

CERÂMICA FRAGMENTADA - OLEIRO MISERÁVEL

— FÁTIMA GHAZZAOUI

RESUMO

Em busca de novos métodos de investigação para sua poética, em *Lição de coisas*, Carlos Drummond de Andrade volta sua atenção à figuração dos objetos como matéria de sua poesia. O presente estudo, que parte da análise formal de um dos poemas do livro — "Cerâmica" —, pretende mostrar que essa figuração se dá em chão histórico, mesmo quando aparentemente a cena descritiva encobre as tensões sociais. Diante de um contexto em que a coisificação do mundo e do homem é regra e em que as coisas assumem uma independência fantasmagórica, a alienação e a reificação do sujeito passam a ser marcas indeléveis de suas vivências. Como consequência, tanto a memória individual quanto a memória coletiva constituem-se de experiências marcadas de negatividade.

Palavras-chave: Poesia, Carlos Drummond de Andrade, *Lição de coisas*, Memória

ABSTRACT

In Lesson of Things, the Brazilian poet Carlos Drummond de Andrade seeks new methods of investigation for his poetics by turning his attention to the figuration of objects as a matter of his poetry. The present study, which starts from the formal analysis of one of the book's poems — "Ceramics" — intends to show that this figuration takes place on historical ground, even when the descriptive scene apparently masks social tensions. Facing a context in which the objectification of the world and the human being is a rule and in which things assume a phantasmagoric independence, the alienation and reification of the subject become indelible marks of their experiences. As a consequence, both individual and collective memories constitute themselves of marked experiences of negativity.

Keywords: Poetry, Carlos Drummond de Andrade, *Lição de coisas*, Memory

INTRODUÇÃO

O presente trabalho fará uma análise formal do poema "Cerâmica", do livro *Lição de coisas*, de Carlos Drummond de Andrade, com a intenção de, através da análise, compreender como a figuração das coisas no poema revela uma preocupação do poeta em buscar novos rumos para a sua poética. "Cerâmica" compõe a última parte do livro, intitulada *4 Poemas*, cuja inserção se deu em 1967, cinco anos depois de sua primeira publicação¹.

Em *Lição de coisas*, Drummond busca novos métodos de investigação² para sua poética. Tendo como matéria-prima a palavra, ele volta a sua atenção à figuração dos objetos como matéria de sua poesia. É da palavra que iniciará suas investigações, tanto que os títulos privilegiam os substantivos, as palavras, sua substância materializada em signo.

Ir do concreto ao abstrato demonstra que o poeta vai da origem material das coisas e de si mesmo, em direção àquilo que nele, o humano, poderá vir a ser abstração, linguagem, poesia. O movimento do concreto para o abstrato inverte a ideia de que a poesia é uma transcendência, uma inspiração, algo de fora que faz criar. Não, poesia é o exercício humano de buscar as coisas nas palavras que as nomeiam. Nesse sentido, a busca de um novo método pode servir de intertexto, sugerindo ao poeta olhar as coisas e voltar para o seu ofício, voltar às palavras de forma que o pensamento saia dessa experiência renovado.

"Cerâmica", dentro do corpo geral do livro, mostra que as preocupações de Drummond, ao experimentar novos métodos de figuração para a sua poética, não são nem ingênuas nem infundadas. Diante de um contexto histórico em que a coisificação do mundo e do homem é regra e em que as coisas assumem uma independência fantasmagórica, a tentativa de elaboração da subjetividade é também tentativa de libertação. Compreender a real condição do sujeito lírico é meio de encontrar as formas que possam romper com as bases da cultura que engendraram as circunstâncias históricas degradantes nas quais ele e nós estamos inseridos. É o que se tentará provar com a análise a seguir.

CERÂMICA³

Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.

Sem uso,

ela nos espia do aparador.

"Cerâmica" é um poema breve de fortes características epigramáticas. Nele, a meditação sobre a fragmentação da vida — *os cacos da vida* — engendra a figuração alegórica sob a forma de um objeto do cotidiano que, porém, encontra-se estranhado — *estranha xícara*. Na produção de sentido sobre a vida alienada e fragmentada a cena transfigurada revela elementos fantásticos e fantasmagóricos. Afinal, é uma xícara estranha e com características animadas. Nesse sentido, alguns aspectos devem ser observados na análise do poema. Uns relacionados à composição da xícara e à sua simbologia; outros ligados à forma do poema, o epigrama, em que um elemento, ao ser destacado dos demais, traz

[1] No prefácio à edição mais recente do livro, de outubro de 2012, Viviana Bosi aponta detalhes da inserção dos quatro poemas: "Na primeira edição, de 1962, encontram-se trinta e três poemas distribuídos em nove seções. São elas: *Origem, Memória, Ato, Lavra, Companhia, Cidade, Ser, Mundo, Palavra*. Posteriormente, na edição de José & Outros (1967), que englobava livros anteriores, foi adicionada uma seção final, com quatro poemas que integram a *Antologia poética* organizada pelo próprio Drummond, lançada no mesmo ano de *Lição de coisas*. Estes, ainda que acrescentados ao livro mais tarde, estão perfeitamente sintonizados com o conjunto, como se verã." (BOSI, 2012, p. 1).

[2] Chantal Castelli, em tese de Doutorado, defendida em 2010, esclarece que o título *Lição de coisas* pode ser associado a um método intuitivo de ensino e aos seus princípios pedagógicos. Muito em voga na Europa no século XIX, o método foi publicado no Brasil em 1886 e *fez parte das propostas de reformulação da instrução pública no final do Império*. Segundo a crítica, o método propunha novos procedimentos de ensino, alterando desde o material didático a ser empregado, até o mobiliário e o espaço onde as aulas ocorreriam. E continua dizendo que “nesses procedimentos e materiais, percebe-se o intuito de priorizar objetos e fatos vinculados à experiência e ao cotidiano dos alunos. Como antídoto ao pesado ensino livresco, uma verdadeira educação dos sentidos e da observação concreta. A percepção sensível (ou ‘intuição sensível’) da criança é tomada como ponto de partida das atividades; é a partir dela que se pretende chegar ao raciocínio lógico, à ‘intuição intelectual’ (segundo passo do método, depois das lições de coisas), e não o inverso. Vai-se do concreto ao abstrato, do sensível ao inteligível, das percepções iniciais à reflexão”. Ela conclui dizendo que a relação do título do livro com o método faz com que se entenda que no “livro está presente a busca de uma forma de conhecimento menos convencional do mundo e da própria experiência”. (CASTELLI, 2010, p.25).

[3] (ANDRADE, 2015, p. 363).

em si as marcas da experiência vivida ao longo do tempo. Desse modo, a cena descritiva na qual a xícara está inserida sugere um instante definitivo de todo um processo no qual a narrativa é deixada de lado, apesar de impregnar a descrição com sua presença.

O primeiro aspecto diz respeito à composição da xícara. No primeiro verso, o sujeito lírico a apresenta como o conjunto de fragmentos da vida. Subentende-se que há uma associação entre ela e o sujeito lírico, como se ela fosse, de um lado, o desdobramento dele próprio e, de outro, resumisse sua trajetória até aquele momento. Como se o procedimento de recolhimento dos cacos da vida naquele objeto inanimado que, no entanto, aparece à vista de todos como um ser animado, tornasse o processo grotesco e estranho, causando inquietação naqueles que a observam e revelando algo de incômodo sobre nós mesmos.

Segundo Freud, em seu ensaio intitulado “O inquietante”, “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331). Tendo em vista a etimologia da palavra alemã *unheimlich* em contraposição a *heimlich* (familiar, doméstico, autóctone), ele apresenta uma série de significados que a palavra pode adquirir para depois acrescentar, partindo de uma observação de Schelling, que “Unheimlich seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (FREUD, 2010, p.338). Nesse sentido, a xícara, que é composta por cacos da vida, é familiar ao sujeito. Remanescentes da memória, cujas reminiscências não foram esquecidas no sótão do inconsciente, ressurgem na xícara como fragmentos reordenados em trabalho de bricolagem que, no conjunto, causam estranhamento; porque não perderam as características do que era familiar, mas constituem algo novo, resultante das sobras da vida e, por isso, sobrecarregadas de negatividade. Produto cumulativo de toda uma existência, a vida estilhaçada, alegorizada na xícara estranha, é também sua súplica final. Assim como o epigrama é a síntese da vida grafada na pedra, a xícara do poema é a síntese alegórica da vida figurada em palavras, síntese cheia de imperfeições, desconjuntada, tatuada de cicatrizes e que registra no instante presente a tensão daquilo que permanece de um percurso que se findou, revelando no presente todo o passado que foi vivido, como se pode constatar no emprego do verbo “espionar” no presente do indicativo no último verso. Nesse sentido, o epigrama sintetiza a épica de maneira plástica e transforma-se em potencialidade lírica.

Hegel, ao estudar a poesia épica em seu tratado de Estética, diz que o epigrama é o mais simples modo de exposição épica e que, apesar de ser imperfeito; em virtude da sua abstrata condensação, extrai:

[...] do mundo real da riqueza dos seus fenômenos passageiros um objeto substancial, independente e necessário, para o exprimir em termos épicos. As inscrições gravadas em colunas, em objetos possuem uma plasticidade cuja presença é incontestável. O epigrama diz simplesmente o que é a coisa. O homem não expressa ainda o seu pensamento pessoal, mas olha em torno de si, e acrescenta ao objeto uma breve explicação relativa à essência da coisa (HEGEL, 1993, p. 571).

Mais à frente, ele diz que os epigramas extraem seu conteúdo "em domínios da natureza e da vida humana para dar, em linguagem harmoniosa e concisa, uma representação isolada ou de conjunto do que há de permanente e invariavelmente verdadeiro em tal ou tal objeto". (HEGEL, 1993, p. 572).

Permanente, essencial, conciso, de linguagem harmoniosa: "Cerâmica" não contém essas características da maneira como as descreve Hegel, apesar de a xícara ser esse objeto selecionado para representar os fenômenos passageiros e exprimi-los em termos épicos. A linguagem simples à qual se refere Hegel sofre aqui também um processo de estranhamento, em virtude do emprego da alegoria. Nesse sentido, a tradição revisitada adquire um viés moderno e aquilo que antes sintetizava de forma concisa o permanente e o essencial, traduzindo-o em termos épicos, expressa o fragmentário e o inacabado.

Mas se no epigrama o tema é épico, a tonalidade é lírica e leva o objeto para a interioridade do sujeito lírico.

Porque se trata acima de tudo, não da descrição ou da pintura impassível de um acontecimento real, mas da expressão do modo de conceber e de sentir, do estado de alma alegre ou melancólico, corajoso ou deprimido do poeta e, além disso, porque a ação para a qual a obra lírica foi escrita é também de natureza lírica. (HEGEL, 1993, p. 609)

Porque

proclama o que é uma dada coisa, mas faz a ligação deste enunciado com um sentimento e transfere assim o conteúdo da realidade positiva para a interioridade. O poeta não se anula ante o objeto, confunde-se com ele; com ele relaciona os seus desejos, combinações engenhosas e descobertas inesperadas. (HEGEL, 1993, p. 610)

Há sim em "Cerâmica" essa ligação entre o sujeito lírico e seu objeto, percebe-se que ele se relaciona com o objeto, confunde-se, atravessa-o com sua subjetividade para depois projetá-lo no mundo exterior com as suas marcas. A xícara alegorizada funciona como objeto escolhido para condensar o todo da nossa existência. Entretanto, ela não conota fusão harmoniosa do eu com o mundo, conceito de lírica impregnado de idealismo, universalizado no século XIX e que tende a apagar as marcas históricas do gênero, "desvencilhando-a do peso da objetividade", como diz Adorno em sua "Palestra sobre lírica e sociedade" (ADORNO, 2003, p. 69). Ao contrário disso, o epigrama em questão não esconde esse peso, sintetiza a vida, inscrita na figuração da morte, com todas as marcas de uma vida petrificada em objetos alienados e rotos. Se a xícara condensa em si o que há de verdadeiro e permanente da experiência vivida, seu aspecto revela que os fenômenos passageiros dos quais ela é composta estão muito aquém da riqueza: pelo contrário, têm o aspecto que remete à miséria e à pobreza de experiências. Assim, ela é a

súmula negativa da existência. Tanto que o segundo verso escancara a inutilidade daquela existência, transferindo ao objeto os aspectos alienantes da reificação vivida por nós ao longo de nossas vidas. *Sem uso* é também aquilo que não tem utilidade e não serve para mais nada. No nosso caso, figura a impossibilidade de transmitir nossa experiência, pois esta nos foi subtraída e não tem mais nenhum valor.

Walter Benjamin diz em seu texto "Experiência e pobreza" que um dos efeitos da experiência da guerra, da experiência da inflação e da experiência da fome foi empobrecer a transmissão da experiência vivida. A humilhação e desmoralização vividas por aquelas pessoas eram tão massacrantes que eles perderam a capacidade de transmitir tudo aquilo como experiência. E como transmitir? Haja vista que a cultura a qual eles estavam diretamente ligados produziu aquele contexto histórico. Ele diz:

A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. (BENJAMIN, 1994, p. 115)

O novo conceito de barbárie empregado por ele dá ao homem, diante da pobreza de experiência, a possibilidade de se libertar dos entraves culturais e buscar, com poucas ferramentas, começar de novo. Buscar novos métodos, mobilizar a língua à serviço da transformação da realidade social, "e não da sua descrição". (BENJAMIN, 1994, p. 117), como ele diz.

A pobreza de experiência não é privada e não representa apenas a figura do sujeito lírico. Ela é coletiva, fato que o último verso do poema, no qual a xícara *nos espia do aparador*, apenas evidencia. Não se exclui ninguém dessa pobreza e o poder imantado na xícara, que agora nos espiona e nos olha sorrateiramente, lança-nos no campo das projeções fantasmagóricas, em que a alegoria da vida alienada se projeta e nos espia com o intuito de saber quem somos e o que nos tornamos. Dentro da coisificação da vida, o espectro que a representa deixa de ser apenas coisa, anima-se e observa-nos como um espelho inquisidor.

Marx, ao determinar o conceito de fetichismo da mercadoria, diz que são as relações sociais estabelecidas pelos homens que promovem a forma fantasmagórica de relações entre coisas.

Mas, a forma mercadoria e a relação de valor entre os produtos do trabalho, a qual caracteriza essa forma, nada têm a ver com a natureza física desses produtos nem com as relações materiais dela decorrentes. Uma relação social determinada, estabelecida entre os homens, assume a

forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar um símile, temos de recorrer à região nebulosa da crença. Aí, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos. É o que ocorre com os produtos da mão humana, no mundo das mercadorias. Chamo a isto de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias. É inseparável da produção de mercadorias. (MARX, 1980, p. 81)

Assim, o pouco valor da experiência vivida por nós, já em consequência de uma vida alienada e coisificada, projetada na xícara, dá a ela um poder, referendado pelas relações sociais, que agora petrificados esperam a reação desse objeto fantasmático.

Nada grandioso a ser transmitido, a narrativa posta de lado e a cena descritiva no interior da casa burguesa traz aqui não o acúmulo de riquezas a ser arranjado como símbolo de ostentação, pelo contrário, é só expressão da miséria. Rebaixado à condição de coisa, já que a descrição o coloca ao nível das coisas inanimadas, como diz Lukács em seu ensaio "Narrar ou descrever", e destituído da capacidade de transmitir o significado da experiência épica, já que ela se perdeu em virtude do contexto histórico do capitalismo, deixa-nos reduzidos à condição de quem sabe que está sendo vigiado, mas é impotente para agir. Ainda citando Lukács,

O predomínio da descrição não é apenas efeito, mas também se torna causa: causa de um afastamento ainda maior da literatura em relação ao significado épico. À tirania da prosa do capitalismo sobre a íntima poesia da experiência humana, a crueldade da vida social, o rebaixamento do nível de humanidade são fatos objetivos que acompanham o desenvolvimento do capitalismo e desse desenvolvimento decorre necessariamente o método descritivo. (LUKÁCS, 1968, p.66)

Entretanto, a consciência da situação descrita parece nos oferecer instrumentos de reflexão, postos em situação de espanto frente ao quadro de nossas vidas, sabemos que vivemos um momento de tensão dramática. Quem espia, espiona, quer saber do outro, sobretudo porque a relação não é de mão única, pondo em suspenso as consequências da pintura descrita. O recuo que a descrição proporciona é também estratégia de luta e parece que nos alerta em relação à nossa condição. Os poucos elementos que aparecem no texto contribuem para o entendimento das nossas escolhas, no sentido de se perceber que o enfrentamento que precisa ser travado, deriva da constatação da nossa impotência e da construção de uma memória que se elabora do aprendizado das derrotas.

Nesse sentido, ao se confrontar o título e o poema, encontra-se uma tensão. Enquanto o título remete ainda ao trabalho artesanal e autoral, construído a partir da argila, seu material originário, aqui posto ao revés, no poema, o material é artifício — retórico, até,

pela alegoria — com a qual o sujeito lírico reconstrói a composição do poema. Desse modo, se a perda do trabalho com a argila remete à alienação gerada pela divisão social do trabalho, representada no corpo do poema, o trabalho elaborado como artifício promove pela representação a possibilidade de reflexão e de elaboração da subjetividade. É da composição do poema que se torna possível se materializar a condição alienada e, com isso, elaborar seu significado.

Neste poema de Carlos Drummond de Andrade, as escolhas feitas pelo poeta desestabilizam as formas, tanto do gênero quanto dos objetos descritos, mantendo uma tensão dramática que revela que aquilo que parece estar estático e imobilizado guarda dentro de si uma força de mobilização transformadora, gerada pelas vicissitudes sociais e que vibra embrionariamente no interior da cena. Apesar de a cena causar desconforto, ela mostra que de modo algum o olhar do sujeito para a coisa tem o sentido de deixar-se dominar por ela. Ao contrário disso, o embate do sujeito é em certa medida o exercício de elaboração subjetiva do poeta, que busca na constatação da perda e da impotência maneiras que possibilitem a reflexão e levem à transformação dessa realidade naturalizada. Tudo aquilo que poderia causar a impressão de que esse poema está fora da realidade social é exatamente aquilo que o coloca mais dentro dela.

Desse modo, em "Cerâmica", o quadro de natureza morta que é pintado mantém pulsando a vibração de uma vida que se quer reinventar e que usa dos recursos descritivos como estratégia de luta. Como diz Adorno, ao falar do caráter social da lírica, mesmo quando exigem dela que ela não o tenha, a lírica está inexoravelmente ligada à sociedade e, por isso, tem a capacidade de protestar contra uma realidade social e histórica que massacra o direito de compartilhar as experiências significativas da vida.

Contudo, essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônimo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. (ADORNO, 2003, p. 69)

A figuração da cerâmica fragmentada como símbolo de uma vida composta de restos e destroços aponta para o trabalho do oleiro que, apesar de despojado dos seus

meios de produção, apesar de encontrar-se em uma condição miserável, é o único capaz de transformar a realidade. É desse trabalho, real e figurado, que se pode novamente transmitir a experiência significativa dos homens para outros homens. ■

FÁTIMA GHAZZAOUI – Doutoranda do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, São Paulo – SP, Brasil. Este artigo foi produzido para a conclusão do curso “Lírica e natureza morta: confluência e embates”, ministrado pela professora Betina Bischof no segundo semestre de 2016. Contato: fatimagha@uol.com.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. "Palestra sobre lírica e sociedade", In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003, p.69.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Lição de coisas*; In: *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 363.

BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza", In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, v.1, p. 115- 117.

BOSI, Viviana. "Lição de coisas: 'gerir o mundo no verso'". In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Lição de Coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 103-118.

CASTELLI, Chantal. *Sobre toda ruína: figuração da utopia em Lição de Coisas, de Carlos Drummond de Andrade*; Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH - USP, 2010.

FREUD, Sigmund. """. In: *História de uma neurose infantil ["O homem dos lobos"]*, *Além do princípio do prazer e Outros textos (1917- 1920)*, Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 14, p. 331- 338.

HEGEL, Georg W. Friedrich. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

LUKÁCS, György. "Narrar ou Descrever", In: *Ensaio sobre Literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p.66- 74.

MARX, Karl. "O fetichismo da mercadoria: seu segredo", In: *O Capital*; Trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, livro 1, v.1, p. 81.

