

Carlos Drummond de Andrade e Elizabeth Bishop: o operário no mar e o hortelão

Maria Lúcia Milléo Martins | UFSC

Resumo: Parte de um estudo mais amplo sobre os dois poetas, essa discussão focaliza dois poemas: “O Operário no Mar”, de Drummond, e “Manuelzinho”, de Bishop. A percepção do homem comum manifesta nesses poemas integra um processo evolutivo em que o lirismo e consciência social passam a conjugar-se. Evitando a superficialidade do discurso populista ou da mera condescendência, Drummond e Bishop evidenciam uma genuína preocupação pelo humano. Registram o conflito dos laços humanos com as diferenças sociais. Embora persistam as diferenças, o apelo do humano leva a uma “esperança de compreensão”, ou à promessa de “tentar”. Palavras-chave: lirismo, sociedade, humanismo.

Sentimento do mundo, a terceira coletânea poética de Drummond, revela um significativo deslocamento do círculo do eu para o mundo grande, do individualismo para a consciência social. A partir de então, sentimento do mundo passa não só a conotar o sentimento do poeta em relação ao mundo mas os sentimentos do próprio mundo acolhidos em sua poesia. Em entrevista a Lya Cavalcanti, Drummond cita Mário de Andrade como seu grande mentor nesse processo:

O que Mário esperava de nós não era que o seguissemos, mas que nos descobrissemos a nós mesmos, ao que pudesse haver de bom em nós, no sentimento de inquietação, desejo de investigação e reflexão: queria (e foi explicitando isto em cartas que passaria a nos escrever, paciente, pedagógico, obstinado) que adquiríssemos a consciência social da arte e trabalhássemos utilitariamente nesse sentido, pela descoberta ou redescoberta gradativa do Brasil em nós, atualizados e responsáveis. Nunca segui a fundo a lição de Mário, mas o pouco de ordem (sob a desordem superficial) que passei a pôr no que escrevia é consequência da ação dele para me salvar do individualismo e do esteticismo puro.¹

Em Bishop, um fenômeno semelhante acontece em *Questões de viagem*, também seu terceiro livro de poemas. É quando suas paisagens, diz Lorrie Goldensohn, ganham em “população humana”, à medida que sua poesia passa a assimilar a vida na cidade grande e no interior.² Essa expansão em favor do humano, do social acaba promovendo também em Bishop uma “descoberta ou redescoberta gradativa do Brasil”.

O apelo do humano resulta em uma coincidência curiosa em Drummond e Bishop: a percepção da criança lado a lado com a do homem comum, ou seja, “O Operário no Mar” precedendo “Menino Chorando na Noite”, e “Manuelzinho” seguindo “Filhos de Posseiros”, em suas respectivas coletâneas. Em ambas as visões do homem comum – operário e hortelão – a serem observadas aqui, laços humanos conflituam com diferenças sociais. Ao final da disputa, embora as diferenças persistam, os laços humanos levam a uma “esperança de compreensão”, ou à promessa de “tentar”.

Em perspectiva distanciada como Bishop na abertura de “Filhos de Posseiros”, Drummond inicia “O Operário no Mar”, focalizando o operário na rua:

Como vai firme! Não tem blusa. No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na sua blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes, nos desconfortos enormes. Esse é um homem comum, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos.³

1. ANDRADE, 1986. p. 108.

2. GOLDENSOHN, 1992. p. x-xi. Faço aqui a tradução dessa e demais citações críticas de originais em inglês.

3. ANDRADE, 1992. p. 59-60.

Despindo o operário das vestes populistas (a “blusa azul, de pano grosso”), como observa Vagner Camilo, Drummond “devolve a figura do operário às proporções naturais, retirando a ênfase na deformação dos membros que, em geral, estão associados à idéia de trabalho”.⁴ Com relação à deformação dos membros, Camilo ressalta as representações expressionistas do trabalhador na pintura social de Portinari, como na tela *Café*. O poeta, no entanto, mantém em sua tela a figura do negro (“homem comum apenas mais escuro que os outros”) emblemática para o trabalho escravizante do operário. À escuridão do corpo atribui também a opacidade que lhe preserva “desígnios e segredos” – uma espécie de projeção da própria escuridão do poeta incapaz de decifrá-lo.

Pondera então sobre o rumo do operário, manifestando a dolorosa consciência das diferenças:

Para onde vai ele, pisando assim tão firme? Não sei. A fábrica ficou lá atrás. Adiante é só o campo, com algumas árvores, o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios. O operário não lhe sobra tempo de perceber que eles levam e trazem mensagens, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos. Não ouve, na Câmara dos Deputados, o líder oposicionista vociferando. Caminha no campo e apenas repara que ali corre água, que mais adiante faz calor. Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar-lhe que suste a marcha.

Como Bishop em “Filhos de Posseiros”, Drummond registra a condição de alheamento a que se submetem os segmentos menos privilegiados da sociedade. O operário, observa Camilo, “permanece alheio tanto ao domínio massivo do capital internacional [‘o grande anúncio de gasolina americana’], quanto às notícias e ideologias veiculadas por toda essa rede de comunicação, do mesmo modo como ignora a discussão política do líder oposicionista (...)”. Diante da consciência das diferenças, o poeta reconhece seu sentimento de culpa (“culpa de classe”, como diz Camilo) que o leva ao ímpeto de “pular a janela” – a imagem aqui sugerindo não só o desejo de aproximação, mas de colocar-se no mesmo plano do operário, vulnerável ao tenso confronto.

4. CAMILO, 2001. p. 248.

O surrealismo do ímpeto desencadeia a visão fantástica do operário “caminhando no mar”, privilégio que o poeta pensava ser exclusivo de “alguns santos e de navios”. Mas não há “santidade” no operário, nem “rodas” ou “hélices” no seu corpo que possam explicar o milagre. Cansado, o operário se volta para o poeta com um “sorriso úmido”:

Único e precário agente de ligação entre nós, seu sorriso cada vez mais frio atravessa as grandes massas líquidas, choca-se contra as formações salinas, as fortalezas da costa, as medusas, atravessa tudo e vem beijar-me o rosto, trazer-me uma esperança de compreensão. Sim, quem sabe um dia o compreenderei?

A respeito da perspectiva no poema, Ricardo da Silveira Lobo Sternberg nota que é como se o poeta visse o operário através de uma “lente bifocal”, uma parte da lente ideológica, a outra realista – a primeira mostrando o operário como “um herói mitológico vitimizado” (como em um conto, peça teatral ou discurso político); a última, como “homem distinto do poeta”.⁵ Acrescentaria a essas lentes uma terceira dimensão: a visionária que, transcendendo a consciência das diferenças, concebe um espaço comum para o humano. É esse ímpeto humanístico que leva o poeta à “fascinação” que “quase [o] obriga a pular a janela” para sustar a marcha do operário, e recebe o “sorriso úmido” que, atravessando todas as barreiras, vem oferecer “esperança de compreensão”.

A ânsia por comunicação no poema ressoa talvez o anseio que Drummond revela em carta a João Cabral. Falando do hermetismo de Cabral, Drummond propõe que o poeta “se ofereça assim mesmo ao povo”, cujo “instinto vigoroso, quase virgem” haveria de responder ao impacto da poesia. Manifesta então seu anseio:

Já meditou na fascinante experiência que seria fazer livros de custo ínfimo, com páginas sugestivas, levando a poesia moderna aos operários, aos pequenos funcionários públicos, a toda essa gente atualmente condenada a absorver uma literatura de quarta classe porque se convencionou reservar certos gêneros e tendências para o pessoal dos salões e das universidades?⁶

5. STERNBERG, 1986. p. 123.

6. SÜSSEKIND, 2001. p. 174-175.

A poesia seria um meio de sustar “a marcha” do operário, sem “tempo” de perceber os “fios” que “levam e trazem mensagens”.

Apesar de diferenças que vão de mar a terra – o operário de Drummond, um caminhante de águas, “Manuelzinho” de Bishop, um hortelão – o que aproxima os dois poemas é a perspectiva humanística. Em favor dela, devo argumentar contra a hipótese da condescendência em “Manuelzinho”, proposta em várias críticas do poema. Thomas Travisano, por exemplo, afirma que a condescendência é algo “implícito mas central” no tratamento de Manuelzinho. Afirma que sob a aura da “empatia” e do “humor”, Bishop implicitamente aponta “características dominantes da classe privilegiada no Brasil: seu paternalismo, sua perplexidade diante do jeito curioso de seus empregados e, sim, sua condescendência”.⁷

Candace Slater, por outro lado, afirma que “rico em humor extravagante, levemente mordaz, o poema é cômico mas não condescendente no seu retrato de um tipo comum de relacionamento que começa a desaparecer”.⁸ Conclui interpretando os versos finais como um tributo à “falta de rigidez senão da suposta lógica que tradicionalmente tem dado à vida na América Latina muito do seu reconhecido calor humano”. Sem descartar a hipótese da condescendência, Victoria Harrison articula esse calor humano em termos mais precisos. Refere-se às anedotas de Bishop em “Manuelzinho” como “calorosas, engraçadas e condescendentes, combinando crítica e *abraço* brasileiro (...) em uma mesma elocução”.⁹

A razão de trazer tais variantes é observar uma curiosa evolução da hipótese de pura condescendência à combinação com afeto – o abraço brasileiro. Essa pequena amostra de leituras também ilustra uma tendência entre os críticos estrangeiros de explicar o poema à luz de supostas feições nacionais. Embora válido, esse tipo de leitura contextual corre o risco de cair no terreno nem sempre confiável dos estereótipos, ou pior, subestimar o que é único.

Em carta a U. T. e Joseph Summers, Bishop se defende da acusação de condescendência, levantando uma questão importante:

7. TRAVISANO, 1988. p. 146.

8. SLATER, 1977. p. 36.

9. HARRISON, 1993. p. 153.

Queria saber quem foi o crítico que fez uma leitura tão equivocada de “Manuelzinho” – mas já fui muito acusada deste tipo de poesia, particularmente naquela época de literatura engajada – “Cootchie” etc. eram considerados “condescenden-tes”, ou então era porque eu vivia num mundo (claramente eu era MUITO RICA) em que as pessoas tinham criadagem, imagine só etc. e tal. Na verdade os brasileiros adoram “Manuelzinho”. Vários amigos meus que lêem inglês já me disseram: “Meu Deus (ou minha nossa), é *isso mesmo*”. E é por isso que o narrador do poema é a Lota (...).¹⁰

A questão aqui não é opor uma equivocada leitura estrangeira aos privilégios de uma platéia local que, por intimidade, pudesse ter uma visão mais precisa de “Manuelzinho”. O relevante nesse comentário é exatamente o reconhecimento do que é único no poema – “E é por isso que o narrador do poema é a Lota [...]”

Identidade preservada, a mesma referência aparece na epígrafe do poema: “[Brasil. Fala uma amiga da escritora.]”. A preocupação em contextualizar é evidente, ou seja, “Manuelzinho” é para ser entendido em um contexto brasileiro e, mais precisamente, sob a ótica da voz da “amiga”, em óbvia cumplicidade com a da poeta. Há ainda a singularidade do nomear. Embora “Manuelzinho” possa ser um simulacrum de muitos outros Manueizinhos (como Severino em João Cabral de Melo Neto), é essencial considerá-lo em sua individualidade. A intimidade doméstica favorece o detalhamento do que é singular em Manuelzinho, intimidade esta, aliás, em que se implica duplamente a poeta como observadora e mediadora de vozes.

Pensando na cumplicidade de vozes no poema, lembro a observação de Carmem Oliveira sobre o que Lota e Bishop tinham em comum na vida real. “Aqueles duas eram díspares”, diz ela:

Lota era rápida, segura, mandona. Elizabetchy era lenta, hesitante, complacente. Todos os amigos brasileiros concordam, no entanto, que elas tinham uma coisa em comum: um abundante senso de humor. Eram finos exemplos de como a inteligência pode manifestar-se através do humor.¹¹

Sobre o humor no poema, Oliveira diz que “apenas um *lecteur* hipócrita não admite a perplexidade, o desajeitamento, a ‘confusão imediata’

10. BISHOP, 1995. p. 527-28.

11. OLIVEIRA, 1999. p. 86.

que necessariamente tem que prevalecer na relação entre criado criativo e patroa sensível, para o que o humor é a solução”.¹² Em “Manuelzinho”, o humor zomba com seriedade, com afeto mais do que censura.

Desde o início do poema, Manuelzinho afirma sua singularidade como o “pior hortelão desde Caim”, mas também por mostrar um curioso senso artístico que faz dos seus jardins “uma festa pros olhos”:

Rendeiro que veio com a terra
(mas nunca paga aluguel) –
branco, trintão, meu suposto
fornecedor de legumes,
só que não quer, ou não sabe,
fornecer nada pra mim –
o pior hortelão desde Caim.
Sua horta, lá no alto, torta,
é uma festa pros olhos. Nas beiras
dos canteiros de repolho
você planta cravos, e alface
misturada com escudinha.
Então vêm as saúvas, ou
chove uma semana inteira,
e tudo se perde outra vez
e eu lhe dou sementes aos quilos,
importadas, garantidas,
e um dia você me traz
uma cenoura mística, trípode,
ou uma abóbora “maior que um bebê”.¹³

A ironia então dá lugar à contemplação silenciosa:

Eu vejo você caminhando,
pés ágeis, descalços, na chuva,
subindo os caminhos íngremes
que você, ou seu pai, ou seu avô,
abriram por toda a minha terra,

12. E-mail de Carmem Oliveira, em 12 de julho de 1998, a propósito do meu primeiro rascunho sobre “Manuelzinho”.

13. BISHOP, 2001. p. 157-167.

e penso que a situação
não dá mais para agüentar;
(...)

O desabafo parece aqui se aplicar não só a Manuelzinho – sua incompetência e intrusão – mas à própria tolerância em permitir tal estado de coisas. Em outras palavras, o desabafo revela a tensão entre o bom senso que censura e o senso humanístico que consente.

Mas nem tudo é cisma mundana. Assim como na visão do operário em Drummond, há em “Manuelzinho” momento para o lirismo visionário:

E uma vez gritei com você
tão alto pra me trazer logo
aquelas batatas, que o seu
chapéu furado voou, e
você saiu sem os tamancos,
deixando três objetos
num triângulo a meus pés,
como se fosse um jardineiro
de alguma história de fadas,
que ao ouvir a palavra *batatas*
sumisse, pra virar príncipe
nalgum país encantado.

A mágica da palavra opera a súbita passagem do ordinário ao extraordinário – aqui e no poema de Drummond, como se o humano se encantasse sem deixar de ser humano. Operário e hortelão ganham nesse transporte uma dimensão mística, até mesmo espiritual. Em Drummond, o espiritual nada tem de religioso, pois não há “santidade” no operário caminhando sobre o mar; tem-se apenas o rarefeito. Em Bishop, nem mesmo o religioso escapa ao humor – primeiro, na comparação de Manuelzinho com Caim e aqui na sugestiva associação “chapéu furado”, “holey hat”, com “holy” (santo).

Meio hortelão, meio príncipe encantado, Manuelzinho tem sempre uma maneira ilógica de fazer as coisas, imprevisível mesmo diante da morte. Ao receber da patroa dinheiro para o enterro do pai, “aluga um ônibus / pra satisfação geral”. Ironicamente o que parece ilógico ao narrador é sensato a Manuelzinho, aliás sensato também aos olhos de uma cultura popular para a qual rituais de chorar o morto (prazeres incluídos) são mais importantes que o ato pragmático de enterrá-lo. Ao inserir esse traço de cultura popular e dar voz

a Manuelzinho, Bishop aproxima sua poesia da “linguagem com que os homens se comunicam”.

No acerto de contas na cozinha, “confusão imediata”:

Você esqueceu
as vírgulas decimais.
As colunas estão tortas,
uma colméia de zeros.
Você cochicha baixinho
que nem um conspirador;
as cifras chegam a milhões.
Contas? Que contas? São sonhos.
Na cozinha sonhamos juntos
que os mansos possuirão a terra –
ou vários hectares da minha.

O humor dissimulado recusa a sentimentalidade, o clichê da apologia pelos humildes, mas não esconde o afeto. Em um primeiro rascunho, Bishop considerava o verso: “É verdade, não é verdade que abençoados são os humildes?” A meditação se aplicaria a Manuelzinho, família e Formoso, o burro:

– Todos parados, os olhares
perdidos no espaço e na névoa.
Ou então descendo, à noite,
em silêncio, fora os cascos
do cavalo ou do Formoso
vindo atrás, num vago luar.
Flutuando entre nós, passam
vaga-lumes moles, grandes,
preguiçosos, azulados,
as águas-vivas do ar...

Mestre do silêncio, Bishop prefere “as águas vivas do ar” – a magia flutuante “visível, invisível” de que fala Marianne Moore no poema “Água-viva”. Semelhante ao “sorriso úmido” do operário que atravessa tudo e vem beijar o rosto do poeta – “único e precário agente de ligação” entre eles –, aqui as “águas-vivas do ar” fazem o elo entre a poeta e o mundo de Manuelzinho.

“Manuelzinho” é rico em códigos, alguns contidos na linguagem dos gestos – o dar “sementes aos quilos” apesar dos resultados; “dinheiro pro

enterro” e, ao saber do ônibus, ter que “dar mais”; e mais uma vez financiar “uma injeção de penicilina” ou um “vidro de Xarope Infantil Elétrico” (Mera condescendência? Ou uma teimosa generosidade?). Outros códigos evidenciam-se nos retratos dos filhos e da mulher de Manuelzinho. Nesses episódios, o que transparece é preocupação por uma essência de linguagem capaz de representar seus personagens na essência de suas histórias. “Sacos de açúcar na cabeça, / carregando o almoço do pai”, diz a poeta,

seus filhos correm ao me ver,
toupeirinhas fora da toca,
ou escondem-se atrás das moitas
como se eu fosse caçá-los!
– Impossível conquistá-los,
mas se trago laranja ou bala
vêm logo pegar, correndo.

Como no retrato das crianças anônimas de Graciliano Ramos em *Vidas Secas*, o primitivismo e o silêncio falam por si próprios. Da mesma forma, o silencioso “remendo aqui, outro ali” com que a mulher de Manuelzinho mantém todos vestidos tem uma linguagem própria; conta uma comprida história de resignação e resistência, cujos pontos perdidos cabe ao leitor recuperar.

Uma pintura aqui, outra ali, “só Deus sabe por quê” Manuelzinho sempre pinta

a copa e a aba
do seu chapéu de palha.
É pra refletir o sol?
Ou foi sua mãe que lhe disse
quando menino: “Manuelzinho,
veja lá: nunca esqueça
de pintar o seu chapéu”.
Um foi dourado uns tempos,
mas o ouro gastou. O outro
era verde-vivo. Eu, maldosa,
chamei-o de “Kid Klorofila”.
Meus amigos acharam graça.
Peço sinceras desculpas.

Seu tonto, seu incapaz,
gosto de você demais,
eu acho. Mas isso é gostar?

Tiro o chapéu – metafórico
e sem tinta – pra você.
De novo, prometo tentar.

Em um dos rascunhos do poema, Bishop considerava: “Eu peço desculpas aqui e agora / e tiro o meu chapéu (sem tinta) / pra você / Mas será que você não pode mudar?” Ao descartar o último verso, a poeta admite que Manuelzinho “não pode”, “não quer” ou “não sabe” mudar, reconhecendo a resistência das diferenças e mantendo o respeito à identidade. Os chapéus emblematicamente afirmam as diferenças: o de Manuelzinho, de palha, furado, pintado e repintado; o da poeta, metafórico e sem tinta. O que surpreende, no entanto, é que esse mesmo marcador de diferenças acaba sendo o último “agente de ligação” entre a poeta e Manuelzinho. Diante desse gesto final de tirar o chapéu a Manuelzinho, não se pode ignorar todas as implicações de afeto, tingidas de humor em todo o poema, aqui sob o disfarce da indecisão: “Gosto de você demais, / eu acho. Mas isso é gostar?” À semelhança do sorriso no poema de Drummond trazendo “esperança de compreensão”, é esse gesto de afeto que move a promessa de “tentar”.

O próximo passo na evolução do lirismo social, revelando as primeiras imagens dos dramas urbanos, ainda mantém a vizinhança da casa. Em “Morro da Babilônia” de Drummond, as vozes do morro descem até o poeta; em “O Ladrão da Babilônia” de Bishop, o binóculo traz o morro à poeta. O expressivo repertório urbano que esses poemas inauguram não só revela afinidades temáticas entre os dois poetas, ou semelhanças no caráter *engagé* de suas poesias, mas também mudanças cruciais em suas linguagens poéticas, da incorporação de vozes do cotidiano a uma completa carnavalização de linguagem, especialmente visível em “Carnaval, 1970”, de Drummond, e “Cadela Rosada”, de Bishop.

Disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/poslit>

Abstract: Part of a wider study on the two poets, this discussion focuses on two poems: “O Operário no Mar” (“The Worker on the Sea”), by Drummond, and “Manuelzinbo”, by Bishop. The perception of the common man manifested in these poems integrates an evolutionary process in which lyricism and social consciousness start to conjugate. Avoiding the superficiality of the easy political discourse or the mere condescendence, Drummond and Bishop evince a genuine concern for the human. They register the conflict of human bonds with social differences. Although differences persist, the appeal of the human leads to a “hope of understanding,” or a promise “to try.”

Key words: lyricism, poetry, political discourse.

R e f e r ê n c i a s B i b l i o g r á f i c a s

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

_____. *Tempo, vida e poesia*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

BISHOP, Elizabeth. *O Iceberg Imaginário e outros poemas*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Uma Arte: as cartas de Elizabeth Bishop*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

GOLDENSOHN, Lorrie. *Elizabeth Bishop: the biography of a poetry*. New York: Columbia University Press, 1992.

HARRISON, Victoria. *Elizabeth Bishop's poetics of intimacy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

OLIVEIRA, Carmen. Luminous Lota. In *Worcester, Massachusetts: essays on Elizabeth Bishop*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 1999.

SLATER, Candace. Brazil in the poetry of Elizabeth Bishop. *World Literature Today*, 51/1, 1977.

STERNBERG, Ricardo da Silveira Lobo. Out of the Quarrel with Ourselves: *Sentimento do mundo*. In: WILLIAMS, Frederick G.; PACHÁ, Sergio (Org.). *Carlos Drummond de Andrade and his generation*. Santa Barbara: Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, 1986.

SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

TRAVISANO, Thomas J. *Elizabeth Bishop: her artistic development*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1988.