

## Poesia depois da catástrofe: uma leitura do poema “O sobrevivente”, de Carlos Drummond de Andrade

---

### *Poetry After Catastrophy: a Reading of the Poem “O sobrevivente”, by Carlos Drummond de Andrade*

Marcelo Ferraz de Paula\*  
Universidade Federal de Goiás (UFG)

62

---

**RESUMO:** O artigo desenvolve uma leitura crítica de “O sobrevivente”, de Carlos Drummond de Andrade, refletindo sobre a dimensão testemunhal do poema, ligada ao luto pela erosão da linguagem poética diante da violência e reificação inerentes ao processo de modernização capitalista. Um dos objetivos é identificar a posição controversa do poema na obra de estreia do autor mineiro e o modo como prenuncia uma concepção de história e de fazer poético que se delineariam com maior densidade nas obras posteriores de Drummond. Por fim, estabelecemos algumas relações entre o poema e o célebre *dictum* adorniano a respeito da impossibilidade de criação poética após Auschwitz.

**PALAVRAS-CHAVE:** Carlos Drummond de Andrade. *Alguma poesia*. Testemunho. Theodor Adorno.

**ABSTRACT:** The article develops a critical reading of the poem “O sobrevivente”, by Carlos Drummond de Andrade, examining the testimonial dimension of his poetry, linked the lute for the erosion of poetic language in the face of violence and reification inherent a process of capitalist modernization. One of the aims of the work is to identify the poem's controversial

---

\* Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP).

position in the debut work of the author and the way that he enunciates a conception of history and poetic making that would be delineated with greater density in the later works of Drummond. Finally, we have established some relations between the poem and the famous Adornian dictum about the impossibility of poetic creation after Auschwitz.

**KEYWORDS:** Carlos Drummond de Andrade. *Alguma poesia*. Testimony. Theodor Adorno.

“O sobrevivente” não consta entre os poemas mais lembrados de *Alguma poesia*, livro de estreia de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1930. Comparado a alguns dos textos reunidos no livro inaugural da poética drummondiana, como “Poema de sete faces”, “Quadrilha”, “No meio caminho”, “Cidadezinha qualquer”, dentre outros que se firmaram como alguns dos mais emblemáticos poemas da trajetória de Drummond, sobretudo pela fixação recorrente em manuais didáticos, “O sobrevivente” goza, sem dúvida, de uma recepção bastante discreta.

O próprio escritor optou por não incluí-lo em sua antologia poética, organizada por ele a partir de 1962. Muito antes disso, tivemos em Mário de Andrade um dos primeiros, e mais severos, críticos deste pequeno texto. Durante o processo de seleção e revisão dos poemas que seriam reunidos em *Alguma Poesia*, com o qual contribuiu intensamente, Mário de Andrade faz, numa carta de 21 de janeiro de 1928, uma censura à faceta mais amarga do seu amigo itabirano. O alvo principal da crítica era “Convite ao suicídio”, dedicado, com provável ironia, ao próprio Mário, e publicado na revista *Verde*, no final de 1927. Mário comenta que ao ler o poema ficou “assim como quem comeu e não gostou” e, na sequência da carta, condena no poema “tanto sarcasmo ironia desengano e perversidade juntos!” (ANDRADE, 1988, p. 121).

Se a objeção de Mário se refere claramente a “Convite ao suicídio”, poema que acabaria não sendo publicado em livro, fica evidente, por outro lado, que sua crítica se ampliava a outros poemas drummondianos marcados por estes mesmos traços de “sarcasmo e desengano”, dentre os quais “O sobrevivente”

figura entre os mais representativos e cuja inclusão no livro de estreia acabou sendo, esta sim, bancada por Drummond. Já após a publicação de *Alguma Poesia*, em carta de 1 de julho de 1930, Mário faz uma longa apreciação da obra e, entre abundantes elogios, avalia que poderiam ter sido cortados alguns dos “poemas-piadas” e, dentre eles, desagrada-lhe especialmente a “piada final de ‘O sobrevivente’ [um dos poemas que] fazem a única restrição estético-técnica que se pode fazer ao livro de você, [pois] não é mais o *humour*, [e] não é ainda a sátira” (ANDRADE, 1988, p. 150).

Essa oscilação entre o *humour*, a sátira e a morbidez do desengano, sem se fechar em nenhum deles - e que julgamos sua maior originalidade, pelo desconcerto que gera no leitor - soou artificial a Mário de Andrade, que atribuía ao poema uma quebra da unidade do livro, tão minuciosamente arquitetada por Drummond e incentivada (e cobrada) por Mário em várias cartas do período. A crítica posterior, embora reconheça a heterogeneidade de temas, formas e estilos como traço fundamental de *Alguma poesia* e definidora do seu caráter de inflexão dentro do modernismo brasileiro, também teve dificuldade em situar “O sobrevivente” dentro das linhas de força que compõem o livro, preferindo ignorá-lo ou, como pensava Mário, vendo nessa indeterminação em relação ao conjunto uma debilidade do poema.

Mesmo em estudos de maior fôlego sobre a trajetória do poeta mineiro, como os de John Gledson (1981) e José Guilherme Merquior (1975), a tônica é não encontrarmos comentários que reivindicuem qualquer centralidade do poema dentro do livro de 1930 ou que discutam a fundo os sentidos possíveis de sua excepcionalidade. Aliás, nos clássicos estudos apresentados, as alusões ao poema costumam ser breves, quase circunstanciais, em oposição ao exame minucioso que dedicam aos poemas que acabariam definindo os contornos gerais associados a *Alguma poesia*: o do refinado *humour*, voltado principalmente ao sujeito e à certa ideia de nacionalismo, das oscilações entre o provincianismo quase nostálgico e a contemplação desiludida da vida urbana

(ACHCAR, 2000), ou pelo viés do olhar melancólico e jocoso sobre as incompletudes do ser e do *gauchismo* (VILLAÇA, 2006).

Se, por um lado, “O sobrevivente” permite intrincadas aproximações com estas características, é marcante, por outro, o fato de se distanciar da tonalidade dominante na obra. Essa distância fica evidente quando o comparamos com outros poemas abertamente metalinguísticos de *Alguma Poesia*, seja a sátira escrachada de “Política literária” ou o trivial da criação artística com sua dicção tipicamente modernista, como se o poeta se limitasse a registrar de maneira anticonvencional o momento fortuito da criação (CANDIDO, 2011, p. 67), traço facilmente observável em “Poema que aconteceu”, “Poesia” e “Nota social”, por exemplo. Por sua vez, a ironia cortante de “O sobrevivente” está ancorada numa linguagem mais grave que acentua a consciência ácida da precariedade que a constitui, pressentindo um desconforto e uma sensação de impotência expressiva que, a rigor, estabelece um parentesco com alguns dos mais relevantes poemas metalinguísticos de *A rosa do povo* (1945).

A consciência da fragilidade da criação artística num mundo caduco faz com que o poema precise vencer todas as dificuldades materiais e subjetivas para se realizar. Entretanto, ao superá-las, o que resta não é a glória da vitória sobre a expressão e sim a angústia por aquilo que não pode ser dito. Isso está sintetizado no verso final de “O sobrevivente”: “(Desconfio que escrevi um poema)”, e assumirá diversas variações nos livros seguintes, como a flor feia e frágil, mas que é flor, que rompe metaforicamente o asfalto da capital, em gesto de resistência possível ao tempo de “fezes, maus poemas, alucinações e espera”, em “A flor e a náusea”; ou na perplexidade do sujeito perante um mundo hostil ao lirismo, decretando o fim de uma era e a chegada de um tempo sufocante (“até lá felizmente estarei morto”), que lembra versos como o de “O anúncio da rosa”: “Ó fim do parnasiano, começo da era difícil, a burguesia apodrece” (ANDRADE, 1987, p. 146). Outras aproximações poderiam ser feitas com vários poemas dos anos 1940, nos quais se verifica um movimento definido por Antonio Candido nos seguintes termos:

Entre 1935 e 1959, há nele [Drummond] uma espécie de desconfiança aguda em relação ao que diz e faz. [...] e a poesia parece se desfazer como registro para tornar-se um processo, justificado na medida em que institui um objeto novo, elaborado à custa da desfiguração (CANDIDO, 2011, p. 67).

Escrito bem antes de 1935, é difícil não relacionar “O sobrevivente” a essa marca apontada no célebre ensaio de Candido, afastando-o, ao mesmo tempo, do registro contingencial que predomina nos poemas metalinguísticos de *Alguma poesia*.

Propomos em nossa análise discutir esse lapso na recepção do poema. Ao mesmo tempo, colocamos em discussão suas contribuições para o debate ético e estético no qual se inscreve e, mais que isso, verificamos que sua força expressiva expõe uma concepção de história e de fazer poético que atingiria sua plena maturidade na poesia drummondiana dos anos 1940. Essa concepção abarca os sentidos históricos e filosóficos do pessimismo que o norteia, a metalinguagem impiedosa, a amarga consciência da poesia como ruína e do caráter testemunhal que a lírica moderna assume diante da derrisão de si própria e dos anseios de evolução social que o século XX acabou por abalar profundamente.

Em seu canto áspero, Drummond antecipa, com precoce clarividência, algumas aporias da relação entre violência e forma literária assente na face tirânica do desenvolvimento capitalista e na ascensão de regimes autoritários, com sua correspondente projeção na crise da cultura. Destaca-se, nesse plano, como o poema coloca o impasse sobre a (im)possibilidade de existência/resistência do poético num mundo dilacerado pela desumanização, expondo um conflito central que seria, quase vinte depois, amplamente discutido a partir das polêmicas em torno do *dictum* adorniano, no qual o filósofo afirma que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro” (ADORNO [1949], 1998).

Passemos ao exame do poema:

## O sobrevivente

A Cyro dos Anjos

Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade.  
Impossível escrever um poema - uma linha que seja - de verdadeira poesia.  
O último trovador morreu em 1914.  
Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.

Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples.  
Se quer fumar um charuto aperte um botão.  
Paletós abotoam-se por eletricidade.  
Amor se faz pelo sem-fio.  
Não precisa estômago para digestão.

Um sábio declarou a *O Jornal* que ainda falta  
muito para atingirmos um nível razoável de cultura.  
Mas até lá, felizmente, estarei morto.

Os homens não melhoram  
e matam-se como percevejos.  
Os percevejos heróicos renascem.  
Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.  
E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.

(Desconfio que escrevi um poema.)  
(ANDRADE, 1987, p. 26)

O poema revela desde o título uma condição de escrita no limiar, ao adotar a perspectiva do “sobrevivente”. Como se sabe, o ponto de vista do sobrevivente tornou-se, ao longo do século XX, uma posição enunciativa recorrente para se refletir sobre as catástrofes que devastaram o mundo, enterrando antigas promessas civilizatórias e revelando a posição acuada da subjetividade diante do impacto incomensurável da violência. Seja na escrita testemunhal, marcada principalmente pela expressão de um *superstes*<sup>1</sup>, ou na produção artística abertamente ficcional, o olhar fragmentário, traumático e desencantado do

---

<sup>1</sup> Conforme Agamben (2008, p. 27), “Em latim há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva nosso testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como um terceiro (*terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso”. Márcio Seligmann-Silva (2006, p. 81) ressalta, em sua definição de *superstes*, diferenciando-a ainda mais do *testis*, a ideia de que “*superstes* remete à situação singular do sobrevivente como alguém que habita na clausura de um acontecimento extremo que o aproximou da morte. Nosso *martir* moderno está mais perto desse sentido do que do testemunho como *testis*. O modelo do testemunho como *superstes* tem a audição e não a visão em seu centro”.

*sobrevivente* adquiriu grande relevância estética, política e cultural. Poderíamos fazer uma lista absolutamente exaustiva de obras importantes do último século com o título “O sobrevivente” (com suas variantes de gênero e número) que aproximariam o poema em estudo de uma tradição que, talvez, comece, ao menos no campo poético, com o antológico “Survivor”, de Siegfried Sassoon, um dos célebres poetas-soldados da I Guerra Mundial<sup>2</sup>.

No caso de Drummond, a indicação do “sobrevivente” não está ligada à presença física do poeta ou do sujeito lírico em um conflito bélico específico, do qual ele sobreviveu e voltou para contar - cena paradigmática do testemunho. Seus traços testemunhais se manifestam, portanto, por meio de uma ampliação da noção de “sobrevivente”. Vendo nos campos de combate da Grande Guerra uma lápide comum não apenas para os soldados esquecidos mas para o próprio anseio de criação artística, o sujeito lírico, como poeta, apresenta-se em luto por essa dupla falência: humana e artística, ou melhor, artística porque humana.

Talvez passe por aí a resposta para questões implícitas no poema, como a quê e por quê sobrevive este sujeito, ou se seria o sujeito lírico, de fato, o sobrevivente a que se refere o título. Neste sentido, o poema faz uma importante atualização do *topos* da “morte da poesia”, identificando, como veremos adiante, o declínio da vitalidade poética não apenas no impacto da mercantilização dos afetos e da impessoalidade gerada pela ascensão de novas tecnologias, como tanto cantou a lírica de fins do XIX, mas também incluindo nessa crise o trauma da guerra e seu peso na sensibilidade artística que se põe a cantá-la, sem a segurança de possuir os elementos necessários para registrá-la simbolicamente.

---

<sup>2</sup> Conferir *The war poems of Siegfried Sassoon*, publicados por Rupert Hart-Davis, em 1983, nos quais são reunidos os poemas escritos pelo poeta durante a sua participação nas frentes de batalha e em hospitais de recuperação durante a I Guerra Mundial. Para uma visão mais ampla sobre os poetas-soldados, a principal referência segue sendo a obra de Paul Fussell, *The Great War and the Modern Memory* (1975).

A sobrevivência, neste caso, se refere a existir num tempo em que o poético, como expressão plena da subjetividade e da memória humanas, foi profundamente abalado. O fundo elegíaco do poema agudiza esse dilema. Recorrendo ao amplo estudo de Rui Lage sobre a elegia moderna, podemos afirmar, com ele, que a perda traumática de uma “pátria poética” resulta numa existência paradoxal do lirismo na modernidade, dando visibilidade a uma crescente “elegia da poesia, o luto pela linguagem poética num contexto de esvaziamento do seu valor e significado e de assumpção da linguagem como lugar de negatividade, distância, fractura representativa, pura perda” (LAGE, 2010, p. 14).

O poema apresenta cinco estrofes, sendo uma delas, a última, composta por um único verso isolado, entre parêntesis. Vale chamar atenção para a situação peculiar desse último verso-estrofe, que gera uma quebra no assunto tratado e emula um tipo de nota complementar, um comentário à parte, autorreflexivo, sobre o poema que “terminou” na estrofe anterior. Não há esquemas métricos regulares e as rimas são esporádicas e distanciadas, funcionando mais como sutis reiterações sonoras do que como suporte rítmico (ver, por exemplo, a sugestão sonora entre “humanidade”, “necessidades” e “eletricidade”, no início do poema, ou entre “botão” e “digestão”, na segunda estrofe).

A linguagem prosaica do poema não foge tanto da tonalidade geral do livro de 1930, ainda tributário das grandes rupturas estilísticas empreendidas pelo modernismo brasileiro. Porém, sem abrir mão do despojamento verbal, mantém certa gravidade acima do tom predominante do livro. Apesar dessas características, a liberdade formal na qual o poema está ancorada apenas disfarça uma lógica interna rigorosa na qual se realiza um movimento de progressão discursiva que balanceia e racionaliza o tom de desabafo, de vômito angustiados do poema, aliando o grito de desencanto a uma reflexão metalinguística apurada.

Nossa hipótese de leitura reconhece na progressão lógica e dialética que delinea o movimento interno do poema ecos de uma estrutura que lembra um soneto. Segundo Jamesson Buarque, “a base do soneto, mantida desde seu surgimento até a atualidade: poema de ritmo e harmonia equilibrado quase restritamente a catorze versos cujo tema responde a uma progressão equivalente a: apresentação, desenvolvimento e síntese” (BUARQUE, 2015, p. 52). Estaríamos assim diante, bem se diga, de um soneto desrealizado, que expõe, na sua disposição formal fraturada, o drama da impossibilidade de se criar poeticamente em acordo com a tradição, devido ao efeito desestabilizador das transformações históricas em curso. As marcas que justificam essa hipótese estariam, além da progressão interna (apresentação - desenvolvimento - síntese), na adoção de um esquema de estrofes que mantém um número de versos (4-5-3-5) próximo ao do soneto italiano, sendo a última estrofe, com cinco versos, aquela que rompe mais claramente com esse esquema, exatamente na passagem em que se reforça a dinâmica da guerra por meio da comparação entre homens e percevejos.

Assim, na primeira estrofe temos a apresentação de uma tese, introduzida sem mediações, de modo brusco, à maneira de um axioma: “Impossível compor um poema a esta altura da evolução da humanidade”. A elisão do verbo “é” no início da sentença agudiza a rigidez da impossibilidade, insinuando o anúncio de uma verdade inquestionável. A inscrição peremptória deste primeiro verso gera a expectativa de que essa máxima seja explicada e desdobrada de imediato. Porém, o segundo verso basicamente a reitera, reescrevendo-a de um modo ainda mais enfático, beirando a tautologia: “Impossível escrever um poema - uma linha que seja - de verdadeira poesia”.

Há algumas alterações significativas nessa reformulação do verso de abertura: primeiro, a mudança do verbo “compor” pelo verbo “escrever”, que não apenas cria alguma variação em sentenças tão próximas, como também passa de um plano mais abstrato, da composição, para o da ação concreta de escrever; em segundo lugar, inclui-se um aposto com função de ênfase, ritmicamente

marcado pela pausa forte da interpolação e mesmo pelo realce visual dos travessões - “uma linha que seja” - que leva até ao paroxismo o mote da impossibilidade de escrever, restringindo, de partida, qualquer concessão ou relativização da tese apresentada; e, terceiro, se no primeiro verso a impossibilidade recai sobre a composição de “poemas” em geral, na segunda ela se volta mais precisamente para a “verdadeira poesia”.

A afirmação presente nos dois primeiros versos dilata o sentido de impossibilidade, a essa altura já estridente, e é seguida por dois versos que inscrevem-na dentro de um certo contexto sócio-histórico, o da I Guerra Mundial. Permanecem ainda as pausas fortes no final dos versos e orações diretas, dando a cada frase um caráter severo, de afirmação categórica, impessoal, ainda distante da subjetividade lírica que se revelará com nitidez, assumindo a primeira pessoa do singular e uma sintaxe mais reflexiva, apenas na terceira estrofe.

Muitos poetas de renome morreram no ano de 1914, no Brasil e no mundo, como aliás morrem em todos os anos, e seria tentador personalizar em um deles a referência lançada enigmaticamente no final da primeira estrofe, dela extraíndo sentidos específicos. Entretanto, o caminho mais produtivo para a análise parece ser reconhecer que o “último trovador” a que se refere o poema não tem rosto nem identidade, tal como o seu nome já se esfumou num passado perdido. O início da Grande Guerra, em 1914, marcaria simbolicamente o corte histórico dessa falência, o último suspiro moribundo da “verdadeira poesia”. Estaríamos, aqui, diante do dilema que atravessaria os debates estéticos do século XX sobre as condições e limites da arte para testemunhar e representar o mundo pós-guerra.

A experiência da guerra resultaria numa fratura na própria sensibilidade artística, minando a capacidade de reconstituição e mediação estética do horror dos campos de batalha. Não apenas a sua existência no presente é confrontada, como também a capacidade de preservação da tradição poética

fica comprometida, já que o nome do trovador é também pulverizado e esquecido, sacrificando simultaneamente o lugar da poesia como resistência ao presente e como memória ativa do passado. Conforme a conhecida afirmação de Walter Benjamin, os soldados que voltavam das trincheiras regressavam mudos, não mais ricos, mas mais pobres em experiências comunicáveis (BENJAMIN, 1996, p. 210). Neste sentido, o bloqueio narrativo gerado pela experiência avassaladora da guerra é corolário de um longo processo de crise da experiência (*Erfahrung*), que na visão de Benjamin está ligado ao avanço da técnica e era visível desde a ascensão do romance e sua ampla difusão por meio da imprensa.

Tal como Benjamin, Drummond vislumbra melancolicamente os rastros de desumanização que as transformações técnicas deixaram gravadas no desenvolvimento cultural do século XX. Prometendo “evolução” e aproximação entre as pessoas, tais transformações acabam por gerar automatismo, frieza, indiferença e choque. Nas imagens do poema, até os gestos mais triviais, como abotoar um botão, ou mais introspectivos, como fumar um charuto, passando pelo ato de fazer amor, são realizados mecanicamente e à distância, por meio de botões ou outros instrumentos estéreis.

Já estamos, na segunda estrofe do poema, no desenvolvimento da tese apresentada nos dois primeiros versos. Imagens paradigmáticas da modernidade surgem como fantasmagorias distópicas, revelando algo de apocalíptico e tenebroso. É preciso lembrarmos aqui da ambiguidade, ou ambivalência, com que os poetas modernos (Drummond entre eles), sobretudo aqueles que produziram em países economicamente periféricos, lidaram com as expectativas lançadas pela modernidade: ora com euforia, celebrando possíveis rupturas com um passado de dominação, provincianismo e convencionalismo, ora com uma leitura crítica e desenganada que reconhecia no discurso modernizador um engodo capaz de atualizar e fortalecer antigas formas de domínio, perpetuando as relações de desigualdade e dependência; ora ainda

ressaltando a convivência espúria entre o moderno e o arcaico como traços recorrentes nas periferias do capitalismo.

No poema em análise temos, sem dúvida, um dos mais “puros” e contundentes representantes da segunda vertente. Há em “O sobrevivente” uma objeção total aos símbolos modernos ligados à tecnologia. Sem nenhuma compensação, a modernidade é figurada em sua face opressora, trazendo desumanização, reduzindo ao mecanicismo robótico as relações afetivas e eliminando qualquer possibilidade de contemplação poética da realidade. No desenvolvimento desse mundo desolador, os valores tradicionalmente associados à poesia - a delicadeza, a paciência, o rigor, a reflexão, a harmonia - são implodidos, mostrando-se inconciliáveis com o mundo da técnica que emerge da guerra que ele mesmo pariu, a começar pela completa ausência deles na composição do próprio texto que lemos, ele mesmo composto numa linguagem propositalmente descarnada.

O ápice dessa crítica ocorre na referência irônica ao ideólogo que anuncia a *O Jornal* um futuro de esplendor, ecoando princípios teleológicos que identificam no futuro uma superação quase natural das contradições do presente. Crítico mordaz dessa perspectiva ingênua de progresso constante e ilimitado, o sujeito lírico assume, pela primeira vez no poema, a primeira pessoa do singular para exibir o máximo sarcasmo, comemorando o fato de que não chegará a viver nesse “índice razoável de cultural”. Drummond se coloca contra a ideologia do progresso e denuncia os princípios conformistas que operam na celebração acrítica da técnica e, por extensão, escondem a falência ética herdada da guerra. Impotente diante da força desse processo, o sujeito lírico assume uma postura que lembra as imagens de autodestruição que Drummond exploraria em livros posteriores, já que a certeza da morte se apresenta como único consolo diante do mundo a-histórico anunciado em escala industrial, não por acaso num dos expoentes máximos da linguagem moderna: os jornais.

O perfil do “sobrevivente” fica, nessa altura, esvaziado de qualquer carga triunfal. Ao contrário, a sobrevivência parece mais um fardo, um peso. Sobreviver, neste contexto, estaria em oposição à vivência plena dos afetos; o sobrevivente seria aquele que existindo para além da ruína de seu mundo, marcha com estranhamento por uma realidade que não é mais sua, na qual o lugar afetivo e seguro pelo qual se movimentava não existe mais, gerando sentimentos de alienação e angústia. Tratar a sobrevivência como uma espécie de extensão dolorosa da catástrofe, e não como sua superação, aproxima o ceticismo de “O sobrevivente” ao discurso testemunhal.

Na quarta estrofe o poema se encaminha para uma conclusão, presumivelmente amarga. Os homens matam-se como percevejos, numa escalada de violência cíclica e autolegitimada pela conclamação ao heroísmo (“os percevejos heroicos renascem”). A frieza das emoções, a superpopulação paradoxalmente proporcional ao grau de hostilidade do mundo frente ao humano, se roçam numa alegoria do horror. As orações voltam a ser secas e diretas, numa gradação que intensifica, verso a verso, a desolação e a desesperança.

Uma primeira conclusão se esboça, de modo tão dramático que beira o patético, acentuando a ironia: “Se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio”. O poeta revisita a narrativa bíblica de Noé, na qual o dilúvio representa a construção de uma nova humanidade, purificada de seus pecados. O curioso da passagem é que voltar a chorar seria uma demonstração de emoção e, quem sabe, um índice de re-humanização. Mas seria também um gesto de fragilidade, incompatível como resposta à violência do processo histórico. Por isso, voltar a chorar apenas acentuaria a destruição, pois, hiperbolicamente, as lágrimas, se proporcionais à desgraça vivida, inundariam o mundo. E que novo mundo poderia surgir desse dilúvio? Um mundo redimido ou um não-mundo, já que diferentemente da narrativa bíblica, não parece haver escolhidos capazes de reconstruir a humanidade perdida?

É como prolongamento dessa abertura para um futuro imprevisível que o poema se efetiva e toma consciência de si, sem concessão ao reconhecimento de sua incontornável precariedade. Isolado entre parêntesis, simulando, como vimos, uma espécie de paratexto, temos um verso digressivo, calcado no máximo distanciamento irônico. Nessa “chave de ouro” - para retomarmos, com alguma provocação, a hipótese do “soneto desrealizado” - temos um verso que traz para a superfície do texto o paradoxo que está latente desde o súbito verso de abertura do poema. O paradoxo gira em torno, claro, do fato de se falar sobre a impossibilidade de fazer poesia justamente em um livro de poemas. Não obstante, a escolha formal por evidenciar o paradoxo, expondo cruamente a tensão entre poesia e silêncio, é potencialidade pela escolha do verbo “desconfio”, cuja carga semântica pode expressar tanto insegurança, impressão, hesitação, quanto suspeita, remorso e culpa.

Após essa breve apreciação crítica, podemos discutir agora a notável semelhança entre o motivo central de “O sobrevivente” e o *dictum* adorniano. Em 1949, portanto quase vinte anos após a publicação de *Alguma poesia*, Adorno causava uma longa e intensa polêmica ao escrever, nas últimas linhas do ensaio “Crítica cultural e sociedade”, uma de suas mais afamadas afirmações: “A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO [1949], 1998, p. 26).

Não é nosso interesse abordar, nos limites deste artigo, as muitas implicações que a frase de Adorno apresenta tanto no interior do ensaio no qual está inserido - que aborda a passividade da crítica cultural e o risco iminente de tornar palatável e consumível a representação estética do horror - como no quadro das reflexões estéticas que o filósofo elaboraria em textos posteriores. Contudo, de um modo bastante esquemático, podemos dividir as reações à afirmação de Adorno em dois grupos. De uma lado, aquelas que se pautam numa leitura literal da frase, enxergando nela um veredito contra toda criação

poética posterior à tragédia dos campos de concentração e extermínio nazistas, ou, ao menos, à toda poesia que se propunha a tematizar o horror indizível da Shoah, ou, ainda, para alguns, uma resposta direta à obra de Paul Celan, em particular ao êxito alcançado pelo poema “Todesfuge”<sup>3</sup>. Essa visão é predominante entre os contemporâneos do filósofo e explica as muitas polêmicas que se seguiram à publicação do texto, embora continue sendo revisitada por críticos e teóricos mais recentes. Para ficarmos em dois pensadores de primeira linha que aderem a esta perspectiva, podemos citar Giorgio Agamben (1998) e Michel Collot (2014). Este último pondera:

Opor-lhe [à barbárie] a única arma que resta àqueles que foram privados de tudo não significa tornar-se cúmplice do horror. Desde os tempos mais antigos, às mais cruéis dificuldades, o homem sempre respondeu com o canto, seja de desolação ou de consolação. Privar-se desse exorcismo comum a todas as civilizações não seria se resignar ao reino da barbárie? (COLLOT, 2014, p. 222).

Num outro campo temos pensadores, principalmente especialistas na obra de Adorno, que leem o *dictum* numa chave mais ampla, sem se restringir ao seu sentido mais imediato. Esse tipo de reflexão busca desmontar a compreensão aforística do *dictum* e situá-lo dentro do pensamento estético do autor. Tais interpretações, longe de serem consensuais, tal como as leituras “literais” também variam muito, por conta do próprio caráter ensaístico do texto, procuram deslindar o desconforto causado pela radical afirmação de Adorno em termos não de negação estrita do fazer poético, mas como um impasse inescapável para a produção pós-catástrofe, que não resultaria, por assim dizer,

---

<sup>3</sup> Dentre as inúmeras investigações que relacionam o ensaio de Adorno à poesia de Paul Celan, foram consultados para elaboração deste artigo os estudos “A frágil luz que nos separa”, de Maria João Cantinho (2011), e “Diálogo inconcluso entre Paul Celan e Theodor W. Adorno”, de Mariana Camilo de Oliveira (2008). O primeiro toma uma posição muito clara em favor de Celan, lendo sua poesia como refutação do *dictum* adorniano e invalidação da radicalidade excessiva de seu veredito. Já o ensaio de Mariana de Oliveira estabelece um movimento que julgamos mais dinâmico e produtivo, pois acompanha o “diálogo silencioso” entre os dois pensadores, no qual tanto a poesia de Celan é vista como enfrentamento extremo da aporia indicada por Adorno, quanto o impacto da tese adorniana repercute na produção de Celan, inclusive em sua decisão de não ler mais em público “Todesfuge”, por razões éticas similares àquelas levantadas pelo filósofo em sua teoria estética.

numa opacidade ontológica da poesia contemporânea, mas em um urgente compromisso de subordinar seu estatuto ao absurdo ético que marca a sua existência num mundo em ruínas.

Nessa linha, vale citar Jeanne-Marie Gagnebin:

Uma frase polêmica, cuja recepção foi bastante infeliz, como se ela significasse uma negação pura e simples da poesia contemporânea. [...] Ora, no contexto do ensaio sobre “Crítica cultural e sociedade”, que é concluído por esta frase, tal sentença ressalta muito mais a urgência de um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico - isto é, a necessidade da cultura enquanto instância negativa e utópica, contra sua degradação em máquina de entretenimento e esquecimento (GAGNEBIN, 2009, p. 72).

A pluralidade de perspectivas teóricas, críticas e éticas que a afirmação de Adorno acende em torno de si (e contra si) é facilmente explicada pelo sentido enigmático da passagem citada. Após inúmeros debates, o filósofo alemão retornou a ela em outras ocasiões<sup>4</sup>, ora para reforçá-la, ora para atenuá-la, mas nunca para explicá-la.

77

No que está ao alcance deste artigo esclarecer, interessa-nos indicar como a semelhança entre os versos de “O sobrevivente” e o desfecho do ensaio “Crítica cultural e sociedade” não se dá apenas na retomada, com novas nuances, do mote romântico da morte da poesia. Ambas radicalizam a consciência - já esboçada desde pelo menos o século XVIII e radicalizada pelos simbolistas franceses na segunda metade do XIX - de que a lírica perdera, na encruzilhada da modernidade, o seu lugar cativo dentro da cultura.

---

<sup>4</sup> Gagnebin menciona duas passagens, uma de “Engagement” (1965) e outra da *Dialética negativa*, nas quais, segundo a autora, “ele não trata de amenizá-la, pedindo desculpas aos poetas, mas, ao contrário, radicaliza e amplia seu alcance” (GAGNEBIN, 2009, p. 72). Porém, numa outra passagem da *Dialética negativa*, é possível observar um esclarecimento restritivo feito por Adorno: “A perpetuação do sofrimento tem tanto direito a expressar-se como o torturado a gritar; daí talvez tenha sido falso afirmar que depois de Auschwitz já não se pode escrever poemas (ADORNO, 1975, p. 362-363).

A modernidade esvazia a aura da poesia como uma face poderosa da verdade e do poeta como vate, um ser dotado de lucidez e que concentrava em sua linguagem a transfiguração da memória social. O avanço da técnica, o discurso racionalista da ciência, a ascensão de valores ligados à eficiência burguesa deslocam o discurso poético de seu lugar tradicional. O poeta torna-se um ser cada vez mais marginalizado, num mundo em que a poesia é hostilizada, e passa a se resguardar num espaço de autonomia estética, tentando reencantar um mundo desencantado, ao mesmo tempo em que assume formas cada vez mais extremas contra a ordem que lhe constringe, seja nos apelos de adesão às convenções do emergente mercado cultural, seja no chamado sempre sedutor do alheamento aristocrático. A referência à crise da lírica moderna passa a ser não só um obstáculo pontual ou uma variável contingencial para a expressão poética, mas parte de sua constituição mais íntima: sua condição mesma de existência. Neste balanço, examinado de modo parcial no clássico estudo de Hugo Friedrich (1978), a fragmentação, a despersonalização, o anseio por autonomia e o hermetismo configuram traços formais indicadores dessa nova condição.

O passo adiante que o poema de Drummond efetiva é identificar nesse processo histórico aquele que seria o ponto nevrálgico da inflexão: a experiência da guerra total. E que Adorno rerepresentará posteriormente como Auschwitz, sem nos importamos aqui em sondar se, nesta afirmação, Auschwitz seria uma metonímia do nazismo, da guerra, da modernidade ou, numa outra chave, uma imagem que não comporta ser metonímia de nada. Com a guerra, a barbárie moderna atinge o seu ponto culminante, cuja face assombrosa o poético não pode mais tocar e continuar a ser ele mesmo. Esse nó, essa não-língua exigida pela catástrofe - ou pela sensibilidade crítica que deseja eticamente abordá-la - por certo não torna ultrapassada a poesia enquanto forma artística, tampouco elimina seu potencial de compreensão e resistência, mas quebra nela qualquer anseio de plenitude, sob o risco de apaziguar o horror e, assim, se fundir ao grito ideologicamente conformista do “sábio” que vaticina no jornal os triunfos

futuros do progresso - perversa variante do crítico da cultura de que trataria Adorno.

A condição paradoxal da poesia pós-catástrofe é, portanto, evidenciada no último verso do poema de Drummond e internalizada, como latência, no ensaio de Adorno. Em ambos a sentença de que é impossível escrever poemas é desdobrada em dois momentos semelhantes, mas não idênticos. Em Drummond temos: “É impossível compor um poema...” / “É impossível escrever [...] verdadeira poesia”. Em Adorno: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro” / “hoje se tornou impossível escrever poemas”. Na leitura do poema de Drummond surgem questões como: é impossível compor qualquer poema, como dá a entender o primeiro segmento, ou apenas escrever “verdadeira poesia”, como afirma categoricamente o segundo? Essa “verdadeira poesia” seria uma alusão aos modelos legados pela tradição, cuja forma soneto, que o poema subverte, seria um exemplo maior?

Em Adorno, as indagações surgem em relação à aparente contradição de se dizer, primeiro, que “escrever poemas é um ato bárbaro”, para logo em seguida ressaltar que “se tornou impossível escrever poemas”. Seria impossível escrever poemas “verdadeiros”, “não-bárbaros”, ou impossível escrever poemas em geral? Se o ato de escrever poemas se tornou um ato bárbaro, pois pressupõe condescendência com a tragédia, o poema que surgir nesse contexto seria um “poema bárbaro” ou seria um “não-poema”?

Já para concluirmos: se as implicações da formulação teórica proposta por Adorno permanecem abertas e obscuras num horizonte analítico quase ilimitado, Drummond opta, com o assertivo verso final, por desenhar a tessitura do paradoxo. A consumação da crise que torna a poesia impossível é apresentada como desfecho do poema, estando ao mesmo tempo isolado como uma interpolação que o ressignifica por inteiro. A ironia do verbo “desconfio” lança uma sombra sobre o estatuto do poema, demarcando sua desconfiança com a efetividade da poesia diante de um mundo caótico, expondo um agudo

sentimento de precariedade da expressão, mesmo em seus momentos de maior densidade artística, e, por fim, a lúcida negatividade com que enfrenta o dilema da criação artística no contexto de derrocada do pensamento humanista e de eclosão de conflitos bélicos. Como sabemos, precariedade da expressão, sentimento de impotência, fragilidade e revolta, visão humanista da guerra... seriam marcas centrais da produção drummondiana dos anos 1940. Além de antecipar um dos principais impasses teórico-artísticos da segunda metade do século XX, esses traços já conferem, a nosso ver, um lugar de relevo para “O sobrevivente” não apenas na organização interna de *Alguma poesia*, mas principalmente por esboçar uma concepção altamente crítica do lugar da poesia num mundo dividido em classes e devastado pela guerra. Tal como na sentença de Adorno, Drummond, anos antes, já sabia que vaticinar a impossibilidade do fazer poético em um mundo em ruínas não era um convite ao silêncio e à paralisia, mas um chamado exigente para se escrever este poema impossível.

## Referências

- ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- ADORNO, Theodor W. *Crítica cultural e sociedade*. In: \_\_\_\_\_. *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa*. Tradução de José María Ripalda. Madrid: Taurus, 1975.
- AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino Assman. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. v. 1.
- ANDRADE, Mário. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- BENJAMIN, W. O narrador - Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

- BUARQUE, Jamesson. Soneto como variação formal. *Revista Texto Poético*, Goiânia, v. 11, n. 19, p. 41-72, 2º sem. 2015. Disponível em: <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/324/283>>.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2011.
- COLLOT, Michel. O canto do Mundo. *Signótica*, Goiânia, v. 27, n. 1, p. 221-244, jan./jun. 2015.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FUSSELL, Paul. *The Great War and the Modern Memory*. Oxford: Oxford University, 1975.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GLEDSON, J. *Poesia e poética em Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- HART-DAVIS, R. *The War Poems of Siegfried Sassoon*. London: Faber and Faber, 1983.
- LAGE, Rui. *A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI: perda, luto e desengano*. 2010. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2010.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- SELIGMANN-SILVA, M. Testemunho e política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Proj. História*, São Paulo, n. 30, p. 71-98, 2005.
- VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

Recebido em: 1º de agosto de 2018.  
Aprovado em: 27 de novembro de 2018.