

Morte do leiteiro: leitura de um poema de Drummond a partir da estética de Marcuse

Sofia Andrade Machado

Resumo: Este trabalho apresenta uma leitura do poema *Morte do leiteiro* (*A rosa do povo*, 1945), de Carlos Drummond de Andrade, com base no pensamento formulado pelo filósofo Herbert Marcuse no livro *A dimensão estética*. Não existe o intuito de usar a filosofia como uma chave de decifração e interpretação fechada para o poema. Pretende-se mostrar que existe uma grande afinidade entre a proposta de reformulação da estética marxista com base na crítica do marxismo ortodoxo, formulada por Marcuse e outros pensadores da Teoria crítica, e as produções artístico-literárias da fase madura do modernismo brasileiro, nas quais já existe uma estética nacional consolidada.

Palavras-chave: Herbert Marcuse, Carlos Drummond de Andrade, Estética, Poesia brasileira, Modernismo brasileiro.

Resumen: El presente trabajo propone una lectura del poema *Morte do leiteiro* (*A rosa do povo*, 1945), de Carlos Drummond de Andrade, a partir del pensamiento formulado por el filósofo Herbert Marcuse en el libro *La dimensión estética*. No se pretende, aquí, utilizar la filosofía como clave para interpretar y desentrañar el poema, sino mostrar la gran afinidad que existe entre la propuesta de reformulación de la estética marxista basada en la crítica del marxismo ortodoxo, formulada por Marcuse y otros pensadores de la Teoría Crítica, y las producciones artístico-literarias de la fase madura del modernismo brasileño, en las que ya existe una estética nacional consolidada.

Palavras-clave: Herbert Marcuse, Carlos Drummond de Andrade, Estética, Poesia brasileña, Modernismo brasileño.

Ao amigo Adriano Menezes, in memoriam.

Este trabalho apresenta uma leitura do poema *Morte do leiteiro* (publicado no livro *A rosa do povo*, de 1945), de Carlos Drummond de Andrade, com base no pensamento formulado pelo filósofo Herbert Marcuse no livro *A dimensão estética*. Não existe o intuito de usar a filosofia como uma chave de decifração e interpretação fechada para o poema. Pretende-se mostrar que existe uma grande afinidade entre a proposta de reformulação da estética marxista com base na crítica do marxismo ortodoxo, formulada por Marcuse e outros pensadores da Teoria crítica, e as produções artístico-literárias da fase madura do

modernismo brasileiro. Na fase de maturidade do modernismo, já existe uma estética nacional consolidada. As temáticas do nacionalismo e da crítica social são tratadas por meio de uma linguagem artística autônoma, que tem importância em si mesma, além de conteúdos externos. Nos grandes artistas, a questão nacional abrange todas as suas faces, incluindo a sensibilização diante da profunda desigualdade de classes arraigada na estrutura social do nosso país. A denúncia da injustiça social, nas obras maduras, aparece como algo indissociável da forma estética.

A crítica ao marxismo ortodoxo na *dimensão estética* de Marcuse

No prólogo da obra *A dimensão estética*, Marcuse propõe uma reformulação da estética marxista, com base na crítica da estética defendida pelo marxismo ortodoxo. Segundo Marcuse, a estética marxista ortodoxa considera a estrutura material da sociedade como algo indissociável da configuração das obras de arte:

Por ortodoxia compreendo uma estética que interpreta, segundo a sua concepção, a qualidade e a verdade de uma obra de arte no contexto das respectivas relações de produção existentes, e fá-lo de tal modo que a obra de arte configura, mais ou menos validamente, interesses de determinadas classes sociais. (MARCUSE, 2016, p. 9).

Como parte da tradição marxista, Marcuse reconhece a presença das tensões sociais como parte constitutiva das obras de arte, e defende que a arte deve conter a denúncia das injustiças e o desejo de transformação da sociedade. Mas, em oposição aos marxistas ortodoxos, defende a autonomia da linguagem artística com relação à configuração da base material da sociedade:

Mas, ao contrário dos estetas marxistas ortodoxos, vejo o potencial político da arte na própria arte, *como qualidade da forma estética* [grifo nosso]. Além disso, defendo que, em virtude da sua forma estética, a arte é absolutamente autônoma perante as relações sociais. A arte protesta contra estas relações na medida em que as *transcende*. Nesta transcendência, rompe com a consciência dominante, revoluciona a experiência. (MARCUSE, 2016, p. 9).

Como uma espécie de negativo da estrutura social, a arte carrega, inevitavelmente, as tensões sociais em sua forma. A representação dessas tensões na obra de arte, por si, ao contrário do que propõe a estética ortodoxa, não aponta necessariamente para um caminho revolucionário, o que pode ser observado a partir das restrições que foram impostas aos artistas em regimes autoritários de esquerda, que surtiram efeito regressivo sob o ponto de vista da liberdade de experimentação artística. A arte atua através do sensível e seu caráter político se manifesta através da própria sensibilidade, por meio das possibilidades de arranjo e configuração da forma estética. Neste sentido, contrariamente ao marxismo ortodoxo, Marcuse observa:

[...] a literatura não é revolucionária por ser escrita para a classe trabalhadora ou para “a revolução”. Se tem algum sentido falar de arte revolucionária, então só se pode fazê-lo em referência à própria obra de arte, como forma que deveio conteúdo. *O potencial político da arte baseia-se apenas na sua própria dimensão estética* [grifo nosso]. A sua relação com a *praxis* é inexoravelmente indireta, mediatizada e frustrante. Quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de afastamento e os objetivos radicais e transcendentais de mudança. (MARCUSE, 2016, p. 11).

Algo que Marcuse aponta é o caráter normativo das formulações da estética marxista ortodoxa, que propõe que se adote o realismo em um momento histórico no qual a arte de vanguarda experimentava novas formas e possibilidades de sensibilidade e percepção. O alargamento das possibilidades de expressão da linguagem artística que estava sendo conquistado no período das vanguardas contrasta com a rigidez do pensamento ortodoxo. Nas palavras de Marcuse, a estética marxista ortodoxa se afasta do próprio pensamento de Marx e Engels, originalmente mais dialético em suas formulações:

Em contraste com as formulações mais dialéticas de Marx e Engels, a concepção tornou-se um esquema rígido, uma esquematização que teve consequências devastadoras para a estética. O esquema implica uma noção normativa da base material como a verdadeira realidade e uma desvalorização política de forças não materiais, particularmente da consciência individual, do subconsciente e da sua função social. (MARCUSE, 2016, p. 14-15).

Segundo Marcuse, a rigidez dos pressupostos da estética marxista ortodoxa produziu uma depreciação da individualidade e da subjetividade, que não pode ser reduzida às relações materiais e de classe:

O indivíduo na sua subjetividade não reduzida, na sua própria consciência vale apenas como “elemento” da consciência de classe. Assim, é minimizado um importante pré-requisito da revolução, nomeadamente, o fato de que a necessidade de mudança radical se deve basear na estrutura psíquica dos indivíduos, na sua consciência e no seu inconsciente, nos objetivos dos seus instintos. (MARCUSE, 2016, p. 15).

Ao invés de um recalque da subjetividade em nome do ideal revolucionário, Marcuse propõe o desenvolvimento de uma nova sensibilidade, concretizado através das possibilidades de configuração da forma estética:

A lógica interna da obra de arte termina na emergência de outra razão, outra sensibilidade, que desafiam a racionalidade e a sensibilidade incorporadas nas instituições dominantes.

Sob a lei da forma estética, a realidade existente é necessariamente *sublimada*: o conteúdo imediato é estilizado, os “dados” são reformulados e reordenados de acordo com as exigências da forma artística, a qual requer que mesmo a representação da morte e da destruição invoque a necessidade de esperança – uma necessidade arraigada na nova consciência personificada na obra de arte. (MARCUSE, 2016, p. 17).

O conceito de *sublimação*, tradicionalmente transportado da psicanálise para o entendimento das obras de arte, denota a compreensão da função da obra de arte como se ela fosse uma espécie de receptáculo (uma “forma” vazia de “conteúdo”) que contém os instintos e desejos humanos recalçados pela vida em sociedade. Desta forma, um desvio das pulsões apenas seria capaz de reproduzir em negativo aquilo que a repressão social representa. Ao invés da sublimação, Marcuse propõe a *dessublimação* da arte, ou seja, a incorporação dos conflitos presentes na realidade empírica na forma estética.

Sobre o poema *Morte do leiteiro*, de Drummond

Escrito em 1945, ano que marca o final da Segunda Guerra, *A rosa do povo* é um livro permeado pela poesia de temática social. Revela o desejo do poeta de transformação de uma realidade que se apresenta como inviável, tanto em poemas que retratam a guerra quanto outros que retratam um estado de barbárie presente na própria organização social, como é o caso do poema *Morte do leiteiro*. Sobre o conceito de *engajamento* presente na poesia da obra, Simon observa que:

Ele [Drummond] criou um método de elucidação dos conflitos de ordem subjetiva, social e expressional que o assaltavam desde o início de sua produção, os quais todavia são levados em *A rosa do povo* para dentro da forma poética, exacerbando-se como insistente pensamento crítico. É comum no nosso meio o uso da expressão “poesia pública” para se referir à tradição dessa poesia com envergadura política e social explícita. Porém, em *A rosa do povo*, tudo o que se torna público — não custa repisarmos — é precisamente o mais íntimo e a cidadania não é uma entidade abstrata, confrontada que fica pela singularidade privada do desejo, do sonho, da frustração, da alegria adiada, do amor decepcionado, o que comprova o quanto a noção de engajamento de *A rosa do povo* foge à pauta da retórica comunista e não faz concessões a uma estética padrão. (SIMON, 2015, p. 175-176).

Morte do leiteiro é um poema que tematiza a luta de classes e a injustiça social, embora não possa ser interpretado e decifrado apenas pelo viés sociológico que retrata. É um poema de caráter narrativo, que apresenta personagens e cenas da vida cotidiana. A presença da narrativa faz com que o poema se afaste um pouco da caracterização mais canônica do poema lírico. É um poema que apresenta certo hibridismo de características com a estrutura da tragédia, como veremos. As estrofes iniciais apresentam os passos de um entregador de leite, que começa sua rotina de trabalho antes do amanhecer. O caráter repetitivo e alienante desta rotina é enfatizado, na primeira estrofe, através da repetição do segundo verso¹:

Há pouco leite no país,
é preciso entregá-lo cedo.
Há muita sede no país,

¹ Todos os grifos presentes nos trechos citados do poema são nossos.

é preciso entregá-lo cedo.

Este caráter de pressa e alienação, presente na rotina do leiteiro, é enfatizado novamente no início da terceira estrofe:

Na mão a garrafa branca
não tem tempo de dizer
as coisas que lhe atribuo

Como na tragédia clássica, no início do poema ocorre um prenúncio dos elementos principais do desfecho, conforme descritos por Aristóteles na *Poética*: a peripécia² (reviravolta) e o reconhecimento³:

*Há no país uma legenda,
que ladrão se mata com tiro.*

Então o moço que é leiteiro
de madrugada com sua lata
sai correndo e distribuindo
leite bom para gente ruim.

O tratamento da questão da injustiça social tematizado no poema é construído por meio de algumas sutilezas que podem escapar a um olhar desatento. Ao longo do poema, Drummond estabelece gradativamente um processo de identificação entre o leitor e o leiteiro.

² “Reviravolta, conforme dissemos, é a modificação que determina a inversão das ações, e esta deve se dar, retomando nossa fórmula, segundo o verossímil e o necessário; como ocorre no *Édipo*: o mensageiro chega pensando que vai reconfortar Édipo e libertá-lo do pavor que sente em face de sua mãe, mas, à medida que revela quem de fato era Édipo, produz, justamente, o inverso [...]”. (ARISTÓTELES, 2017, p. 105).

³ “Reconhecimento, como o próprio nome indica, é a modificação que faz passar da ignorância ao conhecimento, modificação que ocorre na direção da amizade ou da hostilidade, envolvendo a distinção entre o que diz respeito à prosperidade ou à adversidade”. (ARISTÓTELES, 2017, p. 105-107).

Se, nos primeiros versos, ele nos é apresentado através de seu ofício, a seguir, aparece como sujeito:

Então *o moço* que é leiteiro

Alguns aspectos de sua vida-além do ofício se insinuam na terceira estrofe do poema:

*morador na Rua Namur,
empregado no entreposto,
com 21 anos de idade*

Drummond segue os passos do leiteiro até a peripécia trágica do poema:

Meu leiteiro tão sutil,
de passo maneiro e leve,
antes desliza que marcha.
É certo que algum rumor
sempre se faz: passo errado,
vaso de flor no caminho,
cão latindo por princípio,
ou um gato quizilento.
E há sempre um senhor que acorda,
resmungando e torna a dormir.

Mas este acordou em pânico
(ladrões infestam o bairro),
não quis saber de mais nada.
*O revólver da gaveta
saltou para sua mão.
Ladrão? se pega com tiro.*

*Os tiros na madrugada
liquidaram meu leiteiro.*

A partir da morte do leiteiro, Drummond cessa de fazer sua descrição através de atributos vinculados à profissão ou aspectos mais concretos de sua existência, como idade ou endereço, passando a falar de características humanas de caráter universal:

*Se era noivo, se era virgem,
se era alegre, se era bom,
não sei,
é tarde para saber.*

O ritmo confere uma pausa expressiva à sonoridade do poema, acentuada pelo verso dissílabo (*não sei*), que contrasta com o resto da estrutura rítmica, construído a partir de redondilhas e versos octossílabos e eneassílabos. De forma semelhante, outra pausa expressiva ocorre na sétima estrofe:

*A noite geral prossegue,
a manhã custa a chegar,
mas o leiteiro
estatelado, ao relento,
perdeu a pressa que tinha.*

É como se o ritmo do poema, o amanhecer e a movimentação cotidiana da vida parassem no verso tetrassílabo (*mas o leiteiro*), que contrasta com as redondilhas dos outros versos. O caráter trágico da morte se apresenta, para além da narrativa, na própria forma. Os principais elementos do desfecho da tragédia clássica, a peripécia e o reconhecimento, aparecem no final do poema. Segundo Aristóteles, o enredo trágico mais bem elaborado é aquele onde a peripécia coincide com o reconhecimento: “A mais bela modalidade de reconhecimento é a que se dá com a reviravolta, como ocorre no *Édipo*” (ARISTÓTELES, 2017, p. 107). De fato, no poema, o assassinato do leiteiro constitui a

peripécia, e o reconhecimento, o momento no qual o assassino constata que o morto não era um ladrão, aparece na sétima estrofe:

Meu Deus, matei um inocente.

No entanto, um momento contraditório, por meio daquilo que não seria a postura moralmente esperada diante da morte, se destaca nos versos que vêm a seguir, atribuindo um caráter ambíguo ao reconhecimento:

Quem quiser que chame médico,
polícia não bota a mão
neste filho de meu pai.
Está salva a propriedade.

O conflito de classes retratado no poema é algo inconciliável na realidade empírica. Em lugar de uma falsa reconciliação, Drummond recorre a um recurso estético, através da metáfora que encerra o poema:

*Da garrafa estilhaçada,
no ladrilho já sereno
escorre uma coisa espessa
que é leite, sangue... não sei.
Por entre objetos confusos,
mal redimidos da noite,
duas cores se procuram,
suavemente se tocam,
amorosamente se enlaçam,
formando um terceiro tom
a que chamamos aurora.*

O poema *Morte do leiteiro* contém em sua forma os aspectos da luta de classes, mas, ao invés de apresentar um desfecho, expõe o conflito de classe que se disfarça de acontecimento rotineiro, todos os dias, na realidade empírica:

A forma estética, em virtude da qual uma obra se opõe à realidade estabelecida é, ao mesmo tempo, uma forma de afirmação através da catarse reconciliadora. Esta catarse, na qual a afirmação se impõe, é um acontecimento mais ontológico do que psicológico. Baseia-se nas qualidades específicas da própria forma, na sua ordem não repressiva, no seu poder cognitivo, na sua imagem de sofrimento que chegou ao fim. *Mas a “solução”, a reconciliação, que a catarse oferece, também preserva o irreconciliável* [grifo nosso]. (MARCUSE, 2016, p. 56).

Na catarse, retomando sua função na tragédia clássica, ocorre a reconciliação, que seria falsa na realidade empírica. Essa reconciliação preserva o conflito presente nela, não pretendendo ser uma solução, mas lidando com ele de forma a não reproduzir exatamente as mesmas tensões que têm lugar na trama social concreta. A catarse permite um rearranjo das tensões sociais, não desvinculado da subjetividade, das emoções e da sensibilidade.

O Eros político na estética de Marcuse Marcuse observa que a estética marxista rejeita a ideia de “Belo”, na qual está centrada a estética tradicional da arte burguesa:

Parece realmente difícil associar este conceito à arte revolucionária; a insistência na conexão interna entre beleza e libertação soa *snob*, elitista, quando não é risível, perante as duras realidades do combate político. Além disso, as instituições produziram e venderam sistematicamente beleza, sob a forma de pureza sintética e sexualidade plástica – uma extensão dos valores de troca em relação à dimensão estético-erótica. (MARCUSE, 2016, p. 59).

Marcuse observa, no entanto, que o Belo pertence ao domínio de Eros, motivo pelo qual está presente tanto na grande obra de arte representativa da era burguesa quanto nas tendências mais progressistas da arte de vanguarda:

Como pertencente ao domínio de Eros, o Belo representa o princípio do prazer. Assim, revolta-se contra o predominante princípio de realidade. Na obra de arte, o Belo fala a linguagem libertadora, invoca as imagens libertadoras da sujeição da morte e da destruição, invoca a vontade de viver. Este é o elemento emancipatório na afirmação estética. (MARCUSE, 2016, p. 59).

Marcuse questiona acerca da “neutralidade” do Belo, mencionando a obra da cineasta Leni Riefensthal, que fez belas filmagens de momentos de exaltação ao fascismo. Mesmo que não exista intencionalidade, o Belo traz à tona aquilo que foi suprimido ou oculto na dinâmica social empírica e o coloca à disposição dos sentidos. Nisto, segundo Marcuse, consiste o potencial revolucionário da arte:

E este reconhecimento [da realidade infame do fascismo] é um triunfo: na forma estética (da peça, do poema, do romance), o terror é evocado, chamado pelo seu nome, para testemunhar, para se denunciar. É apenas um momento de triunfo, um momento na corrente da consciência. Mas a forma capturou-o e deu-lhe permanência. Em virtude desta realização da mimese, estas obras contêm a qualidade da Beleza na sua forma talvez mais sublime: como Eros político. (MARCUSE, 2016, p. 60).

O regresso do conflito social recalçado, sua *dessublimação*, possibilita sua transformação na realidade empírica, para a qual a obra de arte o restitui:

A obra de arte conseguida perpetua a memória do momento de prazer. E a obra de arte é bela na medida em que opõe a sua própria ordem à da realidade – a sua ordem não-repressiva, onde a própria maldição é proferida em nome do Eros. Aparece nos breves momentos de realização, de tranquilidade – no belo “momento” que suspende a dinâmica incessante e a desordem, a necessidade constante de fazer tudo o que deve ser feito para se continuar a viver. (MARCUSE, 2016, p. 61).

“(…) mas o leiteiro/ estatelado, ao relento,/ perdeu a pressa que tinha”. Sua morte, como a aurora metafórica de Drummond, talvez um dia dissipe a noite e revele outras cores possíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDRADE, Carlos Drummond de. A Rosa do povo. In: *Reunião*. Dez livros de poesia. Introdução de Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973 (5ª Edição), p. 106-107.

ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue; tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017 (2ª Edição), p. 105, 107.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Tradução de Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 2016, p. 9, 11, 14, 15, 17, 56, 59, 60, 61.

SIMON, Iumna Maria. O mundo em chamas e o país inconcluso. *Novos estudos*, 103, CEBRAP, Nov. de 2015, p. 169-191, p. 175-176.