

Roberto Alexandre do Carmo Said

Quase biografia:

poesia e pensamento em Drummond

Belo Horizonte
Faculdade de Letras

Universidade Federal de Minas Gerais

2007

QUASE BIOGRAFIA:

poesia e pensamento em Drummond

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras – Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Wander Melo Miranda.

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG



Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Tese intitulada “Quase biografia: poesia e pensamento em Drummond”, de autoria do doutorando Roberto Alexandre do Carmo Said, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores doutores:

Wander Melo Miranda – UFMG
Orientador

Eneida Maria de Souza - UFMG

Reinaldo Martiniano Marques - UFMG

Célia de Moraes Rego Pedrosa - UFF

Evelina de Carvalho Sá Hoisel - UFBA

Lisley de Souza Nascimento – UFMG (Suplente)

Edgar César Nolasco – UFMS (Suplente)

Belo Horizonte, 2 de março de 2007

Para Tica, com amor.

AGRADECIMENTOS

A Wander Melo Miranda tenho muito a agradecer: pela atenção e pelo interesse com que acompanhou minha formação na área de Letras, inicialmente no Mestrado e, agora, no Doutorado; pela inestimável abertura de caminhos e pela orientação inteligente e carinhosa desta tese. Resta ainda um último agradecimento: com ele aprendi a ler “o vazio sem vaso”.

À Eneida Maria de Souza, pelos ensinamentos *cults*, pelo estímulo, pela amizade. De suas aulas saiu a idéia de uma quase biografia.

À Leonor Arfuch, pela generosidade de sua acolhida e de sua orientação em Buenos Aires.

Aos professores que em Paris contribuíram com este trabalho.

Aos professores, Reinaldo Martiniano Marques, Maurício Salles Vasconcelos e Esther, mestres e amigos.

À minha mãe, pela sua paciência, apoio e amor.

A meu pai, pelas primeiras histórias, primeiras músicas, primeiras escritas, início de tudo.

Aos meus irmãos Rodrigo, Renato, Marcelo e Camila, por tudo.

À família Lima, especialmente à Bárbara, companheira de todas as horas.

Aos amigos e interlocutores Rômulo Monte Alto, Roniere Menezes e Rebecca Monteiro.

À Fundação Casa de Rui Barbosa, por me abrir gentilmente as portas do acervo de Carlos Drummond de Andrade.

Ao Capes, pelo apoio financeiro.

À Camila, mais uma vez, pela valiosa ajuda com o material dos acervos.

Um homem se propõe a tarefa de esboçar o mundo. Ao longo dos anos
povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos,
de montanhas, de baías, de naves, de ilhas, de peixes, de habitações,
de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas.
Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente
labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto.

J. L. Borges.

RESUMO

Esta tese elabora um estudo biográfico acerca da obra de Carlos Drummond de Andrade, a fim de traçar os dispositivos de pensamento agenciados em sua poesia. Parto do pressuposto de que esse pensamento, engendrado nas fronteiras com a filosofia, interpela discursivamente as configurações da modernidade brasileira, convertendo-se em crítica da cultura nacional e periférica. A partir de dados biográficos e da extensa produção literária do poeta nos anos de 1920, analiso as linhas de força estéticas e políticas que atuaram em sua formação intelectual e artística até a publicação de sua primeira obra, *Alguma poesia*, em 1930. Procuo identificar, em seguida, quais são os conceitos e pressupostos teóricos que operam em sua poesia filosófica.

SUMÁRIO

PARTE I: OBSESSÕES BIOGRÁFICAS	1
1. PENSAMENTO DE SI	2
2. O ESCRITOR MENOS A OBRA	9
 PARTE II: QUASE BIOGRAFIA	 16
1. O LIVRO POR VIR	17
2. TRAVESSIA	25
Cenografia	25
A poesia da República	26
3. O IMPOSSÍVEL FLÂNEUR	
Script	43
O poeta caminhante	43
Aquele mocinho esgrouviado	57
Oh quanta matéria para os jornais!	67
Um bruto romance	76
4. CABRA-CEGA	87
Poemas do exílio	91
Um gesto de libertação	102
Museu da literatura	107
Longe do asfalto	113
5. NEM CÉTICO NEM CRENTE	118
C.D.A.	118
Um cidadão impresso	126
 PARTE III: QUASE FILOSOFIA	 136
1. FILOSOFIA MENOR	137
Poesia e subjetivação	137
A febre deste repensamento	143
Ontologia da cultura	151
Que metro serve para medir-nos?	159
2. FILOSOFIA DAS COISAS	173
Um céu vazio	173
O poeta das coisas	181
Sejamos pornográficos	188
A máquina	191
 3. NONADA	 199

Nossa mesma nostalgia dos espelhos	199
Um achado não perdido	206
PARTE IV: A PROCURA DA POETA	215
1. A PROCURA DO POETA	215
BIBLIOGRAFIA	224
ANEXOS	241
1. Artigos e resenhas críticas publicadas por Drummond, anos de 1920:	243
2. Poemas inéditos de Drummond, anos de 1920:	260

OBSESSÕES BIOGRÁFICAS

PARTE

①

1. PENSAMENTO DE SI

Com tinta de fantasma escreve-se Drummond.
É tudo quanto sei de minha genealogia.
Carlos Drummond de Andrade.

Tomada em seu conjunto, a obra de Carlos Drummond de Andrade, não obstante a diversidade de seus temas e de sua estética, é atravessada por uma incessante busca identitária, por uma verdadeira obsessão autobiográfica. No curso de sua extensa trajetória artística, que acompanha praticamente todo o século 20, delineia-se um fio tramado no labirinto da prospecção do ser, modulando a dicção singular de um sujeito em obstinada procura existencial. Pode-se mesmo dizer que o poeta elabora através de sua escrita uma espécie de genealogia de si.¹ Trata-se de uma investigação realizada entre “o espelho e a memória em dissipação”,² em horizonte histórico e ontológico cujo objeto é o próprio sujeito crítico, em sua condição de escritor e de intelectual.³ Como se sua obra estivesse cortada por um desejo fantasmático, mas recorrente de se retratar, como se elaborasse um permanente e complexo arquivo autobiográfico.

Esse gesto de apropriação do biográfico como fundamento da escrita, empreendido por Drummond, não passou despercebido de sua extensa e heterogênea fortuna crítica. Ao contrário, são numerosos os comentários a esse respeito. Todos aqueles que se dedicaram à ordenação e à análise temática de sua poesia jamais puderam se esquivar de discriminar um núcleo de poemas relativos à memória pessoal e

¹ O conceito de genealogia, tal como formulado na obra de Nietzsche e, mais tarde suplementado por Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jacques Derrida – ainda que se pese as nuances a diferenciá-los – engendra um pensamento histórico que não parte em busca de uma origem, onde supostamente se revelaria a verdade do sujeito ou do real, mas, ao contrário, escava a história a fim de conjurar as verdades que se consolidaram nas tramas desses discursos originários. Como define Foucault, uma genealogia não parte em busca da origem, mas ao contrário, “se demora nas meticolodidades e nos acasos dos começos.” cf. FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p. 19.

² ANDRADE, 2002: 117: “Procura da poesia”.

³ Como esclarece CRAIA (2002), “a proposição ontológica é um permanente perguntar pelo ser e pelo seu sentido, em único movimento positivamente determinado em si mesmo e não limitado.” (p.22) No caso de Drummond, penso em uma ontologia imanente e materialista, que se recusa a qualquer fundamentação do ser oculta ou profunda.

familiar, às suas diversificadas modalidades de escrita do eu. Mas foi talvez Mário de Andrade, em artigo publicado na *Revista do Brasil* em 1930, quem primeiro apontou a força e proeminência desse traço na poesia drummondiana, inaugurando essa perspectiva de leitura difundida e consolidada nas décadas seguintes. Para o escritor paulista, os textos reunidos na primeira coletânea de versos do itabirano revelam bem a “medida psicológica do poeta”, visto que resultam do embate, decorrente da própria instância biográfica, entre “o excesso de timidez e o individualismo”, de um lado, e “a inteligência e a sensibilidade aguçadas”, de outro. A riqueza rítmica ali exposta cumpre, assim, a função de disfarçar a personalidade do seu autor, mas sem contudo conseguir contornar suas “explosões sucessivas”, seus constantes “arrancos”, através dos quais se pode reconhecer suas “lutas interiores”, dentre elas, a tentativa de “seqüestro” do elemento sexual e “da vida besta”.⁴ “Desejaria não conhecer intimamente Carlos Drummond de Andrade pra melhor achar pelo livro o tímido que ele é,” declara Mário, como se em *Alguma poesia* estivessem abertas as comportas entre vida e obra, como se a interioridade do poeta inundasse seus escritos.⁵

Antonio Candido, anos mais tarde, em estudo seminal no qual analisa as “inquietações” da obra drummondiana, também se depara com a centralidade desse veio autobiográfico, a ponto de se questionar: como uma poesia derivada de um “egotismo profundo”, de uma “subjetividade tirânica”, cujo alvo era o próprio *eu*, poderia tornar-se válida para os outros, seus leitores? Em sua avaliação, ao reservar um lugar privilegiado ao “problema da identidade”, como se o *eu* fosse um “pecado poético inevitável”, o escritor mineiro realiza “uma espécie de exposição mitológica da sua personalidade”,

⁴ A expressão “medida psicológica” dá título ao artigo, do qual se retirou também as demais expressões destacadas. Cf. ANDRADE, M., 1963, p. 49.

⁵ *Ibidem*.

através da qual pode, não apenas apaziguar suas mazelas interiores, como também “oferecer aos outros uma visão de mundo”.⁶

A questão também aparece em destaque na leitura de Affonso Romano de Sant’Anna, que vê na obra drummondiana uma estrutura teatral dividida em três atos – vale dizer, *Eu maior que o mundo*, *Eu menor que o mundo* e *Eu igual ao mundo* – articulados em torno do drama existencial de um personagem, o *gauche*, cuja identidade, a despeito de seus disfarces, deriva da própria biografia do poeta, de sua própria “constituição psicológica”, como se tal personagem não passasse de uma “projeção de sua personalidade”. No percurso “dialético” desse drama poético, “périplo em torno de si mesmo”, criador e criatura “se alternam no mesmo contexto”, isto é, “o poeta se diversificou em egos auxiliares dentro da própria cena para conhecer os múltiplos aspectos de seu ser”.⁷ Nos termos de Sant’Anna, o itabirano “converte o que seria simplesmente biográfico em elemento bibliográfico”.⁸

De resto, não são raros os comentários concernentes a Drummond, os quais, partindo de pressupostos e paradigmas teóricos diferentes, anotam-lhe a primazia desse motivo autobiográfico. Décio Pignatari, por exemplo, assinala que o poeta seria antes de tudo *autográfico*, na medida em que escreve para ser, que se conhece enquanto escreve;⁹ já José Guilherme Merquior aponta para a “mineração ontológica drummondiana” e para o seu “individualismo coriáceo” manifesto sob a forma de “confissão biográfica”.¹⁰ Haroldo de Campos, por sua vez, percebe no tom autobiográfico do poeta uma “cartografia vivencial”¹¹, enquanto Luiz Costa Lima identifica a presença de um “ouriço individualista”, isto é, de um “indisfarçável e

⁶ CANDIDO, 1977, p. 96.

⁷ SANT’ANNA, 1992, p. 15.

⁸ SANT’ANNA, 1992, p. 21.

⁹ PIGNATARI, 1971.

¹⁰ MERQUIOR, 1975.

¹¹ CAMPOS, 1967.

inarredável núcleo individualista” a reger a obra.¹² Partindo de outra óptica teórica, mas não menos atento ao arranjo biográfico drummondiano, Silviano Santiago ressaltava a pulsação de um movimento dialético cujos efeitos dividem a obra entre o mito do começo e o mito da origem.¹³

Ítalo Moriconi, por seu turno, vê em Drummond uma postura tipicamente representativa do século 20, ao reconhecer na intensa pesquisa poética e subjetiva realizada pelo escritor os traços da filosofia do eu implícita na psicanálise.¹⁴ Por fim, Davi Arrigucci, em estudo dedicado ao escritor mineiro, também reativa a senha de leitura cunhada por Mário de Andrade, ao afirmar que, apesar da ironia e da “verve modernista”, “o poeta não escondia o eu todo retorcido, as escarpas da alma severa, o sofrimento beirando o desespero, o desajeitamento do indivíduo”.¹⁵

Esse destaque conferido ao lastro (auto)biográfico em Drummond, brevemente passado em revista, deve-se ainda à corroboração do próprio escritor que em depoimentos e entrevistas sempre ressaltou, entre grave e irônico, como se descrevesse um sintoma, o teor confessional de seus escritos:

Minha poesia é autobiográfica. Até nem sei como costuma fazer tanto barulho em certos círculos. Podem não gostar dela por ser má, porém incompreensível, é exagero. É uma confissão, talvez a primeira forma de uma obra literária, ainda em bruto, insuficientemente transformada em criação artística. Assim sendo, quem se interessar pelos miúdos acontecimentos da vida do autor, basta passar os olhos por esses nove volumes que, sob pequenos disfarces, dão a sua ficha civil, intelectual, sentimental, moral e até comercial.¹⁶

¹² COSTA LIMA, 1968, p. 41

¹³ SANTIAGO, 1976. Mais recentemente, em artigo de 1990, Silviano Santiago observa que “Carlos Drummond, no final da vida se entregou à composição de poemas, de livros como *Boitempo*, *Menino Antigo*, *Esquecer para lembrar*, onde o nítido tom autobiográfico da escrita conduz o seu leitor a perceber por detrás de antigos poemas memorizados o peso da experiência vivida que lhes serviu de alicerce.” SANTIAGO, Discurso memorialista de Drummond, *Folha de S. Paulo*, Letras, 1990.

¹⁴ MORICONI, 2002.

¹⁵ ARIGUCCI: 2002: 28.

¹⁶ ANDRADE, CDA por ele mesmo - reportagem literária de Eneida. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1955.

Mas, para o poeta, esse tom abertamente confessional de sua poesia o filiava a uma tradição menor: “pertencço a uma tradição lírica portuguesa e brasileira limitada, que canta seu próprio umbigo. Isso é pouco.”¹⁷ Essa concepção acerca do próprio trabalho permaneceu de pé até à sua última entrevista, concedida em 1987: “Minha motivação foi esta: tentar resolver, através de versos, problemas existenciais internos. São problemas de angústia, incompreensão e inadaptação ao mundo.”¹⁸

Com efeito, o “demônio biográfico” está disseminado de uma ponta a outra de seu percurso: não há sequer um livro em que ele não se apresente, seja de forma aberta, sustentando os textos acerca da família, da cidade natal, das histórias ou das memórias pessoais, seja de modo oblíquo, imerso em terrenos estéticos ou políticos. Aparece já prontamente estampado no texto de abertura do livro de estréia, o hoje clássico “Poema de sete faces”, no qual o poeta instaura, em trama autobiográfica, um duplo simulacro. Primeiramente, o simulacro de uma gênese profética, com a qual ele se apostrofa a si próprio, duplicando-se no espaço do texto com o nome Carlos: “quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida”, e, em seguida, o simulacro de uma caricatura, composta em três-por-quatro, com a qual o sujeito do texto dobra-se sobre si mesmo, descrevendo-se em terceira pessoa:

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.¹⁹

O movimento auto-reflexivo instituído nesse arquivamento de si, nessa “cartografia existencial”, latente nas sete faces-estrofes, fundamenta a política do poema

¹⁷ ANDRADE, 1986, *Correio brasiliense*.

¹⁸ ANDRADE, 1987, *A última entrevista*.

¹⁹ Em sua primeira aparição, em 1928, o poema foi assinado pelo pseudônimo Carlos Alberto, fato que potencializa a complexidade autoral em questão.

inaugural, dando a tônica do universo literário que estava por vir: o de uma poesia cujo objeto é o próprio poeta. Essa caracterização de si como ser errado, essa invenção de si mesmo como ser problemático, esse modo *gauche* de se relacionar consigo próprio, atualizando os diversos dandismos da tradição poética, já parece conduzir a vida para uma esfera artística ou, para dizer com Foucault, parece fazer da vida uma obra de arte.²⁰ Como se o poema, ao tramar a aceitação do sujeito como anti-herói, entortasse a vida, conferindo-lhe a força necessária para cruzar os tempos modernos – “tempo de divisas / tempo de gente cortada.”²¹

A esse respeito, é interessante notar que Mário de Andrade havia recomendado a Drummond iniciar o livro com “Explicação”, posto que neste poema encontrava-se esboçada a poética a alinhavar os demais ali reunidos.²² Mas, não obstante a ascendência das “lições do amigo”, o tardio debutante pretere o registro metalingüístico sugerido pelo mestre em nome do registro autobiográfico, ao elegê-lo para figurar como porta de entrada de sua obra. A opção, nada fortuita, será ratificada décadas mais tarde, já que o mesmo poema abrirá também a *Antologia poética* organizada pelo próprio Drummond em 1962.²³

O resultado dessa recorrente postura autobiográfica, assumida desde a primeira hora, é um emaranhado de poemas envolto com memórias, testemunhos, confissões, notações e depoimentos pessoais, narrativas do eu, inventários individuais e familiares, auto-retratos, mais ou menos simulados, de modo a compor um alfarrábio de si mesmo, um verdadeiro catálogos de *eus* ou, nos dizeres do poeta, uma “coleção de mins

²⁰ Cf. FOUCAULT, 2001.

²¹ ANDRADE, 2002, p. 125-130: “Nosso tempo”.

²² O conselho de Mário de Mário de Andrade aparece em carta ao amigo. *Carlos & Mário*, 2002. Foi Iná Costa (1995: 309) que destacou a desobediência de Drummond.

²³ ANDRADE, 1999.

entrelaçados”.²⁴ Os signos da memória e de sua história de vida o assaltam por todos os lados, fomentando sua resoluto obsessão autobiográfica:

por isso gosto tanto de me contar
por isso me dispo,
por isso me grito,
por isso freqüento os jornais,
me exponho cruamente nas livrarias.²⁵

Como sugere o poema, parte significativa da obra drummondiana parece mover-se, em face de um “Mundo grande”, sob a ação – ou sob a corrosão, como diria Luiz Costa Lima²⁶ – de um *pathos* autobiográfico. Mas o que, de fato, esse poeta de “coração pequeno”, onde não cabem nem as suas dores, conta ao contar a própria história? O que realmente ele leva até às livrarias e aos jornais? De onde vem esse gosto de se expor cruamente? Como esse referido *pathos* se manifesta e se implica no arranjo discursivo da palavra poética? Quais seriam seus significados? A que desejo ele responde no agenciamento do texto drummondiano? O que realmente o poeta busca no turbilhão dessa procura/exposição de si mesmo? Talvez seja preciso antes perguntar quem é esse sujeito em auto-exposição? A quem pertence essa voz que grita no poema e esse corpo que é por ele despido?

²⁴ ANDRADE, 2002, p. 768: “Canto brasileiro”.

²⁵ ANDRADE, 2002, p. 87: “Mundo grande”.

²⁶ Cf. COSTA LIMA, 1968.

2. O ESCRITOR MENOS A OBRA

A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.

Carlos Drummond de Andrade

Da obsessão autobiográfica do poeta mineiro passo às pretensões biográficas desta tese e de seus “problemas existenciais” passo aos problemas teóricos deste estudo. Pois reencontro, aqui, dobrada na superfície dessa obra, a minha própria obsessão: um desejo de biografia. Deparo-me, no entanto, com duas ordens de questões, distintas, mas imbricadas.

Como estabelecer uma linha transversal capaz de atravessar as demandas de uma tese de doutoramento, regida pelas normas da pesquisa e do trabalho científico, e o desejo de um ensaio biográfico? Não seria preciso, antes, refletir sobre o próprio estatuto da crítica literária, de modo a problematizar os protocolos de leitura que defendem a disjunção entre sujeito e objeto, saber científico e saber narrativo, teoria e ficção, texto literário e texto crítico?

Qual seria o caminho para se realizar um estudo biográfico acerca de um escritor cuja escrita já se pauta por uma incessante busca identitária e biográfica? Como abordar esse sujeito que reserva em sua obra um valor prioritário à investigação crítica de si mesmo? Esse homem que parece atravessado por um desejo insistente, mas sempre diverso, de se auto-retratar? Esse desejo presente de um ponto a outro de seu trajeto artístico e intelectual, o qual percorre das primeiras às últimas décadas do século 20?

Sou, então, impelido a um desvio necessário. O estudo biográfico é deslocado, revirado, convertido em trabalho acadêmico. Empreender uma leitura multidirecionada das linhas de forças estéticas e políticas que atravessam a genealogia-de-si empreendida por Drummond tornou-se o meu propósito. O que está em causa é a história de uma experiência subjetiva singular: a trajetória literária e intelectual de Drummond, em sua

experiência histórica do moderno. Intento averiguá-la seguindo as trilhas da procura ontológica do sujeito da escrita, entretecida como fábula de si mesmo. Parto da hipótese de que seu complexo processo de subjetivação, assentado na travessia de tempos e espaços, na migração do antigo para o novo, da periferia para o centro, apresenta um complexo roteiro de territórios e limiares pelos quais se configuram as práticas discursivas da modernidade cultural brasileira. Trata-se, portanto, da genealogia de uma genealogia.

Embora inclinado à trama autobiográfica do poeta, o estudo que aqui se anuncia não visa a uma abordagem biográfica tradicional, moldada em procedimentos historicistas e/ou deterministas que procuram explicar a obra a partir da vida do autor. Não realizo aqui uma catalogação cronológica e exaustiva dos acontecimentos particulares ou coletivos que compõem a vivência histórica de Drummond. Suas aventuras e desventuras, os pequenos hábitos, os vícios, acidentes e acasos que o individualizam não seriam as causas profundas, nem as verdades externas de seu trabalho, como sugere o imaginário criado em torno das biografias. Não há segredos escondidos detrás de seus escritos, de modo a lhes conferir autenticidade ou justificativa comprobatória, nem tampouco um sentido prévio ou uma origem ainda anterior ao sentido para se descobrir. Reunidos sob um princípio de causalidade e dispostos em uma linha temporal, todos esses elementos de cunho biográfico podem até recompor a história de uma vida ou de uma obra, mas não o vivido encenado na escrita. O que está no fundo do armário ou do arquivo drummondiano, nos desvãos de seus textos, são, antes, os percalços da experiência autoral, as impressões deixadas pelo escritor em sua empreitada, do que os mundos secretos e insuspeitados de sua intimidade.

Ademais, essas experiências culturais e cotidianas do poeta, os episódios de sua vida particular, de sua “vida improdutiva”, como diria Roland Barthes,²⁷ estão também inseridos na cena de escrita, visto que gozam, como a própria obra, de um estatuto ficcional. Não há nesse processo uma dimensão propriamente extra-textual: a vida pode ser lida como um texto, isto é, as experiências autorais são entendidas como “representações do vivido”, apresentando-se, portanto, como material suplementar de leitura aos textos reconhecidamente literários.²⁸ Diante dessa perspectiva, em que a *bio* e a *grafia* têm o mesmo estatuto, o conjunto de acontecimentos particulares ou gerais, históricos ou existenciais, vividos por Drummond, são tanto causa quanto efeito de sua escrita. O personagem do autor está inserido no jogo de trocas que ligou sua vida à sua criação.²⁹ Literatura, vida e história aparecem, assim, sobrepostas.

Onde, então, fazer passar a linha do limite? O limite entre a obra e seu autor? Como entrever a história de um sujeito e de sua obra se no processo autoral eles correm sobre o mesmo e indiferenciado plano? Onde começa, onde termina uma poesia que “elide sujeito e objeto”? Como chegar, então, até à identidade estética e política do escritor, se “o verso cristalino / é o que se faz sem poeta”?³⁰ Para onde dirigir o olhar, se é o autor que parece nascer com o texto e não o contrário? Seria possível seguir os passos de alguém cuja presença já não está garantida?

Entendo que a história de um escritor e de sua obra não pode ser apreendida senão como uma experiência de escrita – a experiência incansável de um devir, de um

²⁷ Em Barthes a expressão “vida improdutiva” designa o resultado da equação: o escritor menos a sua obra. Ver BARTHES, 2003.

²⁸ SOUZA, 2000. p. 50. “Os fatos da experiência, ao serem interpretados como metáforas e como componentes importantes para a construção de biografias, se integram ao texto ficcional sob a forma de uma representação do vivido. Os grandes temas existenciais da literatura como a cegueira, o suicídio, a morte, o amor, guardam sua natureza ficcional e se espraiam na página aberta do espaço textual e nos interstícios criados pelo jogo ambivalente da arte e do referente biográfico. Ao se considerar a vida como texto e as suas personagens como figurantes deste cenário de representação, o exercício da crítica biográfica irá certamente responder pela necessidade de diálogo entre a teoria literária, a crítica cultural e a literatura comparada, ressaltando o poder ficcional da teoria e a força teórica inserida em toda ficção.”

²⁹ FOUCAULT, 1997, p.5.

³⁰ ANDRADE, 2002.

vir-a-ser. Em uma “vida literária”, o que realmente interessa é o que advém com a escrita, o que está sempre em via de se fazer, o que começa e termina sempre pelo meio, o que está sempre “entre”.³¹ O que importa não é o ponto de partida ou o de chegada, a origem ou o pressuposto, mas sim as migrações, o ziguezague, a linha quebrada, o entremeado de caminhos reais e imaginários que, realizados com ou sob a escrita, ordenam e desordenam territórios interiores e exteriores.

A perspectiva teórica que orienta meu estudo volta-se justamente para as tensões que se situam entre o “social” e o “literário”, entre o sujeito histórico e o sujeito da escrita, em suma, entre o corpo e a letra. Entre a escrita literária e o corpo que ela prolonga, anima, traçando-lhe novas significações, novos rumos, territorializando-o; mas também desterritorializando-o, deformando-o, a fim de seguir seu caminho órfão e errante de escrita que se separa do corpo-pai para assim revelar-lhe as lacunas e os paradoxos.

O estudo baseia-se, portanto, em uma historicidade descontínua, mais afeito à multiplicidade que à continuidade, mais atento aos descaminhos da escrita que à maturação do artista. Seu intuito não é decifrar linhagens familiares, estabelecer origens ou fins, precisar fontes, influências e heranças literárias, mas pensar estratégias de leitura capazes de abordar uma poesia pautada por distintas temporalidades, por vários passados e presentes; uma escrita na qual o barroco, o clássico e o moderno, o colonial e o pós-colonial, colocam-se como movimentos entre-tecidos, entrecruzam-se e se justapõem na superfície da escrita, mas não sem provocarem defasagens ou deslocamentos mútuos.

Nesse caminho teórico, renuncio de antemão ao canto da sereia, provindo de uma narrativa totalizadora e ininterrupta, que deseja agrupar as diversas séries

³¹ DELEUZE, 1998 (d).

discursivas a partir de uma lei de coesão. A meta traçada consiste em investigar como se operam as passagens, as transformações estéticas, políticas e subjetivas da existência literária do poeta, abandonando os nexos causais que aspiram a uma totalidade. Afinal, o pensamento de um escritor não evolui progressivamente, mas procede por crises, cortes e fluxos elaborados nos agenciamentos culturais. Assemelha-se mais “a uma cadeia vulcânica do que a um sistema tranqüilo e próximo do equilíbrio”, sobretudo o pensamento de Drummond, que parecia obedecer a movimentos descontínuos, com suas guinadas surpreendentes, como, por exemplo, as ocorridas na passagem de *Brejo das almas* para *Sentimento do mundo* ou na de *A rosa do povo* para *Claro enigma*.³²

O que proponho aqui é uma espécie de biografia teórica, na verdade, uma *quase biografia*, ou mesmo, a biografia de uma obra e de seu pensamento, a qual, assentada na transdisciplinaridade e na diluição das fronteiras entre o ficcional e o factual, procura avaliar as condições de possibilidade e os significados dessa obstinada inquirição de si com a qual o sujeito drummondiano abre-se ao mundo moderno. Não se trata, portanto, de reconstituir uma individualidade, mas de demonstrar os agenciamentos discursivos que a tornaram possível. Não se trata de perguntar o que um poema ou um livro quer dizer, a partir de um código de aferição que é sempre contingente e, por isso, limitado, mas sim de investigar quais eram as suas condições de enunciação, quais eram os desejos e os agenciamentos discursivos que o atravessam, quais as conexões políticas, estéticas e subjetivas que foram por ele deflagradas. Enfim, estudar quais seriam os mapas culturais traçados com sua escrita.

Nessa empreitada, dirigi-me aos arquivos, a fim de examinar o que Jacques Derrida nomeou como as impressões do autor.³³ Ao longo da pesquisa, realizei um levantamento documental no acervo pessoal do poeta itabirano, alocado na Fundação

³² DELEUZE, 1998 (d).

³³ Cf. DERRIDA, 2001 (b).

Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, assim como em jornais e revistas dos anos de 1920, nos quais pude encontrar seus primeiros poemas e artigos. Reuni, assim, bilhetes, cartas, anotações, recortes de jornais, crônicas, resenhas críticas, entrevistas e manuscritos relativos à produção literária e/ou intelectual do poeta, que formam um volumoso e interessante material textual, quase todo ele inédito.³⁴

A partir desse *corpus*, ensaio uma leitura assentada na junção de elementos ficcionais, teóricos e biográficos, sobrepondo os considerados textos “menores” aqueles propriamente literários, estabelecidos em sua obra completa. O que me interessa é justamente o contato e a fruição de sua extensa e diversificada produção literária e cultural. A dimensão fragmentada e parcial dos acervos literários, com seus pequenos relatos, seus registros enganosos, seus silêncios e vazios revelam-se particularmente interessantes para a reconstrução das subjetividades que neles atuaram. A esse respeito, considero, junto com Blanchot, que o escritor nunca sabe se sua obra está ou não realizada, o que ele terminou em um livro será retomado ou destruído em outro, como se elaborasse um único e mesmo texto – ainda que composto por vários títulos – sempre inacabado e permanentemente re-escrito, mesmo quando se trata de diferentes gêneros.³⁵ Tomo, então, a obra drummondiana, seja ela em prosa, seja em verso, crônicas ou contos, textos publicados ou inéditos, anotações particulares ou correspondências como uma única e rizomática teia textual.

Esse procedimento de leitura revela-se tanto mais fecundo em Drummond quanto mais se nota o jogo de repetição e diferença por ele armado. Como bem observou Silviano Santiago, valendo-se da metáfora de Brás Cubas, – a “teoria das edições humanas” – a poesia drummondiana revela-se uma espécie de “errata pensante”, sempre por fazer-se, repetindo-se em diferença, como se buscasse incansavelmente sua

³⁴ Parte do documental levantado por esta pesquisa encontra-se em anexo nesta tese.

³⁵ BLANCHOT, 1989. p. 11.

melhor “edição”.³⁶ Com efeito, em Drummond, “toda forma / nasce uma segunda vez e torna / infinitamente a nascer.”³⁷

Em esclarecimento final, procurei abordar o ato literário drummondiano – sua prática, destinação e articulações – sob a vigência de sua busca ontológica e filosófica, no âmbito de sua identidade moderna. Nesse sentido, vale ainda dizer que evito enquadrar-lhe em uma teoria ou em uma corrente filosófica, definidas de antemão como parâmetro hermenêutico, como se sua poesia apenas comprovasse conceitos que lhe são externos. A proposta é analisar os significados do pensamento filosófico do escritor mineiro em sua interpelação discursiva das configurações modernas que lhe coube experimentar. Não obstante, tomo como referencial teórico os trabalhos de Michel Foucault, Jacques Derrida e Gilles Deleuze – escolha que se deve não apenas ao valor e à contemporaneidade dos conceitos e operadores por eles formulados, mas também pelo lugar determinante que reservaram à literatura ao formulá-los.

Esta tese desenvolve-se, portanto, nas fronteiras da literatura com a história e a filosofia. É desse lugar liminar que me volto à obsessão autobiográfica drummondiana, à sua genealogia, a seu nome escrito com “tinta de fantasma”, a fim de relacionar teoricamente as noções de sujeito, escrita e cultura.

³⁶ Cf. SANTIAGO, 1976. Nos termos de Brás Cubas: “Deixa lá dizer o Pascoal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes.” *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 65.

³⁷ ANDRADE, 2002, p. 455-458: “A palavra e a terra”.

QUASE BIOGRAFIA

PARTE

②

1. O LIVRO POR VIR

Um poeta

O poeta leu, ainda uma vez, o mais doloroso dos seus cantos, aquele em que num misto de vibração e desconsolo, circulava o seu sangue e floriam os seus cabelos nevados. Achou-o frio, imaterial. E sentiu a angústia de um pai que não se revê no seu filho... Horrorizado, rasgou o poema em bocadinhos. E ajoelhou-se para apanhá-los. Pegou-os todos e num gesto humano e religioso foi guardar os destroços de sua obra...

Carlos Drummond de Andrade (1922).

Ao longo dos anos de 1920, o jovem Drummond vivia às voltas com a literatura. Ocupava a maior parte de seus dias mergulhado “no reino das palavras”, lendo ou escrevendo, obstinadamente. Em seus estudos e em suas primeiras experiências de escrita, embaralhavam-se autores novos e antigos, nacionais e estrangeiros, sobretudo os de língua francesa, consumidos em tardia e sobreposta sintonia temporal. Imagino-o em longas jornadas diante da folha em branco, no ato de criação de “seus cantos”, com sua pena à espera ou em exercício incerto, a deslizar insegura sobre a superfície lisa do papel, oscilando entre a “vibração” e o “desconsolo”.

Inserido no círculo de imensidade delineado pela escrita literária, onde o espaço não se fecha e o tempo não passa, não se dissipa, ou melhor, não deixa de ser presente, Carlos devia, ele, imaginar-se diante de uma tarefa interminável. Mas, ainda assim, consumia-se em seu ofício angustiado e incessante, conforme registra um outro metapoema elaborado no período:

gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro

inquieto, vivo.³⁸

Outras tantas horas despendia com a consulta aos dicionários, um de seus objetos prediletos, a fim de contemplar de perto as palavras, as suas “mil faces secretas sob a face neutra.”³⁹ Produziu, nesse difícil compasso, um volume considerável de textos, formado por poemas, contos, crônicas, ensaios, artigos e resenhas críticas, nos quais entrelaçava diferentes dicções, dialogando com estéticas nem sempre compatíveis. O material que escapava da lixeira era apresentado na roda de amigos à noite, nas mesas dos bares e cafés belo-horizontinos. Sabe-se também, por sua própria voz, que mantinha desde então um diário. Foram, sem dúvida, anos de pesquisas e experiências literárias.

O filho de fazendeiro encontrou na urbanidade da capital mineira as condições favoráveis para exercer suas aptidões com a palavra, já manifestadas desde muito cedo em sua vida. O meio propiciava-lhe, ainda que de modo canhestro, fontes de leitura e interlocução. A família, por sua vez, patrocinava-lhe uma juventude relativamente independente e ociosa. Mas, talvez, o que realmente o arrastasse até à escrita fosse o desejo de saber que lhe pulsava internamente. Desejo moderno e totalizante de abraçar o mundo através dos livros, desejo pelo saber que advém da literatura – saber travado no contato com as imagens, saber particular que vem no que não se espera.

No entanto, a extensa produção dos anos de juventude não foi publicada em livro, não alcançou a forma gloriosa e fetichizada da obra impressa. Todas as reuniões e seleções de textos, cuidadosamente organizadas e preparadas pelo rapaz nesse período, malograram antes de chegar ao prelo. Eram extraviadas nas mãos de amigos e de editores ou consumidas em tratos não efetivados, em acordos desfeitos. O fato é que foram perdidas. Parte de seus textos figuraram, é verdade, em jornais e revistas, porém

³⁸ ANDRADE, 2002, p. 117: “Poesia”.

³⁹ ANDRADE, 2002, p. 117: “Procura da poesia”.

isoladamente, dispersos, sem atingirem a força de apresentação e morada com a qual um livro parece guardar os traços de um pensamento e de uma escrita.⁴⁰ O jovem Carlos poderia ser considerado um escritor sem sua obra, como diria Maurice Blanchot, “um autor sem livro”, mas que já se encontraria “na pura dependência da arte”.⁴¹

Afora o vaivém de folhas amassadas e/ou picotadas na lixeira, destroços recompostos diariamente, como se lê no poema em epígrafe, há o registro de alguns livros irrealizados no curso da década. Foram várias as tentativas. A primeira delas, *Teia de aranha*, reunião de pequenos textos e poemas-em-prosa, foi enviada à Livraria Leite Ribeiro, por intermédio de Ronald de Carvalho, mas não vingou. Lincoln de Souza, amigo e ex-companheiro de quarto de Drummond, também tentou, antes do material ser definitivamente extraviado, arranjar-lhe um editor no Rio de Janeiro, sem contudo obter sucesso. *Poemas da triste alegria*, a segunda coletânea, cuidadosamente datilografada e encadernada por Dolores, àquela altura noiva do promissor poeta, foi entregue a Rodrigo Melo Franco de Andrade, que o emprestou a alguém e não mais o viu. Há ainda a referência ao livro *Preguiça*, igualmente desaparecido. E, ainda, *Minha terra tem palmeiras*, organizado por Drummond durante seu retiro em Itabira, em 1926, e enviado a Mário de Andrade em caderno copiado à mão, também permaneceu inédito, embora muitos dos poemas ali registrados viessem a público com *Alguma poesia*, em 1930. Por fim, têm-se o registro de um último projeto antes da estréia, contendo novos poemas, anunciado em carta de 1928 enviada a Mário de Andrade, intitulado *Pipiripau*.⁴²

Curioso é que, embora Drummond vivesse absorvido pela experiência literária, tomado verdadeiramente pela exigência da escrita, ele não parecia mover grandes

⁴⁰ Em *Alguma poesia* foram aproveitados, a maior parte com pequenas alterações, vinte poemas de *Minha terra tem palmeiras*.

⁴¹ BLANCHOT, 1984, p.63.

⁴² *Carlos & Mário*, 2002.

esforços para driblar os obstáculos relativos à publicação que se colocavam em seu caminho. Como se visse nas derrotas parciais de seus projetos editoriais um presságio negativo, como se o acaso se apresentasse como uma lixeira natural e intransponível, como se seus textos não merecessem ainda o estatuto de uma obra. Resignado, diante dos sucessivos entraves, ele adiava a idéia da publicação, descartava-a ou simplesmente optava por seguir adiante, lançando-se em novos escritos, vislumbrando projetos outros. Como se algo o empurrasse para frente, de modo que, ao longo de todo um decênio, havia sempre um “livro por vir”, uma tarefa inacabada, um horizonte entrevisto, mas logo perdido.⁴³ O círculo permanecia, assim, sempre aberto, como se o jovem empreendesse uma busca inatingível ou interminável: “essa poesia interior, que não se realiza, tem qualquer coisa de grave e trágico”, como ele tentava justificar-se ao amigo Mário de Andrade.⁴⁴

Grave e trágica, sua travessia não se realizava plenamente, como se as palavras, “ainda úmidas e impregnadas de sono,” realmente se refugiassem na noite, como se sua escrita estivesse menos afeita ao desejo de significar o dado já alcançado que ao de cartografar regiões ainda desconhecidas.⁴⁵ Eram, afinal, projetos para não serem publicados? Livros para não serem lidos? O que estava em jogo nessas promessas sempre adiadas? Quais as verdades que se abrigavam “nesse insensato jogo de escrever”, para valer-me da expressão de Blanchot?⁴⁶ A obra desejada e, por vezes, anunciada não estaria ali senão para levá-lo à procura da própria obra e, por esse intermédio, à procura de si mesmo? Em outros termos, o fracasso ou a ausência da obra não seriam a própria condição da escrita?

⁴³ Encontram-se em anexo nesta tese, poemas, resenhas, artigos e aforismos produzidos por Drummond nos anos de 1920 e que ainda não foram publicados em livro.

⁴⁴ *Carlos & Mário*, 2002, p. 358.

⁴⁵ ANDRADE, 2002, p. 117: “Procura da poesia”.

⁴⁶ BLANCHOT, 1995.

Não estaria o rapaz mais interessado no processo, na experiência em si do trabalho literário, do que na suposta glória que a publicação de um livro lhe propiciaria? Não estaria ele mais ligado ao tempo intermitente da escrita do que ao tempo do compromisso, mais votado ao inacabamento que à totalização sugerida pelo desfecho em bom termo de uma edição?

Ora, por que então a estréia tardia, as sucessivas desistências, se seus trabalhos, “os versos que ele sabia bons”, ombreavam-se com os de seus companheiros de geração, que já se expunham nas livrarias?⁴⁷ Seria uma questão política, uma perseguição tal como a sofrida pelo sujeito do poema “Política”, que foi abandonado pelos amigos quando “rompeu com chefe político”?⁴⁸ Seria devido aos altos custos de uma edição, a qual deveria ser bancada pelo escritor debutante? O próprio poeta parece não se convencer totalmente a esse respeito:

Do meu livro só meu não cuido mais. Tenho para mim mesmo a desculpa da falta de dinheiro, que me satisfaz e me desvia de pensar em outros motivos psicológicos mais sérios.⁴⁹

Jorge de Lima, por exemplo, sete anos mais jovem que Drummond, publicou seu primeiro livro com dezenove anos; Ronald de Carvalho, nascido em 1893, publicou aos vinte anos. Cecília Meireles, praticamente da mesma idade do poeta itabirano – nascera em 1901 – estreou em livro (*Espectros*) aos dezoito anos, publicando ainda ao longo da década uma série de trabalhos, poemas e ensaios.⁵⁰ Certamente, a inserção e circulação da poetiza na capital federal facilitaram o rápido curso de sua obra. Mas as precárias condições do mercado de bens simbólicos de Belo Horizonte seriam empecilhos

⁴⁷ ANDRADE, 2002, p.18. “Política”.

⁴⁸ ANDRADE, 2002, p. 18-19: “Política”.

⁴⁹ *Carlos & Mário*, 2002, p. 326.

⁵⁰ Após a estréia, Cecília Meireles lançou, em 1923, *Criança, meu amor* e, no mesmo ano, publicou ainda *Nunca mais...* e *Poemas dos poemas*. Em seguida, *Baladas para El Rey* (1925), *O espírito vitorioso* (1929) e *Saudação à menina de Portugal* (1930).

definitivos ao obstinado iniciante? Mário de Andrade não se prontificou diversas vezes a lhe arranjar um editor em São Paulo, como se pode constatar na correspondência trocada entre eles?⁵¹

Talvez, as causas do adiamento de seu livro residissem em sua excessiva censura pessoal, em seu incorruptível senso crítico, ou, talvez, o jovem não conseguisse dar às suas idéias uma forma que lhe parecesse justa. Mas, então, o que procurava, sem êxito, alcançar com a escrita? Qual ambição ou ordem interior o guiava? De quais desígnios secretos os textos escapavam? No espelho do poema terminado, o rapaz via-se sempre em falta consigo mesmo? Suas publicações teriam fracassado devido ao fato de ele não se reconhecer em seus escritos? Como se a escrita não o levasse senão aos descaminhos, apartando-o de si mesmo. Seria, então, porque neles não vislumbrava a unidade ou identidade literária e existencial idealizada para si? Seria porque ainda não se encontrava no que escrevia, experimentando “a angústia de um pai que não se revê no seu filho”, como se lê no poema em epígrafe?

Mas, para realizar sua travessia, para que pudesse se constituir não deveria o jovem escritor renunciar a si mesmo, perder a capacidade de dizer *eu*, seguro de seus limites, para que viesse a seu encontro o ser que a ausência de ser torna presente, em sua estranheza irreduzível?⁵² Aquele que escreve não estaria convidado a desaparecer, a caminhar rumo a seu próprio apagamento, como entende Blanchot? Enfim, não seria o autor mais o efeito que a causa de sua escrita, já que ele só se realiza em sua obra, só existe a partir dela? Não seria justamente essa uma condição da experiência literária, qual seja, a de transformar o escritor em sujeito e objeto de seu próprio trabalho, ou,

⁵¹ *Carlos & Mário*, 2002.

⁵² BLANCHOT, 1997.

como diria mais tarde o próprio Drummond, sob viés inverso, a de elidir sujeito e objeto?⁵³

No âmbito dessas considerações acerca da experiência autoral, caberia ainda outra ordem de questionamentos: onde realmente começa a obra de Drummond? Qual seria seu ponto de partida? Estaria na lixeira do poeta, no primeiro texto estampado em jornal ou na publicação do primeiro livro? A partir de quando se pode firmar, no duplo sentido do termo, a autoria de Carlos Drummond de Andrade? Essa noção de obra e a unidade que ela designa não seriam “tão problemáticas como a individualidade do autor”, como observa Michel Foucault?⁵⁴ Seria preciso aguardar pela concretude e finitude do livro impresso ou o autor já estaria presente no curso imaterial e irregular de constituição de seus escritos? Em que momento passa a existir, na trajetória do jovem itabirano, um sujeito da escrita ou a “função autor”, tal como nomeia o filósofo francês, a qual assim se reconhece e se nomeia?

Sem dúvida, o atraso, a penosa gestação do primeiro livro de Drummond decorre de fatores dificilmente sintetizáveis em uma fórmula ou traduzíveis em uma resposta objetiva. Implicam-se aí fatores de caráter estético, afetivo, social, cultural e outros mais. O próprio poeta nunca soube bem como explicar as razões dessa longa espera, apontando, ao tratar do assunto, causas que lhe eram exteriores ou, ainda, atribuindo-se, e a seus textos, falsos ou exagerados defeitos. Todavia, em meio a respostas desconstruídas e inconsistentes, o que se vê nesse longo percurso até a publicação de *Alguma poesia* (1930) é uma história de discontinuidades, na qual o sujeito se faz e se

⁵³ ANDRADE, 2002, p. 117. “A poesia (não tires poesia das coisas) elide sujeito e objeto.”

⁵⁴ FOUCAULT, 1992: “(...) o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz do indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efetuamos”. (p. 51)

desfaz, apaga-se para melhor se apresentar, imerso no tempo intemporal, todavia histórico, da escrita.

Tomo, então, essa história descontínua como objeto desta *Quase biografia*. Entretanto, não pretendo reconstituir os caminhos de maturação do poeta, nem tampouco de descobrir um fio de coerência unificando sua numerosa e heterogênea produção literária juvenil. A proposta é acompanhar a história de sua escrita ainda sem livro e do seu pensamento ainda sem rumo, reunidos em sua poesia em sutil, mas aguda tensão, a fim de identificar os agenciamentos que os efetivaram. Trata-se de acompanhar a história de uma linha quebrada, isto é, a história de um sujeito na procura do que ainda não sabe ao certo, de uma obra ainda por vir. A história de um jovem para quem ser-escritor se apresenta como um permanente vir-a-ser. Um aspirante a poeta que, talvez, pudesse ser representado no verso “Je ne sais que devenir”, para dizer com Blanchot, ou no célebre “Je suis un autre”, de Rimbaud, ou ainda, quem sabe, para já traduzi-lo a seu universo próprio de significações, no seu mais tarde conhecido “Vai Carlos, ser *gauche* na vida”.⁵⁵

⁵⁵ ANDRADE, 2002, p. 5: “Poema de sete faces”.

2. TRAVESSIA

Cenografia, em Minas

Cena 1

Ao completar sete anos, o pequeno Drummond, estranho ao universo da terra e da fazenda, pediu de presente ao pai a coleção da *Biblioteca Internacional de Obras Célebres*, da qual tomou conhecimento nos semanários infanto-juvenis. Os vinte e quatro volumes da enciclopédia encadernados em percalina verde, contendo as grandes manifestações do saber universal, chegaram meses depois a Itabira-do-Mato-Dentro, trazidos no lombo de um burro de carga, para surpresa e encanto da criança. O romantismo da cena narrada em poema memorialístico não oculta o descompasso presente na experiência de leitura do poeta – descompasso que se está na base da poética do jovem escritor.

Cena 2

Em um sobrado na rua da Bahia, corredor central de Belo Horizonte, que conduzia tanto aos nobres espaços do poder político, na parte alta da cidade, quanto aos babélicos espaços da boêmia, em sua região mais baixa e árida, funcionava a Livraria Alves. Suas prateleiras serviam, sobretudo, aos jovens estudantes universitários, provindos das famílias de proprietários do interior do Estado, que se espalhavam pela jovem capital mineira em pensões e repúblicas durante o curso universitário. A chegada semanal dos caixotes de livros importados era particularmente comemorada por um grupo de jovens desassossegados, recriminados pela família e pelo círculo literário de Minas, dentre os quais se destacava a figura de Carlos Drummond de Andrade.

Cena 3

Após as sessões de cinema e as subseqüentes noitadas divididas com os amigos nos bares ou nos cabarés da capital mineira, Drummond atravessava a pé o viaduto Santa Tereza para chegar até à sua casa na Rua Silva Jardim, no bairro Floresta. Em algumas ocasiões, desviava-se do caminho habitual, trocando as calçadas pelos elevados e vertiginosos arcos de cimento que delineavam a forma do então monumental construto urbano. A trinta metros do chão, no alto do viaduto, sentava-se durante infinitos instantes para contemplar a cidade dormindo, antes de retomar sua caminhada.

A poesia da República

Eu também sou filho da
mineração, e tenho os olhos
vacilantes quando saio da escura
galeria para o dia claro.

Carlos Drummond de Andrade

Carlos Drummond de Andrade viveu em Belo Horizonte, entre idas e vindas, aproximadamente quinze anos. Costumava dizer, em depoimentos e memórias, que conheceu ali sua vida mais profunda. O período, embora pautado por constantes interrupções, revela-se de fato decisivo em sua trajetória, pois abarca não somente sua formação artística e literária, como também suas primeiras incursões no campo intelectual. Trata-se, sobretudo, da primeira experiência do escritor com as tramas políticas e culturais do mundo moderno, em sua pauta de expansão e diversidade, inscritas paradoxalmente nas configurações urbanísticas e sociais da então recém construída capital mineira. Foi justamente nessa cidade que Drummond conheceu de perto o espetáculo progressista e civilizador da modernidade nacional – em sua versão republicana, a um só tempo nova e tardia, libertária e positivista, democrática e autoritária.

Primeira utopia urbanística da nação, Belo Horizonte fora conformada sobre um amplo chapadão ao pé da Serra do Curral, a mais ou menos mil metros acima do mar, em região antes destinada à pastagem do gado colonial.⁵⁶ Sua localização central, panopticamente definida, atendia aos anseios de realinhamento e extensão do exercício do poder estadual. Projetada e construída para substituir a antiga sede, Ouro Preto, que se tornara decadente e inoperante após o esgotamento do ciclo minerador, a nova capital materializava em seu traçado a coalizção de forças da nova ordem. Com sua construção, tratava-se de assegurar no campo simbólico a soberania do Regime Republicano.⁵⁷ Como bem a definiu João do Rio, que a visitou no início dos anos de 1920, a cidade era a “única e talvez derradeira poesia da República”⁵⁸. Diante dela, Ouro Preto era varrida dos cânones, pelo menos momentaneamente, como bem anotou o jovem Drummond: “E era uma vez uma cidade que foi rainha / entrou pelo cu do pato / saiu pelo cu do pinto;/ quem quiser que conte cinco.”⁵⁹

Minas Gerais, por sua vez, era nas primeiras décadas do século 20 o Estado mais populoso do país, contendo cerca de um quinto da população brasileira, fator que, somado à sua destacada produção agrícola, conferia-lhe enorme relevância no novo cenário político.⁶⁰ Como se sabe, os dirigentes mineiros emergentes com a República, na sua maioria provindos do sul cafeeiro, engendraram em companhia das elites

⁵⁶ Olavo Bilac, jornalista republicano na ocasião da construção da capital mineira, que foi enviado à região para cobrir os preparativos do início da construção, descreve assim o local escolhido: “Todo o anfiteatro em que se assenta a atual população, cheio de um pasto suculento e farto, fechado por todos os lados, abrindo por uma garganta estreita para a serra, servia de fato antigamente, na era colonial, para a engorda do gado que vinha do sertão. Os condutores e boiadeiros armavam os abarracamentos de viagem na garganta da serra, ficando assim o gado encurralado no anfiteatro por semanas e semanas, até que, suficientemente refeito de forças e banhas, seguia para o próximo arraial de Contagem, onde era contado, conforme indica o nome que esse arraial ainda hoje conserva.” A nova capital de Minas. *Gazeta de Notícias*, RJ, 1894, p. 1.

⁵⁷ O decreto para a construção da capital mineira, encaminhado no 5º dia da República, revela a urgência do desejo de se construir um novo espaço de poder.

⁵⁸ João do Rio, 1967, apud ANDRADE, 1989.

⁵⁹ ANDRADE, “Ouro Preto”, poema inédito.

⁶⁰ No período da Proclamação da República, Minas Gerais possuía cerca de 3 milhões de habitantes em um universo total de 14 milhões, conforme dados apurados por IGLÉSIAS, 1985, p.27.

paulistas, com as quais se revezavam no comando da nação, um duradouro dispositivo de dominação política cujas engrenagens movimentavam “coronelismo, enxada e voto”, segundo equação teórica clássica.⁶¹

O jovem Carlos chegou a Belo Horizonte, cidade-signo do poder republicano, em 1916, a fim de se ingressar no Colégio Arnaldo, ao qual as famílias mineiras abastadas confiavam seus filhos. O modo como foi vencido o penoso trajeto que separava Itabira-do-Mato-Dentro da capital parecia anunciar os imensuráveis significados daquela viagem inaugural, realizada sob a escolta protetora do pai. Das “oito léguas compridas no universo sem estrada” das “Minas sem fim”, dos “morros de não-acaba e trilhas de tropa lenta”, cruzadas sob montaria até chegar à estação em Santa Bárbara, o jovem pulou diretamente para o trem-de-ferro – máquina emblemática do transporte em massa da modernidade. Sua primeira linha migratória atravessava, assim, limiares cujas dimensões ultrapassavam as barreiras espaciais: realmente sua “vida começava a complicar-se”, como anotaria mais tarde o memorialista.⁶²

Em sua primeira e mais breve estada na nova cidade, Drummond viveu nas próprias dependências da instituição de ensino, sob os votos e a vigilância do “internato sem doçura”.⁶³ Trocara a lei familiar pelo código disciplinar coletivo, obtendo como saldo a conquista de uma certa individualidade medida e desenhada nos jogos de alteridade travados com os demais internos, iguais a ele e diferentes dele – eram em sua maior parte rapazes herdeiros de famílias latifundiárias tradicionais, que se desestabilizavam progressivamente, perdendo prestígio e poder no contexto de

⁶¹ LEAL, 1997.

⁶² ANDRADE, 2002, p. 1086-1088: “Fim da casa paterna”.

⁶³ ANDRADE, 2002, p. 1092: “A norma e o domingo”.

permanente crise e remanejamento do pacto oligárquico.⁶⁴ Em uma crônica memorialista, o poeta assim descreve a cidade-poesia da República:

As ruas do centro eram ocupadas pelo comércio de armarinho, ainda na forma tradicional do salão dividido em dois: fregueses de um lado, dono e caixeiros de outro, alfaiates, joalherias de uma só porta, agências de loteria que eram ao mesmo tempo pontos de venda de jornais do Rio e ostentavam cadeiras de engraxate. Um comércio miúdo, para a clientela de funcionários estaduais, estudantes, gente do interior que vinha visitar a capital e com pouco se deslumbrava. O centro da aglomeração social, concentrando todos os prestígios, impondo-se pelas seduções que emanavam de cartazes coloridos, que nos pareciam rutilantes e gigantescos, e beneficiando-se à noite com a irradiação dos focos luminosos dispostos em fileira na fachada, era o cinema.⁶⁵

Todavia, essa primeira experiência relativamente emancipada de seu clã, vivida em paisagem estranha sob a sedução que emanava de “cartazes coloridos”, durou apenas alguns meses. Nas folgas concedidas nos fins de semana, durante as quais se aventurava desbravando os simétricos e fascinantes espaços da cidade, território moderno onde tudo lhe parecia novo, o jovem provinciano contraiu o *mal de gálico* e se viu obrigado a retornar, sob sigilo constrangedor, aos cuidados maternos em Itabira. Sua expansão desabusada não podia ser considerada um caso isolado. Na cidade em que os rapazes mal conseguiam se aproximar das moças, *demoiselles* mineiras escoltadas constantemente pelas mães, e onde os donos de bordéis expunham suas novas atrações em carros abertos pelas ruas, as doenças venéreas eram comuns. Drummond sentiu na pele, justamente sob as infindáveis dobraduras do sexo, o encantamento vital e movediço da liberdade urbana.

Mas se o curto estágio no Colégio Arnaldo, vivido sob a formalidade educacional-militar-alemã que regia as aulas de Português, Aritmética, Francês, Latim, Geografia, Desenho e Religião, não foi suficiente para lhe proporcionar a formação

⁶⁴ Ver MICELI, 2001.

⁶⁵ ANDRADE, 1992, p.1151-1154: “O sorvete”.

intelectual aspirada, ofereceu-lhe, no entanto, a oportunidade de iniciar amizades e relacionamentos que se revelariam duradouros. Dessa época provêm suas ligações com alguns de seus principais companheiros de jornada artística e/ou profissional, entre eles Afonso Arinos, Emílio Moura, Martins de Almeida e Gustavo Capanema – com este último reeditaria nos anos de 1930 e 1940 parceria decisiva para os rumos político-culturais do país.

Além do núcleo do Arnaldo, a turma de Drummond compôs-se e descompôs-se, no curso de sua temporada belo-horizontina, com sucessivas levadas de jovens artistas e intelectuais, também providos do interior do Estado: Cyro dos Anjos, Ascânio Lopes, Abgar Renault, Mário Casasanta, Pedro Nava, Alberto Campos, entre outros. Nesse sentido, é importante destacar que, não obstante a imagem de sujeito áspero e fugidio ao contato humano, Drummond revelou ao longo da vida um talento natural para encontrar e cultivar afinidades profundas. O fato ganha ainda outra dimensão à medida que se considera o papel crucial dos princípios da fraternidade e da amizade na configuração do campo intelectual e, por tabela, nas marcações da cena política na modernidade nacional.⁶⁶

Entretanto, tão significativa quanto às amizades travadas nessa “Idade mitológica”, como a denomina o poeta, fora a experiência em si do novo, experiência seminal, vivida em Belo Horizonte.⁶⁷ Desenrolou-se a primeira grande virada existencial, sem dúvida comum a todo aquele que ensaia o afastamento da casa paterna, mas, no caso de Drummond, e de sua geração, vivido sob o apelo exponencial da modernidade e do ineditismo da experiência social provocada pela nova capital :

⁶⁶ Como postula Jacques Derrida, a política moderna institui-se a partir da diferenciação entre o amigo e o inimigo. Cf. *Políticas da amizade*, 2003.

⁶⁷ Expressão utilizada por Drummond para se referir aos anos vividos em Belo Horizonte. Ver *Tempo, vida poesia*, 1987.

Vou dobrar-me
 à regra nova de viver.
 Ser outro que não eu, até agora
 musicalmente agasalhado
 na voz de minha mãe, que cura doenças,
 escorado
 no bronze de meu pai, que afasta os raios.

Ou vou ser – talvez isso – apenas eu
 unicamente eu, a revelar-me
 na sozinha aventura em terra estranha?⁶⁸

Além de lhe privar do escudo familiar, da vida agasalhada no aconchego do lar, a aventura em “terra estranha” obrigava-o a se adaptar ao ritmo e à escala da vida urbana. Isto porque, a despeito de suas limitações, que não eram poucas, a capital mineira não se furtou à tarefa de arremessar sobre o jovem uma realidade heteróclita, expondo-o ao convívio social laico e numeroso, com sua diversidade de signos e objetos modernos: bondes, jornais, cafés, jardins planejados, cartazes coloridos, livrarias, faculdades e cinemas – sem contar com o “infernai *jazz band* dos cabarés”.⁶⁹ Em conjunto, todos esses elementos fomentavam novos imaginários, despertavam práticas e posturas desconhecidas, condicionando as experiências perceptivas e sensoriais do rapaz.⁷⁰ Tratava-se de ser *um* e, ao mesmo tempo, *mais um* no convívio urbano – experiência desconcertante para o filho de um grande latifundiário. Auto-expansão e auto-desordem, como parece captar o verso, hoje célebre, elaborado no período belo-horizontino: “Tudo é possível, só eu impossível”.⁷¹

A poderosa concretude do espaço moderno infundia a esse “unicamente *eu*” novos modos de *ser* e também de apreender a realidade, isto é, encaminhava-o a uma nova geografia imaginária, a um outra dobradura ontológica. Deve-se considerar, a

⁶⁸ ANDRADE, 2002, p.1086: “Fim da casa paterna”.

⁶⁹ ANDRADE, 27 maio 1923.

⁷⁰ DELEUZE, 1998 (c). Para o filósofo, “as visibilidade não se definem meramente pela visão, mas são complexos de paixões, de ações e de reações, de complexos multisensoriais que vêm à luz.” In: DELEUZE, 1998 (c), p.68.

⁷¹ ANDRADE, 2002, p. 59: “Segredo”.

propósito, que o plano urbanístico da cidade traduzia em sua inovadora disposição espacial o desejo de o Estado disciplinar a sociedade civil. Com sua distribuição de retas, convergências, paralelismos e distâncias equacionadas, a *urbs* planejada pela equipe de engenheiros e sanitaristas engendrava uma forma de abrir o espaço à visão, projetando o jovem Carlos em um campo de visibilidade que lhe impunha, acima de tudo, inédita e incômoda exposição:

Por ruas tão largas?
 Por que ruas tão retas?
 Meu passo torto

foi regulado pelos becos tortos
 de onde venho.
 Não sei andar na vastidão simétrica
 implacável.
 Cidade grande é isso?
 Cidades são passagens sinuosas
 de esconde-esconde
 em que as casas aparecem-desaparecem
 quando bem entendem

e todo mundo acha normal.
 Aqui tudo é exposto
 evidente
 cintilante. Aqui
 obrigam-me a nascer de novo, desarmado.⁷²

O poema, em sua sintaxe interrogativa, parece aludir justamente ao desafio e ao desconforto impostos ao sujeito pela topologia insólita da capital. Como se acomodar ao traçado de ruas tão retas? Como viver naquela cidade varrida pela luz? Vale dizer, luz da modernidade – onde tudo se apresenta como cintilação: relâmpagos agindo sobre a consciência e o corpo do jovem provinciano. Qual seria o sentido “da dura poesia concreta daquelas esquinas”?⁷³ Na racionalização do espaço empreendida em Belo Horizonte, os recantos e as curvas desapareciam para dar lugar à simetria, à vastidão e à uniformidade.

⁷² ANDRADE, 2002, p.1094. “Ruas”.

⁷³ Aproprio-me da expressão presente na música “Sampa”, de Caetano Veloso.

Habitado à gramática interiorana das vilas de Minas Gerais, cuja ocupação irregular e espontânea do terreno, conforme à tradição colonial de assentamento urbano do país, resultava em “paisagens sinuosas / de esconde-esconde / em que as casas aparecem desaparecem / quando bem entendem”, o poeta sentia-se desarmado diante daquela configuração-do-sensível articulada na capital.⁷⁴ Todo o seu repertório apreendido no âmbito da identidade e do espaço familiar, todas as referências estáveis e contínuas da cultura herdada revelavam-se insuficientes para lidar com as novas interações sociais fomentadas na cidade, incapazes de equacionar os signos que se embaralhavam a seu redor.⁷⁵ Os olhos do “filho da mineração” “vacilavam” ao sair das “escuras galerias” para o dia claro, como se lê no texto em epígrafe.⁷⁶

Sem dúvida, o agenciamento óptico e luminoso da capital, “maravilha de milhares de brilhos vidrilhos”, segundo verso de Mário de Andrade, que também visitara a nova cidade, repartia os espaços físicos e mentais, de modo a agir direta e indiretamente sobre os corpos.⁷⁷ Sua firme malha urbana, sua didática higienista, sua espetacular locação dos construtos arquitetônicos, eclética e majestosamente dispostos na parte alta do terreno, definiam o traçado viário com um sistema próprio de irradiações que, ao determinar virtualmente os fluxos de movimento, regulava hierarquicamente a ocupação do território. Seus corredores e passagens urbanas convergiam para os pontos de interesse, isto é, para os pontos de poder, de modo a

⁷⁴ De acordo com “A forma tradicional de assentamento urbano no Brasil é a da ocupação portuguesa, espontânea, irregular, orgânica – medieval, portanto – que, adaptando-se às condições locais, se consagrou na prática e, ultrapassando o período colonial, persiste até nossos dias. A ocupação do território, sem grande resistência por parte da população indígena, para a exploração econômica sistemática dos recursos naturais, dispensou aos portugueses qualquer intervenção no espaço que merecesse a denominação de urbanismo.” Rodrigo Andrade, 1989, p.37

⁷⁵ De acordo com Nicolau Sevcenko, “a emergência das grandes metrópoles e seu vórtice de efeitos desorientadores, suas múltiplas faces incongruentes, seus ritmos desconexos, sua concentração de tensões, dissipam as bases de uma cultura de referências estáveis e contínuas.” In: SEVCENKO, 1992, p.32.

⁷⁶ ANDRADE, 1992, p. 1364. Em Vila de utopia, texto integrante de *Confissões de Minas*, o escritor narra sua visita a Itabira, realizada em 1933: “A cidade continuava o mesmo aglomerado de casas desiguais, nas ruas tortas garimpando ladeiras. Um silêncio grave envolvia todas essas casas e impregnava-as de uma substância eterna, indiferente à usura dos materiais e das almas. (...) A vida passa devagar em Itabira do Mato Dentro.” In: ANDRADE, 1992, p.1360.

⁷⁷ ANDRADE, M. 1987: “Noturno de Belo Horizonte”.

vigiar a circulação de coisas e corpos que por ali trafegavam. Tratava-se de um sofisticado dispositivo de vigilância que, conjugando expansão e controle, abarcava os sentidos do jovem poeta caminhante. Um plano de segmentos e regulamentações disciplinares – a disciplina, como orienta Max Weber, está na base da organização burocrática e racional da cidade moderna.

Em Belo Horizonte, o que se vê é o diagrama de forças do novo regime materializado no mapa urbano. Um diagrama, conforme conceitua Michel Foucault, efetiva-se justamente entre o visível e o enunciável, isto é, entre as condições de visibilidade e as condições de linguagem próprias de uma formação histórica, estendidas sobre todo o corpo social.⁷⁸ No caso da República, em seu desejo de acomodar a ordem social pós-escravocrata, adequando-a às demandas políticas e produtivas da modernidade, exerce-se sob o princípio de controle disciplinar, lançando novas restrições aos corpos, impondo-lhes condutas, colonizando seus gestos e vigiando seus movimentos. Trata-se de uma máquina abstrata de gestão do social cuja eficiência, diria Deleuze, reside no seu modo ao mesmo tempo concreto e difuso de se efetivar.⁷⁹

Nesses termos, a “implacável vastidão simétrica” da nova cidade obrigava o jovem Carlos a uma ordenação interior outra, colocava em curso uma problematização que não se limitava apenas à ordem do intelecto, da interpretação, como se fosse uma charada a ser resolvida racionalmente. Tampouco se tratava de uma depuração de hábitos e costumes. A semiologia imposta pela paisagem belo-horizontina, ao deslocar a antiga cadeia de significados sobre os quais se ancorava a individualidade do rapaz, impingia-lhe uma nova postura existencial – uma subjetividade urbana, com suas formas particulares e locais de interação e concorrência social. Era preciso inventar um

⁷⁸ FOUCAULT, 1997.

⁷⁹ Sendo extensivo a todo o corpo social, o diagrama tem seu funcionamento “abstraido de todo e qualquer obstáculo ou fricção e deve se desligar de todo e qualquer uso específico.” DELEUZE, *Foucault*, p. 58.

modo específico para atravessar os estratos, para atravessar a formação histórica disciplinar moderna traduzida no plano material. Criar sua forma própria de “heroísmo”, no sentido baudelairiano do termo, para lidar com as condições daquela peculiar condição moderna.⁸⁰

O que estava em curso em sua vida não era propriamente um desenraizamento da ordem patriarcal e aristocrática, visto que tal ordem se atualizava sob novas configurações na cidade moderna – o velho mundo ganhava ali uma sobrevida – mas sim um processo de desterritorialização. A experiência vivida em Belo Horizonte submetia o jovem antes a uma espécie de transição, a uma passagem para estranha experiência do social, ao mesmo tempo revolucionária e conservadora, do que a uma ruptura absoluta. Pois nas espaçosas ruas da cidade transitavam velhos moradores de Ouro Preto acompanhados por uma população de imigrados do interior do restante do Estado que, seduzidos (ou obrigados) pelas promessas da nova capital, trouxeram consigo hábitos e valores da tradição mineira. Em suas esquinas reuniam-se temporalidades sobrepostas: o tempo do ouro, o do barroco, o do ferro e o da utopia da racionalidade administrativa. Velhos modos transplantados para a nova cidade; uma cidade moderna projetada em papel empoeirado do passado colonial. Nos suntuosos edifícios de suas secretarias, podia-se ver, como observa o poeta iniciante, em texto inédito de 1925, “grandes retratos humorísticos na parede. / Retratos de Ministros com bigodes brancos, / de chefes de seção, de beneméritos da Pátria”.⁸¹ Cabia, então, a ele acertar “seu passo torto”, regulado em “becos tortos”, ajustando-o ao ritmo e à visibilidade da nova marcha urbana, no velho-novo campo de poder.

Pode-se dizer que a intenção expressiva e cenográfica do projeto urbanístico, tardiamente barroco em sua espetacularização da ordem e do espaço, submetia o jovem

⁸⁰ BAUDELAIRE, 1992. O poeta francês menciona a necessidade de uma constituição heróica para se viver a modernidade.

⁸¹ ANDRADE, “O vulto pensativo das Secretarias”, *Para Todos*, 7 nov. 1925.

itabirano a um novo exercício de subjetivação.⁸² Lançava-o em um complexo e lento processo identitário, travado em problemática interação com aquele mundo moderno – com suas novas e velhas relações sociais. Pela primeira vez, descortinava-se um outro *eu*, ainda embrionário, negociado no exílio das ruas largas e da coletividade da cidade moderna. Esboçava-se uma decisiva cisão do ser, obrigando-o, de fato, “a nascer de novo”, a modular ou reconfigurar uma nova voz interna, afeita aos territórios modernos. Frente “à nova regra do viver”, era preciso “dobrar” o ser; dobrá-lo para fazer aparecer ali um outro, isto é, “ser um outro que não eu”. Tratava-se de configurar uma forma do ser descontínua e distendida em relação ao si mesmo, ao “apenas unicamente eu”; fazer aparecer no ato da dobra um sujeito-outro, como se lê no já referido poema “Ruas”.⁸³

Passadas as primeiras experiências deslocadas do torrão natal, a procura de si em “sozinha aventura” se realizará sob as luzes e as sombras da cidade, a “mais poderosa máquina simbólica do mundo moderno”.⁸⁴ Mas esse movimento de subjetivação – movimento de dobradura conforme os termos do poema – desencadeado com a primeira travessia moderna, ficaria incubado por mais algum tempo, remoendo-se em compasso de produtiva espera. Após o abandono do colégio, o jovem retomou a vida sob a proteção do acolhedor mas não menos angustiante lar itabirano, que doravante nunca mais seria o mesmo: “a vida anterior sutilizara-se”.⁸⁵ Após a curta temporada em “terra estranha”, estava definitivamente rompido o horizonte delimitado pelo Pico do Cauê – primeira visão do mundo para o jovem. A casa paterna e sua temporalidade estavam irreversivelmente deslocadas para os conturbados territórios do imaginário do rapaz, como “um espelho que não refletisse mais o dono” – embora aquele passado jamais

⁸² Não se trata simplesmente de um exemplo extemporâneo do Barroco, mas de procedimentos coincidentes que expressavam uma vontade absoluta do Estado de controlar os destinos sociais da cidade, tendo como instrumento a razão. Destacam-se como pontos de contato o sentido de hierarquia e de convergência, a volumetria da arquitetura, a expressividade do desenho, em suas práticas de visualização do poder onde o espetáculo se sobressai em relação ao funcionalismo utilitário.

⁸³ ANDRADE, 2002, p.1094: “Ruas”.

⁸⁴ SARLO, 2003.

⁸⁵ ANDRADE, 1992, p.1360.

tenha realmente parado de pulsar em sua vida e em sua escrita, como se ao longo de sua trajetória permanecesse a questão provocada pelo estranhamento da terra natal : “foi o cristal que se corrompeu ou o homem que se tornou invisível?”⁸⁶

Em Itabira, os estudos foram entregues ao acompanhamento de um professor particular, adotando-se expediente usual da cidade. Na *Fotobiografia* do poeta, pode-se ver o intrigante retrato no qual os filhos dos fazendeiros itabiranos posam cerimoniosamente, agrupados em escadinha, ao redor do respeitado mestre Emílio. São crianças e rapazes de diferentes idades, mas compondo um todo homogêneo, composto pelos signos do universo rural. Com seus chapéus, paletós e botas, alguns já de gravata, desafiavam a atmosfera provinciana e o isolamento em que se encontravam, ao abrirem novas janelas para o mundo, com o aprendizado do idioma estrangeiro. Conforme anota José Maria Cançado, nesse período Drummond dedicou-se à leitura de Flaubert, cuja “educação sentimental” parecia adequar-se à realidade de sublimações e seqüestros que experimentava.⁸⁷ Além da agitada prosa flauberiana, outros franceses que dominavam a cena literária do *fin-de-siècle*, como Anatole France e André Gide, também foram passados em revista pelo jovem leitor. Tudo indica que ele já era iniciado também na leitura de Poe e Baudelaire, como se notará adiante.

Não por acaso, esse retiro forçado em sua própria casa, cuja duração certamente lhe pareceu maior que o ano e meio vivido, está ausente de suas memórias: nenhum poema, nenhuma menção em carta, depoimento ou entrevista – à exceção da emblemática foto da turma de francês. Figura como um ponto cego no espelho memorialístico. Contudo, o período borrado na autobiografia foi passageiro, graças à premente necessidade da família de completar os estudos daquele jovem precocemente inclinado às letras. Dessa vez, Belo Horizonte não foi o destino escolhido.

⁸⁶ ANDRADE, 1992, p.1363.

⁸⁷ CANÇADO, 1993, p. 61.



Foto 1: turma de francês do mestre Emílio, em Itabira. Drummond aparece, ao centro, de branco.

Seu regresso à capital mineira ainda se retardaria por mais um tempo. Cumpriria antes nova etapa de provações e privações, agora sob a ordem e o rigor jesuíta do Colégio Anchieta em Nova Friburgo, no Estado do Rio de Janeiro. Era a primeira vez que Drummond rompia as fronteiras de seu Estado natal. A família itabirana apostara alto. Afinal, pelos bancos escolares friburguenses passaram nada menos do que Euclides da Cunha e Rui Barbosa, dentre outros ilustres intelectuais brasileiros.

Pode-se dizer que o investimento dos Andrades, aliado aos sacrifícios do jovem, surtiram pelo menos em parte o efeito desejado. No “belo prédio de três lanços, cercado de jardins e pavões suntuosos”,⁸⁸ travando contato e medindo-se com jovens de diversas partes do país, sob obrigações de “fervor maquinal”, Drummond pôde trilhar de modo mais sistemático e contínuo os caminhos do conhecimento, dando vazão a sua febre de saber (e de vaidade). Cumpriu ali etapa importante de sua educação estética e artística. Não obstante às dificuldades impostas pelo ambiente repressor, que o privava das regalias reservadas a um filho de mandatário local as quais se acostumara, ele se destacou em diversas disciplinas, alcançando as glórias disponíveis, aferidas pelos educadores jesuítas como méritos militares, tornando-se um dos primeiros alunos da escola:

Do certame literário
 neste grande educandário,
 o nosso aluno mineiro,
 pacato, aplicado, ordeiro,
 sai louvado com justiça,
 por ter galgado na liça
 este sonhado ouropel:
 o posto de coronel
 em francês, inglês, latim.
 Que Deus o conserve assim.
 Em certame literário
 após rigoroso exame
 escrito, oral e o que mais,
 de resultados cabais,
 o nosso caro estudante
 discreto, pouco falante,
 conquistou em Português,
 sem mas, porém ou talvez,
 o ápice colegial
 dos galões de general.⁸⁹

No ano de 1919, seus textos foram selecionados para praticamente todos os números da revista mensal da escola, a *Aurora Colegial*, embora fossem ornamentados,

⁸⁸ ANDRADE, 1987, p. 39

⁸⁹ ANDRADE, 2002, p.1123. “Certificados escolares”.

mexidos e remexidos pelos padres jesuítas.⁹⁰ Mas, a despeito das publicações e das altas patentes militares conquistadas, a temporada escolar na serra fluminense também se encerraria antes do previsto. Há poucos dias do fim de seu segundo ano letivo, já aprovado com distinção, o jovem mineiro, apelidado “anarquista” pelos colegas, parecia confirmar sua alcunha ao ser expulso sumariamente sob à acusação de insubordinação mental. Um pequeno desentendimento com o professor de português, do qual se permitiu discordar em uma das aulas, foi desproporcionalmente convertido em punição definitiva. No final de 1919, com dezessete anos de idade e sem completar os estudos ginasiais, ele regressava novamente à terra natal, novamente sob constrangimento – fora “expulso no escuro”. Dessa vez, a ferida não foi coberta com o silêncio. Ao contrário, sempre que retornou ao assunto, Drummond fez questão de destacar o enorme estrago causado por aquela expulsão “pública e ruidosa”: “perdi a fé. Perdi tempo. E sobretudo perdi a confiança na justiça dos que me julgavam”, confessa em uma de suas entrevistas.⁹¹

Para a sorte do inquieto jovem, o novo exílio em Itabira-do-Mato-Dentro, que ainda não seria o último de sua vida, foi mais curto que o esperado. No ano seguinte à expulsão, o pai decidira repentinamente vender o casarão na cidade, assim como parte de suas terras, a fim de se transferir com a família para a capital mineira.⁹² Instalaram-se provisoriamente no Hotel Internacional, na Praça da Estação – somente em 1921 se

⁹⁰ Os textos publicados em Friburgo trazem referências das obras de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire. Foram publicados com os seguintes títulos: “História do pinto pelado” [n.º 195, 25/5/1919], “Extraordinária visita” [n.º 196, 10/6/1919], “Uma noite na senegâmbia” [n.º 199, 31/7/1919], “Uma data” [n.º 200, 17/8/1919], “X é um rapaz” [n.º 201, 31/8/1919], “Primavera” [n.º 202, 18/9/1919], “Calor exames e o nariz de Cleópatra” [n.º 203, 30/9/1919], “Conversa fiada” [n.º 204, 19/10/1919], Cf. PY, 1980. Cf. “Um escritor nasce e morre”. Neste conto, de cunho autobiográfico, Drummond relata que “um padre introduziu “criminosamente em sua descrição da primavera, a expressão ‘tímidas’ cecéns.’” (1992, p. 1223)

⁹¹ ANDRADE, Entrevista a Lena Frias. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 set. 1975.

⁹² Segundo versão de José Maria Cançado, o velho Andrade topou-se com “algo irrespirável”. Desfez –se dos bens, abrindo mão do mítico poder que exercia sobre a vila mineira, com o propósito de desmanchar o noivado da filha Rosa Amélia com Xicado, que também era seu filho natural, mas ilegítimo.

fixariam na casa da Rua Silva Jardim, na Floresta, bairro onde o ex-coronel investiu parte do que arrecadara com as fazendas, adquirindo vários terrenos.

Para Drummond, a súbita e inexplicável mudança era motivo de comemoração, pois ele iria agora desfrutar de uma liberdade até então inédita em sua vida. A educação religiosa juntamente com o velho mundo pareciam ter ficado para trás, e a nova cidade o chamava “como se fosse um paraíso diabólico”.⁹³ Àquela altura Belo Horizonte contava com um contingente de cerca de cinquenta mil habitantes, formado, sobretudo, por burocratas, comerciantes, estudantes e operários, devidamente distribuídos nas zonas de ocupação definidas pelo projeto positivista.

De fato, tempos novos se anunciavam. Em 1920, ele, a capital mineira e o século gozavam praticamente da mesma idade. Eram jovens à porta de uma nova era, definitivamente revirada pela Grande Guerra e pela Revolução Bolchevique, no plano externo, e pela crise do modelo oligárquico-exportador, no plano interno. Sobriventes dos recentes tormentos, provindos de um mundo em rápida liquefação, situavam-se todos os três na mesma encruzilhada: a encruzilhada do moderno. No corpo do rapaz, assim como no da cidade e no do século, inscreviam-se as marcas de um poder autoritário em tensa convivência com o afã de libertação trazido pelos novos ares. Apesar dos escombros no âmbito pessoal e no coletivo, o mundo parecia prometer-lhes, tal como os cinematógrafos de então, imagens irresistivelmente sedutoras. Um futuro promissor finalmente se descortinava, trazendo consigo uma nova vida e, com ela, novas possibilidades artísticas e narrativas, afinal, como notava com agudeza o jovem poeta, “o último trovador morreu em 1914”. Àquela altura, já não mais se tratava de fazer “verdadeira poesia”.⁹⁴

⁹³ ANDRADE, “Palavras a uma pobre mulher”, *Para todos*, 30 set. 1922.

⁹⁴ ANDRADE, 2002, p. 26. “O sobrevivente”.

Mas, em vista de todas as promessas vislumbradas no belo horizonte da nova capital mineira, o que também começava a pulsar irreversivelmente em Carlos era a sensação de ser-não-ser-moderno que o acompanharia ao longo de toda a vida – e de toda a obra. Sensação atrelada à consciência de sua dupla desterritorialização, a qual será esquadrinhada em verso primoroso elaborado naqueles anos:

No elevador penso na roça
na roça penso no elevador.⁹⁵

⁹⁵ ANDRADE, 2002, p. 36. “Explicação”.

3. O IMPOSSÍVEL FLÂNEUR

Script:

Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, início da década de 1920. O jovem Carlos caminha pela cidade. As linhas traçadas em suas andanças, assim como em seus primeiros escritos, desenham os mapas da modernidade local, criam uma espécie de rastro sob o concreto e o imaginário urbano, fixando percursos que serão, nas décadas seguintes, repetidos e atualizados pelas subseqüentes gerações de escritores mineiros.

O poeta caminhante

O sr. Carlos Drummond, apesar de sua alta prosápia, é um camarada inofensivo e democrata, que anda de bonde como toda gente.

Carlos Drummond de Andrade

Na primeira metade da década de vinte, o jovem Drummond podia ser visto cotidianamente caminhando pelas espaçosas ruas da capital mineira. Seu circuito, demarcado por poucos e repetidos pontos, girava em torno de um eixo virtual ancorado na Rua da Bahia, corredor central da cidade em cuja extensão se enfileiravam os locais privilegiados da boemia, da cultura e da política locais. Percorria-o com seu passo esquivo e desencontrado: as pernas leves e ligeiras, livres no novo território, pareciam em desacordo com os braços sempre imóveis, pendidos paralelamente – rigidez herdada de seu passado recente.⁹⁶ Como contabiliza Werneck, “muito esforço será necessário para destravar esse corpo e torná-lo capaz de dar cambalhotas para divertir as crianças, como fará, chaplinianamente, até pouco antes de morrer,” no final do século.⁹⁷ Entretanto, o fato é que o hábito de caminhar pelas ruas, transpondo longas extensões a

⁹⁶ No filme-documentário realizado por Fernando Sabino, Drummond revela que os padres do colégio jesuíta proibiam os alunos de andarem balançando os braços, exigindo sobriedade. Por causa de sua postura, os rapazes de uma pensão belo-horizontina, nos anos de 1920, o atormentavam: abana o braço, abana o braço, moço! O dia em que abanou foi para mandar uma banana.

⁹⁷ WERNECK, 1992, p. 14

pé, adquirido sob o estímulo do urbanismo belo-horizontino, tornou-se uma das marcas registradas de Drummond. Não como um programa de livre andança, mas como uma espécie de viagem pedestre que o lançava, como um igual, por entre os iguais, nos espaços da cidade, permitindo-lhe vagar e se imiscuir em sua comunidade. Como observa Jacques Rancière, a política republicana é a dos caminhantes.⁹⁸

Nas décadas seguintes, já residindo no Rio de Janeiro, o poeta itabirano continuaria sendo figura comum cruzando as ruas do centro, onde traçara seu mapa



particular, em roteiros articulados em torno do Edifício do Ministério da Educação, para deleite dos admiradores, já numerosos, que o viam passar.⁹⁹ Torquato Neto, integrante desse grupo, confidenciou, em depoimento emblemático no qual recordava os primeiros anos de sua estada na capital federal, que em certas ocasiões não resistia à tentação de seguir o poeta pela cidade, ensaiando alguma forma de

aproximação, no entanto, nunca consumada. Consta também que, em meados dos anos de 1950, um ainda desconhecido João Gilberto interpelou inconvenientemente a marcha de Drummond pelas calçadas cariocas, repetindo em tom e postura reverentes “mestre, mestre, mestre”, enquanto tentava lhe arrancar um autógrafo. A cena patética, na qual o poeta procurava se desvencilhar do estranho fã, após assinar um pedaço qualquer de papel, registra um encontro emblemático da cultura moderna brasileira.¹⁰⁰

⁹⁸ RANCIÈRE, 1995.

⁹⁹ Construído no centro da Capital Federal, em 1945, o Edifício do Ministério da Educação foi seu local de trabalho durante aproximadamente três décadas.

¹⁰⁰ Ainda não temos um conjunto de pesquisas e trabalhos voltados às implicações dos poetas modernos, como Drummond, na Bossa Nova. Nesta página, foto de Drummond nos anos de 1920.

Na verdade, em suas “andanças pelas ruas, avenidas e encruzilhadas do século,”¹⁰¹ Drummond engendrara, como se atualizasse para sua condição local, o legado dos poetas românticos ingleses ou até, quem sabe, a *flânerie* baudelairiana, um modo próprio de atravessar o *topos* comunitário, isto é, um modo de ver a cidade (e seus habitantes) ao passar, de organizar os signos da paisagem urbana, com sua sucessão de quadros, com sua série de cenas que se abriam à sua vista como *sketches* de um filme. Em suas *promenades*, ele inventava um modo de ocupar e dar sentido à experiência do sensível oferecida pelo espetáculo urbano na cena periférica do capitalismo.

Trata-se, portanto, como propõe Silviano Santiago em leitura comparada e original acerca da obra drummondiana, de um poeta cujo olhar se elabora a partir da rua, que desenha seu percurso como se fosse a rua, assim como Cabral elabora sua poética a partir da perspectiva do rio: “João Cabral desentranhou da rua itabirana uma outra serpente que corre e fustiga – a do rio pernambucano”.¹⁰² Em Drummond, a caminhada pelas ruas da cidade moderna age como operador de sua travessia com a escrita, como um modo-de-estar-lá, em um e em outro espaços. Em suas deambulações urbanas, o poeta colocava em curso o processo de subjetivação de um *eu* andarilho que se projetava e era projetado na tela da cidade, cartografando-a e a si mesmo, em versos espelhados: “a cidade sou eu / sou eu a cidade”.¹⁰³

Um sujeito caminhante que vagava pelas ruas, reais e imaginárias, pois a cidade não é apenas o lugar concreto da mistura e do encontro social, mas também o espaço pelo qual ele fazia deslizar uma figuração do *eu*, dando-lhe visibilidade, de forma a embaralhar os espaços internos e os externos, andando em si mesmo, como aparece bem formulado em crônica despreziosa dos anos de 1960:

¹⁰¹ SANTIAGO, 2006.

¹⁰² SANTIAGO, 2006, p. 47.

¹⁰³ ANDRADE, 2002, p.20-21: “Coração numeroso”.

Sinto que é tempo de desperdiçar tempo, e nenhum veículo dará transporte igual ao dos pés, ambiciosos da marcha. O ato de andar vale por si mesmo, sublinha o entendimento do corpo com o que se costuma chamar de espírito, e naquele vigia e sofre. (...) O andar-em-mim é um andar fora e acima de todos os mins pontiagudos... o que foi misturava-se a um estar-sendo infinito.¹⁰⁴

É justamente da perspectiva do caminhante urbano, em sua dupla viagem, que a cidade poderá ser apresentada em sua poesia como imagem-movimento, para valer-me do conceito deleuziano.¹⁰⁵ Como se fosse a andança sua condição de possibilidade, como se corpo e rua se confundissem, um como a extensão da outra, a outra como ponto de permuta do um com os outros corpos de sua comunidade: “sou apenas uma rua”, mas “nessa rua passam chineses, índios, negros, mexicanos, turcos, uruguaios.”¹⁰⁶ Desse tráfego por entre territórios do *eu* e da rua, de si e do outro, o poeta engendra um espaço discursivo singular, no qual o deslocamento é incorporado, passando a atuar no pensamento do sujeito movente.

Drummond sempre se enunciou de um lugar móvel e elaborou suas imagens nessa perspectiva. Definiu, assim, uma operação de leitura/escrita fundada na articulação de um movimento dentro de outro, isto é, de um sujeito em movimento, em sua viagem pedestre, pela trama urbana e moderna igualmente móvel: “Meus olhos espiam / a rua que passa.”¹⁰⁷ Trata-se de um dispositivo de olhar o que passa, de olhar o que se passa no que passa, ou melhor, um dispositivo para se espiar, pois na poética drummondiana espiar é mais (ou menos) que olhar, é mais (ou menos) que apreciar. É a construção de uma hermenêutica particular e local, carregada de intencionalidade e de desconfiança, de desejo e de recusa. Quem espia está próximo e distante do objeto

¹⁰⁴ ANDRADE, 1992, p. 1126: “Andar a pé”.

¹⁰⁵ Para Deleuze, quando a imagem é um movimento, ela se apresenta no circuito da montagem, como signo de um encadeamento aberto. Ver DELEUZE, 1998 (b).

¹⁰⁶ ANDRADE, 2002, p.195. “América”.

¹⁰⁷ ANDRADE, 2002, p. 27. “Moça e soldado”.

espiado, tal como “as casas espiam os homens / que correm atrás de mulheres”,¹⁰⁸ tal como o diabo que “espreita por uma frincha”,¹⁰⁹ tal como a própria cidade colonial, “paralítica / no sol / espiando a sombra dos emboabas / no encantamento dos alfaias.”¹¹⁰

Nesse enquadramento enviesado e cinético da cena urbana, nessa decupagem anti-naturalista – posto que nela se reúnem objetos presentes e passados, personagens e fantasmas do mapa urbano – o poeta dimensiona uma maneira própria de ver, a um só tempo, atenta e furtiva, pontual e dispersa. Afinal, como ele próprio formula: um “escritor é não somente certa maneira de ver as coisas, senão também impossibilidade de vê-las de qualquer outra maneira”.¹¹¹

Na mirada drummondiana, as cenas e os objetos da paisagem urbana não são contemplados à distância por um observador soberano e incólume. Tampouco se trata de uma visão panorâmica. Poeta e cidade estão inscritos em um mesmo relevo, em uma mesma condição histórica e geográfica: “o ponto de ver dá ao observador objetos e acontecimentos, que são, por sua vez, constitutivos do tempo em que vivemos e do espaço que habitamos.”¹¹² O modo discursivo articula, re-significa o modo da comunidade, ou melhor, o traçado do poema delinea o traçado da comunidade, ao definir as linhas de passagens e as de cisão entre o subjetivo e o coletivo. Mais do que colocar em foco os objetos ou os signos da rua, o que se destaca em sua obra é a perspectiva dinâmica com que são reunidos, desenrolados, interpretados na trama poética. Pois é desse movimento que sai um aprendizado – para o poeta e para o leitor.

Com essa estratégia discursiva, o sujeito drummondiano pôde se deslocar em si mesmo, bem como pelos espaços da rua – espaços onde cabem todos: “caminho por

¹⁰⁸ ANDRADE, 2002, p. 5. “Poema de sete faces”.

¹⁰⁹ ANDRADE, 2002, p.6-7: “Casamento do céu e do inferno”.

¹¹⁰ ANDRADE, 2002, p.231. “Canção amiga”.

¹¹¹ ANDRADE, 2002, p.1420. “Apontamentos literários”.

¹¹² *Carlos & Mário*, 2002, p. 36.

uma rua / que passa em muitos países./ Se não me vêem, eu vejo.”¹¹³ Nesses termos, a rua, a caminhada e a mirada configurada nessa conjunção se apresentam como meio de contato do poeta com o homem e com a História, considerada em amplitude universal: “Uma rua começa em Itabira, que vai dar em qualquer ponto da terra”.¹¹⁴ A rua de Drummond é sempre uma construção conceitual, uma condição de possibilidade para a presentificação dos sentidos de sua presença no mundo moderno.

Mas voltemos aos anos da juventude, às caminhadas de Carlos pelas esquinas mineiras, pelos territórios de Belo Horizonte, onde ele era obrigado a espiar, junto com sua comunidade, sempre as mesmas imagens, a mesma superfície de signos, em sua primeira experiência na cidade moderna. Vale notar que o descompasso da marcha do jovem pelas amplas, porém, desertas calçadas da capital mineira refletia sua própria instabilidade interior, as indefinições e as inquietudes que pairavam sobre seu espírito. Seu passo desencontrado, ágil e tenso, constituía assim retrato fiel do jovem “um tanto desarvorado na vida”, e, porque não, uma alegoria da própria cidade, igualmente desarvorada.¹¹⁵

No que se refere às imagens propriamente ditas de sua juventude, as fotografias do período revelam um rapaz alto, de corpo franzino, porém empinado, cujo principal traço era a excessiva magreza.¹¹⁶ Com ela, desfilava pelas calçadas e bondes, “comunidades efêmeras” da cidade, valendo-se da elegância discreta de ternos bem cintados e compridos, quase sempre escuros, com enchimentos nos ombros, com calças plissadas, largas em cima e apertadas embaixo, combinadas com os chapéus sempre bem forjados. A falta de recursos próprios não o impedia de se vestir no Aquino, alfaiate prestigiado na capital, revelando insuspeita vaidade. Talvez por isso, Paulo

¹¹³ ANDRADE, 2002, p.231: “Canção amiga”.

¹¹⁴ ANDRADE, 2002, p. 196. “América”.

¹¹⁵ ANDRADE, 1987.

¹¹⁶ Segundo relatos de amigos, o jovem desviava a parte da mesada destinada às refeições para os livros e para os “compromissos” noturnos, com os quais consumia a maior parte de sua existência.

Mendes Campos, de seu primeiro encontro com Drummond, mediado por Emílio Moura anos mais tarde, nunca se esquecesse “dos alinhadíssimos sapatos de camurça” e da “elegância sóbria” do admirado escritor.¹¹⁷ A seqüência de instantâneos revela ainda certa predileção pelos ternos negros, pela gravata borboleta e pelo colarinho alto. De resto, nada o destacava do vestuário usual de sua classe, em sua época. A moda aproxima os iguais, ao distingui-los dos diferentes, como confessaria o próprio poeta itabirano, em texto inédito de 1926:

minha roupa moderna
colarinho bengala sapatos
fazem de mim um boneco muito século vinte
dinâmico frívolo cínico.¹¹⁸

O auto-retrato confessional, moldado a partir da vestimenta, seria refeito nos anos de 1940, desta vez atravessado não pela ironia, mas por um melancólico sentimento de culpa de classe:

Preso à minha classe e a algumas roupas
vou de branco pela rua cinzenta.¹¹⁹

Quanto à sua fisionomia, vê-se nesses retratos um rosto ainda jovial, anguloso – típico daqueles magros definidos pela imperiosa lei genética – moldado por linhas laterais que traçavam um suave, mas nítido afileamento até se encontrarem no queixo. Segundo descrição de Nava, essas fotos da juventude trazem “um moço de cabeça bem posta no pescoço de figura de Modigliani.”¹²⁰ Os cabelos castanhos, abundantes e

¹¹⁷ O encontro se deu em 1946 (apud WERNECK, 1992, p. 121). Um dos poucos da geração a permanecer em Belo Horizonte, Emílio Moura cumpriu o papel de mediador entre gerações, repassando os casos e histórias do Grupo do Estrela para a geração de Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos, Hélio Pellegrino e Murilo Rubião.

¹¹⁸ ANDRADE, 1926. “Confissão”.

¹¹⁹ ANDRADE, 2002, p.118-119: “A flor e a náusea”.

¹²⁰ NAVA, 1978, p.171.

escovados para trás, mas curtos como ditava a moda, embora definissem uma testa firme, ainda não anunciavam a calvície que o caracterizaria em suas poses mais conhecidas de decênios futuros. A boca fina, pequena, mas bem desenhada, conferia a seriedade dominante de sua expressão. Seriedade que, no convívio íntimo, desfazia-se sem a devida mediação em sorriso discreto ou em gargalhadas explosivas, segundo os amigos. Já o nariz, fino e bem feito, encaixava-se harmoniosamente no conjunto e, juntamente com a pele muito clara, pouco afeita ao sol dos trópicos, e com os olhos azuis, não menos sensíveis, atestava a presença do sangue escocês que compunha o rizoma de sua ascendência.¹²¹ Essa fisionomia “meio estrangeira”, “meio intelectual” completava-se com a presença marcante dos óculos de aros redondos, em modelo também comum àquela época – “o homem atrás dos óculos”.¹²²

Em relação a seu comportamento, a mitologia em torno de Drummond consagrou-lhe traços aparentemente discrepantes. De um lado, incumbiu-se de canonizar a timidez como o ponto principal de sua personalidade – com o consentimento do próprio escritor que, em entrevistas e depoimentos, sempre procurava varrer suas idiossincrasias para debaixo do tapete de uma alegada introversão excessiva. Ao falar de si, mencionava freqüentemente seus “problemas de comunicação, de dificuldade de expressão, de contato social”.¹²³ O retrato falado apresentado por Pedro Nava parece dar bem a medida do acanhamento do amigo:

Era muito reservado, quase verecondioso – o que não quer dizer que deixasse de ser conversado. Apesar de ouvir mais do que falava, quando o fazia, era num jeito uniforme, sem elevar muito a voz substituindo isto – quando queria ser mais preciso ou convincente –

¹²¹ Em um auto-retrato, descoberto recentemente junto aos papéis de Ribeiro Couto, Drummond descreve sua genealogia familiar, sem contudo perder a mirada irônica: “Pelos Andrades descende de Nuno Freire, mestre da Ordem de Cristo, nobre de Portugal. Pelos Drummonds, descende dos condes Perth (esse pessoal é de origem escocesa, andou pela ilha da Madeira e brotou no Brasil). Tudo isso vai por conta das enciclopédias.” *Veredas*, Centro Cultural Banco do Brasil, jan.1999, p. 11.

¹²² Verso de “Poema de sete faces”, ANDRADE, 2002, p. 5.

¹²³ Cf. CURY, 1998.

pela rapidez com que atropelava as palavras de sua frase. Nessa ocasião também piscava mais os olhos.¹²⁴

Por outro lado, os instantâneos de magnésio do poeta, ao flagrarem o desconforto indisfarçável de quem não se sente à vontade sob a inquirição das objetivas, parecem registrar, além da imagem-só-timidez, uma espécie de potência transgressora, uma irrequieta subjetividade em gestação, em franca ebulição interna. Nessa direção, amigos e críticos empenharam-se em destacar, resguardados pela própria obra e pelos depoimentos do poeta, a imagem do jovem rebelde, anarquista e incendiário. Dos autorretratos, das memórias e confissões do poeta, assim como dos testemunhos de seus companheiros de geração, brotam signos de inquietude por todos os lados. Inquietude que atravessava as molduras para se imprimir diretamente sobre a superfície da cidade mineira, sobre o corpo social republicano. O jovem Carlos apresenta-se, nessas imagens-narrativas, como uma figura marcada, mal vista, quase clandestina na vigilante capital mineira.

Estamos agora diante de um rapaz ainda sem emprego, que se “dedicava instintivamente ao prazer de vadiar”, sustentado pela benevolente mesada paterna.¹²⁵ Estamos no tempo de suas arruaças, divididas com os amigos igualmente inquietos, – dentre os quais Nava é o mais assíduo cúmplice – que envolviam o descarrilhamento, a queima de bondes, as depredações dos jardins, as invasões de cemitérios, as barricadas nas portas dos cinemas, em protesto contra os aumentos abusivos dos ingressos, as provocações e as debochadas vaias dirigidas aos discursos “perremistas”, assim como o acinte da vida boêmia e a quebra do (falso) decoro vigente.¹²⁶ Tempo da “mocidade

¹²⁴ NAVA, 1978, p.172.

¹²⁵ ANDRADE, 1987, p.43

¹²⁶ “Estas manifestações e as arruaças dos estudantes eram as únicas coisas que sacudiam a quietude das ruas de Belo Horizonte. Um frêmito passava como o vento que enruga a superfície de um lago. Mas logo a força da gravidade e o próprio peso das águas tornavam-se quietas e o seu espelho estagnado voltava a

solta”, como relembra o próprio Drummond, tempo “dos arrancadores de placas de advogados e dentistas, / em noites de pouca ronda, / pequenos incendiários sem tutano, / de atear completas labaredas.”¹²⁷ Tempo em que o poeta invadia comícios oficiais “gritando em frente à sacada política do Grande Hotel / os morras que é de uso em comícios inflamados / antes que irrompa a cavalaria.”¹²⁸ Tempo em que ele desconsiderava o tempo da família mineira, com seus horários sagrados a regular o dia e a estabelecer o fluxo e a intensidade de movimento nas ruas belo-horizontinas. Tempo em que sua vida parecia pautar-se por uma franca atitude de desdém e zombaria às normas estabelecidas na cidade e na própria casa. Tempo em que sua vida era vivida, ou melhor, desejada como uma aventura, como obra de arte transgressora. Tempo de “chamas” para o jovem em formação:

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
 Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
 Porém meu ódio é o melhor de mim.
 Com ele me salvo
 e dou a poucos uma esperança mínima.¹²⁹

refletir as mutações dos céus e as nuvens sempre diferentes que neles deslizavam - dando uma impressão de vida.” NAVA, 1987, p. 288.

¹²⁷ ANDRADE, 2002, p.1139-1140: “Doidinhos”.

¹²⁸ As memórias de outro personagem do período, Paulo Pinheiro Chagas, narram também as audaciosas provocações de Drummond: “Compacta multidão se comprimia em frente ao Grande Hotel, onde se hospedava o homenageado, havia alguns milhares de manifestantes, gente aguerrida e disposta a tudo. Pois da sacada de onde falavam os oradores viu-se às tantas, na esquina oposta, um movimento desabusado, assim como um começo de conflito, em razão de elementos que procuravam perturbar a manifestação., eram quatro ou cinco provocadores que, sob o comando dos poetas Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava, duros lutadores antibernardistas, haviam resolvido lavar o seu protesto, enfrentando aquele mundo de gente. O gesto não era novo. Anteriormente, em oportunidade semelhante, já os dois haviam desafiado a multidão perremista de um *meeting*, gritando ‘morras’ a Afonso Pena Júnior (em quem vaiavam Bernardes), figura de prol do velho PRM. Homem de espírito, Afonso Pena Júnior acolhera de bom humor a provocação, retrucando com vistas à magreza de Drummond: ‘praga de urubu magro não mata cavalo gordo’.” (apud WERNECK, 1992, p.45)

¹²⁹ ANDRADE, 2002, p.119. “A flor e a náusea”.

ESTADO DE MINAS GERAES
(BRASIL)
SERVIÇO DE INVESTIGAÇÕES
(SECCÃO DE IDENTIFICAÇÃO)

Bella Horizonte, 14 de agosto de 1929

Registro n. 30606 Carteira eleitoral n. 10.128

Nome *Carlos Drummond de Andrade*

Idade 26 annos, nascido a 3 de outubro de 1902

Estado Civil casado filho de *Carlos de Almeida Drummond* e de *Luizina Drummond*

Comunidade de *Andarae* natural de *Ilhabela*

residente em *São Lourenço* com a profissão de *jornalista*

NOTA CARATTERISTICA	
Cutis	<i>branco</i>
Cabellos	<i>castanho</i>
Berba	<i>na cabeça</i>
Digodes	<i>na cabeça</i>
Olhos	<i>castanho</i>

Aqui se indica o retrato que tiver o sujeito da secção em relevo



Photograph taken on 14 de agosto de 1929

SIGNATURAS E MARCAS PARTICULARES

Foto 3: Documento de identificação. 14 ago. 1929.

Esse conjunto de textos do poeta, ou a seu respeito, capta de certa forma uma tensão, na verdade, a mesma já denunciada em suas caminhadas urbanas, entre um recolhimento introspectivo e uma pulsão expansiva. Entretanto, será preciso abrir essas imagens, rachá-las ao meio, a fim de percebermos que a timidez do físico e a do espírito não atribuíam ao jovem Carlos uma aparência de fragilidade, nem tampouco o isolavam em uma inerente solidão, como se quis difundir em algumas de suas imagens canônicas. Drummond sempre soube muito bem comunicar sua incomunicação.¹³⁰

¹³⁰ ARRIGUCCI, 2002, p.20.

Definitivamente, não era este o seu problema. Tampouco o seria seu porte franzino. Embora fosse “magro como um I”,¹³¹ o corpo era “todo feito de tiras de aço e couro”, o que conferia à sua imagem uma aura de solidez, “um ar de orgulhosa modéstia.”¹³² Não obstante a timidez e a discrição, o jovem vivia sempre acompanhado de um ou outro amigo, além de se aventurar com freqüência em arriscadas aproximações das vigiadas moças da cidade. Sua introversão não lhe impedia tampouco de manter uma postura assertiva. Cyro dos Anjos, amigo e confesso aprendiz, lembrava-se, a esse respeito, da voz incisiva do poeta. Afonso Arinos, por sua vez, passou anos se queixando, em tom ambíguo, da intransigência do poeta ao lhe designar duras tarefas na redação do *Diário de Minas*.

Já em relação às imagens de rebeldia, pode-se dizer que Drummond nunca se enquadrou completamente no perfil do boêmio nem tampouco do jovem incoseqüente. Os atos de insubordinação perpetrados pelo jovem itabirano e pelos “bárbaros futuristas” que o acompanhavam não devem, por isso, ser considerados gratuitos. Ao contrário, inscritos na atmosfera política e cultural da capital, eles expressavam, para além do desejo juvenil de desordem, uma postura crítica, uma latência questionadora desejando romper as bordas daquele mundo simbolicamente definido pela avenida perimetral da cidade. As provocações “daqueles rapazes de belo horizonte” revelavam certa conotação política apresentando-se, conforme observa Nava, “como reação legítima à hostilidade de um ambiente moldado sob as leis da família mineira e do poder hipócrita do PRM.”¹³³ Tratava-se de uma atitude aberta e acintosa de desrespeito ao consentido, ao automatismo dos hábitos, ao conformismo conveniente aos arranjos culturais e políticos do local.

¹³¹ ANDRADE, 2002, p. 1142: “O lado de fora”.

¹³² NAVA, 1978, p. 171.

¹³³ NAVA, 1978, p. 182.

Não se deve obliterar que, a despeito de ter nascido moderna e da insolência de suas elites, a cidade-administrativa não estava imune ao agravamento das tensões sociais e da pauperização características do cotidiano urbano do país ao longo da década de 1920. Ao contrário, como signo de afirmação do novo regime, a capital mineira encerrava em si todas as contradições do processo de modernização conservadora colocado em marcha. A nova formação social já nascia em crise. Era, como as demais grandes cidades brasileiras, assolada pela miséria e pela carestia e, também como as outras, tratava os problemas daí decorrentes como caso de polícia. Devido à segregação social e racial, refletida na concepção urbanística da cidade, as zonas suburbanas, as franjas da cidade letrada onde se abrigava a maior parte da população, não desfrutavam de infra-estrutura sanitária, de transportes ou de lazer. Pelo mesmo motivo, brancos e negros desfilavam em calçadas opostas no *footing* dominical da Praça. Portanto, não fora difícil ao rapaz notar que as insígnias e os demais elementos a decorar as fachadas das construções públicas e privadas da cidade, evocando diversas alegorias da liberdade republicana, cumpriam apenas papel retórico naquele ambiente censor e monolítico, naquela democracia do partido único.

Nesse sentido, a conduta incendiária e anarquista do jovem Drummond era também uma forma de questionar as práticas sociais corriqueiras, de se indispor com a fantasiosa *belle-époque* belo-horizontina, em sua pretensão de modernidade e cosmopolitismo, simulados não apenas no traçado urbano, mas também na cópia de hábitos e comportamentos europeus, a partir dos quais a aristocracia aburguesada da cidade imaginava assegurar seu pertencimento à mais nobre civilização ocidental. Sua rebeldia, transposta para a escrita, criticava ainda a artificialidade dos padrões artísticos hegemônicos que, sob o fascínio da tradição clássica, propagavam uma cultura

ornamental e ostentatória, devota do beletrismo como forma de elegância e distinção social.

Cumpra aqui notar que a postura anárquica e zombeteira adotada por Drummond inspirava-se também nas páginas dos livros europeus que aportavam nos caixotes da Livraria Alves – destino freqüente das deambulações do jovem inquieto. Localizada na Rua da Bahia, a livraria alimentava-lhe o espírito ávido pelas novidades importadas, que mais lhe pareciam *Nourritures terrestres*.¹³⁴ Conforme o lema moderno, a vida do rapaz desejava copiar os livros, sobretudo os franceses, que traçavam àquela época os paralelos e meridianos do mapa artístico e cultural do planeta. Sua rebeldia crítica, revertida performaticamente em epopéia urbana, era assim matizada pelas lições tardias, assincrônicas, mas ainda eficazes da literatura vanguardista, conforme ele próprio sentenciava, ao lembrar aqueles tempos: “Talvez influenciado pelo ‘ato gratuito’, de André Gide, eu me sentia impelido a esse tipo de ação, que, pensando bem, nada tinha de gratuito. Seria a tentativa de resolver externamente contradições internas.”¹³⁵

A vadiagem transgressora de Drummond, sua fase de vida mais rimbaudiana, desenrola-se concomitantemente à sua formação intelectual, às suas leituras exaustivas, divididas e debatidas com os amigos nas mesas dos cafés, à sua abertura para as tramas culturais e políticas tecidas interna e externamente. Os depoimentos dos companheiros de sua geração destacam, unânimes, o seu furor e autodidatismo intelectual. “Drummond lia muito e furiosamente”, declara Abgar Renault.¹³⁶ Tudo lhe servia. Pedro Nava, em suas memórias, confessa que era o amigo quem lhe “abria caminho e servia de indicador”, sugerindo-lhe obras e autores novos. Foi dele que recebeu, entre

¹³⁴ Título do livro de André Gide.

¹³⁵ ANDRADE, 1987, p.46

¹³⁶ Apud GLEDSON, 1981.

outros, Oscar Wilde com seu cinismo vigoroso.¹³⁷ Indicações e sugestões de leitura não faltaram a outros amigos. Partiu também de Drummond a iniciativa para, em 1924, visitarem a “Caravana paulista” no Grande Hotel, episódio que contribuiu decisivamente para a virada modernista dos que ainda resistiam à nova estética.¹³⁸

Rebeldia, vida e literatura andavam de braços dados no jovem Carlos.

Aquele mocinho esgrouviado, que tem cara de infusório.¹³⁹

Procure-me nas suas memórias de
Belo Horizonte: um rapaz magro...
Carlos Drummond de Andrade.

Entre caminhadas, leituras e arruaças, o jovem Carlos produziu no início da década de 1920 uma extensa série textual, ramificada em diversos gêneros críticos e literários. Trata-se de sua “brotoeja literária”, de “acnes” do “mocinho esgrouviado”, conforme os dizeres impiedosos de Eduardo Frieiro.¹⁴⁰ Seria, na verdade, o primeiro conjunto de textos elaborado sistematicamente pelo escritor, que neles já conjugava ironia e ceticismo, receita básica de boa parte de sua geração.¹⁴¹ Com sua pena afiada, desafiava, além dos velhos cânones literários, o *ethos* conservador e autoritário cultuado na cidade pretensamente moderna.

¹³⁷ Em suas memórias Nava relata que o amigo emprestara-lhe, no início da década, o livro *Salomé*, de Wilde.

¹³⁸ O primeiro contato com os modernistas paulistas parece ligado ao artigo de Drummond sobre o livro *Os Condenados*, de Oswald de Andrade, redigido em 1922. Agradecido, o escritor paulista escrevera a Drummond. Por ocasião da passagem a Belo Horizonte, manifestara o desejo de conhecer o jovem. No discurso de homenagem a Almeida Martins, por ocasião de sua formatura em Direito, Drummond relembra o episódio, vangloriando-se de ter provocado no amigo a adesão ao modernismo.

¹³⁹ Frieiro apud WERNECK, 1992, p. 48. “Brotoeja literária”, 1925. O comentário de Eduardo Frieiro refere-se, na verdade, aos textos de *A Revista*, de 1925, mas pode ser tomado como representativo da recepção do meio intelectual belo-horizontino no início da década em relação à produção do jovem Drummond.

¹⁴⁰ Crítico ferrenho do modernismo mineiro, Frieiro seria no final da década companheiro de Drummond no *Minas Gerais*, sendo responsável pela elogiada edição gráfica de *Alguma poesia*.

¹⁴¹ “Toda a minha geração misturava isto: ceticismo e ironia.” ANDRADE, 1987, p.46.

Uma de suas primeiras narrativas, “Rosarita”, um conto publicado em 1921 na revista da Faculdade de Medicina, *Radium*, colocava em cena justamente a hipocrisia e o falso moralismo reinantes na capital mineira.¹⁴² Nesse texto, o personagem Jayme de Castro, sujeito amante dos paradoxos, revela a seus companheiros-ouvintes, dentre eles o próprio narrador, em meio a tragos de absinto na mesa de um bordel, a história de Rosarita, a proprietária do recinto, mulher poderosa e cobiçada na cidade, mas que chegara à sua casa com apenas doze anos, acompanhando a mãe, empregada doméstica. Era uma menina “fisicamente abjeta”: “de olhos escaveirados, sorriso triste e boca sempre aberta”, as “pernas cumpridas e escanzeladas”, “escorria-lhe catarro das narinas”, além de ser “preguiçosa e desleixada”. Sua saga iniciou-se no dia em que foi estuprada pelo “negrinho” Crispim, também criado da casa, nos fundos do quintal. Sem obter qualquer tipo de amparo ou de justiça da parte da família, em virtude da violência sofrida, mãe e filha partiram a fim de recomeçar a vida em outro canto.

Encontraram abrigo em uma República de estudantes, onde a doméstica arranjou-se como cozinheira. Passados alguns anos, a jovem Rosarita transformou-se, “como por milagre”. Tornou-se uma bela mulher, “uma primavera de carne floriu por entre os seus andrajos”, porém, em meio a uma vida desordenada, caiu na prostituição, após conhecer as sarjetas e as delegacias da cidade. Identificada com os “vícios” da nova atividade, praticados “com proficiência”, subiu conquistando fortuna, embora fosse obrigada a dividi-la com o antigo algoz que, impune ao crime cometido, já não era mais o criadinho “ladroão de moedas”, mas sim uma espécie de cafetão.

A breve narrativa, concisa e provocadora na mesma medida, reúne em seu enredo toda sorte de podridão e impostura social, trazendo à tona o que a sociedade local fingia não ver. Ao falar de negros no papel de estupradores, de empregadas pobres

¹⁴² Ver o conto “Rosarita”, *Radium*, Belo Horizonte, 1921. Não há registros de textos ficcionais de Drummond anteriores a este conto. Pedro Nava relembra que, antes de ser apresentado pessoalmente a Drummond, ficara impressionado com a ousadia desse texto. Cf. NAVA, 1978.

Não há, contudo, uma representação realista da sociedade belo-horizontina. Tampouco se encontra no texto a intenção de se demonizar a vida urbana moderna. Ao contrário, ambivalente por definição, a cidade será ao longo de toda a obra drummondiana objeto real e imaginário de amor e ódio. Seu lado mal e torpe parece também ser, tal como se configura em Baudelaire e Dostoievski, desejado, como se a contradição fosse seu próprio estatuto, como se aí residisse seu encanto e sedução. Nesses termos, pode-se perceber, no conto destacado, o estranho prazer de Jayme de Castro, assim como a frieza do narrador, em relação à sordidez, às coisas corrompidas da coletividade urbana. A embriaguez desse personagem-testemunha da história de Rosarita aponta metonimicamente para a confusão de valores, para a deturpação dos sentidos presente no contexto referenciado na narrativa. Também ele parece se vestir com aquele mesmo terno século 20: dinâmico, frívolo e cínico.

De fato, o texto está diretamente ligado ao prazer de infringir o que se sabe proibido. Age “como um apanhado de folhas de urtiga, queimando e dando coceiras”, nos dizeres de Pedro Nava, para quem a publicação assinalaria o início do modernismo em Minas Gerais, devido justamente a esse caráter desafiador.¹⁴³ Na visão do amigo e memorialista, os traços do modernismo se apresentam em Drummond, antes mesmo da Semana de 22, como uma espécie de afronta ao *establishment* social, como uma resposta ao atraso revestido de progresso, que regia o imaginário belo-horizontino. O novo desponta, assim, das próprias antinomias sócio-culturais da cidade.

A leitura de Nava, centrada no conteúdo e não na forma do texto, angaria uma duradoura vertente interpretativa para o modernismo mineiro. Nela se insere, por exemplo, a posição de Laís Corrêa de Araújo, segundo a qual “a estrutura agrária decadente, a mentalidade conservadora e repressiva, apoiada num religiosismo

¹⁴³ NAVA, 1978, p. 63.

estereotipado e deformante, possibilitaram, e exigiram mesmo, uma intervenção de reconhecimento e de denúncia”.¹⁴⁴ Nessa perspectiva, seria o desejo de romper com a modernidade-perremista e seus padrões estéticos e culturais o elemento a desencadear o signo do jovem Drummond. Em Minas Gerais, ao contrário do que ocorria em São Paulo, onde o modernismo teria se apresentado sob a égide ou a utopia de uma metrópole e de sua sociedade progressista, o movimento seria o resultado de uma indisposição, isto é, de uma negação do *status quo*. A episteme, no sentido focaultiano do termo, na qual estavam inseridos os modernistas mineiros não os induzia senão à afronta e à crítica do estabelecido.¹⁴⁵

Pode-se também se ver a ação desses signos de rebeldia e provocação em “Joaquim do telhado”, narrativa com a qual o jovem escritor itabirano venceu o Concurso da Novela Mineira, em 1922, obtendo a premiação de cinquenta mil réis. Nesse texto, o protagonista, Joaquim da Silva, sapateiro até então reconhecido e respeitado passou a sofrer com a hostilidade de toda a cidade, após adquirir o hábito de subir até o telhado de sua casa, a fim de filosofar sobre as coisas da vida, repassando as leituras com as quais ocupava seu tempo. Movido pelo “imenso desejo de aprender coisas novas”, de “ter uma idéia mais vasta do mundo”, resolveu contemplá-lo das alturas, já que não mais “havia lugares desconhecidos”, conforme se justifica ao irmão, que foi convocado para trazê-lo de volta à realidade:

Lá de cima, eu estaria num nível superior ao desses pobres diabos de juízo: um horizonte mais amplo, idéias mais claras... A ânsia que eu tinha de utilizar o cérebro! Pois subi! E gostei. E continuei. O que se vê, o que se contempla dum telhado!¹⁴⁶

¹⁴⁴ ARAUJO, 1975, p. 183.

¹⁴⁵ O tema e as condições para a emergência do modernismo mineiro serão abordados adiante.

¹⁴⁶ ANDRADE, “Joaquim do telhado”, 1922

Sua ânsia de conhecimento lhe rendeu, todavia, enormes problemas. Embora fosse “um homem normal”, cujo “cérebro regulasse perfeitamente” atos “ordenados, arrumados e lógicos”, embora fizesse “sapatos, com proficiência e honestidade” durante o dia, “não havia quem não o chamasse de doido.”¹⁴⁷ Tornou-se, assim, alvo da chacota da criançada e objeto da ira e da desconfiança de seus concidadãos. Perdeu a noiva, Ludovina, e as antigas amigas, sendo doravante tratado cruelmente como louco.

Essas primeiras narrativas drummondianas, gênero ao qual o escritor pouco se dedicou posteriormente, fundamentam-se e interseccionam-se no tom crítico, na acidez que destilam sobre a comunidade de leitores mineiros, indiretamente representada em ambos os enredos ficcionais. O desconforto causado por seus textos iria repercutir na cidade, a ponto de lhe impingir uma aura demoníaca e de lhe inserir no distinto e temido grupo dos discípulo de Oscar Wilde, tal como se revela no retrato delineado por Lincoln de Souza, um dos companheiros do poeta na ocasião:

Quem pretender fazer psicologia *d'après les masques*, erra. E erra grosseiramente. Vejam vocês aí esse menino Carlos – esguio, pálido, seráfico, um sorriso tímido de criança; um perfil suave, que se veste dandinescamente pelo *Aquino*; que toma sorvete no *Estrela* – é uma alma perversíssima de Satan!¹⁴⁸

Entretanto, deve-se notar que, se os textos apresentam um teor corrosivo, se realmente dão coceira como sugere Pedro Nava, se, de fato, opõem-se à ordem vigente, revelando a alma perversa de quem os escreveu, não é exatamente porque criticam o modelo político ou o econômico adotados. A dimensão negativa que atravessa as páginas do jovem escritor não se refere às formas propriamente políticas, isto é, às formas representativas de dominação estatal, não se volta ao partido soberano, a seus

¹⁴⁷ *Ibidem.*

¹⁴⁸ SOUZA, Lincoln de. Os discípulos de Wilde, *Diário de Minas*, 08 jan. 1921.

mecanismos violentos e corruptos de perpetuação, nem tampouco à estrutura econômica perversa daí decorrente.

A inteligibilidade do confronto anunciado passa por outras vias, mais abstratas, mas também mais profundas. Ao se voltar ao elemento banal de todos os dias, dando visibilidade às micro-texturas morais, às relações capilares de força que, disseminadas, ou melhor, escamoteadas por entre as práticas do cotidiano, compõem a trama da vida social, as narrativas realizam uma espécie de esquadramento disciplinar da sociedade belo-horizontina. Como se denunciasses, em dicção irônica, o processo de normalização que atravessa e constitui o corpo social da capital republicana, o regime de verdades que o fundamenta.

As trajetórias de Rosarita e de Joaquim, micro-epopéias urbanas, apontam, ainda que sob diferentes perspectivas de sentido, para o desejo de um desvio necessário, para o desejo de suspender a modernidade vigiada e truculenta efetivada na cidade-luz das Minas Gerais, a fim de furá-la, em um golpe de escrita, abrindo seus horizontes para um novo tempo. Tanto um quanto outro personagem são efeitos e, ao mesmo tempo, distorções dos poderes que regem os discursos sociais na cena local.¹⁴⁹

Como formula Barthes, o conjunto de leituras de um escritor não constitui sua memória, mas sim o seu sintoma.¹⁵⁰ Nesses termos, pode-se dizer que a relação tempestuosa do jovem “sem profissão” com seu meio manifestava-se tanto sobre as superfícies de papel quanto sobre as de concreto da capital. Seu corpo duplicava-se em um e em outro espaço de inscrição, lançando-se nas ruas e jornais da cidade moderna e provinciana. Vida e texto pareciam baralhados na busca de um modo de existência.

¹⁴⁹ Não deixa de ser curioso que *O gerente*, umas das raras incursões futuras de Drummond no campo da narrativa ficcional, seja regido por essa mesma política de escrita, voltada às máquinas de poder social, apresentando-nos um sujeito que comia os dedos das senhoras da alta sociedade carioca, a qual o personagem freqüentava com destaque e honradez.

¹⁵⁰ BARTHES, 2003.

Pois, como define Deleuze, “um estilo é sempre também um estilo de vida, de nenhum modo algo pessoal, mas a invenção de uma possibilidade de vida.”¹⁵¹

As aventuras drummondianas re-encenavam também, ainda que de modo oblíquo, o impulso transformador das vanguardas, ao evocar, copiar e se apropriar de imagens e figuras emblemáticas da arte moderna européia. E, anos mais tarde, seriam igualmente reencenadas pelas futuras gerações de intelectuais mineiros. A começar pela escalada pelos arcos do viaduto de Santa Tereza, que foi consagrado como seu gesto maior de transgressão comportamental, a ponto de se transformar em uma espécie de rito de libertação para os futuros rapazes que, inconformados com os limites impostos pela Serra do Curral, também desejaram se mudar para o alto de um telhado. Não foram poucos os que repetiram ou ensaiaram a vertiginosa subida, glosando o ato do poeta, o qual, impossibilitado de flunar, como nas metrópoles européias, inventava uma deambulação singular, desguiando-se para o topo do viaduto.¹⁵² Como se de lá do alto, seus seguidores pudessem acessar simbolicamente uma outra cidade, a *civilitas* cultural e poética inventada pelo escritor por cima da *urbs* dos coronéis, políticos e burocratas da República.

Nesse sentido, é interessante observar o deslocamento provocado pelo modernismo brasileiro nos jogos de força e de influência literárias atuantes na formação dos novos. Pois, com a consolidação do movimento, os escritores nacionais e, em particular medida Drummond, ocuparão doravante o lugar emblemático, referencial, antes preenchido plenamente pelos artistas europeus. No contexto local, então, a

¹⁵¹ DELEUZE, 1998 (b). ANO, p.126.

¹⁵² “A escalada ao viaduto tornou-se com o tempo um rito da memória das gerações posteriores a de Drummond. A geração dos 40, formada pelo quarteto dos vintanistas, retomavam o gesto do poeta de Itabira. O mesmo se dará com a geração suplemento, nos anos 60. A repetição passa a ter significados simbólicos. Ao contrário do que contabiliza Nava, o viaduto tem cerca de dezessete metros, o que equivale a um edifício de 6 andares. Apenas a geração do *Edifício* não escalou. Segundo Werneck, há uma frase da personagem principal do romance de estréia de Autran Dourado, ‘Coragem besta eu não tenho’. A coragem deles foi canalizada para as pichações e para as publicações distribuídas clandestinamente.” WERNECK, 1992.

presença do poeta será avassaladora. Toda uma linhagem de artistas e intelectuais mineiros se formará seguindo seu rastro – sua vertiginosa *flânerie*.¹⁵³

Cyro dos Anjos, por exemplo, apenas alguns anos mais jovem, costumava dizer que não se convertera ao modernismo, mas sim a Carlos Drummond de Andrade. Seu primeiro romance, *O amanuense Belmiro*, não apenas se vale de versos drummondianos, espalhados ao longo da narrativa, como deles parece extrair a concisão poética e a melancolia cética com os quais se apresenta.¹⁵⁴ Como se sabe, a revista belo-horizontina *Edifício*, publicada por jovens intelectuais de esquerda, de formação heterogênea, dentre os quais se encontravam Autran Dourado, Francisco Iglésias e Sábado Magaldi, partia da lição estética e intelectual drummondiana em face do cenário de incertezas e inquietudes provocados pelo pós-guerra e pelo pós-Vargas. Não só o título desse periódico, como também sua epígrafe – “E agora José?” – estampados na capa dos quatro números lançados em 1946 apropriavam-se diretamente de poemas do itabirano e de sua posição política. Também o grupo dos vintanistas, embora de formação católica, venerava o poeta e seu “sentimento do mundo”. Segundo Paulo Mendes Campos, um dos “quatro cavaleiros do apocalipse”, ele e seus companheiros falavam “um idioma oarístico, colhido nos versos de Drummond” – colagens sobre a fala cotidiana.¹⁵⁵

No decênio seguinte, o legado do escritor se fará sentir na turma do *Complemento*, especialmente no pensamento de um de seus expoentes: Silviano Santiago, cuja escrita parece cortada paradoxalmente, como a do poeta, pela pulsão (auto) biográfica e pelo desejo de ser outro. A obra de Silviano, como pontua Wander

¹⁵³ A influência e o legado da obra drummondiana serão abordados na Parte III desta tese.

¹⁵⁴ Ao lado de Montaigne, Drummond aparece no romance de Cyro dos Anjos como uma espécie de mestre do ceticismo.

¹⁵⁵ O grupo da revista *Edifício*, que entre janeiro e julho de 1946 publicou 4 números, contava ainda com Jacques do Prado Brandão, Wilson Figueiredo, Chico Pontes e Octávio Melo Alvarenga. Cf. SOUZA, 1998.

Melo Miranda, parece tomar “como função deliberada o questionamento da nitidez autobiográfica, da transparência referencial e da noção de individualidade autoral.”¹⁵⁶

Já nos anos de 1960, será a geração do *Suplemento* que irá se valer da produção drummondiana em suas páginas, nas quais o poeta será figura freqüente, seja como autor, seja como objeto de estudo.¹⁵⁷ Todas essas gerações de artistas e intelectuais mineiros reconheceram, nos movimentos do impossível *flâneur*, a possibilidade de uma linha de fuga, compartilhando com ele o desejo de uma expansão ilimitada da vida e dos sentidos, tão cara aos modernos. Também eles sonhavam, submersos na cidade engendrada pelo poder ao pé da Serra do Curral, “com um horizonte mais amplo, idéias mais claras...”.

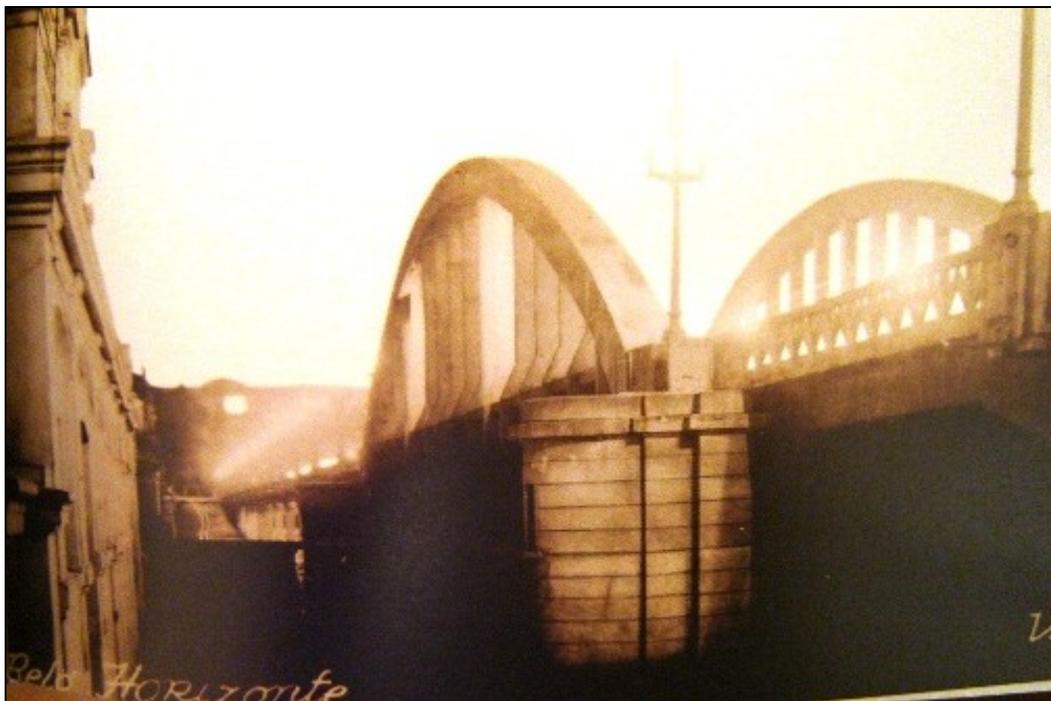


Foto 4 : Viaduto de Santa Tereza, em Belo Horizonte, anos de 1930.

¹⁵⁶ MIRANDA, 1992, p. 20. Silviano Santiago é, talvez, o crítico literário brasileiro que mais produziu a respeito da obra drummondiana. Seus artigos, livros e ensaios sobre o poeta mineiro estendem-se dos anos de 1970 até os dias de hoje.

¹⁵⁷ Drummond foi colaborador assíduo do *Suplemento Literário de Minas Gerais* e sua obra objeto de análise em diversas de suas edições especiais.

Oh quanta matéria para os jornais!

No jornal anda todo o presente.
Carlos Drummond de Andrade.

Em Belo Horizonte, o jovem Carlos Drummond encontrou veículo para seus primeiros escritos no incipiente jornalismo local. Decerto, a capital fora-lhe terreno propício, já que vivera nas primeiras décadas do século 20 um verdadeiro surto jornalístico: contabiliza-se mais de duzentos títulos nos primeiros vinte e cinco anos da cidade.¹⁵⁸ Além disso, a imprensa constituía no Brasil daquele período a principal instância de divulgação e consagração cultural, sendo também responsável pela maioria das gratificações e posições intelectuais, como observa Sérgio Miceli.¹⁵⁹ Em Belo Horizonte, no entanto, diários, matutinos e semanários nasciam e desapareciam rapidamente, antes de cativarem um grupo de leitores ou de estabelecerem uma linha editorial. O fato se creditava, talvez, à complexa equação social definida na capital de burocratas, onde o excedente de mão-de-obra intelectual, não absorvido pelos postos públicos, buscava escapar das oscilações desse competitivo mercado de trabalho, alojando-se nas cadeiras jornalísticas, mas se deparava com as limitações do meio, impostas pelo escasso público consumidor.

Soma-se ainda a estreiteza do cotidiano belo-horizontino, monótono e repetitivo, “onde mesmo os urubus navegavam mais serenos”, conforme crônica de Rubem Braga, que desafiava aqueles que se propunham a tornar atrativas e interessantes as páginas de um diário.¹⁶⁰ Em suma, sobravam autores, mas não havia assuntos e leitores para o pleno desenvolvimento do mercado jornalístico da cidade. Até mesmo a curta existência

¹⁵⁸ Cf. WERNECK, 1992. Segundo o autor, um artigo no Rio de Janeiro, “A cidade que Gutenberg esqueceu” se propôs a analisar o fenômeno jornalístico da capital mineira. Segundo Abílio Barreto, em seu *Resumo histórico de Belo Horizonte (1701-1947)*, “o jornal que então conseguisse durar um ano, tirando só algumas centenas de exemplares, composto em tipo de caixa e mal impresso em pequenos prelos movidos a pedal, era tido como resultado de esforço heróico”. (p. 82-83)

¹⁵⁹ Cf. MICELI, 2001.

¹⁶⁰ Rubem Braga residiu em Belo Horizonte no início dos anos de 1930, a fim de se empregar no jornalismo local.

de *A Revista*, encabeçada por Drummond em 1925, deveu-se, entre outras causas, a essa reduzida capacidade de interlocução da cidade.¹⁶¹ Como resumiu o próprio escritor, ao abordar o ambiente intelectual da capital àquela época, faltavam “desde a tipografia até o leitor”.¹⁶²

Sua estréia na imprensa local deu-se no *Jornal de Minas*, um jornaleco mercenário de existência breve e indefinida, como tantos outros que apareceram e desapareceram ao longo da década. A escolha do jovem, frente a tantas possibilidades, pautou-se provavelmente pela localização do diário, que funcionava precariamente em uma das lojas do edifício onde ele residia com a família, na Praça da Estação.¹⁶³ Carlos procurou inadvertidamente o diretor do órgão, entregando-lhe um artigo acerca do filme *Diana, a caçadora*, o qual havia sido censurado pela Liga da Moralidade, instituição zeladora dos costumes e da moral da família mineira, despertando grande curiosidade e polêmica na cidade. Por conta do rebuliço causado, a película chegou a ser vista por mais de três mil pessoas.

Prontamente aceito, o texto foi publicado na primeira página do dia 13 de abril de 1920. Era o início da duradoura e consistente carreira jornalística de Drummond. Atento aos diversos elementos em questão, ele encetara no primeiro artigo posição particular, deslocando o debate, ao criticar tanto o filme quanto a proibição: “a película tanto tinha de imoral quanto de artístico – nada”.¹⁶⁴ Ao longo do semestre, publicaria ali outros cinco textos, mas a seqüência foi interrompida porque, ao que tudo indica, não recebeu a remuneração prometida.

¹⁶¹ A despeito da qualidade de seus textos e de seus colaboradores, *A Revista* durou apenas três números: um publicado em de julho de 1925 e outro em agosto, e o último em janeiro de 1926.

¹⁶² ANDRADE, Editorial de *A revista*, 1925.

¹⁶³ O jornal em seus anos de existência variou de endereço, formato e orientação, à deriva das melhores oportunidades.

¹⁶⁴ WERNECK, 1992, p. 16

Resolveu, então, investir no *Diário de Minas*, valendo-se da mesma estratégia adotada anteriormente. Dessa vez, foi José Oswaldo de Araújo quem recebeu das mãos do escritor debutante um artigo acerca de um livro de contos, *Tântalos*, de Romeu Avellar, recém publicado na cidade. Novo êxito. O rapaz parecia realmente levar jeito para a coisa. Uma semana após sua estréia no *DM*, seu diretor, futuro prefeito da capital, comentaria aquela súbita aparição, predizendo em sua coluna um destino promissor ao estreante. Seu acertado julgamento surpreende, não somente por destoar do coro intelectual vigente, mais susceptível aos arroubos e rebuscamentos parnasianos, como também pela precisão com a qual identificou os traços daquela escrita que atravessaria o século imprimindo-lhe marca própria:

A sua pouca idade, porém, só se revela na figura franzina, nos olhos de sonhador e na timidez das primeiras aproximações: o seu estilo, sem excessos condenáveis e sem bizzarras industriosas, bem como os seus pensamentos lúcidos e a sua cultura bem dirigida – tudo delata nela um espírito sazonado, que já pode produzir coisas que fiquem pela beleza vigorosa e pela cintilação intensa. (...) Carlos Drummond, que é um precoce tendo muito aquilo que Wilde via em todos os precoces, está fadado a luminosas vitórias. A sua aparição no jornalismo pode ser saudada com aplausos, porque assinala os primeiros passos de quem tem jornada longa que fazer.¹⁶⁵

O *Diário de Minas*, arquivo secreto, segundo definição de Milton Campos, localizava-se no entroncamento das ruas Guajajaras e Bahia, no centro da capital, em um casarão vermelho de dois andares. Compunha-se de apenas quatro páginas, duas delas praticamente tomadas por anúncios, mas ainda assim exibia, desde sua fundação, forte caráter político. Nascera opositorista, no final do século 19, mas logo se tornou propriedade de líderes do PRM.¹⁶⁶ Na década de 1920, cumpria na prática as tarefas opinativas e prescritivas que o jornal oficial do Estado, o *Minas Gerais*, não poderia

¹⁶⁵ *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 19 de abril de 1921.

¹⁶⁶ Conforme Linhares, o *Diário de Minas* apareceu em 1898 como órgão de imprensa crítico às instituições republicanas.

abertamente exercer, a fim de administrar as querelas políticas regionais. Redigido à mão, antes de ser impresso, o “Tarasca”, como fora apelidado pela cidade, era assinado pelos políticos dos diversos grotões do Estado, que com ele mantinham-se informados a respeito das oscilações do Palácio da Liberdade.

O jovem de “figura franzina” e “olhos de sonhador” fez história nesse jornal. Inicialmente, foram cinco anos como colaborador, assíduo e mal remunerado, os quais foram interrompidos no final de 1925, quando ele se mudou novamente para Itabira, já casado e formado em Farmácia, a fim de administrar a fazenda herdada. Após o malogro de sua breve aventura rural, voltou como redator, em 1926, graças à mediação do amigo Alberto Campos, para se tornar em breve redator-chefe, favorecido indiretamente pelas disputas da política local. Permaneceu no cargo até o final da década, atuando com “cintilação intensa” e criando as condições para a já tão propalada “invasão modernista” no jornal.¹⁶⁷ Afonso Arinos de Melo Franco, que ali também se empregara, recorda-se da dedicação e do envolvimento do poeta com seu ofício, a despeito das condições adversas de trabalho:

Na redação de um vago jornal pudibundo, órgão oficioso, que as eventualidades políticas fazem oscilar barometricamente, como diferenças na pressão atmosférica, aquele sujeito inquieto escreve continuamente, com rapidez e atenção, notícias indiferentes. Era redator-chefe e parecia interessar-se profundamente por todas as coisas sem importância, naquele jornal de tiragem limitada como as edições de luxo, composto em caixa com recursos super-realistas e com o soalho ameaçando desabamento iminente, na sala de direção.¹⁶⁸

Na verdade, a prática jornalística, moderna por excelência, seria, segundo confissão do próprio poeta, a única atividade profissional que ele realizaria com prazer

¹⁶⁷ Sobre a atuação de Drummond e dos demais modernistas mineiros no *Diário de Minas*, ver CURY, Maria Zilda, *Horizontes modernistas*, 1998; BUENO, Antônio Sérgio. *O modernismo em Belo Horizonte*, Belo Horizonte, Proed, 1982. WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada*, jornalistas e escritores em Minas Gerais. SP, Cia. das Letras, 1992.

¹⁶⁸ Apud WERNECK, 1992, p.28. (Afonso Arinos de Melo Franco, artigo de 1930)

na vida.¹⁶⁹ Pode-se mesmo dizer, em perspectiva histórica, que a “longa jornada” de sua obra ao longo do século 20 está dividida entre poesia e jornalismo – sem contar o amplo espectro de formas híbridas descortinadas entre os dois gêneros.

Foi nos jornais que Drummond primeiro encontrou meio de trabalho e de expressão. Além do *Diário de Minas*, ele foi também funcionário do *Minas Gerais*, este sim órgão de Imprensa Oficial do Estado, do *Estado de Minas* e do *Diário da Tarde*, integrantes dos Diários Associados de Assis Chateaubriand, com os quais manteve intermitentes, mas duradouros vínculos. Em 1945, residente no Rio de Janeiro, desligou-se voluntariamente do Ministério da Educação, para se ingressar em *A Tribuna*, órgão de imprensa do PCB, mas a temporada no jornal comunista durou apenas três tumultuados meses. A partir de 1954, já reintegrado aos postos públicos, como funcionário do SPHAN, passou a colaborar no *Correio da Manhã*, jornal de maior circulação no país na ocasião, com a série de crônicas intitulada “Imagens”, mantida com três aparições semanais até 1969. Nesse ano, transferiu-se para o *Jornal do Brasil*, no qual figurou com grande popularidade, tornando-se leitura quase obrigatória da classe média brasileira até 1984, quando se aposentou do ofício de cronista, ao qual se dedicara por mais de sessenta anos, deixando um volume enorme de textos, a maior parte deles ainda inéditos. Devem ser consideradas também diversas atividades e contribuições regulares do poeta em jornais de existência fugaz, que brilharam e se apagaram durante o século.

Em Drummond, poesia e jornalismo situam-se em imprecisa zona de vizinhança. A matéria do jornal pareceu-lhe sempre a mesma da poesia: a vida cotidiana, o dia-a-dia das ruas ou, como formula o próprio escritor, “a corrente infinita de acontecimentos”, imprevista, incontrolável e desarmônica do mundo moderno.¹⁷⁰ Esse saber, a um só

¹⁶⁹ ANDRADE, 1987, p. 33.

¹⁷⁰ ANDRADE, 1987.

tempo, popular e enciclopédico, que desfila pelos diários cotidianos sempre seduziu o poeta e sua poesia. Nesse sentido, é interessante notar que, ao descrever o jogo intelectual proposto pelo jornalismo, jogo “renovado a cada dia”, “que vai pela noite adentro”, o qual tanto o fascinava, o escritor parece aludir a contornos decisivos de sua poética:

Sempre gostei de ver o sujeito às voltas com o fato, tendo de captá-lo e expô-lo no calor da hora. Transformar o fato em notícia do modo mais objetivo, claro, marcante, só palavras essenciais. Ou interpretá-lo, analisá-lo de um ponto de vista que concilie a posição do jornal com o sentimento comum, construindo um pequeno edifício de razão que ajude o leitor a entender e concluir por si mesmo.¹⁷¹

Tal como a poesia, o texto jornalístico parece resultar de uma operação de montagem, de uma tessitura especial de escrita, cujo dispositivo consiste em traduzir a desconcertante variedade da vida presente em um objeto de linguagem, “pequeno edifício de razão”, a fim de oferecer ao leitor um canal de conhecimento. Na verdade, um canal de virtualidades, já que necessita ser suplementado pela participação ativa do receptor. Justamente por isso, o jornalismo, a despeito de sua sensação de “embriaguez provocada pelos acontecimentos alheios”, pôde ser por ele definido como “uma escola de clareza e de pensamento, que exige antes clareza de pensamento.”¹⁷² Como se vê, essas coordenadas não estariam, por sua vez, muito distantes de *uma* poética formulada em sua obra posterior, como a que se anuncia, por exemplo, em “Versos à boca da noite”:

Que confusão de coisas ao crepúsculo!
que riqueza! Sem préstimo, é verdade.
bom seria captá-las e compô-las

¹⁷¹ ANDRADE, 1987, p.33.

¹⁷² ANDRADE, 1987, p.34.

num todo sábio, posto que sensível.¹⁷³

Tanto em uma quanto em outra montagem, o texto vincula-se diretamente à reflexão e ao pensamento do sujeito em ação, isto é, a uma presença elocutória cuja finalidade é dar conta da multiplicidade do mundo moderno. Entretanto, a experiência de Drummond no *Diário de Minas* abre ainda outro solo de entrecruzamentos em relação às suas práticas literárias, não excludente e tão significativo quanto ele. Trata-se das controversas relações do intelectual modernista com as redes do poder. Isto porque a “longa jornada” do jovem rebelde nas páginas do jornal perremista assinalaria arranjo flagrantemente contraditório. Seus escritos ousados, contrários ao “hipócrita respeito aos valores do passado”, à “artificiosa retórica”, à “eloquência” dos discursos vigentes, bem como ao “preconceito do lugar-seleto, do assunto nobre e da compostura imperturbável” – traços criticados por ele em artigo acerca da literatura brasileira do período – eram acolhidos pelo órgão de imprensa dos dominantes locais.¹⁷⁴

A situação tangia o absurdo, exigindo equilíbrio aparentemente inimaginável: de um lado, a postura de enfrentamento, de crítica aos padrões estéticos e comportamentais de sua comunidade, de outro, a inserção, ainda que indireta, na máquina de poder reprodutora do modelo social, político e cultural questionado.¹⁷⁵ O *sujeito do texto*, caracterizado pelo arrojo estético e pela ironia mordaz, é a operação de dobramento do *sujeito poeta*, homem de confiança dos líderes políticos.¹⁷⁶ Essa cisão provocada pela dupla e contraditória prática de escrita a que estava submetido na capital mineira será reencenada, mais tarde, em poema memorialista:

Dois diários num só?

¹⁷³ ANDRADE, 2002, p.192-194: “Versos à boca da noite”.

¹⁷⁴ ANDRADE, “As condições da Poesia brasileira”, *Diário de Minas*, 17 out. 1924.

¹⁷⁵ Cf. MICELI, 2001.

¹⁷⁶ Cf. SAID, 2005.

Boletim do PRM,
clarim do modernismo,
usina de poema sem metro,
porta-voz mineiro de Mário de Andrade,
sentinela conservadora das Alterosas políticas.¹⁷⁷

O ponto a ser destacado é que a passagem pelo *Diário de Minas* rendeu ao jovem escritor valioso ensinamento. Foi como redator-chefe do jornal conservador, cargo que lhe obrigava a lidar diariamente com o humor palaciano, suscetível às eventualidades da política, vivendo sob o risco de “desabamento iminente”, que ele aprendeu a negociar com o poder, a transitar por seus bastidores – expediente que se lhe revelaria decisivo na seqüência de sua trajetória profissional, a qual se desenrolou atrelada aos gabinetes culturais do Estado Varguista. O poeta caminhante precisou regular seu passo torto para cruzar também os corredores do poder republicano. Vêm, portanto, da juventude, os dilemas e incômodos do “escritor-funcionário”, “louco manso e subvencionado”, conforme ele próprio se auto-definirá décadas mais tarde, ao tratar do assunto.¹⁷⁸

A consideração do imbricamento de Drummond no diagrama de poder do Estado redimensiona, sem contudo anular, as versões, a meu ver românticas, que se dedicaram a consagrar o pretense pioneirismo revolucionário do modernismo mineiro. Afinal, no seio de sua aura transgressora, consagrada pela leitura de Nava e pela maioria da fortuna crítica (críticos modernistas mineiros) dedicada ao assunto, inscreve-se uma disjunção essencial, disjunção que está na base da experiência artística e intelectual do escritor itabirano, cuja imagem não se encerra sobre a do poeta-rebelde. Essa disjunção, modernista por excelência, não deve todavia ser pensada em termos absolutos, pois o campo político e o campo cultural capturam-se mutuamente no período em questão.

¹⁷⁷ ANDRADE, 1992. p. 736.

¹⁷⁸ Cf. ANDRADE, 1992.

Esse modelo de convivência negociada com o poder efetivado pelos intelectuais de Minas Gerais – e, de certa forma, legitimado pela crítica – cujo emblema seria justamente o poeta itabirano, devido à magnitude de sua obra e à sua proximidade dos centros de decisão política, tornar-se-ia hegemônico em nível nacional nas décadas seguintes, orientando os projetos culturais e educacionais do regime getulista, conforme análise de Helena Bomeny.¹⁷⁹ A racionalidade que presidiu a convivência dos modernistas mineiros com os velhos e com os novos dirigentes políticos republicanos estaria na base do projeto de modernidade posto em andamento com Vargas. Para a autora, os intelectuais do Café Estrela apresentaram-se ao país como portadores da unidade, em um momento de crise e desmoralização republicana em que as atenções se voltavam para o projeto de construção nacional. Justamente por isso, as idéias e os princípios “ensaiados em Minas nos anos 20”, que conjugavam renovação cultural com política centralizada, “receberiam a força de projeto nacional e o selo de realização estatal”.¹⁸⁰

O vir-a-ser escritor inscreve o jovem itabirano em um campo de forças, no qual os debates acerca do moderno ultrapassam as dimensões estéticas e artísticas, desdobrando-se em questões referentes ao processo de reestruturação do Estado, em um contexto de crise de hegemonia política.¹⁸¹ O rompimento com as convenções estéticas e culturais parece obrigá-lo a freqüentar os espaços convencionais da política partidária mineira. A travessia em direção ao novo coloca-o diante do velho à medida que os projetos de renovação cultural se entrelaçam com os projetos de renovação da sociedade e da ordem política. A relação de Carlos com sua obra ainda em devir não se dá,

¹⁷⁹ BOMENY, 1994.

¹⁸⁰ BOMENY, 1994, p. 134. Como observa a autora, “nomes como Gustavo Capanema, Rodrigo M. F. Andrade, Francisco Campos e Carlos Drummond de Andrade estarão definitivamente associados à montagem do projeto educacional e cultural do governo Vargas”. Tratava-se de obter a unidade a partir da diversidade.

¹⁸¹ A respeito das relações entre poesia e política em Drummond ver *Angústia da ação*, 2005.

portanto, sem mediações. Ao contrário, os dispositivos de poder, agonicamente disseminados pelas formações sociais republicanas, ao definirem os contornos do campo intelectual e simbólico ao qual ele pertencia, atravessam e condicionam sua produção artística e cultural. As fissuras abertas nos anos belo-horizontinos não se mantêm externas ao texto, ao contrário, tornam-se a própria condição para sua realização. Toda a reflexão estética e metalingüística empreendida pelo jovem o conduzirá a uma reflexão metapolítica. Sua máquina de escrita será engendrada exatamente no cruzamento das contingências históricas decorrentes do processo de modernização política com as práticas promovidas pelo modernismo cultural.

Um bruto romance

Ora a vida é um bruto romance
e nós vivemos folhetins sem o saber.
Carlos Drummond de Andrade

Desde os primeiros escritos, elaborados no início dos anos de 1920, já se anunciava em Drummond, antes mesmo da publicação de sua primeira obra, a via de um pensamento filosófico imerso em suas buscas identitárias, seja no campo estético, seja no campo ontológico. Sua produção no incipiente jornalismo local compõe-se de um extenso e heterogêneo conjunto de textos formado por crônicas, poemas em prosa e em verso, resenhas e ensaios de crítica literária, artigos sobre o cinema, crônicas e aforismos. Da margem provinciana, sob a mediação dos jornais que chegavam na central de trem e dos caixotes de importados da Livraria Alves, o “jovem tímido e desarvorado” encarnava o desejo de expansão ilimitado da subjetividade moderna.¹⁸²

O jovem intelectual parecia realmente se interessar por todas as coisas. Passando ao largo da feição conservadora e declaradamente partidária do *Diário de Minas*, ele

¹⁸² Expressão utilizada na apresentação de *A lição do amigo*. In: ANDRADE, 1988.

deslocava-se com agilidade da notação banal aos debates contemporâneos, sobretudo no campo das artes. Seus comentários abarcavam desde os clássicos da cultura ocidental até as produções mais recentes da literatura brasileira, passando ainda pelas novidades cinematográficas e pelos eventos marcantes do cotidiano e da política, tanto no âmbito interno quanto no externo. Desse verdadeiro bazar textual salta uma lista quase inverossímil de temas, personagens e autores: Oscar Wilde, Marcel Proust, Mussolini, Bergson, Olavo Bilac, Vargas Villa, Goethe, Shakespeare, Dante, David Peña, comunismo, Camilo Castelo Branco, Rimbaud, Anatole France, Carlitos, Hitler, Romain Rolland, fascismo, Baudelaire, Ribeiro Couto, Nietzsche, Machado de Assis, Bataille, Alberto de Oliveira, Alphonsus de Guimaraens, Platão, futurismo, Graça Aranha, Oswald de Andrade, Santo Agostino, Mário de Andrade, Sócrates, Manuel Bandeira, entre muitos outros.

Em sua insaciável “fome de leitura”, expressão que dá título a um dos artigos do período, ele revelava não só as fontes e os percursos de sua “inteligência mobilizada à francesa”, para valer-me da expressão de Mário de Andrade, mas também sua enorme capacidade de se manter atualizado, não obstante a poeira avermelhada que pairava sobre as ladeiras da capital mineira.¹⁸³ Sua coluna “Crônica Social” – na qual os textos literários dividiam espaço com informes sobre “casamentos”, “natalícios”, “óbitos” e “viajantes”, além do “guia dos *habitués*”, onde se encontrava a tímida programação cultural da cidade – dava notícia aos leitores, sempre em primeira mão, das mobilizações iniciais do fascismo, dos lançamentos da literatura européia ou dos “novos” de São Paulo e de outros cantos do país, revelando o esforço de Drummond em absorver e discriminar os diferentes modernismo que pipocavam por todos os cantos do país. Como resultado de sua invulgar “atração do mundo” – recoloco em cena os

¹⁸³ Carlos & Mário, 2002, p. 50.

significados da expressão recentemente apropriada por Silvano Santiago¹⁸⁴ – pode-se ver, por exemplo, uma resenha sobre *Os Condenados*, de Oswald de Andrade, publicada poucas semanas após o lançamento da obra, uma crônica mencionando a *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade ou, ainda, um artigo, quase simultâneo ao evento, referindo-se ao frustrado golpe de Estado na Alemanha perpetrado por um desconhecido Adolf Hitler.¹⁸⁵

Sob o embalo da “doce música mecânica” que “vem da sala de linotipos”, “a mão nervosa do repórter” transformava em notícia “o fato que ainda não acabou de acontecer”, demonstrando enorme poder de tradução e triagem do tempo presente.¹⁸⁶ Com efeito, na esteira do próprio jornalismo, essa produção inicial parece atravessada pela pulsão da atualidade, pelo desejo de tocar o elemento contemporâneo, de “marchar ao lado de seu tempo”. Como se já tivesse assimilado a lição baudelairiana de, tal como o pintor da vida moderna, “retirar da moda o que ela pode conter de poético no histórico, de tirar o eterno do transitório”.¹⁸⁷

Não será, pois, necessário aguardar as proposições e arranjos literários posteriores do poeta de *Sentimento do mundo* (1941) para se definir a posição de “um sujeito preso à vida” a declarar : “o tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente.”¹⁸⁸ Desde então, já se delineava um profícuo diálogo com os preceitos da linguagem jornalística, bem como o desenrolar de uma escrita voltada à manifestação do diverso, da multiplicidade, de modo a anunciar antecipadamente o “desejo de ser explosivo, sem fronteiras”¹⁸⁹ – traço fundamental de toda a sua obra vindoura.

¹⁸⁴ Trata-se do artigo de Silvano Santiago, “Atração do mundo”, 1996.

¹⁸⁵ ANDRADE, *Diário de Minas*, 30 de setembro de 1922 e 24 de novembro de 1923, respectivamente.

¹⁸⁶ ANDRADE, 1992, p. 17.

¹⁸⁷ BAUDELAIRE, “O pintor da vida moderna”, 1995.

¹⁸⁸ ANDRADE, 2002, p. 80: “Mãos dadas”.

¹⁸⁹ ANDRADE, 2002, p. 115-116: “Consideração do poema”.

Com sua mirada lúcido-anárquico-giratória, o jovem intelectual entrecruzava os discursos clássicos e modernos, tecendo ensaios híbridos nos quais o comentário estético justapunha-se a tiradas humorísticas, análises e indagações existenciais. Em meio ao tom irônico, à sagacidade crítica e à erudição precoce que alinhavavam esses textos, verifica-se ainda um agudo acento reflexivo, com ares de inquirição filosófica. Pois, não raro, os debates passavam das inquietudes estéticas para as vivenciais, embaralhando-as no mesmo exercício de linguagem. A leitura do mundo realizava-se, assim, sob as sombras de um fantasma biográfico que tentava traduzir a diversidade encontrada para seu próprio código pessoal: “Passei a noite entre os enigmas. E volto desesperançado”, anunciava sua procura o sujeito do texto.¹⁹⁰

Desse modo, a um tempo aberto e introspectivo, próximo e distante do centro do mundo moderno e de suas “manifestações do espírito”, ele recolhia e se apropriava de uma pluralidade de escritas, teorias e inflexões, sempre com seu espelho da alma à mão, a fim de encontrar a inclinação que revelasse sua melhor imagem. Destaco, nessa direção, um artigo dedicado a Henrik Ibsen, publicado em 1921, relativo à publicação de *Dr. Rank*. Nele, o precoce ensaísta, já definitivamente mergulhado no imaginário das vanguardas européias, destaca justamente a capacidade crítica do dramaturgo, apontando no outro traços que se tornarão, mais tarde, parte de sua própria poética:

Ausência intencional de minúcias, um certo emolduramento dos caracteres, o tom sombrio das paisagens morais, e, acima de tudo, um tal vigor de tese! Na época da análise, é Ibsen o maior analista. Como imaginativo propriamente dito, misérrimo. A imaginação não é, porém, o que faz a arte do tempo. Toda obra assente na pura imaginação é um monstro. Ibsen compreendeu isto.¹⁹¹

¹⁹⁰ ANDRADE, “Noite entre enigmas”, *Diário de Minas*, 10 de fev.1925.

¹⁹¹ ANDRADE, “Impressões Ibsen”, *Diário de Minas*, 25 mar.1921.

A observação estética o leva, ainda, a comparar o escritor norueguês a seus contemporâneos, passando em revista diversos nomes do teatro europeu, entre eles Georges Bataille e Gerard Hauptman. Mas toda a argumentação do ensaio encaminha-se para a dimensão analítica da peça, vale dizer filosófica, com o intuito de destacar a densidade “espiritual” das personagens, a “galeria de figuras” dilaceradas em seus paradoxos: “Há duplicidade em Rank, em Helmer, em Nora. Observai: o médico deseja a vida e entrega-se à morte”, já “Towaldo, aparentemente de uma unidade moral tão positiva, é quase desconcertante no seu egoísmo”. Para Drummond, Ibsen havia compreendido, em sua “acre filosofia da revolta”, o “irrecusável dualismo” do ser humano:

Qual de nós não é duplo? Qual de nós não se desvia, chamado por duas forças opostas, e não se desorienta, à visão de dois caminhos diversos? Erra o artista que, modelando um tipo, procura emprestar-lhe num feitio espiritual uno e imutável. Arte é, afinal, incoerência, porque é vida. Ninguém se julgue bom, ninguém se julgue mau. Todos nós somos maus e bons a um só tempo.¹⁹²

No texto do teatrólogo, o jovem escritor identificava-se não só com a concisão analítica da escrita e com o vigor das análises, mas também com a ambivalência tumultuosa das personagens. Isto porque, sob o desejo de erigir um caminho estético autêntico, diante do então “desolador horizonte das letras nacionais”, suas leituras e aventuras críticas duplicavam-se em busca existencial, fomentadas pelos tormentos comuns aos vinte anos, ainda mais nos vigorosos anos de 1920. Diante das “forças opostas” que também o impeliam, dos “caminhos diversos” e abissais que se descortinavam à sua vista, urgia encontrar um modo de ser, não só no âmbito literário, mas também na própria vida. Não obstante a crítica ao uno e ao imutável, era preciso

¹⁹² ANDRADE, *Diário de Minas*, 25 de mar. 1921.

dar curso a uma subjetividade, ou seja, a um modo de subjetivação que fosse capaz de criar e internalizar uma diferença estética e existencial, a fim de estar-no-mundo moderno.

Entretanto, as lições apreendidas pareciam-lhe sempre aquém ou além do que experimentava em seu cotidiano, simultaneamente moderno e arcaico, novo e velho, pois os perfis que saltavam do espelho não se ajustavam à moldura local. Afinal, como conjugar o intangível anseio cosmopolita com a experiência provinciana? Como ser moderno em um mundo ainda enraizado no patriarcalismo colonial? Como escapar da “dança de reflexos”, “das imitações” que até então caracterizavam todos “os nossos grandes movimentos literários, que não passaram de imitações”? - questionava-se o jovem e melancólico intelectual.¹⁹³ Seria possível traçar um caminho singular em um país que sempre se revelou como “o eterno espelho das eternas imagens do eterno estrangeiro”?¹⁹⁴ Sem encontrar a maneira adequada de desfilas com seu “velho fraque na casinha de alpendre”, como registra “Lanterna mágica”, parecia que o destino o havia lançado no mundo errado.¹⁹⁵

A confissão feita a Mário de Andrade na ocasião expõe bem a medida de seu ser-inadaptado: “O meio em que vivo me é estranho: sou um exilado”. Para Drummond, contaminado àquela altura, entre outras, pela “moléstia de Nabuco”, o universo “inculto” da nação periférica parecia-lhe “nocivo à expansão” do seu espírito: “Acho o Brasil infecto”, desabafa sem meias palavras ao amigo paulista.¹⁹⁶ Tal como o personagem de Ibsen, o poeta poderia dizer: “Sou um naufrago agarrado a uma frágil tábua”. Com efeito, para quem se sentia “hereditariamente europeu, ou antes, francês”,

¹⁹³ Deve-se destacar que o referido artigo acerca de *Os Condenados* foi publicado em 1922, no *Diário de Minas*, portanto, em data anterior à visita dos modernistas a Belo Horizonte. Nesse texto Drummond formulava: “O Brasil é ainda o eterno espelho das eternas imagens do eterno estrangeiro” ANDRADE, *Diário de Minas*, 30 set. 1922.

¹⁹⁴ ANDRADE, *Os condenados*, *Diário de Minas*, 30 set. 1922.

¹⁹⁵ ANDRADE, 1992, p. 9.

¹⁹⁶ Carlos & Mário, 2002, p.56.

Belo Horizonte, embora apresentasse um traçado paisagístico inovador, planejado e realizado de forma precursora no continente americano, não oferecia o espetáculo da cidade moderna.¹⁹⁷ Durante o dia até que desfilavam por suas amplas ruas algumas línguas e sotaques estrangeiros, misturados a variações lingüísticas regionais, mas o senso mineiro da ordem os acomodava conforme as conveniências sociais. Mesmo no ambiente noturno do meretrício, localizado na parte baixa da capital, com seus cabarés e prostíbulos, onde se vislumbrava um espaço babélico e cosmopolita, não se escapava da divisão social e hierárquica da cidade, devido à presença constante dos políticos-coronéis e dos coronéis-políticos que impunham também neste terreno suas preferências e exclusividades.

Nesse “cenário monolítico”, inclui-se, ainda, o cinema, expressão fascinante e ameaçadora do novo, mas que, submetido aos jogos e hábitos locais, era transformado em evento social da aristocrática burguesia mineira ou então submetido à censura explícita. O poder e os signos das velhas e novas oligarquias pareciam dissolvidos por todos os cantos, pairando de forma opressora sobre o agradável clima da cidade, quando não, na própria casa da rua Silva Jardim.

Diante da modernidade francesa, a capital mineira realmente parecia ao jovem escritor uma espécie de idade perdida e esquecida no tempo. Em um dos textos do período, pequena ficção narrativa, não há a menor intenção de se ocultar dos leitores qual seria a estranha cidade descoberta pelo narrador-viajante:

Foi andando, foi andando. A estrada se lhe abria diante dos olhos fatigados como um risco infindável, incessante... Muito sol. Muito calor. Sob o céu vermelho, o verde aborrecido da savana interminável. Súbito, um desenho imprevisto encheu o horizonte, pontecendo de flechas e torres a monotonia do céu vermelho. E o homem viu casas, muitas casas, que se erguiam desordenadamente, numa policromia

¹⁹⁷ Idem, p. 59.

enervante e absurda. Espantou-se. (...) Seria uma cidade? Era, na certa. Curioso como um bom filho de Eva, o homem estugou o passo.

Aos olhos fatigados do viajante, abre-se então uma paisagem urbana inusitada, diferente das demais conhecidas, visto que não se tratava de uma cidade “como as da legenda medieval, toda em sombras e penumbras, trágica e silenciosa”, nem de uma “cidade-luz” como a de Victor Hugo, nem tampouco de uma cidade “yanke, porejante de mercantilismo, em que as casas, muito altas, muito esguias, têm uma caratonha desolante, que nos fere o bom gosto”. Interessado naquela estranha composição urbana, o viajante percorre as ruas até alcançar a avenida central, completamente deserta, e “muito larga, onde dormiam quatro fileiras de árvores que pareciam ter sono, e escondiam a sua roupa verde num manto de pó”. Sem avistar nem sequer uma pessoa, intrigado diante da amplidão e do vazio reinante, ele segue sua inspeção até encontrar uma praça, na parte alta da cidade, na qual finalmente vê os “filhos da terra”, “urbanos do enfado”, em pleno exercício do costume local:

Recostados em troncos de árvores guedelhurdas, estavam criaturas semelhantes a ele, sim, homens autênticos! Que faziam? Bocejavam. Abriam muito a boca, estendiam os braços, e deixavam um rugido significativo... Curioso! Infinitamente curioso! O viajante pôs-se a contemplá-los. Era divertido, aquilo.

Nessa cidade, cujo “crepúsculo era como o delírio de um pintor maluco”, os melancólicos habitantes, “sem nada que fazer, nem para onde ir, nem onde ficar”, cultivavam o hábito do bocejo coletivo, como informa ao viajante, em rápido colóquio, um “sujeito magro e anguloso, tipo “spleenético”, que bocejava com mais pertinácia.”¹⁹⁸ Logo em seguida, após a explicação recebida, o viajante segue seu caminho, bocejando pelas estradas de Minas, contagiado pelos moradores da “cidade do tédio” – título do

¹⁹⁸ Expressões retiradas de “A cidade do tédio”. *Diário de Minas*, 27 maio 1921.

texto. Com a dicção irônica que o caracteriza no período, Drummond apresenta aos leitores uma espécie de caricatura da própria cidade, com um excesso de referentes cujo efeito apenas acentua o teor corrosivo da blague.

Trata-se, antes de tudo, de uma provocação, com endereço certo. Um modo de afetar o *ethos* cidadão e urbano vigente, sob o qual se escamoteavam as fissuras da utopia moderna urbana implementada na cidade. Por outro lado, a pequena ficção também aponta, com “vigor de tese”, a originalidade da cidade, ou seja, sua autenticidade histórica, ao destacar sua diferente maneira de ser moderna frente aos modelos correntes: nem antiga nem mercantil, nem cidade-luz nem cidade trágica, nem francesa nem *yanke*:

Pois saiba que está numa cidade única no planeta e mesmo em todo o Cosmos. Somos muito pessoais, muito nós-mesmos. Isto aqui não cheira a Pequim, Cairo ou Bruxelas. E tem um nome original. É a cidade do Tédio...

A narrativa demonstra uma consciência crítica dos paradoxos que se efetivam na Belo Horizonte planejada, primeira utopia urbanística da modernidade nacional. Mas não se trata nem de uma alegoria da cidade nem de uma tentativa de trazer à tona sua “cor local”. O ponto mais significativo encontra-se, talvez, no jogo de *personae* esboçado no texto, uma vez que o jovem escritor aparece representado biograficamente tanto no andarilho-viajante de “olhos fatigados”, que ao final do texto anuncia-se como autor daquelas linhas, quanto no “magro spleenético” participante do diálogo.¹⁹⁹ Descrita na terceira pessoa, falando de si como se falasse de um outro – recurso que se aplica aos dois papéis encenados – a curta narrativa parece registrar a incômoda posição

¹⁹⁹ O texto citado encerra-se com os seguintes dizeres: “O outro [viajante] acompanhou, com os olhos, a sua sombra que desaparecia, e, quatro anos depois, garatuja estas linhas.” ANDRADE, Carlos Drummond de. “A cidade do tédio”, *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 1921.

de Drummond em seu contexto local, seu modo de estar ao mesmo tempo dentro e fora daquele mundo.

Igualmente forasteiro e autóctone, viajante vindo de longe e enraizado melancólico, perdido em sua paisagem, experimentando a expansão e a retração de todas as possibilidades do viver, o jovem escritor cobria a si e à sua escrita de incertezas, blagues e provocações. Destilava melancolia por todos os poros, à maneira baudelairiana, entretanto, via-se impossibilitado de flanar pelas ruas, como o admirado precursor. Pois a experiência do *flanêur*, experiência metropolitana por excelência, necessita de uma mirada anônima, através da qual se pode trafegar pela cena urbana sem supor conhecimento ou comunicação direta com o outro, seu semelhante e diferente (hipócrita) concidadão: “*Hypocrite lecteur! – mon semblable, - mon frère!*”. Observador e observado devem se manter a certa distância, desconhecidos e misteriosos na multidão, enlaçados apenas pela sedução momentânea dos olhares que se cruzam.

Todavia, na acanhada capital mineira tais condições não estavam colocadas, já que sua timidez demográfica, o ritmo ainda lento e tedioso de suas ruas, assim como as explícitas segregações sociais e raciais refletidas na ocupação de seus espaços e em seus hábitos, impediam a configuração de um circuito de circulação simbólico, tal como o das metrópoles européias. Os olhares que trafegavam na cidade, juntamente com os costumes, sempre inquisidores, compunham outros aparatos: o da vigilância moral e religiosa, o da ascensão política no partido único, o do *footing* domingueiro, no qual brancos e negros dividiam-se em calçadas opostas, o das “mães comboiando as filhas inabordáveis”, na expressão de Pedro Nava,²⁰⁰ Concebida no papel para ser o espaço exemplar da nova República, a cidade real conjugava em si uma complexa equação: promessa moderna, rotina moralista, urbanismo inovador, tradição patriarcal e

²⁰⁰ Cf. NAVA, 1978.

escravista, fricções de diferentes culturas regionais, provincianismo, modernização administrativa, mandonismo local, proliferação de estudantes e faculdades, entre outros elementos, todos eles em sintonia paradoxal.

O jovem escritor, por sua vez, atento às transformações do mundo, aparelhado teórica e literariamente em um nível acima de seus pares contemporâneos, vivia assim seu “bruto romance familiar”,²⁰¹ visto que todas as suas experiências desfrutadas no ambiente local, seja na parte baixa, seja na parte alta da cidade, pareciam sempre quebradas, deixando a sensação de descompasso e incompletude.²⁰² No confuso jogo de imagens que se embaralhavam à sua frente, ele parecia não se encontrar. Seus olhos fatigados aludiam a um tédio pós-colonial. Vivendo como um falso ou como um impossível *flâneur*, impossibilitado de flunar pelas calçadas, ele trocava a *promenade* pela escalada vertiginosa até o topo do viaduto. Sua busca estética e ontológica, diluída na deambulação vadia pelos roteiros urbanos da capital mineira, perdia-se assim em um enredo cômico-trágico.

Decorre daí a inaptidão e a disjunção do sujeito-de-sete-faces. Ao contrário do que aponta a fortuna crítica drummondiana, que lê o gauchismo sob o âmbito da metafísica, de forma a deslocar as angústias e dispersões de Carlos para uma pauta universal, a profecia do anjo torto deve ser tratada sob o pano de fundo de sua história local, com suas contradições e impedimentos: a cidade moderna jogada no sertão.

²⁰¹ ANDRADE, 2002, p. 19: “Sweet home”.

²⁰² Como aponta Silviano Santiago, “Depois de Machado de Assis, Drummond com o seu sentimento do mundo é quem tem uma visão simultânea e responsável dos acontecimentos sócio-políticos e econômicos no planeta terra.” SANTIAGO, 1991, p.11.

4. CABRA-CEGA

Não dou muita importância a essa história de influências. Poderia citar quatro ou cinco nomes... mas para quê? Verdadeiras sarnas da juventude, hoje não coçam mais no corpo experiente. E livros que passavam despercebidos, agora na maturidade têm uma importância extraordinária. A história das influências é antes a história dos erros e experiências de cada um. Há falsos encontros e falsas relações, equívocos, desencontros, confusões que tarde ou nunca se esclarecem. Quem pode saber de que livros se alimentou realmente?

Carlos Drummond de Andrade.

Uma parte significativa da fornada inaugural de poemas de Drummond, elaborada no início da década de 1920, deve muito de seu tom ao estilo irônico e desencantado de Álvaro Moreyra – autor que, embora não figure hoje nos cânones nacionais, gozava de certo prestígio no início do século passado. Gaúcho, radicado no Rio de Janeiro, ele era sem dúvida peça importante no tabuleiro literário que antecede ao modernismo, sendo responsável pela edição de revistas de grande popularidade no período. Os primeiros poemas drummondianos dos quais se tem registro de publicação em Belo Horizonte, “O poema das mulheres que envelheceram com o último beijo” e “O poema da mulher que não mais se refletia no espelho”, cujos títulos já revelavam a incontestável marca do influente escritor, apareceram no *Diário de Minas*, em 20 de dezembro de 1921.²⁰³ Eles assinalam o ponto de partida de uma extensa série textual, composta sobretudo de poemas e aforismos, tramada sob a órbita das convenções estéticas e filosóficas do simbolismo tardio de Moreyra.

A recepção desses escritos não se limitou, no entanto, ao universo de leitores do jornal mineiro. Entre 1922 e 1927, o jovem itabirano era também figura assídua nas

²⁰³ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Diário de Minas*, 20 dez. 1921.

páginas cariocas de *Ilustração Brasileira e Para Todos*,²⁰⁴ ao lado de escritores como Olegário Mariano, Eduardo Guimaraens, Onestaldo de Pennafort, Rodrigo Otávio e Raul de Leoni – todos eles trafegando em “jardins de ouro e névoa”, com “sorrisos de mofo e melancolia”.²⁰⁵ Essas revistas, dirigidas por Moreyra, valiam-se dos novos procedimentos gráficos e editoriais alcançados com a modernização da imprensa, os quais possibilitavam edições semanais fartamente ilustradas. Atendiam, dessa maneira, às demandas de um público urbano em expansão, formado basicamente pelos setores médios da sociedade brasileira, com especial apelo para os extratos femininos. Os textos literários, inseridos ali em meio à variedade *de faits divers*, como a moda, o cinema, os bastidores da vida social das elites e as novidades internacionais transmitidas pelos telégrafos, agregavam pretensamente cultura e erudição àquelas páginas dedicadas ao novo cotidiano das cidades.

Álvaro Moreyra, principal expressão do bando penumbriista, era por sua vez presença não menos assídua na vida e na escrita do jovem itabirano – um de seus confessos admiradores. Além de repetir suas “fórmulas” e reticências, Drummond dedicou-lhe textos e produziu resenhas favoráveis a seus livros, divulgando sua “filosofia cética” na capital mineira, durante a primeira metade da década de 1920.²⁰⁶ Deve-se considerar, a esse respeito, seu empenho em se aproximar do estimado escritor. As primeiras cartas que partiram da Rua Silva Jardim, com o envio de poemas e demais contribuições literárias, logo se transformaram em correspondência cordial, estabelecendo os contornos de uma amizade duradoura, referendada pela viagem do escritor iniciante ao Rio de Janeiro, em 1923.

²⁰⁴ Dedicada especialmente ao cinema, a revista semanal *Para todos* conheceu grande popularidade no início da década. Os poemas ali publicados, todos com dicção simbolista, competiam com as fotos dos astros e com as notícias sobre os bastidores sociais da elite carioca.

²⁰⁵ Expressões de Drummond. Ver, em anexo, “O perfume”, “O livro de um desencantado”. Na estréia de Drummond na revista *Para Todos*, Moreyra publica o seguinte comentário, antecedendo ao texto: “Carlos Drummond é um dos novos escritores mineiros que, como tantos outros de sua geração, estreou feito, com um modo pessoal de sentir e contar as coisas. Esta página prova bem o que dizemos.”

²⁰⁶ Ver “Um sorriso para tudo” e “O outro lado da vida”, em anexo.

Na visita às oficinas de *Para todos*, narrada em crônica futura, o jovem intelectual obteve do mestre o incentivo que buscava, traduzido na afetuosa dedicatória anotada em seu livro, com tinta roxa: “Ao querido Carlos Drummond, pela graça um pouco triste do seu pensamento, que eu amo”.²⁰⁷ A viagem lhe rendeu também a oportunidade de flunar pelas efervescentes e excitantes ruas da metrópole nacional. Era, após a breve passagem em peregrinação até Nova Friburgo, a primeira experiência do itabirano na capital – experiência cujos efeitos parecem tramados no poema “Coração numeroso”, elaborado nessa ocasião, mas publicado somente em 1930 com *Alguma poesia*:

Foi no Rio. Eu passava na Avenida quase meia-noite.
 Bicos de seios batiam nos bicos de luz estrelas inumeráveis.
 Havia a promessa do mar
 e bondes tilintavam, abafando o calor
 que soprava no vento
 e o vento vinha de Minas.
 (...)
 Mas tremia na cidade uma fascinação casas compridas
 autos abertos correndo caminho do mar
 voluptuosidade errante do calor
 mil presentes da vida aos homens indiferentes,
 que meu coração bateu forte, meus olhos inúteis choraram.²⁰⁸

A aventura no Rio de Janeiro, na qual se conjugavam “a promessa do mar” e “os ventos de Minas”, permite-nos entrever, para além da paisagem voluptuosa, com seus encantos modernos, as intenções do rapaz em realizar o que ele sentia ser sua vocação. Pode ser vista, assim, como um ato de fé em suas potencialidades, um investimento do escritor iniciante em si mesmo. Sua amizade cultivada com o influente escritor e editor assinala os rastros de seu acalentado projeto de vida, já desenhado, mas ainda não inteiramente assumido, de conduzir adiante uma carreira literária. Pois, diferentemente

²⁰⁷ ANDRADE, 1992, p. 1111: “O y de um nome.” A camaradagem de Moreyra foi também destacada por outros escritores que dele receberam apoio, como por exemplo, Graciliano Ramos. Moreyra foi preso em 1939, no regime Vargas, por questões políticas.

²⁰⁸ ANDRADE, 2002, p. 20-21. “Coração numeroso”.

de seus companheiros do Café Estrela, para os quais a literatura constituía uma atividade secundária e complementar em relação à almejada profissão bacharelesca, conforme costume social das elites locais, o jovem Drummond apostava todas as suas fichas em um destino ligado às letras.

É preciso, então, considerar que seu ingresso na Faculdade de Farmácia de Belo Horizonte deveu-se, sobretudo, às pressões sociais exercidas pela família e pelos amigos. Optou por esse curso, tão distante de suas vocações, porque se tratava de uma formação curta, o que lhe oferecia a oportunidade de por as mãos em um diploma rapidamente, conforme depoimento próprio. Talvez, o que realmente almejasse com a profissão cursada fosse obter algum rendimento que lhe permitisse se dedicar à literatura. Na verdade, todas as suas ações moviam-se em função de um vir-a-ser escritor. Deriva daí toda a *política de aproximações*, todo o empreendimento movido pelo jovem naqueles anos, dentro do qual se inserem também a visita a Ribeiro Couto, bem como a correspondência trocada no início da década com este e com os demais modernistas da primeira hora, em especial com Manuel Bandeira e com Mário de Andrade.²⁰⁹

Os primeiros textos drummondianos, acolhidos e apreciados por Moreyra, ainda não foram devidamente analisados pela crítica, a despeito do considerável volume e da circulação relativamente ampla que alcançaram.²¹⁰ Os raros curiosos que se animaram a resgatá-los dos arquivos, ou se limitaram ao registro historiográfico, ou, valendo-se de critérios de aferição modernistas, minimizaram-lhes a importância, decepcionados com a atmosfera antiga que os envolvia. Tenderam, assim, a considerá-los peças imperfeitas

²⁰⁹ Iniciada em 1922, a correspondência de Drummond com Bandeira estende-se até a década de 1930 quando passarão a habitar a mesma cidade. Já com Mário de Andrade, recentemente publicada, a correspondência estende-se de 1924 até 1945.

²¹⁰ A significativa e volumosa produção inicial de Drummond segue ainda hoje negligenciada por seus críticos, a espera, não só de um estudo de fôlego, como também da publicação da parte que permanece inédita. Gledson contabiliza cerca de 70 textos nas revistas cariocas, mas há mais um montante considerável no *Diário de Minas*.

na caminhada de maturação do poeta, identificando em um ou outro alguns relances da obra por-*vir*.

Partindo de uma perspectiva teórica mais atenta às tramas da escrita que aos padrões de realização e excelência artística, ensaio aqui uma releitura desse material, com vistas a tratar das linhas de força estéticas e políticas que atravessam a produção literária de Drummond ao longo dos anos de 1920. Embora apenas uma pequena parte dessa produção juvenil figure na obra definitiva de Drummond, ela revela os caminhos de experimentação do poeta em busca do moderno, deixando entrever os agenciamentos que percorrem sua trajetória literária e intelectual.

Poemas do exílio

Sou um mau cidadão, confesso. É que nasci em Minas, quando deveria nascer (não veja cabotinismo, nesta confissão, peço-lhe!) em Paris. O meio em que vivo me é estranho: sou um exilado.

Carlos Drummond de Andrade, 1924.

Drummond encontra em Moreyra uma sobrevida do desencanto e do ceticismo dos pensadores franceses da *belle époque*, com suas expressões de enfado e degenerescência, devidamente vertidas para o panorama moderno e republicano do país. Com efeito, o que se vê na superfície dos primeiros poemas drummondianos é uma profusão de signos e imagens penumbriadas: ruas desertas, manhãs cinzentas, mulheres pálidas e esguias, homens entediados, insones, perdidos em vazios interiores, personagens tomados por paixões intensas e fugazes, quase sempre irrealizadas, visões nebulosas e cenários sombrios. Reunidos em uma dicção a um só tempo irônica e melancólica, esses signos configuram um campo textual crepuscular e enigmático:

Ao crepúsculo, numa cidade triste. Quedo-me ouvindo a música de um piano sentimental, que vem do outro lado da rua... Em torno a mim, tudo se faz sombra, imprecisão, melancolia crepuscular.²¹¹

No agenciamento desses escritos, a melancolia, em versão decadentista, é cuidadosamente cultivada, seja na composição da paisagem, seja na expressão de uma subjetividade atormentada. O que daí emerge é justamente o desconforto do sujeito do poema em face de uma ordem de coisas por ele considerada precária ou insatisfatória. Por isso, a postura encontrada nos textos é geralmente de recusa e contenção: não há reação ou emancipação possível diante da inexorabilidade do mundo. Enredado nesse universo sombrio, o poeta não consegue escapar do tédio e do desprazer da vida: “Tudo em torno de nós, recebe a influência desse crepúsculo d’alma... todas as coisas espelham a nossa tristeza. E a nossa tristeza anda a espelhar todas as coisas, tristemente.”²¹²

Todo esforço humano no sentido de se libertar revela-se vão: “Procurei reagir, lutar, fazer os mil e um gestos do homem que defende a felicidade, mas inútil...”²¹³. Aos personagens, comedidos e relutantes em se lançar no fluxo da vida, não resta senão “máscaras da alegria e da tristeza”, como sugere o título de um dos poemas da época.²¹⁴ O poeta, segundo observação *a posteriori* de Mário de Andrade, já encenava nessa produção inicial “sua inenarrável incapacidade de viver”, deixando entrever “o hábito de sofrer” que tanto o “diverte”, como aparecerá formulado em verso lapidar da sua famosa confidência, publicada anos mais tarde.²¹⁵

Nesses poemas, a dimensão temporal é apresentada em sua condição problemática, conforme os paradoxos próprios da lógica melancólica. Por um lado, o tempo, ao ser submetido ao compasso de subjetividades angustiadas, incapazes de

²¹¹ ANDRADE, C. Música, Belo Horizonte, *Diário de Minas*, 15 maio 1923.

²¹² ANDRADE, C. Drummond de. “O que ficou de um romance”. RJ, *Ilustração brasileira*, 25 dez. 1922.

²¹³ ANDRADE, C. “Libertação”. *Para Todos*, RJ, 12 jan. 1924.

²¹⁴ ANDRADE, C. “Máscaras da alegria e da tristeza”. *Para Todos*, RJ, 8 nov. 1924.

²¹⁵ ANDRADE, M.: 1963.

acompanhar os ritmos e valores sociais vigentes, arrasta-se lento, prolongando a incômoda situação do sujeito do texto, cujo “relógio só marca horas noturnas”.²¹⁶ Em seu curso intimista, o tempo aponta para o que não passa, para a permanência, para a duração melancólica: “um mesmo e eterno minuto de aço e de horror”.²¹⁷ Mas, por outro lado, o tempo passa ligeiro consumindo a todos, mostrando-lhes a condição finita da vida que se esvai: “E o relógio não pára/ este relógio está doido.”²¹⁸ Dessa duplicidade ou cisão temporal, escorrem a decadência do *eu* e das coisas do mundo, compondo um ambiente de degradação, encenado sob os reiterados temas: morte, melancolia, vazio interior, confusão dos sentidos e da realidade.

No âmbito da poesia amorosa, o jovem também se vale do vasto repertório de imagens simbolistas e neo-simbolistas. Toda beleza é um pouco triste, um pouco fria ou um pouco mórbida. Toda história de encantamento se desfaz rápida e irremediavelmente, transformando-se em fastio ou em perda alimentada: “Uma tarde, eu pegarei nas tuas mãos, / bem de leve, / e beijando-as, num gesto de renúncia, hei de afastar-me... afastar-me para sempre.”²¹⁹ Não raro, o efeito dos dramas e desencontros afetivos é uma saudade de objetos e de seres de existência incerta, mas todavia onipresentes: “Persegue-me a saudade de suas mãos que eu nunca vi, e que se espalmaram, afiladas e brancas sobre o meu destino. Vejo-as em toda parte, na fumaça trêmula deste cigarro, no ar envelhecido da tarde, na água, no sonho, na vida...”²²⁰ Não se trata, no entanto, da representação do amor romântico, mas de um dizer no qual o sujeito-enamorado se perde diante da abertura do desejo e da força da figura feminina. O sentimento é aqui mais sensual e concreto que o grifado no romantismo, visto que o objeto de cobiça não é a alma ou o espírito da mulher, mas seu corpo: “O teu corpo é a

²¹⁶ ANDRADE, C. “Relógio”. *Diário de Minas*, 2 jun. 1928.

²¹⁷ ANDRADE, C. “Refrão do imortal desespero”. *Para Todos*, 4 jul. 1925

²¹⁸ ANDRADE, C. “Relógio”. *Diário de Minas*, 2 jun. 1928.

²¹⁹ ANDRADE, C. “O suave final”. *Diário de Minas*, 22 ago. 1923.

²²⁰ ANDRADE, C. “Mãos”. *Diário de Minas*, 18 maio 1923.

tua única alma fascinadora!”.²²¹ Justamente por isso, como conclui o poeta, “as mulheres passam”.

Sob o apelo do elemento corporal, já se pode notar na primeira poesia drummondiana certo erotismo, certas “notações sensuais” – como mais tarde indicará Mário de Andrade referindo-se à *Alguma poesia*²²² – muito embora diluídas, minimizando a idealização da imagem feminina, que é vista em condição ambígua, cindida entre o finito e o infinito:

Num corpo de mulher há muitas coisas finitas, muitas infinitas, outras misteriosas e outras ainda de um alto sentido. Um corpo de mulher é um trecho de terra, um pequeno parque, onde o imprevisto nos espia. Ele nos poderá dar uma coisa maior que a felicidade: o prazer, que às vezes se confunde com a dor, e está sempre na volúpia. A sós com um lindo corpo de mulher nós nos convencemos da miserável inutilidade de tudo: arte, sonho, trabalho... tudo esquecemos e tudo perdamos, porque nada mais nos atinge: aquele corpo é uma realidade feliz, entre mil fantasmas dolorosos. Afinal, um corpo de mulher é todo o nosso destino...²²³

As irrealizações amorosas no ambiente mundano e diabólico das cidades, onde pouco se sabe da lua e das estrelas, são provocadas, antes, pela fugacidade do desejo e pela desfaçatez dos seres que pelo jogo de causalidades abstratas dos românticos. O corpo feminino, “trecho de terra”, lugar “onde o imprevisto nos espia”, tal como a própria literatura, é fonte de dor e de prazer. Profanado no ambiente das cidades, o amor, ou melhor, os entraves à plenitude amorosa despertam reações também ambivalentes:

É isso mesmo, não se deve chorar assim, minha filha. Sabe-se que já é tarde? Vamos sair. Anda põe o teu vestido, as tuas luvas. Não te esqueças de maquilar-te perfeitamente. O *maquillage* é uma arte divina. Eu adoro as mulheres que sabem mentir e que sabem pintar-se.

²²¹ ANDRADE, C. “Bilhete a teu corpo”. *Ilustração brasileira*, ano III, n. 28, 25 dez. 1922.

²²² ANDRADE, M., 1963.

²²³ ANDRADE, C. “Mulher”. *Para todos*, 29 set. 1923.

Apressa-te, anda! A noite está oriental, a cidade chama como se fosse um paraíso diabólico... Vamos ao Clube.²²⁴

Ademais, a sublimação e a idealização da mulher são alternativas constantemente barradas pelo impulso corrosivo do humor:

Apaixonei-me por uma caveira!
É verdade!
Nunca ninguém fez semelhante coisa!
Nunca ninguém se apaixonou por uma caveira!
A minha amante é misteriosa na sua alegria, mas, como beija! Mas,
como morde!
É redonda, lisa e fria. Não sei de caveira mais fria...²²⁵

Esses versos-em-prosa demonstram que, atrelado ao influxo melancólico, em suas diferentes modalizações discursivas, erige-se um traço cortante de humor, misto de deboche e sabedoria, conferindo aos textos a alternativa sempre à mão de uma saída (ou de uma defesa) irônica. É, pois, sob a proteção do “velho demônio da ironia” que o sujeito cria meios para atravessar ou interromper o círculo sem fundo da meditação melancólica, superando a condição desfavorável de perda e/ou de imobilidade na qual se vê inserido. Pode assim enfrentar os entraves internos e externos, lidar com as próprias inibições, rir do próprio desânimo, assimilando o mundo a seu modo, sob o veneno da poesia. Sustentados nesse “travo de ironia”, o problemático e o risível entrecruzam-se no arranjo da escrita. “A ironia é o que ficou de nossas decepções: cultivemo-la...”, prescreve o poeta, como se recomendasse uma vacina, pois “quando a tolice humana ameaça transbordar, só a ironia poderá nos defender.”²²⁶

Trata-se de uma estratégia enunciativa a partir da qual ele pode conviver com o desânimo e a renúncia que o acometem, frente ao desgosto sentido em relação à

²²⁴ ANDRADE, C. *Para todos*, 30 nov. 1922

²²⁵ ANDRADE, C. *Para todos*, 1 dez. 1923.

²²⁶ ANDRADE, “O outro lado da vida”. *Diário de Minas*, 14 abr. 1922.

humanidade e aos valores postos em vigência, sem contudo renunciar à desconfiança e ao ceticismo que os desencadearam. “Sejamos um pouco céticos e um pouco comovidos”, proclama o jovem escritor, “Hamlet e São Francisco nos acompanharão.”²²⁷ É justamente nessa confluência que o sujeito do texto se insere na vida corrente, “no enfadonho e doloroso espetáculo da vida cotidiana”, sem perder de vista a atualidade e a contingência do mundo, mas guardando o que lhe parece ser conveniente distância.²²⁸ Todavia, essa oscilação entre a entrega e a recusa, entre a comoção e a desconfiança deixa entrever, não raro, o artificialismo do tom predominantemente empregado.

No movimento pendular do texto, o que se configura geralmente é uma postura existencial afetada, pautada por exageros, recoberta por um verniz cultural afrancesado, em claro descompasso com a realidade evocada. O que se deseja simples e comum apresenta-se, na verdade, artificial: a experiência vivida transforma-se em caricatura do vivido. A aspiração de um texto simples e despojado, mais próximo do coloquial que da retórica romântica, desfaz-se com as constantes demonstrações de erudição, as quais conferem uma indisfarçável superioridade ao *eu* ali postado.

A experiência do sofrimento, por exemplo, desmedida e injustificada, não chega a ser convincente, nem tampouco crítica: “Eu estava muito triste, aquela noite, e em vão, procurava nos últimos incidentes de minha vida a causa secreta da minha tristeza... A causa não apareceria.”²²⁹ Na verdade, repleta de clichês, de disposições sentenciosas e de lugares comuns, a dor encenada nos textos soa falsa e canastrona. O sujeito do texto insiste em se dizer melancólico e decadente – “aquela tristeza sem motivo era como um fundo, um misterioso rio de águas turvas, em que eu me afundava...”²³⁰ – mas

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ ANDRADE, *Diário de Minas*, 13 jan. 1924.

²²⁹ ANDRADE, “Libertação”, *Para Todos*, 12 jan. 1924.

²³⁰ *Ibid.*

o fato é que ele não parece realmente se afundar. Ao contrário, em sua óptica, o sofrimento parece confirmar o estatuto de superioridade do sofredor.

A melancolia irônica, engendrada pelos sujeitos que se enunciam nos poemas, parece derivar de um saber, ou melhor, de uma *consciência privilegiada* a respeito da situação desprivilegiada em que eles próprios se encontram. Nessa tessitura, a observação crítica sobrepõe-se à dor anunciada, a veia erudita constata e ironiza a própria condição decadente e/ou melancólica. O distanciamento do mundo declarado nos textos é, nesse sentido, calculado, o que significa dizer desejado, como se pode notar em “Sê como as torres”, poema de 1922:

As torres, longas e finas,
varando o ar,
parecem pensamentos ascendendo...

O azul envolve as torres longas,
e as torres, longas e finas,
parecem árvores subindo...

As torres querem meditar..

Lá – baixo, a girar e regirar,
a vida tumultuosa e inútil,
a vida vertiginosa e anônima
cobre-se toda a poeira...

As torres finas
ferem o céu, longas e indiferentes...
Sê uma torre.

As torres finas
ferem o céu, longas e indiferentes...
Sê uma torre.

A recusa da “vida tumultuosa” do mundo de baixo é o efeito do pensamento crítico e supostamente superior do mundo das torres. Vê-se aí a sabedoria bufona, o esnobismo intelectual, o cinismo bem humorado que se entrecruzam na escrita do jovem, ainda aprendiz de feiticeiro. Os sujeitos configurados com a escrita são por isso sábios e entendiados – sabem, mas nada fazem, sabem, mas se limitam à contemplação. São, contudo, observadores atentos da nova cena urbana que se desenha, a partir do espetáculo da modernidade nacional.

O conhecimento alcançado com essa *flânerie* suspensa do mundo das torres – dos telhados ou dos viadutos – sugere ao invés de definir, questiona-se sem se preocupar em responder. Nele se encontra sempre uma frase incompleta, um pensamento solto, sem término, devidamente prolongado com as insistentes reticências, uma dúvida a qual não se pode resolver, visto que a irresolução é o seu próprio estatuto. Seriam, talvez, poemas pronunciados com “os lábios fechados”, como sugere o texto meta-reflexivo:

Parece que comecei a dizer uma frase, parece que ia revelar qualquer coisa ... Uma frase começou a ser dita... uma frase somente, uma frase banal. Ou talvez uma frase definitiva, que viria explicar todos os mistérios da terra, e, todavia, os mistérios continuam, e a frase acabou.²³¹

Como não há, no âmbito do ceticismo adotado, uma proposição capaz de tocar a grande verdade, só resta ao poeta o saber dessa impossibilidade, o saber da renúncia cética, só lhe resta lançar, como lhe ensina Moreyra, “um sorriso para tudo”.²³² O humor irônico torna-se uma atitude de se conjurar as formas de Verdade. Frente à multiplicidade e à dispersão da vida moderna, toda opinião, juízo ou valor revelam-se relativos: “tudo depende do ponto de vista”, anota o jovem itabirano em artigo dedicado

²³¹ ANDRADE, “Os lábios fechados”, *Para Todos*, 4 ago. 1923.

²³² Como sintetiza sugestivamente um dos títulos de Moreyra.

às crônicas do mestre penumbriista.²³³ Formula-se, assim, um princípio de não-adesão, devidamente alimentado pela “indiferença” e pela “risonha coragem de duvidar.” Dele se pode apreender, como o faz Drummond, a senha poética e filosófica em curso:

Fazer da dúvida um sistema – foi a preocupação anatolina: outros fazem da dúvida um poema.²³⁴

Nessa perspectiva, desencanto e resignação, alcançados graças à mirada irônica delineada com a escrita, são virtudes e não problemas, afinal, como o poeta formulará mais tarde: “O mundo não vale o mundo, meu bem.”²³⁵ Justamente por isso, ele recorrerá ao gênero dos aforismos, com os quais poderá exhibir, com um ar entre aristocrático e bufão, seus fragmentos de sabedoria – vagos arremedos filosóficos. São ditos leves e espirituosos, elaborados em prosa concisa, à maneira dos moralistas cétricos ou do decadentismo europeu. Lançados nas precárias páginas do jornal, ao lado de propagandas de xaropes, unguentos e elixires, esses cacos de filosofia, zombeteiros e pretensiosos, abriam-se a tudo e a todos, como se pode notar nos seguintes fragmentos: “Sempre que choras, um demônio está dentro de ti, a rir-se da tua dor”; “Que tarde linda! Que crepúsculo triste... E quando a gente menos espera, surge um credor pelo crepúsculo a dentro, extinguindo a puríssima, a divina doçura da tarde. Não há garantias neste país!...”, ou ainda em “são felizes os que param com a vertigem da viagem”.²³⁶ Não por acaso, Coignard, personagem de Anatole France, autor com quem o jovem escritor aprendeu “a duvidar, a sorrir e a não ser exigente com a vida”, segundo confidencia a Mário de Andrade, é evocado em um desses textos:²³⁷

²³³ ANDRADE, “O outro lado da vida”, *Diário de Minas*, 14 abr. 1922.

²³⁴ ANDRADE, “Analote France”, *Diário de Minas*, 26 out. 1924.

²³⁵ ANDRADE, 2002, p. 258-261: “Cantiga de enganar”.

²³⁶ ANDRADE, *Diário de Minas*, 7 de fevereiro de 1924.

²³⁷ Carlos & Mário, 2002, p.56.

Pobres pensamentos que nunca ninguém pensou, migalhas humildes da sabedoria, anima-se no meu espírito, nestas ‘orgias silenciosas’ que o padre Coignard tanto amava... Sinto-me outro, sinto-me diferente, nesses instantes. Longe das grandes verdades, como dos grandes perigos, bem longe das idéias de todo o mundo, exibidas por todo o mundo... e fico a brincar com esses pobres pensamentos. É um gozo íntimo, despido de malícia e ironia. Enquanto os outros procuram a grande, a luminosa Verdade, aqui estou, em silêncio, no convívio dessas humildes verdades – dessas consoladoras mentiras... E sou feliz, meus irmãos!²³⁸

Há uma descrença plantada no cerne de sua escrita. Diante do perigo, o jovem intelectual opta pelo distanciamento. Decadentismo e pessimismo turvam a vista de Carlos, como logo diagnostica Mário de Andrade: “O natural da mocidade é crer e muitos moços não crêem. Que horror!”²³⁹ O escritor da Paulicéia, indignado com a influência do pensador francês sobre o jovem mineiro, o qual se tornaria seu discípulo dileto, compra a briga: “Anatole é uma decadência, é o fim duma civilização que morreu por lei fatal e histórica. Não pode ir mais adiante. Tem tudo que é decadência nele.”²⁴⁰

As lições vindas da Rua Lopes Chapes chocavam-se frontalmente com o espírito decadentista. Crítico ao individualismo e ao formalismo sobreviventes do século 19, Mário dedicava-se àquela altura a um projeto artístico moderno construtivista. Todo o seu complexo logaritmo-estético-filosófico apresentado nas missivas enviadas a Drummond, ainda na primeira metade da década de 1920, girava em torno de uma espécie de filosofia da ação. Tratava-se de exigir do amigo um posicionamento frente aos debates culturais e políticos da hora.

Entretanto, não seria também o ceticismo uma perspectiva para se opor às graves crises da década, isto é, para se opor à própria decadência do modelo social firmado com a República Velha? Tomados coletivamente, como uma grande novela, esses

²³⁸ ANDRADE, *Para Todos*, 8 dez. 1923.

²³⁹ Carlos & Mário, 2002, p. 51

²⁴⁰ Carlos & Mário, 2002, p.67.

escritos não engendram um regime, ainda que sombrio, de visibilidade crítica, tendo em vista o contexto republicano-pré-modernista? Esse regime crepuscular, ambíguo e indeciso, com sua meia-luz, tão propícia à circulação dos fantasmas e de outros seres de existência incerta, não corresponderia ao próprio estado de coisas experimentado pelo jovem poeta em seu mundo?

Caberia, então, perguntar se nessa escrita, tão copiosa dos modelos simbolistas, se nessa melancolia crepuscular, haveria algum poder de negatividade, isto é, alguma dose de subversão crítica. O sujeito céptico e irônico dos poemas não seria o duplo do jovem rebelde e anarquista, sua outra e mesma parte? A dúvida e a desconfiança que fundamentam os poemas não sinalizam para a corrupção dos valores e das referências do “ideal civilizatório” colocado em marcha? Em outros termos, fazer da dúvida um poema não seria estratégia adequada para se combater a grande Verdade posta em circulação? Ironia, melancolia e tédio não seriam reações, ainda que à distância, isto é, das alturas, contra a hipocrisia política e cultural reinante na cidade mineira e no país? Ou seriam remédios importados e, nesse caso, impróprios para os males locais, como entende Mário de Andrade?

A quais intenções autorais ou textuais o tom etéreo e impreciso dos poemas, “a graça um pouco triste” do pensamento drummondiano, atenderiam e com que resultados? O que se ganha ou se perde com a linha vazia, infinita e pontilhada das reticências que prolongam seus versos e pensamentos? De que modo essa produção juvenil, fundada sob *signo da irrealização*, insere-se no conjunto da obra drummondiana? Como então entender essa marca de Moreyra e, de resto, do pensamento finissecular francês, tão profundamente grafados no primeiro Drummond? Restou deles algum vestígio na obra futura, notabilizada como referência da arte moderna brasileira? Estariam esses vestígios presentes em *Alguma poesia*?

Um gesto de libertação

Em suma, a literatura é um fenômeno de imitação ou repetição.

Carlos Drummond de Andrade.

John Gledson, talvez o primeiro a analisar teoricamente a produção inicial drummondiana, creditou o fascínio do jovem poeta pelo penumbrismo ao estado de “penúria da literatura brasileira em 1920”, situação que, segundo ele, era “frequentemente comentada, até naquela época.”²⁴¹ Além disso, para o crítico, a ironia cética de Moreyra, culta e distanciada, com certas pretensões universalistas, convinha ao inquieto iniciante porque lhe oferecia soluções temporárias para os dilemas de sua “personalidade literária” dividida entre o “esteticismo e o niilismo.”²⁴² Sua análise deriva, em parte, da via de leitura aberta pelo próprio Drummond em resenha concernente ao admirado escritor, produzida no início do decênio: “Numa terra em que todos os pensamentos se vestem com a mesma roupa, andrajosa e *démodé*, (...) “o Sr. Álvaro Moreyra vê diferente. Sua obra é uma criação para os raros.”²⁴³ Tal posição será reiterada em crônica futura, na qual o poeta justifica sua predileção pelo autor de *O outro lado da vida*, ao lembrar sua “forma diversa de escrever” frente às em voga no período: “Não seria a mais profunda; era a mais delicada.”²⁴⁴

O argumento de Drummond, repisado por Gledson, tem lá suas razões de ser. Justamente durante sua formação artística e intelectual, o campo literário, sobretudo o poético, não oferecia grandes atrativos a quem desejasse tomar como objeto de escrita o “tempo presente”. Entre o ocaso do parnasianismo e a avalanche modernista estabeleceu-se um grande vácuo, uma espécie de entressafra criativa. Os principais

²⁴¹ GLEDSON, 1981, p. 30.

²⁴² *Ibidem*, p. 29-31

²⁴³ ANDRADE, “O outro lado da vida”, *Diário de Minas*, 14 abr. 1922.

²⁴⁴ ANDRADE, 1992, p. 1111: “O y de um nome”.

canais de debate e veiculação da poesia nacional eram ainda ocupados por representantes de escolas desgastadas e anacrônicas – figuras com “o relógio atrasado”, no dizeres de Drummond, que assim concluiu a questão, alguns anos mais tarde: “estava “vaga a chefia da poesia brasileira”.²⁴⁵

Nesse cenário de repetições, os textos de Moreyra, em especial os poemas-em-prosa, podiam se apresentar como novidade, visto que já assinalavam uma primeira reviravolta no fazer poético vigente. Sua escrita concisa e bem humorada, trajada em esporte-fino, em clara desobediência aos ditames da rigorosa moda parnasiana, pautada pela regularidade da métrica e da rima, bem como ao corte sentimental dos românticos, parecia atender, pelo menos em parte, aos anseios libertários de Drummond, disposto a encontrar alternativas poéticas contrapostas a tudo o que nomeava passadismo, como formulava em poema da época:

Tenho as mãos banhadas, trêmulas, ziguezagueantes, desejando ainda
(desenhos inúteis) um gesto de libertação.²⁴⁶

É bem provável que a “sofisticação de superfície”, o “cinismo elegante” do escritor penumbriado, conforme expressões de Gledson, tenham parecido modernos ao olhar atento e às mãos ziguezagueantes do jovem mineiro.²⁴⁷ Sobretudo se se considera a equivocidade do termo *moderno* no contexto em pauta. Esse signo, polêmico por definição, compunha-se de divergentes e sobrepostas camadas de sentido, propagando intermináveis querelas no Brasil da primeira metade da década de vinte. Modernos, modernistas, futuristas, neo-simbolistas e vanguardistas se confundiam, saltando de uma

²⁴⁵ Depoimento de Drummond: “Nós não estávamos satisfeitos com o que havia lá. Não só em Minas como no Brasil, a literatura tinha sofrido certo declínio. E pegando os livros publicados em 1920, 21 e 22, verificamos que não havia nada de novo, realmente no Brasil. Por exemplo, na poesia, eu acho isso muito mais significativo.” CURY, p. 143.

²⁴⁶ ANDRADE, “Refrão do imortal desespero”, *Para Todos*, 4 jul. 1925.

²⁴⁷ GLEDSON, 1981.

classificação a outra, sem os devidos esclarecimentos e posicionamentos teóricos. Reinava a completa dissensão taxionômica. Era possível, por exemplo, ser modernista sem ser moderno ou ser futurista sem que se apreciasse o futurismo.

Na verdade, o vocábulo moderno, cuja raiz se prende à ordem temporal, parecia condensar em si os diversos significados de mudança e transformação despertados no mundo do pós-guerra, como se fosse a própria encarnação do novo, como se traduzisse o valor absoluto da nova vida que se anunciava. Tornara-se, por isso, fetiche na emergente linguagem publicitária. A palavra era “peça decisiva para captar e mobilizar as fantasias excitadas e projeções ansiosas da metrópole fervilhante”, como observa Nicolau Sevchenko, ao analisar a eclosão do modernismo em São Paulo.²⁴⁸ Disseminada tanto no léxico cotidiano quanto no científico, sob a égide do futuro e do progresso, não havia realmente limite para seu uso. Remédios, objetos, comportamentos, magazines, políticos e governantes, mesmos os pertencentes aos quadros do PRM, diziam-se modernos, dando ensejo a definições incertas e contraditórias. Enfim, moderno era tudo aquilo que, na aspiração de se opor aos valores e símbolos do passado, pudesse despertar a imaginação do novo.

Nesse território de fronteiras e nomenclaturas pouco precisas, Moreyra demonstrou em sua trajetória, não obstante a seus “poemas gris”, uma opção pela modernidade, na tentativa de se manter em sintonia com as transformações da vida urbana, conforme análise de Regina Zilberman.²⁴⁹ Como alguns outros autores remanescentes de tendências ou de escolas literárias passadas, dentre os quais se pode destacar, como exemplo, Graça Aranha, ele se movia com vivacidade no intuito de

²⁴⁸ SEVCENKO, 1992, p. 228. Segundo o autor, “a condição agrária e subalterna do país no contexto internacional, agravada demais por clamorosas discrepâncias sociais, uma estrutura modelada pela sua condição colonial de origem, era particularmente vulnerável à mística semântica de expressões como ‘moderno’ e ‘novo’.” (1992, p.231)

²⁴⁹ ZILBERMAN, 1990, p. 38. Segundo a autora, o humor, elemento básico da linguagem da imprensa brasileira nos anos de 1910, era ainda ausente da poesia. Moreyra cumpre importante papel nessa passagem. Sua atenção voltada ao presente e aos jornais culmina em uma concepção literária a partir da qual tudo pode ser assunto de fazer literário: “Tudo é novo sob o sol.”

dialogar com as novas gerações de leitores. Grande gazeteiro, como se auto-definia, Moreyra soube aproveitar-se do humor e dos ritmos do gênero jornalístico para erigir uma escrita simples, com linguagem leve e sonoridade atenta à cadência popular, em oposição às formas litúrgicas de literatura ainda dominantes. Nesse sentido, seus textos já tangenciavam o novo. Seu trabalho com os ritmos, resultando em composições híbridas, aproximava-o das experiências em curso nos anos desbravadores do modernismo, sendo motivo de particular interesse para o jovem mineiro, como se pode notar em seus comentários, voltados não por acaso às crônicas: “O Sr. Álvaro Moreyra é o criador de um estilo único, onde as palavras têm plástica, e os períodos uma fascinante ondulação rítmica.”²⁵⁰

Era justamente essa musicalidade da obra de Moreyra e, de resto, do simbolismo, cujos domínios abrigavam escritas de diferentes matizes, que encontravam maior ressonância na primeira produção drummondiana. Nas modalizações rítmicas do editor de *Para Todos*, na sonoridade e melodia de sua prosa-leve, o poeta iniciante identificou traços pertinentes a seu desejo de dar à palavra literária uma veia contemporânea. Desponta daí o gosto de Drummond pela crônica, com sua sintaxe e ritmos cotidianos, apreendido com a nova ordem urbana e sublinhado pela pulsão, cultivada por toda a vida, de percorrer a amplitude do tempo presente. Ávido para tomar para si e para sua escrita as virtualidades do moderno, que chegavam contrabandeadas até à periferia, ele imergia em leituras e experimentações, dispondo-se, tal como Baudelaire, a

ir ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?
para encontrar no ignoto o que ele tem de novo!²⁵¹

²⁵⁰ ANDRADE, “O outro lado da vida”, *Diário de Minas*, 14 abr. 1922.

²⁵¹ BAUDELAIRE, “A viagem”, 1992.

É nesse movimento expansivo em busca do novo que o escritor itabirano estabelece, nas profundezas simbolistas, uma interface com as crônicas de Moreyra. O jovem Drummond transitava pelos limiares artísticos e discursivos que lhe estavam disponíveis, cumprindo seu ritual de iniciação à modernidade literária. Ritual que se baseava, segundo equação utilizada por Mário de Andrade para contabilizar o saldo obtido pelo modernismo brasileiro, na atualização estética e no direito à experimentação.²⁵² Afinal, não seria justamente a quebra ou o desrespeito aos limites de uma concepção exata da poesia, historicamente legada, uma das marcas constituintes da poética moderna?

Tomados em conjunto, esses textos drummondianos trazem, além das sombras e dos crepúsculos, outros regimes de luz e de enunciados, compondo uma trama conceitual e estética heterogênea, ambígua, a partir da qual se pode constatar o intenso trabalho de pesquisa e experimentalismo de seu autor. Seria, portanto, redutor, para não dizer impreciso, rotulá-los simplesmente como penumbristas ou atribuir-lhes unicamente a influência de Moreyra. Para se lhes compreender os significados é preciso analisá-los dentro do extenso conjunto do qual fazem parte, onde não se vê a adesão cega do jovem a um credo ou grupo poético, como confessa o sujeito da procura:

Perspectivas entre meus dedos
e eu atrás de tudo sem me encontrar.²⁵³

O que caracteriza, de fato, sua produção inicial é o experimentalismo, a partir do qual ele entretece um complexo e paradoxal jogo de empréstimos, retomadas e apropriações, no afã de se emancipar estética e culturalmente. E sua liberdade e

²⁵² ANDRADE, M., 1963.

²⁵³ . ANDRADE, “Eu protesto”, Caderno de poemas, 1926.

independência dependiam justamente do movimento de cópia e apreensão do texto alheio, já que “a literatura é um fenômeno de imitação ou repetição”.

Museu da literatura

Penso em um rapaz que de repente sinta vontade de escrever – essa vontade explosiva, incontrolável, que pode ser o primeiro signo da vocação, ou somente um falso alarma – e vejo-o oferecendo seu escrito ao paladar de colegas, dos mais velhos, de todos a quem encontre. Que lição recolherá de tantas, emaranhadas e contraditórias? Antes de definir-se, ou enquanto isso, a vocação tem de lutar contra o próximo, que tradicionalmente a ignora. Tem de achar-se a si mesma, na confusão dos modelos, estáticos ou insinuantes, que constituem o museu da literatura. E por todo o sempre continuará, solitário, a interrogar-se e a corrigir-se, não esperando que venha conforto exterior.

Carlos Drummond de Andrade

Inscrita em uma ordem de experimentações, trocas e exercícios, constituídos a partir de um amplo repertório de linhas discursivas, a primeira poesia drummondiana assinala a travessia do poeta, em seu vir-a-ser-moderno. A empresa textual do escritor-ainda-sem-livro, em seu desejo de erigir uma dicção própria, já resulta, desde os primeiros tempos, em uma produção múltipla, pautada, como dirá Merquior em análise da obra definitiva, pela “mescla de estilos”. Entretanto, não é somente o baixo e o alto tons, “o clássico” e “o popular, “a referência vulgar” e “a intenção problemática” que se enlaçam e se confrontam nessa poética, como quer o crítico, mas toda uma gama discursiva do moderno, que abre canais de irradiação para a escrita do jovem, oferecendo-lhe um amplo espectro de imagens e conceitos. A máquina poética engendrada pelo jovem artista mineiro irá se valer também das tecnologias de linguagem da modernidade européia. Nela estão presentes pressupostos, fragmentos e resíduos de experiências artísticas dos principais poetas modernos europeus,

consumidos pelo jovem poeta, paralelamente aos decadentistas, em temporalidade de leitura tardia e periférica. Enfileiram-se aí: Anatole, Gide e Gourmount, Laforgue, Baudelaire, Mallarmé, Valéry e Rimbaud, sem contar Edgar Alan Poe e Oscar Wilde.²⁵⁴

Não se pode desconsiderar, por exemplo, a ação da poética baudelairiana nas primeiras experimentações de Drummond. Ela atua, em primeiro lugar, em um plano conceitual, ao fomentar no jovem inquietudes similares àquelas formuladas no *Spleen* de Paris, ou melhor, ao lhe despertar aquele “ideal obsessivo” de se elaborar, a partir da “freqüentação das cidades e de seus cruzamentos”,

uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica de contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência.²⁵⁵

Atua também na construção de uma poética auto-reflexiva, em substituição às formas líricas com as quais se buscava a expressão direta da experiência ou do sentimento vivido. Refiro-me precisamente à linhagem de poemas metalingüísticos que, presentes ao longo de toda a obra drummondiana, trazem para a superfície do texto, isto é para o campo imediato de debates literários, reflexões acerca da criação poética.²⁵⁶ Entretanto, a presença de Baudelaire pode ser ainda sentida enquanto decalque, no jogo de repetições realizado pelo jovem, em sua retomada de imagens e conceitos do poeta francês, tal como se vê em “Quando ela passou por mim” (1924), cujo conteúdo parece colado ao conhecido “A uma passante”(1874). A imitação se revela de imediato na leitura comparada do soneto “original”, transcrito aqui parcialmente:

²⁵⁴ Na fortuna crítica drummondiana, há diversos estudos dedicados à identificação das influências exercidas pelos poetas modernos franceses em sua poética. Gilda Szcklo (1995) destaca as marcas de Baudelaire, já Houaiss (1976) aponta o lado mallarmaico do poeta mineiro, Mário Faustino (1957), por sua vez, chama atenção para a influência de Laforgue.

²⁵⁵ BAUDELAIRE, 2002, p. 275-276.

²⁵⁶ Refiro-me à linhagem moderna de poemas metalingüísticos delineada nos percursos e entrecruzamentos das poesias de Poe e Baudelaire.

A rua em torno era um frenético alarido
 Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
 Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
 Erguendo e sacudindo a borra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
 Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
 No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
 A doçura que envolve e o prazer assassina.(...) ²⁵⁷

e de sua “cópia” transfigurada pelo itabirano em poema-em-prosa :

Um esquivo minuto de perfeição... eu vivi esse minuto, quando ela
 passou por mim, no tumulto da rua confusa. Ela passou por mim.
 Homens corriam, homens voltavam; tudo era breve e ruidoso, tudo era
 humano e vulgar... bruscamente ela passou por mim, roçando o seu
 corpo aos meus sentidos...Senti um estremecimento na rua; mas o meu
 ser permaneceu íntegro – a rua convulsionou-se, homens rolaram uns
 por cima dos outros -, permaneceu íntegro quando ela passou por mim
 (...) ²⁵⁸

Nesse e em outros poemas, como “A mulher do elevador” (1924), “Não foi mais
 que isso” (1926) e “Uma feia na multidão” (1928), o poeta itabirano coloca-se como um
flâneur, malgrado o desajuste do retrato, ao reencenar encontros furtivos com mulheres
 que se perdem no “tumulto da rua confusa” da grande cidade.²⁵⁹ Como se tomasse para
 si os motivos da escrita do outro, subvertendo-os ao ritmo e às condições de sua cena
 local, como se desejasse ser moderno à maneira de *As flores do mal*. Pode-se ainda
 extrair de sua série de escritos juvenis uma lista de poemas arranjados sob a senha da
 melancolia baudelairiana, da qual destaco, a título de exemplo, “Sertão melancólico” e
 “Éter”, ambos de 1924.²⁶⁰

Além da incontestada presença de Baudelaire, ressoavam em diversos textos
 drummondianos – elaborados integralmente em prosa narrativa, renegando as
 ferramentas poéticas tradicionais, tais como “Suprema noite de bodas” e “Viver”, não

²⁵⁷ BAUDELAIRE, “A uma passante”, 1992.

²⁵⁸ ANDRADE, “Quando ela passou por mim”, *Diário de Minas*, 23 jan. 1924.

²⁵⁹ Cf. ANDRADE.

²⁶⁰ Cf. ANDRADE, “Sertão melancólico” e “Não foi mais do que isso”.

obstante o substrato antigo que os atravessa – as marcas de Rimbaud, “a inteligência mais diabolicamente livre que já penetrou na poesia francesa”, conforme avalia o jovem em artigo crítico de 1925(sic).²⁶¹

Esse movimento de experimentação posto em curso pelo poeta no início da década, esse jogo de repetição e diferença com o qual ele se alimentava da arte moderna, não se restringia, entretanto, ao universo das letras européias. A leitura de sua obra juvenil revela também seu interesse pelos “novos” da cena nacional, detidamente avaliados por suas lentes escrutinadoras. Drummond elaborou no período, paralelamente à sua produção literária propriamente dita, um conjunto de artigos e resenhas dedicados ao então emergente modernismo brasileiro, tratando de seus expoentes e das incontáveis querelas por eles provocadas.²⁶² Graça Aranha, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Menotti del Pichia, Ribeiro Couto, Raul Bopp, Oswald de Andrade, entre outros, são objeto de estudo, quando não sujeitos da interlocução do jovem Carlos. Pois, além do contato alcançado enquanto leitor e crítico, ele irá se inserir no circuito de trocas e interações postais engendrado pelos modernistas.

Como se sabe, na década de 1920, Drummond, Mário de Andrade e Manuel Bandeira consolidaram um circuito triangular de amizade postal, a partir do qual partilhavam poemas e idéias, angústias, afetos e confissões íntimas. Liam-se, revisavam-se e comentavam-se, influenciando-se mutuamente, em exercícios especulares de aprendizado estético e intelectual. No âmbito dessas afinidades eletivas, destaco que muitos dos textos drummondianos se situam em uma zona de vizinhança com os primeiros trabalhos de Mário e com os de Bandeira, que também não nasceram

²⁶¹ Ver “Suprema noite de bodas”, 8 mar. 1923; “Viver”, 31 jul. 1924; e “Poesia e religião”. Neste último o poeta troca propositalmente algumas consoantes.

²⁶² É interessante notar que alguns desses artigos precedem a o encontro de Drummond com a “Caravana paulista” ocorrido na Semana Santa em 1924. Em anexo: “Os Condenados” (*DM*, 30/09/1922); “Sobre Paulicéia Desvairada - de Mário de Andrade” (*DM*, 20/01/1923); “Sobre a arte moderna” (*Para todos*, 27 out. 1923).

modernos.²⁶³ O fato é que, ao serem colocados lado a lado, as diferenças entre esses conjuntos iniciais são menos significativas que as semelhanças, como atestaria o poeta pernambucano, sob o impacto da identificação que sentiria diante da publicação de *Alguma poesia* (1930) :

Quando eu lia os seus poemas avulsos não senti nunca o que senti agora relendo-os em livro, isto é, uma grande afinidade entre os nossos lirismos, não sei se é uma aproximação de técnica no sentido de depuração lírica. Eu não era assim mas cada vez fico mais.²⁶⁴

Todos eles cumpriram, cada qual a seu modo, ritual de formação, devorando obras e artistas da vanguarda européia, imbuídos da tarefa comum de se situarem diante do discurso modernista em suas diferentes configurações. Com efeito, era justamente este o ponto a alinhar a produção dos novos escritores brasileiros, não apenas a dos três poetas, mas também a dos demais modernistas da primeira hora, ao longo dos primeiros anos do decênio de 1920. Conforme orienta estudo de Eduardo Jardim de Moraes, a etapa inicial do nosso modernismo, etapa de demolição que se estende de 1917 a 1924, pauta-se menos pela temática nacional, pela discussão acerca da “brasilidade”, que pelo desejo de romper com os cânones então vigentes.²⁶⁵ Todos eles encontraram uma recepção resistente às experimentações modernas, o que lhes lançava no mesmo barco contrário à maré de valores e preconceitos classicistas. Tratava-se, em primeiro lugar, de renovar o ambiente literário e cultural local, através da apropriação das experiências de vanguarda.

Em relação à produção dummondiana, o que se configura nessa rede de trocas, imitações, correspondências, desavenças, leituras e exercícios críticos, são os devires de uma obra ainda por vir, isto é, a história de uma experiência de escrita em seu vir-a-ser

²⁶³ Refiro-me a *A cinza das horas* e a *A escrava que não é Isaura*.

²⁶⁴ BANDEIRA, Carta a Carlos Drummond de Andrade. RJ, 25 jun. de 1930.

²⁶⁵ JARDIM, 1978.

moderno. Essa operação de pesquisas e apropriações estéticas empreendida por Drummond ao longo de sua juventude, tecida sob uma complexa e extensa rede de irradiações literárias, parece conferir a ele o estatuto de colecionador, como parece anunciar um poema do início do decênio de 1920:

Eu tenho um pequeno museu, divertido e complicado, onde vou guardando coisas deliciosas e incríveis, recordações, futilidades... dormem lá, por exemplo, cartas amorosas de rompimento, duas presas de viado, violetas murchas, cinco anéis de cabelos louros, quatro cabelos pretos, um chocalho de cascavel, um leque, muitos retratos, penas de pavão, um autógrafo de José Bonifácio, selos do Egito... E não é tudo. Há também uma unha de chinês, fina e amarela como uma chama de fósforo, duas porcelanas duvidosamente chinesas, um boneco de molas, um porta-seios, moedas do Império... Mas, estou a fazer-lhes um relatório! Para as pessoas que vivem pouco intensamente, isto é, para os que se colocaram à margem, não há nada como um desses minúsculos museus, que alegam e consolam... Quanta coisa não guardam neles! E o que lembram, o que exumam! Vem-nos à memória vozes distantes de mulheres, atrapalhões sentimentais, viagens, aventuras... uma liga de mulher dá sempre saudades... saudades de uma perna e de uma mulher inteira, com as duas pernas. E a gente lembra aqueles seios velados para todo o mundo, e em que nós saciávamos a nossa volúpia... E aqueles cabelos em que uma bendita tesoura cortou uns fios de ouro de treva... Uma cobra na estrada, um leque perdido no camarote, flores que uns dedos finos souberam colher... E até moedas, até o autógrafo revivem alguma coisa, alguma figura... Não há nada como um pequeno museu da vida, nada, nem mesmo a vida!²⁶⁶

Um conjunto de recordações e objetos, caseiros ou provindos de longe, recentes ou remotos, aproximando tempos e espaços, rasurando os antigos índices de valoração, é seqüestrado do fluxo da vida para compor o pequeno museu particular do poeta. Díspar por excelência, sua coleção não parece obedecer a princípios racionais de organização ou de valor. O processo com o qual reuniu todas suas quinquilharias é arbitrário e desconcertante, embora elas, reunidas, se lhe revelem bens preciosos.

O que ele coleciona é a multiplicidade: aí se agrupam coisas materiais e imateriais, leques perdidos, meias femininas, penas de pavão, retratos, moedas do

²⁶⁶ ANDRADE, *Ilustração Brasileira*, 25 dez. 1922.

Império e unhas chinesas, como em um inventário absurdo, borgiano *avante la lettre*, através do qual o poeta mineiro parece colocar-se no entrecruzamento de tempos e saberes distintos. Nesses termos, o museu do sujeito-do-poema parece revelar a poética do sujeito poeta. Seu laboratório de escrita apresenta-se, assim, convertido em um “museu divertido e complicado”, à margem da vida, no qual pode colecionar tudo o que lhe interessa. Inclusive bagulhos sem valor.

Mas o olhar do colecionador não tem o poder mágico de transformar os objetos de sua coleção?

Longe do asfalto

Pegou o papel. Com um cigarro a morrer entre os dedos, riscou a página com riscos, riscos esquisitos, diversos, atrapalhados... Não eram palavras: eram traços. Traços olhando a direita, quase tortos; para o alto, afilados, pontudos; convergindo para o centro, tranqüilos e curvos. Depois, com o cigarro apagado, mirou aquilo tudo – o seu lindo poema! – tudo, nos olhos, um sorriso em que havia um infinito desdém pelas palavras.

Carlos Drummond (1922).

A obra do jovem Drummond instaura-se entre o signo da procura e o da coleção. O conjunto heterogêneo de textos que ele produziu no correr da década de 1920 assemelha-se, de fato, a um museu – museu da modernidade. Nele, vários passados e presentes discursivos entretecem-se, sem que possam ser devidamente desenrodilhados. Elementos de natureza e implicações diversas estão justapostos no fio da procura existencial e estética do sujeito-do-poema.

O pluralismo e a hibridez de sua produção traduziam, de certa maneira, os conflitos de uma subjetividade em construção, de um *eu* em busca de si mesmo. Sujeito

e escrita revelam-se em tensa sintonia experimentadora. O trajeto por eles percorrido, ao se deixarem levar pela temporalidade fugidia da experimentação, revela-se repleto de oscilações e ambigüidades. Justamente por isso, não seria possível traçar com precisão uma linearidade evolutiva, encontrando o fio de um suposto processo de maturação que culminaria no modernismo de *Alguma poesia*. Não haveria meios para se demarcar as etapas vencidas ao longo do período, com vistas a demarcar as conquistas estéticas do jovem poeta até a publicação de sua primeira coletânea de versos em 1930, reconhecidamente modernista.

Nessa história descontínua e irregular, caracterizada por idas e vindas, perdas e ganhos, não se vai de um poema a outro em linha reta. Mesmo no momento inicial, nos textos de 1922 ou 1923, abertamente penumbristas, nos quais o mundo do poeta itabirano realmente parece pálido, pode-se notar, em alguns desses textos, a emergência de uma estrutura moderna, sustentada por um vocabulário híbrido, direto, arranjado em versos livres ou em prosa, sem rimas, mas ainda precioso. Na outra extremidade da caminhada, há poemas de 1926 ou de 1927 que não apresentam o mesmo grau de ousadia e ruptura estética de textos anteriores. Em alguns deles, ainda se nota, por exemplo, a mesma ironia reticente do início da década. O conjunto é radicalmente pautado pela hibridez.

Em “Quase noturno, em voz baixa” (1923), por exemplo, vê-se a articulação dos clichês do silêncio e do crepúsculo dispostos em um esqueleto poético quase moderno, com versos e estrofes irregulares e sem rima. Tramados sob a mesma tensão, os cantos amorosos elaborados em “Suave final” e “Oferenda”, ambos de 1923, soam antiquados e cerimoniosos, mas neles já se observam, não obstante o emprego da segunda pessoa, a presença de léxico e ritmo extraídos da oralidade, mais despojados, também dispostos em versos e estrofes irregulares, guardando nítida distância da poesia hegemônica

daquela hora. A situação inversa, isto é, a elaboração de textos com temática já moderna, mas ainda se valendo de uma dicção e/ou linguagem antiga, também é freqüente no período, como atestam, dentre outros, “Maria da Rua” e “Na tarde cheia de doçura”, de 1922 e 1923, respectivamente.²⁶⁷

Outros poemas do mesmo período, como, por exemplo, “Raízes e caramujos”(1924), “Nacionalismo”(1924), “Passa uma aleijadinha”(1924), “Longe do asfalto”(1924), “Uma lâmpada brilha”(1924), publicados no *Diário de Minas* e, mais tarde, integrantes do caderno enviado a Mário de Andrade, foram preteridos na seleção de *Alguma poesia*, embora fossem tão “modernos” quanto os que lá figuraram. Não por acaso, figuram na primeira coletânea do poeta pelo menos quinze poemas que foram elaborados até o ano de 1926.²⁶⁸ Desses, alguns radicalmente inovadores, como “Nota social”, “Coração numeroso” e “No meio do caminho” são de 1924. Destaco, a título de exemplo, “Longe do asfalto”, também deste ano – poema excluído, mas cuja tessitura já revela traços da obra porvir:

Poesia dos arrabaldes humildes,
das ruas pobres, das ruas velhas e solitárias...
Os muros têm sono...
E têm historias de amor para contar
às pedras, numa conversa silenciosa,
sob a paz verde das arvores...
Papagaios.
Minha vizinha convalescente
Contempla a vida, pela janela
Com olhos de uma doçura transparente.
Vermelho – azul – amarelo – cor de rosa.
Há uma festa de trepadeiras subindo cercando as hortas e os
jardins
E confusamente se emaranhando.
Meninos atiram pedras nos lampiões, e, nos lampiões,
Sorri o olho tímido do gaz...

²⁶⁷ Ver “Maria da rua” (1922) e “Na tarde cheia de doçura”, 14 jan. 1923.

²⁶⁸ Segundo Fernando Py, os poemas escritos até o ano de 1926 seriam: “Coração numeroso” (1923), “Nota social” (1923), “Política” (1924), “No meio do caminho” (1924), “Quadrilha” (1924), “Papai Noel às avessas”(1924), “Sentimental” (1924), “Explicação” (1924), “Cidadezinha Qualquer” (1924), “Cantiga de Viúvo” (1926), “Infância”(1926), “Lanterna mágica” (1926), “Jardim da praça da Liberdade” (1926), “O que fizeram do natal” (1926). Somam-se ainda 4 poemas de 1927.

A tarde marchou como uma trepadeira.
E o gaz sorri, timidamente...

Em contraste com temática e com tom evasivos predominantes nos textos drummondianos do período, textos soturnos, a composição deixa entrever os contornos de uma outra poética, ao trazer à cena as zonas desprivilegiadas da cidade, seus “arrabaldes humildes”, longe do asfalto e das benesses da urbanização modernizante. Mas não se trata simplesmente de uma mudança na ordem da expressão ou do conteúdo. O que o poeta parece sinalizar, ao se lançar no minado território da poesia social, desde então repleto de lugares comuns, é a sua busca por um outro agenciamento enunciativo. A cena da periferia urbana, com seus elementos e personagens, não está fundada em símiles românticas, nem na apreensão realista, nem tampouco no devaneio ou no entressono, à maneira do simbolismo. Não se vale nem da fina ironia do século 19 nem do distanciamento que sempre a acompanha. Ao contrário, o modo como o poeta se aproxima dos espaços e das figuras populares, notadamente mais afetivo, não evoca o discurso grandiloqüente com o qual se enfrentava questões similares.

O texto já revela uma outra mirada de seu autor: uma imaginação visual, com intensa rede de significações, sobrepõe-se ao aspecto retórico da linguagem e à dicção hegemônica no período. Esse jogo proposto pela escrita assenta-se, por sua vez, em poderosas associações imagéticas que dão sentido e amarra ao texto, ao induzir o leitor a saltar dos papagaios para as vizinhas faladeiras, das trepadeiras emaranhadas em torno dos jardins para as periferias em torno das então emergentes grandes cidades da modernidade. Uma pobreza que se já se alastrava como trepadeiras em um muro.

Bem próximo aos textos de *Alguma poesia*, no que concerne ao trabalho com os ritmos, a descontinuidade das imagens e as viradas abruptas, dispostas sob o prisma do cinematógrafo, com seus *zooms* e *cut-ups*, criando um jogo de deslocamentos entre o

plano geral da cena e os detalhes imprevistos que a compõem, revelam que as buscas e apropriações do poeta iniciante não se limitavam ao terreno literário. Já se descortinava também uma outra visada, uma visada fílmica, formada no espaço intervalar travado entre os estudos acerca da arte moderna e as disputadas sessões de cinema em Belo-horizonte. Mas não se trata meramente de poesia em imagens, e sim de uma poesia conceitual, na qual a imagem poética é colocada em movimento, é subvertida pela montagem para despertar o pensamento. Do ponto de vista teórico, devido à força e ao dinamismo de seus versos, à complexidade de sua rede dialógica, o poema poderia ser tranquilamente inserido na primeira coletânea de textos publicada em 1930.

5. NEM CÉTICO NEM CRENTE

C.D.A

Afinal
 que é Andrade? andrade é árvore
 de folhas alternas flores pálidas
 hermafroditas
 de semente grande
 andrade é córrego é arrio é riacho
 igarapé ribeirão rio cordeira
 andrade é morro povoado
 ilha
 perdidos a geografia, no sangue.
Carlos Drummond de Andrade

No início de 1928, em carta anotada em papel timbrado do *Diário de Minas*, encabeçada pelos dizeres, “Órgão do Partido Republicano Mineiro”, Drummond apresenta a Mário de Andrade seu novo projeto literário, intitulado *Pipiripau*. Postergado desde a primeira metade da década, o desejo de se tornar um “cidadão impresso” recebia com a nova reunião de poemas uma outra roupagem :

O plano é este: para justificar o título sapeco logo de entrada um poeminha sobre o tal presepe. Seguem dois poemas sobre o natal, o do Antonio Crispim e um que saiu no *Jornal*. Depois, “A lagoa”, “Festa no brejo”, “Poema que aconteceu”, “O procurador do amor”, “Balada do amor através das idades”, “Hai-kais urbanos”, “*Sweet-home*”, “Fuga”, “Vermicida Luz”, “Elegia do rei Sião”, “Fantasia”, “Convite ao suicídio” e mais alguma coisa que ainda não escolhi.

Entretanto, ainda inseguro a respeito da feição que deveria dar a sua primeira publicação, o poeta aconselhava-se mais uma vez com o amigo paulista:

Estou indeciso quanto ao meu livro. Não sei se publico já a *Minha terra tem palmeiras* com os meus poemas mais caracteristicamente brasileiros, ou se publico um livrinho meio fantasia, meio caprichoso chamado (só para inquirir) *Pipiripau*.²⁶⁹

O escritor-ainda-sem-obra tencionava abandonar o projeto anterior, *Minha terra tem palmeiras*, de 1926, por considerá-lo envelhecido, tardio, frente aos modismos nacionalistas que àquela altura já tomavam conta da cena poética brasileira. Em seu

²⁶⁹ *Carlos & Mário*, 2002, p.315-316.

lugar, “para inquizar” o meio literário, idealizava um livro menos afeito às preocupações sociais da poesia. Mário, em sintonia com as impressões do poeta itabirano, igualmente saturado do “brasileirismo de estandarte”, propõe-lhe um outro caminho, distinto das alternativas em questão, ao recomendar-lhe a reunião de uma antologia de seus melhores poemas produzidos ao longo de todo o período, a fim de que ele “dê de começo um livro forte de deveras”.²⁷⁰ Os poemas preteridos deveriam ficar para revistas e suplementos literários: “Minha opinião creio que é esta mesmo: uma seleção severa escolhendo os que você já fez de mais forte e mais original.”²⁷¹ O autor da *Paulicéia*, ao reconhecer as reservas do amigo com o tema nacional, aconselhava-o a buscar algo que melhor o caracterizasse enquanto poeta: “Talvez fosse melhor sacrificar a unidade do livro em prol duma maior unidade de você...”²⁷²

Imodesta, a tarefa envolvia uma complexa ordem de fatores. A seleção dos poemas mais originais, aqueles que pudessem lhe conferir uma “unidade”, ou seja, uma identidade autoral – um nome, uma firma – relançava o poeta no debate estético, político e existencial que o acompanhara, não sem lhe causar profundas angústias, no curso da década. Tratava-se, em princípio, de se situar diante do discurso modernista em suas diferentes modulações, de buscar, em face das tendências que cobriam um amplo espectro político e estético, uma identidade singular. A primeira escrita drummondiana moveu-se hesitante, realizando operações rizomáticas de apropriações e desleituras da modernidade poética e literária.

Sua dispersão era ainda agravada pelas dúvidas e pelos temores que sentia em relação ao desenrolar de sua carreira literária. Vale ressaltar ainda que, ao longo do

²⁷⁰ *Carlos & Mário*, 2002, p. 321.

²⁷¹ *Carlos & Mário*, 2002, p.321.

²⁷² *Carlos & Mário*, 2002, p. 321. A esse respeito, Drummond comentaria mais tarde, em suas conferências radiofônicas: “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 sentido de inquietação, desejo de investigação e reflexão: queria que adquiríssemos consciência social da arte e trabalhássemos utilitariamente nesse sentido, pela descoberta ou redescoberta gradativa do Brasil em nós, atualizados e responsáveis.” Ver ANDRADE, 1987, p. 108.

decênio de 1920, sua produção em prosa, desdobrada em ensaios críticos, crônica jornalística e narrativas ficcionais, tendia a superar a produção poética propriamente dita. Ainda não havia da parte do escritor a plena convicção de um engajamento total no campo poético. Para complicar, na roda dos amigos mais próximos, era por muitos considerado melhor prosador que poeta.²⁷³ Talvez por isso, seu primeiro empenho em publicar um livro tenha se dado com a organização de uma coletânea de pequenos textos, com poemas-em-prosa, produzidos entre 1922 e 1926 – projeto não realizado ao qual nomeou *Teia de Aranha*.²⁷⁴ E não deixa de ser interessante o fato de que, em 1925, durante o curto exílio em Itabira, ocorrido logo após o casamento, ele planejasse elaborar um romance anti-regionalista sobre os costumes da província, conforme revelou em carta ao amigo Martins Almeida.²⁷⁵

Nesse sentido, é interessante observar não apenas a diversidade e a heterogeneidade dos textos drummondianos do período, mas também a do próprio escritor que se multiplicava em pseudônimos e em outras variadas e fragmentadas *personae*, tais como C., C.D., Drummond, C. Drummond e Carlos Drummond, titubeando sempre antes de firmar *um* nome na página escrita.²⁷⁶ Para se identificar nos

²⁷³ Além de Pedro Nava que, diante de um soneto de Drummond, apresentado na roda de bar, disse que preferia a prosa à poesia do amigo, Mário de Andrade afirmaria após a leitura dos primeiros poemas drummondianos: “Gostei francamente, embora a sua prosa por enquanto seja mais segura que os seus versos.” In: *Carlos & Mário*, 2002, p. 72.

²⁷⁴ Drummond organizou no início dos anos vinte um livro com pequenos textos e poemas-em-prosa, publicados em sua maioria na revista *Para todos* e na *Ilustração Brasileira*, o qual nomeou *Teia de aranha*, conforme informa Abgar Renault. Tentou publicá-los na livraria Leite Ribeiro, por intermédio de Ronald de Carvalho, mas o material foi extraviado na editora .

²⁷⁵ ALMEIDA, Martins de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Juiz de Fora, 13 ago. 1925. “É uma bela idéia a sua de aproveitar do cotidiano de Itabira para um romance local. Até hoje não temos um romance regionalista que seja cópia chata da realidade”.

²⁷⁶ Do mesmo período seriam os textos drummondianos cunhados sob diversos pseudônimos: Antonio Crispim, Manuel Fernandes da Rocha, Constantino Serpa, Rodrigo Tostes, Raulino Feijó, Januário Bueno, Artur Cajazeiras, Aluizio Fontes, Borba Gato, entre outros de uma extensa lista. Em relação aos pseudônimos, há uma passagem interessante. Em um poema de 1929, “Meu pobre amigo”, assinado por Feijó, Constantino Serpa é assassinado pelo pseudo-autor, em encenação similar as que Fernando Pessoa, no mesmo momento histórico, colocava em curso na literatura portuguesa. E a prática não se restringe ao período da juventude. Após 1930 encontraremos textos de Drummond assinados por Artur L. Gomes, Belmiro Borba, Barba Azul, Domingos Brandão, Gato Félix, Djalma Nobre, José Maria, Mickey, entre outros.

diários da capital mineira, ele se valia ainda de uma profusão de iniciais: A., C., D., C.D., A.C., C.D.A., CÊDÊÁ, além de I., L., T., X., Y. como se fosse preciso ser mais de um para se enunciar, como se desejasse ser sempre outro. Como se antes, porém, antes de se enunciar, se tratasse de definir o próprio nome ou, talvez, como se se tratasse de perder o nome próprio, nome que é a garantia de um ser e de um saber anteriores – nome que o vinculava a uma tradição e a uma casa das quais era preciso se libertar.²⁷⁷

Era preciso perder o nome em nome daquele que se deixa falar na escrita; construir sua própria ausência a fim de que irrompesse um outro, dar voz a esse outro que assim pode ser nomeado, mas o qual se deve evitar nomear com maiúscula, posto que não há aí uma presença absoluta ou originária. A experiência autoral em seu vir-a-ser dá forma a um nome antes de dar forma a um sujeito, ou melhor, encerra um sujeito sob um nome, com os rastros visíveis e invisíveis que lhe dão forma. Portanto, esse processo de nomeação, de escolha do nome próprio, não diz respeito simplesmente a um suposto e natural amadurecimento artístico, nem tampouco à indicação empírica de uma individualidade. Como formularia, mais tarde, o poeta :

o nome é bem mais que o nome: o além da coisa,
coisa livre de coisa circulando.

Essa firma assina e perpassa a obra, situando-a, e a seu autor, em uma tradição literária e, conseqüentemente, em um determinado diagrama de poder. Há todo um campo de forças políticas, culturais e teóricas em torno do nome, do nomeado, dos cânones, da subjetividade e das imagens que daí se descolam. Mais que isso, essa “coisa livre de coisa circulando” incide sobre as prerrogativas das quais depende todo movimento inicial, constituindo um modo próprio de o sujeito acompanhar o seu escrito. Pois um nome, ao designar um *corpus* específico, definindo a função autoral,

²⁷⁷ Não seria fortuita a resistência do jovem Drummond ao sobrenome paterno. A trama edipiana em Drummond foi analisada por Silviano Santiago. Ver SANTIAGO, 1976.

com tudo que ela sustenta, um estilo e uma grife, cria um modo de acompanhamento, isto é, um modo de o autor circular por esse *corpus*, de se postar em seu texto e de se endereçar a seu leitor.

Passaram-se, então, mais dois anos, até que a antologia fosse definida. Após longa internada, reunindo 54 poemas re-arranjados, rasurados e refeitos em penosa trajetória, com recursos financeiros do próprio escritor sob o selo imaginário *Pindorama*, ela seria finalmente publicada em 1930, com o título de *Alguma poesia*.²⁷⁸ É interessante observar que esse processo de se montar o livro como um mosaico de poemas, como uma xícara de cacos colados, tornar-se-ia uma espécie de princípio condutor na organização de suas futuras publicações, como o próprio poeta revela em entrevista:

Devo confessar que nunca escrevi um livro, propriamente. Todos os meus livros são coleções de trabalhos esparsos, que foram se acumulando com o tempo e depois tomaram essa forma, após a seleção de textos.²⁷⁹

Valer também notar, com vistas à leitura da obra inaugural, as fraturas, as idas e vindas que presidiram sua seleção, cujo conjunto, formado por textos de diferentes períodos, revela-se essencialmente heterogêneo.²⁸⁰ O próprio poema “Pipiripau”, que vinha à frente do projeto anterior, seria preterido, ao lado de outros cuja publicação já havia sido anunciada em outras cartas e notas. O abandono dos títulos cogitados anteriormente, os quais poderiam sugerir a filiação do poeta à determinada temática,

²⁷⁸ Foram lançadas 500 cópias sob o selo fictício das edições Pindorama. Apesar da pequena tiragem, o livro alcançou, segundo pesquisa de Cançado, enorme divulgação. Nos dias seguintes à publicação, registraram-se cerca de 15 resenhas elogiando a obra, em jornais do Rio de Janeiro, Recife, São Paulo, Porto Alegre e Belo Horizonte. Na capital mineira, os amigos de Drummond organizaram-lhe um jantar de comemoração no *Automóvel Club*, que reuniu praticamente toda a geração de intelectuais da Rua da Bahia.

²⁷⁹ ANDRADE, 1986, p. 45.

²⁸⁰ Dos 34 poemas que compunham *Minha terra tem palmeiras*, 20 foram publicados em *Alguma poesia* que totaliza 54 poemas.

nacionalista (*Minha terra tem palmeiras*) ou religiosa (*Pipiripau*), em favor do vago *Alguma poesia* já parecia indicar os pressupostos por ele adotados. O livro finalmente apresentado não responde nem ao projeto “caracteristicamente brasileiro” nem ao projeto “meio fantasia, meio caprichoso”, mas a um projeto outro, agenciado nas fendas instauradas entre eles.

A condição com a qual o poeta se lança na cena literária é a do sujeito sem um solo definido para sua escrita, a do sujeito que não encontra lugar em meio às possibilidades estéticas e culturais disponíveis. A pretendida “unidade” a que se referiu Mário foi atingida pela via do diverso e do múltiplo. Aliás, foi exatamente esta a impressão dominante na recepção crítica: estava-se diante de uma obra plural, desconcertantemente híbrida, para o bem e para o mal. Alguns analistas apontariam, mais tarde, a própria diversidade como o ponto de alinhavo dos poemas, interpretando-a como estratégia de coesão e de coerência adotada para o projeto literário ali exposto.²⁸¹

Foi necessária toda uma década até que ele pudesse, de fato, firmar: Carlos Drummond de Andrade, o nome completo, materno e paterno, estampado na capa do livro de estréia. *Alguma poesia* parece reunir os diversos pedaços que compõem esse nome, as diversas faces do nomeado, embora, paradoxalmente, os poemas ali coligidos apresentem-se despedaçados. A fragmentação textual que percorre a obra contrasta com sua intenção totalizadora, com “a unidade de você” sugerida por Mário.

Poema, paisagem e sujeito apresentam-se fracionados. Sem dúvida, sob as “flutuações do espírito”, na deriva de seu “coração numeroso”, não seria possível fixar-se em uma imagem ou em uma estética unívocas. É o que já se anuncia no portal do livro, o “Poema de sete faces”. O *eu* aí em questão oscila em busca de sua melhor imagem/escrita/cidade, sem encontrar senão a forma disjuntiva do mosaico com a qual

²⁸¹ Cf. ARRIGUCCI JÚNIOR (2002), SANTIAGO (1976), VILAÇA (1976).

pode enunciar-se em breves explosões estético-biográficas. Ele aponta complexos problemas e soluções precárias, nega a rima, mas valendo-se dela.²⁸² Sob a profecia do anjo torto, ele se diz forte, escondido atrás da austeridade social dos óculos e do bigode para, em seguida, confessar-se fraco, posto que abandonado por Deus. No percurso de sua história, ele se mantém bastante direto, seguro e provocador, mas, ao fim, quase desmente tudo, alegando ser vítima da lua e do conhaque.²⁸³

As idiossincrasias que compõem as sete faces do sujeito-do-poema trazem, para além de uma identidade ou de um desconforto singulares, um estado de coisas social: o desajuste estético e existencial do sujeito em seu mundo. Nelas se entrecruzam referências pessoais, da escrita e da cidade, todas em igual perturbação, todas igualmente tortas. É, então, toda uma trama do nome, das heranças, da cidade, do modernismo, toda uma trama genealógica, que está implicada na publicação de *Alguma poesia*. Um complexo jogo de escritas e de imagens, no qual discursos de diferentes proveniências encontram-se, separam-se, suplementam-se, unindo e desunindo as linhas que o compõem e as iniciais que o assinam.

Nessa perspectiva, pode-se dizer que *Alguma poesia* nasce de uma nova compreensão do espaço literário – espaço sem território, sem um campo demarcado de pertencimento, verdadeiro museu da literatura. O livro pode ser entendido como uma irrupção histórica, em sua “irredutível e minúscula emergência”, pois sua aparição constitui um evento singular no curso do modernismo brasileiro. Nele, o poeta resiste tanto à imersão formalista quanto à saída nacionalista, tanto à estética evasiva quanto à participante, lançando a experiência da poesia modernista em outras paragens.²⁸⁴ O pensamento, as idéias e os conceitos deflagrados em sua obra não se encerram em

²⁸² Aproprio-me aqui da excelente leitura de VILLAÇA (1976) acerca do poema.

²⁸³ VILLAÇA, 1976.

²⁸⁴ A análise e a descrição deste novo espaço literário anunciado com *Alguma poesia* é objeto de estudo em “Quase filosofia”, a parte seguinte desta Tese.

nenhum contexto social nem tampouco em um código. Seus dizeres atravessam os estratos discursivos e os códigos dominantes da cena que o envolvia, inscrevendo significações para além do presente de sua inscrição. Pois, como formula Jacques Derrida, “o que acontece, e que não acontece então senão uma vez, a primeira e a última, é sempre mais ou outra coisa do que a sua possibilidade.”²⁸⁵

O que o jovem intelectual enfim instituía era uma forma própria de assinar o mundo:

Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?²⁸⁶

Um cidadão impresso

A sensação que experimento, ao ver esse livro concluído, é de alívio. Sim senhor! Que coisinha mais difícil de parir. Sinto que me libertei de alguma coisa incômoda, que me aporrinhava silenciosamente. Estou purgado de dez anos de lirismo desenfreado. Agora posso fazer outra coisa ou voltar a não fazer coisa nenhuma; de qualquer maneira, sou um cidadão impresso.

Carlos Drummond de Andrade

Alguma poesia pode ser entendido como o resultado de uma travessia, na medida em que revela os descaminhos de seu autor por entre os debates estéticos e políticos travados à sua volta no correr da década de vinte. Para Drummond tratava-se de se inserir, sob perspectiva moderna, em um campo cultural e literário no qual a rima já não convinha como solução poética, nem tampouco a palmeira como signo de nacionalidade. Ambas, rima e palmeira, já se revelavam arranjos insatisfatórios para se

²⁸⁵ DERRIDA, 2003, p. 32.

²⁸⁶ ANDRADE, 2002, p. 36-37: “Explicação”.

equacionar as demandas colocadas pela empreitada, não abandonada pelo poeta, de consolidar uma cultura e uma tradição nacional.²⁸⁷

Desse prisma, o “tema” ou o “elemento” seqüestrado, de fato, em *Alguma poesia*, não é a sexualidade ou a vida besta, como sugere Mário de Andrade, mas sim a nação.²⁸⁸ A despeito de sua veia modernista, a despeito do “convite” marioandradino – “nós temos que dar uma alma ao Brasil”²⁸⁹ – e das demandas históricas colocadas nos anos de sua formação intelectual, a adesão de Drummond ao nacionalismo foi sempre reticente. O que o livro de estréia parece trazer à tona é exatamente o movimento pendular traçado entre a vontade de erigir o nacional e a desconfiança cética que a esmorecia. É o desejo de construir poeticamente uma identidade literária nacional e a consciência de sua impossibilidade, o fio que atravessa discretamente os poemas e dimensiona as tensões e paradoxos presentes na obra. Nesse sentido, ela pode ser lida como uma espécie de topologia irrepresentável da nação.

Seqüestrada, a nação revela-se presente e ausente no livro. Está ausente enquanto moeda de um projeto literário, como confessava o poeta, em tom de desabafo, ao amigo paulista: “Estou farto de modernismo, de nacionalismo, de antropofagismo, de crioulismo, de burrismo, de tudo o que enodoa a nossa época.”²⁹⁰ Mas está também presente, às avessas, enquanto signo a ser negado, como “a saudade de qualquer coisa sabida e já esquecida.”²⁹¹

²⁸⁷ Vale notar, nesse sentido, as ações de Drummond, nos bastidores do Estado Nacional, empenhadas na preservação do patrimônio artístico e literário brasileiro.

²⁸⁸ Cf. ANDRADE, M., 1963.

²⁸⁹ *Carlos & Mário*, 2002, p. 51. O tom de convite ou de convocação ficaria explícito no trecho seguinte da carta: “É preciso que vocês se juntem a nós ou com este delírio religioso que é meu, do Oswald, e Tarsila, ou com a clara serenidade e deliciosa flexibilidade de pessoal do Rio, Graça, Ronald. (...) Responda, discuta, aceite ou não aceite, responda.” (p.51-52)

²⁹⁰ *Carlos & Mário*, 2002, p.351.

²⁹¹ ANDRADE, 2002, p.17: “Igreja”.

Em *Alguma poesia*, a nação punge, latente, na trama da escrita: “a gente viajando na pátria sente saudades da pátria.”²⁹² Embora o poeta se afaste da simbologia nacional, tanto em relação à maneira romântica, quanto à maneira consagrada em alguns livros do modernismo dos anos de 1920, tais como *Poesia Pau-Brasil* (1924), *Clã do Jabuti* (1927), *Manifesto Antropófago* (1928) ou mesmo em peças isoladas como “Noturno de Belo Horizonte” (1924), seus poemas de estréia seguem envoltos em certa tropicalidade, aludindo a essa mesma nação à qual se nega. Pois, como se observa, os dias em *Alguma poesia* são quentes, o sol queima as coisas como chapas e as manhãs e as tardes são azuis. O sujeito drummondiano balança na rede entre mangueiras e refresca-se sob a sombra das bananeiras, debatendo-se contra as picadas de mosquito. Sua experiência do tempo presente, vivida em meio urbano, é invadida pela memória escravocrata dos trópicos, que o remete à lembrança de um “café preto que nem a preta velha preta”, de uma “voz que aprendeu / a ninar nos longes da senzala”, e das ladeiras coloniais.²⁹³ O ambiente de modernização e de desenvolvimento urbano, tão característico do contexto das nações americanas, estaria igualmente presente: as ruas em transformação, os primeiros “autos”, os apitos e *stops* do trânsito, o chá sorvido da confortável poltrona inglesa no lar burguês. No entanto, essa nação americana e tropical, encenada no vértice histórico onde se conjugam a experiência de urbanização modernizadora e a herança de um passado escravista e colonial, carece de firmeza. Suas histórias e personagens estão tomadas por uma espécie de insuficiência, visto que todo o livro é cortado por índices de “moleza”, os quais envolvem o sujeito poético, determinando sua condição precária, mas singular.

Já no poema inicial, ele se confessa entorpecido, meio mole, sob o efeito da lua e do conhaque, e essa imagem ou sensação aparece disseminada nas páginas seguintes: na

²⁹² ANDRADE, 2002, p.36-37 : “Explicação”.

²⁹³ ANDRADE, 2002, p. 6: “Infância”.

obra urbana, avistada da janela, o cimento escorre mole nas fôrmas, para a diversão da criança; o coração do sujeito “vai molemente dentro do táxi”, mole como a sopa de letrinhas na qual ele procura, em vão, escrever o nome da amada, ou mole como a água suja e barrenta do Borba ou, ainda, como a sombra da bananeira que também é mole, assim como as maminhas da lavadeira e o “balanço doce e mole” das tetas da dançarina do cabaré de Montes Claros.²⁹⁴

O mundo do poeta é traçado sob o signo da moleza, e esse traço de escrita é nitidamente conceitual. Enquanto Mário de Andrade desejava dar uma forma ao “monstro mole e indeciso” que era o Brasil, isto é, desejava encontrar a forma justa para representá-lo, a fim de lançá-lo no concerto das nações – “seremos universais, porque nacionais”²⁹⁵ – Drummond parecia ver a moleza como a própria forma a ser alcançada ou, talvez, como a única forma capaz de trazer a nação ou a ausência dela para dentro do poema. Deixava-se, então, levar por essa moleza, abandonando-se, largando seu coração “molemente dentro do táxi” pelos caminhos da capital do país.²⁹⁶ Sua intenção não era dar forma ao disforme, mas criar, a partir disso que não tem forma, uma possibilidade poética. Em Drummond, a diversidade cultural brasileira não é um fim em si mesmo, à espera de uma justa representação literária, como parece sugerir Mário de Andrade na primeira metade da década de 1920. Ao contrário, ela é um meio problemático, posto que instável e irredutível, e, enquanto tal, passa a atuar, como ausência, moleza ou insuficiência, na construção do texto.

Esses signos de moleza – fundamentos também da vida besta – tornam-se, assim, operadores do poema, operadores discursivos, criando uma maneira de o poeta acompanhar o seu dito, postando-se ao seu lado, como uma voz que se mantém perto e

²⁹⁴ Refiro-me aos seguintes poemas de *Alguma poesia*: “Poema de sete faces”, “A rua diferente”, “Lanterna mágica”, “Sentimental”, “Explicação”, “Iniciação amorosa” e “Cabaré mineiro”.

²⁹⁵ *Carlos & Mário*, 2002, p.71.

²⁹⁶ ANDRADE, 2002, p.13: “Lanterna Mágica”.

distante da cena narrada, perto e distante da causa nacional. É exatamente essa a operação de seqüestro: o signo nacional deixa de ser objeto da representação poética para tornar-se pulsão latente de sua enunciação poética.

Na esteira de Machado de Assis, Drummond concebe a nacionalidade literária como um modo próprio de escrita, no qual se deve alinhar um duplo trabalho de construção: o de linguagem e o de enunciação.²⁹⁷ O que lhe importa não é revelar ou resgatar os fundamentos de uma suposta verdade identitária e cultural, presente em signos originais ou autênticos da brasilidade, mas se emaranhar nos fios tramados no entrecurso histórico do local e do universal, com vistas a pensar, através da poesia, os nós dessa trama. Pois, tal como o autor de *Brás Cubas*, o poeta sempre se recusou a penhorar sua palavra na promessa de uma representação do nacional. Buscou, antes, um modo de dimensioná-lo, dando-lhe uma visibilidade sempre fugidia, na superfície do discurso poético, isto é, tratá-lo como uma estratégia enunciativa, e não como marca exterior ao poema. Justamente por isso, Gonçalves Dias poderia ser considerado, em artigo de 1923, como um autor “mediocrementemente nacionalista”, já que sua formação clássica o colocava na condição de um “poeta coimbreense”. Vivendo “num país e numa época que ainda se copiavam os modelos literários de Portugal”, ele foi “o cantor dos índios, mas foi também o das “Sextilhas de Frei Antão”, continua o jovem crítico, para quem, em avaliação final, a temática nacionalista, centrada nas maravilhas naturais da pátria, não era suficiente para fazer de Dias um poeta nacional.²⁹⁸

Valendo-se de agenciamento textual correlato ao de Machado de Assis, a poesia de Drummond frustra todas as expectativas criadas em torno da construção de uma representação identitária, seja sob o âmbito nacional, seja sob o âmbito literário. Não há aí um bom termo. A esse respeito, “Também já fui brasileiro”, texto que não aparece em

²⁹⁷ Ver SCHWARZ, 1990.

²⁹⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. Gonçalves Dias. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 9 set. 1923.

jornais ou revistas antes de *Alguma poesia*, é exemplar²⁹⁹: o sujeito-do-poema, em sua pequena autobiografia, narrada em tom de história confidencial, deixa pelo caminho todas as possibilidades de (auto) realização, seja como ser-nacional, seja como ser-poeta, devidamente identificados no poema – “já fui brasileiro”, “já fui poeta”, “ponteei viola”, guiei forde”, “fazia isso, dizia aquilo”, “eu irônico deslizava” – até que, perdidas todas suas antigas virtudes e experiências, ele termina em uma condição paradoxal, a partir da qual só pode se apresentar como o saldo de suas negações:

Mas acabei confundindo tudo.
Hoje não deslizo mais não,
não sou irônico mais não,
não tenho ritmo mais não.³⁰⁰

O metapoema parece aludir autobiograficamente ao percurso de formação estética e artística de Drummond, pautado por uma rede múltipla de apropriações e abandonos, empréstimos e negações. Em sua caminhada, o poeta deixa para trás tanto o debate fundado no dualismo civilização/barbárie, derivado do imaginário europeu da virada do século 20, quanto o debate modernista fundado, por sua vez, no dualismo nacional/estrangeiro. Deixa para trás tanto o ceticismo penumbriista quanto a euforia modernista, entrevendo uma nova mirada para a poesia brasileira. Ele apresenta um eu que, “nem cético, nem crente”, revela-se em descompasso tanto com a cena interna quanto com a externa. Seus “olhos brasileiros se enjoam da Europa”, mas sem, contudo, encontrar um porto seguro na paisagem e tradições locais:

Chega!
Meus olhos brasileiros se fecham saudosos.

²⁹⁹ A ausência de registro do poema em cartas, jornais ou revistas sugere que ele foi elaborado em 1929 ou 1930, especialmente para compor *Alguma poesia*.

³⁰⁰ ANDRADE, 2002, p. 7-8: “Também já fui brasileiro”.

Minha boca procura a canção do exílio.
 como era mesmo a canção do exílio.
 Eu tão esquecido de minha terra.³⁰¹

Em *Alguma poesia* já não se trata de “fazer da dúvida um poema”, nem de “fazer da nação um poema”, mas sim de “fazer da falta de nação um poema”. Não por acaso, a impossibilidade fundamenta a primeira escrita drummondiana. Os dilemas do sujeito aparecem como condicionantes de sua obra: melancolia, tédio, desajuste, dispersão e ironia são os signos operadores dessa produção. Signos e imagens derivados, sem dúvida, da modernidade européia, mas que já se apresentam em sua experiência poética rasurados e deslocados pela experiência do local. *Alguma poesia* trama-se, portanto, sob a consciência da impossibilidade:

impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia.³⁰²

O debate metalingüístico travado no livro alude exatamente a esses entraves. Textos como ‘Poesia’ e ‘Poema que aconteceu’ não concebem o fazer-poético como um ato involuntário, romântico ou passivo – como sugere parte significativa da fortuna crítica drummondiana – mas à impossibilidade do sujeito da escrita de narrar a cena moderna que o envolve:

Gastei uma hora pensando o verso
 que a pena não quis escrever.
 No entanto ele está cá dentro
 e não quer sair.

Não se trata de uma poesia que vem de fora, “dada, sobretudo, pelo estímulo do assunto”, entendida como “veículo do sentimento”, como quer Antônio Candido,³⁰³ –

³⁰¹ ANDRADE, 2002, p. 9: “Europa, França e Bahia”.

³⁰² ANDRADE, 2002, p. 26-27: “O sobrevivente”.

concepção claramente incompatível com a postura artística apresentada na obra – mas de uma poética que toma a impossibilidade como sua condição de realização.³⁰⁴ O verso, assim como a nação, está lá e não está. É justamente a falta de desejo ou de inspiração, essa potência negativa e cética que atravessa o sujeito drummondiano, a condição para o poema efetivar-se:

Nenhum desejo neste domingo
nenhum problema nesta vida
o mundo parou de repente
os homens ficaram calados
domingo sem fim nem começo.³⁰⁵

É desse vazio, ou seja, da negação dos desejos da poesia então corrente, que o poema pode agora ser construído: “desconfio que escrevi um poema”.³⁰⁶ A consciência do poeta acerca da impossibilidade ou do impedimento, em virtude dos descompassos e dos desajustes experimentados em seu campo vivencial e artístico na cena periférica, é a condição primeira para que ele engendrar o dispositivo de sua poesia: um dispositivo do pensamento.³⁰⁷ Ao longo de toda a década, sua escrita perambulou empenhada, mas sem rumo, até que conseguisse, com a primeira coletânea, colocar o desajuste em perspectiva, tornando-o a própria condição de uma mirada ex-cêntrica, em outras palavras, *gauche*. Ele estava finalmente “purgado de dez anos de lirismo.” Podia, enfim, romper os extratos e atravessar as condições históricas dadas, livrar-se daquela coisa que o “aporrinhava silenciosamente”.

³⁰³ CANDIDO, 1977, p. 114.

³⁰⁴ Parte significativa da fortuna crítica drummondiana, de um lado, porque se baseia em critérios de evolução artística, de outro lado, porque desconhece ou desconsidera a extensa produção que antecede a estréia do poeta, avalia *Alguma poesia* como a fase imatura da obra.

³⁰⁵ ANDRADE, 2002, p. 17: “Poema que aconteceu”.

³⁰⁶ ANDRADE, 2002, p.26-27: “O sobrevivente”.

³⁰⁷ Este dispositivo do pensamento da poesia drummondiana é objeto de análise em “Quase filosofia”.

Como observa Silviano Santiago, ao se referir ao período de purgação do poeta, “a fatalidade da formação intelectual provinciana torna-se a garantia de uma poesia cosmopolita”.³⁰⁸ O sinal de menos assinalado na margem mineira será assim convertido em positividade, à medida que o poeta inclina-se a explorar o estatuto especial de seu paradoxal lugar de enunciação, empreendendo uma espécie de re-significação valorativa da condição periférica. Como se ele, ao se apoderar das perdas, da vantagem de não ser do centro, de estar na margem, colocasse em funcionamento o que mais tarde Ricardo Piglia nomearia como *mirada estrábica*.³⁰⁹

É desse lugar ou dessa falta de um lugar que Drummond poderá, a seu modo, recolocar em cena o célebre “Je suis un autre”, de Rimbaud, anunciando-o como a profecia de um anjo torto – “vai Carlos! ser *gauche* na vida” – deslocando-o, como se se afirmasse duplamente outro, tendo em vista a condição pós-colonial de sua enunciação. *Alguma poesia* delinea uma poética e um pensamento da multiplicidade, mas os efetua de uma dicção singular, relacionando-os, sob a perspectiva (auto)biográfica, com a experiência contingente e local do moderno – um local já cruzado e entrecruzado pelos espaços de fora.

Toda a diversidade traduzida e manifestada como causa e efeito da obra corre atada à busca ontológica e cultural empreendida pelo sujeito da escrita. Como se os poemas não revelassem senão a linha de fuga traçada pelo ser que neles se apresenta: “sinto que me libertei de alguma coisa incômoda, que me aporrinhava silenciosamente.” Trata-se de uma máquina de escrita cujos mecanismos buscavam alinhar o eu e o outro, a experiência do mundo e a do local, e, sobretudo, os desvãos existentes entre as opções aí colocadas. O que se configura é uma paradoxal conjunção estabelecida nos interstícios entre a “a roça e o elevador”, entre o “vasto mundo” e um (uns) Carlos. Um

³⁰⁸ *Carlos & Mário*, 2002, p. xvi.

³⁰⁹ PIGLIA, 2001.

arranjo entre o elemento biográfico, a experiência do local e a do universal que, tramado já no primeiro Drummond, confere-lhe desde então uma posição específica de enunciação, na qual a presença espectral de um *eu*, com seu desejo genealógico, segue acompanhando o dito e sua nação, postando-se a seu lado, não importa se dentro ou fora do texto, se dentro ou fora do táxi, se forasteiro ou nativo.

Nesses termos, os escritos da juventude compõem um agenciamento literário e teórico, que atua como um prolongamento do próprio corpo, tal como uma teia de aranha traçada para captar as vibrações do mundo, para enredá-lo e sorvê-lo, como forma de sobrevivência. Esse texto-teia estende-se por pontos extremos do moderno, das margens ao centro, de uma rua “que começa em Itabira” a “qualquer ponto da terra”, e confunde-se com o próprio ser que nele se sustenta para realizar sua travessia.

QUASE FILOSOFIA

PARTE

③

1. FILOSOFIA MENOR

Poesia e subjetivação

Ora a vida é um bruto romance
e nos vivemos folhetins sem o saber.
Carlos Drummond de Andrade

A trajetória da poesia drummondiana tem no autobiográfico uma de suas linhas constitutivas. O sujeito que assina o texto parece atravessá-lo, a ponto de fazer do

poético um espaço de prospecção do ser. De uma extremidade a outra da obra, o movimento da escrita se dá sob a vigência de uma genealogia, com a qual o poeta fabula sua própria história, individual e familiar. Mas têm-se aí um trajeto de múltiplas vias. A esse respeito, deve-se considerar a diversidade dos dispositivos autobiográficos engendrados por Drummond, ou seja, a heterogeneidade e a irregularidade das formas com as quais um certo *eu* se enuncia e se coloca em cena ao longo de sua obra. Seria possível identificar diferentes séries de poemas, irmanadas nessa mesma obsessão identitária, mas distintas entre si no tocante ao modo, às estratégias e à intensidade com que tal obsessão é textualizada pelo poeta e, também, recebida pelos leitores.³¹⁰

Cada uma dessas séries poderia ser definida a partir do recorte que realiza em meio à multiplicidade de signos autobiográficos articulados, ora à viva voz, ora em surdina, ora no tempo presente da escrita, ora no pretérito, na poesia drummondiana. São séries compostas com os signos da memória, ligados à infância, à juventude, ao clã ou à província natal; séries centradas nos signos especulares ou nos signos de duplicação do sujeito do poema, tramados na vizinhança da poética borgeana; séries formadas por signos fantasmáticos; séries de automutilação, quase sempre relacionadas à prática e/ou à condição intelectual; entre outras.

Apesar dessas diferenças, relevantes sob todos os aspectos, o gesto autobiográfico em Drummond não se realiza em nenhuma dessas séries de modo transparente. Isto porque os referentes que o impulsionam, embora provoquem “efeitos de real” – a expressão é de Barthes – ao imprimirem no poema marcas biográficas reconhecíveis, conferindo-lhe a pretensa legitimidade do verossímil, não se submetem

³¹⁰ Não há na fortuna crítica drummondina um estudo que aborde teoricamente as diferentes modalidades de escrita do *eu* configuradas pelo poeta. O proveito de um trabalho dessa natureza não seria enquadrar tais modalidades em um taxionomia conceitual (diário, auto-retrato, autoficção, autobiografia, memória etc.), sempre tão diversa dependendo do autor ou da teoria que se toma como referência, mas de traçar um mapa a partir do qual fosse possível identificar as semelhanças e as diferenças existentes entre elas.

ao princípio de autenticidade factual ou documental da vida.³¹¹ O que está em causa na procura levada a cabo pelo poeta não é a existência do sujeito empírico. Os pormenores evocados de sua história particular ou de sua trajetória pública, isto é, o “resumo do existido” – para dizer nos termos de sua poesia – feito e desfeito de “cacos, de buracos, / de hiatos e de vácuos, / de elipses e psius,” têm pouca valia fora do *corpus* textual no qual foram anotados.³¹²

O empenho do escritor com o elemento autobiográfico, empenho no duplo sentido do termo, – o de dedicação e o de penhora – não visa a atestar nem a reconhecer a verdade do ser, a qual poderia ser supostamente entrevista na permanência de um tempo reconstituído. Não obstante a sua insistência em se perguntar sobre si mesmo, sua obra não se converte em palco um de “reconhecimento recapitulativo”, tal como definido por Starobinski.³¹³ Também não se pode dizer que institua uma poética da intimidade, à maneira de um diário íntimo ou dos diversos gêneros modernos de realismo confessional, através dos quais o sujeito do texto vasculha os mais recônditos espaços da alma, a fim de empreender uma ascese moral ou espiritual. Tampouco se trata de uma tentativa de esquadrihar ou de unificar estados de consciência através da escrita literária. Nem auto-conhecimento, nem auto-expição, nem consciência-de-si.

O problema colocado pelo poeta não é o de buscar a forma mais legítima ou a mais verdadeira de expressão ou de representação de si. Ao contrário, sua escrita vale-se de uma “estratégia desidealizante de apresentação lírica do eu”, como pontua Merquior.³¹⁴ Nesse sentido, é importante destacar que a genealogia drummondiana inscreve-se no campo das práticas e das formações discursivas da modernidade, pautado pela crítica da subjetividade e pelo questionamento das categorias relativas ao sujeito e

³¹¹ BARTHES, 2003.

³¹² ANDRADE, 2002, p. 882: “(In) Memória”.

³¹³ STAROBINSKI, apud MIRANDA, 1992.

³¹⁴ MERQUIOR, 1972.

à sua interioridade. Para o poeta formado nas páginas da modernidade literária europeia, a concepção do sujeito moderno como um ser cindido e fraturado impunha-se desde a juventude como uma espécie de axioma. Toda a sua poesia, desde o início uma poesia de “homens partidos”, revela uma aguda consciência crítica a esse respeito.

Entretanto, é preciso também destacar que sua inscrição nessa mesma modernidade artística corre na contramão de uma nobre linhagem de escritores modernos, materializada a partir de Flaubert, Valéry, Mallarmé, Blanchot, entre outros, cujo ideal estético aspira a uma certa impessoalidade, a uma linguagem “pura” e desvincilhada das marcas autorais. Consoante com outras pulsões modernas, o escritor mineiro vale-se dos lineamentos da própria vida, coloca-se no primeiro plano (e/ou na primeira pessoa) do discurso poético, dando forma a complexas modalidades de escrita de si.

Esse movimento paradoxal, essa dupla inscrição, que ora recusa, ora afirma o primado de um sujeito-autor, que se deixa imprimir, ainda que partida, no próprio traço, só se torna possível porque o elemento autobiográfico, embora esteja disseminado de um canto a outro de sua poesia, não atua senão para colocar em xeque a presença de uma subjetividade ou de uma identidade previamente constituídas:

Perdi minha alma à flor do dia ou já perdera
bem antes sua vaga pedraria?
Mas quando me perdi, se estou perdido
antes de haver nascido
e me nasci votado à perda
de frutos que não tenho nem colhia?³¹⁵

Não há em Drummond um ser dado de antemão, cuja existência se anuncie previamente ao ato de escritura. Como bem observa Mário de Andrade, trata-se de uma

³¹⁵ ANDRADE, 2002, p. 410-412: “Elegia”.

“poesia lançada no caos lírico do ser e não tirada dele”.³¹⁶ A ontologia drumondiana não reclama um fundamento originário atestando a presença anterior do ser ou mesmo a sua significação primeira. “Não me procurem que me perdi eu mesmo”, avisa o verso de “Elegia”, colocando à própria procura sob suspeita, à medida que a instância “responsável” pelo discurso também se confessa perdida.³¹⁷

Nessa máquina de escrita identitária, o dado autobiográfico lançado no poema não desencadeia senão a vertiginosa espiral de desconstrução e duplicação do sujeito auto-biografado. O que prevalece, em quaisquer das formas de evocação de si mesmo, é a desestabilização desse “si” que se deixa ver ou falar na poesia. O que essa máquina promove é a aparição de um ser inscrito nas orelhas de sua obra, um ser cuja presença só se efetiva na condição de “um não-estar-estando”, como se lê no poema de abertura de *A vida passada a limpo*:

Aquila que revelo
e o mais que segue oculto
em vítreos alçapões
são notícias humanas,
simples estar-no-mundo,
e brincos de palavras,
um não-estar-estando,
mas de tal modo urdididos
o jogo e a confissão
que nem distingo eu mesmo
o vivido e o inventado.³¹⁸

Em Drummond, é somente a travessia o que se pode alcançar, somente o ponto de inflexão entre o *bio* e o *graphos*, ponto no qual se diluem os limiões e as hierarquias entre aquele que escreve e a sua escrita, o factual e o ficcional, “o jogo e a confissão”, “o vivido e o inventado”. Pois sendo o espaço de sua literatura pouco refratário, com fronteiras turvas e mal sinalizadas, ele não comporta a rigidez das oposições dentro e fora, interior e exterior, causa e efeito. Sua “significação” não está, portanto, localizada

³¹⁶ Carlos & Mário, 2002, p. 481.

³¹⁷ ANDRADE, 2002, p. 410-412: “Elegia”.

³¹⁸ ANDRADE, 2002, p.418 : “Poema-orelha”.

nem na profundidade, nem na exterioridade, nem no tempo, nem no ato da memória, mas nos limiares incessantemente fomentados pelo jogo de auto-ficionalização da escrita: “Tudo vivido? Nada / Nada vivido? Tudo.”³¹⁹

É somente nesse espaço intervalar, no qual o texto se confunde com a vida e a vida com o texto, que o sujeito drummondiano se deixa capturar, mas de modo temporário e contingente. É somente nesse movimento instável, no qual permanece e se transforma sob a condição performativa da escrita, que ele pode se entrever, como bem explicava um certo narrador borgiano, ao final de seu relato:

Senti, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía e que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y hasta lo infinito.³²⁰

O que se configura em Drummond é uma obra delineada sobre o traço de uma subjetividade e, tal como uma dobra, um sujeito produzido como ressonância dessa obra, de seu rastro. Escritor e escrita transitam, portanto, sob o mesmo estatuto ficcional – “essa composição que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade”³²¹ – mas descartam a possibilidade de uma presença identitária, ao se apresentarem em permanente despedida: “Adeus, minha presença, meu olhar e minha veias grossas, / meus sulcos no travesseiro, minha sombra no muro, / sinal meu no rosto, olhos míopes, objetos de uso pessoal idéia de justiça, revolta e sono, adeus, / vida aos outros legadas.”³²²

O que a (de)composição drummondiana coloca em curso não é a afirmação positiva da presença de um sujeito ou de um sujeito enquanto presença, mas sim um exercício de “subjetivação” através do qual o poeta pode inventar e reinventar modos de

³¹⁹ ANDRADE, 2002, p. 418 : “Poema-orelha”.

³²⁰ BORGES, 1989, p. 582-588: “La procura de Averroes”.

³²¹ ANDRADE, 2002, p. 214-217 : “Os últimos dias”.

³²² ANDRADE, 2002, p. 214-217 : “Os últimos dias”.

existência singulares. Esse exercício aponta antes para as intensidades que atravessam o sujeito do que para uma consciência ou identidade já definidas. Segundo Gilles Deleuze, a subjetivação designa “a operação pela qual indivíduos ou comunidades se constituem como sujeitos, à margem dos saberes e dos poderes estabelecidos”.³²³ Não se confunde, portanto, com um sujeito ou com uma identidade, pois “uma subjetividade deve ser produzida, quando chega o momento, justamente porque não há sujeito.”³²⁴ Nos termos da poesia drummondiana, a subjetivação volta-se a um ser desalojado, despossuído de si mesmo: “De mim mesmo sou hóspede secreto.”³²⁵ Trata-se, portanto, de um exercício de despersonalização com o qual o poeta abre-se, ao se recusar às formas estratificadas e assujeitadas de individuação, à multiplicidade de outras individuações possíveis.

A febre deste repensamento

(...) de onde nem um alento
vem refrescar a febre
deste repensamento.
Carlos Drummond de Andrade.

Moderno por excelência e desdobrado ao longo de quase todo o século 20, já que acompanha a longevidade produtiva do escritor, o processo de subjetivação deflagrado por Drummond revela uma dimensão eminentemente filosófica ou, para dizer com mais precisão, atua à maneira da filosofia.³²⁶ Embora os modos de ideação e construção de sua obra não passem pelos procedimentos formais e teóricos de um tratado filosófico e tampouco estabeleçam um feixe lógico e demonstrável de proposições e conceitos, seu regime discursivo é constantemente arrastado para as bordas do pensamento. Tal como

³²³ DELEUZE, 1998 (b), p. 141. Vale notar que um movimento de subjetivação nem sempre apresenta um conteúdo emancipador, ao contrário, muitas vezes revela traços conservadores.

³²⁴ DELEUZE, 1998 (b), p.188.

³²⁵ ANDRADE, 2002, p. 444-451: “A um hotel em demolição”.

³²⁶ DELEUZE, 1992. De acordo com o filósofo francês, se há lugar e tempo para a criação dos conceitos, a essa operação de criação sempre se chamará filosofia, ou não se distinguirá da filosofia, mesmo se lhe for dado um outro nome. (p.17)

um duplo ou um vizinho da filosofia, sua poesia dá o que pensar, impele o pensamento, criando eixos e orientações pelos quais se desenvolve e se abre ao mundo.

Pode-se mesmo dizer que o lirismo drummondiano deve-se não a um estado de ânimo, mas a um estado de idéias, isto é, de problemas. Sua maneira de estar-no-mundo é problemática, conforme profetizara o anjo torto. Seus poemas constroem-se, formal e tematicamente, sob a turbulência de um problema, a ponto de encetar uma espécie de dispositivo do pensamento. Mesmo os episódios corriqueiros e as cenas comuns da vida cotidiana são alçados em sua poesia à condição de problema, são tomados sob crivo filosófico, como se houvesse sempre um “eu reflexivo por trás do *eu*.”³²⁷ Trata-se de uma poesia travada sob o signo da pergunta; uma poesia que só se inicia no momento em que ela própria se torna uma questão: “Onde te ocultas, precária síntese, / precária síntese penhor de meu sono, luz / dormindo na varanda?”³²⁸ As recorrentes imagens de busca e de procura, anunciadas já nos títulos de seus poemas, parecem confirmar esse gosto propriamente filosófico: “Perguntas”, “Procura”, “Procura da poesia”, “Procurar o quê”, “Inquérito”, “O enigma”, “Entre o ser e as coisas”, “Enigma”, “Origem”, “Indagação”, “Áporo”, “Perguntas em forma de cavalo marinho”, entre outras.

Tudo nessa poesia parece assumir um acento reflexivo, um ar de meditação; tudo parece subordinar-se ao pensamento, parece convergir para um problema, para uma questão cujo alcance ultrapassa os limites da cena poética e se converte em convite ao pensar:

Meu bem, usemos palavras.
Façamos mundos: idéias.³²⁹

³²⁷ A expressão destacada é de Davi Arrigucci Jr., 2002, p. 28.

³²⁸ ANDRADE, 2002, p. 125-130: “Nosso tempo”.

³²⁹ ANDRADE, 2002, p. 258-261: “Cantiga de enganar”.

Pode-se dizer, junto com Deleuze, que em Drummond “o conceito e a criação se remetem uma ao outro” fomentando um ato singular de pensamento.³³⁰ Ato no qual o mundo e a idéia se confundem, pois para o poeta

O mundo é talvez: e é só.
Talvez nem seja talvez.³³¹

Não seria justamente a potência reflexiva desse ato, esse convite ao pensamento, a motivação de Merquior para afirmar que os poemas drummondianos, “musicalmente desajeitados”, não foram feitos para serem cantados ou falados, mas sim para serem lidos?³³² Não seria essa mesma potência que Silviano Santiago evoca ao distinguir o poeta mineiro, nas nossas letras, como “o melhor e mais multifacetado intérprete” do século 20, observando que o caminhar conflituoso desses cem anos “está indissociavelmente interligado ao desenvolvimento em ritmo de vaivém de sua poesia”?³³³

Sempre me pareceu que, se há realmente um estilo em Drummond – esse conceito cujo fim duvidoso é identificar e reunir sob um traço as particularidades autorais de um indivíduo ou grupo – seja considerado sob a noção de *ornatus*, à feição dos antigos, seja considerado sob a noção de desvio, à feição moderna, esse estilo passaria menos pelos procedimentos formais de sua escrita que pelo movimento do pensamento por ela engendrado. Pois, para além da engenhosa sintaxe de seus versos, de seus incontáveis ritmos e da diversidade de seu vocabulário, – características comumente apontadas pelos estudiosos que se empenharam na definição de seu estilo – é essa capacidade de despertar o pensamento, de se afirmar como poesia-pensante, uma

³³⁰ DELEUZE, 1992, p. 20.

³³¹ ANDRADE, 2002, p. 258-261: “Cantiga de enganar”.

³³² MERQUIOR, 1975, p. 9.

³³³ SANTIAGO, 2006, p.10. Para o crítico, “esse processo de transferência da experiência pessoal e original para o(s) outro(s), através da palavra literária, é pouco comum nas poéticas dos escritores modernistas brasileiros, todas elas entricheiradas em pressupostos que, ao levantarem obstáculos retóricos, evitam o acesso aconchegante ao texto.”(p. 16)

quase-filosofia, que realmente a difere das demais poéticas nacionais que lhe foram contemporâneas.

Decerto, muito já se escreveu acerca desse viés analítico e especulativo efetivado pelo poeta. O tema, como não podia deixar de ser, atravessa sua fortuna crítica. Antonio Candido, a propósito, afirma que em Drummond “a força dos problemas é tão intensa que o poema parece organizar-se em torno deles, como arquitetura que os projeta.”³³⁴ Na mesma direção, João Alexandre Barbosa observa que o itabirano “inventa modos de investigação da realidade”, criando “uma forma específica e singular de conhecimento”.³³⁵ Já Davi Arrigucci localiza o “xis do problema” drummondiano “no modo como a reflexão, que espelha na consciência o giro do pensamento, refletindo-se a si mesmo, se une ao sentimento e à sua expressão poética, determinando a configuração formal do poema.”³³⁶ Para o crítico, em Drummond “é a reflexão o caminho para o coração”, não por acaso partido.³³⁷

O que se delineia nesse pequeno mas representativo bazar de leituras é a fisionomia de um lirismo pautado pela interrogação meditativa e existencial, isto é, a imagem de uma obra tocada pela “musa filosófica.”³³⁸ Não se deve, contudo, abordá-la como uma poesia filosófica ou como filosofia da literatura. Em primeiro lugar, não se encontram em Drummond os traços de intelectualismo, nem o tom sentencioso e afirmativo de um gênero propriamente filosófico, nem tampouco um diálogo explicitado com a tradição da filosofia. Além disso, a despeito de sua potência reflexiva, sua poesia não decorre de um sujeito-do-cogito ou de um sujeito-do-*logos* cuja aspiração seria a

³³⁴ CANDIDO, 1977, p. 121.

³³⁵ BARBOSA, 2002, p.48.

³³⁶ ARRIGUCCI, 2002, p.16.

³³⁷ ARRIGUCCI, 2002, p.41.

³³⁸ A expressão é de Merquior. Conforme o recorte realizado em seu estudo, inspirado nas propostas de Auerbach, a veia filosófica do poeta mineiro seria mais intensa no período que se estende 1948 a 1959, isto é, de *Novos poemas* a *A vida passada a limpo*, no qual se encontra um lirismo filosófico puro. No período anterior, os poemas de cunho meditativo seriam menos freqüentes e mesclados, conjugando a intenção problemática e a referência vulgar. Ver MERQUIOR, 1972.

uma unidade racional. Trata-se, ao contrário, de um pensamento cambaleante, no qual raciocinar é sempre insuficiente; um pensamento tecido, talvez, em rivalidade com a própria filosofia; um pensamento fragmentado e ambíguo tal como os próprios versos nos quais ele se atualiza.

Vale notar que a força do pensamento que irrompe com o poeta seria menos o resultado de uma capacidade propriamente intelectual, o atributo de uma inteligência privilegiada, que o ato de dobramento do sujeito ao se declinar na linguagem em busca de sua singularidade, no duro combate contra si e contra o mundo. Essa força não provém, portanto, de uma circunstância empírica, estabelecida objetivamente, mas de uma inquietude cuja formação deriva da própria vida.³³⁹ É a experiência do vivido a condição do seu pensamento; o autobiográfico é o seu itinerário. Nesse sentido, tem-se um pensamento tecido com idéias vitais, ou seja, idéias concernentes à vida daquele que as formula, concernente à potência e à preservação dessa vida: “é toda minha vida que joguei”, declara o escritor na consideração de seu poema.³⁴⁰

Trata-se, como diria Nietzsche, de um exercício intempestivo do pensamento – em que se nota a presença da alegria e a insubmissão ao divino – a partir do qual o escritor itabirano esboça uma espécie de filosofia menor ou, nos seus dizeres, uma filosofia do mínimo:

Às vezes me dá vontade de escrever umas mínimas (assim como os antigos moralistas escreviam máximas), ou seja, alguma coisa que, ajustada às limitações do meu miúdo engenho, traduza um tipo de experiência vivida, que não chega a alcançar a sabedoria, mas de qualquer modo é resultado de viver.³⁴¹

Em Drummond, é a partir da passagem de vida que atravessa a escrita, da passagem de vida encenada na linguagem, mas também contraposta à linguagem, que *um* pensamento

³³⁹ Baseio-me em Gilles Deleuze, para quem é a passagem da vida na linguagem que constitui as idéias DELEUZE, 1997 (a), p. 16.

³⁴⁰ ANDRADE, 2002, p. 115-116 “Consideração do poema”.

³⁴¹ O avesso das coisas – série publicada no *Jornal do Brasil*, no ano de 83. Szcelo, 1995, p.156.

se designa. Um pensamento tramado na genealogia de si-mesmo. Não porque ele formula um conjunto sistemático acerca do ser-em-si ou de uma subjetividade tomada como fundamento do ser, tal como se poderia encontrar em uma filosofia clássica, mas, sobretudo, porque engendra um apurado e complexo pensamento acerca de temas suscitados pela subjetivação, despertados por ela, ou melhor, atrelados a ela. Noções tais como a identidade, a memória, a experiência, a tradição e, por que não, a própria literatura, todas elas caras à filosofia moderna, perpassam a trajetória do escritor, aparecendo implicadas em sua escrita, enredadas no fio de sua procura ontológica, em um (miúdo) arranjo até então inédito na poesia brasileira.³⁴²

O que se tem aí não é, portanto, um pensamento sobre o sujeito ou sobre a sua interioridade, mas um pensamento *com* o sujeito, ou melhor, *com* o processo de subjetivação por ele engendrado. É exatamente em relação aos problemas relativos à sua subjetivação, em função desses problemas e dos temas daí decorrentes, que o poeta trilha o caminho para seu pensamento menor, para sua quase-filosofia, “que não chega a alcançar a sabedoria, mas de qualquer modo é resultado do viver”. São seus poemas autobiográficos os que parecem definir, em cena própria, os termos e as condições de um questionamento ligado à subjetivação, a fim de explorá-lo, deslocá-lo, revirá-lo, instituindo um ato mínimo de pensamento ou, então, reativando, mas agora já diferenciado, uma questão instituída em poema ou em coletânea anterior. Embora ligada ao vivido, a tarefa aí sugerida não é a de melhor representá-lo, mas, ao contrário, a de libertá-lo dos limites da representação cuja lógica é a revelação de uma verdade já pressuposta. Ao invés de uma “sabedoria” ou de uma “moral”, tal como propunham as antigas “máximas”, o poeta parece criar uma abertura, ainda que mínima, ao pensamento.

³⁴² Uma pequena lista de filósofos contemporâneos que dedicaram parte de suas obras ao estudo da literatura incluiria: Walter Benjamin, Jean-Paul Sartre, Gilles Deleuze, Michel Foucault e Jacques Derrida.

É verdade que o motivo autobiográfico, a hipertrofia da dimensão subjetiva já estava fortemente presente em poetas brasileiros anteriores a Drummond como, por exemplo, em Álvares de Azevedo ou em Augusto dos Anjos, conforme salienta Marlene Correa.³⁴³ Todavia, é somente com o escritor mineiro que o tema adquire uma feição problemática, transmigrando de um *corpus* escrito para um *corpus* histórico e cultural. É com o complexo agenciamento moderno configurado na poesia drummondiana que a escrituralização da subjetividade na cena da literatura nacional é deslocada, alcançando o estatuto de pensamento filosófico sobre o sujeito, abordado em sua contingência histórica.³⁴⁴ Com Drummond, a poesia confessional e autobiográfica já não mais decorre da maturação ou do reconhecimento de uma interioridade em sua experiência expansiva frente à realidade. Já não se trata de encontrar forma adequada de expressão para uma “alma” atormentada, em descompasso com o mundo, nem de lhe revelar as contradições intrínsecas, mas sim de pensar tais tormentos e contradições no palco da modernidade nacional, atualizando-os, recriando-os esteticamente.

Não foi justamente essa a grande virada efetuada pelo escritor na tradição poética brasileira? Não foi ele quem, ao mesmo tempo livre e amarrado às formações discursivas anteriores, fiel e rebelde ao passado, definiu as margens de um novo território para a poesia moderna do país? Não foi ele quem subverteu a tendência intimista e introspectiva da poética nacional, “o gosto pela confidência” – característica destacada por Candido ao tratar da formação de nossa literatura – dando-lhe, sob laboriosa busca estética, uma dimensão meta-subjetiva? Não foi sua obra que desviou a

³⁴³ CORREIA, 1992, p.48.

³⁴⁴ É importante lembrar que o debate acerca do ser, em seus diversos desdobramentos, caracteriza a história da filosofia no século 20. Em Heidegger, Derrida, Deleuze ou ainda na fenomenologia e no existencialismo, a tematização em torno da identidade do ser assume um caráter prioritário. Talvez se possa pensar que, à distância e tramada sob o discurso poético, a obra drummondiana esteja inserida nesse conjunto de reflexões.

poesia brasileira e, sobretudo, a mineira, dos bastidores da confidência, conduzindo-a como atitude existencial até o palco público de reflexões?

Essa obra tecida com a própria vida não indicaria, pois, uma tentativa de fazer da vida algo mais que pessoal? Afinal, em meio à sacudida semântica e sintática efetuada pelo autor na ordem da escrita, o que se trama não é uma verdadeira revolução subjetiva do discurso poético? A emergência de uma nova subjetividade poética – moderna e localizada? Um novo modo de enunciação, uma nova *lexis*, isto é, um novo modo de articulação entre o sujeito poeta e o sujeito-do-poema? A formulação de um “re-pensamento” febril, enunciado sob a existência virtual ou fantasmática de um outro sujeito textual – outro inclusive em relação ao próprio modernismo?

A escavação ontológica drummondiana traz à tona uma outra sintaxe para a subjetividade poética nacional, definindo-lhe novas ordenadas e novas tarefas. Essa virada deve-se, sobretudo, ao fato de todo o subjetivismo tramado em sua escrita derivar justamente da oclusão da demanda subjetiva, isto é, da renúncia à evidência ou à presença de uma interioridade pura ou originária. Isto porque o pensamento instituído na inquirição do *eu* do poema parte em direção ao que se deseja saber e não ao que já se sabe, lança-se para fora do saber, para dizer nos termos de Foucault, lança-se para fora dos estratos referentes ao *eu* e/ou à sua identidade, os quais definem um saber-de-si. Entretanto, esse movimento rumo ao desconhecido, longe de o deixar exposto a um vazio existencial, parece fornecer-lhe o único espaço onde sua existência pode ser de fato experimentada. Com esse movimento desconstrutor empreendido pela poesia drummondiana, toda uma concepção de ser e de existir é abalada:

Como pode existir, pensou consigo, um ser
que no existir põe tamanha anulação de existência?³⁴⁵

³⁴⁵ ANDRADE, 2002, p. 447.

Em Drummond, o ato de dizer *eu* estaria menos afeito ao desejo de significar que ao de mapear algo ainda por vir. É no rumo desse lugar vazio do “si” ou do “sou”, lugar sem alento – e, por isso mesmo, lugar de reflexão – que o poeta pode fabular um pensamento e uma poesia do *eu*, através dos quais pode falar de si, mas sem entoar um canto meramente particular. Esse desprendimento de si é a forma mesma de o poeta se colocar em cena. É a forma de se deixar imprimir, de deixar a paixão de um traço singular, de uma assinatura intangível imprimirem-se, de imprimir no corpo da letra, pública por definição, um *eu* cuja presença, como bem notou João Cabral, parece sempre *au-delà de soi*.³⁴⁶

Ontologia da cultura

Quem me fez assim foi minha gente, minha terra
e eu gosto bem de ter nascido com essa tara.
Carlos Drummond de Andrade

Se realmente há um pensamento sobre o *ser* delineado nas dobras da escrita drummondiana, não se trata de um pensamento sobre a natureza humana, isto é, sobre um ser definido sob a lente do Universal, cujas determinações existenciais apontam para uma espécie de essência ou de substrato humano.³⁴⁷ Essa vertente de leitura, filha-herdeira do Iluminismo, seduziu alguns importantes críticos literários do modernismo movidos pelo desejo de consolidar, através da obra do poeta itabirano, a universalidade da literatura brasileira. Cuidava-se de referendar, no momento de afirmar a nação e a cultura nacional, aquele cuja voz se fizesse ouvir por todos os cantos do planeta, em seu

³⁴⁶ Ver *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. RJ, Nova Fronteira, 2001.

³⁴⁷ A proposição segundo a qual a obra drummondiana expressaria a “condição humana” pode ser encontrada, por exemplo, nos trabalhos de José Guilherme Merquior (1975), Afonso Romano de Sant’Anna (1992), entre outros. De acordo com Merquior, “o humorista dos primeiros livros deu ao lirismo uma agudeza reflexiva e irônica que o virou pelo avesso; o autor de *A rosa do povo* passou a emocionar-se com os sentimentos coletivos; e finalmente o terceiro Drummond, de *Claro enigma* considerado, fundou entre nós a grande meditação poética sobre as razões da existência, a pensativa poesia sobre a *condition humaine* e as recentes significações do neo-humanismo contemporâneo.” (1996: 40)

trato filosófico dos dilemas do Homem. A imagem de poeta maior, com a qual Drummond foi consagrado pela crítica, esteve sempre ligada à sua pretensa universalidade, à sua apregoada capacidade de retratar a interioridade irreduzível dos seres.³⁴⁸ Como se sua poesia não visasse senão à “iluminação de aspectos universais da vida humana”.³⁴⁹

Entendo, opondo-me a esse modelo de leitura fundado na dialética do particular e do universal, que o processo de subjetivação deflagrado a partir da poesia drummondiana passa por outras vias, situadas aquém ou além do desejo de desvelar a universalidade do ser. Embora recorra a temas e signos canônicos da tradição literária clássica, tais como a máquina do mundo, o gauchismo, a casa paterna, a memória, a morte, entre outros, a obra não se diz em função da verdade ou da natureza humana. Se se deseja estudar as vias do pensamento de Drummond, é preciso primeiramente considerar, na esteira das formulações de Deleuze e Guatarri, “a rede heterogênea dos componentes que concorrem para a produção da subjetividade”, já que tal instância não é meramente determinada por formações psíquicas, mas pela confluência de instâncias individuais, coletivas e institucionais. Nessa abordagem, a subjetivação se dá exatamente na operação de dobramento: o que está fora, ao se dobrar, cria uma interioridade, o de-fora se interioriza. Trata-se de uma concepção transversal do subjetivo, na qual se enlaçam implicações pessoais e culturais da existência, o abstrato e o concreto, o pensamento e sua contingência, os territórios interiores do sujeito e as territorialidades externas que o envolvem.³⁵⁰

Partindo dessa orientação teórica, a complexidade biográfica da obra drummondiana, com sua desconcertante inquirição filosófica sobre si mesmo, não pode

³⁴⁸ Esse princípio dialético baliza a interpretação construída, por exemplo, em *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, e em sua leitura do modernismo brasileiro.

³⁴⁹ MERQUIOR, 1972, p. 20.

³⁵⁰ GUATARRI, 2000.

ser compreendida senão sob o pano de fundo da modernidade que tocou o sujeito da escrita – não simplesmente como uma exterioridade, como um referente, mas como uma experiência do histórico. Pois, em sua ontologia, o ser nada é fora de seu evento.³⁵¹ Justamente por isso, a obsessão do poeta deve ser entendida como uma reflexão sobre o moderno, ou melhor, sobre a condição moderna do *ser*. Isto porque o *eu* biograficamente invocado pelo sujeito-do-poema não é um *a priori*; ele se move com a História em busca do tempo presente, no qual reconhece seus próprios dilemas:

O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse³⁵²

Seu processo de subjetivação não se restringe, portanto, ao psíquico ou ao subjetivo. Ele é também maquínico, e se efetiva exatamente no vértice histórico-cultural, pois o ser, o sujeito ou *eu* que se enuncia não é investigado senão em seu devir moderno. A experiência individual entrecruza-se com a experiência histórica, como anuncia o poeta nos versos acima, elaborados nos conflituosos anos de guerra, ou como ratificará nos versos seguintes, elaborados no contexto não menos tumultuado do pós-guerra:

E nem destaque minha pele
da confluyente escuridão.³⁵³

Seu “sentimento do mundo” é, na verdade, um sentimento do mundo moderno, porém, formado do lado de cá, de sua margem pobre e colonizada. Isto porque tanto o “impasse” quanto a “escuridão”, internos e externos ao sujeito-do-poema, são tomados através do prisma histórico e cultural da modernidade brasileira. Essa trama poético-biográfica com a qual o escritor realiza “a difícilíssima, danielosíssima viagem de si a si

³⁵¹ BADIOU, 1997.

³⁵² ANDRADE, 2002, p.118-119: “A flor e a náusea”.

³⁵³ ANDRADE, 2002, p. 247: “Dissolução.”

mesmo”,³⁵⁴ adquire o estatuto de reflexão filosófica acerca do vir-a-ser moderno no país tropical e periférico:

Eu bem me entendo.
 Não sou alegre, sou até muito triste.
 A culpa é da sombra das bananeiras do meu país, esta sombra mole,
 preguiçosa.³⁵⁵

Ao perguntar de si, ao se indagar o que ou quem é o si-mesmo, o sujeito-do-poeta depara-se com as sombras moles e preguiçosas do território nacional. Sua experiência narrada e matizada por um *eu* em prospecção é traçada na dobra da procura do nacional. O canto pessoal não é senão um canto brasileiro: “Brasil: / o nome soa em mim é sino / ardendo fogueira despetalada”.³⁵⁶ As idiossincrasias pessoais, seu modo de ser, sua tristeza, parecem atrelados à sombra de um projeto de nação:

Brasil
 meu modo de ser e ver e estar triste e pular
 em plena tristeza como se pula alto
 sobre água corrente.³⁵⁷

A busca do sujeito drummondiano é, por assim dizer, uma busca localizada, ou antes, uma busca do *local*. Assenta-se sobre a história de modernização capitalista do país, sobre as grandes máquinas lingüísticas e culturais da modernidade cultural brasileira, montadas em estrutura racial e socialmente perversa. Não seria possível demarcar onde se inicia a procura existencial do sujeito e onde começa a de sua nação, a ponto de ele sentir-se por ela procurado: “Meu país, essa parte de mim fora de mim / constantemente a procurar-me.”³⁵⁸

De fato, a pergunta formulada já nos anos da juventude e repetida insistentemente ao longo da sua obra, sob múltiplos arranjos textuais, é: como *ser*

³⁵⁴ ANDRADE, 2002, p. 718-719: “O homem; as viagens”.

³⁵⁵ ANDRADE, 2002, p. 36-37: “Explicação”.

³⁵⁶ ANDRADE, 2002, p. 768-769: “Canto brasileiro”.

³⁵⁷ ANDRADE, 2002, p. 768-769: “Canto brasileiro”.

³⁵⁸ ANDRADE, 2002, p. 768-769: “Canto brasileiro”.

moderno aqui, no Brasil? Qual é o devir moderno? Como posso produzir-me artística, intelectual e politicamente como um ser moderno na cena nacional e periférica? Mais especificamente, como experimentar a modernidade, em via estética e vivencial, estando submetido aos empuxos tardios e paradoxais de uma nação apenas rascunhada, “este país inconcluso, / de rios informulos / e geografia perplexa”?³⁵⁹ Como retirar “o pó das demolições de tudo / que atravanca o disforme país futuro”?³⁶⁰ Ou ainda:

Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite,
raiz e minério?³⁶¹

Em termos mais amplos, questiona-se o poeta: qual o estatuto moderno nos espaços periféricos e entrecruzados que constituem a “América”? “Como poderia compreender-te, América”? indaga o poema.³⁶² Como partir de uma ruazinha de Itabira para se lançar sobre qualquer outra rua do planeta? Como franquear essa linha que sai da periferia da periferia para atingir qualquer ponto do mundo moderno, atravessando o abismo aí instalado? A obsessão biográfica seria, nesse sentido, a obsessão de uma travessia? Desejo desmedido de expansão e de pertencimento nos territórios da modernidade? Desejo de lançar uma rua da “cidadezinha de Minas / humilde caminho da América” “no mapa de todas as cores”?³⁶³

A tematização em torno de uma identidade moderna, ou seja, de uma identidade nacional assume, assim, um caráter decisivo na ontologia do poeta. O pensamento produzido sob a obstinada investigação do sujeito drummondiano ultrapassa, dessa maneira, o âmbito biográfico, configurando uma arqueologia da própria modernidade cultural que coube a ele vivenciar. O ato de pensamento instituído em sua poesia

³⁵⁹ ANDRADE, 2002, p. 240-241: “Aliança”.

³⁶⁰ ANDRADE, 2002, p. 239: “Composição”.

³⁶¹ ANDRADE, 2002, p.142: “Áporo”.

³⁶² ANDRADE, 2002, p.195-199: “América”.

³⁶³ ANDRADE, 2002, p.195-199: “América”.

converte-se, assim, em crítica da cultura, ou melhor dizendo, em ontologia da cultura nacional e periférica. Sua escavação alcança o próprio território no qual está fundada, ao enredar as dimensões artísticas, existenciais e culturais:

(...) você caminha
melancólico e vertical.
Você é a palmeira, você é o grito
que ninguém ouviu no teatro
e as luzes todas se apagam.³⁶⁴

Sujeito e palmeira estão inscritos no mesmo dilema melancólico, no mesmo desejo de travessia, no mesmo grito no teatro escuro. O percurso realizado revela, dessa forma, não só a subjetividade daquele que o percorreu, o poeta caminhante, mas também a subjetividade do próprio meio percorrido. Como bem assinalou José Guilherme Merquior, “o conteúdo sociológico do lirismo” em Drummond “é tanto mais rico pelo fato de sua aventura pessoal – o menino herdeiro de latifúndios tornado burocrata na grande cidade – coincidir com a evolução social do Brasil.”³⁶⁵ Sua história particular revela um movimento arquetípico no cenário nacional: o movimento desenvolvimentista deflagrado pelo país, e pelo continente, no curso do século 20. O vir-a-ser do escritor, em seu movimento expansivo e exploratório, em busca de sua identidade social e artística, justapõe-se ao devires nacionais.

A confiança do Itabirano, “Tive ouro, tive gado, tive fazendas / hoje sou funcionário público”, ressoa para além de suas vicissitudes individuais à medida que revela um trajeto comum à maior parte de seus contemporâneos – expondo as aberturas e os impasses deflagrados com as ondas de modernização na periferia do mundo. Todo o destino (e a dor) da coletividade parecem cifrados na imagem pendurada na parede do sujeito do poema:

³⁶⁴ ANDRADE, 2002, p. 58: “Não se mate”.

³⁶⁵ MERQUIOR, 1975, p. 48.

Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!³⁶⁶

O que se revela nesse texto-documento de uma história particular é a certidão de uma perda comunitária. Conforme Teixeira, “cidade e campo, Rio de Janeiro e Itabira, a fazenda e a repartição estão todos sob a ação de uma mesma força inonimada e corrosiva”.³⁶⁷ A confiança do *um* torna-se, na verdade, confiança coletiva – trama compartilhada. O movimento introspectivo e singular, enunciado em primeira pessoa, configura-se como abertura ao outro; a operação discursiva do sujeito-do-poema desdobra-se em modo de a comunidade se ver, e as suas dores. As vicissitudes da história pessoal e/ou familiar do poeta, todo o seu repertório de cenas domésticas, aparentemente circunscrito no universo particular, apresentam-se, de fato, como abertura subliminar aos sentidos da história coletiva.³⁶⁸ E essa dramatização é também conceitual – assumidamente uma filosofia menor.

Nesses termos, a trajetória artístico-intelectual do poeta delinea, um conjunto de posições singulares, verdadeiros mapas poéticos, que dramatizam os movimentos contraditórios e os recalques da cultura e da sociedade brasileira moderna, suas interrelações discursivas e suas derivações. Esses mapas operam uma redistribuição das fronteiras, dos impasses, das cisões e das aberturas que demarcaram os limiares da experiência moderna no cenário nacional, dando visibilidade aos agenciamentos e aos dispositivos que condicionaram a formação dessa experiência. Como observa Wander Melo Miranda, a poesia drummondiana “expressa a instabilidade dos regimes de identificação que permeiam tanto a experiência particular, quanto a experiência coletiva, a rigor indissociáveis”, do sujeito moderno.³⁶⁹ A encenação de sua subjetividade traçada literariamente reflete, de modo disjuntivo, como um espelho em posição oblíqua ao

³⁶⁶ ANDRADE, 2002, p. 68: “Confidência do Itabirano”.

³⁶⁷ TEIXEIRA, 2005, p. 213.

³⁶⁸ Ver SOUZA, 2002.

³⁶⁹ MIRANDA, 1997, p. 134.

objeto refletido, a subjetividade coletiva, apontando para os limites e para as fissuras do projeto nacional posto em vigência.

Nesse ponto, a genealogia de si dobra-se em genealogia da dor e da melancolia nacional. Por isso, o intelectual pode afirmar, não sem ambigüidade: “O poeta é um ressentido.”³⁷⁰ Seu ressentimento, isto é, o que ele sente de novo, o que ele re-sente é a dor de sua comunidade. Não há neste gesto um sentido de representação e, conseqüentemente, de posteridade, mas, ao contrário, uma sincronia que lança “sujeito” e “palmeira”, o ser e o seu evento, no mesmo plano histórico. Acossado pela pergunta filosófica e identitária, Drummond faz falar, no lance de dados de sua poesia, uma era de transformações da qual ele foi sujeito, agente e testemunha. Seu agenciamento autobiográfico reverte-se em pesquisa acerca da cultura nacional, pois o desejo de saber de si é a dobra do desejo de saber do outro, porém,

“e acaso existirão os brasileiros?”³⁷¹

Que metro serve para medir-nos?

Viver-não, viver-sem, como viver
sem conviver, na praça de
convites?

Carlos Drummond de Andrade

O que se coloca com a obsessão biográfica drummondina é também um problema liminar, isto é, um problema de limites: o *eu* que se enuncia em sua obra, o ser que se dá a conhecer na escrita, não está encerrado dentro de um universo íntimo e particular. Ao contrário, ele se apresenta justamente no ponto instável onde o de-fora dobra-se na subjetividade, onde se aplanam um mundo interior e um mundo exterior. Pode-se dizer que a incessante busca de si mesmo, a escavação ontológica do poeta

³⁷⁰ ANDRADE, 2002, p. 251; “Conclusão”.

³⁷¹ ANDRADE, 2002, p. 51: “Hino nacional”.

reverte-se, desde os tempos da juventude, desde os descaminhos belo-horizontinos, das escaladas do impossível-flâneur, em uma busca, igualmente incessante, por um território de enunciação, por um ponto de pertencimento dentro da cena moderna em curso. *Alguma poesia*, como visto anteriormente, seria o primeiro resultado, ou melhor, a primeira linha de fuga traçada nessa genealogia.

O dispositivo autobiográfico, ao enredar o sujeito do poema na investigação do ser (moderno), ao lançá-lo na procura de seus contornos existenciais, impelia-o paralelamente a um posicionamento estético, isto é, à definição dos contornos de uma poética, de maneira a introduzir esse mesmo sujeito no embate social e histórico no qual se definiam os contornos da cultura nacional. Inventar um si mesmo, cravar uma assinatura intangível, implicava inventar para si uma tradição cultural e literária, um modo próprio de enunciar-se artística e intelectualmente em meio às transformações e conflitos suscitados pela expansão do mundo moderno em território periférico. Seria uma tentativa de se situar frente aquilo que Foucault denomina uma formação discursiva.³⁷² Nesse processo, a espiral de indagação ontológica do sujeito desdobra-se, em princípio, em indagação formal, em pesquisa estética:

Que metro serve
para medir-nos?³⁷³

Entretanto, vale notar que esses versos lançam o sujeito e seu poema na mesma ordem de questionamento, identificando-os, confundindo-os novamente na mesma procura, como se visassem a um padrão ou a um instrumento de medida comum, como se entrecruzassem a busca existencial com a artística. Subjetividade e poesia estão aí implicadas em um mesmo enigma: como medir a si mesmo e a seu verso? A obsessão autobiográfica revela-se também um problema de medida, ou seja, de aferição. Isto

³⁷² Cf. FOUCAULT, 1997.

³⁷³ ANDRADE, 2002, p. 250: “Perguntas em forma de Cavalo-marinho?”

porque o pronome átono “nos” traz ainda um dado novo à questão métrica, conferindo outra ressonância simbólica para o poema, ao colocar em cena a presença de um sujeito-plural, o “nós todos”, o que permite pensar que o poeta buscava também a medida de sua coletividade. Como medir a todos nós? Que metro nos mediria? Como nos colocar – a coletividade, a nação – em verso? Qual a forma de nos inscrever esteticamente no mundo moderno?

A obsessão biográfica conduzia o sujeito drumondiano a uma articulação no e com o coletivo; o ato de dizer *eu*, político por definição, como postula Jacques Rancière, condicionava-o à inserção em sua arena comunitária.³⁷⁴ Trata-se de um movimento enrolado em outro: para compreender a singularidade de sua condição histórica era preciso que o sujeito considerasse a historicidade de seus semelhantes, ou seja, as circunstâncias e as contingências a envolvê-los. Era preciso “viver com os homens”³⁷⁵ e, para tanto, empreender uma “mineração do outro”, para dizer nos termos de sua poesia:

onde avanço, me dou, e o que é sugado
ao mim de mim, em ecos se desmembra.³⁷⁶

O problema mais íntimo do ser, o que é sugado “ao mim de mim”, transmuta-se, desmembra-se em problema identitário, coletivo por excelência. Talvez por isso seja possível reconhecer, enredadas nas histórias do sujeito drummondiano, as histórias de seus concidadãos, como se elas estabelecessem uma espécie de dicção do *nós*, ao abordarem os dilemas da sua comunidade política e estética.³⁷⁷ Destaco, nessa via interpretativa, o movimento empreendido pelo poeta, no agenciamento metapoético de sua escrita, para instituir uma interlocução abrangente, seu desejo de se comunicar com

³⁷⁴ Cf. RANCIÈRE, 1995.

³⁷⁵ ANDRADE, 2002, p. 69: “Poema da Necessidade”.

³⁷⁶ ANDRADE, 2002, p. 475-476: “Mineração do outro”

³⁷⁷ CORREIA, 2002, p. 106.

o homem comum, em sua “cidadezinha qualquer”, sua aspiração a uma poesia “do tamanho de qualquer João”, falada diretamente com qualquer “José”, com “qualquer homem ao meio-dia em qualquer praça”; sua vontade de instituir uma poética do pequeno e do grande objeto, um canto “tão baixo que sequer o escuta / ouvido rente ao chão”, mas “tão alto / que as pedras o absorvem,” como postula em “Consideração do poema”, ou, ainda, um canto capaz “de acordar os homens e adormecer as crianças”, tal como anunciado em “Canção amiga”.³⁷⁸

Nessa poesia, não há restrições de cor, gênero ou de classe. Nela podem figurar: o “Canto negro”, seja na “voz que aprendeu a ninar nos longes da senzala”, seja nas vozes que descem do morro, acompanhadas por “um cavaquinho bem afinado”; a cisma de Tutu Caramujo; a dançarina gorda do cabaré barato; o namoro da moça com o soldado; o leiteiro assassinado na madrugada, ao ser confundido com ladrão, ou o marginal Clorindo Gato; o drama da mãe com a filha desaparecida; a memória das casas, paredes e telhados das cidades coloniais no “país das lembranças;” “as mãos transparentes” de Aleijadinho; “a recordação do sineiro, da viúva e do microcopista”; bem como os tristes habitantes urbanos que se cruzam, anônimos e desconhecidos, no “elevador sem ternura”.³⁷⁹ A obsessão do poeta pelo próprio *eu* abre-se à obsessão pelo outro, como se seu movimento identitário passasse pelas identidades alheias, como se sua escrita, ponto de permuta, a eles se dirigisse :

Tal uma lâmina,
o povo, meu poema, te atravessa.³⁸⁰

³⁷⁸ ANDRADE, 2002. Refiro-me aos poemas: “Cidadezinha qualquer”, “José”, “Últimos dias”, “Consideração do poema” e “Canção amiga”.

³⁷⁹ ANDRADE, 2002: Refiro-me aos poemas: “Canto negro”, “Infância”, “Morro da Babilônia”, “Cabaré Mineiro”, “Moça e soldado”, “A morte do leiteiro”, “O Marginal Clorindo Gato”, “Desaparecimento de Luísa Porto”, “Morte das casas de Ouro Preto”, “Sentimento do mundo” e “Edifício Esplendor”.

³⁸⁰ ANDRADE, 2002, p.115-116: “Consideração do poema”.

Todo o espectro do social se reconhece nessa rede de acontecimentos e circunstâncias com a qual a obra drummondiana encena a epopéia cotidiana e moderna do país, com a qual o sujeito atravessa o povo e o seu poema. Não porque o poeta fala em nome ou no lugar do *corpus* social da nação, mas porque fala justamente de sua falta, de sua falta de lugar, fala da angustiante atopia desse *corpus*, das antinomias e das fraturas que o condicionam. Como se sua poesia efetivasse uma espécie de desrecale da história cultural e política do país, dando visibilidade aos elementos que, considerados “nulos” ou “negativos”, não foram devidamente contabilizados na equação moderna do nacional. Todavia, não se trata simplesmente de recolocar ou re-significar os signos e personagens esquecidos, tal como preconizado no discurso regionalista, seja sob viés paternalista, seja sob viés revolucionário.

Em Drummond, o que se olvidou, o que permaneceu à margem, exilado nas franjas do pretense processo civilizacional moderno, não soma, não faz mais um. A dor deflagrada pelo retrato da província dependurado na parede, o sangue do escravo na escadaria da fazenda patriarcal ou a solidão do sujeito na cidade de dois milhões de habitantes, evocados em sua poesia, não se submetem à lógica de conjuntos da matemática nacionalista. Ao contrário, esses resíduos da modernidade local e tardia desestabilizam toda operação totalizadora, ao evocarem o conflito, o desacordo, provocando um deslizamento obrigatório no campo das significações culturais da nação. Conforme a confidência do poeta, esses resíduos, essa solidão do um e dos outros, estão plantados no centro da capital nacional, tal como uma “bruxa / presa à zona de luz, tal como uma “presença agitada / querendo romper a noite.”³⁸¹

A esse respeito, deve-se destacar que a poesia drummondiana sempre se recusou a falar-em-nome-de, a se enunciar politicamente sob a verticalidade do discurso

³⁸¹ ANDRADE, 2002, p. 93-94: “A bruxa”.

iluminista. Mesmo em sua fase mais engajada e combativa, fase “neo-romântica” como quer Merquior,³⁸² produzida diante do recrudescimento político e ideológico dos decênios de 1930 e de 1940, o poeta mineiro destoava do coro de artistas de esquerda, os quais, no afã de se aproximarem dos setores populares, capitularam nas armadilhas da enunciação populista e/ou panfletária. “Operário no mar”, texto de *Sentimento do Mundo*, a terceira coletânea de versos do poeta, assinala sua consciência singular, ao trazer para o primeiro plano do debate literário os abismos que fracionavam (e ainda fracionam) a sociedade brasileira, a ponto de colocar em xeque a conduta intelectual dos segmentos politicamente progressistas de então.

A cena narrada nesse poema, inscrito no âmbito do lirismo social, constrói-se quando o sujeito do texto avista do alto de sua janela, do conforto de seu lar burguês, um operário a caminhar na rua, em paisagem tipicamente carioca. A imagem do homem popular lhe desperta a reflexão, lançando-o em um monólogo analítico cujo andamento o leva a questionar não apenas os conceitos e saberes políticos concernentes às classes subalternas, como também as condições de ação intelectual na esfera política. Da posição de observador, ele se permite a indagações que, embora simples, escapavam dos escritores empenhados em fazer da poesia um espaço de militância ideológica:

Na rua passa um operário. Como vai firme! Não tem blusa. No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na 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. Para onde vai ele, pisando assim tão firme?

A figura vista e analisada não corresponde ao operário da propaganda política. Sem camisa, “escuro”, cruzando solo tropical, ele tampouco se aproxima do modelo idealizado nos livros. Dessemelhante absoluto, esse homem do povo não é mais o símbolo já decodificado de uma luta socialmente legitimada, e sim o signo de um

³⁸² MERQUIOR, 1975, p. 45.

estranhamento. Embora marche como um homem comum, dele pouco ou nada se sabe: seu corpo “carrega desígnios e “segredos”. Ao dar vazão a suas dúvidas e incertezas, entrecortando o texto com perguntas, as quais não são efetivamente respondidas, o poeta parece recusar a posição do intelectual que tudo sabe de antemão, parece negar o lugar comum do discurso político interessado em agir pretensamente em nome do desejo do outro. Sua enunciação sobre o trabalhador brasileiro que caminha pelas ruas da cidade moderna funda-se em um não-saber:

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?

Consciente dos fios que tramam o mundo, o observador vê-se em condição oposta a do observado que ignora as articulações políticas e econômicas engendradas a seu redor. O poema-em-prosa aponta, assim, para a grandeza da distância a separá-los. Em sua incômoda lucidez, o sujeito-do-poema revela sem meios-tons o desejo e a impossibilidade de aproximação. Parece que não há acordo possível, a despeito de sua obstinação em contatá-lo:

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 da janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar-lhe que suste a marcha.

Assumidos o distanciamento e a mútua incompreensão que envolvem os personagens, o texto desguia-se de sua mirada realista, como se a cena, em virtude da impossibilidade de um encontro real, da irmandade idealizada em país desigual, se

transportasse para o imaginário do poeta-observador. Nesse outro espaço, o operário já não é mais o homem comum de antes, embora seu corpo permanecesse o mesmo:

Agora está caminhando no mar. Eu pensava que isso fosse privilégio de alguns santos e de navios. Mas não há santidade no operário, e não vejo rodas nem hélices no seu corpo, aparentemente banal. Sinto que o mar se acovardou e deixou-o passar. Onde estão nossos exércitos que não impediram o milagre? Mas agora vejo que o operário está cansado e que se molhou, não muito, mas se molhou, e peixes escorrem de suas mãos.

Costa Lima vê nessa reviravolta do poema e, conseqüentemente, da imagem do trabalhador a ação do surrealismo – a se conferir.³⁸³ Mas o fato é que nesse novo campo de visão fantasiado pelo poeta, uma aproximação anuncia-se a partir do sorriso que lhe dirige o operário:

Vejo-o que se volta e me dirige um sorriso úmido. A palidez e confusão do seu rosto são a própria tarde que se decompõe. Daqui a um minuto será noite e estaremos irremediavelmente separados pelas circunstâncias atmosféricas, eu em terra firme, ele no meio do mar.

Meio santo, meio cristo, o operário permanece, no entanto, como uma incógnita para o poeta-intelectual. Pode-se indicar aqui um ponto em comum a aproximá-los, já que ambos não sabem o suficiente, isto é, não sabem tudo que deveriam saber. Um não sabe dos fios que tramam o mundo, ao passo que o outro não sabe acerca do um. Assim, a visão do sujeito-do-poema mantém-se turva e confusa – imagem fantástica. Todavia, um sorriso frio cria a esperança de uma compreensão futura:

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 se um dia o compreenderei?

Essa consciência do poeta a respeito do abismo (econômico-sócio-cultural) a dividir a sociedade brasileira, manifestada nesse texto que toma para si a clássica

³⁸³ COSTA LIMA, 1968.

discussão marxista, destoa da literatura panfletária hegemônica do período. Como observa Silviano Santiago, trata-se de uma “crítica ao paternalismo e à esquerda festiva” já que “entre o poeta e o operário, ergue-se a muralha da classe e da desconfiança mútua.”³⁸⁴ O alinhamento do escritor com a causa popular é perturbado à medida que o operário é figurado como imagem impossível ou, talvez, para dar crédito à leitura de Costa Lima, como imagem surreal. O poema contrapõe-se, dessa maneira, à noção do intelectual como consciência do proletariado e, por conseguinte, à noção clássica de representação política. Do alto de sua janela, do alto de sua classe ou situado em terra firme, a compreensão acerca do trabalhador escapa ao poeta.

No entanto, sua postura não é de renúncia à causa social, isto é, à causa do operário. Ele não abandona o compromisso ou o desejo pelo elemento popular, mas denuncia o modo simplista e idealizado com que tal compromisso era tratado pela arte social então vigente. Nesse ponto, é preciso considerar que Drummond sempre se preocupou com a comunicabilidade de sua obra, com a possibilidade de fazê-la transitar, com complexidade, mas sem hermetismos, pelos setores populares. Um carta enviada ao amigo e poeta João Cabral explicita esse desejo:

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?³⁸⁵

O que se nega, portanto, em “Operário no mar”, é o discurso populista e sua pretensão de falar em nome do outro, de representá-lo, de indicar o rumo de sua marcha, sob o escudo de um humanismo salvador. Afinal, há um mar a separar as “classes” sociais brasileiras; entre elas o que se tem é incompreensão e incomunicabilidade.

³⁸⁴ SANTIAGO, 2001, p. 13.

³⁸⁵ MELO NETO, 2001, p. 174.

Vale ainda lembrar que o poema parece opor-se também a toda uma tradição de poesia participante produzida no país. Tradição, por sinal, bem conhecida por Drummond, que chegou a reunir ao longo dos anos de 1940, com a ajuda de amigos e com vistas a uma publicação, uma antologia brasileira da poesia social, no entanto nunca publicada. Em sua avaliação, os textos coletados, além de apresentarem, em sua maioria, “estrutura rudimentar”, revelavam pouco interesse pelas “técnicas” e pelos “temas do trabalho”, bem como pela “personalidade dos trabalhadores”.³⁸⁶ Baseavam-se, ao contrário, na figura do próprio autor que “canta a si mesmo como arauto de novos tempos, intérprete de verdades eternas, justificador de tiranos.” Mais votados ao espelho, no qual se projetavam como libertadores, os “vates sociais” coligidos pelo itabirano preferiam as generalidades à pesquisa dos “traços característicos de cada profissão ou ofício”, preferiam erigir símbolos e as abstrações a tratar das condições de existência individual ou coletiva dos trabalhadores. Por tudo isso, a maior parte desses poemas não passava de “uma declaração de princípios”, como se o anúncio da missão fosse suficiente para dispensar o escritor de cumpri-la, conforme crítica do poeta.³⁸⁷

Para Drummond – e sua consciência crítica e política revela-se extemporânea em relação ao contexto literário brasileiro em que “O operário no mar” foi publicado, encontrando paralelo apenas na obra de Graciliano Ramos – nunca se tratou de colocar a palavra, isto é, a literatura a serviço do “povo”, de transformá-la em uma pedagogia de caráter social, mas de construir um modo diferente e disperso de estar-em-relação, um modo de refletir sobre si, de refletir criticamente sobre sua história pessoal, através do outro e de suas histórias – próximas e alheias. O operário ou, em termos gerais, os setores populares não são tomados como objeto para representação literária, mas como personagens de uma história que também é a do poeta. Nessa perspectiva, o sentido da

³⁸⁶ ANDRADE, 1992, p. 1409-1413.

³⁸⁷ ANDRADE, 1992, p. 1409-1413.

poesia não está colocado de antemão, não está regido absolutamente pelo saber-de-representação do discurso intelectual, mas se estabelece no plano das contingências experimentadas pelos interlocutores.³⁸⁸ Ao recusar a enunciação política institucional e culturalmente assentada, o poeta coloca em questão todo o espaço discursivo e disciplinar de onde se pensa a gestão política da comunidade.

Garrafa lançada ao mar das significações, sua escrita nunca se prestou aos nobres fins de salvação ou redenção popular presentes na tradição poética nacional. No âmbito da literatura social e participante, Drummond sempre preferiu compor uma “nota humana” a “extrair um significado”, pois como ele próprio formula,³⁸⁹

o próximo não quer ser interpretado ou influenciado, quer a nossa confiança, para confrontar com os dados da sua verdade íntima. As obras aparentemente mais fechadas numa posição individualista podem comover e perturbar o leitor, principalmente se não tiverem intenção de comovê-lo e perturbá-lo.³⁹⁰

Na perspectiva desse dispositivo autobiográfico e confidencial, a partir do qual o poeta se enuncia enquanto intelectual, ele acaba por instaurar uma heterobiografia. A demanda da identificação por um mesmo (*autós*) não pode afirmar-se sem a ordem diferenciadora da alteridade (*héteros*). Como se o poético fosse, não a expressão do saber do poeta, mas do que ele deseja aprender do outro, graças ao outro. Como se sua própria subjetividade pudesse ser, assim, com o outro, aprendida. Para o poeta, falar de si é também falar do outro, falar de um encontro possível, desejado, ainda que apenas entrevisto em um sorriso frio, ainda que aí se interponha um oceano de distância. “O operário no mar” parece sugerir que esse outro, esse trabalhador longínquo, é igualmente o mais próximo e o mesmo em relação ao sujeito-burguês-do-poema. Isto porque, a singularização do poeta – não só em termos individuais, mas também em

³⁸⁸ Não seria o mesmo que ocorre no modo como os personagens menores revelados no curso das *Memórias do cárcere*?

³⁸⁹ ANDRADE, 1992, p. 1412.

³⁹⁰ ANDRADE, *Jornal de Letras*, 1953.

relação a seus pares e à tradição da poesia social brasileira – passa exatamente pelo reconhecimento desse outro, ou seja, o poeta precisa do operário para saber de si.

Em Drummond, viver é estar entre os homens, na “perene, insuspeita alegria / de conviver”.³⁹¹ É na relação com o outro, no ser-em-comum, que o sujeito busca sua singularidade. A escrita de si, fabuladora de si mesmo, encontra sua condição ética na relação com o outro, na fabulação de todos os seus outros possíveis. Nesse sentido, poder-se-ia afirmar, com Candido, que o “eu torto do poeta é igualmente uma espécie de subjetividade de todos, ou de muitos, no mundo torto”, mas com a ressalva de que o poeta não se coloca como um *maître du pensêe*, cuja missão seria conferir um sentido verdadeiro às palavras de sua comunidade.³⁹² Pois, em Drummond, esse outro que compõe o “todos” ou a comunidade não está definido *a priori*, não está plenamente constituído ao lado do *eu*, como se fossem ambos uma realidade já dada, com significações definidas previamente ao ato da escritura. Ao contrário, estão os dois, poeta e operário, inseridos no problemático jogo de significações aberto com o processo de subjetivação, a partir da qual o sujeito se des-personifica em nome de outra individuação possível. Não se tem um *eu* e um *outro* já posicionados, mas as respectivas alteridades que se anunciam nesse encontro, a fabulação de uma comunidade assim despertada. Está justamente nesse espaço entre o eu e outro, a possibilidade do eu ser um outro.

Desse modo, Drummond parece se encontrar no centro do dilema identitário moderno: “como não falar de si próprio? Mas também como fazê-lo sem se deixar inventar pelo outro? Ou sem inventar o outro?”³⁹³ Pode-se, então, pensar que a comunidade a qual se dirige o poeta é por ele inventada. Sua poesia inventa um povo, fala por um povo que falta, pois, tal como conceitua Deleuze: “não se escreve com as

³⁹¹ ANDRADE, 2002.

³⁹² CANDIDO, 1977, p. 108.

³⁹³ DERRIDA, *Psyque: inventions de l'autre*. apud NASCIMENTO, 1999, p.309.

próprias lembranças a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em traições e reneгаções.”³⁹⁴ Trata-se de um “povo menor” ou de um “povo bastardo” – como o nomeia o filósofo francês – que talvez só “exista nos átomos do escritor” ou, quem sabe, na imagem (surreal?) por ele criada. Drummond, ao escrever sobre si, ao lançar a própria vida no pensamento, põe por escrito, em miúdo engenho, o devir desse povo que falta, abrindo espaço para a fabulação de histórias menores, não contadas, inclusive a sua própria.

Nesse espaço de mútuos aprendizados e distanciamentos, aberto em sua procura ontológica, em sua escrita de si, o poeta deseja, de fato, fabular uma outra nação, uma outra comunidade: “precisamos descobrir o Brasil”.³⁹⁵ Já que “nenhum Brasil existe” é preciso inventá-lo, criar um outro país, em outro mundo:

Precisamos esquecer o Brasil!
Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,
Ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.
O Brasil não nos quer! Está farto de nós!
Nosso Brasil é no outro mundo. E este não é o Brasil.
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?³⁹⁶

O canto do poeta, embora atravesse o povo ou justamente por atravessar o povo, parece desafinar o “Hino nacional”, ao fabular um outro mundo, uma outra nação, já que este país majestoso e sem limites “não é o Brasil”. Sem o operário e os demais personagens de sua poesia, de fato,

Nenhum Brasil existe.

³⁹⁴ DELEUZE, 1997, p.14.

³⁹⁵ ANDRADE, 2002, p. 51-52: “Hino Nacional”.

³⁹⁶ ANDRADE, 2002, p. 51-52: “Hino Nacional”.

2. FILOSOFIA DAS COISAS

Um céu vazio

O poeta não é portador do fogo sagrado, mas o precavido possuidor de uma lanterna de bolso, que abre caminho entre as trevas do dicionário.
Carlos Drummond de Andrade.

A procura existencial e identitária que se configura em Drummond, procura filosófica por excelência, embora se avizinha de uma ontologia, entendida aqui como o movimento permanente e ilimitado de busca do ser, não se baseia em fundamentos transcendentais, nem tampouco escapa para um campo metafísico.³⁹⁷ Os signos arranjados e desarranjados em seu processo de subjetivação não se revelam em função de um ser supremo ou pré-constituído, tomado com maiúsculas. Isto porque a procura drummondiana não visa ao estabelecimento de uma verdade transcendente e universal, a qual se concebe, sob a tradição metafísico-logocêntrica da filosofia ocidental, como o desvelamento de uma origem ou de uma essência.³⁹⁸ Ao contrário, as articulações de sua inquirição poética assentam-se, sobretudo, na experiência contingente do elemento histórico, pois a singularidade do sujeito que nela se enuncia não se baliza em um plano superior ao plano terreno, próprio da vida humana.

Sua recusa a qualquer fundamento transcendental foi assinalada de modo emblemático e iconoclasta, desde os vertiginosos anos da juventude, com o hoje célebre poema “No meio do caminho”. Escrito entre fins de 1923 e início de 1924, conforme depoimento do próprio autor,³⁹⁹ o texto integrava o caderno de inéditos enviado a Mário

³⁹⁷ Tomo a ontologia em sua tradição materialista, contrária ao idealismo ontológico. Já o conceito de metafísica empregado refere-se “aquele dispositivo conceitual e reflexivo que insitui como fundamento uma dualidade necessariamente opositiva, e no qual um dos pólos desta oposição é hierarquicamente superior ao outro, fundando assim um ‘bem-em-si’.” CRAIA, 2002, p. 20.

³⁹⁸ Cf. DERRIDA, 1971.

³⁹⁹ Na verdade, não há informações suficientes para se precisar a data de elaboração do poema. Nos depoimentos reunidos em *Tempo vida poesia*, Drummond assim se refere ao poema: “Uma coisinha

de Andrade, que o considerou obra-prima – “Acho isto formidável. Me irrita e me ilumina. É símbolo.”⁴⁰⁰ – e o fez circular pelos meios modernistas. Manuel Bandeira, um dos receptores privilegiados, prontamente reconheceu, tal como o amigo paulista, o valor poético daquela estranha composição, conforme anunciou em carta ao jovem autor: “Gostei extraordinariamente de uns versos seus que vi em mãos de Sérgio Buarque”.⁴⁰¹ Mas foi Oswald de Andrade que não hesitou em lançá-lo pela primeira vez, em 1928, na primeira página de sua *Revista de Antropofagia*,⁴⁰² antes que o poema fosse definitivamente publicado em *Alguma poesia*, sem sofrer qualquer tipo de alteração, ao contrário dos demais poemas drummondianos do período.⁴⁰³

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 tinha uma pedra
 no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
 na vida de minhas retinas tão fatigadas.
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 no meio do caminho tinha uma pedra.⁴⁰⁴

A recepção crítica do pequeno poema tornou-se um acontecimento literário sem precedentes na história da cultura brasileira. Verdadeiro sucesso de escândalo, como diriam os franceses, o poema condensava, em tessitura radical, as propostas e

escrita aos vinte um anos era o corpo de delito que decidi o julgamento.”(ANDRADE, 1987, p. 57.) Porém, em outro depoimento afirma, ao tratar do poema: “Pouca gente estava a par da poesia avançada que se fazia na Europa, daí um motivo a mais para condenar um suposto produto poético muito menos escandaloso do que, por exemplo, o poema de Aragon, divulgado exatamente na mesma época, 1925. Esse poema consistia em repetir 19 vezes em sete linhas a palavra *persienne*, sem pontuação. Só no final aparecia um ponto de interrogação.” (p.56)

⁴⁰⁰ Carlos & Mário, 2002.

⁴⁰¹ BANDEIRA, 26 out. 1925.

⁴⁰² Acervo dos escritores mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁴⁰³ Devido a enorme quantidade de comentários suscitados pelo poema ao longo de décadas, Drummond decidiu publicar um livro contando a história da recepção do seu poema mais conhecido: *Uma pedra no meio do caminho*: biografia de um poema.

⁴⁰⁴ ANDRADE, 2002, p. 16.

experiências das vanguardas artísticas, infringindo as convenções que ainda norteavam a poesia do país. Tornou-se, por isso, uma espécie de caixa de ressonância do acalorado debate estético e cultural deflagrado a partir do modernismo de 1922, a ponto de dividir o país em “duas categorias mentais”, conforme a avaliação acertada do próprio poeta.⁴⁰⁵ De fato, a história ou a biografia desse poema, como a designa o autor, é toda marcada pelo conflito, interna e externamente. Isto se deve, sobretudo, ao fato de o texto ter rompido, de modo explícito e debochado, com os automatismos vigentes tanto na operação de fatura quanto no universo de destinações da poesia brasileira de então. Conforme pontua Marlene de Castro Correia, a pedra converteu-se em signo de uma poética pautada pela “tensão dissonante, pela agressiva dramaticidade, pela força traumatizante e relacionamento de choque”.⁴⁰⁶ Na mesma direção, Arnaldo Saraiva, autor da apresentação do livro no qual Drummond enfeixou a fortuna crítica relativa ao poema, entende que “No meio do caminho” “difícilmente deixará algum dia de constituir um dos mais sugestivos testemunhos da luta que um poeta e todo um tipo de poesia terão de travar contra o conservadorismo ignorante, contra a inércia burguesa, contra a estupidez instituída.”⁴⁰⁷

Entretanto, o texto, excomungado pelos críticos locais da arte moderna, dos quais recebeu durante anos todos os tipos de impropérios, estabelece paradoxalmente um canal dialógico entre Drummond e os cânones literários, dentro e fora do Brasil: de Dante (1265-1321) a Olavo Bilac (1865-1918), passando ainda por Camões (1524/5-80).⁴⁰⁸ A pedra drummondiana, apropriada dessa linhagem clássica, coloca-se como

⁴⁰⁵ ANDRADE, 1989.

⁴⁰⁶ CORREIA, 2002, p.39.

⁴⁰⁷ Uma pedra no meio do caminho, biografia de um poema. Seleção e montagem de CDA e apresentação de Arnaldo Saraiva, 1967.p.18-19.

⁴⁰⁸ Como se sabe, a idéia do obstáculo no meio do caminho de um caminhante apresenta-se na obra de Dante, *A divina comédia*. No “*Inferno*”, Canto I, vê-se o fragmento: “No meio do caminho desta vida / me vi perdido numa selva escura, / solitário, sem sol e / sem saída. (...) Não me recorde ao certo como entrei, / tomado de uma sonolência / estranha, / quando a vera vereda abandonei. / Sei que cheguei ao pé de uma montanha, / lá onde aquele vale se extinguiu, / que me deixara em solidão tamanha, / e vi que o

uma espécie de intercessor dos desejos de liberdade do jovem intelectual com a tradição na qual ele pretende se inserir.

Na simetria quase geométrica de suas linhas, na concisão e no coloquialismo de sua linguagem, “No meio do caminho” aborda o objeto comum, a experiência ordinária, mas elevando-a à condição de evento inesquecível. A repetição monocórdia do verso, usado excessiva e extensivamente, em uma combinatória invertida de segmentos, a qual confere certa plasticidade ao poema, parece conter a expansão da idéia ou da história iniciada, de modo a gerar um plano textual circular: o início se repete no final, retomando a série.

Na rota desenhada no poema, a pedra, cuja presença é antes de tudo espacial, apresenta-se como obstáculo, como impossibilidade, pois está lá e não há como dela escapar. Nesses termos, ela produz um duplo impasse: está no meio do caminho e do texto, sugerindo a interrupção do movimento daquele que a avistou, bem como a interrupção da própria leitura, a qual se vê aprisionada na viagem em arco ali sugerida. A constatação cotidiana enunciada monotonamente pelo sujeito-do-poema, em linguagem depurada, revela-se, assim, um enigma tão complexo que parece sem solução. Afinal, a pedra resiste a ser outra coisa senão pedra. Talvez por isso, José Guilherme Merquior declare, ao considerar o assunto, que a poesia drummondiana “surge quando o universo se torna insólito, enigmático, embaraçoso.”⁴⁰⁹

Com efeito, o texto, fabricado mecanicamente como “objeto de palavras”, na expressão de Haroldo de Campos⁴¹⁰, emperra qualquer tentativa de leitura imediata, na medida em que se recusa a oferecer aos leitores refúgios extratextuais ou elementos de

ombro do monte aparecia / vestido já dos raios do planeta / que a toda gente pela estrada guia.” (Tradução de Augusto de Campos) O texto clássico de Dante seria, na literatura brasileira, apropriado primeiramente por Olavo Bilac, com seu “Nel mezzo del camin”: “Cheguei. Chegaste. Vinhas fatigada / E triste, e triste e fatigado eu vinha. / Tinhas a alma de sonhos povoada, / E a alma de sonhos povoada eu tinha...”

⁴⁰⁹ MERQUIOR, 1975, p. 25.

⁴¹⁰ Cf. CAMPOS, 1967.

verossimilhança. Em virtude dessa desestabilização dos códigos da recepção, ele pode realmente ser considerado um “poema formidável de desalento”, tal como sugere Manuel Bandeira.⁴¹¹ No entanto, é justamente aí, em seu estatuto de poema-limite, que reside sua força estética e reflexiva, é justamente aí que subsiste sua potência diferencial, seu poder de divergir ostensivamente das formas representativas e solenes da poesia que lhe era contemporânea.

“No meio do caminho” constrói-se com o entrave, constrói-se, sobretudo, como entrave, isto é, depende dele, e de todo o desalento por ele causado, para disseminar sentido, para ampliar o campo de suas significações e traçar seu movimento de fuga em relação às poéticas da representação. Como se a barreira instalada internamente por seu aparato verbal, como se sua resistência a representar algo exterior, fosse a própria condição de sua deriva significativa e do pensamento que o poema pode assim lançar. Pois, como bem aponta David Arrigucci, “a pedra é o que move o poeta à reflexão e à procura da poesia, que ela, entretanto, barra, obrigando-o ao círculo infernal da busca sem fim, a retornar indefinidamente.”⁴¹² Portanto, o corte proposto pelo poema não se resume à sua dimensão enigmática, nem mesmo ao desejo de o poeta afrontar os cânones pré-modernistas. Todo o percurso do pensamento implicado no texto parece advir do modo fortuito, inevitável e intenso com que se dá o encontro do sujeito-do-poema com o real do mundo.

Essa imagem crucial do encontro, construída por Drummond como a imagem de um obstáculo, de uma pedra no meio do caminho, parece ligar-se, para além das conhecidas referências, à obra de Marcel Proust, um de seus precursores eleitos na juventude, cuja influência se fará notar em todos os níveis de sua formação intelectual e

⁴¹¹ BANDEIRA, 26 out. 1925.

⁴¹² ARRIGUCCI, 2002, p. 73.

poética.⁴¹³ Descoberta e lida pela primeira vez nos tempos em que ainda transitava sem rumo pelas ruas da capital mineira, a *Recherche* o acompanhou ao longo de toda vida, inclusive recebendo dele, anos depois, a tradução de uma de suas histórias: *A fugitiva*.⁴¹⁴ Dessa intensa e duradoura amizade literária drummondiana, sublinho uma passagem, extraída de outro volume, *O tempo redescoberto*, mas que emerge como um suplemento à leitura de “No meio do caminho”:

Não procurara as duas pedras do calçamento que tropeçara no pátio. Mas o modo fortuito, inevitável, porque surgira a sensação constituía justamente uma prova da verdade do passado que ressuscitava das imagens que desencadeava, pois percebemos seu esforço para aflorar à luz, sentimos a alegria do real recapturado.⁴¹⁵

Em Proust, é um encontro imprevisto e involuntário com os signos, verdadeiras caixas entreabertas, que desperta o pensamento, pois o ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural: é preciso que algo o force, o violento para que ele possa realmente significar. Pode-se dizer, junto com Gilles Deleuze, que a narrativa proustiana baseia-se menos na exposição da memória que no aprendizado dos signos.⁴¹⁶ Cabe, então, ao sujeito da *recherche* interpretá-los, traduzi-los, a fim de se recapturar o sentido sempre equívoco da experiência do vivido. Nesses termos, objetos ou fatos que nada trazem à lembrança podem se revelar mais importantes que a *madelaine* ou qualquer outro elemento retirado do passado.

⁴¹³ Em artigo publicado nos de 1980, Silviano Santiago afirmava que “o sucesso de público de Drummond, a validade do seu texto em termos estéticos, históricos e sociológicos, a unanimidade de sua obra como a mais significativa do modernismo, tudo isso advém do fato de que a sua poesia dramatiza de forma original e complexa a oposição e a contradição entre Marx e Proust.” Entre Marx e Proust, *Folhetim*, 21 de junho de 1981. Na biblioteca de Drummond, alocada na Fundação Casa de Rui Barbosa, consta um exemplar de *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, datado de 1921.

⁴¹⁴ A tradução de *Albertine disparue*, realizada por Drummond, foi publicada pela Editora Globo em 1956.

⁴¹⁵ PROUST, Apud DELEUZE, 2003(A).

⁴¹⁶ Baseio-me na leitura de Gilles Deleuze, *Proust e os signos*, 2003, p. 89.

No poema de Drummond, por sua vez, o encontro com o objeto-signo também se dá ao acaso, a pedra aparece como um incidente, porém, as retinas fatigadas revelam-se atentas ao evitarem o tropeço. Sujeito e objeto permanecem, assim, imóveis, instaurando o impasse, visto que a rede associativa de imagens da memória não foi desencadeada, não foi trazida à luz, tal como ocorre no escritor francês. Aqui, diferentemente, a pedra permanece pedra, o signo não transporta senão o próprio signo, ainda que desperte algo inesquecível. Em virtude disso, o poema não evoca o instante de redescoberta, de recaptura do real, mas o de sua primeira apreensão, caracterizada, sobretudo, pela perplexidade diante da coisa irreduzível, “coisa miserável”, diria o poeta mais tarde.⁴¹⁷ Em Drummond, o pensamento é provocado por esse obstáculo, ou melhor, é lançado como impossibilidade: só se pode pensar considerando a impossibilidade do pensamento, vale dizer, do pensamento da representação.

É o olhar, superfície dobrada, interna e externa ao sujeito que se apresenta nesse processo como mediação do sujeito com o mundo.⁴¹⁸ São suas retinas fatigadas; fatigadas, talvez, devido à insipidez do viver e da arte vigentes – coloco, eu mesmo, o pensamento a correr – que flagram o objeto; são seus olhos já cansados de ver, cansados, quem sabe, de não ter o que ver, mas que justamente por isso podem se voltar ao que não se repara, à presença do elemento insuspeito, do objeto de toda hora. Com sua pedra, o jovem Carlos aciona uma nova política de arquivamento, a partir da qual pode redefinir como e o quê se deve inscrever na superfície do texto.⁴¹⁹ Em seu poema, instância “arquivante”, o conteúdo não-monumental, dessublimado, é alçado à condição de matéria digna de registro, “arquivável”, para dizer nos termos de Derrida. A vivência

⁴¹⁷ ANDRADE, 2002, p.55: “Coisa miserável”.

⁴¹⁸ Para Deleuze, o signo por ele mesmo não se reduz ao objeto, embora esteja parcialmente contido nele.

⁴¹⁹ Segundo Derrida o arquivo armazena e inventa o objeto armazenado. “É outra maneira de dizer que o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável do passado, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro”. DERRIDA, 2001, p. 29.

comum é tratada como acontecimento irredutível, não-representável, mas ainda assim significativo, impressionante, isto é, passível de ser impressa, arquivada.

Nessa poética do acontecimento trivial, mas decisivo, nesse poema-limite pautado pela concreção lingüística, pela “petrificação do discurso”, como entende Vagner Camilo,⁴²⁰ o sentido está inscrito no signo, retido na superfície do texto: não há significação atrás ou debaixo, aquém ou além dele. Toda possibilidade de fuga está barrada pela própria pedra que, ao se manter insistentemente no meio do caminho, inviabiliza o vôo metafórico, ideológico ou metafísico, recusando-se a qualquer forma de essencialismo ou de espiritualidade. Afinal, não há o que ser desvelado, tampouco há uma realidade prévia ou posterior ao objeto, capaz de elucidá-lo. A procura do poeta move-se por outros caminhos:

Não o morto nem o eterno ou o divino,
apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente
e solitário vivo.
Isso eu procuro.⁴²¹

Essa recusa não significa que o poema está isento de interpretações simbólicas, mas que ele se apresenta, conforme definição posterior do poeta, em “sua forma definitiva e concentrada no espaço”, “com seu poder de palavra / e seu poder de silêncio,” irredutível a todo escape transcendental, a toda saída sublime ou divina.⁴²² Descrente das formas do além-do-mundo, das possibilidades externas ou alheias à experiência, o jovem intelectual opõe-se aos discursos redentores da cultura e do pensamento ocidental, os quais remontam ao platonismo e se estendem até às religiões modernas, incluindo-se aí as religiões estéticas. Em Drummond, “de nada vale erguer as

⁴²⁰ CAMILO, 2001.

⁴²¹ ANDRADE, 2002, p. 143-144: “Vida Menor”.

⁴²² ANDRADE, 2002, p 117-118: “Procura da poesia”.

mãos e olhos / para um céu tão longe, / para um deus tão longe”, pois o que se encontra é “um céu vazio.”⁴²³

Ao tomar como referência as condições concretas da existência, ao tecer seu poema sem aura e sem vestes, o jovem Carlos já se anunciava como o “poeta do finito e da matéria”, tal como aparecerá em auto-retrato em verso, elaborado posteriormente.⁴²⁴ Ao renunciar ao “fogo sagrado”, ele arquiteta, com sua “lanterna de bolso”, uma estética e um pensamento de cunho materialista, voltando-se aos aspectos imanentes da vida e à concreção da linguagem. Escritor e escrita circunscrevem-se em um plano de realidade, presos às limitações terrenas colocadas pela “mundanidade”, para valer-me da expressão de Hannah Arendt⁴²⁵, ou, para evocar o verso de Augusto de Campos, estão imersos em um solo “drummondano”. É nesse mundo das coisas da vida e do dicionário, na concretude imanente da experiência histórica e da linguagem que o poeta se situa.

Poeta das coisas

E a poesia mais rica
é um sinal de menos.
Carlos Drummond de Andrade.

Esse debate implicado em “No meio do caminho”, acerca da finitude do mundo e, por conseguinte, da arte, ocupava, de fato, Drummond em seus anos belo-horizontinos. Em artigo de 1922, publicado no *Diário de Minas*, relativo à controversa conferência de Graça Aranha na Academia Brasileira de Letras, o jovem intelectual insere-se nas polêmicas a respeito do modernismo, opondo-se frontalmente à definição

⁴²³ ANDRADE, 2002, p. 56, “Coisa miserável”.

⁴²⁴ ANDRADE, 2002, p. 117-118: “Procura da poesia”.

⁴²⁵ ARENDT, 2003.

de arte formulada pelo escritor maranhense, para quem o artista é aquele “que realiza na obra de arte a fusão do seu ser no Universo”.⁴²⁶ Para o poeta, a “filosofia borboleteante” do autor de Canaã, repleta de sentimentos vagos e transcendentais, equivocava-se ao apregoar um dever metafísico para a arte:

Esse trecho vale por toda a conferência do Sr. Graça Aranha. A essência da arte não pode ser a vaga transmissão desses vaguíssimos sentimentos oriundos de uma fusão metafísica. Nós temos da essência da arte uma concepção mais humana, e, por isso, infinitamente mais livre. Passou o tempo dos doutores sutilíssimos. E ainda bem!⁴²⁷

Atento e simpático à expansão proporcionada pelo modernismo de 1922, a partir da qual vislumbrava a possibilidade de exercer uma literatura livre dos dogmas passadistas e atenta ao tempo presente, Drummond reclama uma “concepção mais humana”, quer dizer, mais terrena, para arte. Seu texto mapeia com precisão as linhas de força em embate no contexto em que a própria noção idealizada de transgressão mostrava-se ainda nebulosa para os transgressores:

De um lado está o elemento conservador de nossas letras, ciosamente de guarda aos tesouros de tradição divertida e mesquinha, e apegado a dogmas e preconceitos que morreram com o século XIX. Do outro lado está, por assim dizer, a parte mais fina da nossa juventude, que educou o seu espírito e a sua sensibilidade com formas novas de pensar e de sentir, e que nos impele a acompanhar o ritmo da marcha intelectual dos outros povos.⁴²⁸

“No meio do caminho” parece equacionar a crítica do escritor mineiro à fusão metafísica para os parâmetros da própria realização poética. No lugar da liturgia e da solenidade, disfarçadas em sutilezas, tal como defende Graça, ele apresenta a concreção de sua linguagem poética; no lugar do terror e da integração cósmica, “variações

⁴²⁶ ANDRADE, As idéias do Sr. Graça Aranha, *DM*, 29 jun. 1922.

⁴²⁷ ANDRADE, “As idéias do Sr. Graça Aranha”, *DM*, 29 jun. 1922.

⁴²⁸ ANDRADE, “As idéias do Sr. Graça Aranha”, *DM*, 29 jun. 1922.

fatigantes da mesma teoria”, ele coloca em cena o drama corriqueiro da vida cotidiana.⁴²⁹ É bem verdade que o processo de desaturização da arte já estava em curso, pulsando no humor e no riso modernista. Não era, portanto, exclusividade de sua poesia. Todavia, é a pedra drummondiana que parece trazer para a superfície do texto o questionamento das concepções metafísicas ou sobre-humanas que, provindas de diversas áreas do conhecimento, definiam os contornos da literatura praticada àquela altura no Brasil. O poema, ao radicalizar a discussão acerca do fazer poético, revela-se decisivo para a definição da sensibilidade moderna, sobretudo porque dá visibilidade, sob perspectiva conceitual, ao que parecia apenas latente nos textos e manifestos do primeiro modernismo. Justamente por isso, “No meio do caminho” seria “símbolo”, como preanunciava Mário de Andrade, já se sentindo iluminado pelo texto.⁴³⁰ O poema recusa as vertentes da arte moderna que visavam a transformar a poesia em um discurso trans-histórico, pois com sua pedra o poeta descarta, de início, toda possibilidade de transcendência.

Essa operação estética e teórica atravessa toda a obra. Em Drummond, como se pode ler em texto inédito, também elaborado na primeira metade do decênio de 1920, “o sol cai diretamente sobre as coisas”.⁴³¹ Não porque a verdade ou o sentido verdadeiro estejam contidos nelas, mas porque são elas que estabelecem o caminho e o limite, sempre singular, da busca. Vale lembrar, nessa direção, a força e a recorrência dos objetos, como ponto de pertencimento e de conhecimento do mundo no curso de sua poesia: o piano, a escada barroca, “as coisas / de teu escritório”, o álbum de fotografia,

⁴²⁹ É interessante notar que o adjetivo fatigante, e suas variações, são recorrentes nos artigos e poemas drummondiano da década de 1920.

⁴³⁰ Cf. *Carlos & Mário*, 2002.

⁴³¹ ANDRADE, “Bucólica no caminho do pontal”, *A noite*, 5 jan. 1926.

“empoeirado de velhos anos”, o Relógio do Rosário, as cartas e as hipotecas familiares, entre outros.⁴³² Para o poeta das coisas, avesso aos escapes transcendentais,

A família é pois uma arrumação de móveis, soma
de linhas, volumes, superfícies e são portas,
chaves, pratos, camas, embrulhos esquecidos,
também um corredor, e o espaço
entre o armário e a parede
onde se deposita certa porção de silêncio, traças e poeira
que de longe em longe se remove... e insiste.⁴³³

Trata-se de uma poesia que toma “o partido das coisas”, como diria Francis Ponge,⁴³⁴ ou, ainda, de uma poesia cujo pensamento toma as coisas como seu ponto de partida. No entanto, mais importante que a coisa em si é a circunstância ou a contingência por ela despertada.⁴³⁵ Pois o que está em jogo nesse ato irruptivo não é uma concepção fenomenológica do mundo, nem tampouco a defesa de uma objetividade absoluta para a arte, mas a possibilidade de se inscrever a subjetivação do escritor na realidade do mundo, sem o aporte do sublime, da iluminação religiosa ou de qualquer espiritualidade que conduza a uma pedagogia-do-além. O que se nega é conceber a subjetividade como depósito de uma beleza maior e sobre-humana, como se anuncia em “Canto esponjoso”:

Bela
esta manhã sem carência de mitos
e mel servido sem blasfêmia.

Bela esta manhã ou outra possível,
esta vida ou outra invenção
sem, na sombra, fantasmas.⁴³⁶

⁴³² Cf. ANDRADE, 2002.

⁴³³ ANDRADE, 2002: p:210-211: “Indicações”.

⁴³⁴ PONGE, 2000.

⁴³⁵ Para Gilles Deleuze, o ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. Cf. DELEUZE, 2003(a).

⁴³⁶ ANDRADE, 2002, p. 238-239: “Canto esponjoso”.

Para além da estética de choque, a pedra no meio do caminho provoca um desvio do pensamento no campo da poesia brasileira, ao impelir o sujeito-do-encontro a registrar e a pensar o objeto inesquecível, muito embora trivial, sem as evasões espirituais e o conseqüente derramamento lírico correntes naquele momento. A dimensão subjetiva, ou seja, as relações sensíveis e analíticas que emergem com o encontro corriqueiro, muito embora marcante, não determinam um salto transcendente ou uma ascese sublime.⁴³⁷ No poema, a afirmação da subjetividade do sujeito, assim como sua faculdade criadora, já não decorrem das relações tecidas com o infinito, com o indizível ou com o iluminado, nem tampouco dependem de uma capacidade individual de pensar ou de representar o irrepresentável. Nessa via, Drummond rompe com as premissas advindas de uma tradição e de uma teoria, as quais, consolidadas com a caducidade do classicismo, vêm na sublimação do objeto ou do evento o alvo a ser atingido pela arte.

Essa negação constitutiva que fundamenta a escrita drummondiana não implica, contudo, o seqüestro da coisa, seu afastamento ou mesmo o apaziguamento da emoção por ela provocada.⁴³⁸ A pedra permanece lá, no meio do caminho, intensa e memorável. Bela, a manhã drummondiana não carece de mitos. Como se o poeta afirmasse que o que não se esquece é deste mundo, como se ele não mais prescindisse do sublime como fundamento ou justificação para tratar do belo. No movimento formulado em “No meio do caminho”, o pensamento, a despeito da certeza subjetiva do sujeito – “nunca me

⁴³⁷ Tomo para fins didáticos, a síntese elaborada por Ítalo Moriconi, segundo a qual os “discursos do sublime buscam compreender e legitimar valores estéticos na perspectiva da espiritualização e da relação do espírito com o infinito e o indizível.” (1998: 106)

⁴³⁸ “No discurso kantiano, o medo da morte e das forças da natureza acaba por funcionar como suplemento comparativo que permite dramatizar o caráter extremamente ameaçador daquilo que não pode ser representado mediante qualquer tipo de formalização. É o apaziguamento dessa ameaça que propicia o sentimento do sublime, manifestação de um prazer especial, prazer mesclado a desprazer, prazer arrancado da consciência do perigo e da perda dos sentidos, no plano físico, e perda do Sentido, nos planos moral e epistemológico.” MORICONI, 1998, p. 107.

esquecerei” – não supera a coisa, não a subjuga a seu controle. Ao contrário, o verso drummondiano,⁴³⁹

não mais
que um arabesco, apenas um arabesco
abraça as coisas, sem reduzi-las.⁴⁴⁰

O poeta mantém a coisa como “algo indescritível” – para usar a expressão de outro poema-obstáculo, elaborado mais tarde – recusando-se deliberadamente a renomeá-la, a remetê-la metafórica ou metonimicamente a outra coisa senão a ela mesma.⁴⁴¹ Como pontua Peterson, “longe de querer penetrar no sentido do mundo, parece, às vezes, que Drummond procura, exclusivamente, saber quais os enunciados ele profere”.⁴⁴² O sujeito de sua poesia, não obstante sua racionalidade crítica, sua inclinação filosófica, não se coloca como ser superior às coisas que encontra em seu caminho. Isto porque seu pensamento ou sua idéia não preexiste a elas, mas, ao contrário, é por elas despertado.

A oficina drummondiana recusa-se, assim, a ocupar o lugar de atividade compensatória das fissuras da vida moderna. Em linha oposta, deseja, “irritada”, compor “um soneto duro / como poeta algum ousara escrever,” “um soneto escuro, / seco, abafado, difícil de ler”, cujos ideais não se revelam tão nobres:

Esse meu verbo antipático e impuro
há de pungir, há de fazer sofrer,
tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,

⁴³⁹ O sujeito kantiano, isto é, o sujeito transcendental, só existe à medida que controla o objeto. Nos termos da *Crítica do juízo*, “o sentimento do sublime emerge quando a razão consegue derrotar a perturbação que o pensamento do infinito causa à imaginação”. MORICONI, 1998, p. 107.

⁴⁴⁰ ANDRADE, 2002, p.143: “Fragilidade”.

⁴⁴¹ ANDRADE, 2002, p. 120-122: “Carrego comigo”.

⁴⁴² PETERSON, 2002, p. 30.

claro enigma, se deixa surpreender.⁴⁴³

Sua máquina poética, deflagrada a partir da pedra, configura não só um outro regime de escrita como também um outro regime de visão. Trata-se de um novo agenciamento, como diria Deleuze, mediante o qual se estabelecem novas condições de possibilidade para a enunciação literária no país. Segundo o filósofo francês, em um agenciamento interceptam-se um mundo interior e um mundo exterior, um estado de coisas e corpos e um regime de enunciados.⁴⁴⁴ Nessa perspectiva, “No meio do caminho”, primeiro “tiro no muro” drummondiano, lança na cena da modernidade cultural brasileira, além de forma e tema escandalosos para os cânones vigentes, o signo da pedra e, junto com ele, os contornos de um pensamento e de uma poética da imanência. Em seu agenciamento poético, experiência e pensamento encadeiam-se sob o traço de uma linguagem concisa, concreta e visual, “em estado de dicionário,” de modo a barrar o movimento de representação. Parece ser esse o *tropos* filosófico instaurado ou redimensionado pelo poeta: a concreção com a qual ele concebe o mundo e a linguagem, ao impedir a dissociação entre forma e conteúdo, ao negar os escapes divinos ou sublimes, define um plano de imanência para o moderno espaço literário brasileiro.

Trata-se de um plano terreno, mas descrente da racionalidade absoluta; um plano feito de História e de linguagem, de experiência e de subjetivação, desprovido de horizontes de salvação e para além do qual não há verdades ou fundamentos últimos:

Poesia, sobre os princípios
e os vagos dons do universo:
em teu regaço incestuoso

⁴⁴³ ANDRADE, 2002, p. 261. “Oficina irritada”.

⁴⁴⁴ Cf. DELEUZE, 1998. Um enunciado é produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos.

o belo câncer do verso.⁴⁴⁵

Sejamos pornográficos

O amor não nos explica.
E nada basta,
nada é de natureza assim tão casta
que não macule ou perca sua essência
ao contato furioso da existência.

Carlos Drummond de Andrade.

A poesia de Drummond assenta-se, portanto, em um plano de imanência. Nela prevalece, a despeito de sua diversidade, a idéia do homem como ser-no-mundo, abandonado por Deus, preso às condições planetárias e corpóreas da vida. Um ser cuja existência não é regida senão pelo devir de sua própria historicidade. Nessa perspectiva, vale notar que mesmo a temática amorosa, cuja natureza e tradição revelam-se mais suscetíveis às evasões líricas e aos escapes transcendentais, não encerra na obra do poeta um sentido divino ou sublime, não remete a um sentido último a ser desvelado, ainda que o amor seja concebido como “mistério,” “sede infinita”⁴⁴⁶ ou “chama devastadora.”⁴⁴⁷ Em Drummond, “o amor bate na aorta”, “cardíaco e melancólico / o amor ronca na horta / entre pés de laranjeira / entre uvas meio verdes / e desejos já maduros.”⁴⁴⁸ Trata-se de um amor corpóreo, físico ou fisiológico, o qual se inscreve, em toda sua amplitude sexual, na ordem do desejo e do erotismo, própria da condição humana. Está, portanto, configurado no corpo; pertence ao corpo, está ligado à sua cotidianidade e precariedade e, por isso mesmo, impossibilitado de transcender:

Meu amigo, vamos xingar

⁴⁴⁵ ANDRADE, 2002, p. 400: “Brinde no banquete das musas”.

⁴⁴⁶ ANDRADE, 2002, p. “Amar”

⁴⁴⁷ ANDRADE, 2002, p. 264-265: “Tarde de maio”.

⁴⁴⁸ ANDRADE, 2002, p. 46-48: “O amor bate na aorta”.

o corpo e tudo que é dele
e que nunca será alma.⁴⁴⁹

Seres “contingentes da carne”, os homens na poesia drummondiana são “mendigos famintos” que pressentem apenas as migalhas do grande banquete “além das nuvens” do amor.

As primeiras observações acerca da premência do corpo na poesia amorosa drummondiana vêm, mais uma vez, de Mário de Andrade. Em seu artigo sobre *Alguma poesia*, mencionado anteriormente, o escritor paulista destaca o modo “grosseiro” com o qual o poeta evocava, em suas notações sensuais, “pernas”, “coxas” e “tetras,” revelando sua incapacidade de “sublimar melhor” o elemento sexual, isto é, de transformá-lo liricamente. Não vejo, no entanto, nessa alegada grosseria, a manifestação de algo negativo, seja como imaturidade lírica, seja como determinação psíquica, como sugere Mário, mas a *construção* ou teorização de uma poética do desejo, a qual atualiza, no âmbito da poesia amorosa, o movimento de desrecalque operado pela desconstrução modernista. A guinada em direção ao corpo mantém-se coerente com os rumos traçados pela pedra. Não somente a coletânea de *estréia*, mas de resto toda a sua obra é atravessada pelo discurso de uma sexualidade corpórea: “sejamos pornográficos”, convida o poeta em seu *Brejo das Almas*.

Tecida como uma espécie de força vital, todavia incerta e angustiante, “concha vazia”⁴⁵⁰ ou “ausente de sentido”, a experiência amorosa drummondiana corre pela “praça de convites” na procura do outro, em seu trabalho de “mineração do outro”.⁴⁵¹ Corre “como onda” erótica, como “toada” sexual; corre na vida comum das hortas e dos pomares, “nas mãos que se conversam e viajam sem mapas”⁴⁵², nas “pernas brancas

⁴⁴⁹ ANDRADE, 2002, p. 56-57: “Convite triste brejo das almas”.

⁴⁵⁰ ANDRADE, 2002, p. 263: “Amar”.

⁴⁵¹ ANDRADE, 2002, p.475-476: “Mineração do outro”.

⁴⁵² ANDRADE, 2002, p. 46-47: “O amor bate na aorta”.

pretas amarelas” que tomam os bondes,⁴⁵³ “nas cartas às “namoradas mineiras”⁴⁵⁴, no “pito da Mariquita”⁴⁵⁵, “no olhar que desnuda as passantes”, na “curva de um joelho, / vinco de seda no quadril”,⁴⁵⁶ nos bicos de seios revelados pela luz do poste, “n’água e na pedra deixa gravados seus hieróglifos e mensagens”.

Essa poética do “amor natural”, para valer-me de um dos títulos da poesia drummondiana, revela-se para o autor como parte constitutiva do ser, como parte da condição humana: “que resta senão amar?” Mas, paradoxalmente, constitui esse ser desnordeando-o, destituindo-o, desfigurando-o. Isto porque o amor em Drummond é “lavra” e “destruição”. É “cantiga sem eira / nem beira, [que] vira o mundo de cabeça / para baixo”,⁴⁵⁷ lançando o sujeito em “quadrilha” desatinada.⁴⁵⁸ É tormento sem fim, permanente vigília que “acalenta no sono / o púbis acordado” da Vênus, embora se revele um tormento de intensidade incerta e de duração imprecisa: o amor “às vezes não sara nunca / às vezes sara amanhã.”⁴⁵⁹

O ponto decisivo é que, embora seja natural e constitutiva da vida, a experiência amorosa não se apresenta em Drummond como redenção nem tampouco como revelação do ser. Não há um corpo pleno e soberano nem muito menos um amor, “inconsolável de ofício”:

o amor car(o,a) colega este não consola nunca de núnscaras.⁴⁶⁰

Trata-se, de fato, de uma opção teórica, no caso, uma opção por uma literatura da imanência, como notará o próprio Mário de Andrade, anos mais tarde, ao criticar a

⁴⁵³ ANDRADE, 2002, p. 5-6: “Poemada sete faces”.

⁴⁵⁴ ANDRADE, 2002, p. 52: “As namoradas mineiras”.

⁴⁵⁵ ANDRADE, 2002, p. 8: “Toada do amor”.

⁴⁵⁶ ANDRADE, 2002, p. 54-55: “O procurador do amor”.

⁴⁵⁷ ANDRADE, 2002, p. 46-48: “O amor bate na aorta”.

⁴⁵⁸ ANDRADE, 2002, p. 26: “Quadrilha”.

⁴⁵⁹ ANDRADE, 2002, p. 46-48: “O amor bate na aorta”.

⁴⁶⁰ ANDRADE, 2002, p. 476-477: “Amar-amaro”.

leitura de Lauro Escorel, segundo a qual o poeta mineiro havia transcendido sua solidão como os poemas de *Sentimento do Mundo*. Para o poeta da *Paulicéia*, ao contrário,

você não se dissolve em, você não se transpõe porque não consegue transcender a si mesmo.⁴⁶¹

A máquina

O corpo na pedra
a pedra na vida
a vida na forma.
Carlos Drummond de Andrade.

Signo por demais biográfico, ligado à mitologia pessoal do jovem itabirano, a pedra alude, em meio aos debates poéticos e filosóficos, ao percurso existencial do escritor, traçado com “passo caprichoso” pelos territórios da modernidade brasileira.⁴⁶² Nela se implica toda a atormentada inquirição do poeta sobre sua presença no mundo, vale dizer, no mundo moderno:

Meu nome é tumulto, e escreve-se
na pedra.⁴⁶³

Mais que a uma experimentação de linguagem, portanto, refere-se a um pensamento acerca da experiência, mas de uma experiência singular, ou melhor, de uma experiência do singular. Nesse sentido, deve-se ressaltar que “No meio do caminho” aparece inserido na *Antologia poética*, organizada pelo próprio Drummond, na seção

⁴⁶¹ Cf. *Carlos & Mário*, 2002.

⁴⁶² ANDRADE, 2002, p. 125-130: “Nosso tempo”.

⁴⁶³ ANDRADE, 2002, p. 249: “Legado”.

intitulada “Tentativa de exploração do estar-no-mundo”, como que para reafirmar sua força de especulação filosófica, conferindo-lhe uma significação suplementar.⁴⁶⁴

Duplicado e desdobrado ao longo de toda obra drummondiana, esse signo irá transbordar de suas margens, disseminando-se pelas veredas do modernismo brasileiro, a ponto de alimentar diferentes gerações de poetas, cada uma delas a seu modo “educada pela pedra.”⁴⁶⁵ O poema provoca desdobramentos estéticos tanto no plano formal quanto no plano conceitual, os quais se farão sentir no curso da poesia brasileira no século 20. Toda uma linhagem tomará a pedra como “cartilha”, para dizer junto com João Cabral:

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, freqüentá-la;
captar sua voz inefática, impessoal
(pela dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.⁴⁶⁶

Devido a suas lições, à sua resistência ao que flui, à sua dicção impessoal, a pedra-obstáculo se converterá em pedra-lume, descortinando um campo de pesquisa para a poesia, como assim definirá Ana Cristina César: “pedra lume / pedra lume / pedra / esta pedra no meio do / caminho / ele já não disse tudo, / então?”⁴⁶⁷ O impasse plantado no centro do texto será apropriado, lido e relido, tornando-se intercessor para outras

⁴⁶⁴ ANDRADE, 1999.

⁴⁶⁵ Ver PEDROSA, 2002. A autora destaca uma linhagem de poetas que se apropriaram da pedra, em suas respectivas poéticas: João Cabral, Haroldo de Campos, Ana Cristina César, Armando Freitas Filho, entre outros. Na impossibilidade de desenvolver aqui a “lição de coisas” drummondiana, reúno alguns dados já bem conhecidos, a fim de ilustrar a afirmação acima. Além do sugestivo título de uma de suas coletâneas de verso, *A educação pela pedra*, Cabral dedica suas primeiras publicações a Drummond. Já Haroldo de Campos, em estudo, define o concretismo como desdobramento da poética presente em “No meio do caminho”.

⁴⁶⁶ MELO NETO, 1997, p.7.

⁴⁶⁷ Ver em PEDROSA, 2002, a leitura de Ana Cristina César acerca da pedra drummondiana.

poéticas brasileiras. Seria preciso mencionar ainda que, para além do circuito estético e artístico, o poema foi apropriado pela população brasileira, adquirindo vida própria, tornando-se uma espécie de expressão coletiva comum, com amplo repertório semântico: “uma pedra no meio do caminho”.

No campo textual e filosófico de Drummond, a pedra, como signo de sua *recherche* estética e existencial, resistirá sempre, mesmo em suas derivações e reaparições posteriores, a ser decifrada, à revelação de um sentido oculto ou transcendente. É justamente o que se pode ver, por exemplo, em “O enigma”, poema-em-prosa publicado em *Novos poemas* (1948), em cuja trama as próprias pedras, elevadas à condição de personagens da fábula poética, são interrompidas em seu movimento devido à presença de uma “coisa” que lhes barra o caminho:

As pedras caminhavam pela estrada. Eis que uma forma obscura lhes barra o caminho. Elas se interrogam, e à sua experiência mais particular. Conheciam outras formas deambulantes, e o perigo de cada objeto em circulação na terra. Aquele, todavia, em nada se assemelha às imagens trituradas pela experiência, prisioneiras do hábito ou domadas pelo instinto imemorial das pedras. As pedras detêm-se. No esforço de compreender, chegam a imobilizar-se de todo.

O objeto enigmático, a coisa-medusa, trava o avanço das pedras e resiste a toda tentativa de interpretação, seja ela derivada da inteligência, seja ela derivada da sensibilidade:

(...) a coisa sombria – desmesurada, por sua vez – aí está, à maneira dos enigmas que zombam da tentativa de interpretação. É mal de enigmas não se decifrarem a si próprios. Carecem de argúcia alheia, que os liberte de sua confusão amaldiçoada. E repelem-na ao mesmo tempo, tal é a condição dos enigmas.⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ ANDRADE, 2002, p. 242-243: “O enigma”.

De modo intratextual, o texto recoloca em cena o signo da pedra, associando-o novamente à trajetória interrompida, ao obstáculo, à experiência e às (im)possibilidades do pensamento, as quais, na verdade, o condicionam. Novamente, o enigma atrai e repele a argúcia alheia. Mais uma vez não há escape ou fuga, pois a “coisa interceptante que não se resolve barra o caminho e medita obscura.”

Na série disseminada pela pedra, não menos significativa seria a “A máquina do mundo”, poema crucial da modernidade tardia brasileira.⁴⁶⁹ Nesse texto publicado em *Claro enigma*, retoma-se não só os signos da tradição poética ocidental (Dante e Camões), como também os signos singulares da biografia do poeta, de maneira a reencenar, repetindo-o em diferença, o encontro do caminhante com um “acontecimento” fortuito mas crucial, na rua de pedras, tão própria ao universo do itabirano:

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

Nas familiares estradas de Minas, os mistérios da existência, “a total explicação da vida” são calmamente ofertados ao caminhante “desenganado” pela máquina do

⁴⁶⁹ Ao valer-me da expressão modernidade tardia procuro opor-me às leituras que, ao nomearem o contexto literário dos anos de 1950 com a expressão alta modernidade, entendem *Claro enigma* como um livro neoconservador.

mundo, “majestosa e circumspecta”. Vinda dos montes, sua aparição súbita e inesperada revelou-se na noite, confundindo-se com os próprios passos do sujeito por ela escolhido. A narrativa alegórica, medida em decassílabos, evoca toda a história de busca ontológica e existencial do sujeito-do-poema, acenando-lhe um desfecho em bom termo com a aparição repentina da máquina-que-tudo-sabe. Todo o impasse que lhe acompanhava ao longo da vida, tudo o que ele até então procurava dentro e fora de seu “ser restrito e nunca se mostrou”, “o absurdo original e seus enigmas” estavam agora finalmente ao seu alcance.

Mais uma vez, a experiência do real, em sua dimensão mais profunda, descortinava-se “num relance” diante de seus olhos: todo segredo “afinal submetido à vista humana”, entregue às suas velhas retinas fatigadas, “gastas na inspeção contínua e dolorosa no deserto”. A máquina parece lhe dizer algo, “embora voz alguma / ou sopro ou eco simples percussão / atestasse que alguém, sobre a montanha” a ele se dirigisse:

O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando-se dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraindo,

olha repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,
esse nexo primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo.

Não obstante sua “pesquisa ardente” acerca dos mistérios do mundo e de si mesmo, o caminhante hesita, desinteressado, diante da maravilha ofertada, até que seu ser, como que tornado outro, recusa o saber total e sublime da máquina:

Baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita ao meu engenho.

A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.⁴⁷⁰

Diante do acontecimento inesperado, o que se coloca não é a verdade maior e universal, os fundamentos da existência, mas, ao contrário, um certo desinteresse do sujeito-do-encontro por tudo aquilo que não derive de sua própria experiência. Parece-lhe inadmissível uma resposta gratuita e sublimada. Como afirma Merquior, “o poeta se insurge contra a idéia de que a captação do real lhe advenha de algo diverso, ou maior, do que a sua obstinada procura – da antiga busca enleada nos ímpetos da consciência auto-suficiente.”⁴⁷¹ Ele se nega a qualquer forma de revelação externa à sua historicidade, tal como já anunciava a pedra da juventude.

Proust parece, assim, voltar à cena. O passo que tropeça na pedra do meio do caminho é o mesmo que atravessa as ruas pedrosas de Minas no instante de aparição da Máquina. Não exatamente o mesmo passo, mas “um duplo, um eco de uma sensação passada ... mas essa mesma sensação,”⁴⁷² ambas provocadas pelo incidente subjetivo, perturbador e inesquecível, o qual atravessa o tempo, trazendo para o mesmo plano o jovem ainda-sem-obra dos anos de 1920 e o consagrado escritor de 1950. Duplicado no tempo, nos “mesmos sem roteiros tristes périplos,” no mesmo e diferente passo, o sujeito-do-encontro recusa-se ao segredo metafísico e “ao fogo sagrado”.

⁴⁷⁰ ANDRADE, 2002, p. 301-304: “A máquina do mundo”.

⁴⁷¹ MERQUIOR, 1972, p. 59.

⁴⁷² Ver análise de Blanchot (1995) sobre Proust.

Ao fazer sua a história narrada pela tradição, repisando o caminho de suas próprias pedras, criando sua própria cartilha, Drummond reafirma sua postura cética, moderna por excelência, de negação da verdade primeira ou última das coisas. Em seu gesto de desleitura do signo canônico – em Dante e em Camões os segredos da máquina são revelados – o dado transcendente como forma de conhecimento do mundo é desdenhado e repellido pelo caminhante. Não lhe interessa “o nexo primeiro e singular” das coisas do mundo, nem mesmo “essa ciência / sublime e formidável, mas hermética.”

O sentido em Drummond – sentido da vida, do mundo, das palavras ou da poesia – não é algo a ser revelado, não está na essência e nem tampouco pertence às alturas. Ao contrário, deve ser produzido, retomado, maquinado pelo próprio sujeito-da-procura, o qual dispõe apenas de “sua lanterna de bolso”. É com ela que o poeta deve montar sua máquina, ainda que ela se assemelhe a um elefante de papel: “Fabrico um elefante / de meus poucos recursos”. É com ele que se põe a caminhar diariamente:

E já tarde da noite
volta meu elefante,
mas volta fatigado,
as partes vacilantes
se desmancham no pó.
Ele não encontrou
o de que carecia
o de que carecemos (...)
Amanhã recomeço.⁴⁷³

As condições de possibilidades de um pensamento ontológico, concebido em Drummond fora de qualquer essência ou idealismo, definem-se dentro dos limites materiais do mundo e da experiência singular, ainda que precária, ou melhor, justamente a experiência do precário – a experiência de um elefante papel pelas ruas da cidade. O sujeito que se enuncia na abordagem do ser, renuncia à ambição de transcender à

⁴⁷³ ANDRADE, 2002, p. 165-168: “O elefante”.

condição humana, ao se inclinar a uma vida sem iluminações superiores. Seu desejo é “a vida apenas, sem mistificação”, conforme anuncia em outro poema.⁴⁷⁴

A partir de sua recusa ao mais-que-humano, resta-lhe voltar-se à própria experiência, à “carnadura concreta de sua poesia”, a seu processo de subjetivação, o qual não se reduz a um estado psicológico nem a uma interioridade superior, mas à investigação de sua singularidade, à sua condição histórica, como se pode notar na resoluta decisão tomada em “Habilitação para a noite”:

E não quero ser dobrado
nem por astros nem por deuses,
polícia estrita do nada.
quero de mim a sentença
como, até o fim, o desgaste
de suportar o meu rosto.⁴⁷⁵

“Não mais visando aos alvos imortais”, a investigação arqueológica do ser inclina-se sobre sua própria imagem e sobre seu próprio corpo, volta-se ao “simples-estar-no-mundo”, a “uma manhã sem mito”, encaminhando o pensamento ao devir da experiência histórica, aos limites e desgastes da experiência singular. No lugar de um saber divino ou sublime, “da polícia estrita do nada”, o ceticismo ilustrado e moderno de Drummond impõe uma crítica contundente, total, a começar pela crítica de si mesmo e de sua experiência do mundo.

⁴⁷⁴ ANDRADE, 2002, p. 79-80: “Os ombros suportam o mundo”.

⁴⁷⁵ ANDRADE, 2002, p. 399: “Habilitação para a noite”.

3. NONADA

Nossa mesma nostalgia dos espelhos

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

Carlos Drummond de Andrade.

A genealogia drummondiana, sua *recherche* existencial dobrada em experimentação estética, configura um espaço literário de imanência, para dizer nos termos da filosofia. Trata-se de um plano de imagens e de idéias cujo pensamento opõe-se a qualquer aparato teórico transcendental, fomentando, à maneira moderna, uma escrita sem deuses, com seu “lavrado contínuo contra uma essência consoladora”.⁴⁷⁶ Mas se essa busca do poeta aparenta-se, de fato, com uma busca filosófica, se nela está realmente implicado um certo devir filosófico do ser, não se trata de uma filosofia da representação. Pois o que se vê no curso de sua poesia autobiográfica não é simplesmente a *mimesis* referencial de um sujeito ou de sua vivência histórica, como sugerem alguns estudos da fortuna crítica e até mesmo certos depoimentos do poeta. Seu modo de se autobiografar, de se colocar e de se constituir no poema não se baseia em dispositivos da representação. Ao contrário, opera uma destotalização do próprio desejo de se auto-retratar. O que se configura em sua escrita de si é um “espelho de projeto não vivido”.⁴⁷⁷

O sujeito-da-procura, descrente da ilusão transcendental, move-se fora das formas da representação assentadas na presença anterior e legitimadora de uma verdade ou de uma origem prestes a ser revelada. Não lhe interessa a salvaguarda de um *a priori* existencial ou de uma exterioridade redentora que supostamente lhe trouxessem consolo. Sua obstinada inquirição de si mesmo é realizada nas “campinas do vazio”; sua

⁴⁷⁶ ANDRADE, 2002.

⁴⁷⁷ ANDRADE, 2002, p. 410-412: “Elegia”.

procura é sempre “um procurar sem notícias”.⁴⁷⁸ Nesse sentido, ela é desprovida de toda sustentação previamente definida, de toda ordem teleológica, de todo horizonte exterior de salvação – seja o céu da religião, seja o da arte. Na poesia drummondiana é “livre a navegação / mas proibido fazer barcos.”⁴⁷⁹ Tal como o personagem de “José”, o poeta marcha sem amparo:

Sozinho no escuro
qual bicho-do-mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo preto
que fuja a galope,
você marcha, José!
José para onde?⁴⁸⁰

Na esteira de “José”, há uma série descontínua mas numerosa de poemas, tais como “Carrego comigo”, “Áporo”, “Procura”, “Elegia”, “Nudez”, “O retrato Malsim”, “A chave”, “O outro”, para citar apenas alguns, que, embora produzidos em contextos históricos diferentes, colocam em cena o rito da procura e trazem, junto com ele, signos de impossibilidade: “Com a chave na mão / quer abrir a porta / não existe porta; / quer morrer no mar, / mas o mar secou; / quer ir para Minas, / Minas não há mais.”⁴⁸¹

Traçados “entre possíveis / feitos de cimento do impossível” esses textos, de linha meditativa, afastam-se de qualquer ilusão substancialista sobre o ser, de qualquer aspiração essencial de ser.⁴⁸² Neles, embora todo o discurso poético esteja organizado em torno de uma ontologia, o movimento é sempre quebrado, barrado, sugerindo a inviabilidade do intento. O que se vê são diferentes imagens de renúncia, perda ou fracasso. A despeito de seu esforço, o sujeito-do-poema não encontra a saída desejada:

⁴⁷⁸ ANDRADE, 2002, p. 426: “Procura”.

⁴⁷⁹ ANDRADE, 2002, p. 139-141: “Rola mundo”.

⁴⁸⁰ ANDRADE, 2002, p. 106-107 “José”.

⁴⁸¹ ANDRADE, 2002, p. 106-107: “José”.

⁴⁸² ANDRADE, 2002, p. 426: “Procura”.

“um inseto cava / cava sem alarme / perfurando a terra / sem achar escape”.⁴⁸³ Na genealogia drummondiana, está “fora de causa acabar bem”,⁴⁸⁴ como se constata em “Viver”:

Era só a batida
numa porta fechada?

e ninguém respondendo,
nenhum gesto de abrir:
era, sem fechadura,
uma chave perdida?

Isso, ou menos que isso,
uma noção de porta,
o projeto de abri-la
sem haver outro lado?⁴⁸⁵

Repetindo-se uns aos outros em diferença, esses poemas efetivam-se sob a senha da aporia. Suas imagens apontam reiteradamente para os “elementos de uma composição estrangulada”, para uma busca sempre inconclusa ou mal fadada: “sempre a chuva nos desertos sem guarda-chuva”.⁴⁸⁶ É exatamente o que se vê, em fórmula exemplar, em “O outro”, poema no qual a perquirição de si não culmina no encontro tranqüilo do sujeito com o seu idêntico, mas, ao contrário, na aparição de um desconhecido:

Como decifrar pictogramas de dez mil anos
se nem sei decifrar
minha escrita interior?

Interrogo signos dúbios
e suas variações caleidoscópicas
a cada segundo de observação.

A verdade essencial
é o desconhecido que me habita
e a cada amanhecer me dá um soco

⁴⁸³ ANDRADE, 2002, p.139-141: “Rola mundo”.

⁴⁸⁴ Cf. BLANCHOT, 1995.

⁴⁸⁵ ANDRADE, 2002, p. 725

⁴⁸⁶ ANDRADE, 2002.

Por ele sou também observado
 com ironia, desprezo, incompreensão.
 E assim vivemos, se ao confronto se chama viver,
 unidos, impossibilitados de desligamento,
 acomodados, adversos,
 roídos de infernal curiosidade.⁴⁸⁷

O movimento de subjetivação do poeta, em sua inquirição interior, depara-se com “signos dúbios e suas variações caleidoscópicas” que inviabilizam a configuração de uma imagem ideal ou satisfatória, trazendo à tona a conflituosa e irremediável presença de uma alteridade interna: o desconhecido com quem há similitude, nem adequação perfeita, mas, ao contrário, confronto e incompreensão. As imagens de si escapam dos axiomas da representação que induzem à lógica do mesmo, do idêntico, sob a qual o ser aparece refletido em uma figura ideal. Habitado pelo outro, às voltas com o inimigo dentro de si, do qual não se pode desligar, o sujeito do texto vê-se impossibilitado de decifrar a própria escrita interior, de ler a si próprio, como se sua identidade não pudesse ser alcançada senão em difícil, mas curiosa negociação. O que se revela nessa escavação arqueológica não é somente uma imagem discrepante do um, mas a disjunção absoluta do sujeito, a alteridade absoluta do *eu* com o *mesmo*, que, no poema, tornou-se outro: “É sempre no presente aquele duplo”.⁴⁸⁸

O eu apresenta-se separado de si, apartado da própria imagem, como se não pudesse alcançá-la, de fato, embora pareça disposto a correr o risco de se perder a cada empreitada. No âmbito dessa ontologia existencial, a cena da procura aparece, então, povoada de estranhas aparições, abruptas ausências, *eus* metamorfoseados, inimigos, como também se pode notar no auto-retrato laboriosamente moldado com o passar das manhãs:

⁴⁸⁷ ANDRADE, 2002, p. 1237: “O outro”.

⁴⁸⁸ ANDRADE, 2002, p. 404: “O enterrado vivo”.

O inimigo maduro a cada manhã se vai formando
 no espelho de onde deserta a mocidade.
 Onde estava ele, talvez escondido em castelos escoceses,
 em cacheados cabelos de primeira comunhão?
 onde, que lentamente grava sua presença
 por cima da outra, hoje desintegrada?

Ah, sim: estava na rigidez das horas de tenência orgulhosa,
 no morrer em pensamento quando a vida queria viver.
 Estava primo do outro, dentro,
 era o outro, que não se sabia liquidado,
 verdugo expectante, convidando a sofrer;
 cruz de carvão, ainda sem braços.

Afinal irrompe, dono completo.
 Instalou-se, a mesa é sua,
 cada vinco e reflexão madura é ele quem porta,
 e esparrama na toalha sua matolagem:
 todas as flagelações, o riso mau,
 o desejo de terra destinada
 e o estar-ausente em qualquer terra.
 3 em 1, 1 em 3:
 ironia passionaridade morbidez.

No espelho ele se faz a barba amarga.⁴⁸⁹

Exposto ao tempo medido do barbear matinal, o sujeito em curso de subjetivação entrevê a chegada de um outro, à medida que perde gradativamente sua própria imagem, até que ocorre definitivamente a irrupção do inimigo: um mesmo e outro ser, a sua outra e mesma parte. O espelho evocado não traz o reconhecimento da imagem esperada e conhecida; sua escrita não se converte em lugar de similitude ou de identificação. Nas linhas do poema, abre-se uma dessimetria absoluta do um em relação ao outro. O que lhe parecia distante, escondido em remoto e equívoco passado, revela-se agora o mais próximo e “lentamente grava sua presença / por cima da outra, hoje desintegrada”.

Na dramatização da procura de si, os contornos de sua imagem distorcem-se diante do espelho que lhe devolve a face de um outro, conhecido e desconhecido, mas que, por fim, instala-se como “dono completo”. Um ser-em-diferença apropria-se não só da mesa, mas de toda a cena discursiva. Barbeando-se, ao fim do texto, está um eu

⁴⁸⁹ ANDRADE, 2002, p. 488: “O retrato malsim”.

tornado ele, exposto que foi a uma espécie de invasão. Como se o sujeito perdesse o poder de ver a si mesmo sem a interpelação de um outro, como se já não pudesse dizer eu sem evocar uma alteridade, um estranhamento.

Tanto em “O outro” quanto em “Retrato Malsim” a escrita de si transforma-se em espaço de batalha e negociação do sujeito-do-poema com suas próprias imagens, na medida em que não ela mais remete à unidade do ser, nem a um eu absoluto. No fundo de cada uma de suas viagens identitárias não se realiza o encontro apaziguador do sujeito com um ser idêntico a si mesmo ou com uma identidade já plenamente constituída e reconhecível. A alteridade o corrói por dentro. Bem aprendida desde a juventude, a lição rimbaudiana atravessa os textos para borrar a identificação do um consigo mesmo, revelando, assim, o vazio da própria subjetividade:

Sempre dentro de mim meu inimigo.
E sempre no meu sempre a mesma ausência.”⁴⁹⁰

O rompimento com o primado da identidade e a recusa à representação constituem os lados de uma mesma moeda filosófica. Todavia, essa negação engendrada na poesia drummondiana não é dialética. Isto porque não há, na cena especular da procura, um terceiro ser para apaziguar o desencontro entre o eu e o outro, ocultando a radical dessemelhança existente entre eles. Em seu movimento ontológico, o poeta sustenta-se em um traço indecível, para dizer nos termos de Derrida.⁴⁹¹ No lugar da similitude, ele propõe um deslizamento, no lugar da identificação, apresenta um inimigo ou o vazio da ausência – o “estar-ausente”.

Há nesse processo de desidentificação do ser drummondiano uma conotação política. Na verdade, em sua trajetória intelectual o escritor também se volta contra os

⁴⁹⁰ ANDRADE, 1992, p. 66.

⁴⁹¹ Cf. DERRIDA, 1995.

modelos identitários. Isto pode ser notado em suas hesitações, em sua postura sempre ambígua, de adesão e de recusa, seja em relação aos programas e manifestos do modernismo nas décadas de 1920 e 1930, seja em relação ao engajamento político dos anos quarenta, seja ainda em relação aos modismos artísticos e literários do pós-guerra. De fato, Drummond jamais se submeteu a uma teoria social ou política, jamais se deixou levar por uma corrente poética específica ou se curvou às cláusulas programáticas. Ao contrário, mostrou-se ao longo de sua história pessoal aberto a experimentar. Paralelo a seu desejo de expansão e de procura, desejo moderno por definição, caminhava com ele uma insuperável desconfiança, um certo ceticismo – apreendido também na juventude – em relação ao próprio intento.

Pode-se dizer que o movimento e a iterabilidade constituem sua marca. Mário de Andrade não demorou a notar essa permanente disponibilidade de Drummond à mudança, aos deslocamentos, como revela em uma carta endereçada ao amigo, em 1929:

Já sei mesmo como você é, folha ao atá, levada pelos ventos. O engraçado é que se trata de uma folha pensante, reagente com sensibilidade, que espiritualmente caminha contra os ventos mas que até já está achando um certo sabor nessa melancolia de se deixar levar. Porque apesar de todas as reações e projetos e desejos, você continua folha.⁴⁹²

A imagem de folha levada pelos ventos, mas “pensante” e “reagente”, longe de imputar-lhe um defeito, parece definir a condição do pensamento drummondiano. Parece evocar, sobretudo, a capacidade de o poeta lançar-se ao desconhecido, sua deriva identitária, a disjunção constitutiva de seu ser. Isto porque a genealogia de si empreendida por ele revela-se antes no movimento do ser que na fixação de uma identidade unívoca. A dispersão e a descontinuidade impunham-se sobre a unidade,

⁴⁹² *Carlos & Mário*, 2002, p. 350.

como condição e efeito de sua escrita. Em Drummond o que importa é o vir-a-ser. A pergunta ontológica reformulada constantemente em sua obra não é exatamente acerca do ser, de seus fundamentos originais, mas sim acerca dos modos de ser, valer dizer, dos modos modernos de ser. Afinal, glosando Foucault, “não se escreve para ser diferente do que se é?”⁴⁹³

Um achado não perdido

Minha matéria é o nada.
Carlos Drummond de Andrade

Em Drummond, a memória, espaço privilegiado da pesquisa autobiográfica, apresenta-se também como caminho do pensamento e da procura de si. Porém, mesmo os textos abertamente autobiográficos, nos quais o empreendimento da memória remete o poeta a seu passado familiar, ao deserto itabirano, não resultam na descoberta de uma identidade, baseada na representação de uma origem ou de uma tradição inerentes ao sujeito. O que figura no discurso memorialista drummondiano não é simplesmente um mecanismo de reminiscências inspirado nas semelhanças e contigüidades entre as sensações e os objetos do passado e os do presente. Seu eixo de relação com o tempo não é aquele que liga a verdade da enunciação à autenticidade vivida do representado. Por isso, a reelaboração do passado, embora acione os mecanismos de busca de si mesmo, não se pauta pela construção de uma identidade fundada na esteira das heranças e das filiações. Ao contrário, o movimento da memória inviabiliza o acesso a uma

⁴⁹³ FOUCAULT, 1992.

O gesto engendrado pelo poema é, por definição, desconstrutor, posto que o passado, deliberadamente rasurado e deslocado pelo poeta, não é mais fonte de um sentido original e verdadeiro. A “viagem na família”, ao ser transfigurada no traço da escrita, não o conduz a um tempo perdido, tempo-do-início no qual estariam os segredos do ser ou da existência, mas a um tempo-tramóia, cujo estatuto é ficcional, haja vista que a própria origem é transformada em terreno de fabulação.⁴⁹⁵ O movimento do texto revela que o sentido procurado não se situa no princípio ou na origem, ao contrário, “deve ser produzido, restaurado ou reempregado por meio de novas maquinações”, para formular com Deleuze. Pois para o poeta mineiro, assim como para o filósofo francês, “o sentido é sempre um efeito”.⁴⁹⁶

Portanto, não se trata de buscar a condição apaziguadora das raízes, do começo, nem tampouco a conservação dos conteúdos memoráveis do passado e da família, a um só tempo autoritários e protetores. O que se tem é um passado reencenado, através do qual o sujeito-do-poema descola-se da tradição recebida, refundando, sob a vigília dos urubus no telhado, sua própria genealogia:

Os parentes que eu tenho não circulam em mim.
Meu sangue é dos que negociaram, minha alma é dos pretos,
minha carne, dos palhaços, minha fome, das nuvens,
e não tenho outro amor a não ser o dos doidos.

Com a inversão realizada, o poeta pode expiar culpas, acertar dívidas, conjurar os mortos, livrar-se em parte da responsabilidade para com os antigos, a fim de não ser devorado por seu passado voraz, ainda que a absolvição seja apenas aparente, simulada

⁴⁹⁵ Para Silviano Santiago, “o texto drummondiano dramatiza, em sua essência, a verdade paradoxal de que jamais se conhece o momento presente do real; todo o conhecimento do presente real se faz a posteriori, pelo desvio da re-presentação, pela mediação ou do texto de ficção ou do texto documentário.” SANTIAGO, 1976, p. 93.

⁴⁹⁶ Cf. DELEUZE, 1998(A), p. 75. “O sentido não pertence a nenhuma altura, não está em nenhuma profundidade, mas é um efeito de superfície, inseparável da superfície como de sua dimensão própria”.

e, portanto, transitória. A travessia realizada historicamente no transcurso das gerações, sob tumultuoso conflito pessoal, figura no poema, amortecida, como se fosse fruto do destino, como se o vir-a-ser-escritor já estivesse previsto desde sempre no passado imemorial e azul da família. Esse modo de desterritorialização do passado abala todo e qualquer fundamento originário, criando as condições para o poeta renunciar ao dever da representação, também no âmbito da memória. Não há uma identidade pré-concebida a ser representada no espaço das heranças e das tradições familiares. Em Drummond, a memória é também o lugar do desencontro e do desentendimento. Do novo testamento não resta ao sujeito posto em ato senão sua “parte de nonada”, vazio a ser reinventado:

Mais que todo deser damos
 deste nosso oblíquo modo
 um menino inda não nado
 (e melhor não fora nado)
 que de nada lhe daremos
 sua parte de *nonada*
 e que nada, porém nada
 o há de ter desenganado.⁴⁹⁷

A lei das origens, a “ciência do sangue” é submetida à lógica da escrita, da ficção e, a esse título, é lançada à deriva das retomadas, à lógica do recomeço, à repetição indefinida do instante inaugural - vazio repetidamente entrevisto. Em sua arqueologia de si e do passado, em seu aprendizado ontológico, o poeta descobre, como se diz em epígrafe, que sua matéria é o nada, pois o retorno à origem, ao invés de lhe conduzir para os seguros laços fundadores, lança-o no abismo do “nonada”.⁴⁹⁸ É justamente a partir desse signo vazio ou esvaziado que ele pode pensar sua identidade, ou melhor, livrar-se dessa “identidade do sangue que age como cadeia”, para valer-me

⁴⁹⁷ ANDRADE, 1992, p. 229-233. grifo meu. O poema não foi apresentado aqui em sua seqüência correta.

⁴⁹⁸ É interessante notar que, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, publicado poucos anos após *Claro enigma*, inicia-se justamente com a expressão grifada no poema de Drummond: nonada. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, RJ, Nova Fronteira, 1986.

de um verso de “Como um presente”.⁴⁹⁹ É a ausência imposta pelo signo que, ao desestabilizar a analítica existencial, tece o discurso identitário sobre as ruínas da tradição familiar; des-identifica todo o conceito do *um*, afastando-lhe de uma verdade reveladora. No espaço-tempo do nonada, “seu nome familiar é um chiar de ratos sem paiol.”⁵⁰⁰

Essa viagem ao vazio da origem apresenta-se também no “deserto de Itabira” onde o poeta reencontra o pai, em teatro igualmente fantasmático:

No deserto de Itabira
a sombra de meu pai
tomou-me pela mão.
Tanto tempo perdido.
Porém nada dizia.
Não era dia nem noite.
Suspiro? Vôo de pássaro?
Porém nada dizia.

Juntos, como em um sonho, pai e filho percorrem os lugares do passado, nos quais “as coisas voltam a existir, / irrespiráveis e súbitas”. A cena elabora-se a partir do desejo de reconciliação do filho, que deseja acertar as contas, pedir e receber perdão, dizer e ouvir o que, em vida, não foi pronunciado, mas o pai mantém-se em “distintos silêncios”:

Que cruel, obscuro instinto
movia sua mão pálida
sutilmente nos empurrando
pelo tempo e pelos lugares defendidos?
Olhei-o nos olhos brancos.
Gritei-lhe: Fala! Minha voz
vibrou no ar um momento,
bateu nas pedras. A sombra
prosseguia devagar
aquela viagem patética
através do reino perdido.

⁴⁹⁹ ANDRADE, 2002, p. 186.

⁵⁰⁰ ANDRADE, 2002, p. 442.

Porém nada dizia.

O poeta-filho desespera-se: “Fala fala fala fala”, mas o outro segue calado. Ele tenta, em vão, puxar o pai pelo casaco, que imediatamente “se desfazia em barro”. Por sobre o silêncio do pai misturavam-se os silêncios de outros antepassados, emergiam outras faltas e separações.

“Porém nada dizia” – o verso repete-se ao longo das onze estrofes do poema. De imediato, tal verso revela o insistente e intrigante silêncio do pai. No entanto, sua repetição abre também a possibilidade de outra leitura, ainda derivada da primeira: o pai dizia o nada, ele não tinha nada a dizer em relação ao desejo do filho, então, dizia o nada. Sua resposta era o nada. O reencontro imaginado pelo filho permanece sob o emblema de um vazio, o silêncio da origem. Mas, revirando o verso, pode-se ler também que é o nada que dizia: “nada dizia”. Como se o nada dissesse, como se o nada fosse o sujeito da enunciação, isto é, do silêncio. É a voz do nada que se escuta no texto da memória drummondiana. É justamente aquilo que não pode se alcançar que se pronuncia no silêncio do pai, sob a sombra do pai, no deserto de Itabira.

No “país da lembranças” de Drummond,⁵⁰¹ não mais se trata da memória do acontecimento, mas da memória transformada em acontecimento. Pois, em sua forma de invocação do tempo, o passado ressurgiu de forma absolutamente nova: não como esteve supostamente presente um dia, não é mais relativo ao presente em relação ao qual é agora passado, mas referido ao presente da escrita, ao movimento de subjetivação colocado em curso sob o signo da ausência. Como pontua Foucault, “a pesquisa da proveniência não funda, muito pelo contrário: ela agita o que se percebia imóvel, ela

⁵⁰¹ ANDRADE, 2002, p. 277-279: “Morte das casas de Ouro Preto”.

fragmenta o que se pensava unido; ela mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo”.⁵⁰²

O tempo já não se reporta, assim, ao período que ele mede. Há nesse mecanismo de rememoração uma certa dimensão performativa, na medida em que a tradição e, em última instância, o próprio passado são colocados em movimento, submetidos às permanentes reinscrições, de acordo com as contingências do presente-da-escrita. Nesse sentido, vale ressaltar que diversos textos memorialísticos de Drummond como, por exemplo, “A mesa”, “Viagem na família”, “Documentário”, “Morte de Neco Andrade” e “Comunhão” guardam um certo ar teatral ou cinematográfico. Lembram um teatro ou um cinema de tradução da memória, como se se tratasse de um permanente pós-escrito de si mesmo, no qual o sujeito do texto “está filmando seu depois”, revendo, no vazio da cena arqueológica, aquele que “já não é ele; é um mais tarde, sem direito de usar a semelhança”. O que se vê é uma imagem espectral, nem visível, nem invisível, nem presente, nem ausente:⁵⁰³

A câmara
olha muito olha mais
e capta
a inexistência abismal
definitiva/infinita.⁵⁰⁴

Nessa vertente autobiográfica de pós-escritos fomentada pela poética drummondiana, com suas reacomodações e sobrecodificações do tempo, pontua-se um outro modo de arquivar o passado e a si próprio, fora das formas de representação que induzem à identidade, ao idêntico, ao estável, ao eterno ou ao mesmo. Dessemelhante absoluto, o sujeito da escrita afasta-se de qualquer fundamento ou significação

⁵⁰² FOUCAULT, 1997, p. 21.

⁵⁰³ As expressões destacadas são trechos do poema “Documentário”, ANDRADE, 1992, p.442.

⁵⁰⁴ ANDRADE, 1992, p.442.

originária em relação à identidade, retirando o caráter positivo do conceito. Seu percurso no passado não procura revelar a proveniência genealógica, mas dar voz ao que se passou na dispersão, indicar seus acidentes e suas falhas. Em Drummond, a memória não é uma categoria da semelhança, pois que ela revela são diferenças. Com ela, o poeta faz ver que nem tudo que reluz é ouro, faz ver que os áureos tempos são de cobre, que os áureos tempos dormem no chão.⁵⁰⁵

Sob o dispositivo de sua “memória fosca”, o poeta engendra uma máquina discursiva e autobiográfica de permanente auto-reconstrução, com a qual pode atravessar as franjas do moderno e traçar para si um modo de existência singular. Com ela, sua genealogia do ser não encontra senão

a polpa deliciosíssima do nada.⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ ANDRADE, 2002, p. 136-138: “Nos áureos tempos”.

⁵⁰⁶ ANDRADE, 2002, p. 881.

A PROCURA DO POETA

PARTE

④

A procura do poeta

Acho muita graça quando me perguntam: “O que o senhor quis dizer com aquele verso no poema tal?” Ora, às vezes, nem eu mesmo sei. A poesia é algo muito íntimo, difícil de ser explicada. Basta que produza nos outros um renascer de vivências. O próprio leitor deve dar sua interpretação e, aí sim, a poesia terá razão de ser, isto é, estará cumprindo o seu papel.

Carlos Drummond de Andrade

A linha designa uma série de palavras dispostas em uma página. Uma linha é uma pauta, é um traço, semelhante a um fio, que corta a superfície do papel impondo-lhe um leve sulco. A linha é, assim, um risco visível ou imaginário que separa espaços contíguos e, ao fazê-lo, estabelece divisões e distâncias. Mas uma linha também costura, liga um ponto do espaço no outro, faz um passar pelo outro, define um emaranhado, um nó.⁵⁰⁷ Um texto é tecido com linhas, pontos e nós.

Uma vida é também composta de linhas. Linhas únicas estão impressas nas mãos e outras linhas, igualmente singulares, imprimem-se na face, gravam-se ao longo dos anos, delineando os contornos de uma fisionomia. São as linhas que desenham uma vida, ao sinalizarem os trajetos, a caminhada ou o deslocamento por um território.⁵⁰⁸ Com elas se elaboram os mapas e se indicam as direções. Mas a linha é ainda o tempo, a linhagem, a seqüência de uma história, de uma família, de uma tradição. A linha é o contínuo, porém, quando se sai da linha, saltando para fora de seu riscado, cavando outro vinco, ou mesmo quando se perde a linha, ela se torna o desvio, a ruptura, o descontínuo.

⁵⁰⁷ No *Dicionário brasileiro da língua* portuguesa, editado pela Enciclopédia Mirador (1977), encontram-se mais de quarenta acepções para o vocábulo *linha*.

⁵⁰⁸ Ver DELUEZE, 1998(D).

No âmbito da literatura, um estudo biográfico visa a restituir as linhas entretecidas entre a vida e a escrita de um autor, visa a desemaranhar os fios aí tramados, a desfazer os nós, impondo-lhe nova costura. Uma biografia cria uma nova trama, estabelece novas e secretas ligações, seleciona e reordena as principais linhas da vida e da obra em causa. Para Borges, no entanto, a história de um homem define-se com os poucos episódios de sua vida nos quais ele jogou, sem saber, o seu destino.⁵⁰⁹ De acordo com o escritor argentino, dois ou três eventos cruciais, que, todavia, foram vividos como eventos comuns, condensam uma existência.

Esta *Quase biografia* tomou alguns poucos episódios da vida de um homem que nasceu em Itabira no mesmo dia em que nasceu Carlos Drummond de Andrade. Esse sujeito, homônimo do conhecido poeta, mudou-se para Belo Horizonte, no início dos anos de 1920 e, na década seguinte, para o Rio de Janeiro, a então capital federal. Lá ele exerceu cargos públicos nos órgãos responsáveis pela gestão cultural do país e produziu uma extensa obra poética que, como a de seu duplo, se tornou uma das mais representativas obras da literatura do século 20. A vida e a poesia desse outro Carlos, o qual foi amaldiçoado por um anjo *gauche*, está contada nas centenas de páginas que compõem a *Poesia completa* de Carlos Drummond de Andrade.

Essas páginas são pautadas por uma espécie de obsessão autobiográfica, como se o autor fizesse de sua escrita o espaço de uma genealogia do próprio ser, como se ele não contasse senão sua própria história. Porém, o sujeito que ali se revela e se enuncia não é o mesmo, idêntico ao que conta, mas sim esse outro Carlos, que, todavia, também é Drummond. Esse outro ser, esse outro poeta que é contado pelo poema, foi o objeto desta quase biografia. Trato de um duplo ou de um fantasma, contudo, palpável. Para chegar a ele foi preciso passar pelo outro. Muitas vezes, pelo fato de eles se

⁵⁰⁹ BORGES, *A arte da biografia*, 2000.

apresentarem com o mesmo nome ou de se nomearem com outros nomes, eu os confundia. Tencionava analisar o trabalho de um outro e me flagrava analisando o do outro. O espelho do texto autobiográfico, tal como posicionado pelo poeta, devolvia-me sempre “uma diversa imagem / mas sempre evocativa / do primeiro retrato / que compõe de si mesma.”⁵¹⁰

Jogador confesso, o poeta parecia divertir-se com as trocas e deslocamentos provocados pelo exercício de subjetivação que ele põe a correr em sua poesia. Outros Carlos, outros *eus* multiplicavam-se e também desapareciam nas linhas de sua obra, ao se apresentarem em despedida, ao se revelarem ou se descobrirem ausentes, fraturados. Como se eles se recusassem à configuração plena de uma identidade, como se negassem toda pretensão à unidade, como se não desejassem ser *um*, embora também não se



contentassem em ser outro. Justamente por isso, o Carlos quase biografado neste texto esteve sempre presente e ausente da cena poética, enunciando-se para anunciar a ausência do outro.

Deparei-me com um movimento paradoxal por excelência: a poesia drummondiana, embora seja cortada pelo lineamento autobiográfico, embora seja movida por uma obstinada procura identitária, coloca em dúvida toda possibilidade de uma presença ou de uma representação do ser-da-procura. O movimento ontológico é barrado, pois, a escavação empreendida não encontra os fundamentos originais ou autênticos que supostamente o revelariam a si mesmo. Ao contrário, a investigação do eu descortina um espaço de vazios, estranhamentos e ausências: “sempre dentro de mim meu inimigo / e sempre no meu sempre a mesma ausência.”⁵¹¹

⁵¹⁰ ANDRADE, 2002, p. 288-290: “Perguntas”.

⁵¹¹ ANDRADE, 2002, p. 404: “O enterrado vivo”.

A obsessão autobiográfica drummondiana faz-se em oposição a qualquer forma de representação essencialista do ser. Mas será preciso considerar que sua operação de escrita é conceitual, na medida em que engendra um pensamento acerca do ser ou de sua identidade; um pensamento com nítido caráter filosófico – uma quase filosofia. Mas distante dos pressupostos de uma filosofia transcendente, esse pensamento funda-se na concretude do sujeito e do na objeto, na experiência história do sujeito da procura. Não se trata, portanto, de um pensamento da representação, pois a própria noção de identidade é recusada. Pode-se dizer que, em Drummond, se está diante de um pensamento da impossibilidade. Isto porque a procura de si, empreendida em sua poesia não revela senão a impossibilidade de se representar a identidade procurada. O poeta recusa-se a representar a si mesmo, assim como recusa todo mecanismo de escape que o liberte dessa tarefa. Seu exercício de subjetivação é pautado pela crítica à interioridade e à subjetividade de um eu que se quer inteiro.

A configuração do pensamento drummondiano apresenta-se dobrada, ou melhor, localizada nos espaços de atuação do sujeito histórico em subjetivação, seja como intelectual, seja como poeta e cronista. O que se vê é um debate identitário tramado no bojo da experiência histórica do sujeito. O que a obra expõe é o relato de um aprendizado particular, não aquele ligado ao aprendizado da escrita ou da história, alcançado pelo poeta, mas a um aprendizado acerca da história que se fez escrita, da história que, ao atravessar a escrita, pode ser por ele considerada, interpretada e traduzida.

Nesses termos, a crítica à identidade engendrada em sua obra repercute, para além das condições individuais do poeta, ao se imiscuir nas tramas do discurso nacional moderno. A busca do ser empreendida pelo poeta, busca existencial e identitária, desdobra-se, como uma faca só lâmina, sobre o plano histórico em que foi realizada. O

pensamento formulado no agenciamento dessa poesia autobiográfica ultrapassa as fronteiras de uma vida particular. A obsessão biográfica pode ser tratada, em última instância, como uma reflexão sobre o mundo moderno, isto é, como uma resposta do poeta à modernidade e a seus modelos identitários.

Isto porque sua travessia artística e intelectual cifra o próprio percurso da sociedade brasileira em seu processo de modernização ao longo do século XX: dos becos estreitos da tradição patriarcalista aos edifícios da nação moderna.⁵¹² A caminhada do escritor, sua singular *flânerie* pelas ruas da periferia moderna justapõe-se ao devir da cultura moderna brasileira. Nesse sentido, pode-se dizer que a obra drummondiana assemelha-se a uma enciclopédia, a um grande arquivo do tempo-espaço moderno, no qual se avolumam, sem ordenação aparente, signos e imagens, discursos e personagens, pulsões e recalques, tradições e rupturas da modernidade cultural brasileira. Sua dimensão enciclopédica não se refere ao sentido totalizante contido no termo, a um desejo de encerrar em si o todo, mas à sua capacidade de listar, de anotar os temas prementes e heteróclitos da subjetividade moderna periférica.

Em sua existência literária entrecruzam-se, como em linhas remissivas, umas se remetendo às outras, as grandes séries discursivas da cultura brasileira no século 20. Pois, atuando sempre como protagonista da cena moderna, a obra extenua, em seus procedimentos de escrita, a polêmica e irrevogável transformação dos cânones estéticos realizada pelo modernismo, os dilemas do artista-intelectual moderno nos bastidores do Estado Populista, as transformações sociais e urbanas detonadas com a modernização, os paradoxos entre a província e a metrópole decorrentes desse processo, a emergência de uma sexualidade e de um corpo modernos, entre outros importantes signos e eventos do período em questão. A encenação crítica e problemática de sua própria subjetividade

⁵¹² MERQUIOR, 1977. p. 48

aponta, tal como uma dobra da comunidade imaginada, os limites e as fissuras do projeto identitário nacional então em curso: “Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?”, questiona-se o poeta, compondo um hino nacional às avessas.⁵¹³

O problema colocado na poesia de Drummond é, portanto, o da identidade moderna e nacional – identidade literária, sobretudo. Afirmação desconcertante à primeira vista, já que a idéia de nação propriamente dita só raramente foi tema ou signo de sua poesia. Todavia não se pode negar a centralidade em sua obra dos debates acerca de uma cultura brasileira e, mais especificamente, de uma literatura brasileira. Mais do que isso, tomando o século XX em perspectiva, vejo Drummond como o “poeta nacional” por excelência, na dupla acepção da expressão, quer dizer, como o poeta que construiu uma poesia de fato brasileira e cuja poética tornou-se o eixo da poesia brasileira.

Sem dúvida, não foram com esses termos, os que coloco agora sob determinado e parcial aporte teórico, os termos com os quais o escritor formulou suas questões. Mas sua recusa a uma identidade original reverbera sobre as pretensões essencialistas de uma identidade autêntica, baseada no desvelamento de uma origem ou de uma verdade do ser; incide sobre as pretensões igualmente essencialistas de uma identidade nacional. Nessa perspectiva, é preciso considerar que a falibilidade do processo de representação em Drummond, a impossibilidade de se estabelecer uma identidade, não obstante a obsessão da procura, ressoa para além de suas vicissitudes pessoais, ecoando sobre a identidade coletiva da nação. Seu pensamento ontológico não se enuncia nem como atributo do ser, nem como representação do todo, ao contrário, ele só pode enunciar-se ao deslocar as noções de ser e de todo.

⁵¹³ ANDRADE, 1992, p. 45.

A desconstrução operada em nível da história individual e familiar desdobra-se em crítica à identidade coletiva. A cisão do ser aponta para as fraturas da nação, revelando a liminaridade interna dos discursos modernos. A impossibilidade de se representar como um sujeito uno corresponde à impossibilidade de se representar uma nacionalidade autêntica. Nesse sentido, Drummond não escreve para revelar sua identidade ou para descobrir sua nação, mas, ao escrever, coloca em questão o que se quer como identidade e como nação.

É preciso ainda considerar que a alteridade revelada no processo de identificação drummondiano não diz respeito simplesmente à condição plural do sujeito. Não se trata de uma crítica do *um* confrontado ao muitos. Enquanto Mário de Andrade encontrava sua forma de colocar em xeque a unidade identitária com o seu “sou trezentos / sou trezentos-e-cinqüenta”, Drummond parece dizer: não sou nem o um, não sou nenhum. A impossibilidade de unificação ou de fechamento do ser em sua poesia decorre não do pluralismo do signo nacional e identitário, mas de sua liminaridade interna, de sua cisão interior. O que não fecha, o que não totaliza é o um, já que o ser parece assobrado por seu fantasma:

Numa incerta hora fria
 perguntei ao fantasma
 que força nos prendia,
 ele a mim, que presumo
 estar livre de tudo,
 eu a ele, gasoso,
 todavia palpável
 na sombra que projeta
 sobre meu ser inteiro:
 um ao outro cativos
 desse mesmo princípio
 ou desse mesmo enigma
 que distrai ou concentra
 e renova e matiza,
 prolongando-a no espaço,
 uma angústia do tempo.⁵¹⁴

⁵¹⁴ ANDRADE, 2002, p. 288-290: “Perguntas”.

Em termos finais, pode-se dizer que um pensamento filosófico irrompe em Drummond justamente a partir da resistência à identidade, do fracasso da representação pretendida, ou ainda, da consciência dessa impossibilidade. Portanto, nem metafísica transcendente, nem filosofia da representação, o movimento ontológico drummondiano vê-se impossibilitado de fixar-se em uma identidade una e total. Sua *recherche* subjetiva, sempre imperfeita e inconclusa, já traz consigo uma certa consciência da impossibilidade do intento. O esforço empreendido parece desfazer-se no próprio gesto da escrita, uma vez que o sujeito da procura vê-se constantemente às voltas com signos do impossível, com signos de uma presença impossível, seja no presente refletido no espelho, seja no fio familiar do passado. O movimento de subjetivação ordena e desordena as imagens identitárias, borrando-as, distorcendo seus contornos, ora com a irrupção de um outro estranho e inimigo em seu enunciado, ora com a constatação da ausência, de um “vazio sem vaso”, para voltar ao campo semântico drummondiano.⁵¹⁵ Todos esses caminhos evidenciam os limites da representação identitária, mas tecem, em conjunto, um aprendizado sobre a experiência histórica do sujeito em trânsito pelos minados territórios da modernidade nacional: é toda minha vida que joguei.⁵¹⁶

⁵¹⁵ ANDRADE, 2002, p. 883-884: “Chamado geral”. A respeito do poema, ver a leitura de Wander Melo Miranda, “Drummond no país do mato-fundo”, 1997.

⁵¹⁶ ANDRADE, 2002, p.115-116: “Consideração do poema”.

REFERÊNCIAS**REFERÊNCIAS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Rosarita, *Radium*, Belo Horizonte, 1921. Coleção Linhares, Biblioteca Central, UFMG.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Um prazer quase triste. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 02 de Abril de 1921.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. A Lincoln de Souza. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 10 de abril de 1921.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. A cidade do tédio. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 27 de maio de 1921.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Fome de leitura. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 18 de março de 1921.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Impressões Ibsen. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 25 de março de 1921.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Os condenados. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 30 de setembro de 1922.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Sobre a existência de Sócrates. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 23 de janeiro de 1923.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Música. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 15 de maio de 1923.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 18 de março de 1923.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Bem aventurados. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 09 de maio de 1923.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Onda. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 05 de maio de 1923.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. De um lápis vadio. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 20 de julho de 1923.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Coluna social. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 10 de janeiro de 1923.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Sem nenhuma convicção. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 03 de janeiro de 1923.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. De Jeremias, poeta fialho. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 07 de fevereiro de 1923.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. De Jeremias, poeta fialho 2. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 09 de fevereiro de 1923.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Cavalo morto. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 16 de agosto de 1923.

ANDRADE, Carlos Drummond de. O suave final. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 22 de agosto de 1923.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A rua solitária. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 25 de agosto de 1923.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Notícia elétrica. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 27 de maio de 1923.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Crises e golpes. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 24 de novembro de 1923

ANDRADE, Carlos Drummond de. Quando ela passou por mim. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 23 de janeiro de 1924.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Viver. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 02 de agosto de 1924.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Cavalo morto. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 16 de agosto de 1924.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Nacionalismo. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 25 de junho de 1924.

ANDRADE, Carlos Drummond de. As idéias do sr. Graça Aranha. Viver. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 29 de junho de 1924.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Literatura portuguesa. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 06 de julho de 1924.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A mulher do elevador. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 10 de julho de 1924.

ANDRADE, Carlos Drummond de. História elétrica. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 25 de julho de 1924.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Sertão melancólico. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 31 de julho de 1924.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A voz de um destino solitário. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 06 de outubro de 1924.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Poesia brasileira. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 17 de outubro de 1924.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Serenata. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 18 de janeiro de 1925.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Sem conseqüências. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 24 de janeiro de 1925.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A noite entre os enigmas. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 10 de fevereiro de 1925.

- ANDRADE, Carlos Drummond de. A história de duas mãos. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 12 de fevereiro de 1925.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Pierrot patológico. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 20 de fevereiro de 1925.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Último pierrot. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 22 de fevereiro de 1925.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Entrevista a Homero Senna. *Diário de Notícias*, Salvador, 26 nov. 1944.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro, Americ-Edit, 1944 (b).
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Depoimento de Carlos Drummond de Andrade. *Jornal das Artes*, São Paulo, jun. 1949.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. A Semana e os mineiros. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, I e II, 12 jun., 1952.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. CDA por ele mesmo - reportagem literária de Eneida. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1955.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Pedro Bloch entrevista Drummond. *Manchete*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1963. p.15-19.
- ANDRADE, Carlos Drummond, BANDEIRA, Manuel. *Rio de Janeiro em prosa e verso*. Coleção Rio 4 séculos. RJ, Editora José Olympio, 1965.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Minas Gerais*. (Coleção Brasil, Terra e Alma). Editora do autor, 1967.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Entrevista a Lena Frias. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 set. 1975.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Entrevista com Delmiro Gonçalves. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 fev. 1975.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Entrevista com Carlos Drummond de Andrade. *Estado de São Paulo*. São Paulo, 1 abr. 1980.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. 50 anos de poesia nas veias de Drummond. Entrevista a Cremilda Medina. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 abr. 1980.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Entrevista a Zuenir Ventura. *Veja*, São Paulo, 19 de nov. 1980. p.14-18.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boca de Luar*. Rio de Janeiro, Record, 1984 (a).
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Uma poesia de emergência. Entrevista a Augusto Massi e Lúcia Naglib. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 jun., 1984 (b).
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Despedida do JB. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 set. 1984.

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Aqueles rapazes de Belo Horizonte. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 out., 1985(a).
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *O Observador no Escritório*. Rio de Janeiro, Record, 1985(b).
- ANDRADE, Carlos Drummond de. A busca da poesia é a busca do prazer. Entrevista a Gilson Rebello. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 abr. 1985.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Tempo vida poesia; confissões no rádio*. Rio de Janeiro, Record, 1987.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro, Record, 1988.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Auto-Retrato e outras crônicas*. Rio de Janeiro, Record, 1989.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro, Record, 1996.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro, Record, 1999.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Conversa de livraria - 1941 e 1948*. Porto Alegre, São Paulo, Age, Giordano, 2000.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Conforme as disposições do autor. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. *Carlos e Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, Bem-Te-Vi, 2002.

REFERÊNCIAS SOBRE CDA

- AMADO, Gilberto. Boitempo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno b. 4 fev. 1969.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Martins, 1963.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Coração partido*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- ARSILLO, Vincenzo. O sentimento da modernidade: a imagem da cidade na poesia de Carlos Drummond de Andrade. *Cânones & contextos: anais*, volumes 2/5. Rio de Janeiro, Congresso abralic. 1998. p.71-75.
- ÁVILA, Afonso. Uma constante na poesia de Drummond. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 maio, 1958.
- ÁVILA, Afonso. Itinerário mineiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 abr. 1959.
- ÁVILA, Afonso. O grande poeta fala em surdina. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 4 set. 1955. Tribuna de letras.

- BARBOSA, João Alexandre. “Drummond e a poesia como conhecimento”. In: WALTY, Ivete Lara, CURY, Maria Zilda. *Drummond: poesia e experiência*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002. p.45-60.
- BOMENY, Helena. *Guardiões da memória : modernistas mineiros*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ/Tempo brasileiro, 1994.
- BUENO, Antônio Sérgio. *O modernismo em Belo Horizonte: década de vinte*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, Proed, 1982
- BRAGA, Rubem. Fala, amendoeira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 set. 1957.
- BRAYNER, Sônia. *Carlos Drummond de Andrade*. Coleção fortuna Crítica (Direção de Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do povo à Rosa das trevas*. São Paulo, Ateliê, 2001.
- CANÇADO, José Maria. *Os Sapatos de Orfeu*. Biografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo, Página Aberta, 1993.
- CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1977. Inquietudes na poesia de Drummond. p. 93-122.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo, Nacional, 1975.
- CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*. São Paulo, Difel, 1979.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- CAMPOS, Haroldo de. Drummond, mestre de coisas. *Metalinguagem*. Rio de Janeiro, Vozes, 1967.
- CAPANEMA, Gustavo. O homem Drummond. *Diário* Rio de Janeiro, 2 nov. 1952.
- CASTRO, Thaís Isabel. *Dez anos de lirismo desenfreado – poesia inédita de Carlos Drummond de Andrade nos anos 20*. Murilo Marcondes de Moura. Belo Horizonte, UFMG, 2004, Dissertação de mestrado. 278 p.
- CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: a magia lúcida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002. 192 p.
- COSTA, Iná Camargo. A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond. In: PIZARRO, Ana. *América Latina: palavra, literatura, cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995., v. 3. p. 309-318.
- COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira (Mário, Drummond e Cabral)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas; o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte, Autêntica, 1998.

- DAMAZIO, Reynaldo. *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.
- DIAS, Ângela Maria. O *gauche*, a chave e o deus canhoto: o pensamento rememorante em Carlos Drummond de Andrade. In: WALTY, Ivete Lara Camargos, CURY, Maria Zilda. *Drummond: poesia e experiência*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002. p. 89-115.
- FAUSTINO, Mário. 50 poemas escolhidos pelo Autor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1957.
- FOTOBIOGRAFIA. *Drummond frente e verso*. Rio de Janeiro, Alumbamento, 1989.
- GALDINO, Márcio da Rocha. *O cinéfilo anarquista: Carlos Drummond de Andrade e o cinema*. Belo Horizonte, BDMG, 1991.
- GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Duas cidades, 1981.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. A concha e a pérola. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1948 (a).
- HOLANDA, Sérgio Buarque. O mineiro Drummond I. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 9 e 30 nov. 1952 (a).
- HOLANDA, Sérgio Buarque. Pássaro neutro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1948 (b).
- HOLANDA, Sérgio Buarque. Poesia e convenção. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1952 (b).
- HOLANDA, Sérgio Buarque. Rebelião e Convenção. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1952 (c).
- HOLANDA, Sérgio Buarque. Rebelião e Convenção II. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1952 (d).
- HOUAISS, Antônio. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- IGLÉSIAS, Francisco. Noção de limites. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ago. 1947.
- IGLÉSIAS, Francisco. Permanência de Minas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 out. 1974.
- IGLÉSIAS, Francisco. Conhecimento de Minas. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 2 set. 1967. Suplemento literário, p. 1-3.
- KOVADLOFF, Santiago. Drummond: las dos soledades. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Amar-amaro y outros poemas*. Buenos Aires, Calicanto, 1978.
- LEAL, Vitor Alves. *Coronelismo, enxada e voto*. SP, Nova Fronteira, 1997.
- MARQUES, Reinaldo Martiniano. Boitempo: a escrita memorialística de Carlos Drummond de Andrade. *SLMG*, Belo Horizonte, p.11-14, nov., 1990.
- MASSA, Jean-Michel. *Réunion - Carlos Drummond de Andrade*. Paris, Aubier Montaigne, 1972.
- MELO FRANCO, Afonso Arinos de. Um escritor saúda o homem público. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 9 nov. 1952.

- MELO NETO, João Cabral de. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Organização, apresentação e notas Flora Süsskind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese - ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972. Notas em função de Boitempo. p.44- 68.
- MERQUIOR, José Guilherme. O gigante epistolar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1983. p.1-3.
- MERQUIOR, José Guilherme. Passeio de Elegia. *Senhor*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 35-36, 1962.
- MERQUIOR, José Guilherme. A máquina do mundo de Drummond. *Razão do poema; ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996. p. 100-113.
- MIRANDA, Wander Melo. Drummond no país do mato-fundo. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, vol. 55. Jan./ dez.1997. p.131-143.
- MIRANDA, Wander Melo. A poesia do reesvaziado. Belo Horizonte, *Cadernos da Escola do Legislativo*, 1995. p.95-115.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. Bandeira e Drummond. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 set. 1955. p. 9-11.
- MONTENEGRO, Olívio. Poesias de Carlos Drummond. *Diário de Pernambuco*, Recife, 23 fev. 1955.
- MORAES NETO, Geneton. *O dossiê Drummond*. Rio de Janeiro, Globo. 1994.
- MOTTA, Dilma Augusto. *A metalinguagem na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, Presença, 1976.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Três poetas e a Segunda Guerra Mundial: Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1998. (Tese, Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada.)
- NIST, John. Carlos Drummond de Andrade. *America*, Washington, vol. 15, n. 1, p.32-36, 1963.
- NIST, John. Modern brazilian literature: panorama. *Arizona Quarterly*. Michigan, vol. 16, n. 4, p. 339-351, 1960.
- NIST, John. Modern brazilian poetry - an anthology. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 93-97,1963.
- NUNES, Benedito. Carlos Drummond: a morte absoluta. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 jan. 1971.
- NUNES, Benedito. Drummond: poeta anglo-francês. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 2 nov. 1973.

- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Bilac e Drummond no meio do caminho. *Cânones & contextos: anais*, volumes 2/5. Rio de Janeiro, Congresso abralic. 1998. p.575-578.
- PEDROSA, Celia. Poesia, cânone, valor: Figurações da pedra em Carlos Drummond de Andrade e Armando Freitas Filho. *Gragoatá - Revista do Instituto de Letras da UFF*, Niterói, v. 12, 2002, p. 83-100.
- PETERSON, Michel. Nem isto, nem nada. Drummond ou o poema contra a coisa. In: WALTY, Ivete Lara Camargos, CURY, Maria Zilda. *Drummond: poesia e experiência*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002. p. 29-44.
- PICCHIA, Menotti Del. No meu caminho havia uma pedra. *A Gazeta*, São Paulo, 22 mar. 1956.
- PIGNATARI, Décio. Drummond: oitentação. *Letras, artes mídias*. São Paulo, Globo, 1995. p.69-73.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- PY, Fernando. Panorama da poesia brasileira. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 10 fev. 1980. Suplemento literário, p. 3-5.
- PY, Fernando. Poeta do seu tempo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1980, p. 10.
- RENAULT, Abgar. Recordações modernistas. *Minas Gerais*, Suplemento Literário, Belo Horizonte, 22 out.1983. p.1-3.
- SAID, Roberto. *A angústia da ação: poesia e política em Drummond*. Curitiba: Ed. UFPR; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- SANT'ANNA, Afonso Romano. *Drummond o gauche no tempo*. Rio de Janeiro, Record, 1992.
- SANTIAGO Silvano. *Carlos Drummond de Andrade*. (Poetas modernos do Brasil). Petrópolis, Vozes, 1976.
- SANTIAGO, Silvano. Entre Marx e Proust - a trajetória de Carlos Drummond acompanhando a vida de seu século. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 jun. de 1981.
- SANTIAGO, Silvano. Camões e Drummond: a Máquina do Mundo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 out., 1982.
- SANTIAGO, Silvano. Atualidade de Drummond. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 ago., 1997.
- SANTIAGO, Silvano. Prefácio. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*, Rio de Janeiro, Record, 2001, p. 7-13.
- SANTIAGO, Silvano. Prefácio. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do Mundo*. Rio de Janeiro, Record, 2001. p. 7-13.
- SIMON, Iumna Maria. Na praça de convites. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983. p. 140-148
- SIMON, Iumna Maria. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo, Ática, 1978.
- SOUZA, Eneida Maria de. Construções de um Brasil moderno. *Literatura e sociedade*, Universidade de São Paulo, São Paulo, n.7, p.36-45.

- SOUZA, Lincoln de. Os discípulos de Wilde, *Diário de Minas*, 08 jan. 1921.
- SZKLO, Gilda Salem. *As flores do mal no jardim de Itabira*; Baudelaire e Drummond. Rio de Janeiro, Agir, 1995.
- TEIXEIRA, Jerônimo. *Drummond*. São Paulo, Nankin, 2005. 239p.
- VALLE, Patrícia Vanessa da Silva. *Carlos Drummond de Andrade leitor-crítico de poesia*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte, Faculdade de Letras, UFMG, Silvana Maria Pessôa de Oliveira. 2002, 134 p.
- VILLAÇA, Antônio Carlos. *Literatura e vida*. Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1976.
- WALTY, Ivete Lara Camargos. Geografias drummondianas: caminhos e fronteiras. In: WALTY, Ivete Lara Camargos, CURY, Maria Zilda. *Drummond: poesia e experiência*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.
- WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

REFERÊNCIAS GERAIS

- ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo, Editora 34, 2000.
- ANDERSON, John Lee. *Che Guevara - uma biografia*. São Paulo, Objetiva, 1997.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1987.
- ANDRADE, Rodrigo Ferreira, MAGALHÃES, Beatriz de Almeida. *Belo Horizonte um espaço para a República*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1989.
- ANTELO, Raul, CAMARGO, Maria Lúcia de Barros, ANDRADE, Ana Luiza, ALMEIDA, Tereza Virgínia de. *Declínio da arte/ascensão da cultura*. Florianópolis, Letras Contemporâneas, Abralic, 1998.
- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2003.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividade contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- ARFUCH, Leonor (org.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Trama Editorial/Prometeo Libros, 2002
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Rio de Janeiro, Record, s/d.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.
- BADIOU, Alain. *Deleuze : o clamor do ser*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997. 154 p.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1995, vol.1.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989, vol. 3.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998.

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa, Relógio D'água, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- BIRMAM, Joel. *Entre cuidado e saber de si: sobre Foucault e a psicanálise*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas – 1923-1949*. Barcelona, Emecé, 1989. Tomo I.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 2. São Paulo*, Globo, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 3. São Paulo*, Globo, 2000.
- BORGES, Jorge Luiz. A arte da biografia. In: *Folha de São Paulo*, 24 de dezembro de 2000. p. 6-12.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- CAMPOS, Haroldo de. *A máquina do mundo repensada*. São Paulo, Ateliê, 2000.
- CANTO, Estela. *Borges à contraluz*. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos*, vol 1. 1942-1978. Rio de Janeiro, Topbooks, 1999.
- CASTAÑEDA, Jorge C. *Che Guevara, a vida em vermelho*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade - a histórias e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- CRAIA, Eládio C. P. *A problemática ontológica em Gilles Deleuze*. Cascavel, Ed. EDUNIOESTE, 2002.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo, Editora 34, 1997 (a).
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997 (b), vol. 3.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 1998 (a).
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo, Editora 34, 1998 (b).
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Lisboa, Vega, 1998. (c)
- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo, Escuta, 1998 (d).
- DELEUZE, Gilles. *L' île deserte et autre textes - textes et entretiens 1953-1974* (edition préparée par David Lapouje). Paris, Minuit, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2003(A).
- DELEUZE, Gilles. *Deux regimes de fous - textes et entretiens 1975-1995* (edition préparée par David Lapouje). Paris, Minuit, 2003. (B)
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1995.

- DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. São Paulo, Papyrus, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001 (a).
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo - uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001 (b).
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte, Autêntica, 2001 (c).
- DERRIDA, Jacques. *Políticas da amizade - seguido de o Ouvido de Heidegger*. Porto, Campo das Letras, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo, Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III : Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: *Obras completas*. RJ, Delta, 1959, v. V. p. 494-495.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro, Imago, 1997. Baudelaire, Benjamin e o Moderno. p. 139-154.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo, Ed. 34, 2000.
- HARDT, Michael. *Gilles Deleuze um aprendizado em filosofia*. São Paulo, Editora 34, 1996.
- IGLÉSIAS, Francisco. *Três séculos de Minas*. Belo Horizonte, Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa: 1985.
- JARDIM, Eduardo. *A brasilidade modernista*. Rio de Janeiro, Graal, 1978.
- LAFETÁ, João Luís. *1930 a crítica e o modernismo*. São Paulo, Duas Cidades, 1974.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo, Ed. EDUSP, 2002.
- LEAL, Vitor Alves. *Coronelismo, enxada e voto*. São Paulo, Nova Fronteira, 1997
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze a filosofia*. Rio de Janeiro, Graal, 1990.
- MARQUES, Reinaldo, VILELA, Lúcia Helena. *Valores: arte, mercado política*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2002.
- MATOS, Olgária Chain Féres. O storyteller e o flâneur: Hannah Arendt e Walter Benjamin. In: MORAES, Eduardo Jardim de., BIGNOTTO, Newton (org.). *Hannah Arendt: diálogos, reflexões, memórias*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001. p. 90-96.
- MATOS, Olgária C. F. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. SÃO PAULO. Brasiliense, 1993.
- MELO NETO, João Cabal de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.

- MERQUIOR, José Guilherme. A poesia modernista. In: *A razão do poema: ensaios de críticas e de estéticas*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996. p.36-47.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MIRANDA, Wander Melo, SOUZA, Eneida Maria de. (org.). *Arquivos literários*. São Paulo, Ateliê, 2003.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1992.
- MORAES, Denis de. *O velho graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1996.
- MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001.
- MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará: Prefeitura, 1996. (Perfis do Rio, n. 14)
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura – notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói, Ed. EDUFF, 1999.
- NAVA, Pedro. *Beira-mar*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978.
- NEIBURG, Federico. *Los intelectuales y la invención del peronismo - estudios de antropología social e cultura*. Buenos Aires, Alianza, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo, Cia. das Letras, 2001.
- ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. RJ, Relume Dumará, 2000.
- PAES, João Paulo. A ruptura vanguardista: as grandes obras. In: PIZARRO, Ana. *América Latina : palavra, literatura, cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995. v. 3, p.99-123.
- PESAVENTO, Sandra. *História e história cultural*. Belo Horizonte, Autêntica, 2003.
- PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el proximo milenio y Mi Buenos Aires querida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Ecomonica, 2001.
- PIGNATARI, Décio. O modernismo é problema de alteração de Know-how. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1972.
- PONGE, *O partido das coisas*, São Paulo, Iluminuras, 2000.
- PROUST, Marcel. *A fugitiva*. Porto Alegre, Globo, 1995 (a). (Tradução de Carlos Drummond de Andrade)
- PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Porto Alegre, Globo, 1996.
- PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre, Globo, 1995 (b).
- RACIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.
- RESENDE, Otto Lara. Encanto e engasgo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1981.

- RONAI, Paulo. Boitempo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1969. Suplemento do Livro, p. 12-13.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Lacan*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. Com Chico e Drummond sôbolos rios de babilônia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1967. Segundo caderno. p. 16-17.
- SANTIAGO, Silviano. Atração do mundo; políticas de identidade e de globalização na moderna cultura brasileira. *Gragoatá*, Niterói, vol.1, n.1. p. 31-54, 2º sem., 1996.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da Letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. *Ora (direis) puxar conversa!* Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2006.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna - Intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.
- SARLO, Beatriz, ALTAMIRANO, Carlos. *Conceptos de sociologia literaria*. Bueno Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.
- SARLO, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Fondo de Culturra Econômica. (Série Breves)
- SARLOS, Beatriz. *Borges, um escritor en las orillas*. Buenos Aires, Siex Barral, 2003.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. Crise e não apogeu. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1951.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. Modernismo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20 out. 1929.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. Os modernistas e o acadêmico. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1952.
- SCHWARTZMAN, Simon (org.). *Estado Novo, um auto-retrato* (Arquivo Gustavo Capanema). Brasília, CPDOC/FGV, 1983.
- SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena e COSTA, Vanda Ribeiro. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole : São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- SODRÉ, Nelson Werneck. Situação do modernismo. *Correio Paulistano*, São Paulo, 20 jun.1954.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2002.
- SOUZA, Eneida Maria de. Edifício: que geração é essa? *Scripta*, Belo Horizonte, v.1, n.1. p. 13-21, 1997.
- SOUZA, Eneida Maria de. SCHMIDT, Paulo (org.). *Mário de Andrade - Carta aos Mineiros*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1997.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade – niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. SÃO PAULO, Martins Fontes, 2002.

CORRESPONDÊNCIA

ALMEIDA, Martins de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. (sine loco), 1926. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

ALMEIDA, Martins de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. (sine loco), abr. 1926. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

ALMEIDA, Martins de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. (sine loco), 1926. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

ALMEIDA, Martins de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. (sine loco), 7 e 8 jun. 1926. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

ALMEIDA, Martins de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Oliveira, 8 jun. 1927. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

ALMEIDA, Martins de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Oliveira, 8 set. 1927. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

ALMEIDA, Martins de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Oliveira, 12 mar. 1928. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

ALMEIDA, Martins de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Juiz de Fora, 13 ago 1925. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

ALMEIDA, Martins de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. (sine loco), set. 1926. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta a Gustavo Capanema. Rio de Janeiro, 25 mar. 1936. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta a Gustavo Capanema. Rio de Janeiro, 21 out. 1937. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta a Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro, 8 dez. 1934. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta a Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro, 4 dez. 1940. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta a Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro, 24 out. 1944. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta a Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro, 7 out. 1946. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta a Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro, 2 dez. 1946. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta a Pedro Nava. [s.n.t.]. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta a Cândido Portinari. Rio de Janeiro, 6 abr. 1942. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta a Cândido Portinari. Rio de Janeiro, 15 out. 1946. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta a Cândido Portinari. Rio de Janeiro, 1962. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta a Sérgio Milliet. Rio de Janeiro, 7 fev. 1949. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

BANDEIRA, Manuel. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 21 out. 1924. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

BANDEIRA, Manuel. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 31 ago.1925. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

BANDEIRA, Manuel. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 26 out. 1925. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

BANDEIRA, Manuel. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Pouso Alto, 3 fev. 1926. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

BANDEIRA, Manuel. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, [s.d.]. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

BANDEIRA, Manuel. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 4 ago. 1926. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

BANDEIRA, Manuel. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 3 set. 1926. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

BANDEIRA, Manuel. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 21 set. 1926.

BANDEIRA, Manuel. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 17 dez. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

BANDEIRA, Manuel. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 21 jul. 1927. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

BANDEIRA, Manuel. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 30 jan. 1930. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

BANDEIRA, Manuel. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 8 maio 1930. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

BANDEIRA, Manuel. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 25 jun. 1930. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

BANDEIRA, Manuel. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 14 dez. 1931.

- BANDEIRA, Manuel. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 27 jul. 1933. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- BANDEIRA, Manuel. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 30 out. 1933.
- CAPANEMA, Gustavo. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Pitangui, 20 dez. 1925. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- CAPANEMA, Gustavo. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Pitangui, 12 dez. 1926. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- CAPANEMA, Gustavo. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Pitangui, 28 maio 1930. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- CAPANEMA, Gustavo. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte, 31 out. 1930. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- CAPANEMA, Gustavo. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 23 jul. 1934. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- CARPEAUX, Otto Maria. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 31 maio 1942. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- CARPEAUX, Otto Maria. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 19 jun. 1942. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- CARPEAUX, Otto Maria. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 21 jun. 1942. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- CARPEAUX, Otto Maria. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 16 jul. 1942. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- CARPEAUX, Otto Maria. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 13 ago. 1942. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- CARPEAUX, Otto Maria. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 1944.
- CARPEAUX, Otto Maria. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 13 out. 1944. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- CARPEAUX, Otto Maria. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, nov. 1944. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- CARPEAUX, Otto Maria. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 8 nov. 1944. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- CARPEAUX, Otto Maria. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 31 dez. 1946.
- CARPEAUX, Otto Maria. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 1 set. 1959. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- CARPEAUX, Otto Maria. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 16 maio 1962. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- CARPEAUX, Otto Maria. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 18 set. 1973. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

- GUIMARAENS FILHO, Alfonsus de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte, 14 dez. 1940. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- GUIMARAENS FILHO, Alfonsus de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte, 21 set. 1941. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- GUIMARAENS FILHO, Alfonsus de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte, 24 mar. 1948. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- GUIMARAENS FILHO, Alfonsus de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte, 26 jan. 1952. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- GUIMARAENS FILHO, Alfonsus de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte, 5 mar. 1954. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- GUIMARAENS FILHO, Alfonsus de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Brasília, 1 jul. 1962. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- GUIMARAENS FILHO, Alfonsus de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Brasília, 4 nov. 1962. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- GUIMARAENS FILHO, Alfonsus de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Brasília, 7 jun. 1963. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- GUIMARAENS FILHO, Alfonsus de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Brasília, 7 out. 1967. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- GUIMARAENS FILHO, Alfonsus de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Brasília, 17 out. 1967. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- GUIMARAENS FILHO, Alfonsus de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Brasília, 24 abr. 1970. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- GUIMARAENS FILHO, Alfonsus de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. (sine loco), 27 out. 1982. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- LUCAS, Fábio. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte, 29 set. 1967. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- LUCAS, Fábio. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte, 7 maio, 1969. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MENDES, Murilo. Carta a Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro, 18 maio 1930. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MENDES, Murilo. Carta a Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro, 16 jun. 1930. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MENDES, Murilo. Carta a Carlos Drummond de Andrade, Pitangui, 3 fev. 1931. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MENDES, Murilo. Carta a Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro, 16 jul. 1932. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

- MENDES, Murilo. Carta a Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro, 28 no. 1932. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MENDES, Murilo. Carta a Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro, jun. 1941. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MENDES, Murilo. Carta a Carlos Drummond de Andrade, (sine loco), 5 set. 1943. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MENDES, Murilo. Carta a Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro, 21 set. 1944. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MENDES, Murilo. Carta a Carlos Drummond de Andrade, Juiz de Fora, 8 mar. 1945. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MENDES, Murilo. Carta a Carlos Drummond de Andrade, Juiz de Fora, 4 abr. 1945. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MENDES, Murilo. Carta a Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro, 24 mar. 1952. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MENDES, Murilo. Carta a Carlos Drummond de Andrade, Roma, 4 fev. 59. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MENDES, Murilo. Carta a Carlos Drummond de Andrade, Roma, 18 mar. 1960. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MENDES, Murilo. Carta a Carlos Drummond de Andrade, Lisboa, 4 set. 1963. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MENDES, Murilo. Carta a Carlos Drummond de Andrade, Roma, 11 nov. 1965. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MENDES, Murilo. Carta a Carlos Drummond de Andrade, Roma, 18 out. 1966. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MERQUIOR, José Guilherme. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Paris, 6 set. 1966. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MERQUIOR, José Guilherme. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Bonn, 9 nov. 1972. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MILLIET, Sérgio. Carta a Carlos Drummond de Andrade. (sine loco), 1930. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MILLIET, Sérgio. Carta a Carlos Drummond de Andrade. São Paulo, 10 fev. 1949. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- NAVA, Pedro. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte, 23 mar. 1926.
- NAVA, Pedro. Carta a Carlos Drummond de Andrade. (sine loco), 23 set. 1931. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

- NAVA, Pedro. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte, 6 jan. 1932. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- NAVA, Pedro. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte, 4 nov. 1932. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- NAVA, Pedro. Carta a Carlos Drummond de Andrade. São Paulo, 19 dez. 1932. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- NAVA, Pedro. Carta a Carlos Drummond de Andrade. São Paulo, 14 fev. 1933. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- NAVA, Pedro. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 7 abr. 1933. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- NAVA, Pedro. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte, 6 set. 1947. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- NUNES, Cassiano. Carta a Carlos Drummond de Andrade. São Paulo, 6 fev. 1959. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- NUNES, Cassiano. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Assis, 8 nov. 1960. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- NUNES, Cassiano. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Nova Iorque, 27 ago. 1964. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- NUNES, Cassiano. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Nova Iorque, 21 maio 1965. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- NUNES, Cassiano. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Philadelphia, 5 ago. 1965. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- NUNES, Cassiano. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Brasília, 3 nov. 1967. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- NUNES, Cassiano. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 3 jun. 1969. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- NUNES, Cassiano. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Brasília, 11 jul. 1974. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- NUNES, Cassiano. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Brasília, 16 jul. 1981. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- NUNES, Cassiano. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Brasília, 25 out. 1984. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- PORTINARI, Cândido. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Brodósqui, dez. 1939. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- PORTINARI, Cândido. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Brodósqui, 1939. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

- PORTINARI, Cândido. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Nova Iorque, out. 1940. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- PORTINARI, Cândido. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Brodósqui, 10 dez. 1940. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- PORTINARI, Cândido. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Brodósqui, 1941(a). Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- PORTINARI, Cândido. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Brodósqui, 1941(b). Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- PORTINARI, Cândido. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Washington, 1941. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- PORTINARI, Cândido. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Washington, 3 out. 1941. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- PORTINARI, Cândido. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Petrópolis, 6 mar. 1944. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- PORTINARI, Cândido. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Brodósqui, 16 jan. 1946. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- PORTINARI, Cândido. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Paris, 6 jun. 1946. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- RESENDE, Otto Lara. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte, 22 jun. 1943. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- RESENDE, Otto Lara. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte, 6 set. 1943. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- RESENDE, Otto Lara. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte, 12 out. 1943. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- RESENDE, Otto Lara. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Lisboa, 24 nov. 1967. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- RESENDE, Otto Lara. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Lisboa, 14 mar. 1968. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- RESENDE, Otto Lara. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Lisboa, 6 set. 1968. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- RESENDE, Otto Lara. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Lisboa, 13 fev. 1969. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- RESENDE, Otto Lara. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Lisboa, 18 mar. 1969. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- RESENDE, Otto Lara. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Lisboa, 20 mar. 1969. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

- RESENDE, Otto Lara. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Lisboa, 1 abr. 1969. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- RESENDE, Otto Lara. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Lisboa, 8 maio 1969. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- RESENDE, Otto Lara. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Lisboa, 18 ago. 1969. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- RESENDE, Otto Lara. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 13 nov. 1974. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- RESENDE, Otto Lara. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 9 abr. 1974. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- RESENDE, Otto Lara. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 19 out. 1977. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- RESENDE, Otto Lara. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 31 out. 1977. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- RESENDE, Otto Lara. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 1 nov. 1977. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- RESENDE, Otto Lara. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 15 jan. 1979. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- RESENDE, Otto Lara. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 10 abr. 1980. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- SABINO, Fernando. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte, 7 jun. 1943. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- SABINO, Fernando. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte, 18 jun. 1943. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- SABINO, Fernando. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte, 20 jun. 1943. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- SABINO, Fernando. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte, 28 set. 1943. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- SABINO, Fernando. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Londres, 14 abr. 1966. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Iowa, 29 mar. 1969. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. Carta a Carlos Drummond de Andrade. Aix, 15 jan. 1981. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.

ANEXOS

O conjunto de textos aqui exposto compõe-se de parte da extensa e heterogênea produção literária de Carlos Drummond de Andrade ao longo da década de 1920, que permanece ainda hoje inédita em livro. Trata-se do material precedente à publicação de *Alguma poesia*, considerada a certidão de nascimento oficial do poeta. A fim de reuni-los, empreendi uma pesquisa, iniciada em 1998, em jornais e revistas da época, sobretudo no *Diário de Minas*, cujos exemplares foram consultados na Hemeroteca de Belo Horizonte, no acervo pessoal do escritor, doado ainda em vida à Fundação Casa de Rui Barbosa, assim como no Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.⁵¹⁷ A maior parte desses textos foi publicada em Belo Horizonte, embora alguns poemas e artigos de destaque tenham sido veiculados em periódicos do Rio de Janeiro e/ou de São Paulo, os quais também foram pesquisados. Há também poemas provenientes do famoso “caderno” organizado e datilografado pelo próprio poeta e enviado a Mário de Andrade em 1926.

Não obstante a imprecisão do critério adotado, tendo em vista o caráter híbrido dos poemas drummondianos, organizo o material dividindo-o em prosa e verso e apresentando-o cronologicamente. Insatisfatória teoricamente, já que a prosa do mundo sempre esteve na base da poesia de Drummond, esta divisão, meramente didática, visa a facilitar sua consulta. O primeiro conjunto de textos constitui-se, portanto, de artigos, resenhas, crônicas e contos, ao passo que o segundo é composto por poemas em prosa e em verso, além de alguns aforismos.

⁵¹⁷ O levantamento de textos inéditos de Drummond iniciou-se em 1998, durante a pesquisa de Mestrado, e se estendeu até 2004. Nesse período, foram consultados o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa; jornais e revistas dos anos de 1920, encontrados, sobretudo, na Hemeroteca de Belo Horizonte e no Acervo de escritores Mineiros da UFMG; assim como o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Tomo como base a data da publicação dos textos e não a de sua efetiva elaboração, impossível de ser precisada, o que gera alguns problemas concernentes à tarefa de se contextualizar cada um deles. O controverso poema “No meio do caminho”, por exemplo, embora produzido entre fins de 1923 e o ano 1924, foi publicado em 1928. “Onda”, outro caso, embora seja considerado o primeiro poema de Drummond publicado em revista, em 1918, aparecerá aqui junto com os poemas de 1923, ano em que aparece no *Diário de Minas*.

Todos os textos aqui reproduzidos foram fotografados em seu suporte original, jornais, revistas ou correspondência. Foi realizada uma atualização ortográfica, mas com a preocupação de se manter o vocabulário original de cada texto. Devido à má conservação de alguns deles, permaneceram pequenas dúvidas, provenientes dos rasgões, dos desbotamentos ou das falhas dos próprios documentos, o que dificultou a transcrição do material coligido, mas que não chegou a comprometer sua leitura. Todos esses problemas estão devidamente identificados entre colchetes. No intento de resolvê-los, consultei os trabalhos de Fernando Py, John Gledson, Maria Zilda Cury e Thaís Isabel Castro, pesquisadores que também se debruçaram sobre as primeiras produções de Drummond.



Destaco, ainda, que o levantamento realizado não pretendeu reunir toda a produção drummondiana do período, tarefa que demandaria um projeto específico e exclusivo, mas ainda assim se revelou importante, ou mesmo decisivo, para a interpretação crítica e teórica da obra, tencionada nesta tese.

Desenho de Drummond, de autoria de Pedro Nava, publicado com o artigo “O homem do pau-brasil”, na seção “O mês modernista”, em *A noite* 1925

1. RESENHAS E ARTIGOS INÉDITOS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, ANOS DE 1920

Fome de leitura

Graças a Deus, já se tem alguma coisa em Minas. Leitura desordenada, imperfeita, anárquica, mas contínua. Um livreiro inteligente falava-me, há dias, da extraordinária divulgação que vem tendo, em nosso meio, a opulenta e variada literatura hispano-americana. Ouvi-o com prazer. Com que então, já aqui se conhecem as obras de Valle Inelau, Vargas Villa, Rodó, David Pena, Ingenieros! Um cético sorriria. *Eu, que nem sou cético nem crente*, confesso haver acreditado...

Ainda ontem, num bonde que me levava não sei mais onde, encontrei um querido amigo. Cumprimentei-o. Ele ergue os olhos dum livro que parecia ler, e correspondeu ao cumprimento. O demônio da curiosidade espigou-me:

- Tu lês, provavelmente, o nosso Macedo...

E o outro com serenidade:

- Não. Leio o universal Romeu Rolland...

O universal Romeu Rolland! É quase inacreditável!

Tudo isso me fez afirmar, logo no começo da tira, que em Minas já se lê. Ainda bem. Pois se nós comemos, dormimos e gritamos, por que não meu Deus havemos de ler? À falta de outro pretexto, ao menos com o [...] apunhalar aquele tremendo e memorável *tedium vitae*, de que nos fala creio, o nosso amigo Baudelaire.

De tudo isso, eu, com o antecipado perdão das criaturas indulgentes posso arrancar uma conclusão acaciana...

E vem a ser que, com a nossa fome de leitura, muito lucrará cada um de nós, em particular, porém ainda mais a nossa literatura, em geral. É perfeitamente acaciano e sensato.

Grandes talentos entisicam por essa Minas afora, sem o alimento e o apoio de uma larga e sólida cultura. Fulano, por exemplo, tem tanto vigor imaginativo, uma tão grande potencia analítica, mas, sem instrução, coitadinho! Como conseguirá marchar um pobre diabo destes?

É preciso, pois, ler muito. Muito mesmo.

A esse respeito, não podemos ter dúvidas: é preciso, ainda, ler tudo, absolutamente tudo.

Não se recomendem livros. Todos os livros são bons, porque são livros. Um filósofo elegante e sibarita, que floresceu nas paginas da “Afrodite”, de Pierre Louye, afirmava, sereno, que há, em todas as obras literárias, uma idéia, um pensamento, uma frase interessante. O essencial era, e é, assimilar esse pensamento único...

Então v. lê o Forjaz. Não faça tal. Ler pessimista em pleno século de otimismo. Leia os construtores e os criadores. Isto me dizia um sujeito qualquer, há tempos. E, pela sua boca, falava-me o espírito de dez mil sujeitos clássicos... Não lhe respondi coisa alguma. E continuei a ler o meu Forjaz. Porque é preciso ler Forjaz, Nietzsche, Santo Agostinho, Luciano de Samosata, Goethe, Camillo, Austregésilo... *Em literatura, só pode haver um critério: a ausência de critérios estéticos.*

O meu desejo é, pois, que os patrícios continuem a ter uma desesperada fome de leitura, e que os livreiros lucrem imenso com tal voracidade.

Carlos Drummond

(ANDRADE, Carlos Drummond de. “Fome de leitura”, *Diário de Minas*, 18 mar. 1921)

Um prazer quase triste

(A propósito dos muitos *touristes* que os transatlânticos despejam nestes Brasis)

Há *globe-trotters* natos. Trazem para a vida a paixão de viajar e a ela se entregam com a religiosidade do cristão primevo ao se entregar às feras, num anfiteatro romano. Assim nasceram, assim hão de viver. E se o fado lhes proporcionou a ventura suprema de uma carteira obesa de notas, ei-los formando na classe eleita dos *touristes*...

São uns felizes. Gozam, por [mim] , uma felicidade melancólica...

Melancolia, porque?

Meu amigo, v. não conhece o triste prazer de viajar. É que, de certo, só lhe vêm à mente as paisagens novas, os novos aspectos e os costumes curiosos. É que não imagina a tristeza de ver essas paisagens com os olhos apressados... Algumas delas são tão lindas! Bem que desejaríamos apertá-las junto ao coração, como lá diz o bom Flaubert, na *Tentation*... E por nós vão desfilando, vão fugindo, incessantes e perturbadoras... A retina povoa se nos d'imagens fantásticas, que se confundem, e se esmigalham. Sentimos a impressão do infinito. No fundo, ficamos atordoados.

- Mas, há o encanto, homem terrível!

- O encanto das viagens é uma ilusão, entre mil outras ilusões. O que v. experimenta é a sensação de que o mundo lhe está a fugir, com todos os seus recantos deliciosos e amáveis... Os rios e as montanhas se sucedem como num Cosmorama; há naqueles uma graça inconstante e fugidia, como há nestas uma insensibilidade pétreia que nos magoa quase fisicamente. O nosso comboio é impiedoso, vai [talando], rápido, estradas onde nos seria agradável uma parada de horas inteiras... E os transatlânticos, meu amigo? Estes são um verdadeiro ultrage à beleza helênica do mar!

- Está a dizer disparates...

- Estou a dizer verdades, o que talvez seja a mesma coisa. Creia-me, eu já viajei. Bastante. Por mares e terras. Sofri a poesia, o enjôo, [-----] o aborrecimento da solidão, a tortura dos companheiros enfadonhos, a vida complicada dos grandes hotéis, o atraso dos comboios, o imprevisto dos acidentes...

Viajar é entediar-se, acredite...

- O tédio é a doença dos inadaptáveis.

- Seja. E a terra toda é um manicômio de inadaptáveis. Meta-se num vapor, e verá. Eu não invento. Acho imbecil fantasiar a vida, que, já de si, é uma fantasia idiota. E regresso à minha primitiva afirmação. O sonambulismo não faz alegres, faz melancólicos. O que V. aprende numa viagem é pouco, muito pouco.

Amer savoir, celui qu'on tire da Voyage. Eis o que exclamava a satanista de *Les fleurs du mal*, após haver perguntado aos viajores: *Dites, qu'avez vous vû?* Os viajores responderam, penosamente:

Nous avons vu desastres

Et des fleurs; nous avons vu des sables

aussi

Et, malgré blin des choisis et d'im –

prévus desastres,

Nous nous sommes souvent ennuyés,

comme, ici.

O poeta falava, é claro, visando um símbolo. Mas os versos me servem.

Deixe lá dizer o servo e insuportável Sounte-Beuve [e] que viajar é bom, dilata as idéias, abate o amor próprio. Qual nada!

Origina a magna de ver sem possuir e de olhar sem compreender, isto sim.

- Que tolice!

- Diga o que lhe vier dos lábios. É-me indiferente. Olhe: eu não viajo mais. Sei que há romarias em Portugal, touros em Espanha, moinhos em Holanda. Sei que Florença é um paraíso espiritual. E que Bruges tem canais cantados pelo suavíssimo *Rodenback*. Também não ignoro.

Também não ignoro o Reno, tão querido de Heine. Ora, se eu tenho tudo isso, integral e perfeito, na geografia, nas brochuras e nos papéis públicos, porque, diabo, irei vê-lo através de peregrinações longas e fastidiosas?

- Sim, mas...

- Nada disso. Creia nas minhas palavras. Não vá à Europa nem à Norte América. E não saude aqueles que de lá nos chegam. São uns coitados. Suportam uma tremenda travessia de mares zangados e, aqui aportando, esbarram com uma natureza onde o João do Rio chegou a descobrir *meetings* vegetais...

Que horror! Olhe, a propósito: Estou, hoje, farto da rua da Bahia. V. não me faz companhia numa viagenzita até Sabará?

Carlos Drummond

(ANDRADE, Carlos Drummond de. "Um prazer quase triste", *Diário de Minas*, 02 abr. 1921)

Carta-bilhete. A Lincoln de Souza

(Isso é uma resposta a uma coluna escrita por Lincoln de Souza com o título: Os discípulos de Wilde, publicada em 08/04/21)

Meu distinto camarada.

Entre as criaturas de boa vontade que usufruem, neste planeta humorístico, o momento fugitivo da vida, eu, sou, talvez, a mais indulgente, a mais identificada com a visão normal das coisas humanas, e, em consequência, a mais inofensiva. Sem princípios filosóficos que me norteiem através do emaranhamento das sondas espirituais, vou trilhando, sozinho, a estrada que se me desnuda, infinita aos olhos desencantados ... Não me galvanizam o espírito das subtâneas rajadas de rebelião, nem jamais [me] prosto, falta de ânimo, ou pobre [de alento]: sou simplesmente, um equilibrado.

Um equilibrado, meu caro Lincoln! Parece-lhe, então, que Oscar Wilde, aquele belo demônio, me intoxicou? É engano seu, creia. Eu não leio Oscar Wilde. Nunca o li. Ler um autor é compreendê-lo e amá-lo. Ora, só compreendo e amo aquele enorme Thomaz de Rempis, que escreveu um livro maior que as *Intenções*, a *Salomé* e o *Retrato de Dorian Gray*, reunidos: a "Imitação de Cristo".

V. vai, talvez sorrir. Vai supor que perpetrei, agora uma tremenda blague. Contudo, só faço blagues quando escrevo irreverências como as que V. citou...

Há, no seu artigo, uma frase colhida em Anatole. Entretanto, Anatole é, como Wilde, um "envenenador de almas". Um não destrói nem refuta o outro.

Chegando, agora, à sua concepção da vida, eu tenho a dizer-lhe, não é "deliciosa, horrível, encantadora, medonha, doce, amarga". A vida é, apenas, deliciosa, encantadora e doce. Anatole usou com brutal impropriedade os adjetivos "horrível",

“medonha” e “amarga”. V. e o autor de *Sur la pierre blanche* reúnem Schopenhauer e Pangloss num composto híbrido e in-característico. Os dois são irreconciliáveis. A vida não é, como V. pensa, uma pouca lama argamassada a uma de luz. É muita luz, sem nenhuma lama.

Ainda bem que V., mais adiante, reduz tudo a uma simples questão de pontos de vista. São, afinal, pontos de vista que se chocam até nas últimas linhas do seu artigo... Para a sua estesia, não há, como expressões de beleza, senão a arte e a morte. Discordo. Em primeiro lugar, nós só possuímos da arte definições absolutamente relativas. Ruskim quer que ela seja adoração. Zola julga-a como a própria natureza refletida pelo personalismo de um temperamento. Sei de um alemão que a reduz, grave e sintético, a uma equação: Arte = Natureza - X. Por mim, penso, apenas, que ela não passa de uma doença de espírito. Uma doença de que a humanidade algum dia se verá livre...

Não a julgo, como V., uma das coisas belas da vida. A arte está, sempre, muito aquém ou além da beleza: aquém, se objetiva, além, se subjetiva. Não há infinito na arte, que é toda feita de proporção e medida. Comparo uma obra d'arte a qualquer coisa de muito arranjadinho, muito direitinho, e mais nada.

E a morte... Será bela, a morte? Com sinceridade: não.

O que há, pois de belo na vida é, meu caro Lincoln, - a vida.

O mais é ficção, desvario, loucura...

Afetuosamente

Carlos Drummond

(ANDRADE, Carlos Drummond de. “Carta-Bilhete. A Lincoln de Souza”, *Diário de Minas*, 10 abr. 1921)

Os olhos inteligentes que pousaram sobre este livro hão de querer bem à mão serena

A escalada

(Maçonariamente)

- Alcantilações!.. Ladeiras sem conto!...

Estas cruces, estas crucificações da honra!...

- Não há ponto final no morro das ambições.

As bebedeiras do vinho dos aplaudires...

Champanhações... cospe os fardos!

(São Paulo é um trono) – E as imensidões das escadarias!...

- Queres te assentar no píncaro mais alto? Catedral?...

- Estas cadeias da virtude!...

- Tripinga-te! (os empurrões dos braços em segredo.)

Principiarás escravo, irás a Chico Rei!

A leitura, porém, foi interrompida por alguém que entrou na livraria e que todos respeitosa e saudaram:

- Mestre!

Era o velho jornalista da *A Vanguarda*, o vibrante dr. Agostinho Penido.

E o Aníbal disse comovidamente num lance teatral:

- Eis o precursor da grande arte.

Y.

(ANDRADE, Carlos Drummond de. “Sobre *Paulicéia Desvairada*.” *Diário de Minas*, 20 jan. 1923)

Notícia Elétrica, sobre um livro de Aníbal Mattos

7h e 25. A alegria do vento, na alegria das árvores. A cidade pula do leito, agitada e contente. Um sol novo, um ar novo, um azul absolutamente novo. Quem lavou a fachada dos prédios, o calçamento das ruas? Quem lavou o ambiente? Oh! Mas a cidade nasce todas as manhãs. Todas as manhãs se realiza o milagre da criação. Um *fiat* generoso deixa cair sobre nós a chuva dos divinos pródigios. Agitação. A alma do rumor abre no ar os seus tentáculos. O barulho da rua é uma sinfonia. A rua está cheia de Wagner, há Wagner nas buzinas dos automóveis e das carroças, Wagner espirrando nas rodas dos bondes, Wagner berrando no grito pros padeiros, Wagner, sempre Wagner!

Decididamente, a vida é maravilhosa! A vida é espanto e maravilha. E que dizer da manhã? Na manhã, as criaturas são mais puras e mais felizes, e o céu se desmancha sobre as nossas cabeças. Gostaram da repetição? A repetição é um recurso literário. E é também um recurso comercial. Senão, vejamos. Estão gritando e repetindo: “Correio, Gazeta, Imparcial! Correio, Gazeta!” Os jornais são infinitamente divertidos. Que é um jornal? É a crônica da vida dos outros. Registro, com pouca ou nenhuma gramática, dos heroísmos, das traficâncias e das patifarias dos outros. Os crimes, os desastres, as cotações, entre duas páginas, com tipos grandes, entrelinhas e clichês. Oh! Os jornais...

Vejamos o que dizem essas línguas purulentas: A morte de Lord Carnavon, o terrível Zeca Netto, a greve em Dusseldorf, a procura dos vales-ouro, “como se enforcou Ritinha Piolho de Sapo”, “um cavalheiro que sofria de asma”, as conferências internacionais, os filmes da Paramount, a exportação de legumes, espiritismo, fascismo, futebol, - o diabo! Positivamente, os jornais transbordam. Há neles demasiadas informações. Para que acontecem tantos fatos? Nós não precisamos de fatos. Precisamos, isto sim, de palavras *Words, words*, como lá dizia o Hamlet... Sim, refugiem-nos entre as paredes discretas das livrarias. O gozo intelectual, todo feito de abstrações é perversamente convidativo. Abandonemos a ação. De que vale gritar, subir em aeroplanos, matar, correr, trabalhar? Abro no espírito inquieto um parêntese desanimado...

E, contudo, sou vítima de uma rápida ilusão. Aqui dentro, na livraria, formilha uma vida intensa e trágica, silvante, encaracolante e envolvente. Os livros têm braços, pernas, buracos de olhos, unhas e dentes. Os livros mordem. Os livros matam. E há livros que atropelam, outros que suicidam, outros que furtam o pão de cada dia... E que formidável e doloroso trabalho!

Uma livraria é uma cidade cheia de transeuntes, veículos, arranha-céus, esgotos, magazines, balneários, cassinos...

E nas [montras], onde o olhar cansado procura repousar da vida, há o escândalo de um livro novo, vestido de cores novas. É a vida, sempre a vida! E quem escreve esse livro é justamente um homem agitado e febril, um homem-força: o Sr. Aníbal Mattos.

O Sr. Aníbal Mattos desconhece o 7º pecado mortal. E, com quanto seja esse um amável pecado, eu admiro no Sr. Aníbal a nobre atitude de batalhador. Adoro de mãos postas a preguiça. Mas há uma volúpia igual a da preguiça: é a de se contemplar o trabalho dos outros. Enquanto envelhecemos diante de um eterno entediado sorvete no Trianon, o redator do *Diário de Minas* vai ao escritório, escreve um drama, pinta um quadro, ensaia uma comédia, compõe um poema, produz um artigo! Aqui, diante do meu sorvete (ai de mim!), folheio este livro do Sr. Aníbal de Mattos – o décimo terceiro publicado! – e fico a meditar que ele tem ainda sete livros inéditos. Para um homem de 35 anos, convenhamos, isto é imenso. O Sr. Tristão da Cunha, com 45 anos, fez dois...

Cumpra fixar as linhas dominantes no perfil intelectual do Sr. Anibal Mattos. Eis aí um homem que, vivendo numa época de atividade delirante, sabe por a sua sensibilidade ao alcance das múltiplas e desencontradas sugestões do meio ambiente, transfiltrando-as, após, ao espírito avisado, que, com esses materiais, realiza uma obra rápida e violenta. Ignoro os seus métodos de trabalho; suponho que não adote nenhum. Deve produzir, como é razoável imaginar-se, sob o império imediato das emoções, ao calor daquela “embriaguez conceptiva” de que nos informa Fialho, em “Literatura gá-gá”. Não lhe serão habituais as laboriosas gestações, as vigílias sobre uma página incerta, os longos desvelos de Flaubert e dos Goncourt, - torturas que põem cabelos brancos. Produz depressa, e isso não é um defeito, senão uma virtude: a virtude de marchar alguém ao ritmo do seu tempo.

Mas, já aqui se perdem as linhas desse perfil tão indecisamente esboçado: o Sr. Aníbal Mattos emprega a sua atividade em várias províncias de literatura e arte. Como acompanhá-lo, e extrair de suas obras o traço único, e sinal peculiar e inconfundível, que nos permita [escusar-lhe] a fisionomia de escritor e artista? Outro, com mais vagar e maiores recursos de sutileza, saberá por em relevo o carácter geral de sua produção. Eu desejo fazer coisa bem simples...

Desejo, apenas – e aqui está o importante, nessa conversa de duas colunas –, localizar a personalidade literária do Sr. Aníbal Mattos no momento de ruidosa revolução de valores, que atravessamos. Como disse, ele é bem o homem de seu “minuto fugaz”. Objeta-me-ão: E a sua formação clássica, e todo um passado de fórmulas académicas dominando os impulsos do seu espírito? Por acaso se alistou o Sr. Aníbal nas hostes da literatura moderna?

Oh criaturas incontentáveis, o autor de *Um sonho ao luar* está longe de ser um futurista. Reconheço-lhe, mesmo, a formação clássica, o academicismo das fórmulas, etc... Tudo isto, porém, são frívolas objeções, e eu continuo a considerar o Sr. Aníbal Mattos como plenamente identificado à vertigem barulhenta da época. Nem de certo fora para desejar que ele fizesse o sacrifício do seu temperamento às concepções de uma literatura ultra-moderna, quando estamos a vê-lo perfeitamente bem na sua posição. Sentindo, ao seu modo, a angústia entontecedora que nos avassala, há na sua obra crispações, uivos, lágrimas e gargalhadas, como nas de qualquer dadaísta sincero, da última edição. Quem escreveu o pequeno ato de “O imprevisto” conhece bem a terrível grandeza do *grand guignol* quotidiano.

Agora, creio bem que os leitores me haverão perdoado a encenação teatral de logo ao princípio: garatujando uma visão da rua, com os seus alegres tumultos, eu quis fazer um pouco de ambiente para a esfervilhante personalidade do Sr. Aníbal Mattos...

Ele nos vem oferecer, já pensando noutra coisa, os três atos históricos de “Bárbara Heliodora”. É a reconstituição, no palco, da luminosa figura que encheu de amargurada beleza o drama lírico da Inconfidência. Dessa galeria de ingênuos revoltados, irremediavelmente nos separam cem anos de comercialismo e vulgaridade. Tiradentes nos aparece com as barbas de um apóstolo russo, e já o ridículo o transforma num herói odontológico. Gonzaga, um inocente poeta, agarrado às (louras ou negras?) tranças da d. Maria Dorothea de Seixas Brandão, judiciosamente declara, na Lyra XXVIII que “o ser herói, Marília, não consiste em queimar os Impérios: move a guerra, espalha o sangue humano e despoeva a terra também o mal tirano; consiste o ser herói em viver justo, e tanto pôde ser herói o pobre como o maior Augusto.”

Alvarenga Peixoto, um choramingas, também poeta; Cláudio Manoel da Costa, ainda outro poeta; e, por fim, Joaquim Silvério, um banalismo pulha... Eis aí, meus amigos, como hoje se consideram os personagens dessa tragédia romântica.

Pois, entre tantos vultos que o tempo, irônico, vai apagando, o de Bárbara Heliadora emerge com o halo puríssimo de um incomparável martírio. Desfeita e castigada a conspiração poética, ela como que se nos afigura um mármore de dor, estátua viva de sofrimento, com o esposo no cárcere, a filha na sepultura, e todo o lar numa infinita ruína. Ao abandono das ruas – é um personagem do Sr. Aníbal quem fala –, “anda a sorrir e a chorar, as roupas aos pedaços. Si por acaso encontra alguma criança, toma-a nos braços e aperta-a contra o peito, lembrando-se talvez da filha inocente que morreu de dor e de vergonha nos seus braços. É uma loucura triste e comovente. Ah! quantas vezes eu vi, neste mesmo arraial, em luxuoso palanque, a sua entrada triunfal no templo. Se guia-a um cortejo de [famosos], prontos para servi-la ansiosos por adivinhar-lhe os menores desejos. Cobriam o solo de tecidos para que a fimbria dos seus vestidos não tocasse no pó... Da sua mão gentil rolavam moedas para os pobres. Adoravam-na...”

E Bárbara, no supremo delírio, tem a visão suprema da liberdade: “Tu que partes grilhões de míseros escravos, tu sim, hás de sorrir um dia para todos.”

Não sabemos se, após tantas cabeças decepadas, e tanto sangue generoso em dispersão, a liberdade veio alegrar-nos a todos com o seu doce sorriso. Provavelmente, não... Mas, de tudo isso, fica o martírio de uma linda mulher, que o Sr. Aníbal Mattos soube utilizar para o entrecho de seu drama. É este, afirmam-nos os entendidos, um trabalho rigorosamente histórico. E sob o ponto de vista literário, merece também louvor dos que se não preocupam somente com a maior ou menor autenticidade dos fatos. Boa técnica e boa visão teatral. Em certo ponto não o aplaudo, e vem a ser quando o autor entremeia alexandrinos brancos com trechos de prosa. Mas, isso já foi dito antes de mim, o que lamento com sinceridade, as censuras devem ser originais...

A leitura desse drama põe-nos em comunicação direta com o espírito do Sr. Aníbal Mattos, tão cheio de vigor e de movimento. E pensando nisto, já os meus sentidos se voltam para a rua, a grande rua com os seus alegres rumores, e logo a vertigem me invade, neste cenário de vida perturbadora... A vida! A vida! Sempre a vida! E o trabalho, e os gritos, os espantos, as tragédias, as loucuras...

Carlos Drummond

(ANDRADE, Carlos Drummond de. “Notícia Elétrica, sobre um livro de Aníbal Mattos”, *Diário de Minas*, 27 jun. 1923)

Literatura portuguesa

(Sobre *A morte do imaginário*, João Barreira, Lisboa, 1923)

Não é muito conhecido entre nós o Sr. João Barreira, de quem talvez o grosso público haja guardado apenas as traduções de Flaubert. Entretanto, que poderoso escritor é esse homem, e que voluptuoso é o comércio com seu espírito! Os únicos escritores verdadeiramente contemporâneos são os escritores dinâmicos, que não adormeceram à sombra de velhas concepções nem de carunchosos postulados estéticos, num lamentável faquirismo intelectual. São os escritores-forças, eternamente inquietos e inquietantes, tornando a literatura um desdobramento da vida com toda a vertigem dos seus ritmos, e animando figuras e símbolos com o desembaraço de deuses criadores. Os outros, românticos de um falso romantismo, estilizadores de uma falsa tristeza,

inadaptados, frustrados ou vencidos, merecem a nossa piedade, porém jamais a nossa admiração. Não chegaremos a enquadrar o Sr. João Barreira na primeira categoria, porém muito menos na segunda. Antes de tudo, não se pode dizer que ele habite o mundo das idéias, por isso que frequenta mais habitualmente o mundo das formas. Será talvez o milésimo escritor, depois de Theophile Gautier, para quem ‘o mundo exterior existe.’ Ainda bem. Felicito-o por isso. Temos abusado escandalosamente do mundo interior. O próprio Maeterlinck, filósofo amável e sensível aos feitiços da terra e das coisas, é vítima da nossa fadiga espiritual. A necessidade de regressar às formas claras, primitivas, e a primitiva alegria de viver! dir-se-ia que as bibliotecas escurecem o mundo, e destruíram a pureza dos nossos sentidos. Mas, não nos iludamos: esse desejo de retorno às forças virgens do instinto e aos imperativos do mundo exterior é puramente superficial. Não voltaremos à natureza, o que seria um absurdo proselitismo às idéias do romântico Jean Jacques, no século da arte e do artifício.

Já penetrou a consciência do homem moderno a desolante certeza de que a natureza é indiferente, para não dizer inimiga. A natureza não nos acolherá. Somos filhos pródigos sem esperança de reconciliação. Daí o nosso orgulho amargo, e – porque não afirmá-lo? – a nossa força. Mais do que nunca o homem tem necessidade de pensamento, e mais do que nunca as idéias fazem volta ao mundo. Agora, por ex, no Brasil, não estamos assistindo a um impetuoso movimento de idéias?

O Sr. João Barreira tem da vida a impressão de uma festa de luzes e formas; ele se agita ao meio dessas representações delirantes, e, agitando-se, realiza a sua obra literária. Até que ponto o obseca a *feerie* do mundo objetivo? Pergunta para críticos rigorosos e graves. Contento-me em observar que os motivos do Sr. João Barreira (tomo como exemplo *A morte do imaginário*) são motivos essencialmente plásticos, ao contato dos quais a sua prosa adquire tonalidade de pintura e assume relevos de estatuaría. Corre em seus períodos uma luxuriosa embriaguez de vida, não da vida contingente e deformada de todos os dias, mas de uma outra, ardente e rumorosa, em que todas as horas são cheias de surpresas físicas. Tudo isso, é evidente, revela as páginas castigadas de *A morte do imaginário* um artista vigoroso. Para o Sr. João Barreira, “Renascença” deve ser uma palavra mágica... Mas, que digo? Ele está atrasado muitos anos, muitos séculos mesmo: sua mentalidade remonta aos dias mitológicos da Grécia. Neste seu livro, que me parece antes um conto alegórico, opõe o espírito da arte do paganismo, dando ensejo a que um sátiro de pedra “que não se intimida nunca com a ameaça das quimeras e gárgulas, tocando inalteravelmente através dos séculos na sua flauta bucólica” pronuncie estas palavras reveladoras: “o grande Pan não morreu! Apolo vive ainda!” Prefiro acreditar que não; a fabula do Sr. João Barreira terá o mérito universal das fabulas; provará o que o leitor quiser.

O Sr. João Barreira põe um escritor trabalhando sob os influxos da inspiração religiosa; depois submete esse escultor à tentação do paganismo; finalmente; fê-lo sucumbir “sentindo na boca o travor da taça enfeitiçada”, mas sob o perdão silencioso de uma Virgem Dolorosa que em tempos modelará. Enredo simples, mas com o mérito de comportar a atuação que por ventura este nos desperte.

Como dizia, eu não creio que a concepção de beleza dos gregos tenha um caráter de eternidade. A bem dizer, nós temos da Grécia uma noção puramente lendária, confundindo na mesma turma os seus tempos heróicos e os seus tempos históricos. Atenas e Alexandria estão muito longe de nós e do nosso efêmero quotidiano. Ficou-nos da Helade a lembrança de uma terra em que a vida era bela e os homens cultuavam deuses benignos. Mas, isso foi há tanto tempo! A vida moderna tem outras exigências que não a contemplação de uma idade morta. O ideal estético dos gregos foi destruído.

Ai de nós! – e vamos para adiante, resignados. Certamente, não há coisa mais frágil e passageira do que a beleza. Era, até bem pouco, uma [dearrimada] a idéia da arte. Vivem hoje dissociadas, graças à visão mais penetrante do espírito moderno: arte e beleza são, afinal, categorias independentes. Mas, tanto esta como aquela morrem todos os dias vitimadas pela dialética dos doutores sutilíssimos e pela fraca memória dos homens. Cada civilização tem uma concepção do belo, e essa concepção varia de povo a povo, e de um indivíduo a outro. As coisas do espírito morrem antes que as dos sentidos. Pobre Keats, com a sua consoladora mentira! “Uma coisa de beleza não é uma alegria para sempre”. Concorde comigo o Sr. João Barreira: essa é uma verdade melancólica.

Carlos Drummond

(ANDRADE, Carlos Drummond de. “Literatura portuguesa”, *Diário de Minas*, 06 jul. 1924)

Para os cétricos

O programa desta revista não pode necessariamente afastar-se da linha estrutural de todos os programas. Resume-se numa palavra: ação. Ação quer dizer vibração, luta, esforço construtor, vida. Resta cumpri-lo, e com lealdade o confessamos: começam aqui as dificuldades. Supões-se que ainda não estamos suficientemente aparelhados para manter uma revista de cultura, ou mesmo um simples semanário de bonecos cinematográficos: falta-nos desde a tipografia até o leitor. Quanto a escritores, oh! Isso temos de sobra. (Assim deus Nosso Senhor mandasse uma epidemia que os reduzisse à metade!). Desta sorte, um injustificável desânimo faz de Belo Horizonte a mais paradoxal das cidades: centro de estudos, ela não comporta um mensário de estudos. E se reponta, aqui e ali, uma tentativa nesse sentido, o coro dos cidadãos experimentados e cétricos: exclama: “Qual! É tolice... a idéias não vingam.” E como, de fato, a idéia não vinga, o ceticismo astucioso e estéril vai comprar a sua *Revista do Brasil*, que é de S. Paulo e, por isso, deve ser profundamente interessante...

Os moços que estão à frente desta publicação avaliam com segurança a soma de tropeços a vencer no empreendimento que se propuseram. Está claro que não só desejam como esperam vencê-lo. Porém, se forem derrotados, não se queixarão da fortuna, que é caprichosa, nem do meio belo-horizontino, que é, na realidade, um dos mais cultos, polidos e estudiosos do Brasil. A derrota é ainda o menos feio dos pecados, e o mais confessável. No caso presente, o inimigo pode tornar-se em amigo: é a indiferença do público, tão legítima em vista dos repetidos *bluffs* literários dos últimos tempos.

Não somos românticos, somos jovens. Um adjetivo vale o outro, dirão. Talvez. Mas, entre todos os romantismos, preferimos o da mocidade e, com ele, o da ação. Ação intensiva em todos os campos: na literatura, na arte, na política. Somos pela renovação intelectual do Brasil. Renovação que se tornou um imperativo categórico. Pugnamos pelo saneamento da tradição, que não pode continuar a ser o túmulo de nossas idéias, mas antes, a fonte generosa de que elas dimanam. Somos, finalmente, um órgão público. Esse qualificativo foi corrompido pela interpretação viciosa a que nos obrigou o exercício desenfreado da politicagem. Entretanto, não sabemos de palavra mais nobre que esta: política. Será preciso dizer que temos um ideal? Ele se apóia no mais franco e decidido nacionalismo. A confissão desse nacionalismo constitui o maior orgulho da nossa geração, que não pratica a xenofobia nem o chauvinismo, e que, longe de repudiar as correntes civilizadoras da Europa, intenta submeter o Brasil cada vez mais ao seu influxo, sem quebra de nossa originalidade nacional.

Na ordem interna, é forçoso lançar ainda uma afirmação. Nascidos na República, assistimos ao espetáculo quotidiano e pungente das desordens intestinas, ao longo das quais se desenha, nítida e perturbadora, em nosso horizonte social, na tremenda crise de autonomia. No Brasil, ninguém quer obedecer. Um criticismo unilateral domina tanto as chamadas elites culturais como as classes populares. Há mil pastores para uma só ovelha.. por isso mesmo, as paixões ocupam o lugar das idéias, e, em vez de discutirem princípios, discutem-se homens. “Fulano está no governo, pois então vamos derrubar fulano!” e zás! Metralhadoras, canhões, regimentos inteiros em atividade...

Contra esse opressivo estado de coisas é que a mocidade brasileira procura e deve reagir, utilizando as suas puras reservas de espírito e coração.

Ao Brasil desorientado e nevrótico de até agora, oponhamos o Brasil laborioso e prudente que a civilização está a exigir de nós. Sem vacilação, como sem ostentação. É uma obra de refinamento interior, que só os meios pacíficos do jornal, da tribuna e da cátedra poderão veicular. Depois da destruição do jugo colonial e do jugo escravista, e do advento da forma republicana, parecia que nada mais a fazer senão cruzar os braços.

Engano. Resta-nos humanizar o Brasil.

(ANDRADE, Carlos Drummond de. “Para os cétricos”, Editorial de *A Revista*,

1925)



Anúncio de Propaganda do *Diário de Minas*, anos de 1920.

Sobre a tradição em literatura

Os escritores que falam em nome de uma tradição são aqueles que mais fazem por destruí-la e contribuem para sua corrupção. Ao contrário, aqueles que não se preocupam com os fantasmas e fantoches do passado mantêm inalterável a linha de independência intelectual que condiciona toda criação de natureza clássica. São estes últimos os verdadeiros tradicionalistas, por isso que o próprio da tradição é renovar-se a cada época é não permanecer unificada e catalogada. Romper com os preconceitos do passado não é o mesmo que repudiá-lo. Uma lamentável confusão faz com que julgemos toda novidade má e toda velharia saudável. Este conceito equipara as

obras literárias aos xaropes e outros produtos farmacêuticos: quanto mais tempo de uso mais recomendáveis... A verdade é que o tempo reage sobre qualquer livro de duas maneiras: desbastando-o e emprestando-lhe novas aparências. Por um lado, tira-lhe todo interesse que seja do tempo, e que com ele se adelgace; por outro, empresta-lhe uma consistência que o torna capaz de impressionar sensibilidades de tempos muito diversos. Assim, um livro de 1500, lido em 1925, não é o mesmo livro de então: morreu um pouco e tornou a nascer outro pouco. É um outro livro, de outro autor.

O que chamamos de tradição propriamente não existe. Que vem a ser uma tradição literária? Talvez o mosaico fantasista e caprichoso com que o tempo se divertiu em transformar a sucessão de obras e autores que constituem uma literatura? Não pode ser mais que isso, e nossa época, terrivelmente dotada de espírito crítico, acha pouco. Temos, pois, mais que o direito de desrespeitar essa falsa tradição: temos o imperioso dever. E só assim faremos dessa matéria morta e pegajosa dos séculos uma argila dúctil que sirva às nossas criações. Será mantendo essa independência espiritual, talvez ingenuamente feroz, mas francamente construtiva, que reataremos o fio tantas vezes perdido do classicismo. Os nossos avós inteligentes não desejariam de nós outra coisa. Copiá-los é o mesmo que injuriá-los. Recolhamos o seu espólio, sem excesso de veneração; temos que proceder a um grave inventário de suas pretendidas riquezas. O presente não pode estar a sofrer contínuos *bluffs* do passado. Seremos duramente julgados amanhã, porque é cada vez maior esse diabólico senso crítico que distingue o homem moderno.⁵¹⁸ Poderemos, pois, perdoar aos nossos antepassados? Mais que uma fraqueza de coração, será uma fraqueza de inteligência.

Que cada um de nós faça o íntimo e ignorado sacrifício de suas predileções, e queime silenciosamente seus ídolos e essas predileções são um entrave à obra de renovação da cultura geral. Amo tal escritor patricio do século XIX, pela magia irreprimível de seu estilo e pela genuína aristocracia de seu pensamento. Mas se considerar que este escritor é um desvio na orientação que deve seguir a mentalidade de meu país, para o qual um bom estilo é o mais vicioso dos dons, e aristocracia um refinamento ainda impossível e indesejável, que devo fazer? A resposta é clara e reta: repudiá-lo. Chamemos este escritor pelo nome: é o grande Machado de Assis. Sua obra tem sido o cipoal em que se enredou e perdeu mais de uma poderosa individualidade, seduzida pela sutileza, pela perversidade profunda e arditosa deste romancista tão curioso e, ao cabo, tão monótono. Deu-se com a obra de Machado de Assis o mesmo que o desabusado João Cocteau conseguiu na obra-tabu de Anatole France⁵¹⁹: ambas são aparentemente clássicas, porém sem nenhum classicismo autêntico: este só é denunciado pelo correr dos anos, que reage sobre os livros pela maneira dupla indicada acima. *Cherchez donc le classicisme futuer dans le qui ressemble le moins aux classiques.*⁵²⁰ Eis aí o segredo da debilidade mortal de Machado de Assis. O escritor mais fino do país será o menos representativo de todos. Nossa alma em contínua efervescência não está em comunhão com sua lama hiper-civilizada. Uma barreira infinita nos separa do criador de Brás Cubas. Respeitamos sua probidade intelectual, mas desdenhamos sua falsa lição. E é inútil acrescentar que temos razão: a razão está sempre com a mocidade.

⁵¹⁸ Os modernos intransigentes discutirão esta afirmativa. Para eles, o excesso de crítica, dominante nos anos de 1914, se resolveu no excesso contrário, de extrema passividade ante os fenômenos do mundo exterior. O paroxismo das doutrinas estéticas chegou a DADA; repetiu-se o descalabro da torre de Babel. Agora, o escritor foge de teorias e construções abstratas para trabalhar a realidade com mãos puras. Não creio nessa decadência do espírito crítico. Em Paris há um novo rótulo que faz pensar: o supra-realismo...enfim, deixo de discutir a questão, que foge ao objeto do meu escrito.

⁵¹⁹ Revue Mondiale. Resposta a um inquérito de Gastão Picard sobre France.

⁵²⁰ Ainda Cocteau. "Enquete sur lês maîtres dela jenne litterature, de P.Varillon e H. Rambaud.

(ANDRADE, Carlos Drummond de. “Sobre a Tradição em Literatura”, *A Revista*, 1925, n.2, ano 1, p. 32-33)

Poesia e religião

O espírito religioso vai readquirindo os seus direitos no campo da poesia. Esta afirmação talvez provoque protestos, mas estou certo que também encontrará apoiados (Muito bem! Muito bem!). Não é difícil prová-la. Provo. Não tenho sobre o assunto nenhum ponto de vista sectário. Isto é essencial. Constató apenas. Confesso que a religião não faz parte de minhas preocupações habituais. Ainda não cheguei à idade de crer pela segunda e última vez, isto é, definitivamente. Os moços não têm tempo de ser religiosos; poderão sentir no máximo pressentimentos religiosos. Sua missão natural é destruir os mitos da infância, para reconstruí-los mais tarde na idade madura. Na idade madura o homem regressa à religião. Não tem outra coisa a fazer. Faz bem. É um crente desiludido, mas é um bom crente. Falo dos espíritos indagadores. Os outros nunca duvidaram... E sem a dúvida não pode haver convicção generosa. A dúvida é a semente de tudo. A negação, esta eu não compreendo. Mas como dizia...

Como dizia, encontro na poesia moderna a influência frizante da religião. Entendamo-nos. Absolutamente não foi minha intenção afirmar que os poetas modernos são uns carolas ou uns savanarolas. Indiquei uma influência. Esta influencia existe, verifica-se, mas não domina exclusivamente. Poderia acrescentar que ela é um produto dos dias feios da guerra que o mundo viveu, porém acho isso mais discutível. A guerra não foi um fenômeno a parte, gerador de outros fenômenos igualmente positivos e catalogáveis. Foi uma consequência, como consequência tem sido tudo que depois vem sucedendo. Só uma longa e intensa fermentação espiritual poderia dar em resultado a dolorosa tolice dos exércitos que se entre espatifaram e dos povos que brigaram por um ideal muito bonito, mas que afinal de contas... pilherias! Tudo isso vem de longe e é possível que a guerra não tenha acabado. Mudou de plano ou de cenários. São imprevisíveis os destinos do mundo dito civilizado, num raio de 100 anos apenas. Prefiro silenciar sobre este ponto e lembrar somente que a revivência do espírito religioso, não nas massas porém nas elites, tem sua origem em fatores complexos que muito antes da guerra já se faziam sentir e que se resumem todos numa pavorosa desorganização dos valores morais e intelectuais. Irra que ninguém mais se entendia! Paulo Valéry em seu delicioso *Varieté* procura descrever o que era a Europa de 1914: “cada cérebro duma certa classe era uma encruzilhada para todas as espécies de opinião; cada pensador, uma esposição universal de pensamentos. Havia obras do espírito cuja riqueza em contraste e impulsões contraditórias fazia pensar na iluminação desesperada das capitais naquele tempo; os olhos pegavam fogo e aborreciam-se...”. Tudo isso somado multiplicado levado ao infinito provocou reação fulminante que se esboçou com a guerra é irá Deus é quem sabe onde. Deixemo-la ir e fixemos o papel do espírito religioso na poesia moderna.

No Brasil há evidentemente um equívoco a respeito da natureza das relações entre estas duas palavras poesia e religião. Li há pouco um artigo do estimável Sr. Jakson de Figueiredo (um bom espírito, um espírito com quem se pode contar) e pude ver até onde leva esse equívoco. Ler ameiros são raros; os segundos proliferam e dão mostra quase sempre de estreiteza de vistas, cantando por estenso a obra da criação, com louvores particulares a cada ‘florinha mimosa’ e a cada ‘colibri adejante’, e esquecendo ... a mulher. Lamentáveis esquecimentos! Mas isso é lá com eles. O fato é que não tivemos até agora nenhum poeta religioso.

- E Alphonsus de Guimaraens?

Alphonsus de Guimaraens foi admirável poeta lírico, de inspiração melancólica e mesmo fúnebre; escreveu “Kiriale”. Dona mística”, “septenário”, mas não se pode dizer que o dominasse nenhuma das grandes preocupações de caráter religioso que tornam inconfundível a produção que tornam inconfundível a produção dum Paulo Claudel, por exemplo. Em que passo de sua obra o poeta se propõe como tema a finalidade do homem ou os grandes trabalhos espirituais esijidos para sua purificação ou o sentido místico das coisas ou outra qualquer outra questão da mesma ordem? O que o seduzia na religião ou melhor no catolicismo era a liturgia, a pompa do cerimonial o aparelhamento suntuoso com que a Igreja cativa até os mais libertinos, convidando-os a maior das volúpias que é a da libertinagem estética. Cumpre notar ainda que ele se alistou numa escola onde Verlaine dava o tom cantando: “ O mon Dieu , vous m’avez blessé d’amour” e que assim, conpondo louvores a Virjem, obedecia muito menos ao temperamento que à moda. Não vou ao extremo de negar a religiosidade de Alphonsus. Mas era a de todos nós que recebemos infalivelmente a educação cristã. Tenho meditado sobre sua obra. E cada vez me convenço mais que Alphonsus foi um grande lírico vindo antes do tempo. Não achou a sua expressão. Dessem-le o material de que dispõe o poeta moderno, dotado de recurso críticos incomparáveis, terrivelmente bem informado sobre a menor de sua impulsões e ... os senhores veriam.

Conversemos. O responsável por toda a poesia moderna em França e nos países que lhe sofrem a influência é o malgrado Sr. João Nicolau-Arthur Rimbaud. Deste jovem se dizem coisas admirabilíssimas, incluzive a de que foi a inteligência mais diabolicamente livre que já penetrou na poesia franceza. Tenho muito medo de medalhões, credo! Mas impossível negar. Cocteau irônico fala no ‘pecado original de Adão-Rimbaud e Eva-Mallarmé’. Como todo pecado, principalmente o original, fecundíssimo. Rimbaud projetou-se violentamente em nossos dias. Sua garra aparece em tudo. Mário de Andrade: “não imitamos Rimbaud. Nós desenvolvemos Rimbaud. Estudamos a lição de Rimbaud.” Esta advertência é útil. mais (...) uma volta à religião, e no mundo ocidental quem diz religião diz cristianismo. Nossos filhos verão.

Seguramente, o grande problema da atualidade em poesia é conciliar o espírito crítico, cada vez mais absorvente e dominador com as imposições e imperativos do espírito religioso. Dizem que a fé ezije a virjindade do cérebro. Ora, virjindade do cérebro = inbecilidade total. Não sei bem se é assim. Então a fé é privilégio dos carneiros? Meu Deus! não foi para responder a esta pergunta que escrevi este artigo...

PS: No Brazil, onde só há pouco se esboçou a reação modernista os poeta ainda têm vergonha de confessar a sua fé. Mário de Andrade é corajoso e em 1922, na *Paulicéia desvairada*, livro de lirismo um pouco, turvo, porque de combate, tem uma escapada soberba no poema: “Religião: Deus !Creio em ti! Creio na tua Bíblia!”. (ANDRADE, Carlos Drummond de. “Poesia e religião”, *A Revista*, 1925, n.3, ano 2)

Livros novos

Deus houve por bem desfalcar Adão de uma Costela, para criar a anedota do pecado original, a que faltava um personagem: Eva. Adão entregou a Costela, viu a operação e gostou. Pelo que resolveu criar também, e tirou da língua um outro ser. Criou assim outra mulher, “humana, cósmica, bela, e colocou-a no Ararat. Expulso do paraíso, notou-lhe a nudez e deu-lhe uma folha de parra. Caim veio depois, e ofertou-lhe um “velocino alvíssimo”. Vieram raças e mais raças; e todas cobriram a pobrezinha com enfeites. Finalmente um vagabundo moço passou junto ao Ararat, onde, em vez do monte encontrou uma confusa montanha de vestes e ornamentos. Deu um ponta-pé. Tudo desapareceu por encanto. E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, iguara,

falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, sincera.

A escrava chamava-se poesia. O vagabundo, Rimbaud. Eis como o Sr. Mário de Andrade explica o título do seu livro, *A escrava que não é Isaura*. Trata-se de um ensaio sobre a poesia modernista, apreciada em uma de suas características mais apreciadas. Que dizer deste trabalho?

É sabido que o autor chocou os meios literários do Brasil com a *Paulicéia desvairada*. Uns puseram em dúvida a sua seriedade, outros o seu juízo. E assim, ora tido como *blkaguer*, ora como louco, o Sr. Mário de Andrade preocupa muita gente que não é nem uma coisa nem outra ... O fato é que o momento literário, neste país, é de agitação e mesmo de paixão. Há uma guerra, trincheiras, combates, futurismo e passadismo. Quando se começar a ver claro, muita injustiça será corrigida, e um balanço imparcial das idéias Dara a medida do que aproveitamos na peleja. Enquanto isso, contentemo-nos, como espectadores inevitavelmente suspeitos, a ‘torcer’ por nossa corrente preferida... Eu tenho a pequena vaidade de ser franco e confesso que, embora não me interesse pelas estéreis discussões de rótulos e marcas de fábrica, detesto a prosa do Sr. ...(ponhamos João do Norte), e leio com volúpia os desvarios do Sr. Mário de Andrade. Pelo seguinte: o Sr. (variemos para Laudelino Freire) é realmente muito sensato, e escreve coisas muito ajuizadas; mas, não tem um pingão de imaginação. Já o Sr. Mário de Andrade será tudo o que os amigos quiserem, mas tem imaginação, é alegre, forte, corajoso, [estudante] de seiva intelectual. Que imaginação tem o Sr. (digamos Osório Duque), por exemplo. Que coisa tristemente sensaborona o seu registro,” com a sua respectiva palmatória, e a sua obtusidade ilimitada!

Não quero escandalizar os leitores do “Diário”. Essa seção não é minha, e se vim parar aqui foi apenas para fazer uma recomendação a meia dúzia de pessoas. Sei que há, espalhada em Belo Horizonte e outros recantos de Minas, meia dúzia de criaturas curiosas do que é novo, do que é sincero, do que é bem intencionado. A essas eu recomendo *A escrava que não é Isaura*. Às outras, não. As outras podem continuar a ler o seu Escrich ou seu Humberto de Campos, no que fazem muito bem. Mas os curiosos... Ah! Os curiosos inteligentes de certo de deleitarão com estas páginas saudáveis e construtivas sobre: o conceito de belas artes e poesia, destruição do assunto poético, redescoberta da eloquência, verso livre e rima livre, vitória do dicionário, analogia e paráfrase, substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente, associação de imagens, rapidez e síntese, poesia pam-psíquica, simultaneidade ou polifonismo, música da poesia etc, etc. dei o meu recado! Estou satisfeito, e desocupo a seção.

(ANDRADE, Carlos Drummond de. “Livros novos”, *A escrava que não é Isaura*, *Diário de Minas*, 04 ago. 1925)

Homenagem a Martins de Almeida

Revestiu-se de cunho extremamente carinhoso a homenagem prestada, anteontem, ao dr. Francisco Martins de Almeida, pelos seus amigos e admiradores, em regozijo por sua formatura em direito. Espírito de elite, forrado por uma sólida cultura, e coração largo e peregrino, o dr. Martins de Almeida, que é também nosso prezado colaborador, soube conquistar nos seus cinco anos do curso na Faculdade um grande número de amizade, justificando-se pois, plenamente, a homenagem que estas lhe prestaram domingo.

A homenagem constou-se de um jantar no Palácio Hotel, que teve início às 19h30 horas, achando-se à mesa, artisticamente decorada, além do homenageado, as

seguintes pessoas: drs. Cleto toscano Barreto, J. Martins Vieira, Leopoldo Neto, Antonio Augusto de Almeida, Gabriel Passos, Paulo Machado, Dario Magalhães, José Ferolla, Ascanio Lopes, Rizzio Barandier, Heitor de Souza, Coutinho Cavalcanti, Pedro Nava, Afonso Magalhães, João Alphonsus, Emílio Moura e Carlos Drummond de Andrade. Não podendo comparecer, alguns convivas excusaram-se por telegrama, solidários com os presentes àquela festa de expressiva cordialidade.

Ao “champagne”, o nosso companheiro Carlos Drummond Andrade saudou Martins de Almeida com as seguintes palavras:

“Querido Almeida:

que coisa mais engraçada: 20, 30, 50, 100 pessoas reunidas em torno de um amesa em forma de U, de V, de M, de E ou de qualquer outra letra apresentável e, com o copo e o garfo na mão, prestando homenagem ao amigo que se distinguiu ou ao amigo que se vai embora! Engraçada se considerarmos só o aspecto culinário da homenagem, mais séria, grave, se pensarmos que é esta, afinal, desde que o mundo é mundo, a melhor e mais substanciosa maneira de significar a uma criatura que ela é grata a nosso coração, que ela é, mesmo tão grata a nosso coração, que temos prazer em comer na sua presença, porque comer é ato tão delicado, e exige tamanhas sutilezas de ambiência (fato de comer com arte e não como verbo que a gente tem obrigação de conjugar), que ninguém se lembraria de convidar um inimigo, ou simplesmente um estranho para jantar. Um bródio assim seria um desastre intestinal e moral, começando por nenhum dos convivas ter fome, e acabando por se devorarem os dois um ao outro, ante a consternação oficial dos pratos e dos garçons.

Eu ainda não tive tempo de ler o ensaio de Emerson sobre a amizade (aliás curto), mas gostaria de encontrar nele a afirmação de que o jantar comum é uma das mais inteligentes invenções para cultivar a amizade.

Creio assim estar explicando, da maneira menos confusa possível, a razão porque nós, amigos velhos de você, escolhemos para homenageá-lo a forma digestiva e simples de um jantar em comum.

Nós podíamos oferecer-lhe um retrato a óleo em que o sorriso sadio, os óculos redondos e o *embonpoint* brasileiro de você ficassem dependurados pr’a sempre numa parede, mas bem sabemos que o retrato a óleo é, no fundo, uma forma disfarçada de mausoléu.

Nós podíamos oferecer-lhe ainda uma poliantheá... Porém o melhor é fugir depressa dessa palavra “poliantheá”, contra qual a Diretoria de Higiene devia tomar providências enérgicas.

Caímos, pois, no passadismo gastronômico e respeitável do jantar. Tomada essa resolução, lembraram-se de mim pra dizer a você as palavras amigas que todos estão aqui a dizer-lhe em pensamento.

Aceitei. E com satisfação gostosa! Não era uma oportunidade para fazer um discurso. Você sabe que eu não gosto, que nos não gostamos desse substantivo odioso. Era, sim, a oportunidade de falar um pouco de nós mesmos, sobre um passado que ainda não acabou e que, pelo menos pra mim, será sempre a melhor parte da vida toda, por ser aquela em que às inquietações da inteligência ávida de pesquisar se reuniam os surtos heróicos da sensibilidade. Passado que não passou, porque nós, dessa geração de 20 a 25 anos, continuamos procurando nos livros e na vida qualquer coisa difícil de encontrar, mas boa de procurar, e porque também o coração, graças a Deus, ainda não se embotou, e qualquer de nós é capaz ainda de fazer uma besteira lírica qualquer. Nós não puxaríamos nunca o carrinho da Sarah Bernardt, é verdade, como aquele alegre pessoal de sobrecasaca da monarquia, mas somos capazes de outras mais graves tolices sentimentais que não é este o momento de enumerar.

A matéria de que se fazem o coração e a cabeça dos moços não difere ao longo dos tempos. Eu tenho absoluta certeza de que se Castro Alves ressuscitasse aqui nesta sala e começasse a dizer um daqueles substantivos bestialógicos que foram a glória do seu tempo, nós o aplaudiríamos possessos de entusiasmo, como se fosse o mais moderno dos poetas modernos.

Essa continuidade de emoção em potencial, prestes a deslanchar, é a maior riqueza dos moços e por nenhum preço, mesmo pelo mais honroso, deveremos abdicar de seu privilégio. Eu não queria ser dono das minas de Morro Velho se para isso fosse preciso deixar de dar uma boa gargalhada ao final de uma anedota, ou de ficar comovido com a inconsolável amargura de Charlie Chaplin e com a melancolia de suas botinas intermináveis...

Mas eu estou perdendo o fio do assunto e preciso urgentemente falar daquele tempinho bom. Martins de Almeida. Lembro-me nitidamente dos primeiros contatos que tive com a sua personalidade tão curiosa no fundo, e tão difícil de apreender à primeira visada. Confesso que me enganei a seu respeito naqueles dias de 1922. Você viera de Juiz de Fora soltando os primeiros vagidos intelectuais, e nós vagíamos em Belo Horizonte.

Ninguém tinha ainda essa independência de espírito que, sem falsa modéstia, é o maior orgulho de nossa geração. Aqueles primeiros encontros no Estrela, aquelas primeiras idéias trocadas (seriam mesmo idéias?) aquela insuficiência de antenas psíquicas, natural nesses períodos de aproximação, tudo aquilo fez com que só um tiquinho de você nos fosse revelado. Mas a vida foi apertando cada vez mais o círculo em que nos agitávamos, foi apertando [apertando] até que um belo dia eu o vi descendo as escadas do Grande Hotel, onde você acaba de sofrer o seu grande choque espiritual. Este choque decidiu de sua orientação ideológica pra o resto da vida. E como sinto satisfação em dizer que fui eu que o provoquei!

Sinto-me contente, Martins de Almeida, meditando na responsabilidade que tenho nesse acontecimento. Você teimava em não admitir as expressões novas da arte e da literatura que começavam a aparecer no Brasil – expressões que eu ainda não assimilara bem, mas pelas quais tinha uma larga simpatia. Mas quando eu o peguei ali em baixo no Bar do Ponto e o levei ao Grande Hotel, onde o pus em contato com os viajantes mais inteligentes que já estiveram em Minas Gerais – Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars – você não pode deixar de sofrer a forte “ação de presença” daquelas mentalidades tão agressivamente novas e tão fascinadoramente irradiantes – e você cresceu, você virou um bicho, Martins de Almeida, e você é hoje a inteligência mais poderosa e mais bem equipada de toda essa alegre rapaziada mineira.

Desde aquele momento começara a deveras a indestrutível aliança intelectual entre você e os nossos amigos. E quando começamos aquela pilheria formidável de *A revista*, o fizemos confiados na sua agilidade mental que, de fato, deu aos 3 números daquela publicação inacreditável a força de suas mais claras idéias. Você era o nosso apoio mais seguro, e era à sombra da confiança grandona que tínhamos nesse apoio que levávamos o nosso contingente à obra de modernização das letras mineiras. Se *A Revista* desapareceu como desapareceu [derepente] a culpa não foi nossa, mas do meio que após a iniciativa uma resistência gelatinosa, em vez de combatê-la francamente. Não importa. Um ano depois dessa farra literária, se não é o mesmo núcleo da Revista, é porque é maior, porque congregou novos elementos, se fez um conjunto mais harmônico, – e nós hoje somos muito mais livres e muito mais inteligentes que em 1925!

Grande parte desta esplêndida vitória moral sobre as massas de mentalidade amebiana mas opressiva e também sobre nós mesmos, nós a devemos a você, prezado Almeida, que animamos com o calor do nosso entusiasmo e que nos pagou com o gosto germânico da disciplina, sem o peso da armadura germânica, o amor da expressão justa, o ódio das divagações literárias e metafísicas. Porque V. na aparente bonomia do seu feitio, é um disciplinador intelectual, que se impôs hábitos sadios e severos, e que não pretendendo servir de exemplo a ninguém, é por isso mesmo o melhor exemplo. V. bem poderia escrever um trabalho sobre a influência decisiva da ginástica sueca na arte de bem pensar. O amor da ginástica é que o fez rijo de músculos e móbil de espírito. A ele V. deve certamente grande parte da sua extraordinária saúde moral – saúde que o singulariza ainda mesmo nesse tempo e nessa geração em que tantos atletas aí estão demonstrando que a cocaína, a morfina, o soneto e o discurso são vícios igualmente desprezíveis.

Eu às vezes fico pensando, querido Almeida, como é que você. Conseguiu externar-se tanto entre nós, continuando ao mesmo tempo tão nosso, a ponto de proclamarmos os seus beijos predicados com uma espécie de vaidade, como se lês nos pertencessem e fizemos pois um auto-elogio. A razão está, em parte, na absoluta que nos une a todos, gordos e magros, feios e bonitos, mas está também nas excelências mesma da individualidade capaz de diferenciar-se pela enorme capacidade de assimilar as idéias e os sentimentos que nos são mais caros e que constituem até a nossa razão de existir nesse Brasil e neste momento. Enorme capacidade de assimilar e compreender. Porque V. compreende os outros como a si próprio, e está nisso a sua força. Eu sei o que estou dizendo. V. tem um diabo de personalidade riquíssima, como já falei, mas escondida por detrás duma placidez de atitudes, maneiras e expressões fisionômicas tamanha que a gente pensa assim de sopetão: que camarada mais pardo, puxa! E no entanto poucos viverão tão intensamente como V. a sua fatia de vida. E poucos acusarão uma tão aguda receptividade ao convite das formas fugitivas e palpitantes da vida. Só que em você o eco desse convite não é o consentimento suicida dos que se deixam levar na onda das sensações.

V. controla e depura escolhe, policia, critica. Já estive mesmo inclinado a afirmar em V. a predominância do cerebralismo, atrofiando ou pelo menos despistando o sentimento. Não é exato.

Entre os dois pudores – o de afirmar e o de sentir – não sei qual é mais vergonhoso. V. não tem nenhum dos dois, esse acaso enxerga-o mundo mais – ou primeiro – com os olhos da inteligência que com os do coração, isso não impede que a paisagem exterior, explorada pelo cérebro, se desdobre depois em possibilidades infinitas, à ação do sentimento. A criação do mundo (para citar um exemplo) foi primeiro um ato de heroísmo intelectual pra ser depois um drama do coração. E a inteligência também tem o seu sentimentalismo. Há formas comovidas, sensuais, meigas e dolorosas de pensar. A inteligência também tem as suas tragédias e são das maiores tragédias.

Não quero divagar. Eu não vim aqui pra falar das tragédias da inteligência. Vim pra dar em você o abraço leal dos nossos amigos, contentes pela sua formatura em direito e certos que o Martins de Almeida, advogado ou juiz, será o mesmo Martins de Almeida reto e digno da nossa longa convivência, como há de ser sempre, por força de uma fatalidade teimosa, a mais clara e feliz das inteligências moças da nossa terra.

Aqui estão pois, querido Almeida, os que lhe querem bem, e não são só os moços que a idiotice das ruas e dos jornais apelidou de futuristas. Aqui estão também algumas das figuras mais representativas do momento mineiro, que vieram partir do nosso pão em sua homenagem. Como desconhecer o significado bonito dessa adesão

que nos orgulha tanto? Não pode haver divórcio entre duas gerações quando estas se acham de acordo sobre um ponto essencial: o culto dos valores legítimos. Esse culto é que nos reuniu aqui, a nós e a eles, sem a quebra de princípios pra ninguém. Reconhecem todos que se V. conseguiu vencer personalidades tão diversas foi por estar armado de duas forças que têm dominado e há de sempre dominar o mundo: a inteligência e a bondade.

Querido Almeida, em nome de todos, eu o saúdo.

O Dr. Almeida Martins respondeu com palavras singularmente comovidas, confessando o quanto lhe tocava aquela manifestação de afeto partida de corações leais que se acostumara a querer igualmente. Em seguida, o acadêmico Heitor Souza levantou o brinde de honra à veneranda figura do juiz Francisco Antonio de Almeida, pai do homenageado. O acadêmico Paulo Machado ergueu um brinde ao Dr. Cleto Toscano, procurador geral do Estado, e o acadêmico Pedro Nava ergueu um outro ao Dr. J. Martins Vieira, lente da Faculdade de Medicina, os quais honraram aquela festa com a suas presenças.

O jantar decorreu num ambiente da mais fina espiritualidade.

(ANDRADE, Carlos Drummond de. “Discurso de Homenagem a Martins de Almeida”, *Diário de Minas*, 1927)

Página do Diário de Minas, anos de 1920.

2. POEMAS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, ANOS DE 1920.

O poema dos amantes que envelheceram com o último beijo

São duas sombras... Não são mais do que duas sombras, muito esguias e muito brancas...

Nas bocas enrugadas, dorme a ressonância do último beijo, a florir, em desespero, no último espasmo...

Sobreviveram à volúpia, - mas desencantados... Que é do antigo desejo? Que é do anseio anterior? Deslembrou o anseio, esqueceram o desejo.

Na ironia de um sorriso, as bocas enrugadas revelam a ausência dos dentes...

São duas máscaras... não são mais que duas máscaras, muito tristes, muito brancas...

(ANDRADE, Carlos Drummond de. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 02 dez. 1921.)

Dois amantes

Dois amantes se separaram, no começo da estrada. Ele ia para muito longe, ela ficava a esperá-lo. Apertaram-se com desespero, num longo abraço. Uniram os lábios na volúpia do último beijo. Depois, ele partiu.

E nunca mais voltou. É que desejava ficar para sempre com aquele abraço e com aquele beijo...

(Andrade, Carlos Drummond de. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1922.)

Um poeta

O poeta leu, ainda uma vez, o mais doloroso dos seus cantos, aquele em que, num misto de vibração e desconsolo, circulavam o seu sangue e floriam os seus cabelos

nevados. Achou-o frio, imaterial. E sentiu a angústia de um pai que não se revê no seu filho...

Horrorizado, rasgou o poema em bocadinhos. E ajoelhou-se para apanhá-los. Pegou-os todos, e, num gesto humano religioso, foi guardar os destroços de sua obra... (Andrade, Carlos Drummond de. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 26 (?) jun. 1922.)

Sê como as torres longas e finas

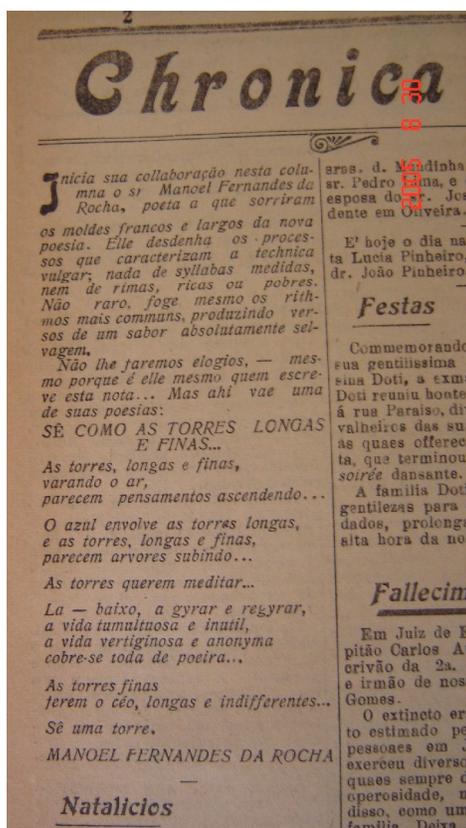
Inicia sua colaboração nesta coluna o sr. Manoel Fernandes da rocha, poeta a que sorriram os moldes francos e largos da nova poesia. Ele desdenha os processos que caracterizam a técnica vulgar; nada de sílabas medidas, nem de rimas, ricas ou pobres. Não raro, foge mesmo os ritmos mais comuns produzindo versos de um sabor absolutamente selvagem.

Não lhe faremos elogios, - mesmo porque é ele mesmo quem escreve esta nota... Mas aí vai uma de suas poesias:

As torres, longas e finas,
varando o ar,
parecem pensamentos ascendendo...

O azul envolve as torres longas,
e as torres, longas e finas,
parecem árvores subindo...

As torres querem meditar..



Lá – baixo, a girar e regirar,
a vida tumultuosa e inútil,
a vida vertiginosa e anônima
cobre-se toda a poeira...
As torres finas
ferem o céu, longas e indiferentes...

Sê uma torre.

(ANDRADE, Carlos Drummond de [Manoel Fernandes da Rocha]. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 01 dez. 1922.)

E ela não volta

E a chuva cai, e eu estou sozinho,
 e ela não volta, e eu a desejo como nunca...
 e alongo os braços para as coisas,
 e, nas coisas, que melancolia cruel!

E a chuva cai...

E a minha saudade lembra coisas, apagadas
 e lembra vozes longas e noturnas...
 e o meu desconsolo dói fisicamente...
 E ela não volta...

E tudo, em torno, é triste, triste...
 E tudo, em torno, e treva, treva...
 E tudo é vão...

E a chuva cai.

(ANDRADE, Carlos Drummond de [Manoel Fernandes da Rocha]. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 07 dez. 1922.)

À hora do café

De um homem que se deitou à sombra da mancenilha, para morrer:
 - Ora bolas! Fui imensamente logrado!

Diante da dor, os homens se transformam em heróis ou palhaços, alguns em heróis, a maioria deles, em palhaços...

A roupa é um lugar comum da humanidade. Os homens de espírito independente deviam andar nus. Mas, se isto acontecesse, com a mania da imitação, também a mania da nudez se transformaria em lugar comum.

Perdoar é fácil; odiar é o que nem todos sabem...

Os futuristas não passam de macacos que caíram do galho. (Esta opinião é de outro macaco)

Que o teu vinho seja o dos deuses. Que a tua taça seja de ouro lavrado. Mas que não experimentes muito o sabor do teu vinho, nem examines muito o ouro de tua taça...

A História é uma velha mestra rabugenta cujas lições não servem para coisa alguma. Se servissem, o nosso primeiro gesto seria eliminar a História. Felizmente que os homens

são alunos incorrigíveis...

C.

(ANDRADE, Carlos Drummond de. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 13 dez. 1922.)

[Sem Título]

Eu corria sobre a areia, com os pés nus.

A areia faiscava...

Na claridade da manhã,

A árvores eram mais verdes e felizes

Eu corria sobre a areia com os pés nus.

Penetrava-me as veias a beleza da vida.

O sol ria alto...

dentro e fora de mim,

floriam ritmos desconhecidos.

Penetrava-me as veias a beleza da vida.

Era como se eu nascesse naquele dia...

a luz embriagava-me...

e tudo parecia novo,

e feito pelas mãos de um Deus risonho.

Era como se eu nascesse naquele dia...

(Andrade, Carlos Drummond de [Manoel Fernandes da Rocha]. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 20 dez. 1922.)

Na tarde cheia de doçura

A menina perdeu o pai,

a pobre menina que perdeu o pai,

debruçada à janela de sua vivenda triste,

de sua vivenda abandonada

acompanha o vôo longo e calmo de um andorinha

que vai

fugindo na doçura da tarde abandonada.

Pobrezinha

da menina que perdeu o pai num desastre de trens

e vestiu o corpinho tenro com um luto triste,

que vive sonhando, com um semblante triste,

as míseras alegrias
de uma alegria que não virá.

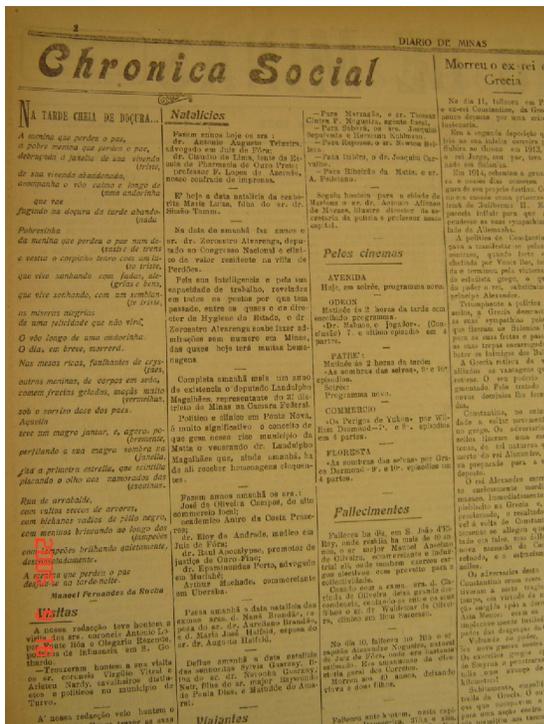
O vôo longo de uma andorinha.
O dia, em breve, morrerá.
Nas mesas ricas, faulhantes de cristais,
outras meninas, de corpos em seda,
comem frutas geladas, maçãs muito vermelhas,
sob o sorriso doce dos pais.
Aquele
teve um magro jantar, e, agora, pobremente,
perfilando a sua magra sombra na janela,
fita a primeira estrela que cintila
piscando o olho aos namorados da esquina.
Rua de arrabalde,
com vultos secos de árvores,
com bichanos vadios de pelos negro,
com meninos brincando ao longo dos lampiões
com lampiões brilhando quietamente,

desconsoladamente.

A menina que perdeu o pai
Desfaz-se na tarde-noite.

(ANDRADE, Carlos Drummond de [Manoel
Fernandes da Rocha]. *Diário de Minas*, Belo
Horizonte, 14 jan. 1923.)

[A seção “Crônica Social” do *Diário de Minas*, na qual
Drummond publicava seus poemas, 14 jan. 1923.]



Bem aventureados

Bem aventureados os loucos, as crianças e os poetas...Os loucos compreendem a vida; as crianças vivem na; os poetas cantam na. E todos eles conhecem a felicidade...A felicidade é uma boa amiga, meio-mulher, meio anjo, pródiga de sorrisos e carícias boêmias. Está sempre perto de nós, numa atitude de sombra. Apenas não lhe podemos tocar: esvai-se...

Os poetas, as crianças e os loucos sabem disso; e, porque o sabem, são infinitamente felizes...Anestesiavam a ambição. A vida, para eles, é como um palácio de portas escancaradas. Percorrem-no todo, adormecendo os passos na volúpia macia dos

tapetes. Vagueiam pelos grandes salões maravilhosos, onde faísca o silêncio dos espelhos.

E o louco volta mais divinamente perturbado, rico de mundos interiores...A criança vem mais criança. E o poeta regressa com um punhado de versos...

Carlos Drummond

(ANDRADE, Carlos Drummond de. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 09 mai. 1923.)

Música

Ao crepúsculo, numa cidade triste. Quedo-me ouvindo a música de um piano sentimental, que vem do outro lado da rua... Em torno a mim, tudo se faz sombra, imprecisão, melancolia crepuscular. A música penetra-me o eu, lacera-me as carnes, arranca-me lágrimas, invade-me a alma... Cá dentro, há uma sonora dispersão de ritmos magoados. Ponho-me a sonhar, que eu sempre sonho quando me embriago de tristeza... Lembra-me o que fui, em eras distantes, ao sol de outras terras; evoco paisagens nunca vistas, idealizo edens de sombra e de luar... Viajo... Adoro a vadição dos nômades, dos sem pátria. E beijo mulheres únicas, mulheres fadas, por essa longa peregrinação da música estonteante.

Mas o piano emudece. Sinto a vertigem de um Ícaro, caindo de braços na realidade. E mais desgraçado do que nunca, porque a realidade é a minha cruz de Cristo: vai redobrando de peso passo-a-passo...

(ANDRADE, Carlos Drummond de. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 15 mai. 1923.)

De um lápis vadio...

Mario Mattos – A ironia e a piedade, deslizando, em silêncio, pela vida...

Nilo Buzzi – Um jardim onde plantaram rosas e nasceram foguetes...

Baptista Santiago – Poeta que se enforcaria, feliz, numa trança de mulher.

Aníbal Machado – Falar sobre ele? Um segundo...e já desapareceu!

Silva Guimarães – Um pouco de Adão, de Ícaro e de Prometeu.

Abgar Renault – Cavaleiro esquecido de batalhar, derramando nos "Sonetos Antigos", a saudade do que não fez.

Arduíno Bolívar – Uma estante. E, nessa estante, há velhos poetas latinos, Homero, Stechetti, Catullo Cearense – e o eco de um jazz-band...

C.

(ANDRADE, Carlos Drummond de. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 20 jul. 1923.)

Os lábios fechados

Uma frase que não acabou...

Parece que comecei a dizer uma frase, parece que ia revelar qualquer coisa ...que coisa era essa, e que frase foi essa?

Minha boca se fechou, pronunciava uma frase, e bruscamente se fechou. Por que se fechou a minha boca? Por que não concluiu essa frase?

Em torno a mim, há ouvidos irônicos escutando, e esses ouvidos querem escutar até o fim. E porque desejarão escutar até o fim, se eu nada mais poderei dizer?

Uma frase começou a ser dita... uma frase somente, uma frase banal. Ou talvez uma frase definitiva, que viria explicar todos os mistérios da terra, e, todavia, os mistérios continuam, e a frase não acabou.

Uma frase que não acabou...

E para quê acabar? Deveria acaso ser dita? Qual a frase que eu deveria dizer? Quem sabe se eu deveria calar-me...

Mas, já tenho os lábios abertos, e a falta regressa...estava dizendo uma frase, interrompia, porém, agora, farei outras. Vou dizer as frases vulgares de todo dia...as palavras de todo mundo, poeira anônima do espírito...Ouvidos irônicos me escutam. Que importa que a frase acabasse? Eu sou como os outros, e tenho os lábios abertos à vulgaridade...

(ANDRADE, Carlos Drummond de. *Para Todos*, Rio de Janeiro, 04 ago. 1923.)

Carlos Drummond

Poema do anatomista

Poema-em-prosa

Apaixonei-me por uma caveira!

É verdade! Nunca ninguém fez semelhante coisa! Nunca ninguém se apaixonou por uma caveira!

A minha amante é misteriosa na sua alegria, mas, como beija! Mas, como morde!

É redonda, lisa e fria. Não se de caveira mais fria...

Nem mais lisa.

Nem mais redonda.

Quem diria que eu havia de apaixonar-me por uma caveira!

Alta noite, quando a vida adormece, eu me debruço na mesa em que ela descansa...

A minha linda caveira!

Suas órbitas vazias adquirem uma luz pálida, e logo lhe brilham os olhos fantásticos; e essa luz, que vem da lâmpada pensativa, escorre voluptuosamente pela ossatura da minha amante noturna...

Não sei de caveira mais linda, quando lhe bate a luz, e ela se ri. Ri-se perdidamente, como alguém muito desgraçado; ri-se diabolicamente, como alguém muito feliz!

Não a compreendo, mas sinto que ela é natural, que ela se diverte comigo, e que é superior a minha miséria...

Os dentes muito brancos, a boca muito rasgada; a boca vive a beijar-me, e os dentes a morder-me. Tenho os lábios numa ferida, e os olhos num incêndio... Sinto-me apixonado por essa caveira!

Foi uma linda mulher, essa caveira cujo amor venceu a morte! E tão divinamente sensual que os seus ossos causam desejos!

... Vou apagar a luz, minha caveira... e possuir-te na sombra...

(ANDRADE, Carlos Drummond de. *Para todos*, Rio de Janeiro, 01 dez. 1923.)

Quando ela passou por mim

Um esquivo momento de perfeição. Eu vivi esse minuto, quando ela passou por mim, no tumulto da rua confusa. Ela passou por mim. Homens corriam, homens voltava,. Tudo era breve e ruidoso, tudo era humano e vulgar. Bruscamente, ela passou por mim, roçando o corpo nos meus sentidos. Senti um estremecimento na rua; mas o meu ser permaneceu íntegro – a rua convulsionou-se, homens rolaram uns por cima dos outros, - permaneceu íntegro, quando ela passou por mim.

Ela passou tão bela e tão perfeita, - harmonia palpitante, carne cheia de ritmos, saudade viva da Grécia! Tão gloriosa e tão serena, que eu vivi um minuto de perfeição. Um esquivo minuto. Perto, um fraque marrom, dizia para o meu êxtase: - Porque você sabe, comigo é ali! É no duro!

(ANDRADE, Carlos Drummond de. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 23 jan. 1924.)

Sertão melancólico

Pelas estradas desertas,
Pelas estradas infindáveis,
Erra uma grave melancolia...

Melancolia das coisas paradas,
Do céu muito azul e da terra muito verde,
Na tortura do sol a pino!

Melancolia do canto das cigarras,
Num rechino dolente desesperançado,
Do vôo dos pássaros aflitos,
Da saudade das sombras humanas...

Melancolia das arvores que sofrem
Sofrem letárgica e mudamente,
Ao longo de riachos vagarosos,
Onde a água tem preguiça de correr...

Melancolia do viandante que passa,
Que alonga o olhar pela distancia
E entoa uma canção arrastada e saudosa...

(ANDRADE, Carlos Drummond de. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 31 jul. 1924.)

Viver

Minha alma espreita ao canto dos olhos: minha alma agita-se ao fundo da garganta. Mas, nem os olhos a denunciam, nem os lábios a revelam. Vou atravessando a vida com a serenidade dos fantoches, sem tristeza nem ódio, sem amargura nem êxtase. Às vezes minha alma tenta debruçar-se nos olhos, mas recua; tenta subir à garganta, mas detém-se...E nem lanço ao mundo o olhar de ternura e perdão, nem pronuncio a palavra de bondade. Os homens passam por mim, e eu passo pelos homens. O olhar que trocamos é frio, como vaga a saudação que balbuciamos. Às vezes qualquer coisa vai perturbar-me; qualquer coisa vai subir me aos lábios e aos olhos mas os olhos se fecham e os lábios disfarçam. E nem me alegro e nem me entorneço: a boca não sorri e os olhos não choram. Assim eu vou passando pela vida. Súbito, uma mulher roça por mim. Sinto cá dentro uma coisa subindo: talvez uma palavra de amor. A mulher se distancia, e nada perturba a minha máscara. Mas dentro de mim, a alma chora em silêncio...

Carlos Drummond

(ANDRADE, Carlos Drummond de. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 31 ago. 1924.)

Máscaras da alegria e da tristeza

Alegria! Alegria! Sonhando contigo, sinto-me triste. Penso que nunca serás minha, que nunca te possuirei – como se fosses minha mulher...A mulher amada jamais nos pertencerá (a vida tem desses lugares comuns). Assim, és tu, alegria, deusa feliz, sombra esquiva que me entontece para depois entristecer-me. E dizer-se que há muito te procuro ao longo dos caminhos vazios, vendo-te faiscar num raio de sol e palpitar numa bolha de espuma. Alegria! Será que inutilmente viverei a desejar-te para o meu destino? Alegria, será que não existes senão para o encantamento dos outros homens e o anseio irremediável do meu coração? Sonhando contigo, sinto-me triste, ó alegria, alegria...

Como é divertida a minha tristeza, que cheia de risos é a minha tristeza louca! Ela casquina gargalhadas nervosas na solitude do quarto abandonado. E neste quarto, de onde a amante derradeira se foi, a minha tristeza tem graça de uma caveira tristonha – pois não tem? Percorre-me todo um arrepio de felino prazer: ouço-lhe o passo leve, sinto-me tocado por suas garras de seda. O arrepio de uma dolorosa voluptuosidade, que vai florescendo nos meus sentidos...Ah! Ah! Ah! Ah! A minha deliciosa tristeza! Mas, que é isto? Não é que eu estou a chorar?

(ANDRADE, Carlos Drummond de. *Para Todos*, Rio de Janeiro, 08 nov. 1924.)

Passa uma aleijadinha

Passa uma aleijadinha,
toda curvada no seu vestido de chita
(uma ciosa nas mãos do destino).
Vai apoiada às muletas, que batem na calçada,
vai apoiada...vai coxeando.

E ninguém a vê na sua tortura muito real,
Ninguém a vê fugindo dos autos,
Recuando, tropeçando,
Insistindo.
Todo mundo tem pressa,
Todo mundo tem negócios, amores, aperitivos a tomar.
A aleijadinha vai coxeando.

Súbito, um bonde dispara.
A aleijadinha corre... as muletas caem...
Ela torce o corpo, desamparada,
e rola nos paralelepípedos.

Mas logo se levanta (foi apenas um susto!)
acha uma muleta aqui, outra acolá,
e vai toda curvada, coxeando.

(ANDRADE, Carlos Drummond de. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 22 nov. 1924.)

Raízes e caramujos

As raízes são garras dolorosas,
Dentro da terra vermelha, num grande banquete inútil,
As raízes são garras que não podem agarrar.

Os caramujos, entre as pedras, sonham indolentemente,
 Numa curva, enroscando moleza.

As raízes são garras muito dolorosas
 Crispadas
 No coração parado da terra.

E fora, os caramujos,
 Filhos de pais de caramujos indolentes,
 Formam uma grande família espiritual...
 (ANDRADE, Carlos Drummond de. *Estética*, São Paulo, nº 3, jan/mar. 1925)

A noite entre os enigmas

Passei a noite entre os enigmas. E volto desesperançado.

Havia um, em forma de X, que deslizava entre meus dedos, com malícia e sorria zombeteiramente, murmurando: O pálido charadista! Como ele se aborrece!

Havia outro, em forma de seta, que me afligia os olhos com clarões momentâneos, orgulhosamente silencioso, e terrível no seu silêncio.

E outros havia de formas eternamente mutáveis, que, transformando se, deixavam escapar um zumbido irritante, feito da multidão de mil besouros reunidos.

Passei a noite entre os enigmas! Em verdade, minhas faces estão pálidas! E meus olhos estão fundos, e minhas mãos tremem de frio! Mias uma noite perdida...

Mais uma noite fora da razão, que manda passar as noites sobre macias almofadas, cingido a uma deliciosa mulher! No meu leito vazio, as rugas das cobertas são melancólicas, e parecem chorar a ausência de um corpo de seda, eleito entre os mais. Vagam pelas paredes os últimos fantasmas da minha noite de inquérito ao desconhecido. E na sombra, eu percebo ainda a face zombeteira dos enigmas, - e no espelho, percebo a minha face desesperadamente pálida, pálida como a face dos mortos, e presa às correntes de sua desesperação!

C.D.

(ANDRADE, Carlos Drummond de. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 10 fev. 1925.)

Antonio Conselheiro

Isso não foi aqui...
 Foi muito longe d'aqui!

Foi longe, lá na Bahia, no sertão.

Bahianas coloridas de chinelas téque-téque
 E pimentas e o vatapá gostoso e a cidade que sobe e que desce...
 Bahianas coloridas! Livro de figuras!

Literatura!

Foi muito mais longe, foi no sertão fim do mundo.

(Os olhos do litoral sorriem na minha frente,

sorriem maliciosos, sorriem irônicos, parisanatolefrance.
 Não acreditam – coitados! – na pilhéria do sertão...)

- O Brasil é só no Rio Branco!
- Automóveis trânsitos carnaval!
- Cinema de pernas e câmara dos deputados!
- Gravatas e demais pertences!
- Cocaína, brilhantina...

- O dr. Ruy Barbosa nasceu na Bahia...
- A Bahia nunca existiu!
- Só existiu na história colonial!
- E há receitas para o vatapá!

Dissolve-se o meeting
 E no sertão:

A cidade entre catingas,
 Molegando...

O sol bate de chapa nas chapadas
 A lua espirra crua
 Sobre a terra calada
 No pasmo do meio-dia.
 E somente catingas!
 Parece que havia um rio... Secou!
 Onde as cacimbas? Faz um buraco na terra,
 Faz um buraco fundo e procura água!
 Apareceu... o boi bebeu...
 Secou!

A chuva chove de repente
 E bate nos morros e canta nas pedras

- Aluvião! –
 Rola enrola desenrola o fio das enchentes...
 Secou!

Catingas! E depois mais catingas!
 Catanduvas... E ossadas de boi
 Branquejando... E a terra parada...

O matuto triste cai no mundo:

Catingas...
 Verticalmente
 Um cereu agudo prega uma bola vermelha
 No ar sem vontade.

E o Vasa-Barris corre monótono como uma estrada vazia.

Escureceu
 Como no teatro.
 Esfriou
 De repente!
 O sol foi correndo tanto que caiu no açude,
 E a noite tropeçou nele!
 Ficou fria... batendo o queixo...
 Ficou gelada...

E a cidade molengando

CANUDOS!

pelas encostas

é o recanto de Bom Jesus.

“Porque o mundo vai acabar numa chuva de estrelas
 e é preciso fazer penitência!”

Um homem passou, como um foguete, pelas almas...

O sertão começou a rezar
 A cidade cresceu
 A igreja subiu para o sol
 Os jagunços bateram no peito.

E Canudos encravado na palestina rústica dos pecados da
 Carne e dos sinais invencíveis que anunciariam o fim do
 Mundo pervertido. Antônio Conselheiro rezava, na sua túnica
 De azulão, cabelos compridos, comendo como um passarinho
 E não ousando encarar as mulheres fonte de perdição.

Bate no peito: Dlão! Dlão!

A prece dolente sobe no ar que pegou fogo.

(Carta de Drummond a Mário de Andrade, datada de março de 1925.)

Orozimbo

Este mulato é sem vergonha como ninguém.
 Ele vende balas num tabuleiro coberto com toalha de renda
 mas furta nas contas e chupa metade das balas.

No fundo do baú tem um livro velho de modinhas
 e na mesa de pau tosco escovas e pomadas cheirosas.
 No prego, ao lado duma mulher de cinema, o violão é um agente lírico.
 E na alma do mulato a música verte nostalgias enormes.

Ele apaixonou a mulata mais dengosa do arrabalde.
 Sua voz constipada tem audácias e eloqüências românticas.
 Seu punho nervoso esmurra os padeiros atrevidos.
 Seu cabelo é todo encarapinhado.

Este mulato já teve cinco vezes na cadeia
 tanto se mete em freguês e gosta de tomar seu trago.
 Se bebe é insuportável, se não bebe é cômico se bebesse.
 Todos os senhores graves reclamam contra Orozimbo.

Orozimbo
 É a pessoa mais importante do arrabalde.

E eu gosto profundamente de Orozimbo.

(ANDRADE, Carlos Drummond de. *Caderno de poemas*, 1926.)

Pipiripau

Os músicos tocam baixinho
 Uma suave música fininha
 Que sobe pras estrelinhas
 Do céu pintado de azul.
 Gira e regira na praça
 A eterna zanga-burrinha
 - Tão engraçadinha!

Olha a calma do pescador
 Pescando sempre o mesmo peixe
 Com o mesmo anzol

Olha o barqueiro que não é Pedro...

Os meninos perfilados germânicos
 Entram na igreja e saem depressa
 E tornam a entrar.

(E tornam a sair)

A atmosfera febril do trabalho:
 Ferreiros sapateiros mexendo.
 A calma das casas subindo a ladeira
 Descendo a ladeira e os bichos
 Cândidos bichos de papelão
 Rodeando o menino Jesus que abençoa aquilo tudo!

Meus olhos mineiros
 Namoram o presepe
 E dizem alegres: Mas que bonito!

(ANDRADE, Carlos Drummond de. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 30 jan. 1927.)

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.