

O PAÍS DOS ANDRADES: DRUMMOND E O BRASIL PROFUNDO

Ivan Marques

Universidade de São Paulo (USP)

Professor Doutor em Literatura Brasileira

ivmarques@uol.com.br

Seis anos antes de publicar seu livro de estréia, *Alguma poesia*, Carlos Drummond de Andrade já tinha pronta uma outra coletânea de poemas, à qual pretendia dar o nome de *Minha terra tem palmeiras*. Corria o ano de 1924 – época da “descoberta do Brasil” pelos modernistas paulistanos, que neste ano fizeram a tão celebrada viagem com Blaise Cendrars às cidades históricas de Minas –, e Mário de Andrade, em carta ao jovem poeta que conhecera em Belo Horizonte, considerou o título “admirabilíssimo”¹. Descartado o nome, não apenas se adiou a estréia como se extinguiu o próprio projeto de um livro com poemas de caráter brasileiro. Depois de insistir para que os “mineiros de Anatole” (a expressão é de Drummond) se engajassem na tarefa de construir a identidade nacional, Mário acabaria reconhecendo que o nacionalismo não combinava com a liberdade do amigo mais jovem e com seu “espírito individualistamente contemplativo”. Entretanto, a experiência local não desapareceu das páginas de Drummond. O Brasil continuou presente seja como tema (objeto de contemplação e reflexão crítica), seja como inspiração de uma linguagem poética que, se não pretendia ser regionalista, com certeza era coloquial e brasileira, a exemplo das principais obras do modernismo.

¹ Em sua correspondência com Tarsila do Amaral, Mário faz a seguinte referência a Drummond: “Está decidido a paubrasileirar-se e escreve atualmente um livro de versos com o maravilhoso nome de *Minha terra tem palmeiras*”. Anos mais tarde, o escritor expressará a Drummond a opinião radicalmente contrária de que o título deveria ser evitado por se tratar de “mais uma glosa de coisa muito glosada”, algo que viria reforçar o “brasileirismo de estandarte”, isto é, o falso nacionalismo em moda no final da década de 20 (ANDRADE, 2002, p. 85 e 320-1).

Livro de um poeta universalista e, ao mesmo tempo, essencialmente preso à província, *Alguma poesia* traz vários poemas sobre o Brasil e a questão da identidade nacional – “Também já fui brasileiro”, “Europa, França e Bahia”, “Fuga”, “Papai Noel às avessas”, “Explicação” etc. – que, além de cínicos e desconcertantes, soam bastante contraditórios, conforme tem observado a crítica. Está claro que a instabilidade é o cerne da poesia drummondiana. Os infindáveis deslocamentos de sua persona *gauche*, desajustada, jamais permitem que ele se defina por qualquer um dos pólos. Daí a indecisão entre o Brasil e a Europa, ambos atraentes e ao mesmo tempo insuficientes. Na correspondência com Mário e nos artigos publicados no começo da década de 20, sua posição era sem dúvida mais linear e bem marcada. O antinacionalismo de Drummond se traduziu, então, numa fala arrogante e preconceituosa em relação ao país.

Não sou ainda suficientemente brasileiro. Mas, às vezes, me pergunto se vale a pena sê-lo. Pessoalmente, acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. Tenho uma estima bem medíocre pelo panorama brasileiro. Sou um mau cidadão, confesso. É que nasci em Minas, quando deveria nascer (não veja cabotinismo nesta confissão, peço-lhe) em Paris. O meio em que vivo me é estranho: sou um exilado. E isto não acontece comigo, apenas: “Eu sou um exilado, tu és um exilado, ele é um exilado” (ANDRADE, 2002, p. 56).

A carta é de 22 de novembro de 1924. Drummond tinha acabado de completar 22 anos e repetia de boca cheia velhos argumentos, trazendo de volta – no contexto adverso da valorização do país, reposta em pauta pelos modernistas – a “atração do mundo” (melhor dizendo: o eurocentrismo) de Joaquim Nabuco. É fácil considerar a visão drummondiana sobre o exílio inevitável do brasileiro culto como uma antecipação da famosa abertura de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (“somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”), mas é claro que se deve referi-la ainda mais ao universalismo de Graça Aranha e à desfaçatez do autor de *Minha formação*. Comparem-se as palavras de Drummond com estes trechos bastante conhecidos do livro de Nabuco:

Sou antes um espectador do meu século do que do meu país; a peça é para mim a civilização, e se está representando em todos os teatros da humanidade, ligados hoje pelo telégrafo.

As paisagens todas do Novo Mundo, a floresta amazônica ou os pampas argentinos, não valem para mim um trecho da Via Appia, uma volta da estrada de Salerno a Amalfi, um pedaço do cais do Sena à sombra do velho Louvre.²

A afinidade não escapou a Mário, que prontamente acusou o despaisamento do poeta mineiro como uma infecção da “moléstia de Nabuco”. Para ele, “ser nacional” era a única forma de “ser”, e o Brasil se tornaria universal apenas quando fosse nacional, deixando de se mirar no espelho das outras civilizações. Drummond resistia, afirmando que “uma pátria é um acaso como os outros” e que as “águas heróicas” de “outras terras” estavam muito mais próximas da sua sensibilidade. Todavia, acabaria aceitando “abrasileirar-se”, devido certamente ao desejo de não ficar de fora da nova fase “construtora” da revolução modernista. Daí a adesão ao projeto romântico de celebrar as palmeiras de sua terra. E que enorme sacrifício para ele era cantar esse “tão pequeno” país!

Sabe de uma coisa? Acho o Brasil infecto. Perdoe o desabafo, que a você, inteligência clara, não causará escândalo. O Brasil não tem atmosfera mental; não tem literatura; não tem arte; tem apenas uns políticos muito vagabundos e razoavelmente imbecis ou velhacos. Entretanto, como não sou melhor nem pior do que os meus semelhantes, eu me interesso pelo Brasil. Daí o aplaudir com a maior sinceridade do mundo a feição que tomou o movimento modernista nacional, nos últimos tempos: feição francamente construtora, após a fase inicial e lógica de destruição dos falsos valores. O que todos nós queremos (o que, pelo menos, imagino que todos queiram) é obrigar este velho e imoralíssimo Brasil dos nossos dias a incorporar-se ao movimento universal das idéias (ANDRADE, 2002, p. 57).

Em artigos publicados nessa mesma época no *Diário de Minas* e no *Correio da Manhã*, Drummond volta-se contra as “idéias de bárbaro” expressas por Oswald de Andrade no *Manifesto Pau-Brasil*. Segundo ele, uma estética selvagem e tropical, em estado de inocência, não pode caracterizar a verdadeira poesia, vista como “uma flor de cultura e requinte” (cf. GLEDSON, 1981, p. 34-5). Ao mesmo tempo existia a consciência de que a Europa também não seria um lugar ideal. Essa virada – que se impunha aos intelectuais brasileiros desde a Primeira Guerra, quando foram abalados os sonhos da *belle époque* e a própria contribuição civilizatória do Velho Continente – também ocorreu na trajetória de Drummond. Neste sentido, a

² Uma análise do ideário cosmopolita de Joaquim Nabuco, em comparação com o ensaio “Instinto de nacionalidade”, de Machado de Assis, foi feita por Silviano Santiago no artigo “Atração do mundo: políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira” (SANTIAGO, 2004, p. 11-44).

morte de Anatole France, em 1924, foi um fato simbólico. Mário o considerava “uma peste amaldiçoada”, “o fim de uma civilização que morreu”. E o próprio poeta mineiro passaria a vê-lo como “um velho vício dos brasileiros”, um estágio obrigatório, “em países de cultura como a nossa” (ANDRADE, 2002, p. 41). Com efeito, vencida essa etapa, Drummond seria capaz de apresentar visões mais dialéticas não apenas do seu país, mas também das “requintadas” civilizações estrangeiras.

Em *Alguma poesia*, há muitos cromos da província mineira (“minha terra”), mas nenhum canto é dedicado ao Brasil primitivo (o sabiá, as palmeiras). Em alguns poemas, como “Iniciação amorosa”, percebem-se ecos ou resíduos do idílio tropical, feito de prazer e de preguiça, que tinha vincado o nacionalismo estético da década de 20, sobretudo na forma do poema-piada, consagrada por Oswald de Andrade. No entanto, a irreverência é substituída pela ironia, que “desfaz o mítico modernista” (LIMA, 1995, p. 135). Há diversas alusões ao país, todas aparentemente depreciativas, construindo uma espécie de representação negativa e bastante desanimada da nacionalidade:

Eu estava sonhando...

E há em todas as consciências um cartaz amarelo:

“Neste país é proibido sonhar.”

(“Sentimental”)

Papai Noel entrou pela porta dos fundos

(no Brasil as chaminés não são praticáveis)

(“Papai Noel às avessas”)

Tristeza de ver a tarde cair

Como cai uma folha.

(No Brasil não há outono

mas as folhas caem.)

(“Epigrama para Emílio Moura”)

Sonhos, chaminés, outono... O país é definido por suas faltas e não pelas superioridades que lhe atribuíam a poesia Pau-Brasil e os versos românticos de Gonçalves Dias. As carências podem parecer desimportantes e até risíveis, mas afirmá-las era uma maneira de aplacar o excesso de brasileiro, do qual o poeta se encontrava farto, segundo confessa em cartas a Mário de Andrade e também no poema “Também já fui brasileiro”:

Eu também já fui brasileiro
moreno como vocês
Ponteei viola, guiei forde
e aprendi na mesa dos bares
que o nacionalismo é uma virtude.
Mas há uma hora em que os bares se fecham
E todas as virtudes se negam. (...)

O que caracteriza o brasileiro não é apenas a cor morena, mas a combinação, que o poeta dá de barato, entre as tradições nacionais (a viola) e as seduções estrangeiras (o forde). O nacionalismo encobre a subordinação a forças econômicas que estão fora do país, conforme observou John Gledson. Ademais, é uma “virtude” aprendida nos bares, isto é, algo sem consistência e sem lastro na vida real (uma virtualidade regada a lua e conhaque, poderíamos acrescentar, emprestando imagens do “Poema de sete faces”). Aqui se repõe o dilaceramento de um verso famoso do livro *Paulicéia desvairada*, que inspirou o título do estudo sobre *Macunaíma* feito por Gilda de Mello e Souza: “Sou um tupi tangendo um alaúde!” No poema “Explicação”, Drummond reproduz novamente o impasse:

(...) Estou no cinema vendo fita de Hoot Gibson,
de repente ouço a voz de uma viola...
saio desanimado.
Ah, ser filho de fazendeiro!
À beira do São Francisco, do Paraíba ou de qualquer córrego vagabundo,
é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de.
E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria.
Aquela casa de nove andares comerciais
é muito interessante.
A casa colonial da fazenda também era...
No elevador penso na roça,
na roça penso no elevador. (...)

Entre o cinema, o edifício e o elevador, de um lado, e a viola, a casa colonial e a roça, do outro, não há propriamente uma oposição, mas uma espécie de contigüidade que também está presente na fórmula do poema Pau-Brasil. Num ensaio sobre a poesia de Oswald de Andrade, Roberto Schwarz

observa que “a sua matéria-prima se obtém mediante duas operações: a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto – desconjuntado *por definição* – à dignidade de alegoria do país” (SCHWARZ, 1987, p. 12). Na perspectiva drummondiana, porém, o otimismo cede o passo à melancolia (que se erige, aliás, em traço definidor do caráter nacional), e o retrato do Brasil obtido pela mescla de tempos e realidades contrastantes é menos uma amostra de síntese ou plenitude do que a revelação de um descompasso histórico, com o qual sintoniza o deslocamento individual. Assim como Macunaíma, o poeta *gauche* não acha lugar próprio nem na capital mineira (tímida réplica de Paris) nem no mundo rural: “E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria”. Não se trata simplesmente da sensação de duplo exílio experimentada por intelectuais como Joaquim Nabuco: “De um lado do mar, sente-se a ausência do mundo; do outro, a ausência do país” (cf. SANTIAGO, 2004, p. 19). Em Drummond, não é preciso cruzar o oceano para sentir saudades do Brasil. A viagem tampouco se faz necessária para que o poeta se canse da Europa – um enjôo que, em *Alguma poesia*, é mais pronunciado do que o próprio fastio com o brasileiro, conforme se vê no poema “Europa, França e Bahia”.

Meus olhos brasileiros sonhando exotismos.
Paris. A torre Eiffel alastrada de antenas como um caranguejo
Os cais bolorentos de livros judeus
E a água suja do Sena escorrendo sabedoria.

O poema faz uma volta ao mundo, acumulando imagens que dizem respeito tanto ao progresso da civilização européia (a torre Eiffel, as fábricas da Inglaterra, os submarinos alemães) quanto à sua inexorável destruição. A opção pelas “palavras em liberdade” e pelo regime da parataxe entra em choque com o desânimo da subjetividade que, contrariando os ditames do futurismo, ressalta o tempo inteiro sua presença. Outro elemento contrastante com a estética de Marinetti é a profusão de adjetivos, quase todos negativos: bolorentos, suja, inúteis, vencidos, apagados... Até mesmo as “altitudes altíssimas” da Suíça são rebaixadas por um travo de enfado e de negatividade. A Europa já não seduz como antes. A “sabedoria” francesa ganha um ar de coisa velha e asquerosa, e se a Rússia tem as cores da vida, o coração de Lênin “não bate igual ao da gente”.

Chega!
Meus olhos brasileiros se fecham saudosos.
Minha boca procura a “Canção do exílio”.

Como era mesmo a “Canção do exílio”?
Eu tão esquecido de minha terra...
Ai terra que tem palmeiras
Onde canta o sabiá!

Enjoados e, ato contínuo, saudosos, os “olhos brasileiros” se voltam para o país de origem. Para que o poema fosse autenticamente nacionalista, bastaria reproduzir nessa estrofe final – como um estupendo contraste às velharias da Europa – o rol de primores da jovem nação. Mas o desfecho é decepcionante. Como ter saudade de um “país infecto” e cheio de carências? O poeta que diz “chega” ao “embigo do mundo” é o mesmo que, no poema “Cidadezinha qualquer”, solta o desabafo: “eta vida besta, meu Deus”. A “Canção do exílio”, que todos sabem de cor, é esquecida e escarnecida ao fim do poema, restando apenas o vazio de nossa identidade. Publicado pela primeira vez em 1930, “Europa, França e Bahia” foi claramente inspirado em *Macunaíma*. Num episódio central do livro, Vei, a Sol, oferece ao herói uma de suas “três filhas de luz” (que representam as civilizações tropicais) e, como dote, “Oropa França e Bahia”. Mas Macunaíma opta pela portuguesa (o Ocidente) e paga caro por isso (cf. SOUZA, 1979, p. 60-63). Na versão de Drummond, a opção se faz pelo Brasil, mas o regresso à terra é triste ou no mínimo indiferente. Enquanto os países estrangeiros são brindados com metáforas (ainda que negativas), o final da viagem parece um retorno insípido a lugar nenhum.

Em *Alguma poesia*, há outro poema sobre a identidade nacional que reproduz, com maior distanciamento, a mesma hesitação entre a busca do exílio e o sentimento de nostalgia. O poema se chama “Fuga” e mostra as reflexões do poeta – retratado na primeira e na terceira pessoa – enquanto faz as malas.

As atitudes inefáveis
os inexprimíveis delíquios,
êxtases, espasmos, beatitudes
não são possíveis no Brasil
(...)

Povo feio, moreno, bruto,
não respeita meu fraque preto.
Na Europa reina a geometria
e todo mundo anda – como eu – de luto.

Estou de luto por Anatole
France, o de *Thaïs*, jóia soberba.
Não há cocaína, não há morfina
igual a essa divina
papa-fina.

Vou perder-me nas mil orgias
do pensamento greco-latino.
Museus! Estátuas! Catedrais!
O Brasil só tem canibais.
(...)

Aqui parece haver uma inversão da “Canção do exílio”, com a demonstração da incontestável superioridade da cultura europeia sobre os brutos do Brasil. Feitas as contas, porém, quem mais perde com as comparações? O poema começa pelo que o país natal não tem, ecoando as negativas dos outros poemas, e logo diz, sem pudores, que “O Brasil só tem canibais”. Em compensação, o que possui a Europa? Geometria, luto, museus, catedrais – e o famigerado Anatole, que recebe pesada ironia. O principal alvo do poeta, no entanto, parece ser o intelectual brasileiro forjado, como o próprio Drummond, na mesma oficina que produziu Joaquim Nabuco, e seu cosmopolitismo sem peias, definido por Mário de Andrade como mimetismo e selvageria, e por Euclides da Cunha como “o regime colonial do espírito” (cf. BATISTA JR., 2008, p. 282).

No poema “Explicação”, o impasse entre a roça e o elevador – que figura tanto a divisão entre o passado rural, primitivo, e o presente urbano, moderno, quanto a oscilação entre o nacionalismo e o universalismo – se encaminha para uma drástica recusa do Velho Mundo, movida, ao que parece, por uma percepção cada vez mais aguçada das influências ou determinações locais sobre a formação do poeta.

(...) Eu bem me entendo.
Não sou alegre. Sou até muito triste.
A culpa é da sombra das bananeiras de meu país, esta sombra mole, preguiçosa. (...)

Quem me fez assim foi minha gente e minha terra
e eu gosto bem de ter nascido com essa tara.

Para mim, de todas as burrices a maior é suspirar pela Europa.
A Europa é uma cidade muito velha onde só fazem caso de dinheiro
e tem umas atrizes de pernas adjetivas que passam a perna na gente.
O francês, o italiano, o judeu falam uma língua de farrapos.
Aqui ao menos a gente sabe que tudo é uma canalha só,
lê o seu jornal, mete a língua no governo,
queixa-se da vida (a vida está tão cara)
e no fim da certo. (...)

Os principais atributos do “caráter nacional brasileiro” – a tristeza, a indolência, a cordialidade – são assumidos pelo poeta como parte integrante de si mesmo. Com palmeiras ou bananeiras, foi a paisagem natal que moldou sua personalidade. O vocábulo “tara” (que se liga à “terra” pela rima e pela paronomásia) especifica bem o peso do determinismo na reflexão feita pelo poema³. Preso umbilicalmente à sua geografia original, Drummond não se considera apto para a “descoberta do mundo”. O conhecimento íntimo dos espaços se torna uma condição *sine qua non* para sua descrição poética, como revelam os poemas “Lanterna mágica” (“É preciso fazer um poema sobre a Bahia... / Mas eu nunca fui lá”) e “Lagoa” (“Eu não vi o mar. / Eu vi a lagoa...”). No plano das relações sociais, o poema “Explicação” revela a mesma valorização da intimidade. Note-se, no trecho citado, o tom ameno e conservador que está por trás das expressões “minha gente” e “a gente” – espírito de conciliação que inclui o perdão à canalhice do governo, anteriormente atacada, e com virulência, nas cartas a Mário de Andrade⁴.

Em julho de 1928, Drummond confessa: “Meu brasileiro agora já está assimilado, já faz parte de mim, não me preocupa mais” (ANDRADE, 2002, p. 326). No poema “Outubro 1930”, faz ironia

³ No artigo “Vila de utopia”, do livro *Confissões de Minas*, Drummond considera Itabira uma “explicação” de sua vida e se atribui as mesmas características da cidade monótona e “paralítica”, com seu “destino mineral”: “(...) em vão meus olhos perseguem a paisagem fluvial, a paisagem marítima: eu também sou filho da mineração, e tenho os olhos vacilantes quando saio da escura galeria para o dia claro”. Comparando-se às casas de Itabira, confinadas entre morros, diz que elas “nunca levantariam âncora, como na frase de Gide, para a descoberta do mundo” (ANDRADE, 1992, p. 1359-1364). Essa associação entre o poeta e suas raízes se repete inúmeras vezes, especialmente nos poemas “Confidência do Itabirano”, de *Sentimento do mundo*, e “Os bens e o sangue”, de *Claro Enigma*. No artigo “A propósito de telurismo”, Gilberto Freyre declara-se um admirador de Drummond por ele ser, “com toda sua universalidade, um telúrico impregnado até à alma do ferro viril de Itabira” – e diz o mesmo de Machado de Assis, segundo ele “aparentemente só europeu” (cf. BUENO, 2006, p. 525).

⁴ A importância da família e das relações pessoais na poesia e na trajetória de Carlos Drummond de Andrade foi estudada por Jerônimo Teixeira no livro *Drummond cordial*.

com os acontecimentos e diz que “um novo, claro Brasil / surge, indeciso, da pólvora. / Meu Deus, tomai conta de nós”. Depois não dirá mais nada. Em *Brejo das almas*, há um único poema com temática brasileira, a peça mais cínica de todas as que ele produziu sobre o assunto. “Hino nacional” traz o espírito paródico, o clima de exasperação e o “sem-vergonhismo dos sentidos” que são característicos do livro.

Precisamos descobrir o Brasil!
Escondido atrás das florestas,
Com a água dos rios no meio,
O Brasil está dormindo, coitado.
Precisamos colonizar o Brasil. (...)

Tanto a descoberta quanto a colonização do país são postas na conta dos próprios brasileiros. Não bastasse a assimilação de “finas culturas”, a construção da nação exige a importação sem preconceitos de prostitutas estrangeiras, a abertura de *dancings* e a subvenção às elites. Ergue-se assim o “país sem igual”, que é preciso louvar e adorar. Mas o coração do poeta já está “cheio de compromissos”. Daí concluir o poema com uma radicalmente oposta exortação:

Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!
Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,
Ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.
O Brasil não nos quer! Está farto de nós!
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?

A partir dos anos 40, diminuem as referências de Drummond ao Brasil. Em *A rosa do povo*, as alusões são poucas e vagas – “país bloqueado”, “país profundo”, “país dos Andrades” –, e há um verso famoso que vai na direção contrária, propondo o universalismo: “Caminho por uma rua / que passa em muitos países”. O livro contém ainda sua famosa releitura da “Canção do exílio”, que será analisada na parte final deste ensaio. É importante notar a escassez das diatribes contra o país, nessa fase em que Drummond exercita a poesia pública ou social. Sem povo não existe nação, conforme se percebeu no Brasil ao longo do século XX. Após a recusa dos símbolos românticos da brasilidade – o índio, a mata, as palmeiras, os papagaios, numa palavra, o mito romântico do Eldorado, afastando os brasileiros do “tempo presente” –, o poeta agora mais próximo do povo parece tomar posse de um “país profundo”.

E passa a descrevê-lo em seus dramas comuns, procurando talvez o “sentimento íntimo” da nacionalidade, proposto por Machado.

Na poesia drummondiana das décadas de 50 e 60, considerada mais “filosófica” e universalista, praticamente se anula a preocupação com o país. No poema “A palavra e a terra”, de *Lição de coisas*, que traz uma rara indagação sobre a identidade nacional – “Onde é Brasil?” –, temos a sugestão de que as palavras são “além-da-coisa” e valem mais por si mesmas (açai, jurema, caju, timbó, muirapixuna) do que pela *terra brasilis* de onde nascem: “Que importa este lugar / se todo lugar / é ponto de ver e não de ser?”

Nos anos 70, Drummond retoma os poemas de interesse brasileiro. Curiosamente, trata-se do período mais radical da ditadura militar, em que volta a ganhar força a ideologia nacionalista. No livro *As impurezas do branco*, ele presta homenagens ao indigenista Noel Nutels – que se fundiu em “meiga argila brasileira” para melhor sentir “o primitivo apelo da terra” – e à pintora modernista que se tornou um dos maiores representantes do nacionalismo na arte do país: “Tarsila / nome Brasil, musa radiante / que não queima (...) serena presença nacional / fixada com doçura...” Em tais poemas, não há o menor vestígio das antigas provocações. Nada mais diferente do “Hino nacional” de *Brejo das almas* que o “Canto brasileiro” enunciado nessas páginas.

(...) Meu país, essa parte de mim fora de mim
constantemente a procurar-me. Se o esqueço
(e esqueço tantas vezes)
volta
em cor, em paisagem
na polpa da goiaba na abertura
de vogais
no jogo divertido de esses e erres
e sinto
que sou mineiro carioca amazonense
coleção de mins entrelaçados. (...)

Brasileiro sou,
Moreno irmão do mundo é que me entendo
E livre irmão do mundo
Me pretendo.
(Brasil, rima viril de liberdade).

Salta à vista a semelhança desses versos com os poemas de *Clã do jabuti*, com seus apelos à união nacional. Ao modo comovido de Mário – realizando a mesma “procura de mim, brasileiro” – Drummond se mistura com entusiasmo ao país. A cor morena, outrora desprezada, é assumida pelo poeta que, enquanto brasileiro, se diz “irmão do mundo”. Se o nacionalismo antes soava como prisão e sacrifício, agora o Brasil passa a ser visto como “rima viril de liberdade”. E afirma-se a presença obsedante, embora recalcada, dessa geografia natal que o tempo inteiro retorna em forma de paisagem ou de linguagem – a terra e as palavras, tudo existindo a partir da mesma origem.

Na abertura do livro *Discurso de primavera e algumas sombras*, há uma seção chamada “Notícias do Brasil” – mas a verdade é que do país Drummond já oferecia, há bastante tempo, não apenas notícias mas uma intensa brasilidade, entranhada na linguagem (coloquial, sensual e desabusada) e na própria história pessoal do poeta – uma súplica de nossas contradições históricas, como observou José Guilherme Merquior:

Pela sua própria saga íntima, o verso de Drummond exala consciência histórica. A parábola do fazendeiro do ar é metáfora de nossa evolução social. Filho de fazendeiro, sentindo e sofrendo a grande cidade nos anos mais tempestuosos do seu século, ele captou como ninguém o significado emocional de nossa complexa metamorfose de subcontinente agrário em sociedade urbano-industrial. (MERQUIOR, 1983, p. 141).

O Brasil parecia fora do poeta, mas esteve sempre dentro dele. Essa intimidade profunda e de longa data é que nos impede de ver nos poemas brasileiros da maturidade uma adesão ignominiosa ao nacionalismo autoritário – ou mesmo uma valorização tardia dos mitos românticos.

Nova canção do exílio

Um sabiá
na palmeira, longe.
Estas aves cantam
um outro canto.

O céu cintila
sobre flores úmidas.
Vozes na mata,
e o maior amor.

Só, na noite,
seria feliz:
um sabiá,
na palmeira, longe.

Onde é tudo belo
e fantástico,
só, na noite,
seria feliz.
(Um sabiá,
na palmeira, longe.)

Ainda um grito de vida e
voltar
para onde é tudo belo
e fantástico:
a palmeira, o sabiá,
o longe.

Na época do modernismo, a “Canção do exílio” foi alvo de muita piada e sofreu reparos colossais (na versão de Oswald, por exemplo, as palmeiras se converteram a um só tempo em palmares e no progresso de São Paulo), mas prevaleceu sempre nas paródias uma atitude de veneração, devida certamente ao sentimento comum de mitificação da terra, que unia a matriz romântica e suas jocosas imitações. Vinte anos depois – note-se o tempo que levou o autor de “Europa, França e Bahia” para se “recordar” dos versos de Gonçalves Dias –, surgiu a versão que acabamos de ler, incluída no livro *A rosa do povo*.

À primeira vista, o poema de Drummond parece muito distante do original. Não fosse o título e a repetição dos termos *palmeira* e *sabiá*, talvez nem notássemos que se trata de uma paródia da “Can-

ção do exílio”. O poema é uma glosa elíptica e bastante vaga, e só se torna inteligível a partir da comparação com o modelo, da qual tira seus principais efeitos. É a canção gonçalvina reduzida ao osso e executada a seco, sem rima, sem metro, sem música – nenhum vestígio do ritmo que, no poema “Também já fui brasileiro”, Drummond já havia considerado perdido. Nem cores, nem sabores. O deleite verbal, visual e sonoro que é comum nas demais paródias dá lugar a uma expressão bem mais enxuta, com versos e vocábulos diminuídos quase ao ponto-limite do haicai. Se acrescentarmos a ausência do humor – requisito básico dos arremedos paródicos que está presente inclusive nas retomadas posteriores ao modernismo, como as de José Paulo Paes, Cacaso e Ferreira Gullar –, não restará a menor dúvida a respeito da singularidade dessa leitura drummondiana.

No entanto, é preciso convir que “Nova canção do exílio” é bastante fiel a seu modelo, cumprindo como nenhuma outra versão do poema a função de “canto paralelo” que faz parte da etimologia do termo paródia. O número de versos é exatamente o mesmo, 24, distribuídos em cinco estrofes, de maneira idêntica: quatro nas três primeiras, seis nas duas últimas. Ou seja, a paródia se faz verso a verso. Cada um segue de perto o seu correspondente no poema original, ora condensando o seu sentido, ora propondo desvios de significado. O paralelismo é perfeito: Drummond conserva a estrutura de versos recorrentes que faz da canção de Gonçalves Dias uma “lembrança transformada em obsessão” (cf. MERQUIOR, 1995, p. 60) – efeito que certamente o agradava bastante, conforme revelam “No meio do caminho” e tantos outros poemas de sua lavra, construídos à base de repetições. As semelhanças dizem muito, é claro, mas representam pouco, se comparadas com as dissonâncias. “Nova canção do exílio” é um canto paralelo. Porém, tal como o das aves na abertura do poema (que não são o sabiá), trata-se de um “outro canto”.

Começemos pelas “palavras-tema”, que encarnam os principais símbolos. No poema original, elas são cinco: *terra*, *palmeira*, *sábia*, *cá* e *lá*. Na versão drummondiana, reduzem-se a três: desaparecem os advérbios *cá* e *lá*, e a expressão *minha terra*, tão carregada de afeto, é substituída pelo advérbio *longe*, transformado ao fim do poema em substantivo. A exclusão do *cá* e do *lá* tem conseqüências importantes, pois elimina os pólos do antagonismo (terra estrangeira X terra natal). É por esta razão que as comparações, de que se vale o poema romântico para demonstrar seu pujante e premente nacionalismo, perdem sua razão de ser na paródia. Fora o confronto inicial, aliás muito esbatido e sutil, entre o sabiá e as aves que “cantam um outro canto”, não há mais oposições no poema. No oitavo verso – “e o maior amor” – o adjetivo não exprime necessariamente uma comparação, que é sugerida apenas pela lembrança do original (“nossa vida mais amores”). Se não há o contraste entre dois lugares, um cá e outro lá, persiste com toda força o *pathos* do exílio, que passa a ser visto como irremediável, graças à repetição da palavra mais importante do poema: *longe*.

A canção de Gonçalves Dias, como se sabe, também nasce como paródia. É uma resposta aos versos de Goethe, citados em epígrafe, que pertencem a um contexto bem diferente. Enquanto o poeta alemão exprime o desejo de conhecer um país sonhado, a Itália, o brasileiro fala de sua pátria distante, substituindo o sonho pela saudade (cf. SEGRE, 1974, p. 144 e 159). Drummond faz o caminho de volta. A “Nova canção do exílio” parece dizer que, mesmo para os que não estão longe de sua terra (como é o seu caso e também o de Goethe), haverá sempre a aspiração por uma pátria longínqua – que poderíamos chamar de Pasárgada, em referência ao famoso poema de Manuel Bandeira, ou de “país imaginário”, “ilha sem problemas”, para usar expressões do próprio poeta mineiro. Mário de Andrade, acusando a ambos de escapismo, comentou a diferença entre o tema romântico do exílio – o desejo de voltar – e o sentimento de fuga dos poetas modernistas, sua vontade de libertação da vida presente, que se resume na “noção de partir” (ANDRADE, 1974, p. 31). Mas o lugar “onde é tudo belo / e fantástico” se confunde afinal com o país da infância, e isso vale tanto para Bandeira (“Montarei em burro brabo / Subirei no pau-de-sebo / Tomarei banhos de mar!”) quanto, como veremos, para Drummond. Esse país encontra-se longe, mas é real, trivial, faz parte do nosso mundo ou, se quisermos, da “nossa terra”.

No poema gonçalvino, ao contrário, não há nenhuma realidade objetiva, assim como inexistem juízos objetivos. O primado da subjetividade é uma característica da literatura romântica que tem grande importância na “Canção do exílio”. A ausência quase total de adjetivos, bastante comentada pela crítica, não a torna mais direta ou imparcial, precisamente porque “*todo* o poema é qualificativo” (cf. MERQUIOR, 1996, p. 59 e 65). Já na versão de Drummond há abundância de adjetivos (*úmidas, maior, só, feliz, belo, fantástico*), que se somam às locuções e pronomes com função adjetiva (*de vida, estas, outro*), o que tampouco a torna mais pessoal ou subjetiva. A conversão de *sozinho* – o único adjetivo utilizado por Gonçalves Dias – em *só* já revela a opção pela expressão mais seca e menos sentimental. A prova maior dessa busca de objetividade é a extinção do pronome “eu” (a única aparição da primeira pessoa do singular ocorre no verso “Só, na noite, seria feliz”), acompanhada da eliminação dos pronomes possessivos (*minha terra, nosso céu* etc.). O verso “sem que eu volte para lá” se transforma simplesmente no infinitivo “voltar” – uma variação bastante impessoal. Mas a carga subjetiva da “Canção do exílio” está subordinada ao amor à pátria, na qual o poeta deseja reintegrar-se, ao passo que a objetividade da paródia drummondiana esconde uma “subjetividade tirânica”, em permanente exílio e deslocamento, ao mesmo tempo lá e cá, buscando sempre o longe.

Na segunda estrofe, à maneira sintética e visual dos poemas de Oswald e dos desenhos de Tarsila, temos o retrato Pau-Brasil da selva primitiva enaltecida por Gonçalves Dias, mas execrada por Drummond. Essa passagem, que tem por objeto nada menos que um “paraíso terreal”, é a mais colorida e

musical do poema. As aliterações do /s/ e do /m/ e as assonâncias do /a/ e do /o/ constroem, no embalo da redondilha menor, um conjunto bastante sonoro, vivo e dinâmico. Mas não há nada de fantástico nessa paisagem dita selvagem e, na verdade, muito parecida com a de “Cidadezinha qualquer”, cromo da província carregado de prosaísmo: “Casas entre bananeiras / mulheres entre laranjeiras / pomar amor cantar.” Podemos pensar então que “Nova canção do exílio” deveria ser incluída na série de poemas do livro de estréia que Mário de Andrade julgou influenciados pelo “seqüestro da vida besta” (ANDRADE, 1974, p. 36). Versos de fisionomia tão brasileira, mas sempre marcados por um certo “desaniminho”, conformou notou Mário a propósito de “Infância”:

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu
 A ninar nos longes da senzala – e nunca se esqueceu
 Chamava para o café.
 Café preto que nem a preta velha
 Café gostoso
 Café bom. (...)

Lá longe meu pai campeava
 No mato sem fim da fazenda. (...)

Eis aí mais um quadro luminoso (e ao mesmo tempo sombrio) do passado provinciano, oferecendo, em tom realista e menor, com simplicidade gonçalvina e bandeiriana, uma certa “visão do paraíso”. Aqui se comprova o gosto de Drummond pela palavra *longe*, presente em “Infância” também nas duas formas, como advérbio e substantivo – duplicidade que, na “Nova canção do exílio”, permite a ela substituir tanto *minha terra* quanto *lá*. Longe indica distância espacial e temporal: “Não voltarei a Vila Caraíbas. As coisas não estão no espaço, leitor; as coisas estão é no tempo”, diz o narrador do romance *O amanuense Belmiro*, do escritor mineiro Cyro dos Anjos, tão próximo de Drummond. Tornando concreto pela substantivação, *o longe* avulta no final do poema, ocupando o espaço que na canção de Gonçalves Dias pertencia ao *sabiá*, como símbolo absoluto da terra natal. Com isso, o acento se desloca da pátria para a condição do exílio, que pode ser experimentada, como vimos, na própria terra – “e a gente viajando na pátria sente saudades da pátria”.

Em um livro tão conectado ao presente como *A rosa do povo*, essa condição de exilado irrompe de modo inesperado. O poeta que, em face não apenas do país gigante, mas também do “mundo grande”, tantas vezes se confessa pequeno, parece ser reconduzido a uma espécie de “caminho da roça”. Não

por acaso, a “Nova canção do exílio” é precedida pelo poema “Episódio”, em que um boi surge brusca-mente à porta do indivíduo esquecido de suas origens.

(...) De onde vem ele
se não há fazendas? (...)

Alheio à polícia
anterior ao tráfego
ó boi, me conquistas
para outro, teu reino.

Seguro teus chifres:
eis-me transportado
sonho e compromisso
ao País Profundo.

O retorno a esse “País Profundo”, dito em maiúsculas e celebrado em seguida na paródia nostál-gica, é um empreendimento antigo da poesia de Drummond que voltará ser bastante repetido a partir dos anos 60, em seus livros memorialísticos. Leiam-se esses versos da abertura de *Boitempo*: “(...) Eu conto o meu presente. / Com volúpia voltei a ser menino.” O Brasil profundo, para Drummond, é portanto a infância – “o país dos Andrades”, protegido pela ordem familiar e patriarcal, e entrevisto de longe por um “fazendeiro do ar”. Mas as raízes do Brasil, esse “secreto latifúndio”, estariam mesmo assim tão longe?

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ANDRADE, Carlos Drummond de & Andrade, Mário de. *Carlos & Mário: correspondência completa* (prefácio e notas de Silviano Santiago). Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, p. 26-45.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (edição crítica de Telê Porto Ancona

Lopes). Rio de Janeiro-São Paulo: Livros Técnicos e Científicos-Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

BATISTA Jr., Paulo Nogueira. Nação, nacionalismo e globalização (entrevista). *Revista Estudos Avançados*. São Paulo: USP, v. 22, n. 62, p. 281-285, jan/abr 2008.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

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

LESSA, Carlos. Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira. In: *Revista Estudos Avançados*. São Paulo: USP, v. 22, n. 62, p. 237-256, jan/abr 2008.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MERQUIOR, José Guilherme. Nosso clássico moderno. In: *O elixir do apocalipse*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 141-144.

MERQUIOR, José Guilherme. O poema do Lá. In: *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 57-68.

SANTIAGO, Silviano. Atração do mundo: políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira. In: *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 11-44.

SEGRE, Cesare. A "Canção do exílio" de Gonçalves Dias ou as estruturas no tempo. In: *Os signos e a crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 139-169.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

TEIXEIRA, Jerônimo. *Drummond cordial*. São Paulo: Nankin Editorial, 2005.

Recebido em 13 de junho de 2008

Aprovado em 28 de agosto de 2008