

“September 1, 1939” e “Contemplação no banco”: Drummond e o cenário de W.H. Auden

“September 1, 1939” and “Contemplation on the Bench”: Drummond and the Setting of W. H. Auden

Cleber Ranieri Ribas de Almeida 

Professor da Universidade Federal do Piauí;
Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo

Email: ranieriribas@yahoo.com.br

RESUMO: O propósito deste breve estudo é apontar algumas evidências intertextuais de que o poema “Contemplação no Banco”, de Carlos Drummond de Andrade, foi escrito a partir da apropriação parcial do cenário do poema “September 1, 1939”, de W. H. Auden. Foram identificadas algumas similaridades formais e substantivas entre os poemas, sobretudo no que diz respeito aos cenários e às metáforas comuns a ambos. As duas composições recorrem ao solilóquio e estão ambientadas em cenários análogos: um homem, sentado em um banco de praça ou de bar, declama, em voz alta, seus pensamentos que nos falam das misérias do mundo presente e da esperança de que surja, no futuro, um novo homem e uma sociedade “Justa”. Essa similaridade inicial soma-se às outras, como o tom de incerteza e de angústia em relação ao futuro, o “coração normal” que almeja o amor universal, a luta contra os males advindos do Pecado Original, a imagem dos governantes como tiranos e manipuladores das massas e a acusação de que os “jornais mentem”. Apesar dessas convergências, a concepção filosófica socialista, utópica e lisenkoísta que então orientava Drummond na elaboração desse poema é aqui apresentada como antagonista à concepção católica esposada por Auden.

PALAVRAS-CHAVE: Drummond; W.H.Auden; Contemplação no Banco; September 1, 1939.

ABSTRACT: In this brief study, I propose to identify intertextual evidence that Carlos Drummond de Andrade’s poem “Contemplation on the Bench” was written through the partial appropriation of the setting of W. H. Auden’s “September 1, 1939”. I have identified some formal and substantive similarities between the poems, especially with regard to their settings and shared metaphors. I observed that both compositions resort to soliloquy and are situated in analogous contexts: a man, seated on a park bench or in a bar, declaims aloud his thoughts, which reveal the miseries of the present world and the hope that, in the future, a new man and a just society may arise. I noted that this initial similarity unfolds into others, such as the tone of uncertainty and anguish about the future, the “normal heart” that longs for universal love, the struggle against the evils stemming from Original Sin (especially selfishness), the portrayal of rulers as tyrants and manipulators of the masses, the accusation that the press lies, and the metaphors that compare war and the new man to the forces of nature. Despite these similarities, I argue that the socialist, utopian, and Lysenkoist philosophical conception that guided Drummond in the elaboration of this poem proves to be antagonistic to the Catholic conception espoused by Auden.

KEYWORDS: Drummond; W.H.Auden; Contemplation on the Bench; September 1, 1939.

COMO CITAR

ALMEIDA, Cleber Ranieri Ribas de. “September 1, 1939” e “Contemplação no banco”: Drummond e o cenário de W.H. Auden. *Revista da Anpoll*, v. 56, e1959, 2025. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v56.1959>



1 Introdução

No dia 1 de setembro de 1939, por decisão de Adolf Hitler e de seus generais, a Alemanha nazista deu início à invasão do território da Polônia, violando, mais uma vez, os acordos de paz estabelecidos entre as principais potências militares europeias durante a Conferência de Munique, realizada em setembro de 1938 (Kennedy, 1989, p.332-341). Ainda que, naqueles dias, os analistas políticos discordassem quanto aos desdobramentos *bélicos* de tal decisão, o poeta inglês W.H. Auden, como uma "antena da raça", parecia antever as consequências devastadoras da invasão. Pôs-se assim a escrever "September 1, 1939", poema que se tornaria, em pouco tempo, um dos mais populares da língua inglesa. No poema, um autêntico registro pessoal sobre aquele dia, Auden relata estar sentado no banco de um bar suburbano ("*dive*") da *Fifty-Second Street* e, nesse cenário, sozinho, põe-se a declamar seus pensamentos e angústias após receber a notícia de que uma guerra, de consequências imprevisíveis, havia sido deflagrada. A narrativa do poema, portanto, desdobra-se a partir de um monólogo ou solilóquio, melancólico e revoltado, no qual o eu lírico discorre sobre as incertezas de um futuro sombrio que a partir daquele dia se descortinava. Daí que o poeta se pusesse a refletir, também, sobre a utopia do amor universal entre os homens. Afinal, Auden presumia que tal amor fosse a única solução ética e política capaz de aplacar as animosidades da Guerra então iniciada. Meses depois, em janeiro de 1940, o poema viria a lume, em sua versão final, no livro *Another Time*, que se tornaria, em pouco tempo, um dos mais influentes da literatura moderna de língua inglesa.

Dez anos depois do fatídico 1 de Setembro de 1939, passada a Grande Guerra que devastou o mundo, o poeta Carlos Drummond de Andrade publicou, na Revista *Província de São Pedro* de dezembro de 1949 (n.13), o poema "Contemplação no Banco". A composição viria a ser republicada no *Correio da Manhã* do dia 26 de março de 1950. No cenário do poema, o eu-lírico diz estar sentado num banco de praça (ao largo da qual passa uma "alameda"), enquanto pensa angustiado nas misérias do mundo presente e na utopia do homem futuro. O poeta diz esconder ou disfarçar sua angústia e nervosismo, mas as pessoas percebem algo "no ar", aquela "angústia espiralante" que nele transparece. Espera que este mundo velho, pisado e repisado por homens ao longo da história, possa fazer brotar flores mais "humanizadas". Caso estas flores brotassem, e o poeta diz que "não é longo mentá-las", elas superariam as misérias deste "rio presente", isto é, deste mundo mal e injusto em que vivemos. A utopia que Drummond canta aí, podemos deduzir, mais do que uma quimera política, é a utopia do amor universal. O homem utópico, abstração arquetípica do amor universal, é o "homem futuro", idealizado como uma "escultura de ar".

A primeira pergunta que nos ocorre, diante da semelhança entre os cenários dos dois poemas é: seria "Contemplação no Banco" um poema escrito a partir da apropriação parcial do cenário do poema "September 1, 1939", de W. H. Auden? Quando cotejamos os dois poemas, percebemos algumas semelhanças que merecem ser melhor examinadas. Esse é o propósito de nosso breve estudo: investigar as similaridades entre os cenários, as metáforas e as concepções (e dissensões) filosóficas de ambos os poemas. Para tanto, preliminarmente, faremos uma breve exposição das interpretações de "Contemplação no Banco" propostas pela fortuna crítica drummondiana. Posteriormente, será necessário revolvermos às olvidadas intepretações audenianas da poesia de Drummond. Por fim, examinaremos os paralelos intertextuais entre "September 1, 1939" e "Contemplação no Banco".

2 O Cânone Hermenêutico de "Contemplação no Banco"

Desde o primeiro movimento de "Contemplação no Banco" (I), o eu-lírico descreve o cenário no qual se situa e a partir do qual contemplará as imagens da flor (que brota de um "chão malaxado") e do novo homem (protagonista de um novo mundo utópico). No segundo movimento (II), Drummond nos explica a misteriosa origem desse novo homem; ele nasce contra os próprios pais ("contra a vontade dos pais ele nasce") e contra "a amargura da política". Tal homem "faz-se", "nasce" e "cresce", contudo, ele não provém da genealogia filial adâmica, uma vez que não é gerado. Por não ser gerado, não pode ser chamado de "filho", quer dizer, ele não é o "filho do homem", tampouco é irmão, tendo em vista que a "vida nova" que tal homem fará nascer no mundo "se nutre de outros sais". A "escura fonte" que esse novo homem nega é Adão, o primeiro homem. Porque é absolutamente novo, esse homem não pertence à ordem genealógica das gerações que se sucedem desde a gênese. Drummond assim nos desenha um homem sem passado, mas também sem futuro definido, já que se trata de um ser apenas pressentido pelo poeta como um "vão desenho". Presume-se que, para o poeta mineiro, o novo homem antecede política e eticamente a nova ordem social do porvir. Esse homem utópico advirá de uma "sublime integração" de "formas puras", porque ele é a projeção da imagem do homem ideal para um mundo ideal.

Já no terceiro movimento (III), Drummond nos diz que esse homem incorpóreo "ausente nas esquinas mais povoadas", mas "nítido", não é uma "visão", porque pode ser tocado como as "coisas diluculares", isto é, a aurora nascente. "Dissolvendo a cortina de palavras", este homem utópico, que é pura "quimera", "efígie lunar", de tão perfeito e puro que é, demandaria "um verso maior que os literários", um "verso novo, desorbitado". Ele é o homem do amor universal, cuja "forma abrange a terra e se desata". É a imagem perfeita e descarnada da humanidade do homem.

Como enfatizou Cid Ottoni Bylaardt, esse homem incorpóreo, utópico e ideal, "se confunde com a poesia pura" e seus princípios estéticos:

Um dos poemas mais emblemáticos de todo esse processo de desconstrução e de negação da linguagem em favor de sua depuração em *Claro enigma* é "Contemplação no banco". O ponto de partida é o prosaico banco de jardim ou de praça, em que o coração pulverizado sente o peso da existência no mundo e aspira a escapar-lhe. O processo imagístico predominante nessa primeira estrofe é a metonímia, imagem mais pé-no-chão, mais próxima deste mundo. Contrapõe-se-lhe a metáfora da flor na segunda estrofe, que, calcária e sangüínea, pode ser um produto da humanização do espaço, produto que contém a possibilidade de ultrapassar a dimensão humana e o tempo da humanidade. Essa flor será mentada e entoada para se opor às misérias da humanidade, e florescerá em um outro mundo, para um novo homem. Na segunda parte, constrói-se o homem que nega, superior, a humanidade, que não pode ser chamado de irmão, porque a "vida nova/ se nutre de outros sais". A construção compreende uma integração de formas puras, um sublime arrolamento de contrários, enlaçados por fim. Esse homem, que se confunde com a poesia pura, afasta-se da linguagem e da arte deste mundo, do nosso "vão desenho/ e de nossas roucas onomatopeias", de nossos desgastados signos conspurcados pela acumulação histórica. A terceira parte do poema tenta divisar o novo ser e a nova linguagem, que se desata do mundo em direção a uma nova existência, dissolvendo a cortina de palavras. Sua criação, entretanto, exige palavras que nunca foram inventadas, e o poeta se revela um místico sem Deus, incapaz de dizer o inefável, o que nem a literatura proporciona [...] (Bylaardt, 2000, p. 85).

Essa compreensão do novo homem como um símile político da ideia de pureza oriunda da poesia pura bremondiana é reiterada por Merquior, quando diz que, mesmo depois da guinada classicista levada a cabo em *Claro Enigma*, a poesia de Drummond ainda estaria marcada pela "a sobrevivência de uma dimensão utópica", "ainda que se trate de uma utopia ideologicamente desencarnada" (Merquior, 1976, p. 193). Agora, o "realismo cotidiano" deste Drummond filosófico:

não é mais explorado *per se*; ele também sofre uma conversão "metafísica". Do mesmo modo, os raros momentos utópicos [...] já não mais delineiam o aspecto sociológico do mundo ideal; antes o desconcretizam, retendo-lhe apenas uma figura metafórica. Já o observamos a propósito de "Sonho de um sonho"; isso é ainda mais visível em "Contemplação no Banco", em que o objeto contemplado — o novo homem, sonho utópico — e os sentimentos do poeta que o invoca quase não deixam espaço para a cena realista, o banco. De resto, esse abstracionismo tem a vantagem de purificar o discurso utópico drummondiano, afastando-o de todo clichê quiliástico. O esboço da utopia ganha em força poética renunciando ao descritivismo (Merquior, 1976, p. 171).

John Gledson (1981, p. 214), nesse mesmo diapasão, assinala que a flor poetizada por Drummond representa o ideal de futuro almejado pelo poeta, e "este ideal fica além da área da linguagem e da poesia". Portanto, a flor é inefável, logo "não há palavras que saibam exprimir o ideal que [ela] representa" (1981, p. 215). Daí que "a atitude do poeta perante esta flor" agora "se transforme numa distância conscientemente assumida, presente já no título — o poeta está sentando num banco, separado portanto dos acontecimentos" (1981, p. 213). Por isso, a contemplação da flor, da perspectiva de um banco de praça pública, sugere-nos que o poeta encontra ali "um lugar de retiro e resguardo em relação à cidade" (Camilo, 2005, p. 219). No que diz respeito ao caráter urbano e contemplativo do poema, Merquior (1976, p. 129) explica que "a cena cotidiana é apenas um pretexto para as questões de ordem filosófica".

Como podemos perceber, o cenário é descrito apenas como um ponto de partida para a contemplação poética. Por isso, ao analisar o solilóquio autocentrado do eu-lírico, Vagner Camilo (2005) oferece-nos uma explicação sobre as origens dessa poesia introspectiva, quando assinala que "Contemplação no Banco" "parece aproximar-se da tradição da *poesia meditativa*":

Um aspecto característico desse tipo de poesia, a partir dos pré-românticos, sobretudo ingleses, é o 'vínculo entre a reflexão e o lugar', fazendo com que a observação aturada de uma paisagem ou cenário servisse de estímulo para o espertar da mente, o que dava, assim, corpo palpável às generalidades e abstrações de que se alimentavam os poemas de cunho meditativo-filosófico dos neoclássicos (Camilo, 2005, p. 217).

A intuição de Camilo é precisa e percuciente. Ao que tudo indica, Drummond de fato se inspirou nessa tradição da poesia meditativa inglesa, porém o fez mediante a reelaboração do cenário de um único poema. Daí o uso do termo "Contemplação", palavra cara à tradição da poesia mística, e ironicamente usada para intitular um poema revolucionário e utópico. Se, para a tradição estética cristã, a poesia é um gênero cuja expressão depende de uma experiência pessoal de contemplação, para a tradição poética socialista, a poesia é um instrumento de ação revolucionária e convocação da militância sedenta de justiça. Essa tensão entre agir e contemplar, enquanto concepções poéticas antagônicas, parece ser o cerne filosófico do poema. Como salientou Affonso Romano de Sant'anna (1992, p. 201), "contemplar é o modo de estar na intersecção do *templum*", e o templo drummondiano é propositalmente vulgar:

uma prosaica praça pública, tal como é vulgar e prosaico o banco em que W.H. Auden está sentado no cenário do poema "1 September, 1939".

3 Da "Poesia do Desespero" aos *Thirties*

As interpretações audenianas da poesia de Drummond datam do início da década de 1940, embora tenham sido esquecidas ao longo dos anos (Carpeaux, 1942, p. 2; Figueiredo, 1948, p. 4). A primeira recensão crítica de *Claro Enigma*, por exemplo, datada de 20 de abril de 1952a, veio a lume no *Diário Carioca* e foi assinada por Sérgio Buarque de Holanda. Não por acaso, Sérgio a intitulou "Rebelião e Convenção – I", porque pretendia enfatizar o caráter ambivalente daquela nova poética drummondiana, situada entre a tradição e a inovação irreverente, a transcendência e a imanência, o formalismo e o coloquialismo, a circunstância e a eternidade, o prosaísmo e a poesia pura. O artigo começa com uma citação de Otto Maria Carpeaux. Vejamos:

De Carlos Drummond de Andrade pôde escrever certa vez Otto Maria Carpeaux que era o primeiro grande 'poeta público do Brasil', 'o único comparável à moderníssima corrente da poesia inglesa'. Ditas, creio que em 1940, e a propósito desse *Sentimento do Mundo*, onde o próprio autor julgara ter resolvido as contradições fundamentais de sua obra, essas palavras pareceram então plenamente justificadas. Hoje, no entanto, quando a 'moderníssima corrente' a que aludira o crítico não nos parece sequer moderna, quando aqueles mesmos que tão admiravelmente a representaram não respondem mais aos apelos do 'fato exterior', mas preferiram desterrar-se na contemplação íntima, no puro sentimentalismo ou na imitação pura dos antigos e dos clássicos, o menos que delas se poderá dizer é que são de uma flagrante inatualidade. Vista da distância em que nos achamos, aquela poesia 'pública' parece nascida de uma compulsão momentânea e efêmera, do honesto zelo que moveu certos autores, em certa época, a 'defender os maus contra os piores' — para falar como um deles — ou nascida, quando muito, de algum singelo equívoco (Holanda, 1952a, p. 3).

Sérgio inicia essas considerações citando, ainda que de modo elíptico, três ensaios de Otto Maria Carpeaux, todos encetados no livro *Origens e Fins* (1943). No primeiro texto, intitulado "Poesia e Ideologia", Carpeaux refere-se a Vitor Hugo, quando diz que "Hugo é um poeta público, representando a 'voz do povo', a função pública da poesia" (Carpeaux, 1943 [1999], p.33). Já no segundo ensaio, "Última canção — vasto mundo", Carpeaux assinala que a poesia de Manuel Bandeira possibilitou o surgimento da "poesia pública" de Drummond. Eis o argumento em resumo:

O 'modernismo', simbolismo inconsciente a meu ver, possibilitou a transformação do simbolismo privado em poesia pública. [...] Manuel Bandeira, o mais privado dos poetas, é o pai da nova poesia pública do Brasil, da verdadeira. [...] Repetiu-se o milagre inglês do nascimento de uma "poesia pública" originada de uma pura 'poesia privada', milagre impossível na França, possível no Brasil, porque a velha tradição francesa da poesia brasileira foi quebrada por uma corrente inglesa. Assim, Manuel Bandeira é o pai do poeta que é o seu digno filho, embora este representasse a mais perfeita oposição à poesia privada do mestre: nasceu o primeiro grande "poeta público" do Brasil e do "vasto mundo", o único comparável à moderníssima corrente da poesia inglesa, o mais 'inglês' dos poetas brasileiros, Carlos Drummond de Andrade (Carpeaux, 1942, p. 438).

Ao denominar Drummond “o mais ‘inglês’ dos poetas brasileiros” e “o primeiro grande ‘poeta público’ do Brasil”, Carpeaux propôs uma associação que jamais havia sido feita pela crítica nacional até então. Deixou assim subentendido que a compreensão mais apropriada da poesia drummondiana, sobretudo da poesia social, demandaria um cotejo com a “moder-níssima corrente da poesia inglesa”, porém não explicou que corrente específica seria esta. Tal especificação apareceria somente no terceiro ensaio, intitulado “Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade”, redigido por ocasião da publicação de *Sentimento do Mundo* (1940), porém publicado apenas em 1943, no livro supracitado. Nesse ensaio, o polímata austríaco enfatizou que:

a poesia de Carlos Drummond de Andrade não é uma *poetry of despair*. Parece-me um equívoco situá-lo nessa corrente poética que há pouco percorreu o mundo. O seu lugar fica mais perto dos poetas ingleses Auden, Day Lewis e Spender (Carpeaux, 1943 [1999], p. 442).

Mas o que seria essa “poesia do desespero” que “há pouco percorreu o mundo”? E quem seriam esses poetas ingleses cujos versos estariam mais próximos da poética drummondiana? A expressão “*poetry of despair*” remete-nos a um conhecido artigo de Herbert Palmer intitulado “*A Brief History of the Poetry of Despair*”, publicado em 1941, numa revista acadêmica da Universidade de Oxford, a *English*. A poesia do desespero, segundo Palmer, seria aquela “nota de intenso desespero” que marcou a poesia inglesa desde a publicação de *The Waste Land*, de T.S. Eliot, em 1922. Essa nota, ainda que não fosse “nova”, tornou-se cada vez mais intensa e onipresente nos sete anos posteriores à publicação do livro de Eliot. Segundo o ensaísta:

Toda a poesia inglesa [desse período] parecia mover-se para o pântano da desesperança nacional e do derrotismo, para não falar de hostilidade à religião, melancolia pessoal e desgosto. Depois de 1930 (devido em grande parte à influência de Eliot) [essa poética] foi tão longe que o discurso lírico costumeiro foi considerado incapaz de transmitir qualquer percepção verdadeira do horror da vida humana, e assim a nova poesia tornou-se tortuosa e obscura, às vezes completamente sem sentido, e, na pior das hipóteses, francamente bárbara em sua dicção, ritmo e no uso da pontuação. Mas essas notas de cacofonia e pessimismo sufocante não são naturais à poesia inglesa, se é que são naturais a qualquer poesia. [...] De acordo com esse Novo Verso, toda inclinação de alegria e esperança era um sinal de fraqueza lírica, pela incrível razão de que seria insincero [...]. A poesia do desespero se devia em grande parte à insanidade, à egomania, à dipsomania e a uma mórbida reflexão sobre o prazer sensual como o maior dos prazeres. (Palmer, 1941, p. 166).

Dada essa definição ácida e desoladora de Palmer, podemos presumir que, com a comparação, Carpeaux pretendia desvincular definitivamente a poesia drummondiana dessa *cultura do pessimismo* tão cara à poesia inglesa da década de 1920 e à arte do expressionismo alemão (Kracauer, 1988). O polímata austríaco passa então a sugerir uma associação entre a poesia de *Sentimento do Mundo* e a poética engajada dos jovens *Thirties* liderados por W.H. Auden e seguidos por Stephen Spender, Louis MacNeice, Christopher Isherwood e Cecil Day-Lewis. Foram esses jovens poetas britânicos que, na década de 1930, romperam definitivamente com a poesia do desespero então hegemônica na Inglaterra. E esta ruptura viria a ocorrer por completo na poesia do Auden recém-convertido ao Catolicismo, aquele de *Another Time*.

No ensaio de Sérgio, estas alusões aparecem de modo elíptico. Para ele, Drummond seria o “poeta público” do Brasil na mesma proporção em que W.H. Auden era, àquela altura, o “poeta público” da Inglaterra. Ambos marxistas e praticantes da poesia politicamente engajada. Assim, Sérgio cita, também de modo cifrado, o verso de Cecil Day-Lewis extraído do poema “*Where Are The War Poets?*”, (“*defend the bad against the worse*”)¹, porém o faz para desqualificar aquele grupo de jovens poetas de Inglaterra que teriam deserdado os “fatos exteriores” em favor de uma poesia baseada na “contemplação íntima, no misticismo, no puro sentimentalismo ou na imitação pura dos antigos e dos clássicos”. Estas acusações, contudo, parecem aplicar-se quase exclusivamente à poesia de Auden (além de revelarem uma má-compreensão desse Auden convertido, sobretudo no que diz respeito ao uso *irônico* de metros e temas clássicos). Quer dizer, tais acusações são apenas parcialmente coextensivas aos demais poetas do grupo. Portanto, conclui Sérgio, “o melhor que [daquela poesia] se [poderia] dizer é que [era] de uma flagrante inatualidade” (Holanda, 1952a, p. 3). A poesia daqueles jovens ingleses parecia, segundo o crítico, “nascida de uma compulsão momentânea e efêmera, do honesto zelo que moveu certos autores, em certa época, a ‘defender os maus contra os piores’ — para falar como um deles — ou nascida, quando muito, de algum singelo equívoco” (Holanda, 1952a, p. 3).

O fato é que o epíteto de “poeta público” utilizado inicialmente por Carpeaux para qualificar a poesia de Victor Hugo e do próprio Drummond passou a ser empregado posteriormente por Sérgio para afirmar a condição pública da poesia de *Claro Enigma*. Antecipando-se às acusações de uma suposta poesia pura de verve metafísica e descolada da realidade chã, Sérgio realocou a expressão de Carpeaux para deixar claro à crítica da época que a poesia “transcendente” de *Claro Enigma* teria em seu bojo elementos prosaicos eivados de “fatos exteriores” e circunstanciais que dariam a ela a mesma condição de poesia pública identificada em *Sentimento do Mundo*. A poesia de Drummond ainda era a mesma, a despeito das mudanças em suas feições.

Assim é que a comparação entre a poética drummondiana e a nova poesia inglesa foi apenas parcialmente endossada por Sérgio. Ele tentou dissociar a trajetória de Drummond, o “poeta público” do Brasil, da trajetória daqueles jovens ingleses, sobretudo o líder deles, o “poeta público” da Inglaterra, W.H. Auden. Ainda que o “nosso maior ‘poeta público’” tenha “sofrido a mesma compulsão ou participado do mesmo equívoco” que movera aqueles jovens ingleses, Drummond “acabou seguindo por conta própria, independentemente daqueles autores, uma trajetória em tudo semelhante à deles”. “Semelhante”, porém pessoal e “independente”. Não se tratava, portanto, de uma imitação ou influência, mas de uma compulsão equivocada, *engagé*, comum tanto aos ingleses quanto ao poeta brasileiro; compulsão esta que os conduziu, de modo similar, àquela poesia engajada do entreguerras. Era, portanto, o espírito do tempo agindo sobre os poetas daqui e d’alhores.

¹ O poema “*Where Are The War Poets?*”, de Cecil Day-Lewis, publicado em 1939, tornou-se representativo para os poetas de esquerda da época porque expunha, francamente, as acusações públicas feitas contra esse grupo de poetas no que diz respeito a não apoiarem a causa patriótica da Grã-Bretanha em meio a Segunda Guerra Mundial. Numa tradução literal Day-Lewis declara: “É a lógica de nosso tempo:/ Nenhum assunto para o verso imortal — / Nós que vivemos de sonhos honestos/ Defendemos o mal contra o pior”. Defender o mal contra o pior significa, segundo as palavras de ordem bradadas pelos *Thirties* (Tolley, 1975), deixar que os filhos da burguesia sofressem as dores e penitências da guerra, para que o mal da morte purgasse o mundo dos piores e permitisse nascer uma nova ordem social. Segundo Skelton (1964), o tema comum dos *Thirties* era: “the bourgeoisie must expect some pain, a penance, before they can enjoy the blessings of the new order” [“a burguesia deve esperar alguma dor, uma penitência, antes de poder desfrutar das bênçãos da nova ordem”].

Em que medida a poesia social drummondiana seria devedora daquele primeiro Auden é algo que ainda precisa ser melhor investigado. Porém, como sabemos (e ainda que Sérgio Buarque de Holanda não tenha se dado conta), o débito de Drummond para com o último Auden, o poeta convertido ao Catolicismo desde 1939, e sobretudo para com Stephen Spender (Almeida, 2025), é enorme, e aparece em alguns poemas de *Claro Enigma*, a começar pelo mais ambicioso: "A Máquina do Mundo" (Almeida, 2021; Almendra, 2020). Apesar disso, inadvertidamente, Sérgio cita um verso de Drummond, do poema "Mãos Dadas" ("O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes/ a vida presente"), que é praticamente uma tradução reelaborada de um verso de Auden, ("It is to-day in wich we live": "É no hoje que nós vivemos"), extraído desse clássico livro pós-conversão, *Another Time* (1940), todo ele marcado por tal esforço poético de testemunhar e retratar o próprio tempo: urbano, maquinal, desencantado, angustiado, veloz e ansioso. Tempo de homens partidos. Era da ansiedade (*The Age of Anxiety*).

Portanto, não nos parece que Drummond partilhasse desse mau julgamento de Sérgio no que diz respeito à poesia de Auden após a conversão cristã. Mais do que recriar o cenário de "As I Walked Out One Evening" em "A Máquina do Mundo", Drummond reaproveitou temas e motivos de alguns *insights* dos poemas de *Another Time*, como é o caso de "Musée des Beaux Arts", cujos versos descrevem, numa écfrase, a contemplação de duas telas de Bruegel intituladas respectivamente *Winter Landscape With Skaters and a Bird Trap* e *The Massacre of the Innocents* (na interpretação de Auden, ambas tratam do tema da indiferença com o sofrimento humano). O poema sobre a contemplação das telas no Museu Real de Belas Artes de Bruxelas é retrabalhado por Drummond ao descrever poeticamente suas visitas aos museus de Mariana e Ouro Preto.

Esse mesmo *leitmotiv* ecfático é ainda reelaborado em "A Tela Contemplada", quando Drummond contempla seu próprio rosto numa tela (decerto o quadro de Portinari ou uma notícia de jornal com o rosto do poeta estampado) e põe-se a se autodescrever como "um pintor das soledades nos vestibulos/ de mármore e losango", isto é, um pintor tumular, já que os túmulos feitos de mármore costumam ter o formato de um losango. Esse pintor elegíaco que contempla seu próprio rosto nos jornais se autorretrata, também, como uma "traça das finas torres consumidas"; é a traça (devoradora de livros) que consome a torre de marfim, símbolo máximo da poesia pura e do princípio da arte pela arte. Assim revela a "insolvência" inevitável de suas "arquiteturas não arquitetadas", isto é, revela o domínio precário do poeta sobre o processo criativo que ele tenta controlar. Drummond deixa subentendido que, antes de se comprometer com o rigor arquitetônico e com a "plástica vã" dos versos metrificadas, como poeta ele deve se comprometer em dar vida aos seus poemas para que possam comover os leitores, "porque a plástica é vã, se não comove". O poeta deve vivificar os poemas com pessoas, lugares e circunstâncias reais. Toda palavra deve remeter os leitores a experiências concretas. Por isso, ao contemplar seu próprio rosto nos jornais o poeta público vê ali um mito, o que o leva a se autodescrever como um "criador de mitos que sufocam, desperdiçando a terra". Quem cria o mito de Drummond, o poeta público, é Carlos, o homem comum que escreve versos. A terra é desperdiçada porque esse mito é sem-lugar no mundo, é uma imagem evanescente, descarnada e sem vida. O poeta público, mito-imagem, personagem dos jornais, é então descrito como um ser de "sangue vago" cuja vida é "um suspiro sem paixão".

Assim, o poema nos fala da experiência do poeta ao se autocontemplar nos jornais: mais do que a figura pública, descarnada (cujas "pupilas" ocultam o "tédio"), o que ele vê é o poeta-criador, "pintor" da solidão, da morte tumular, criador de mitos, traça consumidora da arte pura que ele tanto rejeita, poeta insolvente, arquiteto irregular e desprovido de rigor. Podemos concluir então que esses temas comuns entre os poemas de *Claro Enigma* e *Another Time*, os quais envolvem a descrição poética de visitas a museus e a elaboração de écfrases sobre telas contempladas não são mera coincidência.

Além deste esforço de dissociação da poesia social drummondiana em relação à poesia politicamente engajada do grupo de W.H. Auden, Sérgio também quer dissociá-la de uma suposta adesão a uma "poesia transcendental", pura e avessa aos acontecimentos, conforme se poderia deduzir da epígrafe valeryana que abre o livro. Para Sérgio, o impulso que levaria Drummond a "superar" aquela "poesia militante não chegaria nele a abolir a preocupação constante do mundo finito e das coisas do tempo". Afinal, com *Claro Enigma*, Drummond não aderira ao programa da Geração de 1945, tampouco à tendência da poesia cristã-visionária então programaticamente esposada por Alceu Amoroso Lima, Ismael Nery, Murilo Mendes e Jorge de Lima. Portanto, não se tratava de uma "depuração extrema" da poesia, no sentido de Valéry e Bremond, nem de uma "incorporação do prosaísmo em sua forma extrema", geralmente expressa na forma do "poema-piada". Para Sérgio, a poesia de Drummond, a partir de 1951, sintetizaria o justo-meio entre a indisciplina irreverente própria à poética de 1922 e o convencionalismo formal-purista da Geração de 1945 (herdeiro da poética de Valéry e Bremond). Drummond, decerto, entendia que a acusação segundo a qual aqueles jovens poetas ingleses teriam deserddado dos "fatos exteriores" para abraçarem uma poética da "contemplação íntima, do misticismo, do puro sentimentalismo ou da imitação pura dos antigos e dos clássicos" era um equívoco de Sérgio. Sabemos, hoje, que o poeta mineiro leu e resenhou, com muita acuidade, a ensaística de Spender, e com ela aprendeu a pensar o problema da poesia moderna como representação do mundo maquinal. Foi essa visão poética do mundo maquinal a pedra-de-toque que deu origem à alegoria d'"A Máquina do Mundo".

4 Drummond versus Auden: Paralelos

Sabemos agora que as aproximações entre as poéticas de Drummond e Auden não são "novidades" propostas pela fortuna crítica recente. Contrariamente, tais associações revolvem aos primeiros esforços de compreender as mudanças da poesia drummondiana. Como dissemos, é provável que Drummond, para elaborar seu próprio cenário em "Contemplação no Banco", tenha reutilizado parte do cenário do poema de Auden. Tal apropriação, mais do que cenográfica, mobilizou certos elementos filosóficos e teológicos do poema matricial, ainda que não para endossá-los, mas para rechaçá-los quase integralmente. Traduzi o poema de Auden no intuito de preservar ao máximo o conteúdo filosófico original que o compõe. Vejamos abaixo o poema em versão bilíngue:

1 de Setembro, 1939

Sento-me num dos botequins
Da Fifty-Second Street,
Incerto e temeroso enquanto
As lúcidas esperanças desta
Década vil e desonesta expiram:
Ondas de raiva e temor
Rondam as nações
Sombrias e radiantes da Terra,
Arrastando em derredor nossas vidas;
O inominável odor da morte
Ofende agora a noite de setembro.

Estudos acadêmicos podem
Exumar toda a ofensa
Que desde Lutero aos dias atuais
Têm induzido a sandices nossa cultura,
E descobrir o que em Linz sucedeu,
Como tão fantástico imago
Criou um deus psicopata.
Eu e o público sabemos
O que todas as crianças aprendem:
Aqueles a quem o mal foi feito,
O mal farão do mesmo jeito.

Exilado, Tucídides bem sabia
Tudo o que um discurso pode dizer
Sobre Democracia,
E como agem os ditadores,
E a velha verborreia que exercitam
Ante uma cova impassível;
Tudo analisado em seu livro,
A razão relegada,
A dor que forma o hábito,
O desgoverno e o luto:
Sofreremos outra vez tais infortúnios.

Em meio a este ar neutro
Onde cegos arranha-céus usam
Toda a sua altura para proclamar
A força do Homem Coletivo,
Cada língua derrama sua vã
Excusa competitiva:
Mas quem pode viver tanto tempo
Imerso neste sonho eufórico;
Fora do espelho eles encaram,
A face do imperialismo
E o erro internacional.

Os rostos ao longo do bar
Agarram-se ao dia comum:
Nenhuma luz há de apagar-se,
Continuará a música a tocar,
Todas as convenções se unem
Para que este forte assuma
A aparência de um lar;
Para que não vejamos onde estamos,
Perdidos num bosque sombrio,
Crianças com medo da noite,
Nem boas nem felizes.

September 1, 1939

I sit in one of the dive
On Fifty-Second Street
Uncertain and afraid
As the clever hopes expire
Of a low dishonest decade:
Waves of anger and fear
Circulate over the bright
And darkened lands of the earth,
Obsessing our private lives;
The unmentionable odour of death
Offends the September night.

Accurate scholarship can
Unearth the whole offence
From Luther until now
That has driven a culture mad,
Find what occurred at Linz,
What huge imago made
A psychopathic god:
I and the public know
What all schoolchildren learn,
Those to whom evil is done
Do evil in return.

Exiled Thucydides knew
All that a speech can say
About Democracy,
And what dictators do,
The elderly rubbish they talk
To an apathetic grave;
Analysed all in his book,
The enlightenment driven away,
The habit-forming pain,
Mismanagement and grief:
We must suffer them all again.

Into this neutral air
Where blind skyscrapers use
Their full height to proclaim
The strength of Collective Man,
Each language pours its vain
Competitive excuse:
But who can live for long
In an euphoric dream;
Out of the mirror they stare,
Imperialism's face
And the international wrong.

Faces along the bar
Cling to their average day:
The lights must never go out,
The music must always play,
All the conventions conspire
To make this fort assume
The furniture of home;
Lest we should see where we are,
Lost in a haunted wood,
Children afraid of the night
Who have never been happy or good.

O mais ruidoso lixo militante,
Gritam Pessoas Importantes,
Não é tão cru como nossos anseios:
O que o louco Nijinsky escreveu
Sobre Diaghilev
É a verdade do coração normal;
Pois que o erro gerado nos ossos
De cada homem e mulher
Anseia pelo que não pode ter,
Não o amor universal,
Mas, sozinho, ser amado.

Das trevas conservadoras
À vida ética
Vêm os densos viajores,
Renovando seus votos matinais;
“Serei fiel à minha esposa
E mais dedicado ao trabalho”.
Governantes perdidos despertam
E retomam seus jogos imperiais:
Quem pode libertá-los agora,
Quem pode os surdos alcançar,
Quem pelos mudos poderá falar?

Tudo o que tenho é uma voz
Para desfazer as dobras da mentira,
A mentira romântica na mente
Do homem sensual das ruas,
E a mentira da Autoridade
Cujos prédios aferram o céu:
Não há tal coisa como o Estado
E ninguém existe só;
A fome não dá escolha
Ao policial ou cidadão;
Temos de nos amar uns aos outros ou morrer.

Sob a noite, indefeso,
Jaz nosso mundo em estupor;
Contudo, pontilham por toda parte
Irônicos focos de luz,
Piscam onde quer que os Justos
Façam chegar suas mensagens:
Possa eu, tal como eles
De pó e Eros composto,
Sitiado pelo mesmo
Desespero e negação
Mostrar aqui uma chama de afirmação.

The windiest militant trash
Important Persons shout
Is not so crude as our wish:
What mad Nijinsky wrote
About Diaghilev
Is true of the normal heart;
For the error bred in the bone
Of each woman and each man
Craves what it cannot have,
Not universal love
But to be loved alone.

From the conservative dark
Into the ethical life
The dense commuters come,
Repeating their morning vow;
“I will be true to the wife,
I’ll concentrate more on my work,”
And helpless governors wake
To resume their compulsory game:
Who can release them now,
Who can reach the deaf,
Who can speak for the dumb?

All I have is a voice
To undo the folded lie,
The romantic lie in the brain
Of the sensual man-in-the-street
And the lie of Authority
Whose buildings grope the sky:
There is no such thing as the State
And no one exists alone;
Hunger allows no choice
To the citizen or the police;
We must love one another or die.

Defenceless under the night
Our world in stupor lies;
Yet, dotted everywhere,
Ironic points of light
Flash out wherever the Just
Exchange their messages:
May I, composed like them
Of Eros and of dust,
Beleaguered by the same
Negation and despair,
Show an affirming flame (Auden, 2007).

Nosso propósito aqui restringe-se a examinar as imagens e metáforas elaboradas por Auden em “September 1, 1939” e replicadas por Drummond em “Contemplação no Banco”. Ambos os poemas foram compostos com o mesmo tom de solilóquio e estão ambientados em cenários análogos: um homem, sentado no banco de um bar ou praça, declama seus pensamentos em voz alta, pensamentos que nos falam da miséria do mundo e da esperança de que surja, no futuro, um novo homem e uma sociedade “Justa”. O pessimismo com os males do tempo presente converte-se em esperança de superação de tais males no porvir. Enquanto o poema de Drummond é marcado pelo *pathos* do novo (próprio de uma mentalidade revolucionária que almeja reformar a ordem do mundo a partir de uma nova ética universal socialista), o poema de Auden entende que a solução das misérias do homem e do mundo estaria na tradição do amor ágape cristão.

As sutis similaridades entre os dois textos não param por aí. Em "September 1, 1939" Auden diz estar sentado num banco de boteco suburbano ("dive"); dali, põe-se a refletir, em solilóquio, sobre a estupidez e a soberba dos governantes, sobre as mortes que serão causadas pela Grande Guerra então deflagrada, sobre o medo dissimulado que se estampa no rosto dos frequentadores daquele bar, sobre a utopia do amor universal entre os homens e sobre a utopia de uma sociedade composta por cidadãos "Justos". O poeta então se diz "Incerto e temeroso" perante tais acontecimentos. O que ele contempla dali é a antevisão da morte violenta de milhões de soldados e civis em todas nações da Terra. Todos serão varridos para o centro desse vórtice que devorará multidões de seres humanos. O botequim aí mencionado, segundo John Fuller, é, provavelmente, "o bar gay *Dizzy Club*, a oeste dessa rua, conhecida na época como 'Swing Street', sobretudo por ter muitos pequenos bares e clubes de jazz" (Fuller, 2007, p.290).

Em "Contemplanção no Banco", por sua vez, Drummond nos descreve o cenário de um banco de praça pública no qual está sentado o poeta-contemplador. Da perspectiva desse banco ele vê a flor (I) e o homem futuro (II e III). Assim como em "September 1, 1939", o poema de Drummond se desdobra a partir de uma conversação do poeta consigo próprio, conversação esta marcada pela lamentação, pela aspiração de um novo mundo e pela melancolia da incerteza (declinada no uso reiterado do "talvez" e do "quem sabe": "talvez um dia se humanize", "ele talvez compreenda", "quem sabe a flor que aí se elabora"). A angústia e a incerteza, como podemos perceber, são retratadas por ambos os poetas: Auden se diz "*Uncertain and afraid*", Drummond nos descreve sua "angústia espiralante".

A expressão "normal heart" ("o coração normal"), do poema de Auden, também é redenhada por Drummond com seu "coração pulverizado". O bardo inglês usa essa metáfora para representar o amor universal pela humanidade em contraposição ao querer ser amado individualmente. Todo coração normal almeja o amor universal, diz o poeta. O verso alude a uma passagem do *Diário de Nijinsky* (Nijinsky, 1937) na qual o bailarino diz que algumas pessoas hipócritas, como Diaghilev (mecenas e produtor dos artistas russos, especialmente os bailarinos), não querem o "amor universal", querem ter o monopólio do amor, isto é, desejam ser idolatrados. Auden cita a passagem para se referir à soberba de Hitler. Drummond prefere denominar tal "coração normal" de "coração pulverizado", mas ambos são corações que desejam o amor universal. O adjetivo "pulverizado", de certo modo, é uma metáfora que representa a desolação de um coração destruído pelas misérias do mundo, isto é, pelo desamor generalizado. A antítese desse "coração pulverizado" seria um coração íntegro, "normal".

Outro paralelo entre os poemas de Auden e Drummond pode ser constatado nos versos: "Pois que o erro gerado nos ossos/ De cada homem e mulher/ Anseia pelo que não pode ter,/ Não o amor universal,/ Mas, sozinho, ser amado". Para Auden, os homens que causam a guerra e as mortes em massa são aqueles que não enxergam o amor universal, porque estão cegos e têm seus corações dominados pelos pecados da soberba e da ira. Tais pecados estão "nos ossos de cada homem e mulher", porque provêm do Pecado Original e da maldição de Caim. O desejo de querer ser amado sem que ninguém mais o seja, isto é, o anseio de ter o monopólio do amor, alude ao desejo de idolatria que é a principal característica da personalidade de Hitler².

² Auden sugere que o "erro internacional" das políticas de apaziguamento lastreadas pelos governos da França e da Inglaterra poderia ser evitado se os líderes do acordo fizessem "investigações psicanalíticas acerca das experiências

Desse desejo surgiu o culto da personalidade próprio dos regimes fascistas. Auden vê nesse traço de personalidade uma das consequências do Pecado Original: a soberba personalista, a ambição desmesurada, a paixão ególatra, a busca insana pela grandeza pessoal e pela glória mundana. Portanto, o homem do amor universal audeniano é uma expressão do amor cristão, única disposição de espírito capaz de superar a herança maligna da Queda, inscrita "nos ossos" de "cada homem e mulher", tal como o sinal de Caim está inscrito na testa dos homens gerados por essa genealogia milenar. John Fuller explica-nos que, para Auden, "a base da 'Sociedade Justa' é o amor universal, o Ágape Cristão, que é negado pelo Eros do indivíduo corrompido pelo pecado" (Fuller, 2007, p. 292). Auden extraiu os versos "Not universal love/ But to be loved alone" de uma passagem do Diário de Nijinski: "Alguns políticos são hipócritas como Diaghilev, que não quer amor universal, mas ser amado sozinho. Eu quero amor universal" (Nijinski, 1937, p. 44). Se o homem do amor universal drummondiano é uma invenção filosófica do socialismo, o homem arquetípico do amor universal audeniano nascerá da vitória do amor ágape sobre os pecados do homem e sobre as misérias do mundo.

Assim, Drummond rechaça o amor ágape cristão esposado por Auden: "Nalgum lugar faz-se esse homem.../ Contra a vontade dos pais ele nasce,/ contra a astúcia da medicina ele cresce,/ e ama, contra a amargura da política". O homem novo "nega, sorrindo, a escura fonte", a origem edênica e adâmica da qual proveio a humanidade decaída. Prefigurado pela genética lisenkoísta soviética (Almeida, 2023), o novo homem de Drummond seria absolutamente novo, não gerado. Por ser uma invenção biológica e política, esse homem não é um "filho" do homem corrompido, tampouco um irmão adâmico, "por quê" a vida nova dele nascida há de "nutr[ir-se] de outros saís". Daí Drummond explicar que "Não lhe convém [ao novo homem] o débil nome de filho,[...]/ Irmão lhe chamaria, mas irmão/ por quê, se a vida nova/ se nutre de outros saís, que não sabemos?". Se Auden vê o novo homem como um cristão ágape capaz de transcender suas paixões e pulsões corporais, Drummond o prefigura a partir da imagem do homem de Lysenko (1948), o Golem da revolução genética soviética então em curso após a realização da Conferência de VASKhNIL (União das Academias de Ciências Agrícolas Lênin), em 7 de agosto de 1948. Enquanto o novo homem de Auden triunfa sobre os males do Pecado Original sem denegar sua origem adâmica, o novo homem de Drummond só pode ser "feito" a partir da recusa radical dessa origem. Não por acaso o itabirano usa termos como "vida nova", "irmão" e "gerado" para explicar tal ruptura. Basta nos lembrarmos que a oração do "Credo Niceno-Constantinopolitano", que é a declaração de fé unânime das Igrejas Católica, Ortodoxa, Anglicana e Luterana, diz que Jesus Cristo é o "Deus verdadeiro, gerado, não feito,

formativas de Hitler em Linz". Foram estas experiências familiares que fomentaram no líder nazista "sua 'enorme imago', típica de um homem 'psicopata' que se via como um 'deus'. Segundo Fuller, "foram as experiências subjetivas de Hitler, provavelmente com a autoridade parental, que o levaram a ser um psicopata; 'imago' é um termo junguiano" (Fuller, 2007, p.291). Auden entendia que o erro pacifista "também poderia ser evitado por um estudo histórico do nacionalismo alemão", desde Lutero. É provável que o poeta tenha, nesta passagem sobre Lutero e as sandices da cultura moderna, se inspirado no capítulo 7 de *Out Of Revolution*, de Eugen Rosenstock-Huessy (2013). Fuller nos lembra de "uma passagem do prefácio de Auden ao livro *Poets of the English Language* (1950) na qual o poeta nos explica que "O dualismo inaugurado por Lutero, Maquiavel e Descartes nos levou ao limite de nossas forças e sabemos que devemos descobrir uma unidade que possa reparar as fissuras que separam o indivíduo da sociedade, o sentimento do intelecto e a consciência de ambos, ou certamente morreremos de desespero espiritual e aniquilação física" (Auden *apud* Fuller, 2007, p. 291-292)

consustancial ao Pai" (Catecismo da Igreja Católica, 1993, n. 195). O homem lisenkoísta soviético antevisto por Drummond é definido como o contrário desse "Filho do Homem": é feito, não gerado e se consubstancia de "outros saís". Trata-se, portanto, de um homem não consustancial ao Pai, porque "Ele é seu próprio irmão".

Outro possível intertexto entre os poemas de Auden e Drummond estaria no eco entre as palavras "expire" e "espiralante". O poeta inglês se confessa "Incerto e temeroso enquanto/ As lúcidas esperanças desta/ Década vil e desonesta *expiram*". O estado de ânimo de Auden (antevendo as desgraças da Segunda Guerra) e de Drummond (descrevendo as misérias do mundo, prefigurando o "retrato futuro" do homem lisenkoísta) é muito semelhante. Drummond diz que a contemplação da flor o deixa angustiado e envolto numa "estampa vaga" e "espiralante". Como sabemos, os temas da ansiedade, da angústia e da introspecção melancólica — estados de ânimo descritos a partir do cenário de um banco de bar — serão a tônica de toda a poética audeniana, sobretudo com a publicação do premiadíssimo *The Age of Anxiety* (Auden, 1947). O verso "*As the clever hopes expire*" ("As esperanças inteligentes expiram") revelam que as esperanças de paz do poeta inglês "expiraram" no dia em que a Segunda Guerra foi deflagrada. Já Drummond nos revela que sua angústia ao contemplar a flor de um mundo solidário é "espiralante". Ambos são termos que qualificam o mesmo estado de espírito comum aos dois poetas.

Esse paralelo sobre os estados de ânimo dos poetas pode ser melhor explicado se atentarmos para a expressão "*the clever hopes*". Segundo Fuller, o verso que alude às "esperanças inteligentes" foi posto aí como uma referência à "política de apaziguamento de Munique". O rascunho preliminar do poema referia-se às "últimas esperanças loucas ("*last mad hopes*")". A política de apaziguamento, mantida pelas nações europeias ao longo do período entre-guerras, tinha por princípio manter a paz entre os povos a despeito das constantes violações dos tratados internacionais pela Alemanha nazista. Os acordos de paz estabelecidos durante a Conferência de Munique (1938), protagonizada por Adolf Hitler e pelo Primeiro-Ministro inglês, Neville Chamberlain, caíram por terra quando a Polônia foi invadida.

O poema de Drummond replica a tese das "esperanças inteligentes" ao declarar que a flor da utopia "se elabora" desde o "chão" e que "não é longo mentar uma flor". A expressão revela o caráter intelectual, imanente ("chão") e imaginário da utopia de um mundo fraterno. A esperança revolucionária, para Drummond, é mentada, portanto, inteligente, criativa, engenhosa, astuta e inventiva. Trata-se de uma esperança pensada filosoficamente para instituir uma ordem mundana e imanente. Não se trata da esperança no sentido cristão, como virtude teologal e transcendente. Como enfatizou Vagner Camilo, a flor drummondiana, símbolo de um futuro redentor que abolirá os males do tempo presente, é "puramente mentada" (Camilo, 2005, p. 219). "Mentar" a "flor" é uma expressão análoga às "esperanças inteligentes" de Auden. Presume-se que Drummond tenha interpretado "*clever hopes*" como o anseio audeniano pelo triunfo do comunismo na Europa e no mundo. Afinal, o comunismo é, desde a origem, uma esperança utópica "mentada" intelectivamente. Tal interpretação, contudo, difere da leitura de John Fuller, para quem tais esperanças designariam, provavelmente, os acordos de não-agressão pactuados durante a Conferência de Munique (1938). De todo modo, como assinala Vagner Camilo, esta "flor mentada já não corresponde, como em *A Rosa do Povo*, a uma nova ordem social", mas, sim, "a um novo homem" (Camilo, 2005, p. 220).

A despeito de rechaçar as teses cristãs de Auden acerca da origem do novo homem fraterno, Drummond concorda com o juízo audeniano acerca dos governantes das nações. Auden os denomina com as expressões "Important Persons" e "Authority", as quais são reescritas por Drummond com as expressões "nossos donos temporais" e a "guarda" que almeja "capturar" os sonhos utópicos dos homens revolucionários. Assim Drummond diz que "nossos donos temporais ainda não devassaram/ o claro estoque de manhãs", nem "a guarda" capturou a imaginação utópica. Os governantes são assim retratados, por ambos os poetas, como tiranos que nos devassam os sonhos e nos roubam o que há de mais belo e precioso interiormente: o desejo comum de um novo mundo, mais justo e solidário. No poema, Auden enfatiza o poder de mobilização dos governantes em relação às massas. Quem mobiliza o "Homem Coletivo" são estas "Autoridades" e "Pessoas Importantes". O Homem Coletivo é aquele que ergue as grandes obras do engenho humano. Ele não tem nome, nem individualidade. É o cidadão da pátria e à serviço dela. Esse homem é um escravo obrando as pirâmides dos faraós do mundo moderno. A euforia com os feitos da ciência e com a imagem grandiosa da nação mesmeriza esses súditos e seus governantes. Quando Auden alude ao "sonho eufórico", refere-se, assim, ao fascínio do homem moderno com as grandes obras do engenho humano, como os arranha-céus das primeiras décadas do século XX. Era comum que a elite científica, narcisisticamente admirada de seus próprios feitos, contagiasse todas as nações com tal discurso triunfal. Com a deflagração da Grande Guerra, contudo, tanto a elite política, quanto a científica, foram obrigadas a lidar com "a face do imperialismo" e com o "erro internacional" cometido pelos pacifistas que calcularam, erroneamente, que concessões territoriais e condescendências militares evitariam a guerra com a Alemanha de Hitler. Assim, Auden compreende a Guerra como o anticlímax da euforia nacionalista e científica.

O poema de Auden deixa subentendido que o poder faraônico dos governantes sobre a consciência dos homens comuns dá aos poetas o digno papel de porta-vozes da verdade. Diante da tirania da opinião majoritária, moldada pelos governantes segundo seus próprios interesses, cabe ao poeta usar o expediente retórico da poesia para desvelar a retórica astuciosa e mentirosa dos políticos e formadores de opinião. A poesia teria essa função de desvelar a verdade que a retórica política oculta, omite ou torna ilusória. Uma vez que o homem comum é manipulado por tal retórica, cabe ao poeta desmenti-la: "Tudo o que tenho é uma voz/ Para desfazer as dobras da mentira,/ A mentira romântica na mente/ Do homem sensual das ruas,/ E a mentira da Autoridade".

Daí se desdobra outro paralelo entre os dois poemas: o uso da expressão "as dobras da mentira" ("*unfolded lies*") é similar à acusação de Drummond ao afirmar que "o jornal" que "pousa sobre as ervas pisadas" "mente". Auden não emprega o termo "jornal", prefere sugerir-lo com a palavra "*unfolded*". A "mentira dobrada", oferecida ao desavisado "homem das ruas" sugere a imagem de um homem simples, facilmente enganado pela propaganda política travestida de informação. O jornal se apresenta assim como um panfleto paratático de mentiras impressas em folhas dobráveis. Segundo Fuller, a expressão "*unfolded lies*" é aí empregada como uma espécie de *kenning*³ para designar falsas notícias jornalísticas. De todo modo, para Auden,

³ *Kenning* é um substantivo composto ou perífrase formado pela aglutinação de duas palavras que, hifenizadas, passam a designar, por metáfora ou metonímia, um substantivo simples. Meissner (2006) explica-nos que tal figura de linguagem proveio da poesia germânica antiga, tendo se popularizado na tradição da poesia anglo-saxônica antiga e moderna. No *Beowulf*, por exemplo, o mar é uma *estrada de baleias* (*Whale-road*), assim como o sangue derramado nas batalhas é o "suor da batalha" (*battle-sweat*). No poema de Auden, o jornal e suas folhas dobradas representam "as dobras da mentira".

a mentira romântica dada ao homem comum (patriota, heroico, manipulável e sensual), somada às mentiras das Autoridades (os governantes e os formadores de opinião), deveriam ser desfeitas pelo poeta e pela poesia. Uma vez que o discurso oficial propalado por tais autoridades se dedicava a romantizar a guerra e a violência bélica, fantasiando a calamidade como um ato heroico, caberia aos poetas desfazer tais ardis discursivos.

Drummond não apenas reitera a frase audeniana segundo a qual os jornais mentem como também concede aos poetas o papel de reveladores da verdade. Quando diz, enfaticamente, que "o jornal, que aí pousa, mente", o poeta se refere às centenas de matérias e artigos de opinião publicadas nos jornais brasileiros da época os quais acusavam Lysenko e a genética proletária soviética de serem "fraudes científicas" e "charlatanismo", entre outras acusações (Almeida, 2023). Assim, nessa passagem, Drummond replica a expressão "*unfolded lies*", de Auden, para dar a si mesmo, como poeta, o papel moral de desfazer a mentira impressa nos jornais. Auden dizia: "Tudo o que tenho é uma voz/ Para desfazer as dobras da mentira". Já Drummond, desfazia a "mentira" dos inimigos de Lysenko não apenas acusando-os de mentirosos, mas também oferecendo aos seus leitores a contemplação poética da imagem deste novo homem ainda "incorpóreo".

A contemplação da imagem do homem de Lysenko explica porque Drummond o descreveu como uma espécie de fantasma que "dissolvendo a cortina de palavras", assumiria uma "forma" que "abrange a terra e se desata/ à maneira do frio, da chuva, do calor e das lágrimas". Esse homem geneticamente manipulado seria, portanto, similar a uma força da natureza, tal como o era Maiakovski (Mei, 2019). Como podemos perceber, essa mesma imagem está desenhada na primeira estrofe do poema de Auden, quando o poeta nos diz que "Ondas de raiva e temor/ Rondam as nações/ Sombrias e radiantes da Terra,/ Arrastando nossas vidas ao redor". Drummond contempla a imagem do novo homem soviético; Auden contempla os horrores da Guerra Mundial; a guerra é uma força da natureza que inexoravelmente arrasta os homens para o interior de seu vórtice; o homem michuriniano-lysenkoísta é uma força da natureza que inexoravelmente se espalhará pelo mundo, como o frio a chuva e o calor.

5 Conclusão

É provável que Drummond tenha se apropriado parcialmente do cenário audeniano para, a partir dele, não apenas afirmar suas próprias teses lysenkoítas, mas também negar as teses cristãs do poeta inglês, sobretudo no que diz respeito à crença numa futura redenção da humanidade por assunção do amor ágape cristão. Auden, após a conversão ao Catolicismo, passou a considerar esse poema "o mais desonesto" já escrito por ele: "Percebi que todo o poema estava infectado por uma desonestidade incurável — e devia ser descartado" (Fuller, 2007, p. 292). Disse o poeta de *Bristol Street*:

Relendo um poema meu, em 1º de setembro de 1939, depois de publicado, cheguei ao verso "Devemos amar uns aos outros ou morrer" e disse a mim mesmo: 'Isso é uma maldita mentira! Devemos morrer de qualquer maneira.' Então, na próxima edição, alterei para 'Devemos amar uns aos outros e morrer'. Isso também não parecia funcionar, então cortei a estrofe. Ainda não é bom. Percebi que todo o poema estava infectado por uma desonestidade incurável — e devia ser descartado (Auden *apud* Fuller, 2007, p.292).

De todo modo, Drummond, assim como fizera em "A Máquina do Mundo", reutilizou o cenário de Auden, além de algumas imagens, metáforas e recursos, quais sejam: (i) reelaborou o recurso dramático do solilóquio reflexivo do poema de Auden, assim como o confronto entre a imaginação utópica do tempo futuro e as misérias do mundo presente; (ii) também o tom de incerteza e "angústia espiralante" em relação ao futuro imediato se repete em ambos os poemas; (iii) o coração pulverizado pelas misérias do mundo, esperançoso pelo triunfo do amor universal, é um símile do coração normal de Auden e Nijinski; (iv) se para Auden os males do mundo provém do Pecado Original (que deve ser superado e transcendido pelo amor ágape cristão), para Drummond os males do egoísmo provém da ordem capitalista burguesa que deve ser superada pela revolução genética lysenkoísta, aquela que negará a origem adâmica da humanidade do homem; (v) Auden e Drummond tratam as utopias do novo homem e do triunfo do amor universal como "esperanças inteligentes", isto é, como utopias "mentadas" e "elaboradas" pela inteligência; (vi) ambos retratam os governantes como tiranos, astuciosos e manipuladores; (vii) ambos dizem que os jornais "mentem": Drummond referindo-se aos adversários da "Biologia proletária" de Lysenko (1949), Auden referindo-se à propaganda política travestida de notícia; (viii) ambos utilizam imagens das forças da natureza para retratar a ação da guerra sobre a vida dos cidadãos e para retratar a força moral do novo homem que irá nascer.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, C.R.R. de. A máquina do mundo em 3D: Drummond, leitor de W.H. Auden. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 30, n. 2, p. 6-25, abr-jun. 2021.
- ALMEIDA, C.R.R. de. Drummond e o "Caso Lysenko": uma leitura de "Contemplanção no banco". *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, 2023.
- ALMEIDA, C.R.R. de. Drummond, leitor de Stephen Spender. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 58, 2025.
- ALMENDRA, Pedro de. W.H. Auden e Carlos Drummond de Andrade: A Máquina do Mundo e o Relógio da Matriz. *Revista DeSenRedOs*, Teresina, ano XII, n. 34, p. 39-59, dez. 2020.
- ANDRADE, C. D. de. Contemplanção no Banco. *Revista Província de São Pedro*, n.13, dezembro de 1949.
- ANDRADE, C.D. de. Contemplanção no Banco. *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), 1950, edição 17493, p. 3, 1950. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=%22Carlos%20Drummond%20de%20Andrade%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=1618. Acesso em: 25 fev. 2023.
- AUDEN, W. H. *The Age of Anxiety: a baroque eclogue*. New York: Random House, 1947.
- AUDEN, W.H. *Collected Poems*. Edited By Edward Mendelson. The Modern Library, New York, 2007.
- BYLAARDT, C. O. Drummond: a metamorfose em direção à poesia pura. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, [S.l.], v. 20, n. 27, p. 65-92, dez. 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/30778>. Acesso em: 26 abr. 2023.
- CAMILO, V. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. Cotia: Ateliê, 2005.
- CARPEAUX, O. M. Última Canção — Vasto Mundo. *Correio da Manhã*. 18 de outubro de 1942. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=Amar%20Carlos%20Drummond%20de%20Andrade&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=13887. Acesso em: 24 dez. 2023.
- CARPEAUX, O. M. *Ensaio Reunidos (1942-1978)*. Vol.1. Rio de Janeiro: Topbooks/Universidade

Editora, 1999.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1993.

FIGUEIREDO, Guilherme. O Destino do "Humor". *Correio Paulistano*. 20 de março de 1948. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_09&pesq=%22Carlos%20Drummond%20de%20Andrade%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=36826 Acesso em: 23 fev 2022.

FULLER, J. *W.H. Auden: A Commentary*. London: Faber and Faber, 2007.

GLEDSON, J. *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981.

HOLANDA, S. B. Rebelião e Convenção I. *Diário Carioca*, 20 abril de 1952a. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&pesq=%22Claro%20Enigma%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=13785 Acesso em: 20 jul. de 2020.

HOLANDA, S. B. Rebelião e Convenção II. *Diário Carioca*, 27 abril de 1952b. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&pesq=%22A%20ingaia%20ci%C3%Aancia%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=13884 Acesso em: 1 nov. 2020.

KENNEDY, P. *Ascensão e Queda das Grandes Potências: Transformação Econômica e Conflito Militar de 1500 a 2000*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1989.

KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler. Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LYSENKO, T.D. "A Biologia Soviética". *Problemas – Revista Mensal de Cultura Política*, n. 16, Rio de Janeiro, Imprensa Proletária, jan. de 1949. Disponível em: https://www.marxists.org/portugues/tematica/rev_prob/16/biologia.htm. Acesso em: 15 de mar. 2023.

LYSENKO, T.D. *A Herança e Sua Variabilidade*. Rio de Janeiro: Editora Vitória, 1948.

MEI, L. P. *Do caos ao universo: uma cosmologia da poética de Maiakóvski*. 2019. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MEISSNER, T. H. Kenning morphology: towards a formal definition of the skaldic kenning, or kennings and adjectives. In: MCKINNELL, J.; ASHURST, D.;

KICK, D. (ed.). *The fantastic in Old Norse/Icelandic literature: sagas and the British Isles*. Papers of the 13th International Saga Conference, Durham and York, August 6–12, 2006. Durham: Centre for Medieval and Renaissance Studies, Durham University, 2006. v. 2, p. 923-934.

MERQUIOR, J. G. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

NIJINSKY, V. *The Diary of Vaslav Nijinsky*. Edited by Romola Nijinsky. London: London, 1937.

NIJINSKY, V. *O Diário de Nijinsky*. 2. ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1985.

PALMER, H. "A Brief History of the Poetry of Despair". *English: Journal of the English Association*, v. 3, Issue 16, p. 166–172, Spring 1941.

ROSENSTOCK-HUESSY, E. *Out of revolution: autobiography of western man*. Eugene: Wipf & Stock, 2013.

SANT'ANNA, A. R. *Drummond. O Gauche no Tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SKELTON, R. *Poetry of the Thirties*. Harmondsworth: Penguin Books, 1964.

TOLLEY, A. T. *The poetry of the thirties*. Edited by Robin Skelton. London: Gollancz, 1975.