Italo. Enigma e Desafio. **Revista poesia sempre** - Ano 10 – Número 16. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, p. 36-37, 2002.

NERUDA, P. **Nuevo canto de amor a Stalingrado**. Disponível em: <http://santosnegron.tripod.com/lasoledadylosestudios/id23.html> Acesso em 10/10/2016.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. **A genealogia da moral**.Trad. Paulo César Lima de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras: 2009.

_____. **Assim falava Zaratustra**. Trad. Sílvio Ferreira Leite. São Paulo: Ed. Centauro, 2007, p. 36-37.

_____. **A vontade de poder.** Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

_____. **Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo**. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000b.

_____. **O Anticristo.** Trad. Carlos Duarte e Anna D. Editora Martin Claret: 2014, p. 57.

PECORARO, Rossano. **Niilismo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

PLATÃO. **A República.** Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFP, 1976.

POLO, Marco. **O livro das maravilhas: a descrição do mundo.** Tradução de Elói Braga Júnior, Porto Alegre, L&PM, 2009.

RANCIÉRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34. II edição, 2009.

_____. "Os enunciados do fim e do nada". In: **Políticas da escrita**. Trad. Raquel Ramalhete (ET AL). Editora 34, Rio de Janeiro, 1995, p.252.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade: análise da obra.** 3ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SOARES, Luís Eustáquio. "Cinismo, niilismo e utopia". **Observatório da Imprensa**. São Paulo, n. 678, 24 de janeiro, 2012.

SZACKI, Jerzy. **As utopias ou A felicidade Imaginada.** Trad. Rubem Cézar Fernandes. Ed. Paz e Terra, 1972. p. 23-29.

TURGUÊNIEV, Ivan. **Pais e Filhos**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.186.

VATTIMO, Gianni. **Diálogo com Nietzsche:** ensaios 1961-2000. Trad. Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

VOLPI, Franco. **O niilismo.** Trad. Aldo Vannuchi. São Paulo: Loyola, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna.** Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac &Naify, 2002.