

“CONFIDÊNCIA DO ITABIRANO”: UMA LEITURA DO PAÍS

Doutorando Alexandre Pilati (UnB)

1. Ao se estudar um poeta contemporâneo, como Drummond, algo que aparece em primeiro plano é a permanência do atraso de forma sistêmica na contemporaneidade brasileira. Tal atraso sistêmico, já fora evidenciado por pensadores da formação como Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr, Antonio Candido e Celso Furtado. Se, pois, no Brasil, o contemporâneo define-se pela permanência do não-contemporâneo, que tipo de papel assume esse descompasso nas obras desses ensaístas intérpretes do Brasil?

Na visão de Arantes¹, as interpretações do Brasil da primeira metade do século XX seriam algo como a representação de uma obsessão brasileira que derivaria especialmente da ausência de linhas evolutivas mais ou menos contínuas a que se costuma dar o nome de *formação*. Tratava-se, então, de certo modo, de construir tais linhas, a fim de, no mínimo, identificar – com vistas a superar – a inorganicidade de base da sociedade brasileira.

Schwarz², situando a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, no conjunto das obras contaminadas pela síndrome formativa, estabelece comentários elucidadores acerca do movimento, que respondia, em termos de pensamento social, à aspiração do país industrial, que “se integra socialmente através da reforma agrária, superando o atraso material e a posição subalterna no concerto das nações”³. Sendo assim, este era um excelente momento para a visão empenhada do exercício da intelectualidade, uma vez que, no bojo da idéia de desenvolvimentismo, havia um certo elemento de ruptura que se poderia considerar de potencial revolucionário, no sentido da luta de classes.

Sob esse prisma, Schwarz contrasta a produção de Candido com a dos demais intérpretes da nacionalidade. Entretanto, vê, entre eles, diferenças fundamentais de percepção acerca da realidade nacional, tendo em vista o ímpeto formativo. Exceto em Candido, nos outros intérpretes do Brasil, como observa Schwarz, o ponto de chegada da

¹ Paulo E. Arantes & Otilia Arantes. *Sentido da Formação*. São Paulo, Paz e Terra, 1997.

² Roberto Schwarz. “Os sete fôlegos de um livro”, em *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

³ Idem, p. 59.

formação ainda está por ser alcançado, fato que, segundo o crítico, “exige algo do tamanho de uma revolução.”⁴

Na formação historiada por Candido, por sua vez, tem-se a descrição de um movimento completo. Candido fala de uma formação que se completou, mesmo antes do fim da escravidão. O imenso esforço de acumulação cultural demandado para que se completasse a formação da literatura brasileira, no entanto, não ocasionou transformação fundamental nenhuma na estrutura social do país que então emergia.

A partir daí pode-se levantar uma argumentação acerca do descompasso entre a modernização das idéias e o atraso material brasileiro. Para Schwarz, a formação da literatura brasileira é testemunho de que o processo formativo é real no Brasil, mas que ele não é total e que algumas esferas podem cumprir a formação ainda que sem o acompanhamento de outras. Assim, o esforço é menos salvador e a idéia de nação possui em si menos coerência do que se pode imaginar. Com o trabalho de Candido, sabe-se que, a despeito de haver objetivamente um movimento de cunho formativo no Brasil, esse mesmo movimento era estéril no que se refere à transformação do país. Dessa forma, o sistema literário formado pode demonstrar que “as elites podiam ir longe, sem necessidade de se fazerem acompanhar pelo restante do país.”⁵

2. Levando em conta esses impasses formativos, é possível propor o levantamento dos recursos de estilo que compõem **uma poética de interpretação nacional** que se estabelece como um rio de coerência subterrâneo a boa parte obra de Carlos Drummond de Andrade, especialmente nos textos claramente memorialísticos. Os elementos dessa poética têm, portanto, um lastro material não de correspondência imediata e mecânica com a realidade. Eles estão aqui articulados com a realidade. Conforme Adorno propõe na *Teoria estética*:

“Os estratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objetivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte com a sociedade.”⁶

⁴ Idem, p.61.

⁵ Idem, p.57.

⁶ Theodor W. Adorno. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, S.D., p.16.

São problemas iminentes da forma da poética drummondiana memorialista traços como: um estilo pautado no conflito; um eu-lírico oblíquo – gauche irônico ou melancólico; uma postura meditativa assumida pelo eu em uma situação de solidão acompanhada de coisas – relíquias ou cacarecos. Esses são itens formais que articulam antagonismos irresolvidos da realidade histórica nacional. A partir disso, é possível fazer uma leitura de “**Confidência do Itabirano**”(Sentimento do mundo-1940), levantando os meios poéticos pelos quais o poeta faz a exposição dos dilemas do conflito modernizador

Confidência do itabirano⁷

Alguns anos vivi em Itabira

Principalmente, nasci em Itabira.

Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.

Noventa por cento de ferro nas calçadas.

Oitenta por cento de ferro nas almas.

E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

A vontade de amar, que me paralisa o trabalho

vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.

E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,

É doce herança itabirana.

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:

[esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil]⁸

este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;

este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;

este orgulho, esta cabeça baixa...

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.

Hoje sou funcionário público.

Itabira é apenas uma fotografia na parede.

Mas como dói!"

O conflito, no memorialismo de Drummond, pode ser considerado um arranjo estético que opera a representação do conflito modernizador. Esse conflito, todavia, acerca-se também da produção dos críticos e intérpretes do Brasil do início do século XX.

⁷ Carlos Drummond de Andrade. *Poesia completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2001, p. 181.

⁸ Este verso está retirado em algumas publicações do poema, inclusive na antologia organizada pelo próprio Drummond.

Moderna é a intenção crítica que eles possuem, mas a base material da qual têm de dar conta é marcada pelo atraso. Moderna é também a literatura de Drummond, que sintetiza não só a literatura modernista, mas a lírica brasileira como um todo. É, portanto, um momento em que a literatura exhibe, em grande medida, uma auto-consciência de si.

O material do conflito está em Drummond nos próprios elementos da literariedade do texto. O avanço, está, por exemplo, no código literário, que supera o código modernista, e sintoniza a lírica brasileira com a lírica dos países centrais. Mas essa modernidade de código literário tem de conviver, ou tem de dar conta, de um material arcaico, que tem de ser capturado pelo trabalho mimético da lírica. É, pois, em termos de construção textual que se estabelece a lógica do conflito em Carlos Drummond de Andrade. Em Drummond, um texto que exhibe sua mais complexa atualidade literária tem, portanto, de dar conta de um referente material não atual para a modernidade.

“Confidência do Itabirano” funda-se no impasse poético entre o tratamento mais coletivo ou exteriorizado da matéria e o tratamento individual. O “ferro” das calçadas da cidade, é o “ferro” que vai na alma do poeta. No verso que está excluído de algumas antologias, temos a ligação final desse material que é comunitário com o caráter nacional projetado para o futuro. Há, portanto, uma presença coletiva (ou, mais do que isso: nacional) no fundo da alma do poeta evidenciada de modo especial pela distância temporal que se abre entre o local de enunciação do eu e a Itabira que ficou para trás.

Há, no poema, uma violência contrastiva tanto no que se refere à oposição eu X mundo, quanto às contrariedades que se apresentam à palavra “ferro”, tais como o “São Benedito”, o “couro de anta”. Elementos produzidos pelo homem local, itabirano como o poeta, eles se chocam com ferocidade no poema com o “ferro” elemento explorado pelo motor modernizador, o qual contribui para tornar tanto o “São Benedito” quanto o “couro de anta” relíquias de uma ‘Minas que não há mais’ (para lembrar o poema “José”). As contradições do mundo real são, portanto, rearranjadas numa unidade lírica que não as dissolve, tornando-as ainda mais atritantes.

O poema une o inconciliável, sem fazer desaparecerem as cicatrizes da inconciliação. Tais cicatrizes têm muito a ver tanto com o destino do país, que se modernizava e esquecia Itabira, quanto com o destino da poesia brasileira, cujo maior representante não se admite poeta, mas “funcionário público”. Na apresentação dessa

profissão intermediária tem-se, mais do que dado biográfico, a representação de um rearranjo de forças históricas, pois, a burocracia brasileira foi, depois de 1930, uma espécie de solução de compromisso, de rearranjo do poder oligárquico, que está mencionado em “tive ouro, tive gado, tive fazendas.”

Na primeira parte do poema, o eu prepara-se para confessar-se poeta. A subjetividade apresentada pelo poema, assim, caracteriza-se pela atitude meditativa acerca da condição da literatura num país como o Brasil. Mas essa meditação, que se daria, em princípio, numa situação de solidão e ensimesmamento, dá-se, de outro modo, acompanhada de objetos ou artefatos que caracterizam o atraso.

Uma subjetividade pensante, portanto, tem o seu contraponto imediato de atraso material. A compreensão do passado, pois, dá-se pela percepção imediata de que ele não foi de todo superado, pois as coisas estão ao lado do poeta a testemunhar um tempo não contemporâneo em relação ao tempo do eu enunciador. O requinte da atitude lírica memorialística contrasta com cacarecos, relíquias, coisas que parecem estar fora do tempo presente. Há aí um dilema cruel, pois, no sistema das idéias, a modernização foi possível, houve formação. As antigualhas que o poeta coleciona, dispersas ao redor de si, denunciam que a formação material ainda não é possível. O elemento complicador no poema “Confidência do Itabirano” é, ademais, o elemento moderno, pois a “fotografia na parede” torna Itabira uma relíquia. Torna-a um problema irresolvido, estampado na parede do funcionário republicano.

Os termos que formam o título já representam o conflito sem síntese entre mundo das idéias e mundo material, que se exhibe no descompasso de temporalidades. “Confidência” é um gênero discursivo individual. Mas a confidência no poema é tornada comunitária pelo adjetivo “itabirano”. O eu que fala, assim, demarca muito bem seu espaço territorial, seu vínculo com a história, não apenas individual, mas, sobretudo, coletiva. Portanto, pode-se entender a confidência que se lerá como a apresentação das raízes do ser que se dirige ao leitor. É preciso salientar que isso também se refere ao fato de que Drummond confessa-se poeta moderno, indissociavelmente ligado, todavia, à matéria atrasada de Itabira. A transformação histórica de Itabira em uma “fotografia na parede” é realizada analogamente pelo poema. Com suas palavras, o poeta também torna Itabira uma relíquia, tanto quanto o fez a fotografia. Fotografia e poema aqui são, pois, a mesma coisa.

Há uma certa cumplicidade da técnica artística com o atraso material do país. Há uma cumplicidade, de âmbito ainda maior, se se quiser, entre o mundo das idéias e o atraso do mundo material. Essa cumplicidade também é conteúdo exposto na confissão, mas não de modo totalmente evidente. Em decorrência disso, a subjetividade marca-se por um incômodo lírico, ou um sentimento de perda, que gera um discurso que se revela auto-irônico pela obliquidade.

Na primeira frase de “Confidência do Itabirano”, diz o eu-poético que viveu em Itabira. A Afirmação, no verso seguinte, é corrigida sem a aparência de correção com o “principalmente nasci em Itabira”. Itabira, então, não há como disfarçar, faz parte da própria *genética* do poeta. Itabira marca a alma, marca os sentimentos com relação ao mundo.

“Confidência”, por outro lado, é a revelação de algo que estava anteriormente em segredo, algo íntimo do eu. Nesse segredo há algo de ilícito, de criminoso. No uso do vocábulo também há obliquidade: uma culpa é ‘confessada’ e não ‘confidenciada’. Na verdade, então, o poema é confissão e não confidência. Ninguém se confessa, todavia, senão, de certo modo, para apaziguar essa culpa, por meio da exposição de uma justificativa para o ilícito cometido. Mas o eu oblíquo que enuncia a confissão aqui não espera necessariamente aceitação ou perdão. Parece haver, mais do que isso, talvez algo de cinismo no confessar. Todo o poema é banhado numa espécie sutil de cinismo, que se exporá ao leitor que se dispuser a lê-lo sob o prisma da obliquidade.

A apresentação do eu como poeta, que se desenvolve durante todo o poema, é negada ao final dele, quando, obliquamente, o eu enunciador não se diz poeta, mas sim “funcionário público”. Quem esperava a apresentação pelo poeta de um itabirano típico, como prometia o título, obliquamente é conduzido à apresentação do eu como poeta, que, na verdade, é revelado, no golpe final de obliquidade, um funcionário público. Itabira, nesse sentido, é o ponto alegórico nevrálgico onde se entrecrocaram o mundo do sublime poético e o atraso material.

Elementos desses dois vetores são articulados, por exemplo, no verso que diz “Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.” Triste e orgulhoso são adjetivos que podem ser lidos como representantes da tradição poética, que enxergava o poeta como gênio, iniciado, mas sempre sorumbático e triste. Essa apresentação de si nos termos do que a poesia pode

atingir para além da física é de imediato contraposta ao elemento “ferro”, material que representa, nada mais nada menos que o elemento mineral que justificou inclusive a criação de Itabira, pela mineração exploratória. Ferro que seria o “futuro aço do Brasil”, no verso extirpado de algumas antologias.

O eu se vai dizendo poeta com expressões constantes nos versos seguintes: “e esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação” e “a vontade de amar, que me paralisa o trabalho”. Mais uma vez a reforçar a visão do poeta, em termos tradicionais. Para além de tradicionais, todavia, esses elementos caracterizam um tipo de poeta que, de certo modo, também é arcaico em relação ao momento modernista de Drummond. As indicações serviriam muito bem à caracterização de um poeta romântico, mas não a um poeta modernista como Drummond.

O que revela que o “hábito de sofrer” que “tanto diverte” o poeta é já passado e faz parte de um mundo já superado é exatamente o tom oblíquo com que o autor enuncia sua própria caracterização. Se a literatura do século XX foi superada pela literatura modernista, ou seja, se houve avanço no código literário, esse avanço não se pode verificar na base material, pois Itabira, “fotografia na parede”, ainda dói. Há, no próprio poema, a prova de que houve avanço cultural, pois o texto é modernista e nega, na forma, o que o conteúdo traz de arcaísmo romântico, que fica, no mínimo, deslocado dentro de um poema moderno.

Nesse sentido é bastante interessante notar a oportuna justaposição das expressões “sem mulheres” e “sem horizontes”. Se a primeira aponta para o sentimento de solidão, tão caro ao Romantismo, a segunda aponta para a impossibilidade de progresso para Itabira. Itabira é sem horizontes, em termos denotativos, graças aos montes de onde é retirado o ferro de maneira predatória. Por outro lado, é sem horizontes, pois é exatamente a exploração das minas que se encontram nos montes que não deixa Itabira progredir. O ferro itabirano abastecerá um desenvolvimento que não voltará para lá. E o verso retirado volta a incomodar o leitor.

A obliquidade do eu-lírico pode ser verificada, de modo bastante claro, também no verso: “e o hábito de sofrer, que tanto me diverte”. Contraponha-se esse hábito de sofrer ao último verso do poema. Ora, se o sofrer diverte, então o poeta diverte-se com a dor que Itabira lhe causa. O que está exposto na confidência é, portanto, certa perversidade do poeta, que se diverte com o atraso: dilema insolúvel do intelectual periférico. Confessa-se

também, portanto, a culpa de estetizar a violência que se impõe sobre Itabira no processo modernizador. O poema evidencia que, a literatura se alimenta do arcaísmo material e de certa forma é cúmplice dele.

Tudo isso é mostrado numa cena que é comum em Drummond: o isolamento melancólico é explorado até as profundidades do ser em busca da explicação de sua posição atual dentro da sociedade. A localização social do eu, nesses casos, tem a ver sempre com um profundo ceticismo. Em “Confidência do Itabirano”, a dor ao observar a fotografia da cidade na parede do escritório dói também porque não é possível encontrar saída para a situação.

Tratando-se de experiência histórica, lembre-se que o movimento da poesia de Drummond é o do eu que se torna público. Mesmo quando o poema é íntimo, o mundo que o leitor tem diante de si é o mundo público, delimitado em termos sociais e, sobretudo, familiares. A família é, em Drummond, o elo entre o sentimento individual melancólico e a tragédia coletiva. A memória coletiva se estabelece sempre numa “viagem através dos bens e do sangue”.

Em “Confidência do itabirano”, a família aludida por seu espaço natural, Itabira, é um amontoado. Em Drummond, a família é um catálogo de despojos, quando não o é de defuntos. No poema, os objetos, resíduos, relíquias, cacarecos, valem pelo que expõem do passado como elementos elucidadores do presente.

O amontoado de coisas, contudo, não é apenas recurso estilístico vazio. Pode ser percebido também como traço poético que dá a ver a dor histórica que se encontra nas coisas sem préstimo, como o “São Benedito”, “o couro de anta”, o poeta romantizado e a própria cidade de Itabira. É o que Jerônimo Teixeira chama de “estilo belquior”, ou “estilo bazar”. A variedade de coisas que acompanham a meditação do eu-lírico é imensa, mas elas não têm préstimo. O leitor está diante de uma enumeração de coisas sem utilidade. Assim como a própria poesia, pois o caráter de poeta, como enunciado no texto, é também uma relíquia.

3. Nos termos apresentados aqui, pode-se tomar a obra de Drummond inteira, especialmente a memorialista, como confissão. Sua confissão, entretanto, longe de reduzir-se à exposição intimista de uma culpa, avoluma-se pelos traços estilísticos e ganha o

alcance de interpretação nacional. Quem se confessa, em Drummond, não é apenas o poeta Itabirano, mas também o intelectual, o artista em geral, o funcionário público, o dirigente político. Ao confessarem-se, as vozes da intelectualidade e dos setores médios da população vão, aos poucos, denunciando sua cota de comprometimento com a atrofia congênita que impede a formação e a superação do passado colonial. O intérprete Drummond ilumina, assim, a relação entre a intelectualidade modernizada e o mundo material atrasado.

A nação sempre excluiu a participação do povo em sua construção. Era ela, todavia, imbuída de um ideal de unificação e expansão de certas conquistas que, com o avanço do capitalismo especulativo de mercado em alta rotatividade, em que a arte é assolada pela onipresença da indústria cultural, acabaram sendo relegadas, a partir, especialmente, da década de 1990, a antigualhas também.

A mercadoria e a sociedade do espetáculo que abriam definitivamente seus tentáculos sobre o terceiro mundo, se bem observadas dentro do ambiente literário, podem ser úteis para entender processos análogos que ocorreram em outros níveis culturais e sociais. Como se vê em Drummond, também o moderno vem para atrofiar a solução dos problemas da periferia do capitalismo.

Diante disso, pergunta-se: Drummond seria a profecia do gradativo esgotamento da literatura nacional e da síndrome empenhada? Se assim for, o esgotamento só está antecipado graças à execução perfeita de uma lírica que, mais do que qualquer outra, pode ser considerada nacional. Ou seja, o esgotamento está previsto pela resistência ele.

Ler Drummond sob essa perspectiva hoje ajuda a compreender que o projeto de formação do Brasil não terminou, nem se extinguiu, como alerta Schwarz, mas, pela mundialização da cultura e do capital está suspenso numa espécie de clima de impotência. No momento, parece frustrada a expectativa de que a integração irá ocorrer. Frustração, tédio e interrupção, são elementos formais mais do que recorrentes na poética de Drummond.

Schwarz levanta algumas perspectivas possíveis para os anos que compuseram a década de 90 e o início do século XXI. A primeira delas seria a de que a nação não se formará, precisamente porque o setor mais avançado já se integrou à dinâmica moderna da ordem internacional e deixará o resto por terra. Uma segunda perspectiva seria a de que a

única instância que completou o movimento formativo e que atesta o fato de que o Brasil é um todo razoavelmente coerente foi o da esfera cultural, especialmente a literatura. Assim, segundo ele: “[...] a cultura formada, que alcançou uma certa organicidade, funciona como um antídoto para a tendência dissociadora da economia”⁹.

Seguindo essa perspectiva, poder-se-ia dizer que a formação da literatura historiada por Antonio Candido e problematizada literariamente por Drummond é, na sua medida peculiar, um elemento anti-barbárie. Uma terceira perspectiva levantada por Schwarz estaria ligada ao projeto de formação como um todo. Este, ainda que desligado de um projeto econômico nacional, ficando assim esvaziado e sem uma dinâmica própria, não deixa de existir, sendo utilizado feito mercadoria no grande supermercado pós-modernista do hibridismo cultural e do turismo. A idéia de nação assim, ter-se-ia tornado vantagem comercial, no contexto de internacionalização da cultura. No reverso da perspectiva anterior, realizando-se apenas no plano cultural, a formação não deixa de ter o seu caráter de mercadoria.

A partir do que foi visto anteriormente, portanto, percebe-se que a desagregação que grassa no sistema literário nacional, estava latente nas diversas fases da obra de Drummond. A verificação da perda, da dissolução, é algo de muito proveitoso para o cenário da crítica literária brasileira atual, pois, como afirma Schwarz “A contemplação da perda de uma força civilizatória não deixa de ser civilizatória a seu modo”¹⁰. A verificação do agastamento do empenho, portanto, não deixa de ser sintoma de sua resistência, ou deslocamento de terreno, uma vez que a inorganicidade e a perda das ilusões com a hipótese formativa, que realizaria a integração da nação, fazem parte agora do destino da humanidade e assim também nos sintonizamos com a totalidade do mundo capitalista. Ainda aí reside um grande potencial universalizante da poesia de Drummond.

Se a formação do país era um fetiche intelectual brasileiro, o atraso, com seus restolhos que não passavam, já antecipava que a superação necessária à formação talvez fosse impossível e que, portanto, a dissolução era a ordem do dia vindouro. Dissolução e formação, como elementos decisivos na obra memorialística de Drummond, dão a ela um alcance interpretativo do país que sói acontecer apenas naqueles momentos de síntese, em

⁹ SCWARZ, Roberto. Op. Cit. P. 59.

¹⁰ Idem, p. 58.

que a literatura apresenta uma profunda consciência histórica de si. Portanto, arrebanhando em sua forma a tensão desse limite, a leitura da obra de Drummond sob esse prisma faz refletir sobre a condição do sistema literário hoje. Noutros termos poder-se-ia perguntar: se Drummond questionava os limites do projeto nacional em sua obra anterior a 1960, esse questionamento é hoje ainda possível? Ou o sistema, como elemento fundamental de um projeto nacional, cedeu espaço à indústria cultural?

Nessa chave, encontra-se algo que parece ser decisivo na poética de Drummond, e que se dá de modo latente em intérpretes como Sérgio Buarque e Caio Prado Jr. No tédio, no ceticismo e na negatividade drummondiana, verifica-se, pelo revés, que o projeto de formação nacional não estará disponível caso se realize apenas na esfera intelectual, pois o problema da formação, ou do seu emperramento, é uma das representações do problema das lutas de classes no país. Isso mostra que não está dada sua resolução a não ser que se conte com a participação da classe explorada.