**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA HUMANA**

FELIPE CABAÑAS DA SILVA

**O minério e o ser:
Cidade e existência na poesia de Carlos Drummond de Andrade**

Versão Corrigida

São Paulo

2019

FELIPE CABAÑAS DA SILVA

**O minério e o ser:
Cidade e existência na poesia de Carlos Drummond de Andrade**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana do Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Ramos Hospodar Felipe Valverde

Versão Corrigida

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586m SILVA, Felipe Cabañas da
 O minério e o ser: Cidade e existência na poesia de Carlos
 Drummond de Andrade / Felipe Cabañas da SILVA ; orientador
 Rodrigo Ramos Hospodar Felipe Valverde. - São Paulo, 2019.
 302 f.

 Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
 Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Geografia. Área de concentração: Geografia
 Humana.

 1. Drummond. 2. Geografia e Literatura. 3. Geografia e
 Existência. 4. Modernidade. 5. Poesia Moderna. I. Valverde,
 Rodrigo Ramos Hospodar Felipe
 , orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): **__FELIPE CABAÑAS DA SILVA** _____

Data da defesa: **_25_/_11_/2019**

Nome do Prof. (a) orientador (a): **_RODRIGO RAMOS HOSPODAR FELIPPE VALVERDE** _____

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 17/01/2020

Rodrigo Valverde

(Assinatura do (a) orientador (a))

FOLHA DE APROVAÇÃO

Felipe Cabañas da Silva

O minério e o ser: Cidade e existência na poesia de Carlos Drummond de Andrade

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana do Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Geografia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Rodrigo Ramos Hospodar Felipe Valverde (orientador)

Instituição: USP / São Paulo – SP. Assinatura: _____

Prof. Dr. Alessandro Dozena

Instituição: UFRN / Natal – RN Assinatura: _____

Prof. Dr. Everaldo Batista da Costa

Instituição: UNB / Brasília – DF Assinatura: _____

Prof. Dr. Júlio César Suzuki

Instituição: USP / São Paulo – SP Assinatura: _____

*À minha mãe, Maria Aparecida
Cabañas, uma guerreira em luta
contra o Mal de Alzheimer,
pertence esta tese.*

AGRADECIMENTOS

Chegou a melhor parte de toda essa trajetória. O momento de agradecer. O momento em que nos sentimos com o dever cumprido e lembramos de todos os que contribuíram para que a gente chegasse lá. Muitos chegam ao final de uma trajetória como essa, um doutorado na USP, e se vangloriam como se fosse uma conquista individual. Eu, desde cedo, filho de pai marxista com mãe católica, aprendi o valor da comunhão. E compreendi que nascer numa família de classe média altamente escolarizada me colocava em posição privilegiada nesta máquina de moer gente que é o mundo moderno, a “meritocracia” escolar e o mercado de trabalho.

Então, primeiramente, tenho que agradecer à minha família, meu esteio, minha base, meu chão. Evidentemente, investi muito esforço individual neste trabalho e em todos os que fiz na universidade, sempre procurando atender às exigências de excelência da Universidade de São Paulo. Mas não teria chegado até aqui sem a minha família. E um agradecimento especial vai para minha irmã, Camila Cabañas da Silva, e minha esposa, Samantha Cerquetani, parceiras de batalhas que vão muito além dos estudos. Meus tios, Florinez e Arlindo, que têm sido verdadeiros pais para mim.

Em segundo lugar, agradeço à Universidade de São Paulo como instituição, corpo docente, discente e funcionários. A USP tem tudo que uma grande universidade pode e deve oferecer. Sim, temos problemas, sim, somos vítimas de governos que têm como projeto “precarizar para privatizar”. A universidade pública no Brasil tem vivido sob ataque há muitos anos, mas algo que a USP não perde nunca é a qualidade de seu capital humano. Nesta universidade, tive toda a estrutura necessária para desenvolver um bom trabalho de pós-graduação e crescer como pessoa e profissional.

Em seguida, como não se faz pesquisa sem verba e investimento, agradeço ao CNPq pela bolsa de doutorado concedida, que me permitiu dedicar o tempo necessário no desenvolvimento de um trabalho de qualidade.

Agradeço ao Prof. Dr. Rodrigo Ramos Hospodar Felipe Valverde, meu orientador, com quem trabalhei durante toda a pós-graduação e que deu contribuições fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho, sempre presente, sempre solícito e sempre me dando liberdade para a construção

intelectual da tese e para o planejamento das atividades. Também me acolheu num estágio PAE que foi fundamental para minha formação docente.

Também agradeço ao Prof. Dr. Ricardo Mendes Antas Júnior, que me acolheu em outro estágio PAE onde tive aprendizado muito valioso sobre a cidade, o urbano e sobre o trabalho em sala de aula.

Agradeço ao Prof. Dr. Júlio César Suzuki, da Universidade de São Paulo, e ao Prof. Dr. Everaldo Batista da Costa, da Universidade de Brasília, avaliadores da minha banca de qualificação, que deram contribuições importantíssimas para o desenvolvimento do trabalho.

E não posso deixar de agradecer ao Prof. Dr. Heinz Dieter Heidemann e à Profa. Dra. Maria Mónica Arroyo, com quem trabalhei na graduação, em TGI e IC. Grandes mestres que também me acolheram, me ajudaram e guiaram e contribuíram para a minha formação enquanto geógrafo e pesquisador.

Na verdade, esse agradecimento deve se estender a todos os mestres e mestras do Departamento de Geografia da USP. Com tantas dificuldades enfrentadas, são eles que mantêm esse departamento entre os melhores do mundo. A saudade do Tônico é grande, de encontrar o Aziz no aquário também. Tantas histórias, tantas aulas marcantes, tantos debates memoráveis. No final das contas, é isso que fica, é isso que levamos.

Também faço um agradecimento especial à UNESP-Ourinhos. Tive o privilégio de fazer parte da primeira turma de geografia deste campus. Costumo dizer que me formei na USP, mas a base da minha formação vem da UNESP. Lá fiz o primeiro ano da graduação. E lá também tive grandes mestres e mestras, que enfrentaram dificuldades inimagináveis para uma grande universidade pública, como a falta de um campus e de laboratórios, mas que mesmo assim, deram excelentes aulas, formaram excelentes profissionais e colocaram o campus de Ourinhos entre os melhores do país. Nunca me esquecerei deles: Profa. Dra. Fabiana Lopes da Cunha; Profa. Dra. Lirian Melchior; Profa. Dra. Andrea Zacharias; Prof. Dr. Paulo Cirino Mourão; Prof. Dr. Alberto de Oliveira; Prof. Dr. Jonas Teixeira Nery e Profa. Dra. Bianca Carvalho Vieira.

Por fim, agradeço à minha grande amiga Luisa Soler, que me ajudou a traduzir o resumo com toda sua competência e solicitude.

RESUMO

SILVA, Felipe Cabañas da. **O minério e o ser: Cidade e existência na poesia de Carlos Drummond de Andrade**. Tese (Doutorado). Departamento de Geografia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Ramos Hospodar Felipe Valverde. São Paulo, 2019.

A geografia ampliou nas últimas décadas seu interesse pela literatura e seu diálogo com romancistas, poetas e críticos literários. No Brasil, país em que, conforme Antonio Cândido, os romancistas se encarregaram da interpretação nacional até que aqui se formasse um meio acadêmico organizado, no século XX, esse diálogo é especialmente rico. Tem contribuído tanto a enriquecer a compreensão do espaço quanto da literatura. Este trabalho integra essa perspectiva e visa, em linhas gerais, refletir sobre a presença da questão urbana na obra poética de Carlos Drummond de Andrade, tendo como escopo um *corpus* formado por livros que a crítica literária interpreta como ricos na temática urbana, seja pela presença de Itabira, do Rio de Janeiro ou outras cidades do interior de Minas: “Alguma Poesia”, “Brejo das Almas”, “Sentimento do Mundo”, “José”, “A rosa do povo”, “Claro Enigma”, “Lição de Coisas” e “Boitempo III – Esquecer para lembrar”. A temática urbana, no entanto, é abordada a partir da perspectiva da existência, da vida cotidiana, da sensibilidade humana confrontada com os desafios históricos que se interpõem na relação com o espaço urbano e se expressam, com insistência, na poesia. Por isso, a reflexão sobre a modernidade permeia este trabalho, que busca maximizar a voz do poeta no discurso geográfico.

O trabalho se estrutura em torno de uma seção teórico-metodológica em que abordamos a história das relações entre geografia e literatura, as possibilidades abertas por esse diálogo e os principais desafios envolvidos nessa aproximação entre uma ciência, a geografia, e uma arte, a literatura. Nessa seção teórico-metodológica também abordamos o conceito de existência, sua origem filosófica e sua relação com o pensamento e a pesquisa geográfica. Kierkegaard, Sartre e Heidegger são as principais referências desse debate. Também dedicamos uma parte dessa seção teórico-metodológica a pensar como a obra de Baudelaire, poeta considerado um dos fundadores da modernidade, dialoga com o tema da existência na cidade moderna a partir do livro “O esplendor de Paris: Pequenos poemas em prosa”.

A segunda parte da tese é dedicada ao trabalho empírico com as obras de Drummond. Por trabalho empírico, aqui, leia-se um trabalho hermenêutico com olhar geográfico, destacando-se o tema da cidade e da vida urbana. A cada obra do *corpus* corresponde um capítulo dessa segunda parte do trabalho, exceto em relação às obras “Sentimento do Mundo”, “José” e “A rosa do povo”, agrupadas no capítulo 5 sob o grande tema da política, fundamental na produção poética de Drummond do início da década de 1940. O trabalho se encerra com uma reflexão a respeito do poema “Favelário Nacional”, publicado em 1984 na coletânea “Corpo”, um poema que sintetiza muitos dos elementos geográficos da obra de Drummond.

Palavras-Chave: 1. Drummond. 2. Geografia e Literatura. 3. Geografia e Existência. 4. Modernidade. 5. Poesia Moderna.

ABSTRACT

SILVA, Felipe Cabañas da. **The ore and the being: City and existence in Carlos Drummond de Andrade's poetry.** Thesis (Doctor's degree). Department of Geography, Faculty of Philosophy, Languages and Human Sciences of the University of São Paulo. Advisor: Prof. Dr. Rodrigo Ramos Hospodar Felipe Valverde. São Paulo, 2019.

In the last decades, geography has enlarged its interest towards literature and the dialogue with novelists, poets and literary critics. In Brazil, a country where, according to Antonio Cândido, novelists took charge of the national interpretation until the formation of universities in the twentieth century, this dialogue is especially rich and enlarges the comprehension of both geographical space and literature. This research integrates this perspective and aim to reflect on the presence of the urban issue in Carlos Drummond de Andrade's poetic work. The *corpus* is formed by books that literary criticism of Drummond's poetry defines as rich in urban theme, considering the presence of Itabira, Rio de Janeiro or others cities of Minas Gerais: "Alguma Poesia", "Brejo das Almas", "Sentimento do Mundo", "José", "A rosa do povo", "Claro Enigma", "Lição de Coisas", and "Boitempo III – Esquecer para lembrar". The approach of the urban theme, however, starts from the perspective of the existence, the cotidian life, the human sensibility confronted with the historical challenges interposed in the relation with urban space and expressed, insistently, in poetry. That is why reflections on modernity are essential in this work, which aims to maximize the poet's voice in geographical discourse.

The thesis starts with a theoretical-methodological section in which is analyzed the history of the dialogue between geography and literature, the possibilities opened by this dialogue and the main challenges involved in the approximation of a science and an art. In this theoretical-methodological section, we also approach the concept of existence, its philosophical origins and its relations with geographical research and geographical thought. Kierkegaard, Sartre and Heidegger are the main references of this study. We also dedicate part of this section to reflect on how Baudelaire's collection, "Paris Spleen: little poems in prose", dialogues with the theme of existence in modern city. It is important to mention that Baudelaire is considered one of the founders of modernity.

The second part of this thesis is related to empirical work with Drummond's oeuvre. Empirical work is here understood as a hermeneutic work with geographical bias, highlighting the themes of modern city and modern urban life. Each chapter of this section corresponds to an oeuvre of the *corpus*, except for the books "Sentimento do Mundo", "José" e "A rosa do povo", assembled in the fifth chapter under the main theme of politics, which is central to Drummond's poetics in the early 1940's. The thesis finishes with a reflection on the poem "Favelário Nacional" (published in 1984 in the book "Corpo"), which synthesizes many of the geographical elements of Drummond's oeuvre.

Keywords: 1. Drummond. 2. Geography and Literature. 3. Geography and Existence. 4. Modernity. 5. Modern Poetry.

LISTA DE MAPAS, GRÁFICOS E FOTOS

MAPAS

Mapa 01- As cidades do poema "Lanterna Mágica" (1930), de Carlos Drummond de Andrade	115
Mapa 02- As cidades do poema "Lanterna Mágica" (1930), de Carlos Drummond de Andrade, além de Brejo das Almas, atualmente Francisco Sá (MG)	132
Mapa 03- Desigualdade de renda em Minas Gerais.....	133
Mapa 04- As cidades do poema "As namoradas mineiras" (1934), de Carlos Drummond de Andrade	148
Mapa 05- As cidades do poema "Lanterna Mágica" (1930) e do poema "Girassol" (1934), de Carlos Drummond de Andrade.....	153
Mapa 06- A proximidade entre a residência de Drummond no Rio e o Morro da Babilônia.....	171
Mapa 07- Locais de residência e trabalho de Carlos Drummond de Andrade no Rio de Janeiro	184
Mapa 08- As cidades do poema "Lanterna Mágica" (1930), de Carlos Drummond de Andrade, além de Brejo das Almas, Mariana e Ouro Preto (MG)	228
Mapa 09- As cidades de Drummond.....	230
Mapa 10- Rio de Janeiro: Rua Noel Rosa em relação aos espaços de vivência de Drummond	255
Mapa 11- Itabira: A residência da família Andrade cercada por paredões	265
Mapa 12- Itabira: As ruas do poema "A rua em mim", de Carlos Drummond de Andrade.....	271
Mapa 13- A proximidade da residência da família Andrade em relação à área mineradora de Itabira (MG)	273
Mapa 14- O trajeto de 300 metros entre a casa do poeta e a casa do santeiro, em Itabira (MG)	279

GRÁFICOS

Gráfico 1- PIB per capita nas cidades do poema "As namoradas mineiras" (2015)	149
Gráfico 2- Taxa de analfabetismo em 1940 nas cidades do poema "As namoradas mineiras" (em %)	150
Gráfico 3- Taxa de analfabetismo em 1940 nas cidades mineiras do poema "Lanterna Mágica" (em %)	151

FOTOS

Foto 1- O paredão da Rua Tiradentes, em Itabira (MG)	264
Foto 2- A casa de Alfredo Duval antes da restauração	278
Foto 3- A casa de Alfredo Duval após a restauração	278

O minério e o ser:
Cidade e existência na poesia de Carlos Drummond de Andrade

Sumário

Introdução	13
Capítulo 1 – Geografia, literatura e existência	24
1.1- Geografia e literatura: para quê? Uma breve história teórico-metodológica da aproximação entre uma ciência e uma arte	24
1.2- Geografia e existência	33
1.3- Literatura e existência	50
Capítulo 2 – Poesia e cidade	64
2.1- Ter e Ser: Cidade e Existência	64
2.2- Cidade e modernidade: de Drummond a Baudelaire	70
2.3- <i>Anywhere out of the world</i> : modernidade, cidade e existência na poesia de Charles Baudelaire	79
2.3.1- O fundador da modernidade	79
2.3.2- Um estrangeiro no inferno	81
2.3.3- Representações poéticas da crise da modernidade	85
2.3.4- Embriaguez, beatitude, negação	90
2.3.5- Corrosão de laços sociais	92
2.3.6- Desespero, morte, sublimação	96
2.3.7- <i>Anywhere out of the world</i>	101
Capítulo 3 - A arte na rua: do lodaçal de macadame à rosa do povo	104
3.1- A perda do halo	104
3.2- Novos sentidos líricos	107
3.3- O poeta multifacetado e a cidade em construção-destruição	109
3.4- Dissonância, polifonia e a cidade	113
3.5- Modernidade, perenidade e fugacidade	120
3.6- No caminho da “verdadeira poesia”	126
Capítulo 4- Brejo das Almas: a voz da cidade	131
4.1- De Brejo das Almas a Francisco Sá: o município	131
4.2- Brejo das Almas: o livro	135
4.3- Sim: ao eterno	137
4.4- A cidade atravessa o sujeito	143
4.5- A cidade fala através do homem	146
Capítulo 5- Drummond: política, cidade e existência (1935-1945)	156
5.1- Diferentes conceitos, diferentes leituras	156

5.2- Sentimento do Mundo: da cidade à poesia como práxis (1935-40).....	158
5.3- José e a cidade (1941-1942)	172
5.3.1- José, para onde?	172
5.3.2- Anticidade.....	174
5.3.3- O homem de rebanho.....	176
5.3.4- Células estanques	180
5.3.5- A cidade e a morte.....	185
5.4- A rosa do povo: tempo de partido (1942-1945).....	190
5.4.1- Os homens partidos: poesia e política	190
5.4.2- Não cantes tua cidade	199
5.4.3- A hora dos corvos	201
5.4.4- Cidade e ideal.....	206
5.4.5- Elogio ao homem do povo	211
Capítulo 6 - O enigma da cidade.....	217
6.1- Eu menor que o mundo.....	217
6.2- Uma arte metafísica?	221
6.3- Nihilismo e ascese	224
6.4- Retorno a Minas.....	227
6.5- Do encontro com a totalidade.....	237
Capítulo 7- Auritabirano	243
7.1- Origem	243
7.2- Existência e anulação da existência.....	251
7.3- Cidade-Mundo.....	254
Capítulo 8 – O menino e a cidade	261
8.1- Palavras de menino	261
8.2- Do ferro à fé	266
8.3- Poemas viscerais	270
8.4- O menino e a vida cotidiana	274
Epílogo – Às margens	283
REFERÊNCIAS	295

Introdução

Os últimos cinco decênios foram de intensas transformações para o pensamento geográfico. Talvez nenhuma outra disciplina tenha mergulhado tão fundo dentro de si mesma nesse período quanto a geografia. Seria esta uma das consequências de sua institucionalização tardia? Ou de seu objeto, dotado de um aspecto geométrico quantificável muito sedutor ao positivismo da década de 1950, que engendrou todo um movimento crítico de renovação? Ou seria a geografia das últimas décadas somente mais um fruto do que Bauman (1998) chama de “modernidade líquida” e outros autores (HARVEY, 2008; LYOTARD, 2000; SOJA, 1993) chamam de “pós-modernidade”, isto é, um contexto histórico que engendra transformações teóricas e crises epistemológicas em diversas disciplinas – e que redundava numa revalorização (muitas vezes hipervalorização) do discurso e da linguagem?

Questões como essas exigem um cuidadoso estudo de História do Pensamento Geográfico, que não é o nosso escopo. O fato é que esse período histórico é simultâneo à emergência de um tema de pesquisa que reúne volume de trabalho crescente (SUZUKI, 2010, p. 243) no âmbito da geografia: a literatura, objeto de estudos que não aparece sistematicamente no âmbito da disciplina antes da segunda metade do século XX, como postula Brosseau (1996). O pleno significado epistemológico desse fato está por ser demonstrado, mas já não é possível negar sua realidade científica. A geografia tem se debruçado intensamente sobre a literatura como antes dela fizeram outras disciplinas, como a história e a sociologia.

Começamos pela história pois entendemos que “o histórico e o a-histórico são na mesma medida necessários para a saúde de um indivíduo, um povo e uma cultura” (NIETZSCHE, 2003, p. 11). Devemos, assim, evitar a história como prisão, que limita os horizontes do presente à estrita continuidade de um passado, mas, da mesma forma, um saber *a-histórico*, que se produz a si mesmo e se condena à transitoriedade do presente.

Partindo dessa consciência, este trabalho se insere nos estudos que relacionam geografia e literatura, espaço e arte literária, e tem como objetivo básico analisar a relação entre a cidade moderna, a partir da perspectiva existencial, e a produção poética contemporânea no Brasil, tendo a obra em

verso de Carlos Drummond de Andrade como linha mestra da investigação. Como esse objeto se justifica?

A ideia de buscar estabelecer uma *geografia da lírica* nasce justamente do estudo da curta história da pesquisa geo-literária¹ e da constatação do predomínio do gênero romanesco como objeto nas diversas correntes teórico-metodológicas que desenvolveram com mais vigor a aproximação entre a ciência geográfica e a arte literária. Nasce, portanto, de uma ânsia de desbravamento que tem, como é fundamental reconhecer, um caráter pessoal² – muito embora calcado e justificado por uma realidade científica.

Nossa tese é a de que o romance se constrói em linguagem e forma mais palpáveis à geografia e, portanto, oferece a ela certa segurança e a possibilidade de uma *assimilação*, com poucos sobressaltos. O romance, evidentemente, não é uma forma homogênea: presta-se também à experimentação e à desconstrução da linguagem. Mas a pesquisa geo-literária, além de revelar predileção pelo romance, demonstra ainda grande apreço pelo romance realista, que chega perto de uma transposição literária do discurso científico. Os mais destacados mestres do realismo dedicaram-se à caracterização social exaustiva, à lapidação obstinada da forma e à tradução literária da observação empírica da realidade social.

A poesia, por sua vez, contrapõe-se ao discurso científico sobretudo por seu caráter fragmentário. Do ponto de vista formal, a poesia ritmada e rimada obedece a certa racionalidade que a aproxima da ciência, mas seu temário raramente implica no estudo exaustivo da totalidade social. É raro que um livro de poesias construa uma narrativa objetiva sobre a sociedade e a história. Via de regra, essa raridade será encontrada nos poetas clássicos e se perderá quase completamente nos modernos. O século XIX coloca lado a lado a obstinação formal mais radical dos romances realistas e a angústia fragmentária da poesia simbolista – que, embora construída a partir da forma clássica, revela mais as aflições do sujeito submetido à organização social moderna que um discurso

¹ É Lévy (1997, p. 29) quem se refere às pesquisas que relacionam geografia e literatura como “recherches géo-littéraires”, uma denominação à qual nos referiremos repetidas vezes neste trabalho.

² E não deve ser motivo de constrangimento o reconhecimento desse caráter, uma vez que uma das bases da velha geografia abaladas no processo de renovação crítica foi justamente a fictícia isenção do pesquisador, a fantasiosa ideia de que o pesquisador empenha-se em sua pesquisa sem a participação de sua própria subjetividade.

objetivo sobre essa realidade. Flaubert e Baudelaire são contemporâneos na França; Machado e Cruz e Sousa, contemporâneos no Brasil.

A poesia expressa, assim, a angústia da modernidade antes do romance. Afasta-se da expressão clássica e do discurso científico. Essa resistência tem potencial crítico e abre um caminho interessante na busca pela superação da herança intelectual conservadora da geografia. Esse esforço, que pode ser considerado também um esforço por ampliar os horizontes desta área promissora do pensamento geográfico que é a geografia literária, alinha-se também ao movimento de recuperação do sujeito que faz parte da renovação crítica da disciplina que emerge da década de 1970.

Essa recuperação, embora mais sistemática no âmbito de uma geografia humanista, inspirada pela fenomenologia, também ocupou geógrafos marxistas e fez parte da superação da concepção limitada de sujeito da Nova Geografia, que tendia a uma objetificação subjetiva. Contraditoriamente, o pesquisador (sujeito) deveria separar-se rigidamente de seu objeto de pesquisa, mas quando no centro da pesquisa geográfica apareciam os próprios sujeitos, estes deveriam confundir-se cada vez mais com um objeto, forma cindida de substância.

Em seu processo de renovação, a geografia procurará reverter esse processo de objetificação, recuperando seu caráter *teleológico*, portanto ativo frente à realidade. A poesia é a arte que desvela o sujeito, sobretudo em sua forma lírica, que tende a ser a principal voz literária da modernidade. A justificativa de uma aproximação entre a geografia e a poesia, assim, ultrapassa o puro *subjetivismo*, objeto da crítica de certas vertentes da disciplina à aproximação com a literatura, que colocaria em segundo plano o aspecto material do espaço.

Se consideramos, todavia, o sujeito como ser teleológico, dotado de finalidades e realizando projetos, influenciado por valores, emoções, impressões, sensações e concepções de mundo em seu processo de reprodução, então podemos dizer que ele é, também, agente da produção do espaço. Inicialmente, nos referimos à afirmação de Moraes (2005, p. 16), no livro “Ideologias Geográficas”:

As formas espaciais são produto de intervenções teleológicas, materializações de projetos elaborados por sujeitos históricos e sociais. Por trás dos padrões espaciais, das formas criadas, dos usos do solo, das repartições e distribuições, dos arranjos locais, estão

concepções, valores, interesses, mentalidades, visões de mundo. Enfim, todo o complexo universo da cultura, da política e das ideologias.

Mas é fato que nem sempre a geografia literária se atenta à questão da relação entre a arte e o sujeito e deste com a produção do espaço. E não se trata aqui de defender uma precedência de um sujeito atomizado frente às grandes estruturas de produção espacial: capital, Estado, corporações. Mas superar a ideia implícita em certas concepções da geografia segundo a qual o(s) sujeito(s) beiram a passividade frente a essas estruturas.

Parte expressiva da pesquisa geo-literária, como afirma Marinho (2010, p. 12-13) está calcada no estudo puro das representações do espaço, seguindo o “antigo projeto schopenhaueriano do mundo como representação, aquele que afirma unidirecionalmente que tudo o que existe no mundo está para o sujeito que o idealiza”. Aqui, a referência à crítica de Marinho é também uma auto-crítica, uma vez que nosso trabalho de mestrado foi desenvolvido nessas bases. De um lado, portanto, hipertrofia-se o objeto, escamoteando o sujeito; de outro, hipertrofia-se o sujeito, escamoteando o objeto.

Concebemos a geografia literária, ao contrário, como um *processo*, que se dá no espaço e no sujeito, e se dá no espaço *porque* no sujeito. Para nós, a viabilidade dessa proposta se encontra no conceito de *existência* e na concepção de uma obra de arte que, na expressão visceral “da mais irrestrita individuação” (ADORNO, 2003, p. 66), encontra o universal socializado. O *existir* geográfico da modernidade é essencialmente urbano, por isso nosso recorte da cidade como elemento central de investigação.

Ao recorte da poesia e da cidade segue-se o recorte do autor. Consideramos, de início, a hipótese de desenvolver nossa investigação a partir de um conjunto de autores da poesia brasileira contemporânea, como Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Ferreira Gullar, além do próprio Drummond. Um estudo como esse, no entanto, não conseguiria ultrapassar uma visão fragmentária da realidade, pela impossibilidade de avaliar extensamente a obra de todos esses autores em conjunto. Assim, entendemos que o estudo regular de um autor, numa linha cronológica mais ampla, nos aproxima mais da ideia de totalidade do que o estudo parcelar de diversos autores. O conceito de existência, ademais, guarda íntima relação com o conceito de sujeito e sua

reprodução histórica – o que sugere uma investigação em escala temporal mais ampla. Mas por que elegemos Carlos Drummond de Andrade para o desenvolvimento de nossa investigação e não um dos outros poetas citados – todos eles fundamentais na produção poética contemporânea no Brasil?

Há dois caminhos para responder a esta pergunta. O primeiro é por meio das concepções críticas que se formularam a respeito de Drummond e de sua relação com a(s) cidade(s). O segundo se dá através da análise dos indícios que sua obra fornece de uma consciência histórica da cidade e de uma sensibilidade em relação à existência no ambiente urbano. Os dois caminhos são complementares e ambos necessários.

Partimos, de início, da constatação histórica de Antonio Cândido (2011, p. 85), segundo a qual Drummond seria o maior poeta social da literatura brasileira contemporânea. O que isso significa? Todo poeta verbaliza e formaliza (mesmo que através da transformação radical da forma) um inconsciente coletivo e elementos de sensibilidade antes partilhados socialmente. No caso de Drummond, porém, essa formalização teria ainda grande componente social, envolvendo diretamente os grandes temas da sociabilidade, sobretudo de ordem política. Há um engajamento biográfico do autor (mesmo que esparso) que aponta a pertinência dessa afirmação sobre seu engajamento *bibliográfico, lírico*. Mas há, principalmente, a marca insistente desse engajamento em sua poesia: “Este é tempo de partido / Tempo de homens partidos”: assim se inicia o fundamental poema “Nosso Tempo”, que se encerra com um compromisso político dos mais radicais: “O poeta / declina de toda responsabilidade / na marcha do mundo capitalista / e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas / promete ajudar / a destruí-lo / como uma pedreira, uma floresta, um verme” (ANDRADE, 2008, p. 45). Aqui estamos no livro “A rosa do povo”, segundo Simon (1978, p. 59), “uma das grandes obras da literatura participante no Brasil”.

Em nossa dissertação de mestrado, “Por uma geografia da lírica: Representações do espaço na poesia de Carlos Drummond de Andrade (Sentimento do Mundo, A rosa do povo e Menino Antigo)”, procuramos demonstrar a intimidade entre esse engajamento e a representação do espaço geográfico. Percebemos, neste processo, a frequência e a intensidade com que o tema da cidade e do urbano é tratado, com seus múltiplos elementos

(desigualdade social, cotidianidade, rígido controle do tempo, reprodução das relações sociais de produção, espaços de segregação etc.).

No mestrado, no entanto, nos limitamos a ler três importantes obras do autor com um olhar geográfico, procurando traduzir suas representações do espaço e buscando as inter-relações entre essas representações e o pensamento geográfico. Elaboramos, ao final, um léxico geográfico das três obras, que organizou em tabelas as palavras relacionadas ao espaço natural e humanizado segundo cada poema. Esse trabalho nos apontou a extrema riqueza geográfica da obra do poeta e nos sugeriu a hipótese de uma relação mais substancial, mais *estrutural* entre obra e espaço.

Nas três obras estudadas na pesquisa, o Rio de Janeiro exerce um papel muito importante na construção lírica do autor, mas já se destaca o papel de Itabira, sobretudo no livro “Menino Antigo”, uma das obras do final de sua produção literária, composta sobretudo de reminiscências líricas da infância e juventude vividas em Minas. Seffrin (2006, p. 21) define a série “Boitempo” – composta pelos livros “Menino Antigo” e “Esquecer para lembrar” – como um “mosaico de histórias rurais e municipais”, onde a preocupação central de Drummond “é a da expressão, da mineração do eu por meio da palavra”. “Minerar o eu”: talvez a melhor definição do que faz o poeta em sua “Confidência do Itabirano”, poema que, embora de um outro livro, “Sentimento do Mundo”, “ecoa curiosamente em alguns movimentos de *Boitempo*” (SEFFRIN, 2006, p. 15, *itálicos do autor*):

Alguns anos vivi em Itabira.
Principalmente nasci em Itabira.
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
Noventa por cento de ferro nas calçadas.
Oitenta por cento de ferro nas almas.
E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,
vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.
E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,
é doce herança itabirana.

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;
este orgulho, esta cabeça baixa...

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.

Hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!
(ANDRADE, 2007, p. 19)

Segundo poema de seu terceiro livro, “Sentimento do Mundo”, publicado em 1940, esta “Confidência do Itabirano”, polissêmica como os grandes poemas costumam ser, apresenta diversos elementos seminais para este trabalho. Ela é, em primeiro lugar, o mote elementar do nosso título, “O minério e o ser”, que se fundem nas ruas da pequena e grande Itabira, com seus “Noventa por cento de ferro nas calçadas. / Oitenta por cento de ferro nas almas”, berço do poeta e da Companhia Vale do Rio Doce – que nasceu, aliás, somente dois anos após “Sentimento do Mundo” – e integrante do Quadrilátero Ferrífero mineiro. Drummond capta, como poeta, o que Reclus já captara como geógrafo: “Minas também tem chumbo, e suas duas montanhas – Itabira do Campo e Itabira do Mato Dentro –, dão às fundições, assim como Ipanema em São Paulo, alguns minérios extraídos de massas inesgotáveis” (RECLUS, 1985, p. 186).

Em segundo lugar, este poema, que figura entre os mais importantes de sua obra, indica a centralidade lírica de Itabira em sua poesia, que traz em seu bojo a questão da cidade e da modernidade. O ferro pode ser lido, nele, como alegoria tanto da mineração quanto da cidade moderna, uma modernidade árida e melancólica, que se institui numa cidade de “noites brancas, sem mulheres e sem horizontes”, que vê um processo de urbanização incipiente, ainda pouco despojado do ambiente rural, mas já aflitivo.

Não queremos, aqui, adiantar elementos do próprio desenvolvimento do trabalho, mas apontar a presença de uma consciência histórica que desvela a cidade em seu processo de produção e revela a posição sensível do sujeito frente a ela. Essa consciência histórica é uma marca da poesia de Drummond, que segue reafirmando sua atualidade e seus desdobramentos políticos, por vezes voltando a surpreender o público com a lucidez recuperada de poemas adormecidos, que voltam à cena por força de acontecimentos do presente que exigem compreensão histórica. Gostaríamos de consolidar esse argumento com a análise de dois eventos recentes.

Em novembro de 2015, uma barragem de rejeitos de minérios da empresa Samarco – subsidiária da Vale S.A, antiga Vale do Rio Doce, e de uma empresa anglo-australiana, a BHP – se rompeu no município de Mariana, no centro do

estado de Minas Gerais, causando a destruição do subdistrito de Bento Rodrigues, com centenas de desabrigados, diversos mortos e desaparecidos. A lama tóxica, posteriormente, alcançou o Rio Doce – o rio que batizou a Vale –, acarretando sua poluição completa, e chegou ao mar, poluindo áreas do litoral do Espírito Santo e da Bahia. Mariana era amplamente considerado o desastre ambiental mais grave de nossa história e um dos mais graves do mundo (ARAÚJO, 2015) – por ele, o Ministério Público Federal denunciou 22 pessoas e 4 empresas (MPF, 2016) – até que, no início de 2019, a tragédia se repete em Brumadinho, com perdas humanas ainda mais graves. Quatro anos após Mariana, que deveria ter conduzido a um amplo processo de revisão de parâmetros de segurança e responsabilização de agentes públicos e privados, descobrimos que continuamos vivendo de tragédia e farsa.

Em ambas as ocasiões, Drummond teve um “poema adormecido” recuperado e amplamente divulgado, nos meios de comunicação escritos e nas redes; um poema de certa forma “secundário” na sua produção literária, que não foi publicado em livro mas no jornal “O cometa itabirano”, em 1984, e pouco conhecido do grande público se comparado a outras de suas obras mais célebres, como o “Poema de sete faces”, “No meio do caminho”, “A flor e a náusea”, “Sentimento do mundo” ou a própria “Confidência do Itabirano”: no poema “Lira Itabirana”, encontramos uma exemplificação de sua consciência histórica e da lucidez com que captou as grandes questões de seu tempo. Alguns o leram como a prova da perenidade e atualidade de sua obra; outros, como profecia de um intelectual à frente de seu tempo:

I
O Rio? É doce.
A Vale? Amarga.
Ai, antes fosse
Mais leve a carga.

II
Entre estatais
E multinacionais,
Quantos ais!

III
A dívida interna.
A dívida externa
A dívida eterna.

IV
Quantas toneladas exportamos

De ferro?
Quantas lágrimas disfarçamos
Sem berro?

A “Confidência do Itabirano”, de 1940, ecoa na “Lira Itabirana”, de 1984. A mineração, no último, é o tema principal, enquanto no primeiro é tema subjacente ao tratamento da cotidianidade. Ambos, entretanto, fazem uma cartografia lírica da unidade entre a reprodução material e subjetiva e o sofrimento social que ela acarreta. Os versos finais possuem extrema força poética: “Quantas toneladas exportamos de ferro? / Quantas lágrimas disfarçamos sem berro?” Traduzem o caráter trágico do desenvolvimento, com a carga de energia psíquica e corporal nele empenhadas. Entre a doçura do rio e a amargura da mineradora, muitas lágrimas represadas. Podemos dizer que o poeta captou, 20 anos antes do rompimento da barragem de Mariana, os principais componentes da tensão que explodiu nas tragédias de 2015 e 2019: exploração natural e humana desmedida subjugada a fatores de dependência econômica estranhos ao espaço local (“A dívida interna. / A dívida externa. / A dívida eterna”).

Esses poemas revelam mais que um conjunto de imagens ou impressões sobre o espaço: revelam uma consciência mergulhada no seu devir histórico, que se reproduz socialmente e formaliza poeticamente sua própria reprodução, buscando compreendê-la e tomá-la pelas mãos. Revelam, portanto, uma pulsão de liberdade situada no espaço e no tempo. Na forma dos poemas essa pulsão se revela, sobretudo, pelo encadeamento irônico das ideias e versos, que não terminam em efetiva liberdade, mas numa densa melancolia. Esse pêndulo entre liberdade e prisão é contradição inerente ao ser moderno e se revela intensamente na poesia, especialmente na drummondiana.

Esses dois poemas, “Confidência do Itabirano” e “Lira Itabirana” têm, para nós, a função de apresentar a densidade da relação entre geografia e literatura na obra de Drummond. Eles não são fatos isolados. José Miguel Wisnik, em “Maquinação do mundo: Drummond e a mineração” (2018), analisa a relação do poeta com a exploração mineral, partindo de um de seus mais emblemáticos poemas, “A máquina do mundo”. Em relação a Itabira, há duas obras importantes que destacam o papel que a cidade exerce na lírica do poeta: “Terra e Família na Poesia de Carlos Drummond de Andrade”, tese de doutoramento de Joaquim-

Francisco Coelho (1973), e “A presença de Itabira na obra de Carlos Drummond de Andrade”, livro de Domingos Gonzalez Cruz (1980). De acordo com esses dois autores, o papel de Itabira é destacado em algumas das mais importantes obras do poeta mineiro, entre as quais destacam-se: “Alguma poesia” (1930), “Sentimento do mundo” (1940), “José” (1942), “A rosa do povo” (1945), “Claro enigma” (1951), “Lição de coisas” (1962) e a série “Boitempo” (1968-1979). A esse *corpus*, acrescentamos um outro livro: “Brejo das Almas”, publicado em 1934, portanto entre “Alguma Poesia” e “Sentimento do Mundo”, que leva o nome da cidade mineira de Francisco Sá, que entre 1923 e 1938 chamou-se Brejo das Almas (IBGE, 2017). Esse corpus extenso nos oferece a possibilidade de fazer a leitura da relação entre cidade e existência na obra de Drummond num período que se estende de 1930 a 1979 – nos concentramos no terceiro livro da série “Boitempo”, publicado em 1979.

A centralidade de Itabira na obra do poeta é reconhecida ainda por um outro poeta, Décio Pignatari, que compara a relação Drummond-Itabira à relação Joyce-Dublin (PIGNATARI, 2004, p. 108). Seguimos, portanto, para definição do *corpus*, as pistas de Itabira, não para desenvolver a investigação exclusivamente, inflexivelmente, na relação Drummond-Itabira, mas porque é a cidade que indica relação mais profunda, mais permanente, entre o poeta e o espaço urbano. Duas dessas obras, “Sentimento do mundo” e “A rosa do povo”, como já afirmamos, apontam para a forte presença do Rio de Janeiro, por seu temário, seus objetivos e pelo fato de que Drummond as escreveu após sua mudança para a então capital federal. Portanto, procuramos ler as cidades, seja Itabira, Rio de Janeiro ou Brejo das Almas – e outras cidades do Rio e de Minas que aparecem no interior do *corpus* –, mais através dos elementos comuns do espaço urbano na modernidade que de suas particularidades.

A tese se estrutura em torno de uma seção teórico-metodológica, em que faremos um breve histórico da aproximação entre geografia e literatura, visando sobretudo refletir sobre os objetivos desse diálogo, e em que refletiremos sobre as relações entre geografia e existência, literatura e existência e cidade e existência. A questão existencial urbana nos leva ao conceito de modernidade e sua expressão artística, que tem em Baudelaire um dos fundadores. Por isso, o poeta simbolista e seu livro “O esplendor de Paris” são objeto de um capítulo dessa seção teórico-metodológica, que tem a função de embasar a abordagem da obra

de Carlos Drummond de Andrade – em Baudelaire, procuraremos sobretudo intersecções e possibilidades de diálogo.

Em seguida, no terceiro capítulo, inicia-se a abordagem da obra de Drummond. Nesta segunda parte da tese, que envolve o trabalho empírico, procuramos tanto quanto possível integrar a reflexão sobre as obras, evitando reservar um capítulo a cada livro. No entanto, uma parte do *corpus* foi abordada desta maneira. O terceiro capítulo é dedicado ao primeiro livro do poeta, “Alguma Poesia”, publicado em 1930, mas tem a clara determinação de iniciar a abordagem da obra de Drummond a partir do diálogo com Baudelaire, objeto do capítulo anterior. O quarto capítulo é dedicado à obra “Brejo das Almas”, publicada em 1934, mas no quinto agrupamos sob o grande tema da política as obras “Sentimento do Mundo” (1940), “José” (1942) e seu *Magnum opus*, “A rosa do povo” (1945). Na sequência, o sexto capítulo é dedicado à obra “Claro Enigma” (1951), o sétimo a “Lição de Coisas” (1962) e o oitavo a “Esquecer para Lembrar” (1979). Respeitamos, assim, a ordem cronológica das obras – nunca abdicando, contudo, da busca pelo diálogo entre elas. Encerramos a tese com a análise de um extenso e importante poema externo a esse *corpus*, “Favelário Nacional”, publicado na coletânea “Corpo”, em 1984, que sintetiza elementos fundamentais da relação entre Drummond, a sociedade e o espaço.

Capítulo 1 – Geografia, literatura e existência

1.1- Geografia e literatura: para quê? Uma breve história teórico-metodológica da aproximação entre uma ciência e uma arte

Por que aproximar geografia e literatura? Quais contribuições pode trazer a literatura à geografia e a geografia à literatura? Os objetos científicos se formam sobretudo por pertinência e viabilidade teórico-metodológica, mas também envolvem finalidades, realizam projetos e alcançam objetivos. No caso das ciências humanas, os objetivos são com frequência políticos: costumam formar saberes de intervenção, que visam revelar ou destacar aspectos subsumidos da realidade social e produzir transformações. Tendem, por isso, a constituir disciplinas críticas, que tensionam o mundo objetivo e subjetivo em busca de respostas para as problemáticas sociais. A geografia das últimas décadas assumiu com muita determinação seu papel político, procurando distanciar-se de um passado recente em que, ao praticar uma ciência supostamente apolítica, os geógrafos produziram efetivamente um saber conservador, abstrato e alienado da realidade dos sujeitos sociais concretos.

A geografia assumiu que seus desdobramentos políticos estavam condicionados por suas concepções de mundo e suas concepções de mundo condicionadas por seus desdobramentos políticos. Todo um profundo trabalho de recuperação da unidade entre teoria e prática foi empreendido, do qual a obra de Milton Santos é um dos maiores testemunhos. Como alcançar desdobramentos políticos importantes numa disciplina que concebe o espaço como “planície isotrópica” (caso da *Nova Geografia*) – isto é, um espaço geométrico entendido nas suas relações com e entre variáveis numéricas, abstrato e homogêneo – e a si mesma como uma arte da quantificação? É assim que o movimento de renovação empreende uma verdadeira refundação das próprias categorias do saber geográfico.

E a literatura intensifica sua presença junto à geografia na esteira desse contexto histórico. Mas por que e para quê? Existe, nela, uma finalidade política explícita? Envolve ela uma práxis? Como a geografia literária formula a relação entre o homem e o espaço geográfico e como pretende contribuir com a geografia no plano epistemológico? Para discutir essas questões, não podemos

prescindir da história. Embora recente, a aproximação entre geografia e literatura produziu e segue produzindo volume considerável de pesquisas, estudos, encontros, artigos e debates de interesse indiscutível tanto para a geografia quanto para a literatura. Como se desenha, historicamente, esse diálogo?

Marc Brosseau, no livro “Des romans géographes” (1996), aponta que a presença da literatura na geografia é esparsa, até mesmo marginal, até o momento em que se inicia o processo de renovação crítica da disciplina, na década de 1970. Para ele, os esforços para aproximar geografia e literatura partem do início do século XX, mas de forma bastante preambular: H. R. Mill, em 1910, recomenda a leitura de “romances geográficos” em seu guia de livros de geografia. Alguns anos antes, Herbertson et Keating sugeriam que, para enriquecer suas análises do lugar, os geógrafos se voltassem para a literatura. Em 1904, Vidal de La Blache publica um artigo sobre a geografia da “Odisséia”, de Homero. Alguns anos antes, em seu “Cosmos”, Humboldt consagrou dois capítulos à literatura e à pintura (BROSSEAU, 1996, p. 25).

Bertrand Lévy, por outro lado, no artigo “Géographie et littérature, une synthèse historique” (2006), vê maior importância da literatura na obra dos fundadores da geografia moderna e, ao contrário de Brosseau, encontra raízes dessa aproximação já na Grécia antiga, mostrando que desde cedo se desenhava uma subdivisão do pensamento geográfico entre uma tendência qualitativa, dedicada ao estudo dos lugares e à compreensão filosófica da Terra, e uma tendência quantitativa, focada nas localizações e estruturada a partir do método das ciências naturais. Na primeira tendência, o discurso mítico, filosófico e metafórico é fundamental, o que aponta para uma aproximação com a literatura.

Assim, a geografia se desenha entre um polo literário e um polo científico, que ora se unem, como em Estrabão, ora se separam, como em Ptolomeu. Para o primeiro, o geógrafo tem de ser um filósofo, um pensador dotado de espírito crítico, produzindo uma ciência habilitada a perscrutar a existência dos homens sobre a Terra (LÉVY, 2006, p. 26-27). A antiguidade não conhece a divisão rígida do saber da modernidade. Assim, ciência, filosofia e literatura se confundem nos primórdios do pensamento geográfico, o que nos leva à conclusão de que todo o esforço dispensado na justificação da aproximação entre geografia (uma ciência) e literatura (uma arte) nasce nos constrangimentos típicos da divisão social do trabalho intelectual da modernidade.

A literatura, para Lévy, também é mais importante na obra de Humboldt do que sugere Brosseau. Ele aponta, por exemplo, que no pensamento do naturalista alemão, o mundo físico e metafísico são indissociáveis e o sentimento da natureza encontra sua melhor expressão na literatura. Para Humboldt, não é possível compreender o mundo exterior sem analisar seu impacto no pensamento e na imaginação poética, o que o torna precursor da análise do mundo vivido, que procura pensar a influência da natureza sobre o ser, para além da constituição do mundo material. Com a consciência dessa unidade:

A literatura é, portanto, considerada uma fonte de imaginação científica e estímulo intelectual, capaz de revelar desejos, influenciar gostos e despertar a ação [...]. É uma linguagem de utilidade teórica insubstituível, apta a revelar a mensagem do sentimento da natureza como ele se manifesta nos diferentes povos (LÉVY, 2006, p. 28, tradução nossa).

Além do mais, podemos encontrar já em Humboldt uma associação entre espaço e forma literária. Ele associa, por exemplo, a pobreza da literatura persa da Idade Média à ausência de florestas no Irã, que “impede o desenvolvimento da vida solitária nos bosques, que é uma grande produtora de idílios românticos” (LÉVY, 2006, p. 30, tradução nossa), e analisa a relação entre a poesia hebraica e o monoteísmo. Lévy lembra, porém, que Humboldt não distingue gêneros literários. Escritos míticos, filosóficos ou religiosos, romances e poesias são lidos sempre por seu valor relacionado ao sentimento de natureza e à busca da compreensão da unidade entre espaço natural e espaço simbólico.

O estudo de Lévy prossegue num caminho mais “autoral”, isto é, relacionando o pensamento de certos geógrafos com a temática literária. Sua abordagem, embora inquestionavelmente histórica, não pretende exatamente seguir uma cronologia ou exaurir os casos em que geografia e literatura se unem, mas destacar autores que buscaram, através da literatura, renovar a linguagem da geografia. E aqui chegamos a uma questão fundamental: a centralidade da linguagem nessa discussão. A aproximação da geografia à literatura, do ponto de vista do discurso científico, está longe de ser inócua. Ela o tensiona e impacta.

Neste sentido, destaca-se o papel de um outro geógrafo, Eric Dardel, segundo Lévy um dos precursores da geografia literária mais atual. O magnum opus de Dardel, por tanto tempo ignorado, “O Homem e a Terra”, é uma obra revolucionária do ponto de vista da linguagem geográfica. Sem ser uma obra de

geografia da literatura, é inquestionavelmente uma obra de geografia literária, isto é, que carrega o discurso geográfico de uma expressividade poética. As referências literárias permeiam toda a obra e as reflexões do autor a propósito das relações Homem-Terra – ambos com letra maiúscula, indicando a relação entre o gênero humano e seu hábitat essencial, o planeta onde a humanidade constrói suas civilizações. Para Dardel, a linguagem do geógrafo pode transformar-se na do poeta:

Linguagem direta, transparente, que “fala” sem dificuldade à imaginação, bem melhor, sem dúvida, que o discurso “objetivo” do erudito, porque ela transcreve fielmente o “texto” traçado sobre o solo. O rigor da ciência não perde nada ao confiar sua mensagem a um observador que sabe admirar, selecionar a imagem justa, luminosa, cambiante. Ele somente dá ao termo concreto seu impacto e sua medida. (DARDEL, 2015, p. 3)

Lévy pontua que, em Dardel, pela primeira vez na história do pensamento geográfico, o laço afetivo que une o Homem à Terra influencia de maneira explícita o discurso. Dardel pode ser considerado, assim, também um dos grandes precursores da geografia humanista: “Essa densa relação entre o mundo exterior e o mundo interior, essa objetividade que se enraíza numa subjetividade se inscreve numa perspectiva fenomenológica que desenvolverá mais tarde a geografia humanista” (LÉVY, 2006, p. 33, tradução nossa). Esta, por sinal, é a única corrente teórico-metodológica analisada por Lévy em seu artigo. Este fato tem razão de ser, uma vez que é ela que desenvolve de forma mais aprofundada a aproximação entre geografia e literatura. Porém, não é a única. É o que mostra Brosseau, que mapeia o interesse pela literatura no âmbito de mais duas correntes, a regional e a marxista.

No âmbito da geografia regional, a literatura é considerada importante material de apoio para a compreensão de uma região. Nela, assim, buscam-se sobretudo dados, retratos paisagísticos e informações socioeconômicas que possam contribuir a compor o retrato regional. Em outra perspectiva regional, a literatura é concebida como registro testemunhal dos sujeitos que habitam, vivem e compõem o espaço e tornam-se elementos de compreensão da unidade regional. Assim, o escritor traduziria na linguagem literária informações do quadro físico e humano que são lidas de forma literal. Neste contexto, o realismo, com seu discurso objetivo, suas caracterizações sociais incansáveis, seu apego à descrição exhaustiva de sujeitos e ambientes é a escola literária de predileção

da geografia (BROSSEAU, 1996). Era necessário um discurso literário que se aproximasse do discurso científico, pois não havia ainda disposição de problematizar o próprio discurso e a complexidade de sua relação com a realidade. O texto literário, aqui, é lido de forma literal, como representação fiel do espaço geográfico.

A primeira diferença que pode ser identificada entre a corrente regional e a humanista é a categoria do pensamento geográfico que vem ao primeiro plano: no caso da primeira, a região; da última, o lugar que, ao conceder centralidade à relação afetiva entre homem e espaço, apresenta uma inclinação natural para a questão da arte em geral. Em seguida, a corrente humanista verá na literatura uma maior possibilidade de reencontrar o sujeito:

A uma geografia ciência do espaço (*space*), contrapõe-se uma geografia ciência dos lugares (*place*) para o homem. Valores, representações, intenções, subjetividade, identidade, enraizamento, experiência concreta, percepção são noções mobilizadas para recolocar o sujeito no centro das preocupações dos geógrafos em suas reflexões sobre as relações homem-lugar (BROSSEAU, 1996, p. 32, *itálicos do autor, tradução nossa*)

Neste ponto, Lévy e Brosseau estão de acordo, o primeiro também demonstrando que “A questão do lugar do sujeito e de sua relação com o mundo é uma das maiores preocupações da corrente humanista” (LÉVY, 2006, p. 34, tradução nossa). Para ele, entretanto, a corrente humanista vai marcar distância da tendência de apontar correspondências entre o espaço real e o espaço representado. Seu caminho em direção à literatura se inicia pela questão do discurso, antes contornada. Como relacionar a linguagem científica da geografia e a linguagem artística da literatura? Para os humanistas, este seria um falso problema na medida em que geografia e literatura são compreendidas como domínios vastos do saber e os limites entre ciência e arte são relativizados.

Nesta perspectiva, entende-se que ciência e arte antes caminham lado a lado, reconhecendo, por exemplo, que a literatura é muito mais competente na expressão do universo do *eu*, que é fundamental para a categoria central da geografia humanista, que é o lugar. Revelando de forma mais contundente o *eu*, a literatura também exprime uma intersubjetividade, um inconsciente coletivo que é fundamental para a compreensão da realidade social. Essa perspectiva também não implica na leitura literal do discurso do escritor. O geógrafo tem de

estar ciente de seu caráter transcendental e, muitas vezes, enganador. Lévy, desta forma, pontua que:

A teoria que distingue a realidade geográfica cotidiana e a realidade romanesca não enfraquece o alcance do romance, bem ao contrário. O romance possui uma função social: o universo da ficção possui valor de aspiração para o escritor e o leitor. Assim, a literatura de imaginação não representa o mundo como ele é, mas como ele deveria ou poderia ser. (LÉVY, 2006, p. 35)

Essa dimensão da arte que busca transcender a realidade instituída é entendida na perspectiva humanista como a possibilidade de enriquecer a compreensão do mundo sensível, da relação ser-espaco, e não propriamente no sentido político da práxis. Nenhuma outra corrente teórico-metodológica se dedica tanto ao estudo da dimensão subjetiva da realidade geográfica quanto a geografia humanista e, por isso, a literatura é para ela um tema de pesquisa privilegiado. A literatura tem um poder efetivo de descortinar a realidade subjetiva e a dimensão coletiva dessa realidade, pois se constrói através da linguagem, forma de expressão subjetiva construída na vivência social.

Também podemos encontrar o interesse pela geografia literária na corrente teórico-metodológica marxista, embora muitos geógrafos radicais ainda vejam na literatura um tema menor – incapaz de responder às necessidades objetivas da transformação social. Mais contundente, como mostra Brosseau (1996, p. 42, *itálicos do autor, tradução nossa*), na denúncia da “promoção conservadora do *status quo* que emana das análises estatísticas” da geografia neopositivista, a geografia marxista vai buscar na literatura sobretudo uma fonte de combate à ideologia dominante. Movimentos como o feminismo, o regionalismo, o separatismo e o nacionalismo antifascista (BROSSEAU, 1996, p. 45), que se expressam espacial e literariamente, são os nortes principais das pesquisas.

Lévy também aborda a importante questão da relação entre literatura e produção do espaço. A partir de um estudo de Newby (1981), por exemplo, demonstra que a literatura “desempenha papel pioneiro na ‘invenção’ de novos lugares turísticos após formar novos gostos nos leitores” (LÉVY, 2006, p. 36, *grifos do autor, tradução nossa*). Alguns exemplos são a região do “Lake District”, promovida por Wordsworth; “Lac Léman”, a partir da obra de Rousseau; a Patagônia dos livros de Bruce Chatwin, Paul Theroux e Francisco Coloane; e

ainda F. Scott Fitzgerald, que “promove o turismo de verão e das praias da Riviera francesa desde os anos 1920” (LÉVY, 2006, p. 36, tradução nossa). Após a disseminação de seu conteúdo simbólico, portanto, a literatura é apropriada por um sujeito coletivo e agente da produção do espaço, em quem é incutido o desejo de realizar certas aspirações produzidas pela obra. A literatura, assim, teria um desdobramento na produção e/ou transformação material do espaço, extrapolando seu plano simbólico.

Ao enfoque autoral de Lévy, gostaríamos de acrescentar um outro autor, que tem sido referência importante para as pesquisas que relacionam geografia e literatura no Brasil: no livro “O mapa e a trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas” (2002), Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro associa a aproximação entre geografia e literatura a um “novo humanismo”, que reaproxima a geografia da cultura e faz com que a disciplina afaste seu centro nevrálgico do conceito de economia, que acaba por colocar a geografia no papel de coadjuvante das ciências econômicas. Esse novo humanismo, “Entre os reclamos do rigor científico via quantificação e dos impulsos ideológicos em prol de justiça social”, estaria associado ao “reaparecimento de um interesse na forma da ‘descrição’”. Para ele, “a noção de localização espacial configurada no ‘lugar’ aparece como o denominador comum no princípio dessa possível aliança” (MONTEIRO, 2002, p. 13, grifos do autor).

Desta forma, para Monteiro, a aproximação geografia-literatura está mais calcada nas perspectivas de uma geografia humanista, uma ciência voltada cada vez mais para a compreensão da condição humana e do homem universal. A contribuição de Monteiro é importante pela sua forte preocupação em situar os valores que embasam a aproximação entre geografia e literatura e pela sua forma de abordar o material literário, despojada de regras metodológicas inflexíveis e procurando maximizar a voz do autor analisado, que muitos geógrafos, no afã de destacar o caráter geográfico de seus estudos, acabam por sufocar. O próprio autor vê seus ensaios como “experimentos” e adverte que eles devem ser lidos como contribuições e não como modelos. Neste sentido, podemos dizer que a forma ensaística, escolhida por Monteiro para apresentar suas reflexões, não é fortuita, uma vez que aproxima o discurso do cientista do discurso do escritor.

Essas breves considerações históricas não têm, evidentemente, a pretensão de esgotar a história da geografia literária. Nos apoiamos principalmente na contribuição dos autores que, em nossa visão, estabeleceram de forma mais clara o histórico das pesquisas e abordagens relacionando geografia e literatura, tendo claro que o número de autores que se debruçam sobre a história dessa aproximação é ainda exíguo.

Nosso objetivo também não é o de estabelecer um histórico *per se*, delimitar um “estado da arte”, sobretudo porque as pesquisas relacionando geografia e literatura ganham cada vez mais volume na atualidade e seria impossível chegar a tal delimitação. É certo que a abordagem fenomenológica da geografia humanista segue como a principal inspiração dos estudos, mas a temática geo-literária foge às formatações metodológicas rígidas e reafirma constantemente seu caráter multifacetado e sua atualidade junto ao pensamento geográfico.

O objetivo é, assim, sobretudo o de começar a responder às perguntas que iniciam esta discussão: “por que relacionar geografia e literatura?” e “quais contribuições pode trazer a literatura à geografia e a geografia à literatura?”. Mas, principalmente, a partir das contribuições teóricas que discutimos, indicar como nós tendemos a responde-las e o papel que este trabalho pode desempenhar na formulação dessas respostas.

Parece claro que um denominador comum entre diversas abordagens da geografia literária é o sujeito, a constituição do mundo sensível e a leitura da realidade material a partir da subjetividade. Mesmo quando a literatura, supostamente, atua na produção do espaço material, é sempre a partir de um desdobramento de seu caráter simbólico, que atua sobre o sujeito e o estimula à ação sobre o espaço. A literatura, neste sentido, pode ser considerada uma das ferramentas principais para a recuperação e reafirmação da dimensão subjetiva do espaço geográfico, escamoteada tanto nas perspectivas da geografia quantitativa quanto em perspectivas economicistas de diversos matizes teóricos, que não enxergam na cultura relevância concreta.

A geografia, enquanto ciência humana e social, perde muito quando se recusa à consideração da problemática da subjetividade – no limite, aliena-se de uma das dimensões da produção do espaço. No extremo oposto, uma perspectiva de geografia que se recuse a ler a realidade social para além do

sujeito torna-se incapaz de compreender a diversidade e complexidade das forças que atuam na constituição da subjetividade.

Por isso, a principal contribuição da pesquisa geo-literária, para nós, se dá na possibilidade de recuperar e/ou reafirmar a unidade entre ser e espaço. O pensamento geográfico destaca que o espaço é produtor de literatura, pois constitui uma das dimensões da subjetividade social que preside a gênese da obra literária, o que o torna uma das dimensões de leitura crítica. A literatura, por sua vez, lembra à geografia que o centro nevrálgico do pensamento espacial é o ser humano e os desafios de sua existência na Terra.

A função da literatura enquanto restauradora do sujeito geográfico ganha evidência na poesia moderna, que envolve liberdade formal e temática maior. Nela, o sujeito se encontra despojado da maioria dos constrangimentos que conformaram a literatura clássica e sua voz interna é amplificada. Há mais idiosincrasias, conflitos internos e emoções individuais impressas na forma e nos temas líricos. Frequentemente o sentido do discurso literário é de difícil apreensão: engana o leitor, distorce fatos e se contradiz com frequência. Toda linearidade é questionada e a literatura se torna um palimpsesto de formas conflitantes. Dificilmente uma geografia sedenta por catálogos de informações, dados objetivos e paisagens nítidas encontra reciprocidade em tal universo conflituoso. Por outro lado, uma geografia dedicada a compreender a vida deve concebê-lo como importante parte de seu pensamento.

Podemos constatar, assim, a densidade envolvida na aproximação e no diálogo entre geografia e literatura, bem como sua relevância crítica numa disciplina de histórico conservador, racionalista e positivista, mas que nas últimas décadas não tem se furtado à autocrítica e à análise da dimensão conflituosa e contraditória da realidade. Essa densidade transcende o plano da simples análise textual e do simples acúmulo e repertório de informações espaciais. Drummond, enquanto poeta moderno, nos coloca frente a conflitos e contradições através dos quais é possível refletir sobre as condições de sua existência, que une o plano objetivo ao subjetivo da vida. Neste sentido, é fundamental abordar o conceito de existência, suas relações com o espaço, com a geografia e com a literatura.

1.2- Geografia e existência

O conceito de existência tem uma história densa que remonta ao pensamento de Sören Kierkegaard e encontra suas maiores expressões contemporâneas em Heidegger, Sartre e Merleau-Ponty. É necessário procurar compreender, neste capítulo, como a geografia se apropria do conceito e como ele se relaciona com o espaço, buscando, tanto quanto possível e respeitando a pertinência para a formulação teórica de nosso objeto, dialogar com os autores da filosofia. Essa discussão, de caráter teórico, não tem como objetivo situar este trabalho nos marcos rígidos de uma filosofia ou geografia existencialistas, ou identificar um direcionamento epistemológico que deveremos seguir de forma inflexível. É oportuno, entretanto, alcançar maior densidade na explanação de um conceito que desempenha papel estruturante neste trabalho e condiciona sua forma de abordar e pensar a cidade.

Inicialmente, é importante partir da distinção entre existência e existencialismo, conceito e escola. A escola indica a posição filosófica que situa a ontologia do ser na própria vida, isto é, que admite, como Sartre (1973, p. 11), que “a existência precede a essência, ou, se se quiser, que temos de partir da subjetividade”. Para Sartre, o existencialismo é um desses termos que de tão (e tão erroneamente) utilizados, foram quase completamente desfigurados. Ainda assim, corresponde a uma posição ou conjunto de posições frente à realidade humana que possui um desenvolvimento e uma razão de ser na história da filosofia e se articula – mas não se confunde – com o conceito de existência.

Outra distinção importante é entre existência e experiência, este um conceito mais cognitivo que ontológico. A existência envolve a experiência, ou seja, a vivência dos sentidos e a construção da memória, mas não se limita a ela. É um conceito, como veremos, que aborda mais a condição humana em si que aquilo que o homem vê, toca, ouve ou saboreia.

Da mesma forma que há uma escola filosófica existencialista, que orbita em torno de certas formulações do conceito de existência, podemos identificar uma “geografia existencialista”, que dialoga com a filosofia e relaciona existência e espaço. Ela se estrutura essencialmente sobre o método fenomenológico e os valores do humanismo, e tem como principais inspirações Martin Heidegger, sobretudo com os conceitos de “Dasein” (“ser-aí” ou “pre-sença”) e “Dwelling”

(habitar), e Edmund Husserl, com o conceito de “Lebenswelt” (mundo vivido). Gostaríamos, portanto, de partir de uma discussão dos conceitos filosóficos, para em seguida debater como autores importantes da geografia humanista se apropriam desses conceitos.

Pensador de linguagem complexa e de difícil apreensão, Heidegger é, no entanto, fundamental para essa explanação e a passagem por sua obra é obrigatória neste caso. Nossa principal referência é o ensaio “Carta sobre o humanismo” (2005), em que, partindo da discussão do humanismo como valor – portanto pertinente à geografia –, Heidegger efetua uma sintetização de diversos conceitos fundamentais de seu pensamento, mas sobretudo do conceito de “Dasein”.

Em primeiro lugar, é importante notar que o filósofo alemão parte da reafirmação do *cógito* cartesiano: “O pensar consoma a relação do ser com a essência do homem” (HEIDEGGER, 2005a, p. 7) – como Sartre, aliás, que, demonstrando a importância desse ponto de partida para a escola existencialista, afirma categoricamente, no ensaio “O existencialismo é um humanismo”: “Não pode haver outra verdade, no ponto de partida, senão esta: penso, logo existo; é aí que se atinge a si própria a verdade absoluta da consciência” (SARTRE, 1973, p. 21). Em seguida, Heidegger deixa claro que a relação do ser com a essência se dá por meio da linguagem. Por este motivo: “A linguagem é a casa do ser. Nesta habitação do ser mora o homem. Os pensadores e os poetas são os guardas dessa habitação [...] na medida em que a levam à linguagem e nela a conservam” (HEIDEGGER, 2005a, p. 8).

O pensar consoma a relação do ser com a essência do homem e o humanismo vem a ser “a meditação e o cuidado para que o homem seja humano e não desumano, inumano, isto é, situado fora da sua essência” (HEIDEGGER, 2005a, p. 17) – portanto, um valor que reafirma a importância ontológica da capacidade de pensar e idear. Mas o que se entende por essência? Aqui, Heidegger contrapõe-se tanto a Marx, que situa a natureza do homem na sociedade, quanto ao pensamento cristão, que a situa em Deus, na Criação.

A essência do homem, para Heidegger, é o próprio pensar, uma concepção que acompanha a história do humanismo, que remonta à Roma antiga, onde o “homo humanus” opõe-se ao “homo barbarus” através da “eruditio et institutio in bonas artes”, a *humanitas*, isto é, seu caráter de *animal rationale*

– concepção que influencia todos os humanismos desde então. O filósofo indica, entretanto, que embora esta determinação não esteja errada, se choca com os limites da Metafísica, que “representa realmente o ente em seu ser e pensa assim o ser do ente”, mas “não pensa a diferença de ambos”, “não levanta a questão da verdade do ser-ele-mesmo” e “não questiona o modo como a essência do homem pertence à verdade do ser” (HEIDEGGER, 2005a, p. 21-22). Aqui, podemos ler a tensão entre o Ser, enquanto totalidade impressa na Verdade, e o “ser-em-si” ou “ser-ele-mesmo”, que incorpora essa totalidade, manifesta a essência na particularidade. Por isso, o filósofo contrapõe os conceitos de *ex-sistência* e *existentia*:

A *ex-sistência*, pensada extaticamente, não coincide, nem quanto ao conteúdo, nem quanto à forma, com a *existentia*. *Ex-sistência* significa, sob o ponto de vista do seu conteúdo, estar exposto na verdade do ser. *Existentia* (existence) quer, ao contrário, dizer *actualitas*, realidade efetiva, em oposição com a pura possibilidade da ideia. *Ex-sistência* nomeia a determinação daquilo que o homem é no destino da verdade. *Existentia* permanece o nome para a efetivação daquilo que uma coisa é, enquanto se manifesta na sua ideia. (HEIDEGGER, 2005a, p. 28, itálicos do autor)

Enquanto *animal rationale*, o homem está “postado na clareira do ser”. Somente ele possui essa *ex-sistência*, pois somente ele está exposto à Verdade. E aí reside sua essência. A *ex-sistência* parte da “casa do ser”, a linguagem, casa de que se apropria o homem, que se torna por isso “o pastor do ser”: “a linguagem é a casa do ser; nela morando, o homem *ex-siste* enquanto pertence à verdade do ser, protegendo-a” (HEIDEGGER, 2005a, p. 38). Por outro lado, o homem *existe* enquanto realidade efetiva, corpórea, a partir de sua morada na “clareira do ser”. Aqui se identifica uma importante contraposição entre os pensamentos de Kierkegaard e Sartre, de um lado, e Heidegger, de outro.

Uma das questões mais sensíveis no pensamento de Kierkegaard é a questão da totalização do saber, que o situa em rota de colisão com o sistema filosófico de Hegel. No hegelianismo, que Sartre define como “a mais ampla totalização filosófica”:

(...) o Saber é alçado à sua dignidade mais eminente: ele não se limita a visar ao ser de fora, ele o incorpora a si e o dissolve em si mesmo: o espírito se objetiva, se aliena e se retoma incessantemente, se realiza através de sua própria história. O homem se exterioriza e se perde nas coisas, mas toda a alienação é superada pelo saber absoluto do filósofo. Assim, nossos dilaceramentos, as contradições que fazem nossa infelicidade, são momentos que se põem para serem ultrapassados, não somos somente *sapientes*: no triunfo da

consciência de si intelectual, verifica-se que somos *sabidos*: o saber nos atravessa de parte a parte e nos dissolve, somos *integrados vivos* à totalização suprema: assim, o *puro vivido* de uma experiência trágica, de um sofrimento que conduz à morte, é absorvido pelo sistema como uma determinação relativamente abstrata que deve ser mediatizada, como uma passagem que conduz ao absoluto, único concreto verdadeiro. (SARTRE, 1984, p. 115, *itálicos do autor*)

O filósofo dinamarquês revela-se essencialmente um opositor dessa totalização do saber, dessa dissolução do ser no intelecto. Para ele, o vivido é irreduzível ao saber e o “homem *existente* não pode ser assimilado por um sistema de ideias” (SARTRE, 1984, p. 116, *itálico do autor*). No centro da questão está a religião. Kierkegaard, cristão devoto, se opôs essencialmente à ideia, que deriva do sistema de Hegel, de que Deus pudesse ser apreendido por um saber objetivo. A fé, para ele, só pode ser *vivida* enquanto subjetividade, o que o leva a reivindicar “a pura subjetividade singular contra a universalidade objetiva da essência, a intransigência estreita e apaixonada da vida imediata contra a tranquila mediação de toda realidade”; para ele, a *existência* é “Esta interioridade que pretende afirmar-se contra toda a filosofia, na sua estreiteza e profundidade infinita, esta subjetividade reencontrada para além da linguagem como a aventura pessoal de cada um em face dos outros e de Deus”, e seu pensamento constitui uma “reação do romantismo cristão contra a humanização racionalista da fé” (SARTRE, 1984, p. 116).

Sartre é não somente um importante estudioso de Kierkegaard, mas também apresenta mais influências do filósofo dinamarquês, grande precursor do existencialismo, que Heidegger. Este é um aparente paradoxo: como uma filosofia de origem clerical-romântica, que se afirma primeiramente como anti-hegeliana, pode dar as mãos a Marx, hegeliano e anti-clerical, na filosofia de Sartre? À primeira vista, essa reafirmação peremptória da subjetividade da paixão cristã frente à objetividade fria da razão tende a ser enquadrada como um idealismo puro, estéril. Para Sartre, entretanto, a obra de Kierkegaard, embora composta por elementos idealistas, representa um avanço – em relação a Hegel – na direção do realismo. A irreduzibilidade da existência ao pensamento, bem como sua primazia, aponta para o caminho de uma práxis. Kierkegaard vem afirmar que “não são as ideias que modificam os homens” e que “não basta conhecer uma paixão pela sua causa para suprimi-la, é preciso vive-la, opor-lhe outras paixões, combate-la com tenacidade, enfim, *trabalhar-se*” (SARTRE, 1984,

p. 117, *itálico do autor*). Fazendo um paralelo com o pensamento marxista, o filósofo francês indica que:

[...] na fase atual de nossa história, as forças produtivas entraram em conflito com as relações de produção, o trabalho criador é alienado, o homem não se reconhece no seu próprio produto e seu labor fatigante lhe aparece como uma força inimiga. Já que a alienação surge como resultado desse conflito, é uma realidade histórica e perfeitamente irreduzível a uma ideia; para que os homens dela se libertem e para que seu trabalho se torne a pura objetivação de si mesmos, não é suficiente “que a consciência se pense a si mesma”, são necessários o trabalho *material* e a *práxis* revolucionária: quando Marx escreve “da mesma maneira que não se julga um indivíduo a partir da ideia que ele faz de si mesmo, não se pode julgar uma... época de convulsão revolucionária a partir da consciência de si”, ele marca a prioridade da ação (trabalho e *práxis* social) sobre o *saber*, assim como sua heterogeneidade. Afirma ele, também, que o fato humano é irreduzível ao conhecimento, que ele deve ser *vivido* e ser *produzido*. (SARTRE, 1984, p. 117, *itálicos do autor*)

A existência em Kierkegaard, que Sartre reafirma, passa, portanto, pela recuperação da interioridade mística, individual (mas não necessariamente *individualista*) e irreduzível à razão, que se afirma e reafirma numa vivência subjetiva que ultrapassa as objetivações tanto da linguagem quanto da filosofia, contrapondo-se, assim, à centralidade ontológica da linguagem presente no pensamento heideggeriano. O paralelo com Marx, assim, é a primazia da vida sobre o ser, da ação sobre o saber – um paralelo que, contraditoriamente, parte de uma concepção clerical de mundo para uma visão política, secular.

A existência precede as objetivações da linguagem e da filosofia ou, ao contrário, se realiza a partir delas? A contraposição não anula a sentença segundo a qual “a existência precede a essência” – mesmo quando o pensamento cristão situa a essência em Deus, na perspectiva existencialista essa essência só se realiza quando se torna subjetividade e pode vivenciar, antes e acima de qualquer objetivação, a fé. A contraposição fica exposta no pensamento de Heidegger quando ele reformula a sentença de Sartre segundo a qual “*Précisément nous sommes sur un plan où il y a seulement des hommes*”³. Para o pensador alemão, “*Précisément nous sommes sur un plan où il y a principalement L'Être*”⁴(HEIDEGGER, 2005a, p. 39). O homem em si é uma realidade mais carnal, mais material ; o Ser é o homem postado na clareira do Ser e habitando sua morada, a linguagem, que o realiza enquanto realidade

³ “Precisamente, estamos num plano em que há somente os homens” (tradução nossa)

⁴ “Precisamente, estamos num plano em que há principalmente o Ser” (tradução nossa)

carnal. Aqui, chegamos ao conceito de “Dasein”, o mais importante do pensamento heideggeriano e para os nossos propósitos.

O Ser é um “Dasein”, isto é, um “ser-aí” ou uma “pre-sença”⁵: “aí”, por um lado, sustenta Marandola Jr. (2012, p. 87), “é o sentido social e temporal da essência do ser: sou entre os meus” e, por outro, “a espacialidade fática (referente à faticidade), que é definida pela temporalidade”. Embora Heidegger seja “comumente considerado um filósofo que subjugou o espaço ao tempo” (MARANDOLA JR., 2012, p. 82), vemos que o espaço está claramente implicado no conceito de “Dasein”, que, como Entrikin (1976, p. 622, tradução nossa) pontua:

[...] se refere ao modo de ser do homem, sempre “sendo-aí”, “sendo-em-posição”. O homem nunca está isolado de seu laço humano com o mundo, sempre “sendo-no-mundo”. Para Heidegger, ser-no-mundo não se confunde com a posição espaço-temporal de um objeto como definida pela ciência, refere-se a ser no mundo especificamente humano, que consiste em laços intencionais e emocionais do ser em relação a outros seres e em relação aos objetos à sua volta (...) Para Heidegger, portanto, o homem está sempre “aí” ou “num lugar” ou “numa situação”, onde o lugar é determinado pelos seus laços emocionais, pela sua “diligência”. A “diligência” do homem constitui seu primeiro mundo.

Assim, embora a dimensão espacial do “Dasein” esteja definida a partir da temporalidade, ela é fundamental no pensamento heideggeriano e será cada vez mais desenvolvida pelo filósofo após a publicação de “Ser e Tempo” (MARANDOLA JR., 2012, p. 88). O espaço é, desta forma, incorporado pela

⁵ Há importante debate a respeito da tradução do conceito de “Dasein”, de Heidegger. A tradutora Márcia Sá Calvalcante Schubak, de uma das mais importantes edições brasileiras da obra “Ser e Tempo”, opta pela tradução, consideravelmente criticada, de “Dasein” como “pre-sença”. Sua justificativa é a de que: “Pre-sença não é sinônimo de existência e nem de homem. A palavra Dasein é comumente traduzida por existência. Em *Ser e Tempo* traduz-se, em geral, para as línguas neolatinas pela expressão ‘ser-aí’, être-là, esser-ci etc. Optamos pela tradução de pre-sença pelos seguintes motivos: 1) para que não se fique aprisionado às implicações do binômio metafísico essência-existência; 2) para superar o imobilismo de uma localização estática que o “ser-aí” poderia sugerir. O “pre” remete ao movimento de aproximação, constitutivo da dinâmica do ser, através das localizações; 3) para evitar um desvio de interpretação que o “ex” de “existência” suscitaria caso permaneça no sentido metafísico de exteriorização, atualização, realização, objetivação e operacionalização de uma essência. O ‘ex’ firma uma exterioridade, mas interior e exterior fundam-se na estruturação da pre-sença e não o contrário; 4) pre-sença não é sinônimo nem de homem, nem de ser humano, nem de humanidade, embora conserve uma relação estrutural. Evoca o processo de constituição ontológica de homem, ser humano e humanidade. É na pre-sença que o homem constrói o seu modo de ser, a sua existência, a sua história etc.” (in: Heidegger, M. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2005, Parte I, p. 309).

Essa questão-chave da tradução mostra como é difícil a apreensão-compreensão dos conceitos heideggerianos e suas distintas apropriações. No âmbito da geografia, entretanto, o “Dasein” é mais frequentemente traduzido como “ser-aí”, oriundo do “être-là”, do francês. O grande problema dessa tradução é que em francês o verbo “être” significa ao mesmo tempo ser e estar.

ontologia, como parte constituinte, *essencial*, do Ser. Essa significação se depreende também da tradução de “Dasein” enquanto “pre-sença”, que incorpora, da mesma forma, um sentido social e um sentido espacial. O conceito de “Dasein” é inseparável, desta maneira, do conceito de “Dwelling” (“habitar”, “habitação”), que Marandola Jr. (2012, p. 83) considera o mais fecundo conceito de Heidegger para a geografia. No importante artigo “Apreendendo o dinamismo do mundo vivido”, Buttner (1985, p. 166, *itálicos da autora*) sustenta que:

Habitar implica mais do que morar, cultivar ou organizar o espaço. Significa viver de um modo pelo qual se está adaptado aos ritmos da natureza, ver a vida da pessoa como apoiada na história humana e direcionada para um futuro, construir um lar que é o símbolo de um diálogo diário com o meio ambiente ecológico e social da pessoa. Tem sido mais fácil descrever como as pessoas podiam viver em meios tecnologicamente menos complexos dos tempos de antanho, ou especular romanticamente sobre como poderíamos viver se não houvesse a erosão dos solos, do que lutar com a questão se ou como a “habitação” (*dwelling*) pode ser possível para o homem contemporâneo. Nossa herança de construtos intelectuais parece de muitos modos inadequada para descrever os estilos contemporâneos de construir uma morada sobre a terra. A humanização da terra pode ser vista como um processo pelo qual a Humanidade tem procurado vários estilos de habitação (*dwelling*) no espaço e no tempo.

O homem, desta forma, é um “Dasein”, isto é, um “ser-aí”, dotado de socialidade e espacialidade e, por isso, estabelece-se, fixa-se, constrói um “Dwelling”, uma habitação que é mais do que uma simples construção física destinada a um corpo. Ela reflete a incorporação humana do e pelo espaço, dotando-se de uma *continuidade*: é realização que se materializa no presente, a partir da bagagem do passado, projetando-se no futuro. Ser e espaço constituem, assim, uma totalidade em movimento: “Habitar é o próprio Dasein, implicando um conjunto fenomênico de elementos que são mediados pelas ações intencionais e do querer do homem. A existência é fundada num habitar, e este marca, demarca e transforma o espaço.” (MARANDOLA JR., 2012, p. 86).

Pode-se encontrar, deste modo, um fio condutor que une os conceitos de “Dasein” (“ser-aí”, “pre-sença”), “Dwelling” (“habitar”) e o conceito mais importante de Husserl sob a perspectiva humanista: “Lebenswelt”, ou “mundo vivido”. Habitando a Terra, fixando-se no espaço, construindo suas ferramentas, sua morada e suas cidades, o homem define um espaço constituído de objetos interdependentes cujo funcionamento é animado por ações interconectadas.

Esse espaço, entretanto, numa perspectiva fenomenológica, não é tão somente um sistema: é incorporado pela consciência demarcando um vivido existencial.

Esse mundo sistêmico não é, desta forma, somente *agido*: é *vivido* como experiência sensível e, por isso, as emoções, impressões, sensações, percepções, todo o amplo escopo do universo subjetivo, são sua parte integrante. O vivido incorpora a ação, mas não se esgota nela. Compreender a experiência sensível é, por isso, desvelar/revelar aspectos fundamentais do espaço: “Uma vez consciente do mundo vivido na experiência pessoal, um indivíduo deveria visar apreender os horizontes compartilhados de outras pessoas e da sociedade como um todo” (BUTTIMER, 1985, p. 172). O mundo vivido, por isso, é dotado de um dinamismo que envolve sua reprodução cotidiana e as múltiplas subjetividades que ele correlaciona.

A tomada de consciência dessa dimensão, que Buttimer define como pré-reflexiva, no sentido em que lida mais com um conteúdo interno que precede as objetivações (concepção em que se pode identificar marcas do existencialismo de Kierkegaard), é uma das condições para transformar o mundo, inseparável da transformação da própria vida. Exige compreender como vivíamos, vivemos e pretendemos ainda viver. Mais que os conceitos heideggerianos de “ser-aí” e “habitar”, mas não antagônico a eles, é sobretudo este conceito husserliano de “mundo vivido” que embasa a vertente da ciência geográfica inspirada pela fenomenologia, onde encontramos muito claramente um movimento crítico em relação ao racionalismo e à ciência tradicional, cujo funcionamento exige um conjunto de abstrações do vivido existencial.

O conceito de “mundo vivido”, além do mais, fornece o principal laço intelectual entre fenomenologia e existencialismo no âmbito da geografia, uma vez que é considerado o contexto da vivência humana por excelência, tornando-se, por isso, fundamental no entendimento do homem. Ele é, também, a maior fonte de discórdia, uma vez que o existencialismo entende que o “mundo vivido” não pode ser transcendido, enquanto a fenomenologia husserliana aponta que é essa transcendência, fundamental, que leva às fundações do conhecimento. Essa preocupação de Husserl com as fundações *a priori* do conhecimento, com a busca de essências que ultrapassem os marcos da existência humana efetiva, é vista pelos pensadores existencialistas como uma espécie de aceitação do idealismo, por eles rejeitado: “Existencialistas rebelam-se contra tradições como

o idealismo ou o empirismo, que abstraem a situação do homem em seu envolvimento com o mundo. Eles rejeitam filosofias que ignoram os fatos mais básicos da existência ou envolvimento humano” (ENTRIKIN, 1976, p. 620-621, tradução nossa). Por este motivo, o conceito de “situação” também aparece como fundamental para a abordagem existencial da geografia:

Um indivíduo é o centro das situações e cada situação é definida de acordo com seus objetivos. Esse conceito – situação – será considerado pela sua significação geográfica e também como uma ilustração dos clamores existencialistas em relação à liberdade humana. Para um indivíduo, existir é agir. Mas a ação não é considerada mero movimento, mas um agir que possui intenção ou significado. Os indivíduos fazem escolhas e agem de acordo com os objetivos estabelecidos por essas escolhas. Os objetos, e consequentemente o ambiente que envolve um indivíduo, têm significado somente nos termos desses objetivos. [...] Liberdade se refere à habilidade de escolher objetivos e não à capacidade de atingi-los. (ENTRIKIN, 1976, p. 622)

O mundo vivido, desta forma, numa perspectiva existencial, não deve ser entendido como abstração ou meio para aceder aos fundamentos do conhecimento, deve ser efetivamente tomado “em situação”, como efetividade que implica ação, escolha, *envolvimento*. Podemos dizer, desta forma, que o conceito de situação faz uma espécie de intermediação entre o mundo vivido geográfico e o mundo vivido husserliano.

De um modo geral, assim, podemos dizer que a vertente existencial da geografia se articula a partir dos valores do humanismo e dos preceitos teórico-metodológicos da fenomenologia, concentrando suas principais preocupações sobre o aspecto subjetivo da formação e transformação do espaço e compreendendo a existência geográfica como a relação mais essencial entre o homem e o espaço, que se articula a partir de uma dimensão subjetiva que – transpondo a concepção kierkegaardiana de que a existência precede as objetivações da linguagem e da filosofia –, antecede as objetivações disciplinares da geografia.

Formulada desta maneira, a questão parece elementar. Porém, historicamente, o homem, no interior do arcabouço teórico da geografia, é apreendido como um elemento posterior à objetivação científica. Seja considerado um elemento mais complexo de constituição do espaço, que não pode ser estudado de forma análoga aos objetos físicos, como na geografia regional ou marxista, seja considerado em sua forma mais objetificada, como na

Nova Geografia, essa determinação de transcender as objetivações da linguagem e da ciência na compreensão do homem é limitada. Dificilmente pode ser considerada uma corrente majoritária, embora as últimas décadas tenham assistido ao fortalecimento da geografia de inspiração fenomenológica que carrega em seu bojo a vertente existencialista.

Eric Dardel parece ser o maior representante dessa concepção de existência – que precede as objetivações – na geografia. Com sua obra “O Homem e a Terra: Natureza da realidade geográfica” (2015), é um dos mais importantes expoentes de uma geografia voltada a pensar a existência do homem sobre a Terra e sua relação transcendental com os elementos físicos e construídos do espaço. Por muito tempo esquecida, a obra de Dardel tem sido cada vez mais recuperada no âmbito de uma geografia que intensifica sua preocupação com o homem e sua interioridade geográfica – isto é, a dimensão simbólica da construção das formas geográficas e a unidade entre Ser e Espaço.

Kierkegaard é, assim, uma das principais influências de Dardel: sua preocupação e seu grande interesse por um conteúdo geográfico anterior à objetivação tecnocientífica do espaço e à subsequente leitura objetivada da geografia instituída nos remetem à subjetividade kierkegaardiana, com sua interioridade mística que precede a objetivação da linguagem.

É por isso que Dardel subverte a história do pensamento geográfico: ao contrário da leitura tradicional, que enfoca sobretudo o período histórico da geografia institucional, Dardel propõe uma reflexão sobre “o despertar de uma consciência geográfica, através das diferentes intenções sob as quais aparece ao homem a fisionomia da Terra” e, para ele, “sempre transita entre o Homem e a Terra uma *interpretação*, uma estrutura e um ‘horizonte’ de mundo, um ‘esclarecimento’ que mostra o real no real, uma ‘base’ a partir da qual a consciência se desenvolve” (DARDEL, 2015, p. 47-48, *itálicos do autor*). Não só o espaço geográfico, portanto, deve ser entendido como um produto da vida, mas também o saber sobre ele. Vida-espço-saber, nessa ordem, constituem uma totalidade: a geografia científica é apenas um capítulo do movimento histórico dessa totalidade.

O espaço e o saber geográfico, para ele, se fazem concomitantemente, no processo de existência humana na Terra, existência que é organizada diferentemente no decorrer da história. A cada estágio do desenvolvimento

humano, produz-se um determinado tipo de saber espacial, ligado aos ritos da organização social e às crenças coletivas organizadas. O saber é uma dimensão do existir, e não uma forma que se objetiva posteriormente⁶. Dardel não se refere, por isso, a uma “história do pensamento geográfico”, mas sim a uma “história da geografia”, sendo geografia essa totalização que envolve vida, produção do espaço (entendida para além de sua pura dimensão material) e saber espacial.

Dardel é um dos maiores representantes de uma geografia radicalmente “antropocêntrica”, na medida em que faz do homem o epicentro tanto do espaço, natural e humanizado, quanto do saber geográfico, físico e humano. Assim, mesmo a geografia física, em Dardel, está subjugada ao homem: ele é o agente de quem se exige o conhecimento da natureza; é através dele que ela é apreendida, dominada e transformada:

Por toda parte o espaço geográfico é talhado na matéria ou diluído em uma substância móvel ou invisível. Ele é a falésia, a escarpa da montanha; ele é a areia da duna ou a grama da savana, o céu morno e enfumaçado das grandes cidades industriais, a grande ondulação oceânica. Aérea, a matéria permanece ainda matéria. [...] Mesmo o silêncio ou a desolação, é também uma realidade do espaço geográfico, uma realidade que oprime, uma realidade que exclui. Esse espaço material não é, de forma alguma, uma “coisa” indiferente, fechado sobre ele mesmo, de que se dispõe ou que se pode descartar. É sempre uma matéria que acolhe ou ameaça a liberdade humana. Uma região montanhosa não é, antes de tudo, uma região que obstrui a circulação dos homens? A planície só é “vasta”, a montanha só é “alta”, a partir da escala humana, à medida de seus desígnios. A floresta é experimentada como “espessa”, a Amazônia sentida como “quente”, antes que essas qualidades sejam conceituadas em noções aprendidas. A despeito dessa referência a um projeto ou a uma experiência vivida, esses conceitos de amplitude, de altura, de espessura ou de calor não têm sentido. Antropocentrismo, dirão! Mas é necessário tomar partido: fora de uma presença humana atual ou imaginada, não há nem mesmo a geografia física, somente uma ciência vã. O antropocentrismo não é uma imperfeição, mas uma exigência inelutável. (DARDEL, 2015, p. 7-8)

O espaço é qualificado, neste sentido, como espaço “para o homem”. Esse “para” guarda um sentido utilitário, relativo ao seu aproveitamento econômico-material, mas também representacional. Uma cadeia montanhosa ou um deserto, por exemplo, instituem-se primeiramente como fronteiras, obstáculos à realização da liberdade. O espaço deve ser, por isso, qualificado por uma situação concreta e, desta forma, a ideia de distância, compreendida

⁶ “[...] a inquietude geográfica precede e sustenta a ciência objetiva” (DARDEL, 2015, p. 1)

num sentido mais qualitativo que quantitativo, adquire centralidade. A distância representa menos a extensão entre um ponto de partida e um destino e mais a dificuldade que se interpõe entre eles: “A distância é experimentada não como uma quantidade, mas como uma qualidade expressa em termos de *perto* ou *longe*. O que está perto é o que pode se dispor sem esforço, o que está longe exige um esforço” (DARDEL, 2015, p. 10, *itálicos do autor*).

Por isso, Dardel elabora uma densa reflexão das múltiplas dimensões desse espaço “para o homem”. Essas dimensões são: o espaço telúrico, ou seja, a natureza sólida da Terra, que “coloca em jogo ao mesmo tempo, como nos mostra bem Bachelard, uma estética do sólido ou do pastoso e uma certa forma da vontade ou do sonho”, havendo “uma experiência concreta e imediata onde experimentamos a intimidade material da ‘crosta terrestre’, um enraizamento, uma espécie de *fundação* da realidade geográfica” (DARDEL, 2015, p. 15, *itálicos do autor*); o espaço aquático, que representa a própria vida⁷; o espaço aéreo, que corresponde ao ar atmosférico e “se encerra no feérico, no mágico”, sendo “o espaço do frio” que “significa hostilidade, sofrimento, escassez, isolamento”, mas também a “energia” e “o ar vivificante dos cumes” (DARDEL, 2015, p. 24); e o espaço construído, onde encontramos sobretudo o conceito de “habitat” e não se resume, para Dardel, a um mero reflexo da produção material do espaço: aqui, é importante a ideia de “obra”, no seu sentido mais próximo à arte que à engenharia. O homem é o artesão do seu espaço, realização à sua imagem e semelhança que encerra boa parte de suas contradições internas e coletivas.

Em cada uma dessas categorias, o autor discute um conjunto de relações substancias entre Ser e Espaço, que correlacionam os planos objetivo e subjetivo da existência humana na Terra. A categoria geográfica de paisagem adquire, nessa concepção, um papel de maior preponderância. Dardel explicita, por exemplo, seu acordo com Lucien Febvre, para quem a geografia deve orbitar em torno da análise da paisagem:

Muito mais que uma justaposição de detalhes pitorescos, a paisagem é um conjunto, uma convergência, um momento vivido, uma ligação interna, uma “impressão”, que une todos os elementos. [...] A paisagem se unifica em torno de uma tonalidade afetiva dominante, perfeitamente

⁷ “Lá onde não existe água, o espaço tem algo de incompleto, de anormal: o deserto, a superfície árida dos platôs calcários, sugerem naturalmente a ideia de morte”. (DARDEL, 2015, p. 19)

válida ainda que refratária a toda redução puramente científica. Ela coloca em questão a totalidade do ser humano, suas ligações existenciais com a Terra, ou se preferirmos, sua *geograficidade* original: a Terra como lugar, base e meio de sua realização. [...] A geografia pode assim exprimir, inscrita no solo e na paisagem, a própria concepção do homem, sua maneira de se encontrar, de se ordenar como ser individual ou coletivo. (DARDEL, 2015, p. 30-31, *itálicos do autor*)

Dessa formulação, portanto, emerge o conceito mais importante de Dardel, a “geograficidade”, um paralelo geográfico à “historicidade”, conceito que Dardel recupera de Kirkegaard, Heidegger e Jaspers e corresponde “à tomada de consciência pela época de que o destino do homem é que ele se realize historicamente” (BESSE, 2015, p. 120). Na obra de Dardel, o destino do homem é também que ele se realize como ser terrestre, ligado à Terra, *geograficamente*. Essa realização histórica e espacial é a própria existência, que está no cerne do pensamento do geógrafo francês, na formulação do conceito de geograficidade e implica uma determinada forma de conceber e fazer geografia: “A geografia não é, de início, um conhecimento; a realidade geográfica não é, então, um ‘objeto’”, aponta ele, para concluir que “A ciência geográfica pressupõe que o mundo seja conhecido geograficamente, que o homem se sinta e se saiba ligado à Terra como ser chamado a se realizar em sua condição terrestre” (DARDEL, 2015, p. 33). Besse (2015, p. 121) acrescenta, neste sentido, que “A geografia é originalmente a própria existência que, antes de qualquer representação, se atualiza espacializando-se” – é a unidade vida-espaco-saber à qual nos referimos anteriormente. Essa perspectiva, como na sentença de Sartre, tem de “partir da subjetividade”:

A realidade geográfica é, para o homem, então, o lugar onde ele está, os lugares de sua infância, o ambiente que atrai sua presença. Terras que ele pisa ou onde ele trabalha, o horizonte do seu vale, ou a sua rua, o seu bairro, seus deslocamentos cotidianos através da cidade. [...] A cor, o modelado, os odores do solo, o arranjo vegetal se misturam com as lembranças, com todos os estados afetivos, com as ideias, mesmo com aquelas que acreditamos serem as mais independentes. Mas essa realidade não toma forma senão em uma irrealidade (*irréalité*) que a ultrapassa e a simboliza. Sua “objetividade” se estabelece em uma subjetividade, que não é pura fantasia. Que a denominemos sonho ou devoção, um elemento impulsiona a realidade concreta do ambiente para além dele mesmo, para além do real, e, então, o saber se resigna sem culpa a um *não saber*, a um mistério. A realidade geográfica exige uma adesão total do sujeito, através de sua vida afetiva, de seu corpo, de seus hábitos, que ele chega a esquecerlos, como pode esquecer sua própria vida orgânica (DARDEL, 2015, p. 34, *itálicos do autor*).

A relação fundamental do homem com a Terra, portanto, se exprime na concretude da subjetividade, que envolve uma dimensão afetiva, corporal, habitual, que ultrapassa o plano da abstração. A existência empenha todas as dimensões materiais e imateriais da subjetividade e a geografia é a arte da realização e do questionamento do vivido existencial: “Temporalização de nosso ambiente terrestre, espacialização de nossa finitude, a geografia se dirige, além do saber e da inteligência, ao próprio homem como pessoa e sujeito” (DARDEL, 2015, p. 39-40).

Podemos observar que a recuperação do sujeito e da subjetividade, bem como a determinação de superar os limites de uma geografia que dispensa pouca atenção às questões simbólicas é comum tanto aos objetivos programáticos da geografia literária quanto aos fins teóricos de uma geografia de viés existencialista. A geografia literária tem em Dardel uma referência importante, como apontou Lévy (2006). Em “O Homem e a Terra”, a literatura é integrada como forma de afirmação de ideias geográficas e reconstrução do discurso disciplinar.

Pode-se dizer, entretanto, que Dardel representa um projeto mais radical de aproximação entre o pensamento geográfico e a filosofia existencialista. A geografia literária, historicamente, como procuramos apontar no capítulo anterior, revela, em seus primórdios, objetivos alinhados ao pensamento geográfico tradicional, somente recentemente aproximando-se da fenomenologia e associando a literatura a novas formas de compreensão do espaço e do conhecimento geográfico.

Uma crítica que pode ser direcionada ao pensamento de Dardel, contudo, é que, apesar de sua visão universalista e de seu posicionamento abrangente em relação à história do pensamento geográfico, há nele um certo caráter datado. Tomemos, por exemplo, a afirmação a seguir:

A Terra, como base, é o advento do sujeito, fundamento de toda a consciência a despertar a si mesma; anterior a toda objetivação, ela se mescla a toda tomada de consciência, ela é para o homem aquilo que ele surge no ser, aquilo sobre o qual ele erige todas as suas obras, o solo de seu hábitat, os materiais de sua casa, o objeto de seu penar, aquilo a que ele adapta sua preocupação de construir e de erigir. (DARDEL, 2015, p. 41)

Ora, essa relação primordial do Homem com a Terra, como fundamento da consciência e base de todas as suas obras, é mediada de forma crescente

por um desenvolvimento urbano tecnocientífico cada vez mais agressivo que tende a usurpar ao homem sua condição de ser terrestre. O homem se torna cada vez mais técnico e menos natural; cada vez mais urbano, robótico, e menos terrestre, espontâneo. A cidade moderna tende a dissolver os vínculos afetivos entre o homem e a Terra, naturalizando as relações técnicas e omitindo as relações naturais – que não deixam de existir, mas são camufladas pelas relações sociais e de consumo.

Na década de 1950, data da publicação de “O Homem e a Terra”, talvez não fosse possível ainda ter clareza a respeito da tendência do espaço urbano moderno de assimilar todos os outros espaços no seu movimento, seja pelo crescimento físico, seja pela predeterminação de um ritmo de vida externo ao local. Hoje, sabemos que o ritmo de produção no campo já não é determinado no campo, mas na cidade. A agricultura é cada vez menos uma relação com o solo e mais uma relação com a técnica. A máquina aumenta cada vez mais sua presença na atividade agrícola com o peso de dois imperativos. Por um lado, expropria a força de trabalho de muitos, forçando-os à migração para as cidades, onde o sujeito viverá o lado perverso da modernidade: uma vida atrasada, com carências técnicas de toda sorte. Ao mesmo tempo, estará cercado pela técnica mais avançada, inacessível a ele, traço do movimento contraditório da urbanização. Nessa vivência contraditória (desprovida de técnica / cercada pela técnica), estará alijado de seu laço ontológico com a Terra como o mais rico funcionário corporativo que vive cercado das mais modernas tecnologias.

Seja, assim, vivendo o lado perverso da urbanização, seja vivendo o lado privilegiado, há uma dissolução dos laços do homem com a Terra. Por outro lado, para os que ficam no campo, a máquina impõe o ritmo e o estilo de vida das cidades, que se torna obrigatório para lograr a sobrevivência no mercado, produto e produtor de cidades, que anexa cada vez mais a agricultura ao processo industrial. Em certa passagem, Dardel adverte que sua visão não deve ser entendida como romântica⁸, mas não alerta para o fato de que as cidades se

⁸ “Sempre solidária a certa tonalidade afetiva, a realidade geográfica não requer para tanto uma geografia patética, um romantismo da Terra. A ‘geografia’ permanece, habitualmente, discreta, mais vivida que exprimida. É pelo hábitat, pelo ordenamento de seus campos, de suas vinhas, de suas pradarias, por seu gênero de vida, pela circulação das coisas e das pessoas, que o homem exterioriza sua relação fundamental com a Terra”. (DARDEL, 2015, p. 34, grifos do autor)

produzem cada vez mais como mercadorias, externas aos sujeitos, numa relação que é mais imperativa que afetiva.

Nosso objetivo, portanto, não é o de reproduzir uma formulação conceitual ou enfoque já dados, mas conectar epistemologicamente nosso objeto a uma explanação mais densa do conceito de existência, demonstrando a viabilidade histórica de um enfoque da existência a partir do arcabouço teórico-metodológico da geografia, que se articula com outros domínios do saber sem abandonar a centralidade da categoria “espaço” e sua relação com o homem.

Para concluir, entendemos que a geografia literária deve trazer ao primeiro plano de seu desenvolvimento a questão do sujeito geográfico e seu papel ativo na apropriação e (re)produção do espaço. É neste ponto central que reside a maior e melhor justificativa, em nossa opinião, de uma aproximação entre geografia e literatura. A literatura é o sujeito recuperado na geografia, pois, como arte, envolve profundamente a subjetividade e, como linguagem discursiva, insere o universal no particular. O sujeito existe, isto é, é um “Dasein”, um “ser-aí”, se concretiza e se reproduz, possuindo historicidade e geograficidade (seu destino é realizar-se histórica e geograficamente, no tempo e no espaço): há, desta forma, um “ser-estar do homem no mundo”, como afirma Moreira (2015, p. 143).

A existência constitui, por este viés, um importante objeto de estudos da geografia, imprimindo um conjunto de marcas na literatura. Para nossos objetivos, a insuficiência do conceito de geograficidade, de Dardel, reside em certa desconexão urbana: afinal, o destino (cada vez mais imperativo) do homem moderno é que ele se realize geograficamente *como ser urbano* – seu caráter de “animal terrestre” ficando comprometido no mundo moderno. A “morada terrestre”, de Dardel, parece em fuga das cidades, que naturalizam a técnica e a cisão da natureza.

Na poesia de Drummond coabitam essas contradições, como um testemunho humano da dificuldade de realizar-se a geograficidade dardeliana na modernidade. É o que nos mostra uma primeira leitura das obras escolhidas para compor o corpus estudado nesta tese. O poeta ora debruça-se sobre uma crítica negativa de viés marxista, como em sua fase política, sobretudo em “Sentimento do Mundo”, “A rosa do povo” e “José”, em que os elementos da vida cotidiana são mote de uma extensa crítica social, ora procura o sentido da existência na

contemplação, como em “Claro Enigma” ou “Lição de Coisas”, em que é possível identificar um diálogo com o pensamento heideggeriano. Nesse rico conjunto de contradições, vemos não as marcas de uma indelével inconsistência intelectual, mas a riqueza da poesia procurando estabelecer diálogos que escapam aos rigores do discurso científico, colocando em primeiro plano os dilemas do sujeito geográfico na modernidade.

Por isso, partimos do conceito de existência enquanto conceito amplo, que abarca as necessidades materiais e espirituais do mundo vivido, situando o homem como realidade espaço-temporal, realidade *situada*. E partimos da cidade enquanto espaço privilegiado de existência na modernidade e epicentro geográfico da expressão poética de Carlos Drummond de Andrade. O diálogo entre a crítica negativa, que parte da vivência de uma materialidade contraditória, e as necessidades espirituais do sujeito sensível, que busca encontrar-se em si mesmo por meio da contemplação e da reflexão filosófica, dá-se na própria obra e interconecta o pensamento marxista ao existencialismo.

Nessa primeira leitura entendemos, portanto, que a interpretação que propomos não pode se realizar sob um único prisma. Que é preciso acompanhar as contradições e diálogos interpostos pela própria obra do poeta nessa longa cronologia que vai de 1930 a 1979. Procuramos, assim, maximizar, no discurso geográfico, a voz do poeta, buscando constantemente evitar a deformação de seu pensamento fechando-o numa concepção teórico-metodológica inflexível ou nas rígidas fronteiras de uma única corrente disciplinar. É certo, entretanto, que a questão urbana e existencial é permanente na obra de Drummond e que seu diálogo, ora com o marxismo, ora com o existencialismo, é uma realidade.

Analisamos, neste capítulo, as relações entre o conceito de existência e o pensamento geográfico, partindo dos elementos filosóficos que embasam uma geografia da existência, ou, se se quiser, do vivido existencial. Esse debate teve como finalidade situar a complexidade teórica do tema e nortear, sem regras teórico-metodológicas inflexíveis, o diálogo com a obra do poeta – obra maior que encontra eco em diversos elementos e concepções da geografia da existência e da geografia da cidade. Cabe, agora, fazer trabalho semelhante em relação à literatura.

1.3- Literatura e existência

A literatura, enquanto arte, é mais acessível ao conceito de existência. A arte se parece mais com uma obra do sujeito, de um sujeito em particular, que o espaço. Ela se relaciona mais claramente ao ser sensível. Vimos nos capítulos anteriores que foi preciso todo um trabalho contemporâneo de recuperação do sujeito no âmbito do pensamento geográfico. A tradição histórica da geografia é conceber o espaço como produto primordialmente objetivo: de um lado, composto por objetos naturais, articulados em sistema; de outro, por estruturas socioeconômicas, também articuladas em sistema e animadas pelas ações; ambas as dimensões, entretanto, tratadas tradicionalmente como externas ao sujeito, embora com força para condicioná-lo. Somente na história contemporânea da disciplina a questão da subjetividade ganha uma justa centralidade.

A arte, por outro lado, embora se realize por meio de estruturas partilhadas, os códigos da linguagem, as técnicas pictóricas, as notas e instrumentos musicais, as vanguardas artísticas, que preconizam certos caminhos para a literatura, a pintura, a escultura, expressa mais claramente *um* sujeito que o espaço.

O sujeito se apropria mais claramente dessas estruturas de uma forma absolutamente particular. Pollock é um pintor que pertence à vanguarda do expressionismo abstrato, que produz com tintas acrílicas ou a óleo sobre tela ou madeira. Muitos outros pintores fazem parte dessas mesmas categorias, mas a obra de Pollock possui uma indiscutível unicidade. Só se pode encontrar correspondências entre Pollock e outros pintores da vanguarda, Arshile Gorki, Philip Guston ou De Kooning: eles se unem nas grandes categorias que ocupam na história da arte, mas se separam pela forma como se apropriam dessas categorias e por uma miríade de pequenos (e fundamentais) detalhes expressivos que fazem a sua singularidade. Eu posso me apropriar do “meu” bairro, da “minha” cidade, do “meu” país e desenvolver uma relação sensível com esses espaços. Enquanto sujeito teleológico, sou também um dos agentes produtores de espaço. Entretanto, o espaço produzido é inquestionavelmente obra do homem enquanto totalidade e não de *uma* subjetividade.

Desta forma, na produção da arte, o poder do sujeito enquanto ser sensível é mais nítido que na produção do espaço. Podemos dizer, desta forma, como sustenta Adorno (2003, p. 66) em relação à composição lírica, que a arte expressa o universal no particular, enquanto o espaço, por outro lado, expressa o particular no universal. A vida, as articulações do sujeito, suas emoções, angústias e idiossincrasias se refletem mais claramente nos produtos da arte que nas formas do espaço.

Não que a existência se confunda com a subjetividade. A segunda é o ponto de partida da primeira. Como tal, ambas encontram na história do pensamento geográfico certa desvalorização. Só se pode falar em existência no âmbito do Ser, cuja expressão concreta é o sujeito. Tradicionalmente, a geografia lê o espaço como um desdobramento de suas estruturas (sociais, econômicas, políticas, naturais); a arte, por outro lado, é geralmente lida como um reflexo da complexidade interna do sujeito – sobretudo a arte moderna, cada vez mais despojada dos grandes paradigmas e levada a uma libertação estética que passa a aceitar uma multiplicidade sem precedentes de formas de expressão. A história da arte moderna é a história do adensamento subjetivo da criação. Contraditoriamente, essa história parte de uma crise que se produz no momento de sua massificação.

Na Grécia antiga, a arte era atravessada pelo paradigma da perfeição: devia encarnar os ideais estéticos e representar a realidade reduzindo ao mínimo as imperfeições produzidas na passagem do real ao representado. Benjamin, em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (2000), demonstra o impacto das técnicas modernas de reprodução sobre a concepção e recepção da arte. Para ele, a obra de arte sempre foi “reprodutível”, mas antes das técnicas modernas, como a impressão ou a fotografia, toda reprodução era imperfeita e, por isso, o original preservava seu “hic et nunc”, isto é, sua autenticidade: “diante da reprodução feita pela mão do homem, e considerada em princípio falsa, o original conserva sua plena autoridade; isso não ocorre no que respeita à reprodução técnica” (BENJAMIN, 2000, p. 225).

Para o pensador marxista, “as mais antigas obras de arte nasceram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, depois religioso”, e “o valor da unicidade próprio à obra de arte ‘autêntica’ se baseia nesse ritual que foi originariamente o suporte de seu valor de uso” (BENJAMIN, 2000, p. 228-229,

grifos do autor). A reprodutibilidade técnica e o consequente consumo em massa da obra de arte fazem com que ela perca a unicidade de seu antigo valor de uso. Seu caráter ritual se seculariza e, desencontrando-se de seu fim original, passa a constituir um fim em si:

Quando surgiu a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária – a fotografia – contemporânea por sua vez dos inícios do socialismo, os artistas pressentiram a aproximação de uma crise, que ninguém pode, cem anos mais tarde, negar. Reagiram professando a “arte pela arte”, isto é, uma teologia da arte. Essa doutrina – da qual Mallarmé foi o primeiro a tirar todas as consequências no plano literário – conduzia diretamente a uma teologia negativa: terminou-se efetivamente por conceber uma arte “pura”, que recusa não somente desempenhar qualquer papel essencial, mas inclusive submeter-se às condições impostas por qualquer elemento objetivo.

Para estudar a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, é preciso levar em grande conta esse conjunto de relações. Ele faz surgir um fato verdadeiramente decisivo e que vemos aparecer aqui, pela primeira vez, na história do mundo: a emancipação da obra de arte da existência parasitária que lhe era imposta por sua função ritual. Reproduz-se cada vez mais obras de arte que foram feitas, justamente, para ser reproduzidas. De um negativo em fotografia, por exemplo, pode-se tirar um grande número de provas; seria absurdo perguntar qual delas é a autêntica. Mas, desde que o critério de autenticidade não mais se aplica à produção artística, toda a função da arte é subvertida. Em lugar de repousar sobre o ritual, ela se funda agora sobre uma outra forma da práxis: a política. (BENJAMIN, 2000, p. 229-230).

Para Pignatari (2004), essa crise é parte da crise histórica do artesanato frente à revolução industrial. No âmbito da produção de bens, a modernidade vai paulatinamente substituir o artesanato pela indústria mecanizada, onde o antigo artesão se torna um “operador de máquinas”, um *operário*. A reprodutibilidade técnica da arte é tributária desse processo, que aprofunda o desenvolvimento tecnológico, substituindo o trabalho manual pelo mecanizado: quando a fotografia substitui a pintura, e o fotógrafo o pintor, todo um conjunto de vanguardas artísticas entra em crise e declínio. Artesãos e artistas não encontram mais função na “sociedade utilitária” (PIGNATARI, 2004, p. 101). Mergulhado nessas contradições, o artista “Interioriza a crise e exterioriza no próprio fazer-a-sua-arte”, por isso “Instalam-se nele a *mauvaise conscience* e a atitude reflexiva, crítico-analítica, não só diante da própria obra, como face à vida, em busca de novas formas-conteúdos” (PIGNATARI, 2004, p. 101, *itálicos do autor*). A arte incorpora a crise e a consciência da crise, se (re)pensando permanentemente e, portanto, se tornando cada vez mais uma estrutura

metalinguística, “que se auto-referencia, que se faz dizendo-se a si mesma” (SIMON, 1978, p. 51).

O mergulho no eu passa, desta forma, a ser uma condição cada vez mais incontornável da criação artística na modernidade. A arte passa a expressar cada vez mais a interioridade e menos a exterioridade; se torna cada vez mais subjetiva e menos objetiva. Na poesia, esse processo redonda na adoção do verso livre, no abandono progressivo da métrica, da rima e na passagem da épica à lírica, uma poesia cada vez mais pessoal, confessional e autocentrada, projetada para municiar a sensibilidade do eu em sua relação prática e simbólica com o mundo.

Com muita frequência, o artista despeja sobre sua obra seus “demônios”. É o que vemos nas poesias de Baudelaire, nos romances de Kafka ou nas pinturas de Pollock. A arte abstrata, aliás, típica da modernidade, possui todo um reconhecido diálogo com a psicanálise e a expressão do inconsciente. Neste processo, revela-se, a partir do individual, parte do inconsciente coletivo, bem como as conexões entre ambos – mas sempre por meio de uma catarse que parte do sujeito e mobiliza recursos coletivos no sentido de propiciar uma libertação de sentimentos individuais que não devem ser confundidos nem com o sentimentalismo superficial, nem com o individualismo material.

As forças da modernidade compelem a arte, portanto, a uma posição contestatória. Por meio de uma expressão estética carregada mais fortemente de subjetividade, revelam-se aspectos subjacentes à realidade social e exerce-se uma consciência crítica através da expressão dessa negatividade subjetiva. A “arte pela arte” não significa que seu conteúdo se esgota na estética, ou que ela se autonomiza em relação à sociedade. Pelo contrário: com a obsolescência de sua função técnica, realizada mais plenamente pelo maquinário moderno, ela precisa reafirmar mais do que nunca sua função prática. É neste sentido que a práxis da arte moderna migra do ritual à política, como afirma Benjamin (2000, p. 230).

A arte envolve, por isso, cada vez mais um empoderamento do sujeito frente à modernidade. O sujeito nela se revela como sintoma: nele estão as marcas de um processo contraditório, carregado de angústia e sofrimento existencial. O artista revela o que Bosi (2000, p. 165) vem a chamar a “má positividade do sistema”: ele não mais “consegue integrar-se, feliz, nos discursos

correntes da sociedade”. Mesmo um artista conservador, como Eliot, ou reacionário, como Pound (PAZ, 2012, p. 21), exibe as marcas desse processo: o poema “A canção de amor de J. Alfred Prufrock”, por exemplo, um dos mais importantes de Eliot, está carregado de angústia existencial e crítica à modernidade; em Pound, encontramos uma revolução formal que contrasta com sua posição política reacionária (o poeta foi um entusiasta do fascismo): é porque a crítica à modernidade e a manifestação de angústia frente a suas forças não é necessariamente progressista. A sensibilidade subjetiva envolvida no processo municia a crítica. Dissemina-se muito claramente uma estética marginal, calcada na experiência do deslocamento existencial. A arte, por isso, dialoga com a existência e aparelha a *resistência*.

É preciso compreender a dimensão artística da literatura e sua associação com esse processo histórico. Essa afirmação é especialmente importante na geografia, que tão frequentemente considerou a literatura um mero registro de informações destinado a auxiliar a operacionalização do conhecimento geográfico. É necessário também compreender a posição do artista na modernidade e o significado de sua subjetividade. Somente por meio deste entendimento é possível postular uma abordagem da geografia a partir da existência, que tem no sujeito sua expressão concreta.

Em Sartre, a literatura municia a compreensão de ideias e conceitos oriundos de seu trabalho filosófico. Da saga de Roquentin, em “A náusea”, é possível extrair uma concepção do conceito de existência. Camus, por sua vez, é geralmente identificado como um “filósofo existencialista”: exímio ensaísta, grande romancista, é através da literatura, mais claramente que Sartre, que desenvolve seu pensamento filosófico, que trata, como no caso do parisiense, de temas centrais da existência na modernidade.

A literatura, porém, é também um meio de o próprio escritor se conectar profundamente com a *sua* existência. É um tipo de “cura pela fala”, em que os conflitos internos são elaborados literariamente: o escritor despeja seu eu na literatura como via de libertação, autoconhecimento, *catarse*. Essa forma de literatura só é possível num ambiente em que o artista perde sua função técnica e se reencontra no adensamento subjetivo. É por isso que, de Hermann Hesse a Paul Auster, passando por Henry Miller e Jack Kerouak, há toda uma geração de importantes escritores fazendo uma literatura caracterizada como

“autobiográfica”. E seus heróis tornam-se versões negativas de si mesmos, anti-heróis.

“A náusea”, de Sartre; “O estrangeiro”, de Camus; “O lobo da estepe”, de Hermann Hesse; “Angústia”, de Graciliano Ramos; “Malone Morre”, de Beckett: Em todos esses romances fundamentais é possível relacionar angústia e modernidade. Roquentin, Meursault, Harry Haller, Luís da Silva e Malone são anti-heróis destinados a verbalizar os medos, as angústias e as aspirações de seus criadores.

Mas há mais que isso. Cada um desses grandes personagens é um representante do homem moderno em si, confrontado à aceleração da história, às contradições sociais, ao isolamento e à incomunicabilidade de uma sociedade que fragiliza os laços sociais e em que “tudo que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 2007). A “cura pela fala” se dá na narração em primeira pessoa, que sugere intenções autobiográficas, relacionada mais à sensibilidade subjetiva que à realidade fática. Por meio de seu personagem, o autor pensa a si mesmo e ao homem moderno: a subjetividade se faz laboratório.

O escritor vai paulatinamente deixando a condição de observador externo, de “juiz social”, postado numa dimensão mais alta que os tipos que enredam sua arte, posição justificada pelo rigor estilístico e pela erudição intelectual. Ele desce do pedestal para o “reino dos mortais”. Ele não somente *faz* a obra; ele *é* a obra. Existe por ela e a habita. Envolve-se mais explicitamente nas carências afetivas, éticas e morais de seu tempo. Se orgulha mais de seus vícios – que lhe oferecem um prisma de onde pensar a condição humana e esgarçar os limites da linguagem – que de suas virtudes. Deixando de ser “juiz social” para ser “sujeito social”, o escritor se faz, também, cotidiano.

É pela literatura, assim, que Lefebvre inicia sua obra “La vie quotidienne dans le monde moderne”⁹ (1968): no romance “Ulisses”, de Joyce, uma das obras-primas da literatura moderna, a imensa obra revolucionária que dedica mil páginas à banalidade de um dia, o pensador francês irá encontrar o símbolo da vida cotidiana:

Com *Ulisses*, estamos nas antípodas da narração que agencia figuras estereotipadas, e também do romance tradicional, que conta a formação de um indivíduo, a ascensão e o declínio de uma família, o destino de um grupo. O cotidiano entra em cena, revestido da épica,

⁹ “A vida cotidiana no mundo moderno”.

de máscaras, indumentárias e cenários. É a vida universal e o espírito do tempo que dele se apossam, porque nele se investem dotando-o de uma amplitude teatral. Todos os recursos da linguagem vão ser empregados na expressão da cotidianidade, com sua miséria e riqueza. E também todos os recursos de uma musicalidade dissimulada que não se separa da linguagem e da escrita literárias. Em volta, acima, abaixo da profunda trivialidade de Bloom, há a Cidade (Dublin), há a especulação metafísica e o homem labiríntico (Stephen Dedalus) e a simplicidade das pulsões instintivas (Molly). Há o mundo, a história, e o homem. Há o imaginário, e o simbolismo, e a escrita esclarecedora. O emprego de toda a potencialidade do discurso não se efetua sem uma dupla dissolução da linguagem literária e corrente. O inventário do cotidiano é acompanhado de sua negação pelo sonho, pelo imaginário, pelo simbolismo, negação que supõe também a ironia em relação aos símbolos e ao imaginário. O objeto e o sujeito clássicos da filosofia estão presentes, pensados, concebidos. [...] O objeto é um super-objeto: Dublin, a Cidade que compreende todas as cidades, o Rio, compreendendo as águas e os fluídos e a feminilidade. Quanto ao Sujeito, é já um Proteu, um conjunto de metamorfoses (um grupo de substituições). Esse Sujeito perdeu a imanência-transcendência substancial dos filósofos, o “eu penso que penso que penso...” Ele se manifesta no monólogo interior. Durante essas vinte e quatro horas épicas, na história de Ulisses (Odisseu, Outis-Zeus, pessoa-Deus, o homem comum no absoluto, o anônimo e o divino se identificando), o Eu se junta ao Homem e o Homem deriva justamente na banalidade. (LEFEBVRE, 1968, p. 10-11, itálicos do autor, tradução nossa).

Lefebvre marca, assim, muito claramente a diferença entre o romance tradicional e o romance moderno. Em “Ulisses”, romance paradigmático da literatura moderna, a narração se reconstrói no cotidiano, que passa a ser o lócus da “épica”, transferida doravante ao banal. Todos os recursos da linguagem são aplicados na expressão das misérias e riquezas da vida cotidiana. A Cidade faz as vezes do objeto clássico da filosofia, “pensado, concebido”: uma Cidade (Dublin) que compreende todas as cidades e onde o sujeito se torna um conjunto de metamorfoses. Ao tempo prolongado, da narrativa tradicional, é confrontado o espaço estilhaçado da experiência de um dia. E neste dia, neste fragmento de existência que é o dia 16 de junho de 1904, o homem se encontra destrinchado, exposto, *refletido*, marcado em sua totalidade fragmentada na experiência da linguagem, levada ao extremo.

A abordagem da cidade moderna a partir do conceito de existência conduz, assim, ao conceito de “cotidianidade” ou “vida cotidiana”. Que é a cotidianidade? Para o próprio Lefebvre: “O conceito de *cotidianidade* provém da filosofia e não pode ser compreendido sem ela. Ele designa o não-filosófico para e pela filosofia” (LEFEBVRE, 1968, p. 30, itálicos do autor, tradução nossa). A cotidianidade, assim, nasce da filosofia refletindo sobre a não-filosofia.

Lefebvre parte da crítica radical dessa cisão entre o fútil e o sério, que separa o Ser, a Profundidade, a Substância, e os fenômenos, o superficial e as manifestações. O cotidiano, para ele, pode ser dividido em “três tempos”: o “tempo obrigado”, que corresponde ao tempo do trabalho, o tempo das atividades profissionais; o “tempo livre”, que corresponde ao tempo do lazer, e o “tempo constrangido”, que corresponde ao tempo dedicado às diversas exigências que ultrapassam o trabalho (LEFEBVRE, 1968, p. 104, tradução nossa). Para o autor, portanto, cotidiano e modernidade são “as duas faces do espírito do tempo” e o *lócus* por excelência de instituição da vida cotidiana é a cidade moderna:

Na nova cidade, nesse texto social legível a condição que se saiba ler, o que se inscreve? o que se projeta no terreno? O agenciamento do cotidiano, seu fracionamento (trabalho, vida privada, lazer), a organização controlada e minuciosa do emprego do tempo. Seja qual for seu salário ou seu pertencimento de classe (empregados, “colarinhos brancos”, pequenos e médios técnicos, pequenos e médios quadros corporativos), o habitante da nova cidade recebe o status generalizado de proletário. (LEFEBVRE, 1968, p. 115, *itálicos do autor*, tradução nossa).

Seu objetivo, assim, não é o de catalogar a vida cotidiana, com seus múltiplos parcelamentos, mas apreendê-la visando sua transformação radical: a revolução, para Lefebvre, se define pelo fim do cotidiano e pelo fim da cisão entre a cotidianidade e a Festa.

Na modernidade, desta forma, a existência passa inapelavelmente pela instituição do cotidiano. Neste sentido, dota-se de um conjunto de imposições que se caracterizam pela organização controlada do emprego do tempo. A vida cotidiana é a vida frugal das repetições diárias, da jornada de trabalho, do “tempo livre” e da gestão da economia doméstica, com suas misérias e riquezas, seu gozo comedido e sua burocratização crescente. Ela envolve a reprodução do indivíduo num quadro social pré-determinado, onde os destinos são limitados e as escolhas não pertencem totalmente ao sujeito. Há um conjunto crescente de profissões a escolher, mas já não é possível escolher não escolher: libertar-se neste sentido implica geralmente na exclusão e na marginalização. O medo impera, como capta Drummond, com muita propriedade, no poema “O medo”, de “A rosa do povo”:

Em verdade temos medo.

Nascemos escuro.
As existências são poucas:
Carteiro, ditador, soldado.
Nosso destino, incompleto.

E fomos educados para o medo.
Cheiramos flores de medo.
Vestimos panos de medo.
De medo, vermelhos rios
vadeamos.
(ANDRADE, 2008, p. 35)

A vida cotidiana, por isso, enquanto elemento central da subjetividade na modernidade, marca forte presença na literatura, de que é prova o romance de Joyce, em que o cotidiano chega a ser elemento estrutural, que reconstrói, no conjunto de banalidades de um dia, uma epopeia clássica. O cotidiano está presente na obra de Drummond, mas também em Manuel Bandeira, Mário Quintana, Ferreira Gullar, Fernando Pessoa e Charles Baudelaire. Ele aparece em perspectiva crítica, mas também como retrato do indivíduo envolvido em sua reprodução diária – como um repertório de cenas, sentidos e acontecimentos que envolvem essa reprodução.

Por que, então, nosso estudo não parte desse conceito, menos abstrato, mais geográfico e mais operacional que o de existência? Porque, em nossa concepção, o conceito de vida cotidiana está contido no conceito de existência. Embora a modernidade se esforce por impor o cotidiano como única dimensão da existência, ela o ultrapassa. Intentamos desenvolver uma reflexão maior, que se relacione com uma subjetividade mais abrangente – que aspira à superação do cotidiano por meio da poesia. Neste sentido, entendemos que a vida cotidiana corresponde a uma das dimensões da expressão poética e não à sua totalidade. Evidentemente, não temos a ambição desmedida de abarcar toda essa totalidade, mas procurar a visão mais abrangente possível do fenômeno, a partir de uma perspectiva urbana. Embora ele seja historicamente negligenciado, a cidade tem um caráter existencial (que tem o cotidiano como uma de suas dimensões), que se manifesta na literatura.

Desnecessário apontar que essa perspectiva, embora não seja nova, é pouco explorada tanto nos estudos urbanos, concentrados na materialidade da cidade, quanto nas pesquisas geo-literárias, concentradas no gênero romanesco e nas representações do espaço presentes na literatura mais que no enraizamento profundo da obra na condição geográfica do sujeito. Bertrand

Lévy, em sua tese de doutorado, “Géographie humaniste et littérature: L’espace existentiel dans la vie et l’oeuvre de Hermann Hesse (1877-1962)”¹⁰, relaciona espaço, existência e literatura num autor moderno, mas sob o prisma de um escritor cuja obra está centrada no gênero romanesco. Ainda assim, Lévy é uma importante referência para nós, tanto por seu trabalho empírico com a literatura quanto pelo trabalho teórico-metodológico, refletindo a aproximação entre uma disciplina científica e a arte literária.

Um trabalho importante, recente e que relaciona geografia, existência e a produção poética brasileira merece maior consideração: Samarone Marinho em “Um homem, um lugar: Geografia da vida e perspectiva ontológica”, pesquisa de doutorado inovadora que aborda a relação de objetivação Ferreira Gullar-Buenos Aires através da obra-prima do poeta maranhense, “Poema Sujo”, escrita em seu período de exílio na Argentina, no decorrer da década de 1970.

Efetando um trabalho exemplar de tensionamento dos limites do discurso geográfico na sua relação com o discurso poético, Marinho parte das noções de “ser-espacial” e “corporeidade”, concebidas a partir de conceitos como os de “espacialidade de situação”, de Merleau-Ponty, isto é, a “encarnação-própria de si no mundo. Uma espacialidade que eleva o próprio homem à condição de ser-espacial situado no espaço de existência” (MARINHO, 2010, p. 45) e “homem situado”, de Sartre, que destaca a condição de “homem no mundo” – concepção que alude ao “Dasein” heideggeriano. A partir das noções de “ser-espacial” e “corporeidade”, é possível conceber um espaço de existência:

É no espaço que o ser-espacial ganha espessura social, o corpo passa a se comprometer na práxis, a consciência a encarnar numa materialidade e objetividade concretas que definimos como espaço de existência. Assim desentranhamos a discussão sobre a corporeidade do plano estrito da estética, do deslumbre anatômico-estético e biomecânico dado ao corpo, e a lançamos ao plano da ética – do *ethos* em seu sentido elementar de residência, de morada –, que resgata a necessidade de situar o corpo no mundo, tornando-o, a partir daí, humanamente habitável. A corporeidade, aí, já não é entendida como um subproduto do ser – um feixe de mecanismos bióticos imaginados por R. Descartes (1970) –, pois ela passa a remeter, de forma precípua, aos sentidos necessários à localização do indivíduo concreto que traz para si tanto a temporalidade quanto a geograficidade como signos de afirmação de sua permanência em carne no mundo. É assim, investindo a corporeidade no espaço, que, talvez, o homem ratifica o

¹⁰ “Geografia humanista e literatura: O espaço existencial na vida e obra de Hermann Hesse (1877-1962)”, Universidade de Genebra, 1987.

seu processo de permanência dinâmica. (MARINHO, 2010, p. 74, *itálicos do autor*).

Na poesia, o poeta (sujeito) se objetiva, e essa objetivação é fruto de sua relação com o lugar (o espaço de existência). Sua relação com o lugar vai do corpo ao espaço e é intermediada pela emoção: “A emoção, no corpo emocionado do homem situado, é uma forma de apreender sensivelmente o mundo da vida e de posicionar o ser-espacial nesse mundo”, o que faz dela “o ato de vivência que se sustenta na corporeidade e que dá a condição ontológica concreto-sensível ao homem situado para apreender, de maneira histórico-geográfica, a sua existência” (MARINHO, 2010, p. 80). A arte, neste sentido, pode ser concebida como o mecanismo de objetivação da emoção e da mediação entre o corpo e o espaço (natural, material, social). Enraíza-se na existência e na condição histórico-geográfica do Ser material-simbólico.

No grande escopo da arte literária, é a poesia que ganha a dimensão maior de uma objetivação emocionada, que esgarça os limites do ser racional em sua formulação cartesiana. E essa condição emocionada é amplificada pela modernidade, quando a arte atua mais claramente como meio de libertação subjetiva. É neste momento histórico, assim, que esse caráter emocionado dá as mãos à práxis do sujeito enquanto sujeito da história.

O trabalho de Marinho é, assim, paradigmático no sentido da superação da concepção da obra literária enquanto reflexo do espaço. Mergulha com densidade nas teias que costuram o ser, subjetividade-objetivada, e o espaço, objetividade-subjetivada. Insere na geografia, ciência de largo histórico conservador, com importante herança epistemológica positivista, a perspectiva do sujeito em sua corporeidade emocionada, ser-espacial complexo, mais amplo que seu caráter funcional. Costura, desta forma, espaço, sujeito e poesia numa perspectiva ontológica, a partir da obra-vida de um contemporâneo de Drummond, Ferreira Gullar, demonstrando assim que a relação entre arte e espaço adentra o próprio domínio da essência, rompendo com as limitações do reflexo e situando a existência poeticamente objetivada em sua condição histórico-geográfica. Faz, desta forma, muito claramente uma “geografia da vida”, que “se entrosa com o homem se *fazendo* existente no espaço e no tempo por meio de suas objetivações (o trabalho, a arte, a ciência etc.)” (MARINHO, 2010, p. 51, *itálicos do autor*).

Nosso objetivo, evidentemente, não é o de reproduzir categorias e procedimentos de Marinho, mas compreender profundamente esta via para o entrelaçamento do tema da existência na geografia a partir da poesia, aberta na obra de um poeta brasileiro moderno, contemporâneo de Carlos Drummond de Andrade.

Nosso trabalho desloca-se de uma abordagem abrangente da existência, que permeia o conceito de geograficidade como formulado em Dardel, para a circunscrição da “existência na cidade”, pouco explorada em que pese o império da vida urbana na modernidade, seja como positividade (os incluídos à cidade, que vivem mais plenamente suas benesses e potencialidades), seja como negatividade (os excluídos da/na cidade, também irreversivelmente urbanos, que têm um acesso limitado, frágil, ao potencial urbano, a quem se apresentam limitações drásticas à existência e ao leque de escolhas individuais/sociais).

A poesia interpõe claramente uma dialética fragmento-totalidade. Um poema como o “Poema Sujo”, de Ferreira Gullar, é inquestionavelmente um fragmento, sem jamais deixar de ser uma totalidade. Marinho encontra sua totalização na geografia da vida, na relação adensada entre um homem, um lugar. Em nosso caso, nos concentraremos sobre uma totalidade-fragmento. De “Alguma Poesia” a “Esquecer para lembrar”, uma trajetória literária que inclui 10 obras e engloba um período de 49 anos de intensa produção poética. O fator primordial dessa escolha é o tempo. O sujeito fragmentário e segmentado da modernidade ainda pode ser longo, caso de Carlos Drummond de Andrade. Seu caráter moderno, urbano, neste caso, se reproduz nessa longevidade. Assim, acreditamos ter mais chances de acessar as permanências da cidade moderna na existência do poeta, e os desdobramentos dessas permanências.

Há ainda um outro elemento a ser considerado na relação entre literatura e existência. Até agora, nossa reflexão esteve estruturada a partir do ponto de vista do escritor. Antônio Cândido, entretanto, em “Literatura e Sociedade” (2000), identifica a arte como comunicação expressiva congregando autor, obra e público. A literatura, desta forma, não existe cindida do leitor, receptor da obra, que constitui seu público. Neste sentido, Cândido diferencia “arte de agregação e arte de diferenciação”:

A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se

a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade. (CÂNDIDO, 2000, p. 21)

A literatura moderna tem um inquestionável traço dissociativo, desagregador, pela tensão que insere no sistema simbólico, que busca transformar, ampliando seus limites. Mas há nuances. Drummond reúne inegáveis traços da poesia moderna: adoção do verso livre, expressão da angústia da existência arrolada no cotidiano, temas da (c)idade moderna e certa “junção de incompreensibilidade e de fascinação” que “pode ser chamada de dissonância” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). Não obstante, Drummond adota frequentemente uma linguagem prosaica que flui e é capaz de falar diretamente ao coração do homem comum, “triste, orgulhoso, de ferro”, a andar pelas ruas da cidade moderna. Muito diferente da desagregação radical de um Joyce ou da angústia niilista de um Beckett, a princípio inapreensível a um grande número de receptores.

Devemos considerar, desta forma, que a literatura se conecta profundamente não apenas à existência do escritor, mas também do leitor. Os leitores se voltam, cada vez mais, à literatura não somente em busca de deleite estético, informações externas ou entretenimento, mas buscando compreender a si mesmos. As vidas de Harry Haller, Roquentin, Meursault ou Malone constituem verdadeiras jornadas de autoconhecimento que nos levam a questionar nossa sensibilidade individual, nossa posição no mundo e nossa subjetividade histórica. Os escritores ganham maior consciência desse adensamento da relação escritor-leitor e, quando assumem, por meio da literatura, um papel político (caso de Drummond), é com a consciência de que o público é o epicentro do poder simbólico veiculado na literatura.

Por literatura social, assim, devemos entender uma literatura *sobre* a sociedade e *para* a sociedade. Se assumimos que a gênese da obra ultrapassa uma posição atomística, do sujeito individual fechado sobre si mesmo e cindido do coletivo, se assumimos que ao “minerar o eu” o artista incorpora o outro expressando sua dimensão social, objetivando e externando um inconsciente coletivo, devemos ter claro que é na entrega ao público que a literatura se concretiza. Isto significa que ela tem uma dimensão social e existencial que se

realiza duplamente no autor e no leitor. É também por isso que, a partir da obra de Drummond, podemos estabelecer relações maiores, que ultrapassam as fronteiras do indivíduo.

Procuramos, aqui, pensar as relações entre o conceito de existência, e também a sua efetivação na concretude do sujeito moderno, com a geografia e a literatura. A função dessa discussão foi apresentar a densidade do tema e indicar parâmetros de condução do trabalho crítico com a obra poética. Temos em mente que a delicada matéria lírica (ADORNO, 2003, p. 65) pode ser avessa à rigidez metodológica das ciências sociais e às tentativas de totalização. Desde já, é importante indicar que é impossível esgotar essa discussão, que não pretendemos nos entregar a essa ambição desmedida e que essa impossibilidade é reafirmada na obra do poeta – cuja voz pretendemos, no discurso geográfico, maximizar.

Entendemos o poeta como sujeito *situado* na cidade moderna, dotado, como todo homem, de um “ser estar no mundo”. A centralidade do vivido existencial se destaca nos versos com toda a clareza que a poesia moderna se esforça por obscurecer, mergulhada que está na negatividade crítica da expressão da “má positividade do sistema”. A obra de Drummond encaminha uma recuperação de conceitos, ideias e concepções de mundo discutidos nesses capítulos, redigidos, como já indicamos, a partir não somente das referências teóricas da geografia e da filosofia, mas também de uma primeira leitura das obras selecionadas do poeta.

Antes de iniciar o estudo mais minucioso das próprias obras, entretanto, é necessário inserir de forma mais clara a cidade nessa discussão, com especial atenção à relação entre o espaço urbano e a existência e, em seguida, dele com a arte poética. A este trabalho dedicamos o capítulo seguinte.

Capítulo 2 – Poesia e cidade

2.1- Ter e Ser: Cidade e Existência

A dimensão da existência não é um prisma muito frequente nos estudos de geografia urbana. Por alguns motivos. Podemos dizer que na geografia de matriz mais conservadora, que reúne sobretudo as abordagens positivistas e neopositivistas, a existência é uma dimensão praticamente ignorada, por muitos dos motivos que apontamos no capítulo anterior. Nele, discutimos que o sujeito é elemento central na renovação da geografia e na crítica formulada à geografia quantitativa, de inspiração positivista. A tendência da ciência positiva em todas as épocas é quantificar o homem, interpretando-o a partir dos métodos e procedimentos formulados no âmbito das ciências exatas, que lidam mais com objetos que com seres. O cógito cartesiano, que Sartre define como a raiz da existência humana, não se aplica aos objetos. É por isso que a discussão existencial não encontra pertinência junto ao arcabouço teórico-metodológico do positivismo.

Ela é inquestionavelmente mais rica no âmbito das correntes críticas. No entanto, a matriz humanística é mais aberta ao tema que a matriz marxista. Mostramos que o enriquecimento da compreensão do sujeito e a superação do viés quantitativo é questão importante também no âmbito da geografia radical (o neopositivismo teve força nas décadas de 1950 e 1960, não somente na geografia como em outras ciências humanas e sociais, engendrando renovações críticas, nas décadas seguintes, que envolveram também o pensamento marxista). Discutimos anteriormente o fato de Sartre, um marxista, ser um dos principais expoentes do existencialismo. Ainda assim, a geografia marxista não demonstra grande abertura para o tema da existência e a cidade é lida primordialmente como espaço de acumulação e concentração da força de trabalho, destacando-se sobretudo o aspecto das relações econômicas e o papel político dos sujeitos no processo de transformação radical das relações sociais de produção. Nesse direcionamento, perde-se frequentemente a dimensão do sujeito sensível e, conseqüentemente, a dimensão existencial da cidade. A origem dessa limitação, para Daniels, remonta ao contexto histórico do próprio Marx, em que:

[...] o crescimento vertiginoso da produção de mercadorias em larga escala convenceu observadores de diversas tendências ideológicas de que a economia formava uma esfera primária e autônoma, guiando, senão produzindo, o restante da sociedade. Na formulação marxista clássica, o modo de produção, com suas forças constituintes e relações de classe, formava a base ou infraestrutura da sociedade, e essa base determinava a existência e a forma da superestrutura. (DANIELS, 2007, p. 18, tradução nossa)

Ainda de acordo com Daniels, esse modelo infraestrutura-superestrutura, em que a segunda é determinada pela primeira para obscurecer as relações de classe que regem a sociedade, neutralizando toda força contestatória, é muito perene na história do pensamento marxista, mas insuficiente para municiar a compreensão da relação entre espaço material e espaço simbólico (sensível) na atualidade.

A essa perenidade do modelo infraestrutura-superestrutura, em que o simbólico é tomado como epifenômeno da base material, soma-se um outro fator. Na primeira metade do século XX, com a dominação soviética sobre o pensamento marxista, “O materialismo histórico era subjugado aos interesses do Estado soviético, ou seja, ao seu desenvolvimento econômico e, crescentemente, sua luta por paridade política e econômica em relação aos Estados Unidos” (COSGROVE, 1983, p. 4). Em “Considerações sobre o marxismo ocidental”, Perry Anderson (1999) mostra que diversos importantes intelectuais marxistas do período entraram em colisão com as determinações de seus respectivos partidos, subjugados ao PCUS soviético, o que implicou, para alguns, a marginalização política e intelectual. O economicismo é uma das questões mais sensíveis do período.

Evidentemente, nem todo enfoque na dimensão econômica e material da realidade é economicista. O economicismo deve ser entendido como a hipertrofia da dimensão econômica na compreensão da realidade, que vem acompanhada de uma redução de diversas dimensões da vida social à dimensão econômica, resultando em simplificações explicativas que denegam a autonomia de diversos objetos de saber (a cultura sendo um dos principais objetos envolvidos nessa denegação). Podemos encontrar exemplos de economicismo tanto no pensamento progressista quanto no pensamento conservador – os economistas neoclássicos, por exemplo, costumam exacerbar a dimensão econômica do comportamento, concedendo à economia um status ontológico.

É frequente certo determinismo na análise da cultura, que derivaria simplesmente de dinâmicas e problemáticas estabelecidas no âmbito da economia. O conceito de “indústria cultural”, de Adorno, por exemplo, se entendido de forma superficial, pode dar vazão a uma concepção reducionista em que, privada de qualquer autonomia, a cultura é integrada como produto do capital na forma de mercadoria. Haveria possibilidade apenas remota, assim, de formação de um universo cultural verdadeiramente crítico.

No âmbito do pensamento progressista, é sobretudo o marxismo vulgar que tende à adoção de posições economicistas. E foi precisamente uma versão vulgar de marxismo a praticada pelo PCUS no período stalinista, que transformou o marxismo em um sistema doutrinário em que o critério de verdade era dado pelo princípio de autoridade e não pela experiência dos sujeitos históricos (BOBBIO, 2006, p. 74-75). Todos esses elementos contribuem consideravelmente para que o marxismo contemporâneo fixe seu eixo gravitacional em torno da economia – tendo claro que somente a sua versão vulgar tende abertamente ao economicismo.

O marxismo também entende o homem como ser sensível *situado*, mas a conquista de uma existência plena é via de regra encarada como um desdobramento natural da transformação radical da estrutura socioeconômica da sociedade. Uma complexização da existência humana, desta forma, fica absorvida pela persecução de um objetivo político que tende a guiar todas as respostas (ou a maioria delas).

A geografia renovada que emerge nas últimas décadas do século XX, despojada de sua pesada herança positivista, tem grande influência do pensamento marxista e de seu eixo gravitacional econômico. A cidade, objeto geográfico de concretude inquestionável, irá orbitar primordialmente em torno desse eixo, relegando a questão simbólica a segundo plano. O grande tema que aproxima o marxismo geográfico da discussão existencial é a vida cotidiana. Ainda assim, em Lefebvre, por exemplo, a transformação radical da cotidianidade passa pela transformação radical da estrutura socioeconômica, de onde se depreende uma relação de causalidade que acaba por remeter ao modelo infraestrutura-superestrutura.

Milton Santos, não podendo ser definido estritamente como um marxista, mas como um dos principais expoentes da renovação crítica da geografia, é

outro exemplo importante: a questão da consciência e do simbólico somente tangencia a sua obra e sua compreensão da cidade e da urbanização. Em “A urbanização brasileira”, por exemplo, Santos distingue “cidade econômica” e “cidade social”, afirmando que o capitalismo monopolista faz destinarem-se somas cada vez maiores da receita pública à primeira; conseqüentemente, a “cidade econômica” sufoca a “cidade social”, esta entendida como o lócus da habitação, do convívio, do lazer, enfim, da existência (SANTOS, 2005, p. 107). Com essa hipertrofia da “cidade econômica”, “O cidadão é não raro ensombrecido pelo usuário e pelo consumidor, afastando para muito depois a construção do homem público” (SANTOS, 2005, p. 121). Está subentendido, assim, o peso da economia em sua compreensão da urbanização.

Esse eixo gravitacional muda consideravelmente na geografia humanística. Note-se, por exemplo, que Yi Fu Tuan, um dos principais teóricos da corrente humanista, dedica toda a segunda parte de seu clássico “Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente”, a pensar a cidade e sua apropriação simbólica, revelando, por exemplo, as relações que a morfologia urbana, no decorrer da história, guarda com ideais humanos de transcendência e símbolos cósmicos: “Como um símbolo do cosmo, a cidade adota uma forma geométrica regular, do círculo, do quadrado, do retângulo ou de qualquer outro polígono” (TUAN, 2012, p. 213). O autor analisa, inclusive, os ideais que cercam a construção de Brasília, chegando a afirmar que “A capital representa o ego coletivo do país” (TUAN, 2012, p. 236). Os geógrafos humanistas, assim, tendem a apresentar abertura maior aos temas que se relacionam à dimensão simbólica da cidade, como a percepção do ambiente, as relações afetivas com o lugar (de onde derivam os conceitos de “topofilia” e “topofobia”, de Tuan), a arte urbana e a participação da cultura na formulação de políticas públicas.

Podemos dizer, entretanto, que certos autores da geografia humanista tendem a instalar-se no extremo oposto da geografia marxista. Muitas vezes, o simbólico é que é hipertrofiado e dotado de um peso explicativo desproporcional ao seu papel. A esta atitude, que lança a cultura à condição de embasamento e guia maior da vida socioeconômica, podemos chamar “culturalismo”. Este trabalho visa superar tanto uma visão economicista quanto uma visão culturalista da realidade. A questão sobre a precedência dos conceitos não se coloca para

nós. Se entendidas como processo, cultura e economia são conceitos dotados do mesmo peso explicativo e inseridos numa visão cíclica em que é impossível determinar primazias. Cultura e economia são dimensões da vida social que produzem o movimento histórico e exigem ora estudo segmentado, ora integrado – nunca hierarquizado.

O papel da cidade é destacado na modernidade, tanto do ponto de vista material quanto simbólico. Se o homem é um “Dasein”, um ser-aí, se ele é constituído por um “ser estar no mundo”, é necessário reconhecer a cidade como locus privilegiado dessa *situação*. O “aí” do “Dasein” na modernidade, assim, é cada vez mais a cidade, até mesmo para o camponês, que supostamente permaneceria como “guardião” da relação primordial com a Terra de que nos fala Dardel, pois ele também, não sendo absorvido pelo meio físico que compõe o espaço urbano, é subjugado aos seus ritmos.

Devemos pensar, por isso, como se estabelece uma geograficidade urbanizada – leia-se geograficidade enquanto agregadora do material e do simbólico. A cidade, meio técnico crescentemente árido, dificulta a relação transcendental do homem com a Terra como formulada por Dardel. O homem é cada vez menos chamado a se realizar como ser terrestre e cada vez mais como ser urbano. Esse chamado distancia o ser humano do meio natural, em que “As técnicas e o trabalho se casavam com as dádivas da natureza, com a qual se relacionavam sem outra mediação” (SANTOS, 2004a, p. 235), para inseri-lo no meio técnico e, após a Segunda Guerra Mundial, no meio técnico-científico-informacional, ambos radicados num intenso processo de urbanização, que transforma irrevogavelmente a relação do homem com o espaço.

Como meio técnico, a cidade é espaço menos ajustado à natureza simbólica que o meio natural. A racionalidade das necessidades na e da cidade afastam o homem da essência geográfica concebida por Dardel. A cidade, técnica, árida e anti-natural, tem se realizado como aparato geográfico que constrange o homem a assumir a condição exclusiva de *Homo economicus*. É justamente nesse constrangimento que nascem formas de (r)existência simbólica que envolvem, entre outros elementos, a arte. Diante do sufocamento da “cidade social” pela “cidade econômica”, assim, urge alcançar recursos explicativos que ultrapassem a primazia da economia.

Na visão conservadora, a cidade é e sempre deverá ser um objeto técnico funcional, onde os seres humanos se integram funcionalmente, como elementos racionais que somente visam produzir, reproduzir e consumir. Os problemas estruturais dessa cidade funcional, como o trânsito e as enchentes, são puramente problemas técnicos, obstáculos à realização das funções produtivas. Não são problemas humanos que comprometem a qualidade de vida e a salubridade da cotidianidade.

Esta visão é conjuntural, não estrutural. Esta concepção urbana é própria a um período histórico. Não há dúvida que a relação homem-espaco no meio técnico é muito diferente da relação homem-espaco no meio natural. Já não é possível recuperar a relação transcendental do homem com a natureza, a relação primordial com a Terra, uma vez que estamos cercados por objetos técnico-informacionais que engolem a natureza tanto no sentido material quanto simbólico. O homem urbano é levado a olhar menos para a natureza que ainda resta nas calçadas, praças, bulevares e parques urbanos e mais para as imagens virtuais de seus gadgets, que já tomam, hoje, a função de mediação ser-espaco, antes sob comando da natureza. Mas das novas condições práticas de existência emergem formas de resistência simbólica que tensionam os papeis que se impõem aos sujeitos.

Na perspectiva conservadora, assim, a cidade é um aparato técnico orientado mais para o “ter” que para o “ser”. E essa perspectiva é predominante na modernidade, como raiz do processo de urbanização e norte das políticas públicas voltadas ao espaco urbano. É oportuna, neste sentido, a distinção estabelecida por Santos no que se refere ao território como recurso e como abrigo: o primeiro é o território dos agentes hegemônicos; o segundo, dos agentes hegemonzados (HAESBAERT, 2007, p. 23). O primeiro, portanto, é o território do “ter”, enquanto o outro é o território do “ser”. Assim também se organiza o território das nossas cidades, a todo momento colocando em rota de colisão o “ter” e o “ser”.

Não obstante o peso explicativo da economia em sua obra e uma forte influência da geografia radical, Santos também recupera elementos do humanismo e entende que o objeto central da transformação econômica deve ser a passagem do “ter” ao “ser”. É neste sentido que, em “Pensando o espaco do homem”, propõe a construção de “uma outra moral, aquela reclamada por

Erick Fromm (1976) para a humanidade rejuvenescida, moral onde o *ser* ultrapassa o *ter*, onde a generosidade ultrapassa o egoísmo” (SANTOS, 2004b, p. 41, itálicos do autor). Para que essa bela máxima não se esgote na retórica, Santos aponta que ela deve ser transformada em verdadeiro programa político. Os poetas, mergulhados mais profundamente no “ser”, estão em posição intelectual privilegiada frente a esse desafio de construção moral.

O “ter”, em suma, incorporado como ideologia e força propulsora da modernidade, tende a hegemonizar e homogeneizar. Mas esse processo não se dá sem resistência. E a poesia é uma das formas dessa resistência, que se realiza na forma, no conteúdo, nos temas e no papel político assumido. A poesia recupera o “ser” da cidade, elabora uma leitura crítica da modernidade e compele o ser sensível a libertar-se, simbólica e objetivamente. Sua leitura pode, assim, ser incorporada pela geografia – verdadeiramente incorporada, para além da compilação de lugares, paisagens e representações do espaço oferecidos a partir da literatura. Incorporada para tensionar as narrativas correntes da modernidade e enriquecer as formas de conceber e realizar a vida urbana.

Assim, exige-se elaborar de forma mais consistente a relação entre cidade e modernidade, recorte importante de um trabalho que se estrutura em torno de uma extensa leitura de um poeta moderno crítico à modernidade (contradição que se revelará com mais detalhe nos capítulos seguintes, na leitura de Drummond a partir de Baudelaire, o chamado “fundador da modernidade”).

2.2- Cidade e modernidade: de Drummond a Baudelaire

A cidade preexiste à indústria. Mas a indústria, desde partida, se apropria da cidade, de maneira que na modernidade é impossível separar os dois processos correlatos e interdependentes da industrialização e da urbanização, esta entendida como o processo que dá origem a uma forma concretizada, a cidade, relação social e materialidade (SPÓSITO, 1994; SANTOS, 2005). É precisamente a indústria que transforma a cidade em espaço de produção de mercadorias, além de espaço de convívio e administração pública, funções urbanas mais antigas.

A indústria é, nos dizeres de Spósito (1994, p. 43), “a forma através da qual a sociedade apropria-se da natureza e transforma-a”, enquanto “a industrialização é um processo mais amplo, que marca a chamada Idade Contemporânea, e que se caracteriza pelo predomínio da atividade industrial sobre as outras atividades econômicas”.

Essa definição, a nosso ver, é problemática, por dois motivos: primeiramente, devemos considerar que há uma intensa terciarização da economia a partir da segunda metade do século XX, tanto nos países de capitalismo avançado quanto nos países subdesenvolvidos e em desenvolvimento, de forma que a sociedade atual segue implicada no processo de industrialização sem que a indústria predomine necessariamente sobre as outras atividades. Em segundo lugar, embora haja grande imprecisão no uso dos conceitos de “moderno” e “contemporâneo”, a apropriação do espaço urbano pela industrialização é usualmente entendida como um processo da modernidade. Neste sentido, é necessário lembrar que Harvey (2008, p. 23, *itálicos do autor*) aponta que:

Embora o termo “moderno” tenha uma história bem mais antiga, o que Habermas (1983, 9) chama de *projeto* da modernidade entrou em foco durante o século XVIII. Esse projeto equivalia a um extraordinário esforço intelectual dos pensadores iluministas “para desenvolver a ciência objetiva, a moralidade e a lei universais e a arte autônoma nos termos da própria lógica interna destas”. A ideia era usar o acúmulo de conhecimento gerado por muitas pessoas trabalhando livre e criativamente em busca da emancipação humana e do enriquecimento da vida diária. O domínio científico da natureza prometia liberdade da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. Somente por meio de tal projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas.

Bauman, por outro lado, define como “modernidade sólida” e “modernidade líquida” os períodos que a maioria dos autores costumam chamar modernidade e pós-modernidade. A modernidade, para ele, edificou-se sobre “os ideais de beleza, pureza e ordem”, dos quais se originam um tipo particular de mal-estar, oriundo de uma organização social que sacrifica a liberdade em prol da segurança – a pós-modernidade, ou modernidade líquida, por outro lado, produziria uma sociedade que sacrifica a segurança em prol da liberdade

(BAUMAN, 1998, p. 9-10). Podemos dizer, desta maneira, que cronológica e ideologicamente, a modernidade corresponde ao período histórico do capitalismo industrial – do ponto de vista produtivo, a racionalização, apontada por Harvey, que revela o ideal da ordem, indicado por Bauman, e incorpora outros domínios da atividade humana, como o pensamento científico e as artes, é o traço mais destacado da sociedade industrial. Seu nascimento é contemporâneo à Primeira Revolução Industrial.

Concordamos plenamente com Spósito, entretanto, quando afirma que “Dado o caráter urbano da produção industrial [...] as cidades se tornaram sua base territorial, já que nelas se concentram capital e força de trabalho” (SPÓSITO, 1994, p. 43). Singer (1973, p. 117) também chama a atenção para o caráter concentrador de capital e força de trabalho das cidades, destacando o papel das grandes metrópoles na formação do exército industrial de reserva.

É preciso, no entanto, pensar dialeticamente o par indústria-cidade: como aponta Lefebvre, em “A revolução urbana”, inicialmente a indústria se refere menos à cidade que à “não-cidade”. A indústria procura as fontes de energia, as matérias primas e reservas de mão-de-obra – esta, inicialmente, ainda dispersa num espaço rural pouco urbanizado mas já ocupando posição subalterna em relação aos ritmos e dinâmicas da cidade. Essa força produtiva se aproxima das cidades sobretudo:

(...) para aproximar-se dos capitais e dos capitalistas, dos mercados e de uma abundante mão-de-obra, mantida a baixo preço. Logo, ela pode se implantar em qualquer lugar, mas cedo ou tarde alcança as cidades preexistentes, ou constitui cidades novas, deixando-as em seguida, se para a empresa industrial há algum interesse nesse afastamento. (LEFEBVRE, 2002, p. 25)

A indústria, assim, enquanto força essencialmente desagregadora, nega a cidade, mas a coloniza: “a não-cidade e a anticidade vão conquistar a cidade, penetrá-la, fazê-la explodir, e com isso estendê-la desmesuradamente, levando à urbanização da sociedade, ao tecido urbano recobrimdo as remanescências da cidade anterior à indústria” (LEFEBVRE, 2002, p. 25) – note-se que o autor entende como “tecido urbano” não o “domínio edificado nas cidades, mas o conjunto das manifestações de predomínio da cidade sobre o campo” (LEFEBVRE, 2002, p. 17).

Essa dialética permeia, mas não elimina, o fato de que as forças produtivas da modernidade são essencialmente urbanas, no sentido de que sua plena (des)realização – considerando o caráter socialmente desagregador da empresa industrial – se dá na cidade, partindo de um “tecido urbano”.

O que não significa que a urbanização seja um processo puramente material, desconectado de outras dimensões da existência humana. Esse processo de apropriação material não se realiza sem a consolidação de formas de consciência que sedimentam a cidade como paradigma da plena realização da vida. A uma economia urbana destacada corresponde uma cultura urbana arraigada. Para que a cidade realize plenamente sua função material de concentração da força de trabalho, por exemplo, é preciso que a força de trabalho acredite que a cidade é o lugar ideal para realização de sua existência. O migrante rural depauperado é levado a essa crença pelo imperativo da necessidade, que produz ambiente simbólico propício ao enraizamento de uma ideologia urbana, que passa então a produzir a cidade tanto quanto os meios de produção.

Os dados sobre a população urbana no Brasil demonstram a agressividade com que esse processo se aprofundou, no país, no decorrer do século XX. De acordo com dados de Santos (2005, p. 31-32), em 1940, o Brasil apresenta taxa de urbanização de 26,35%; em 1980, de 68,86%: “Nesses quarenta anos, triplica a população total do Brasil, ao passo que a população urbana se multiplica por sete vezes e meia”. O censo de 2010, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), mostra que, em 1950, a contagem da população indicou 36,2% de residentes em áreas urbanas; em 2010, essa porcentagem salta para 84,4%. Em números absolutos, temos 18.782.891 habitantes nas áreas urbanas em 1950, e 160.925.792 em 2010, um salto de 142.142.901 habitantes em apenas seis décadas (IBGE, 2011, p. 42).

Drummond, nascido em 1902 e falecido em 1987, é contemporâneo desse processo. Assiste à industrialização do país e ao crescimento desenfreado de suas capitais. Está intimamente ligado a uma pequena cidade cuja história ilustra com muita propriedade as características gerais de nossa modernização, um país de industrialização tardia e urbanização acelerada, em que as formas da modernidade coabitam com elementos pré-modernos na economia e no

território. Está, também, conectado a uma das mais importantes capitais do país, o Rio de Janeiro, onde passa boa parte de sua vida adulta.

A cidade é, desta maneira, uma presença marcante na poesia de Drummond, tanto como forma concretizada quanto como processo. É o que aponta o trabalho crítico com as obras “Sentimento do Mundo”, “A rosa do povo” e “Menino Antigo”, que realizamos em pesquisa de mestrado já mencionada. Em “A rosa do povo” e “Sentimento do mundo”, chama a atenção a presença do Rio: a metrópole está presente como imagem representada – traduções líricas da paisagem concreta, natural e humanizada –, mas também como componente central da tensão do eu – certos poemas parecem mesmo aludir a um conflito íntimo por meio do destacamento de tensões sociais típicas da urbanização nacional – contraditória e violenta –, marcadas na paisagem e nas contendas da vida cotidiana. É o caso, por exemplo, do poema “Morro da Babilônia”, de “Sentimento do Mundo”:

À noite, do morro
descem vozes que criam o terror
(terror urbano, cinquenta por cento de cinema,
e o resto que veio de Luanda ou se perdeu na língua geral).
Quando houve revolução, os soldados se espalharam no morro,
o quartel pegou fogo, eles não voltaram.
Alguns, chumbados, morreram.
O morro ficou mais encantado.

Mas as vozes do morro
não são propriamente lúgubres.
Há mesmo um cavaquinho bem afinado
que domina os ruídos da pedra e da folhagem
e desce até nós, modesto e recreativo,
como uma gentileza do morro.
(ANDRADE, 2007, p. 33)

E, também, do poema “Revelação do Subúrbio”, da mesma obra: o eu lírico narra uma viagem para Minas, em que vai de pé, contra a vidraça do carro, observando o “subúrbio passar”. O subúrbio se condensa, assustado, “com medo de não repararmos suficientemente / em suas luzes que mal têm tempo de brilhar”. O subúrbio então é engolido pela noite, que “logo o devolve”: “ele reage, luta, se esforça, / até que vem o campo onde pela manhã repontam laranjais / e à noite só existe a tristeza do Brasil” (ANDRADE, 2007, p. 65).

No Rio de Janeiro, o grande poeta mineiro assume, à sua maneira, o papel do *flâneur*, observador dos tipos e da vida social na cidade moderna. Drummond, entretanto, assume esse papel com vigor crítico, afastando-se dos fisiologistas

do século XIX que, na terminologia de Walter Benjamin, passavam pela superfície da vida cotidiana, suas imagens e platitudes, sem qualquer inclinação crítica, produzindo uma literatura composta por “fascículos de aparência insignificante, e em formato de bolso, chamados de ‘fisiologias’”, ocupados “da descrição dos tipos encontrados por quem visita a feira”, dos vendedores ambulantes aos elegantes “no *foyer* da ópera” (BENJAMIN, 1989, p. 33-34). O que há de “flânerie”, em Drummond, de contemplação das cenas e imagens da vida cotidiana, de aparente distensão recreativa espelhando tipos e recantos urbanos, traduz na verdade um compromisso com a cidade, espaço que para o “flâneur” típico não passa de acessório.

Em Itabira, esse observador mergulha numa relação mais carnal, que volta ao berço e alude à melancolia expressa no poema “Confidência do Itabirano”: “Itabira é apenas uma fotografia na parede / Mas como dói!”. Dessa melancolia se revelam as marcas do processo de desenvolvimento em que se cotejam campo e cidade na mesma relação promíscua e ambígua que se mostra no processo histórico. “Boitempo” nos mostra, por exemplo, que no momento em que a “glória fazendeira” se extingue, quando o “casão senhorial vira paiol / depósito de trastes aleijados / fim de romance, *p.s.*” (ANDRADE, 2006b, p. 74), é ainda uma modesta mulinha que leva o leite à cidade:

A mulinha carregada de latões
vem cedo para a cidade
vagamente assistida pelo leiteiro.
Para à porta dos fregueses
sem necessidade de palavra
ou de chicote.
Aos pobres serve de relógio.
Só não entrega ela mesma a cada um o seu litro de leite
para não desmoralizar o leiteiro.

Sua cor é sem cor.
Seu andar, o andar de todas as mulas de Minas.
Não tem idade – vem de sempre e de antes –
nem nome: é a mulinha do leite.
É o leite, cumprindo ordem do pasto.
(ANDRADE, 2006b, p. 83)

A família de Drummond vive profundamente a relação de ambiguidade entre campo e cidade aqui exposta, que advém de uma conjuntura em que a cidade ainda carrega as marcas do campo embora o campo se submeta cada vez mais aos ritmos e padrões da cidade. Nascido numa família de fazendeiros politicamente importantes na comunidade local, Drummond, na infância, mora

na cidade e passa as férias na fazenda – a “Fazenda dos 12 Vinténs ou do Pontal”, que nomeia um capítulo de “Boitempo II” e se transformou, hoje, em espaço de preservação patrimonial e visitação turística-cultural. A elite política local, desta forma, é ainda composta pela elite agrária, embora Itabira já seja “Noventa por cento de ferro nas calçadas / Oitenta por cento de ferro nas almas”.

A própria história da “Fazenda do Pontal” revela elementos dessa relação ambígua entre formas-conteúdo distintas: instalada sobre uma imensa massa de ouro de nome “Minas dos 12 Vinténs”, foi demolida, em 1973, pela Companhia Vale do Rio Doce, visando à construção de uma barragem para lavagem de minério. Foi reconstruída, em 2004, em parceria entre a Prefeitura Municipal e a atual Vale S.A.¹¹, por um interesse histórico crescente pela vida e obra do grande poeta local, história que nos remete à noção de “prático-inerte”, que Milton Santos recupera do pensamento sartreano e vem a chamar de *rugosidades*:

O processo social está sempre deixando heranças que acabam constituindo uma condição para as novas etapas. Uma plantação, um porto, uma estrada, mas também a densidade ou a distribuição da população, participam dessa categoria de prático-inerte, a prática depositada nas coisas, tornadas condição para novas práticas (SANTOS, 2004a, p. 140).

A obra de Drummond, sobretudo suas obras de reminiscências, como “Boitempo II – Menino Antigo”, estão repletas de prático-inertes, presentes no espaço e representados na poesia, mesmo que a partir de um espaço de memória, vivido no passado e representado no presente, descortinando visões sobre o processo histórico. É o que ocorre, por exemplo, no poema “Agritortura”:

Amanhã serão graças
de museu.

Hoje são instrumentos de lavoura,
Base veludosa do Império:
“anjinho”,
gargalheira,
vira-mundo.

Cana, café, boi
emergem ovantes dos suplícios
O ferro modela espigas
maiores.
Brota das lágrimas e gritos
o abençoado feijão
da mesa baronal comendadora.

¹¹ Informações disponíveis nos endereços <www.vivaitabira.com.br> e <www.fccda.mg.gov.br>. Acesso em: 03 mar. 2015

Aqui, não são os próprios instrumentos que se apresentam como condição para novas práticas: eles não são mais práticos, tornaram-se puramente inertes, objetos de museu sem função. A razão de sua presença no poema parece ser a representação crítica da estrutura das relações sociais brasileiras, arcaicas, arbitrárias e violentas, estas sim verdadeiras *rugosidades* que se mantêm quase intactas ao longo dos séculos e condicionam novas práticas em que a modernidade se realiza negando-se a si mesma. Os “instrumentos de lavoura” do Império, desta forma, em verdade aparatos de tortura, “anjinho”, “gargalheira” e “vira-mundo”, transformados em “graças de museu”, representam as relações sociais sobre as quais foi estruturada uma modernidade condenada a estar sempre acossada pelo atraso.

Enfim, a relação entre a poesia de Drummond, a modernidade e a cidade, esta entendida como objeto (in)acabado, situado numa dialética entre o produto (cidade) e o processo (urbanização), é composta tanto por elementos líricos como históricos – e aqui, nos referimos a uma história pessoal integrada à história social por uma consciência lírica maior.

É evidente que a poesia moderna, como um todo, possui íntima relação com as forças sociais e econômicas da modernidade, de onde se depreende uma relação, mais ou menos estreita segundo o poeta, com o espaço urbano. Mas a categoria da “poesia moderna” é demasiadamente ampla, sua relação com a modernidade reproduzindo as contradições inerentes ao momento histórico.

Friedrich (1978) identifica a poesia moderna como enigmática e obscura, composta numa junção de incompreensibilidade e fascinação que “pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade”. Segundo ele, “Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não os trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os” (FRIEDRICH, 1978, p. 16). A questão que se coloca é: por que a poesia moderna não reproduz os ideais de “beleza, pureza e ordem” sobre os quais se edifica a modernidade, nos dizeres de Bauman? Justamente porque a poesia se estabelece como forma crítica, revelando a “má positividade do sistema” de que fala Bosi (2000, p. 165) e à qual nos referimos no capítulo

“Literatura e Existência”. Estabelecendo-se como forma crítica e independente dos constrangimentos métricos e rítmicos impostos pela forma literária tradicional, a poesia ressalta mais profundamente a sensibilidade e as idiossincrasias do sujeito.

Por isso é preciso apontar a relação geral entre a poesia, a modernidade e a cidade e a relação específica entre Drummond, a modernidade e as cidades vividas, *existidas*. Este capítulo teve, assim, o propósito de introduzir elementos a serem recuperados na análise crítica detalhada do *corpus* escolhido, sob o prisma da relação entre cidade, modernidade e existência.

Há, todavia, um poeta que oferece visão paradigmática sobre a relação que norteia nosso trabalho: Charles Baudelaire, considerado por Benjamin (1989, p. 80) o poeta que dá forma à modernidade: “Na época que lhe coube viver, nada lhe está mais próximo da ‘tarefa’ do herói antigo, dos ‘trabalhos’ de um Hércules, do que a que se impôs a si mesmo como a sua: dar forma à modernidade”. Marshall Berman, por sua vez, sustenta que Baudelaire “fez mais do que ninguém, no século XIX, para dotar seus contemporâneos de uma consciência de si mesmos enquanto modernos”. Seus ensaios mais importantes, segundo ele, “Heroísmo da vida moderna” e “O pintor da vida moderna”, publicados a partir da década de 1840, “determinam a ordem do dia para um século inteiro de arte e pensamento” (BERMAN, 2007, p. 159).

Entendemos necessário, por isso, buscar neste poeta fundamental, através da leitura crítica da obra “O esplendor de Paris”, composta por poemas em prosa, subsídios críticos para refletir sobre a obra de Drummond, considerando plausível a hipótese de uma intertextualidade entre o poeta itabirano e o francês, muito influente na poesia moderna. Essa reflexão pode indicar maior profundidade e perenidade na relação que estamos buscando entre poesia, cidade e modernidade. No mínimo, enriquecerá nossa reflexão crítica e propiciará visão mais abrangente sobre a expressão artística no mundo moderno.

2.3- *Anywhere out of the world: modernidade, cidade e existência na poesia de Charles Baudelaire*

2.3.1- O fundador da modernidade

Afirmamos anteriormente que a cidade é uma instância fundamental da poesia moderna e Charles Baudelaire um poeta fundamental da modernidade. Em seu notório ensaio sobre o poeta francês, “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo”, Benjamin demonstra amiúde esse fato. Como Berman, Benjamin reconhece seu peso histórico e o identifica como fundador da lírica moderna. Para Adorno (2003, p. 75), a modernidade, em Baudelaire, é o principal “tema de acusação”, que se realiza “por força de uma linguagem heroicamente estilizada”. Nos dizeres de Jacques Perrin, em prefácio a uma das edições francesas de “As flores do mal”:

Se Baudelaire pode ser considerado o primeiro artista da modernidade, é sem dúvida, primeiramente, porque ele aceita olhar o mundo *como ele é*. Envolvido pelos espetáculos de todas as espécies que a cidade lhe oferece, ele não os rejeita seguindo uma tradição artística ultrapassada. Bem ao contrário, ele os destaca, como farão depois dele Rimbaud, Apollinaire, ou ainda Verhaeren, Éluard, Ponge... Teatro das aparências, das ilusões, da fugacidade, a cidade é nosso universo e o artista deve apreender essa beleza brutal do artificial ao contrário de entregar-se à nostalgia enganadora de uma beleza natural. Perscrutando nosso meio, com um olhar acurado e sondando os corações e as consciências sem a priori morais, Baudelaire lança ao mundo uma visão nova e provocadora. Antes de Rimbaud, ele se faz um observador-observado, lendo para além das aparências e interpretando a vida cotidiana que, em nossas sociedades urbanas, se revela tão insólita. Tradutor e intérprete das “correspondências”, ele revela o que há de maravilhoso em nosso mundo sob sua aparente banalidade, ou sob a mais imunda feiura, pelo jogo das imagens. (PERRIN, 2006, p. 9-10, *itálicos do autor*, tradução nossa).

No ensaio de Benjamin, além da importância de Paris, são destacados os *tipos* que nela circulam: o boêmio, o trapeiro, o conspirador, o flâneur, o dândi. Esses tipos compõem um quadro (“Paris do Segundo Império”) em que o poeta circula, assumindo certos papéis segundo a ocasião¹². As marcas desses *tipos*

¹² “Baudelaire não encontrou, como Gautier, satisfação em sua época; nem como Leconte de Lisle pôde enganar-se com relação a ela. Para ele, o idealismo humanitário de um Lamartine ou de um Hugo não estava disponível; nem lhe foi dado, como a Verlaine, refugiar-se na devoção. Como não possuía nenhuma convicção, estava sempre assumindo novos personagens. *Flâneur*, apache, dândi e trapeiro, não passavam de papéis entre outros.” (BENJAMIN, 1989, p. 94, *itálicos do autor*)

e sua apropriação da cidade trazem muito claramente a questão da cotidianidade.

Lefebvre deixa claro que o *lôcus* por excelência de instituição da vida cotidiana (“soma das insignificâncias”) é a cidade moderna, como destacamos anteriormente (LEFEBVRE, 1968, p. 115), e faz questão de iluminar a especificidade do cotidiano após a generalização da economia de mercado, que se segue à instauração do capitalismo do século XIX, contemporâneo de Baudelaire. Daí o olhar acurado de Benjamin sobre a Paris de Baudelaire e o fato de que a argamassa de seu gênio poético e de sua realização literária, mais que em qualquer outro poeta, é constituída por esta específica realidade: a vida cotidiana – e a vida moderna – das ruas, dos cafés, das adegas e mansardas de Paris (BERMAN, 2007, p. 169).

Maria Cecília de Moraes Pinto – que, como Benjamin, analisa a relação entre Baudelaire, a modernidade e a cidade – nos lembra o caráter estético do moderno e sua relação com a cidade como forma:

Política, social e historicamente enquanto paisagem instável – a cidade moderna (que fascina e horroriza) tem de ser o alvo do poeta, do pintor, do artista moderno. Ela é, sob muitos aspectos, a própria face ostensiva e privilegiada da Modernidade; ela é o espaço humano onde se instaurou o efêmero. Vão se esfumando, em sua evolução, aqueles traços de permanência que asseguram a estabilidade do ser. Os locais são apagados do mapa urbano e apenas sobrevivem na lembrança de onde os retira a arte para reinventá-los. (PINTO, 2004, p. 233)

O que nos remete à instabilidade estética que se revela na forma da poesia moderna e sua ruptura com os traços estáveis que ela possuía no passado, relacionados à estrutura formal e ao universo temático. Pinto acrescenta que essa cidade é um dos assuntos de predileção de toda a produção literária de Baudelaire, em prosa e verso: “O artista da cidade moderna vive e ilumina a miséria, transpondo-a para o plano da criação” (PINTO, 2004, p. 234).

Porque a obra de Baudelaire se destaca quando o assunto é a relação entre cidade e poesia, decidimos, neste capítulo, não nos limitar a uma discussão teórica pura, que nos levaria a acessar as obras literárias de interesse através de outros intérpretes. Que a cidade é um tema importante da poesia moderna é indiscutível, seja diretamente pela mimese dos grandes temas urbanos que inquietam os poetas, partícipes sensíveis do mundo, seja pela relevância da temática da vida cotidiana, que é parte inseparável da modernidade, seja, ainda,

pela determinação de tomar a poesia como forma de esgarçar os limites do discurso e da existência. Assim, gostaríamos de contribuir com uma leitura geográfica de uma das obras mais importantes e mais urbanas de Baudelaire, “O esplim de Paris: pequenos poemas em prosa”, buscando refletir como esta obra, tida por inaugurar a tradução lírica da modernidade, revela a experiência vivida da cidade moderna.

É oportuna uma observação, antes de mais nada, sobre o aspecto formal do poema em prosa. Baudelaire e Rimbaud são reconhecidos como os fundadores desse gênero literário, talvez o mais adequado para expressar o conjunto significativo que constitui o espaço urbano – que une a racionalidade organizada da prosa à efusão lírica da poesia. Octavio Paz, em seu ensaio “Verso e Prosa”, nos lembra que “Valéry comparou a prosa com a marcha e a poesia com a dança” e que “A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa”, enquanto que “O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria” (PAZ, 2012, p. 12). O poema em prosa, desta maneira, pretende unir a marcha com a dança, a reta com o círculo, a racionalidade com a emoção, e sua origem é a cidade: “É sobretudo da frequentação das cidades enormes, e do cruzamento das suas inúmeras relações que nasce esse ideal obsedante” (BAUDELAIRE, 2010, p. 19-20).

2.3.2- Um estrangeiro no inferno

A marca do cansaço e da negação está presente nesta obra de Baudelaire desde o primeiro poema. Cansaço e negação que se voltam como artilharia em direção à cidade, seu cotidiano e seus habitantes. No texto de abertura, por exemplo, essas marcas são traduzidas pela figura do estrangeiro – um estrangeiro bastante *camusiano*, que revela, mais que a diferença, o alheamento solitário e a corrosão dos laços de comunidade:

– Quem é que mais amas, homem enigmático, diz: teu pai, tua mãe, tua irmã ou teu irmão?

– Não tenho nem pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão.
– Teus amigos?
– Vós vos servis de uma palavra cujo significado até hoje eu desconheço.
– Tua pátria?
– Ignoro em que latitude ela está situada.
– A beleza?
– Amá-la-ia com muito gosto, deusa e imortal.
– O ouro?
– Odeio-o como vós odiais Deus.
– O que amas então, extraordinário estrangeiro, hein?
– Amo as nuvens... as nuvens que passam lá... lá no alto... maravilhosas nuvens!
(BAUDELAIRE, 2010, p. 21)

Aqui encontramos logo à inauguração da obra algumas das marcas mais importantes da vida de Baudelaire em Paris: a solidão e o alheamento contemplativo, que é diferente da alienação. Há vigor criativo e crítico nesse estrangeiro apátrida, sem amigos ou família, que se despenha paulatinamente de sua “existência burguesa”¹³ e passa seus últimos anos doente, em crise com sua amante e perseguido por dívidas e credores. A rua é seu refúgio (as dívidas lhe privam desse refúgio à medida que vive seus últimos dias fugindo dos credores) e a *flânerie*, ao mesmo tempo que é “consciência da fragilidade dessa existência”, é seu método (BENJAMIN, 1989, p. 70).

Este poema anuncia um eu lírico suficientemente depauperado para poder expor com autoridade a “má positividade do sistema” e estabelecer uma crítica sem amarras, efetivamente a mais incômoda. Neste lirismo não está ausente o conteúdo emocional, a exposição sentimental do eu, como na lírica tradicional, mas a dissecação do sujeito é geralmente mote para escancarar a negatividade do mundo marcada na vida urbana. O signo do tédio, da loucura e da perversidade, por isso, se faz presente, como no poema “O mau vidraceiro”:

Há naturezas puramente contemplativas e totalmente inaptas para a ação, que, no entanto, sob um impulso misterioso e desconhecido, às vezes agem com uma rapidez de que elas mesmas se teriam considerado incapazes. (...) É uma espécie de energia que jorra do tédio e do desvario; e, como já disse, aqueles nos quais ela se manifesta tão inopinadamente são, em geral, os mais indolentes e sonhadores dos seres. (...) Mais de uma vez, fui vítima dessas crises e desses surtos que nos autorizam a crer que os Demônios maliciosos penetrem em nós e nos façam cumprir, sem o sabermos, as mais

¹³ Benjamin aborda esse abandono da existência burguesa de Baudelaire e Almeida (2010, p. 10) mostra que o poeta foi “Nascido em berço de ouro (seu pai era chefe de repartição do Senado Imperial nos tempos de Napoleão e possuía, além das raízes nobres, uma vultosa fortuna)” e “tinha a possibilidade de alcançar os ápices da hierarquia estatal, tornando-se destacado político ou diplomata, mas abriu mão dessa perspectiva”.

absurdas de suas vontades. Uma manhã, levantei-me lúgubre, triste, cansado de ócio e, parecia-me, compelido a fazer algo grande, um estouro. Infelizmente abri a janela! (...) A primeira pessoa que avistei na rua foi um vidraceiro, cujo grito agudo, dissonante, me veio através da pesada e suja atmosfera parisiense. Ser-me-ia, aliás, impossível dizer por que me tomara, em relação àquele pobre coitado, de um ódio tão repentino quanto despótico. (...) “Ei, ei!”, gritei para ele subir. (...) Por fim, ele apareceu. “Como assim? Você não tem vidraças de cor, vidraças rosas, vermelhas, azuis, vidraças mágicas, vidraças do paraíso? Que falta de vergonha é essa? Você ousa passear pelos bairros pobres e nem tem vidraças que fazem vermos como a vida é bela?” E empurrei-o vivamente para a escada, onde ele tropeçou resmungando. Uma vez na sacada, peguei um vasinho de flores e, quando o homem reapareceu na saída do prédio, deixei meu engenho de guerra cair perpendicularmente sobre a borda traseira do suporte de sua vidraçaria. Derrubado pelo choque, ele acabou quebrando com o próprio dorso toda a sua tosca fortuna ambulante, a qual rendeu estrondo de um palácio de cristal rachado pelo raio. E, tonto de minha loucura, eu gritei-lhe furiosamente: “A vida é bela! A vida é bela”. (BAUDELAIRE, 2010, p. 32-34)

O encontro com o vidraceiro poderia constituir somente mais uma cena banal da vida cotidiana, mas está envolto pela corrosão que o poeta situa claramente em Paris. Há aqui uma violência gratuita e sem sentido, que revela um profundo enfraquecimento dos laços sociais. Na “pesada e suja atmosfera parisiense”, o eu lírico é tomado pela melancolia e pela perversidade dos “Demônios maliciosos” – nota para a grafia “Demônio”, com inicial maiúscula, como se costuma escrever “Deus”, grafia que vem a ser recorrente em todo o livro.

O inferno, aliás, é uma presença constante na obra, seja como metáfora da realidade, seja como cenário do devaneio: “Agora nós dois, minha querida preciosa! Vendo os infernos de que o mundo está povoado” (BAUDELAIRE, 2010, p. 38); “Dois soberbos satãs e uma Diáboa não menos extraordinária subiram, na noite anterior, a escada misteriosa pela qual o Inferno toma de assalto a fraqueza do homem que dorme e comunica-se secretamente com ele” (BAUDELAIRE, 2010, p. 62); “(...) eu posso, quando o vento sopra lá de cima, acalantar meu pensamento surpreso com essa imitação das harmonias do inferno” (BAUDELAIRE, 2010, p. 66); “Uma noite, num bosque... à beira de uma poça... após um melancólico passeio, quando os olhos dela estavam refletindo a doçura do céu, e meu coração estava crispado como o inferno” (BAUDELAIRE, 2010, p. 111).

O mal praticado no poema “O mau vidraceiro”, perversamente gratuito, encontra no inferno boa ambiência. Vê-se poucos traços da alegria juvenil que

pode nascer nas esquinas urbanas, que escrevem sem dúvida suas tragédias, mas também estão abertas ao lúdico e ao prazer, talvez porque falte a Baudelaire um único mal: aquele que ficou guardado na caixa de Pandora¹⁴. Baudelaire não prolonga o seu suplício, mergulha nele. Ao lado da imagem do inferno, põem-se evidentemente as do horror e da tirania:

Enfim, sozinho! Não se ouve mais nada, salvo o rodar de uns fiacres tardios e exaustos. Durante algumas horas, possuiremos o silêncio, senão o repouso. Enfim! A tirania da cara humana desapareceu, e agora eu vou sofrer só por mim mesmo.
Enfim me será permitido relaxar num banho de trevas! Primeiro um duplo giro de chave na fechadura. Parece-me que ele aumentará minha solidão e fortificará as barricadas que me separam atualmente do mundo.
Horrível vida! Horrível cidade!
(BAUDELAIRE, 2010, p. 35)

Estes versos de tormento demonstram muito didaticamente a atitude de Baudelaire em relação a Paris, à cidade moderna. Sua solidão não é alienação, e sim *martirização*. Por isso, neste poema, a imagem das barricadas, este elemento típico da contestação política de massas – que encontra ambiência adequada nos bulevares de Haussmann, seu contemporâneo.

Este é o trabalho do herói às voltas com a expressão formal da modernidade. Benjamin (1989, p. 68) lembra que uma metáfora presente na obra de Baudelaire é a do esgrimista: “Nela Baudelaire gostava de apresentar como artísticos os traços marciais”. O filósofo mostra também o elogio baudelairiano à força de vontade, presente em “Salão de 1845”. E a vontade de Baudelaire parece se manifestar na determinação lírica de sentir cada golpe que o mundo desfere na sensibilidade, justamente para poder expressar com todo seu vigor a “má positividade do sistema”, expor suas entranhas. Essa expressão só pode se dar por meio do abandono voluntário de uma série de defesas psíquicas que nos

¹⁴ “Pandora trouxe o vaso com os males e abriu-o. Era a dádiva dos deuses aos homens, por fora um lindo e tentador presente, denominado ‘vaso da felicidade’. Então, voaram cá para fora todos os males, seres vivos alados; a partir daí, andam a vaguear e causam danos aos homens, de dia e de noite. Um único mal não se tinha ainda esgueirado para fora do vaso; então, segundo a vontade de Zeus, Pandora fechou a tampa e, portanto, ele ficou lá dentro. Agora, o homem tem para sempre o vaso da felicidade em casa e pensa que maravilhoso tesouro aí tem; está ao seu serviço, ele deita-lhe a mão quando lhe apetece; pois não sabe que esse vaso, que Pandora trouxe, era o vaso dos males, e toma pelo maior bem o mal que ficou para trás – é a esperança. É que Zeus queria que o homem, mesmo por muito atormentado que fosse pelos outros males, todavia não rejeitasse a vida, mas continuasse sempre a deixar-se atormentar de novo. Para isso, ele dá ao homem a esperança: ela é, na verdade, o pior dos males, pois prolonga o tormento dos homens”. (NIETZSCHE, 2005b, p. 82-83)

protegem dos aspectos mais perversos da realidade e propiciam uma vida mais palatável. Assim, o poeta alcança a máxima sensibilidade e expõe recantos da relação homem-mundo que os indivíduos “comuns” ignoram, e o faz precisamente ao entregar-se à banalidade da *comunidade*, sentindo-a com todo seu poder.

Isso explica a exaustão com que chega ao final de um dia na “horrrível cidade” parisiense e o esgotamento com que olha para seus pares. Há uma palavra francesa muito apropriada para descrever esse processo, que dificilmente encontra tradução adequada em português: é a palavra “endurer”, que a rigor significa “suportar com paciência aquilo que é duro e penoso”. A paciência de Baudelaire se manifesta no esmero com que pinta o quadro negativo da cidade moderna. Desta forma, o lírico confirma a tese de Adorno (2003, p. 69), expressando “uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica”.

2.3.3- Representações poéticas da crise da modernidade

Quando o lúdico e a alegria integram essa expressão lírica, sua imagem está sempre cercada por uma nuvem escura e densa de negatividade e melancolia. Nessa nuvem está impresso o retrato da desigualdade que assombra os fragmentos fugazes de felicidade. Está muito claro para Baudelaire que o prazer moderno só pode ser fugaz e essas migalhas de gozo nunca são puras. O gozo não se realiza sem a dor nesta sociedade acossada pelo caos.

No poema “O velho saltimbanco”, somos apresentados ao júbilo de uma festa popular tipicamente urbana, “uma daquelas solenidades com as quais contam, de antemão, os saltimbancos, os mágicos, os adestradores de animais e os vendedores ambulantes, para compensar o período ruim do ano”. Mais que o lúdico, é a catarse que se apresenta, quando “o povo esquece tudo, a meiguice e o trabalho, assemelhando-se às crianças”, entregando-se a “um armistício feio com as potências malfazejas da vida, uma pausa na repressão e na luta universais”. O eu lírico, “como um verdadeiro parisiense”, passa “em revista todas as barracas que se pavoneiam nessas épocas solenes”. Nessa atmosfera, “tudo era só luz, poeira, grita, alegria, tumulto; uns gastavam e os outros

ganhavam, ambos igualmente felizes”. Mas eis que, “ao cabo do renque de barracas”, é avistado “um pobre saltimbanco ancião, encurvado, decrepito, uma ruína de homem, encostado num dos postes da sua tenda”, que era “mais miserável que a choça do selvagem mais embrutecido, e cuja penúria estava, ainda por cima, muito bem iluminada por dois cotos de tocha derretidos e fumegantes”. Aquela “pausa na repressão e na luta universais”, para o poeta crítico, marginal, não pode durar mais que um par de segundos:

Por toda parte, alegria, ganância, deboche; por toda parte, a certeza do pão para os dias seguintes; por toda parte, uma explosão frenética de vitalidade. Aqui, a miséria absoluta, uma miséria ridicularizada, para cúmulo do horror, pelos farrapos cômicos em que a necessidade, muito mais do que a arte, havia introduzido o contraste. Ele não ria, coitado! Ele não chorava nem dançava, nem gesticulava, nem gritava; ele não cantava nenhuma canção engraçada nem lamentável; ele não implorava. Estava mudo e imóvel. Havia renunciado, abdicara. O destino dele estava determinado. (BAUDELAIRE, 2010, p. 45)

Para o poeta maldito, “lírico no auge do capitalismo”, quase não há “pausa na repressão e luta universais”. O conteúdo político deste poema é muito peculiar e ilustra a determinação da obra baudelairiana em lançar seu olhar sobre os fatos e imagens para os quais os outros olhares estão cegos. É parte de seu dever lírico, do seu *martírio*, desativar as defesas psíquicas que o permitiriam ignorar confortavelmente os despossuídos e marginalizados. Por isso, analisando o impacto que lhe causou essa figura miserável e abandonada, espécie de consciência crítica a gritar o caráter socialmente limitado e excludente da felicidade nessa sociedade, o eu lírico sugere nela ter encontrado uma imagem aterrorizante de si mesmo:

E voltando para casa, obcecado por essa visão, tentei analisar minha súbita dor e disse comigo: acabo de ver a imagem do velho homem de letras que sobreviveu à geração da qual era um brilhante recreador, do velho poeta sem amigos, sem família nem filhos, degradado pela sua miséria e pela ingratidão pública, e em cuja barraca a gente esquecida não quer mais entrar! (BAUDELAIRE, 2010, p. 46)

Berman (2007, p. 172) aponta que Baudelaire concebe o herói da vida moderna como o homem comum e que, na grande cidade, fértil de experiências, tensões e fluidez, bastava abrir os olhos para reconhecer o heroísmo. Há, aqui, algo da crise do artesão frente à sociedade utilitária, mencionada no capítulo anterior: o artista desce dos cumes e se torna um mortal entre outros, justamente porque se vê destituído de suas funções na nova sociedade utilitária. Retomando

Lefebvre (1968, p. 115), qualquer que seja sua classe e sua função, o novo habitante da cidade recebe o status generalizado de proletário. Baudelaire está nos dizendo que ao final do martírio não há nem reverência pública nem imortalidade: há somente alienação, miséria e ostracismo. O moderno herói da arte desposa os homens comuns, a banalidade e a fugacidade da vida cotidiana, desce dos cumes e dos pedestais para abraçar uma existência frugal, somente para ser pisoteado, ao final, pelos pares que incorporou à sua arte. O prazer é interdito e a redenção é uma quimera.

No poema “O bolo”, o eu lírico narra uma viagem em que o desfrute da paisagem aparece como possibilidade de reencontro da paz: “A paisagem, no meio da qual me tinha plantado, era de uma grandeza e uma nobreza irresistíveis. Não há dúvida de que, naquele momento, algo aconteceu na minha alma. Meus pensamentos esvoaçavam com uma leveza igual à da atmosfera”. Esse momento de deleite oferece uma “perfeita beatitude” (que só pode ser encontrada na sabedoria) e o “total esquecimento de todo o mal terrestre” (que evidencia a essência negativa de sua expressão). Mas, ele também, só pode realizar-se enquanto fragmento efêmero. No meio de seu “piquenique”, que consiste de “um grosso pedaço de pão, uma caneca de couro e um frasco de certo elixir” (ou seja, uma ninharia absoluta), o eu lírico é interrompido por uma criança, um menino que, com seus “olhos fundos, bravios e como que suplicantes”, anseia pelo seu pedaço de pão:

Ouvi-o sussurrar, com uma voz baixa e rouca, uma palavra: *bolo!* Não pude deixar de rir, ouvindo a denominação com que ele queria honrar meu pão quase branco; cortei uma bela fatia e ofereci-lha. O homenzinho aproximou-se lentamente, sem despregar os olhos do objeto de sua cobiça; depois, agarrando o pedaço, recuou depressa, como se já temesse que minha oferta não fosse sincera ou que eu já estivesse arrependido.

Mas, no mesmo instante, ele foi derrubado por outro pequeno selvagem, saído não sei de onde e tão perfeitamente idêntico ao primeiro que poderia ser tomado por seu irmão gêmeo. Juntos eles rolaram pelo chão, disputando a preciosa presa, nenhum disposto, sem dúvida, a sacrificar metade dela para o irmão. O primeiro, exasperado, agadanhou o segundo pelos cabelos; o outro lhe pegou a orelha com os dentes e cuspiu um pedacinho ensanguentado dela com uma forte palavra rústica. (...) Para que descrever a luta hedionda que durou, na realidade, mais tempo do que suas forças infantis teriam prometido?

(...) Esse espetáculo me ofuscar a paisagem, e a calma alegria em que se banhava minha alma, antes de ter visto aqueles homenzinhos, havia totalmente desaparecido. E, por um bom tempo, eu fiquei triste, repetindo sem cessar: “Existe, pois, um país soberbo onde o pão se chama de *bolo*, iguaria tão rara que basta para engendrar uma guerra

plenamente fraticida” (BAUDELAIRE, 2010, p. 48-49, *itálicos do autor*).

A natureza, assim, oferece refúgio somente até ser invadida, por sua vez, pelas marcas “do mal terrestre” do qual se busca a evasão. Esse “mal terrestre” é representado, no poema, pela desigualdade, mas Baudelaire tem consciência de que ela é somente uma parte do problema – ou não reconheceria, se aproximando do marxismo, a existência de “repressão e luta universais”. Em “O brinquedo do pobre”, a crítica à desigualdade também ocupa posição central, porém com o toque de perversidade presente em “O mau vidraceiro”. De início, o eu lírico apresenta uma “diversão inocente”, que consiste em encher os “bolsos de bugigangas de um vintém” para oferecê-las “de presente às crianças desconhecidas e pobres que encontrar”:

Você verá seus olhos se abrirem desmesuradamente. A princípio, nem se atreverão a pegar o presente, duvidando da sua felicidade. Depois suas mãos o agarrarão vivamente, e, correndo, elas irão embora como fazem os gatos que, tendo aprendido a desconfiar do homem, vão comer longe de você o pedaço que lhes der. (BAUDELAIRE, 2010, p. 57).

Não fica claro se essa “diversão inocente” consiste em levar um quinhão de alegria desinteressada a uma criança pobre ou se observar a forma como a sua condição depauperada intervém no simples recebimento de um agrado. Há solidariedade e indiferença simultaneamente nesses versos, que se encerram com o encontro entre um menino pobre, “sujo, mofino, fuliginoso”, portador da “repugnante pátina da miséria” e um menino rico, que brincava nos jardins de um palacete e “emanava frescor”:

Através dessas grades simbólicas separando dois mundos, a grande estrada e o palacete, o menino pobre mostrava ao rico seu próprio brinquedo, que o outro examinava avidamente, como uma coisa rara e desconhecida. Pois esse brinquedo com que o menino sujo bulia, sacudindo-o numa gaiola, era uma ratazana viva! Os pais – sem dúvida, para economizar – haviam tirado o brinquedo da vida mesma. E os dois meninos riam-se um para o outro fraternamente, com os dentes de *igual* brancura. (BAUDELAIRE, 2010, p. 58, *itálicos do autor*)

A única igualdade possível nesta cena é a brancura dos dentes alvos de criança. Na inocência e no caráter lúdico da representação infantil, poderia residir “o último mal da caixa de Pandora”, a esperança. Mas nem mesmo a pureza da criança está protegida das sombras. A criança não conhece a dor da condição exposta, não porque esta condição não é suficientemente forte para arrebatá-la,

mas pela presença da alienação, condição que o eu lírico de “O esplim de Paris” aborda com ironia e sarcasmo, em certos momentos desviando sua artilharia da alienação para o próprio *alienado*.

Essa atitude acaba por revelar certo ódio de classe – não se sabe se verbalizando um sentimento recôndito do próprio poeta, como encenação crítica de um personagem ou ambos. O poema “Espanquemos os pobres”, neste sentido, é emblemático: a caminho de uma taberna, o eu lírico se encontra com um mendigo, que lhe estende um chapéu suplicante. Ao contrário de dar a esmola, investe contra o miserável e lhe aplica uma surra inclemente, até a morte. O mendigo, então, ressuscita e devolve a surra ao seu algoz. Então, desnuda-se um objetivo por trás do ato de violência, tornando-o ainda mais grotesco: “Com minha enérgica medicação, tinha-lhe devolvido, pois, o orgulho e a vida” (BAUDELAIRE, 2010, p. 125).

A cena absurda é precedida por quinze dias de confinamento, que o eu lírico afirma ter passado cercado de “livros que estavam na moda àquela altura” e tratavam da “arte de tornar os povos felizes, sábios e ricos em vinte e quatro horas”, cujos autores são “empreendedores de bem público, dos que aconselham a todos os pobres a escravizarem-se, e dos que os persuadem de serem todos reis destronados” (BAUDELAIRE, 2010, p. 124). O ataque ao mendicante é estimulado por uma voz – “de um bom Anjo ou de um bom Demônio que me acompanha por toda parte” – que sussurra: “Só é igual a outro quem o provar, só merece a liberdade quem souber conquistá-la” (BAUDELAIRE, 2010, p. 125). Repleto de ironia direcionada à filosofia e à solidariedade “bien pensant”, é um texto que une a crítica demolidora ao sarcasmo niilista – e nunca sabemos quanto há de Baudelaire e quanto há de personagem nessas vozes, dialética produzida em grande parte pela forma literária em questão, o poema em prosa.

Assim, encontramos o compromisso mais firme e evidente da poesia baudelairiana: desnudar a crise sistêmica que se revela na experiência conflitiva da modernidade e se manifesta na violência, na negação do prazer, na desigualdade, na perversidade e finalmente na alienação.

2.3.4- Embriaguez, beatitude, negação

É neste livro que Baudelaire faz sua famosa defesa da embriaguez, que representa a saída intermitente desse desespero perene:

É preciso estarem sempre embriagados. Aí é que tudo está: esta é a única questão. Para não sentirem o horrível fardo do Tempo que lhes quebra os ombros e recurva o dorso, precisam embriagar-se sem trégua.

Mas de quê? De vinho, de poesia ou de virtude, à sua guisa. Mas embriaguem-se.

E se, de vez em quando, vocês acordarem na escada de um palácio, na relva verde de uma vala ou na morna solidão do seu quarto, tendo a embriaguez já diminuído ou desaparecido, perguntem ao vento, à vaga, à estrela, ao pássaro, ao relógio, a tudo o que foge, a tudo o que geme, a tudo o que rola, a tudo o que canta, a tudo o que fala, perguntem que horas são, e o vento, a vaga, a estrela, o pássaro, o relógio responder-lhes-ão: “É hora de embriagar-se! Para não serem escravos martirizados do Tempo, embriaguem-se; embriaguem-se sem parar! De vinho, de poesia ou de virtude, à sua guisa”.

(BAUDELAIRE, 2010, p. 96)

Ao mesmo tempo em que a poesia se constitui como arma crítica no enfrentamento da “má positividade”, serve também ao torpor. Vê-se neste poema que Baudelaire sustenta sua condição como um terrível fardo que exige uma embriaguez sem trégua, de vinho, poesia ou virtude – como bom poeta maldito, supomos que ele tem maior apetite pelos dois primeiros entorpecentes.

Sem a embriaguez, tornamo-nos “escravos martirizados do Tempo” – sempre com letra maiúscula. Na mitologia, o maior “escravo martirizado do Tempo” é Sísifo, aquele que foi condenado a transportar um rochedo até o topo de uma montanha só para vê-lo descer a encosta e ter de recomeçar o trabalho infinitamente. Camus vê nesta imagem a figura do herói absurdo, típico da modernidade, tragicamente lúcido de seu fardo: é quando Sísifo desce a montanha, sozinho, de volta ao seu rochedo perdido, que se revela a lucidez e se constitui seu caráter trágico (CAMUS, 1942, p. 164-165). Baudelaire embriaga-se para suportar a lucidez com que vê, em seu declínio solitário, o rochedo denso da cidade moderna.

Ao mesmo tempo em que se busca a embriaguez, catarse carnal, busca-se a catarse espiritual da “beatitude”. Na origem de ambas as ânsias está o burburinho da modernidade. Que é beatitude? Na filosofia, “estado permanente de perfeita satisfação e plenitude somente alcançado pelo sábio”; na religião, “felicidade profunda de quem desfruta a presença de Deus, e que só poderá ser

atingida em sua plenitude na vida eterna”, ou ainda “gozo de alma daqueles que se entregam ao êxtase místico”; para além da religião e da filosofia, “serenidade evocada pela contemplação da beleza natural”¹⁵.

O tema surge em alguns poemas, sempre de forma efêmera. Em “O quarto duplo”, está associado ao sonho: “Que demônio benévolo é esse que me deixou assim envolto em mistério, em silêncio, em paz e perfumes? Oh, beatitude” (BAUDELAIRE, 2010, p. 26). Em “Convite para a viagem”, associa-se à arte: “Sobre as telas brilhosas ou sobre os couros dourados e de uma riqueza sombria, vivem discretamente os quadros beatos, calmos e profundos como a alma dos artistas que os criaram” (BAUDELAIRE, 2010, p. 55). De resto, no mesmo poema o tema está envolto em sonho, acompanhando a descrição de um destino utópico “onde tudo é belo, rico, tranquilo, honesto; onde o luxo tem o prazer de espelhar-se na ordem; onde a vida é fértil e doce de respirar; de onde a desordem, a turbulência e o imprevisto são expulsos” (BAUDELAIRE, 2010, p. 54). Paris é o teatro de encenação de alguns desses devaneios, que têm a beatitude entre suas quimeras. Vejamos, por exemplo, o poema “O jogador generoso”:

Ontem, no meio da multidão do boulevard, passei rente a um Ser misterioso que sempre desejara conhecer, e que reconheci logo, embora nunca o tivesse visto. Sem dúvida, ele tinha semelhante desejo em relação a mim, pois me lançou, de passagem, uma piscadela significativa, à qual não demorei em obedecer. Segui-o atenciosamente e, daí a pouco, desci atrás dele a uma morada subterrânea, deslumbrante, onde rebentava um luxo de que nenhuma das habitações superiores de Paris poderia nem sequer fornecer um exemplo aproximado. Parecia-me estranho que tivesse podido passar com tanta frequência ao lado desse prestigioso covil sem reparar na entrada dele. Ali reinava uma atmosfera delicada, embora inebriante, que fazia esquecer, quase instantaneamente, todos os fastidiosos horrores da vida; respirava-se lá uma beatitude sombria, análoga à que devem ter experimentado os lotófagos, quando, desembarcando numa ilha encantada, iluminada pelas luzes bruxuleantes de uma eterna tardinha, sentiram nascer neles, aos soporíferos sons das melodiosas cascatas, o desejo de jamais reverem seus penates, suas mulheres, seus filhos e de jamais subirem novamente às altas ondas do mar. (BAUDELAIRE, 2010, p. 82)

Nada mais consoante com a imagem de um poeta maldito que desfrutar da beatitude na companhia subterrânea do demônio, que é o “Ser misterioso” a quem o eu lírico se refere. Nesses subterrâneos de beatitude sombria, após longa conversação – regada a vinho – sobre a vida e a morte, o diabo oferece a

¹⁵ Do “Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa”.

seu interlocutor “a possibilidade de aliviar e de vencer, durante toda a vida, essa bizarra enfermidade do Tédio que é a fonte de todas as suas doenças e de todos os seus miseráveis progressos”.

É assim, na companhia do “grande Bode”, nos subterrâneos de Paris, que o eu lírico vai encontrar a libertação do vazio, que o leva, entre outros elementos, a defender a embriaguez sem tréguas. Mas como pode haver tédio na modernidade, com sua aceleração, suas máquinas, fábricas, motores e chaminés? Uma das origens desse tédio é a existência vazia do outro, numa “sociedade individualista e, em última análise, atomística” (ADORNO, 2003, p. 67), que Baudelaire verbaliza em sua arte. Mesmo quando se liberta, quando alcança a beatitude, o poeta maldito está sozinho: seu companheiro é o símbolo da negação e sua tranquilidade, uma experiência marginal.

2.3.5- Corrosão de laços sociais

Esta sociedade encontra na multidão, contraditoriamente, a exata medida do seu vazio. A multidão é um tema caro a Baudelaire e ao “Esplim de Paris”. Ela oferece um dos principais contrastes à existência solitária e amargurada do poeta. Poderia representar o oposto da solidão e do atomismo, mas é seu sintoma, por revelar a efemeridade e superficialidade das relações sociais. Há menções, em maior ou menor grau, a esse tema nos poemas “O mau vidraceiro”, “As viúvas”, “O velho saltimbanco”, “Os dons das fadas”, “As tentações ou Eros, Pluto e a Glória”, “O crepúsculo vespertino”, “A solidão”, “O jogador generoso”, “As vocações” e, sobretudo, no homônimo “As multidões”¹⁶.

Multidão e solidão: para Baudelaire, “termos iguais e conversíveis para um poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar sua solidão tampouco sabe ficar só numa turba azafamada” (BAUDELAIRE, 2010, p. 39). A multidão oferece “prazeres febris”, que só podem ser gozados por aquele que sabe “ser ele mesmo e outrem”. A multidão é equiparada a uma “comunhão universal”, onde

¹⁶ Aqui consideramos os poemas que, na língua original, tratam o tema seja por meio do substantivo “foule”, seja por meio do substantivo “multitude”, nem sempre traduzidos como “multidão” em português. O substantivo “foule”, além do mais, é utilizado em certas ocasiões com o significado de “vários” ou “muitos” – “une foule de façons”, por exemplo. Consideramos somente os poemas que fazem claramente menção a multidões de pessoas, acontecimentos ou estímulos.

o “passeador solitário e pensativo (...) adota, como se fossem suas, todas as profissões, todas as alegrias e misérias que as circunstâncias lhe apresentam”. Esses prazeres são interditos ao “egoísta, fechado como um cofre”, e ao “preguiçoso, internado feito um molusco” (BAUDELAIRE, 2010, p. 39). Multidão e solidão se completam: é preciso tornar a solidão povoada e a multidão solitária. Não é por acaso que essa comunhão é equiparada à febre, à embriaguez e à orgia: o poema de Baudelaire revela a fragilidade dos laços que se realizam enquanto fragmento.

Na multidão é preciso saber ser si mesmo e outrem, mas a identidade do outro é vestida como uma máscara numa encenação onde o teatro é a cidade. Essa “farra de vitalidade” se realiza mesmo “à custa do gênero humano” e é equiparada à prostituição: o “amor é muito pequeno, muito restrito e muito fraco em comparação àquela inefável orgia, àquela santa prostituição da alma que se entrega inteiramente, toda poesia e caridade, ao imprevisto que se mostra, ao ignoto que passa” (BAUDELAIRE, 2010, p. 39). Esse componente moral também é encontrado no poema “A solidão”, que revela uma crítica a “todos os que vão correndo esquecer-se na multidão – por medo, sem dúvida, de não se suportarem a si mesmos” (BAUDELAIRE, 2010, p. 69). Em seguida, o eu lírico lembra Pascal e sua célebre afirmação segundo a qual “Quase todas as nossas desgraças nos vêm de não termos sabido ficar no nosso quarto” (BAUDELAIRE, 2010, p. 69). Mas essa multidão que povoa a cidade já não parece tão sedutora ao assumir o papel de público do artista:

“Meu lindo cão, meu bom cão, meu caro totó, vem cá apreciar um excelente perfume comprado na melhor perfumaria da cidade.” E o cão, agitando o rabinho – o que, creio eu, corresponde, nesses pobres seres, ao riso e ao sorriso –, aproxima-se e mete curiosamente seu nariz úmido no frasco destapado; depois recua, de repente, com medo e late para mim de modo acusador.

“Ah, miserável cão, se tivesse te oferecido um pacote de excrementos, tê-lo-ias cheirado com deleite e, quiçá, devorado. Assim tu mesmo, indigno companheiro da minha triste vida, pareces-te com o público, ao qual jamais devemos apresentar os perfumes delicados que o exasperam, mas sim o lixo cuidadosamente escolhido.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 31)

Este chiste, em que o público é comparado a um cão, revela a essência profundamente contraditória da dialética solidão-multidão que tem lugar na grande cidade e é captada pela sensibilidade marginal do artista. Observamos, em “O jogador generoso”, que é no meio da multidão que se dá o encontro entre

o eu lírico e o demônio, que o conduz aos subterrâneos. No poema “As tentações ou Eros, Pluto e a Glória”, o eu lírico se encontra, no sonho – “a escada misteriosa pela qual o Inferno toma de assalto a fraqueza do homem que dorme e comunica-se secretamente com ele” –, com “Dois soberbos Satãs e uma Diáboa não menos extraordinária” (BAUDELAIRE, 2010, p. 62), que lhe oferecem diferentes tentações. A primeira tentação é tornar-se “o senhor das almas” para conhecer “o prazer, constantemente renascente, de sair de ti mesmo para esquecer-te em outrem e de atrair as outras almas até confundi-las com a tua” (BAUDELAIRE, 2010, p. 63): o “prazer febril” da multidão, assim, também aparece embalado pela paisagem do inferno. O segundo satã, por sua vez, apresenta-se com a pele:

(...) toda dourada e ornamentada, como se fosse uma tatuagem, de uma multidão de figurinhas móveis representando as numerosas formas da miséria universal. Havia uns homenzinhos macilentos que se enforcavam voluntariamente nos pregos; havia uns gnomos disformes, magros, cujos olhos suplicantes eram ainda mais eloquentes em pedir esmola do que suas mãos trêmulas, e, depois, umas velhas mãos carregando os abortos suspensos nos seios extenuados. (BAUDELAIRE, 2010, p. 63)

A tentação que este demônio – que carrega a multidão impressa no corpo – oferece é a de ter “o que obtém tudo, o que vale tudo, o que substitui tudo!” (BAUDELAIRE, 2010, p. 64). Quanto à Diáboa, constitui-se, ela própria, uma tentação. No sonho, todas são prontamente recusadas pelo eu-lírico, que, quando em vigília, se arrepende: “E invoquei-os alto e bom som, propondo-lhes que me desonrassem tanto quanto fosse preciso para merecer seus favores” (BAUDELAIRE, 2010, p. 65).

A presença de tantos demônios e tantos infernos, no sonho, no mundo, nos bulevares e subterrâneos de Paris nos remete a um componente moral. A tentação, como impulso para a fruição de um prazer ou benefício censurável, apresentada pelo diabo, símbolo maior do mal, é marca desse componente. Nota-se que o eu-lírico do sonho se revela um ser mais moral que o da vigília, pois recusa as tentações que lhe são apresentadas pelos demônios da multidão.

A forma tétrica como a multidão, a coletividade, nos é apresentada neste poema, e o fato de que, nele, a moralidade é apenas uma imagem onírica, indica uma séria corrosão de laços sociais. Essa corrosão revelará toda sua força no poema “A corda”.

Neste poema, o eu-lírico adota um menino pobre: pede sua guarda aos pais e é prontamente atendido, como se o laço que une pais e filhos fosse a tal ponto frágil que se pudesse romper ao menor estímulo. Rapidamente, o garoto manifesta “estranhas crises de tristeza precoce” e “um gosto imoderado pelo açúcar e pelos licores” (BAUDELAIRE, 2010, p. 87). Um dia, o eu-lírico o encontra, então, pendurado pelo pescoço, com uma corda. Pedindo socorro, encontra a recusa dos vizinhos, que se negam a “mexer com um enforcado” (BAUDELAIRE, 2010, p. 88). Quando o médico chega, o rapaz já está morto.

A notícia de sua morte causa pouco ou nenhum impacto entre seus pais: “a mãe estava impassível, nem sequer uma lágrima escorrera do canto do olho”; o pai, por sua vez, “contentara-se em dizer com um ar meio aparvalhado, meio distraído: ‘Afim de contas, talvez seja melhor assim; de qualquer modo, ele acabaria mal!’” (BAUDELAIRE, 2010, p. 88). Mais tarde, a mãe busca um “supremo e sombrio consolo”: visitar o lugar em que seu filho se enforcara. Nele, implora para poder guardar a corda com que a prole tirara a própria vida: “o desespero a tinha, parecia-me, enlouquecido tanto, que agora ela se tomava de ternura pelo que servira de instrumento à morte do seu filho e queria guardá-lo como uma horrível e cara relíquia” (BAUDELAIRE, 2010, p.88-89).

Em seguida, o eu lírico começa a receber cartas dos vizinhos, “todas tendentes ao mesmo fim, isto é, a obter de mim um pedaço da funesta e beatífica corda” (BAUDELAIRE, 2010, p. 89). Toda essa fúnebre história, então, se encerra com a sugestão de que a mãe espera tirar proveito comercial do objeto, e por isso implorou por ele: “Foi então que, de súbito, uma luz se acendeu no meu cérebro, e entendi por que a mãe insistira tanto em arrancar-me o cordão e com que comércio ela pretendia consolar-se” (BAUDELAIRE, 2010, p. 89).

“Há somente um problema filosófico verdadeiramente sério: é o suicídio. Julgar se a vida vale ou não a pena de ser vivida é responder à questão fundamental da filosofia” (CAMUS, 1942, p. 15, tradução nossa). Na modernidade de Baudelaire, a vida parece valer pouco a pena e o suicídio é inútil: não serve nem para chamar a atenção dos mais próximos e é impiedosamente mercantilizado, como todo o resto. A comunidade é uma forma dissoluta e abjeta, onde os valores morais se dissipam.

2.3.6- Desespero, morte, sublimação

A morte não oferece saída para o desespero; a embriaguez e a arte, por outro lado, sim, mesmo que de forma efêmera. Já vimos a defesa da embriaguez e não é menos enfático o seu elogio à arte. Em “Convite para a viagem”, ela aparece como superior à natureza, e o poema “O desejo de pintar” inicia-se pela seguinte afirmação categórica: “Infeliz pode ser um homem, mas um artista atormentado pelo desejo é feliz!”. A isso chamamos sublimação, “transformação de um motivo primitivo e sua colocação a serviço de fins considerados mais elevados”¹⁷, um dos processos através dos quais o artista marginal aspira à condição de herói. De qualquer forma, identificamos em todos esses motivos um tema recorrente, que é o do desespero, impresso na tragédia do suicídio, no impulso para a embriaguez e a arte, mas também em cenas banais da vida cotidiana, como no poema “O desespero da velhinha”:

Uma velhinha encarquilhada sentiu-se toda alegre ao ver esse lindo menino a quem cada um fazia festas, a quem todo o mundo queria agradar; esse lindo ser, tão frágil quanto ela, velhinha, e, igualzinho a ela, sem dentes nem cabelos.
E a velhinha aproximou-se dele, querendo fazer-lhe umas caretas engraçadas e agradáveis.
Mas a criança apavorada se debatia sob os afagos da pobre mulher decrepita, enchendo a casa de seus gritos estridentes.
Então a velhinha recolheu-se à sua eterna solidão e chorou num canto, dizendo a si mesma: “Ah, para nós, desgraçadas velhas fêmeas, já passou a idade de agradar, mesmo aos inocentes, e fazemos horror às crianças que queremos amar!”
(BAUDELAIRE, 2010, p. 22)

Este poema nos remete a outro, já analisado, que é “O velho saltimbanco”, e à presença do tipo social que é uma das principais marcas da “má positividade” moderna e se dissemina exponencialmente nas grandes cidades mercantis cuja ideologia de base é o utilitarismo radical: é o “descartável”, aquele que não tem mais função na grande engrenagem e vê suas referências sociais se deteriorarem até o desespero. Esse tipo também é um sintoma da deterioração dos laços sociais que se pode observar no poema “A corda”.

Por trás do tema do desespero e do suicídio há, bem entendido, o grande tema da morte, que é talvez o mais perene da obra de Baudelaire. Em certos poemas, como “A corda”, ela é o tema principal; em outros, é uma presença

¹⁷ Do “Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa”

menos evidente. Em certos momentos, por outro lado, ela se faz presente pela sua negação, isto é, a *imortalidade*, miragem que povoa com frequência a imaginação do eu lírico. Direta ou indiretamente, podemos identificar a presença desse tema nos poemas “O estrangeiro”; “O bobo e a Vênus”; “O relógio”; “Convite à viagem”; “O crepúsculo vespertino”; “A bela Doroteia”; “Uma morte heroica”; “O jogador generoso”; “A corda”; “O tirso”; “Já!”; “Qual é a verdadeira?”; “O espelho”; “Retratos das amantes”; “O tiro e o cemitério”; “Perda da auréola”; “Any where out of the world”; “Os bons cães” e “O desejo de pintar”.

No poema “O tiro e o cemitério”, o eu lírico frequenta um botequim de frente a um cemitério. Ao lado deste, crepitam tiros “de um pavilhão vizinho, que estalavam como a explosão das rolhas de champanhe no burburinho de uma sinfonia em surdina”. O eu lírico então adentra o cemitério e, de dentro das tumbas, ergue-se a voz lamuriante de um defunto, que podemos supor ser um *Alter ego* do poeta:

Malditos sejam vossos alvos e vossas carabinas, turbulentos vivos
que vos preocupais tão pouco com os defuntos e seu divino repouso!
Malditas sejam vossas ambições, malditos sejam vossos cálculos,
mortais impacientes que vindes estudar a arte de matar perto do
santuário da Morte! Se soubésseis como o prêmio é fácil de ganhar,
como a meta é fácil de atingir, e quanto tudo é nulo, exceto a Morte,
não vos cansaríeis tanto, laboriosos vivos, e perturbaríeis menos
frequentemente o sono dos que, há muito tempo, acertaram o Alvo, o
único verdadeiro alvo da detestável vida!
(BAUDELAIRE, 2010, p. 115-116)

Nota para a grafia da morte com iniciais maiúsculas e para o niilismo absoluto dessas linhas, que certamente são boas tradutoras da melancolia com que Baudelaire olha para a vida, para o mundo moderno e a cidade. O tratamento que o tema recebe no poema “Uma morte heroica” também merece nota, não somente pelo contexto que envolve a morte, mas sobretudo porque os holofotes são lançados sobre a relação que o artista estabelece com ela.

Este poema, talvez um dos que mais se aproximam claramente da forma do conto, narra a fábula de Fancioulle, que pode ser definido simplesmente como um bobo da corte, “um admirável bufão e quase um dos amigos do Príncipe”. Fancioulle é tido por paradigma do cômico para quem, paradoxalmente, “as coisas sérias têm uma atração fatal” (BAUDELAIRE, 2010, p. 76). Por isso, se envolve numa conspiração política contra o príncipe. A conspiração é desmascarada por alcaguetes, “pessoas de bem denunciando ao poder aqueles

indivíduos de humor atrabiliário que querem depor os príncipes”. Seus integrantes são presos “e condenados à morte certa” (BAUDELAIRE, 2010, p. 76).

O príncipe, porém, “Assaz indiferente em relação às pessoas e à moral, um verdadeiro artista ele mesmo, não conhecia outros inimigos perigosos senão o Tédio”. Seus esforços para fugir desse “tirano do mundo” seriam “bizarros” e “certamente lhe teriam rendido o epíteto de monstro”. Esse príncipe peculiar é comparado a um “jovem Nero”, paradigma do político que gostaria de se ter realizado na arte: “A imprevidente Providência lhes deu faculdades maiores que seus Estados” (BAUDELAIRE, 2010, p. 76-77) – a arte, assim, é formulada como valor superior à política.

Eis que começa a correr um rumor de que será promovido um grande espetáculo “em que Fancioulle devia fazer um dos seus principais e melhores papéis, e ao qual, dizia-se, assistiriam mesmo os gentis-homens condenados” (BAUDELAIRE, 2010, p. 77). O público entende esse gesto como uma grande generosidade, talvez até um gesto de virtude e clemência, mas o eu lírico, consciente das idiossincrasias de seu personagem, logo faz notar que:

(...) era infinitamente mais provável que o Príncipe quisesse apreciar o valor dos talentos cênicos de um homem condenado à morte. Ele queria aproveitar a ocasião para fazer uma experiência fisiológica de interesse *capital* e verificar até que ponto as faculdades habituais de um artista podiam ser alteradas ou modificadas pela situação extraordinária em que este se encontrava.
(BAUDELAIRE, 2010, p. 77)

O ambiente da fábula não é propriamente moderno, mas aqui, também, podemos observar algumas das tensões presentes na modernidade: a banalização da vida e da morte, a perversão e a espetacularização da tragédia. A exibição se realiza, então, sob grande luxo e ostentação, cercada “pelo interesse moral e misterioso que lhe era atribuído” e o público assiste a uma apresentação magistral de Fancioulle que, no palco, “contorcia-se com uma indestrutível auréola ao redor da cabeça, auréola invisível para todos, mas visível para mim, e em que se mesclavam, numa estranha amálgama, os raios da Arte e a glória do Martírio” (BAUDELAIRE, 2010, p. 78). Fancioulle prova para o eu lírico, assim, o imenso poder de sublimação da arte, “que o arroubo da Arte era mais apto do que qualquer outro a velar os terrores do abismo” e que o artista “podia representar a comédia à beira do túmulo com uma alegria a impedi-lo de

ver a cova, perdido, como ele estava, num paraíso excluindo toda ideia de morte e destruição” (BAUDELAIRE, 2010, p. 78). O público, “tão corrompido e frívolo como pudesse sê-lo, submeteu-se, então, ao todo-poderoso domínio do artista”.

Sobre o êxtase do príncipe, entretanto, é lançada uma sombra: “para um olhar clarividente, o êxtase dele não era tão puro assim. Sentia-se vencido no seu poder despótico, humilhado na arte de terrorificar os corações e entorpecer os espíritos, frustrado nas esperanças e escarnecido nas previsões?” (BAUDELAIRE, 2010, p. 78) O príncipe, então, aparentemente frustrado como artista e como déspota, ordena discretamente que um pequeno pajem comece um apupo. Alguns minutos depois, “um assobio agudo e longo interrompeu Fancioulle num dos seus melhores momentos, ferindo, de uma vez, os ouvidos e os corações” (BAUDELAIRE, 2010, p. 79). Este é, então, o golpe de morte para o bufão, que “afinal caiu morto no meio do palco”. Para seus parceiros de conspiração, não houve clemência: “Os gentis-homens culpados tinham desfrutado, pela última vez, o espetáculo da comédia. Na mesma noite, foram apagados da vida” (BAUDELAIRE, 2010, p. 79).

Na fábula de Fancioulle, o artista confrontado com a morte encontra na criação o alimento que lhe permite elevar-se acima do medo. A criação é potencializada pelo poder da consciência da morte e da finitude. Mas a arte, como a vida, é efêmera e está exposta ao escrutínio público, uma força contraditória onde ela se realiza e se destrói simultaneamente. Como vimos no poema “O cão e o frasco”, Baudelaire dispensa pouco afeto ao público. É provável que Fancioulle represente, assim, seu *Alter ego*: politicamente marginalizado, empurrado à arte pela dor e pela consciência da finitude, desfrutando momentos efêmeros de êxito sucedidos pelo desprezo perverso da audiência, sempre disposta a engolir “o lixo cuidadosamente escolhido”. A morte do artista resulta de seu martírio, o que a torna heroica – e pouco importa, ao fim e ao cabo, a opinião suscetível do público se o artista entregou à arte seu corpo e sua alma.

A arte é essencialmente um impulso criador, ligado às necessidades éticas e estéticas do ser, feito para emocionar, influenciar, transformar, perdurar. Está associada, assim, fundamentalmente à pulsão de vida. A pulsão de morte nela se revela de forma multifacetada, por exemplo na exibição recorrente do

sofrimento e das tragédias humanas, que se tornam, por isso, um de seus motores, e na desconstrução das formas da linguagem.

Pode-se dizer que a modernidade radicaliza o artista. Ele já não se contenta em exibir o sofrimento dos outros. Torna-se, ele próprio, um sofredor: cada vez mais, perde-se a cisão entre autor e personagem, criador e criatura. O romance adere cada vez mais à narração em primeira pessoa, as obras autobiográficas se multiplicam e os personagens passam a ser vistos como representações miméticas do autor. Vivendo ele mesmo as chagas que transpõe para a literatura, pode compreendê-las de forma mais radical.

A modernidade assevera os sinais da pulsão de morte na literatura na mesma medida em que produz uma arte que se apresenta cada vez mais consciente de seu caráter *vital*. Como nos lembra Octavio Paz (2012, p. 19), “Modernidade é consciência. E consciência ambígua: negação e nostalgia, prosa e lirismo”. O poeta mexicano também afirma, no mesmo ensaio, que o homem retratado por Baudelaire “se exprime como um homem caído e uma alma dividida”. Lemos, neste sentido, o poema “Qual é a verdadeira?”, como uma alegoria dessa dialética entre pulsão de vida e pulsão de morte:

Conheci uma certa Benedita, que enchia a atmosfera de ideal e cujos olhos expandiam o desejo da grandeza, da beleza, da glória e de tudo o que faz crer na imortalidade.

Mas essa moça miraculosa era linda demais para viver muito tempo; assim, ela morreu alguns dias depois que cheguei a conhecê-la, e fui eu mesmo quem a enterrou num dia em que a primavera agitava seu incensório até pelos cemitérios. Fui eu que a enterrei, fechada num caixão de madeira aromática e imputrescível, igual aos baús da Índia. E, fixos meus olhos no local onde escondera meu tesouro, de súbito vi uma pequena pessoa que se parecia singularmente com a defunta e que, calcando a terra fresca com uma violência histérica e estranha, dizia a soltar gargalhadas: “Sou eu, a verdadeira Benedita! Sou eu, uma famosa canalha! E, por punição de tua loucura e tua cegueira, amar-me-ás tal como eu sou!”

Mas, furioso, eu respondi: “Não! Não! Não!” E, para melhor acentuar minha recusa, dei uma pateada tão violenta no chão que minha perna se enfiou, até o joelho, na sepultura recente, e, feito um lobo preso numa armadilha, fiquei amarrado, talvez para sempre, à cova do ideal. (BAUDELAIRE, 2010, p. 104, *itálicos do autor*)

É difícil não ver Benedita, “a bendita”, que enche “a atmosfera de ideal” e que carrega nos olhos a aspiração à grandeza, à beleza, à glória e “tudo o que faz crer na imortalidade”, como uma representação da arte. Além de tudo, essa mulher tem vida física, corpórea, efêmera (“linda demais para viver muito tempo”) e um duplo negativo (“Sou eu, a verdadeira Benedita! Sou eu, uma famosa

canalha! E, por punição de tua loucura e tua cegueira, amar-me-ás tal como eu sou!”). O poeta busca na arte a realização de ideais cuja concretização é sabotada pela modernidade. Ele é condenado a essa consciência: o ideal é uma cova que o mantém preso, “talvez para sempre”, pelo pé. Cativo do ideal, consciente de sua condição trágica, ele não pode nem se entregar plenamente à “Benedita” nem seguir inteiramente a maldita. Este é seu limbo.

2.3.7- Anywhere out of the world

Esta também é uma importante presença na obra de Baudelaire: a dissociação. A moral do sonho se dissocia da moral da vigília (poema “As tentações ou Eros, Pluto e a Glória”). A mãe se dissocia da maternidade (poema “A corda”). O personagem do poema “O estrangeiro”, estranho ao mundo, é um ser dissociado. A desagregação fica muito clara nas múltiplas encenações da desigualdade socialmente produzida (“O velho saltimbanco”; “O brinquedo do pobre”; “Os olhos dos pobres”; “Espanquemos os pobres!”). E atinge plenamente o eu lírico no poema “O espelho”:

Um homem horroroso entra e mira-se no espelho. “Por que você se mira no espelho, já que isso lhe causa apenas desprazer?” E o homem horroroso responde-me: “Senhor, conforme os imortais princípios de 89, todas as pessoas são iguais nos seus direitos; possuo, pois, o direito de me mirar; com prazer ou desprazer, isso só diz respeito à minha consciência”.

Em nome do bom-senso, eu estava, sem dúvida, certo; porém, do ponto de vista legal, ele não estava errado.

(BAUDELAIRE, 2010, p. 106)

Aqui, vemos uma encenação da cisão entre corpo e consciência. Como já vimos no poema “Embriaguem-se”, esse homem cindido, angustiado e às voltas com seus demônios é retratado como um “escravo martirizado do Tempo”. Este, sempre com letra maiúscula, recebe o tratamento de monstro, no poema “O galante atirador”: “seria agradável disparar umas balas para *matar* o Tempo. Matar aquele monstro lá não é a ocupação mais ordinária e mais legítima de todos nós?” (BAUDELAIRE, 2010, p. 113, *itálicos do autor*). Aqui, temos uma alegoria da busca desesperada pela superação do tédio. O Tempo se corporifica num monstro, que precisa ser destruído pela força das armas. E ao profundo

desconforto com o tempo, bem entendido, se soma uma insatisfação permanente com o espaço:

Esta vida é um hospital em que cada doente está dominado pela vontade de mudar de leito. Este daqui gostaria de sofrer em frente ao fogão, e aquele dali acha que se curaria ao lado da janela. Parece-me que sempre estaria bem lá onde não estou, e essa questão de mudança é uma das que não cesso de discutir com minha alma. (BAUDELAIRE, 2010, p. 122)

Vemos que a imagem de modernidade que emerge dos poemas em prosa de Baudelaire é bastante lúgubre. Nota-se que, na obra, não há necessariamente um tratamento direto de temas da cidade ou cenas de seu cotidiano, mas por trás de muitos dos devaneios, fantasmas, demônios e alegorias encenadas, enlaçam-se os fundamentos da modernidade. Esta carrega consigo o esqueleto da vida urbana, que paira sobre a maioria dos poemas como uma força subjacente. Baudelaire demonstra precisamente essa consciência, sobretudo em seu “Epílogo”:

De coração contente, subo uma colina
Da qual se pode ver toda a cidade:
Bordel, inferno, purgatório e piscina
Em que qualquer espécie de maldade
Floresce. Ó Satã, senhor do meu pesar,
Bem sabes que não vim por vã saudade,
Mas para, velho libertino, desfrutar
Da grande meretriz os dotes infernais
Que me inebriam e remoçam sem cessar.
Quer durmas nos lençóis das brumas matinais,
Quer tua manta de ouro semeada
Ostentes a bater as ruas noturnais,
Eu te amo, capital famigerada!
Ladrões e cortesãs, às vezes, oferecem
Prazeres tais de que o vulgar não sabe nada.
(BAUDELAIRE, 2010, p. 131)

O verso “Esta vida é um hospital em que cada doente está dominado pela vontade de mudar de leito”, assim, pode ser lido como sintetização da visão negativa que marca fortemente a obra de Baudelaire. É interessante notar a escolha da palavra “vida” no contexto. Podemos tranquilamente substituí-la por “cidade” ou “mundo”: “Esta cidade é um hospital em que cada doente está dominado pela vontade de mudar de leito”; “Este mundo é um hospital em que cada doente está dominado pela vontade de mudar de leito”. Ambas as versões são pertinentes ao contexto e reafirmam a negatividade da obra. Ao optar por “vida”, no entanto, Baudelaire demonstra consciência da indivisibilidade entre a existência e seu contexto histórico-geográfico.

Esse verso também sintetiza o mal-estar da modernidade, como formulado por Bauman (1998). Um hospital é um espaço que oferece uma segurança enclausurada, como uma prisão. A insatisfação reina em cada doente internado nesse hospital, que só pode alcançar a débil liberdade de movimentar-se de um canto ao outro do próprio hospital. A civilização, assim, é um doente internado na segurança angustiada, que já não pode alcançar a liberdade genuína.

Desta forma, vemos que Baudelaire também se afasta da “flânerie” dos fisiologistas, com seus fascículos acrílicos e insignificantes, onde se faz o compêndio alienado das banalidades da vida cotidiana, traduzindo uma existência frugal e despida de todo caráter trágico. Há muitos “tipos sociais” que circulam pela poesia de Baudelaire, como mostra Benjamin, entre eles o “flâneur”, e já discutimos a atitude gregária do poeta na sua definição do herói da modernidade, que segue o “modelo” do “homem comum”. Mas não há escapatória: o resultado final de sua obra é a crítica demolidora. Ele a incorporou na própria existência e verbalizou, através da arte, a forma como as estruturas da modernidade se apropriaram da vida para transformá-la numa forma frágil e acossada pelo caos.

Assim, encontramos em Baudelaire, o poeta que quer “dar forma à modernidade” (BENJAMIN, 1989, p. 80), uma intensa sensibilidade existencial que se volta diretamente à cidade moderna (e contra ela). Esta obra que influenciou um século inteiro de arte e pensamento carrega as marcas profundas do ambiente histórico-geográfico em que foi gestada. Baudelaire reforça, portanto, a tese da comunhão existência-cidade-poesia na modernidade. Daí a importância de sua leitura, fundamental para refletir sobre essa comunhão e através da qual podemos realizar leituras intertextuais de Carlos Drummond de Andrade. É assim que iniciamos, no próximo capítulo, nossa incursão na poesia drummondiana: explorando uma dessas possibilidades intertextuais.

Capítulo 3 - A arte na rua: do lodaçal de macadame à rosa do povo

3.1- A perda do halo

Marshall Berman, como Walter Benjamin, faz de Baudelaire peça-chave de sua interpretação da modernidade, pelos motivos que apontamos no capítulo anterior. No ensaio “Baudelaire: o modernismo nas ruas”, terceira parte de seu clássico “Tudo que é sólido desmancha no ar”, Berman reflete sobre a era e a cidade modernas a partir de dois poemas do livro “O esplendor de Paris”: “Os olhos dos pobres” e “A perda do halo”, que não integraram nossa discussão sobre a obra de Baudelaire, no capítulo anterior.

Em “A perda do halo”, o eu lírico narra o encontro entre um poeta e um “homem comum”, que dialogam num lugar definido como um “mauvais lieu”¹⁸ – provavelmente um bordel, sugere Berman. O homem comum se espanta com a presença do poeta em lugar tão vulgar. O poeta, então, lhe explica que, ao cruzar o bulevar, “com muita pressa, chapinhando na lama, em meio ao caos, com a morte galopando” em sua direção, foi despenhado de seu halo, que caiu “no lodaçal de macadame”. “Mas você não vai colocar um anúncio pelo halo? Ou notificar a polícia?”, lhe pergunta o homem, e o poeta lhe responde:

Que Deus me perdoe! Eu gosto disto aqui. Você é o único que me reconheceu. Além disso, a dignidade me aborrece. Mais ainda, é divertido imaginar algum mau poeta apanhando-o e colocando-o desavergonhadamente na própria cabeça. Que prazer poder fazer alguém feliz! especialmente alguém de quem você pode rir. Pense em X, ou em Z! Você não percebe como isso vai ser divertido?¹⁹

Para Berman, o halo, neste poema, presença estranha sobre a cabeça de um artista moderno, figura que costuma ser tão anticlerical, tem a função de “satirizar e criticar uma das crenças mais apaixonadas do próprio Baudelaire: a crença na santidade da arte” (Berman, 2007, p. 187). Com insistência apontando as afinidades entre Marx e Baudelaire – indicadas primeiro por Walter Benjamin –, Berman sustenta que “Para ambos, Marx e Baudelaire, uma das mais cruciais

¹⁸ Um “mau lugar” (tradução nossa).

¹⁹ Essas citações de Baudelaire são do próprio ensaio de Berman, uma vez que preservam os sentidos atribuídos à questão da perda da santidade do artista no “lodaçal de macadame” – “fange de macadam”, no original em francês. A palavra “fange” é usualmente traduzida como “lama”, mas algumas versões brasileiras a traduzem como “sujeira”. Optamos por manter a tradução do ensaio de Berman, uma vez que suas reflexões nos orientam no início deste capítulo.

experiências endêmicas da vida moderna e um dos temas centrais da arte e do pensamento modernos é a *dessacralização*” (Berman, 2007, p. 188, *itálicos do autor*).

Aqui, essa experiência é representada pela perda do halo, e ela não se dá em qualquer lugar: seu *lôcus* é o *tráfego* moderno, exposto nos *bulevares* e marcado por um “*lodaçal de macadame*”. O *macadame* era o material de que eram feitos os *bulevares* de Paris, projetados por *Hausmann*, contemporâneo de *Baudelaire*. Segundo Berman, os *bulevares* de Paris foram projetados com a dupla função de *desafogar* o *tráfego* pesado e servir como as principais vias de realização das atividades de comércio e serviços. Evidentemente, à medida que o volume do *tráfego* aumentou, o *bulevar* se tornou menos compatível com a segunda função. O *macadame*, motivo de *discórdia* entre *Napoleão III* e *Hausmann* – que não gostava do material –, oferecia *maciez* e *tração* para as patas dos cavalos, mas pouca segurança para os pedestres:

Os pavimentos de *macadame*, fonte de particular orgulho para o imperador – que jamais andou a pé –, eram poeirentos nos meses secos do verão e ficavam enlameados com a chuva e a neve (...) Com isso, a vida dos *bulevares*, mais radiante e excitante que toda a vida urbana do passado, era também mais arriscada e ameaçadora para as multidões de homens e mulheres que andavam a pé. (BERMAN, 2007, p. 190).

Vemos, assim, que o artista moderno, em *Baudelaire*, é aquele que perde seu halo, sua “*santidade*”, no *lodaçal* do *tráfego* da cidade moderna, “*chapinhando na lama, em meio ao caos, com a morte galopando*”, como o herói da vida cotidiana definida por sua incontornável banalidade. Neste poema, o eu lírico ainda brinca com a possibilidade de que um “*mau poeta*” encontre seu halo e o coloque “*desavergonhadamente na própria cabeça*”: “*Que prazer poder fazer alguém feliz! especialmente alguém de quem você pode rir*”. Berman conclui, desta forma, que:

Um dos paradoxos da modernidade, como *Baudelaire* a vê aqui, é que seus poetas se tornarão mais profunda e autenticamente poéticos quanto mais se tornarem homens comuns. Lançando-se no caos da vida cotidiana no mundo moderno – uma vida de que o novo *tráfego* é o símbolo primordial –, o poeta pode apropriar-se dessa vida para a arte. O “*mau poeta*”, nesse mundo, é aquele que espera conservar intacta sua pureza, mantendo-se longe das ruas, a salvo dos riscos do *tráfego*. *Baudelaire* deseja obras de arte que brotem do meio do *tráfego*. (BERMAN, 2007, p. 191, *itálicos do autor*).

Aqui, somos remetidos a um dos poemas mais importantes de “A rosa do povo”, de Drummond, “A flor e a náusea”, versos carregados de revolta em que o eu lírico deseja “vomitar o tédio sobre a cidade” e sustenta que o melhor de si mesmo é o ódio. Esse poema, marcado pelo forte tom contestatário e dotado de certa “consciência de classe”, que se manifesta sobretudo em seus primeiros versos (“Preso à minha classe e a algumas roupas,/ vou de branco pela rua cinzenta. / Melancolias, mercadorias espreitam-me”); esse poema em que “O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera” e “O sol consola os doentes e não os renova”, se encerra com o nascimento de uma flor, na rua, em meio ao tráfego pesado da capital do país:

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralisem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
[...] É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.
(ANDRADE, 2008, p. 28)

Seria simplista identificar na flor tão somente a representação da esperança, que nasce após a depuração do humor negativo, mesmo porque “O sol consola os doentes e não os renova”. Para nós, a flor, no contexto, se mostra como o excêntrico, o anticotidiano, a criação, valores mobilizados pela arte. Representa, como a arte, o tensionamento da banalidade, do ordinário. Mas como o herói de Baudelaire – cada vez mais indistinto de seu negativo, isto é, o anti-herói –, a flor desce ao asfalto, despida de sua santidade bucólica. Ela é feia, mas é uma flor. Não é bela, mas é capaz de furar o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio. Encontramos, aqui, uma alegoria da dialética arte moderna, que se afasta do compromisso com a criação e manutenção do belo para desposar a condição de antítese, arma crítica, feia mas vigorosa, ainda excêntrica, mas muito mais carnal.

Despida de seu halo e de sua santidade clássica, a arte pode resgatar o sujeito de seu desespero ao municiar sua (r)existência na cidade moderna. O heroísmo da vida moderna, assim, é uma forma insegura, que mal se divisa, uma pequena extravagância em meio às imposições violentas – embora banais – da vida cotidiana. O bom poeta, em Drummond como em Baudelaire, é aquele que se lança “no caos da vida cotidiana no mundo moderno” e se apropria dessa vida para a arte. A “rosa do povo”, assim, encontra o “lodaçal de macadame”.

3.2- Novos sentidos líricos

Fundamental, aqui: o cotidiano e o “homem comum”, as trivialidades e banalidades do dia a dia ganham novos sentidos líricos. O “bom poeta” de Baudelaire, o poeta maior, é agora um homem entre muitos, dedicado a dissecar sua existência. Ele é *extravagante* na medida em que se afasta da metafísica abstrata do ideal estético para mergulhar na facticidade carnal da existência, reconstruindo traços importantes do mundo incorporado à sua mímese: a insegurança, a desordem, o desespero, o caos, a solidão, a banalidade.

Esta nova forma de conceber a arte e sua posição no mundo, bem como a relação entre o artista e o “homem comum”, que se confundem nas ruas e no tráfego da cidade moderna, pode ser verificada na forma algo vacilante, tímida, “séria, simples e forte” como Drummond inaugura, no “Poema de sete faces”, sua obra poética publicada em livro:

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

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,

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.
(ANDRADE, 2002, p. 15-16)

É preciso destacar, aqui, primeiramente a revelação desse caráter *gauche*. Estamos diante da declaração de princípios de um poeta que se afirma “canhestro, deslocado, desajeitado” (VILLAÇA, 2013, p. 49), filho de um “anjo torto”, da estirpe dos que vivem à sombra – que nos remete, assim, à figura do anti-herói. Paradoxo da modernidade: quanto mais o herói afirma sua excentricidade em relação à tradição, mais se aproxima da banalidade; quanto mais excêntrico, mais banal: “seus poetas se tornarão mais profunda e autenticamente poéticos quanto mais se tornarem homens comuns”, como afirma Berman.

Ao descer do pedestal, sem o seu halo, juntando-se ao “homem comum”, esse ser “canhestro, deslocado, desajeitado”, desta forma, se contrapõe mais a um ideal que ao homem real da modernidade, cada vez mais canhestro, desajeitado e deslocado num mundo que potencializa a alienação. O artista moderno, assim, assume e nega o herói, assume e nega o homem comum, assume e nega a vida cotidiana – como faz Drummond em seus primeiros versos. Pois modernidade é “consciência ambígua: negação e nostalgia, prosa e lirismo” (PAZ, 2012, p. 19).

3.3- O poeta multifacetado e a cidade em construção-destruição

Essa ambiguidade se revela com força em “Alguma Poesia”, obra em que “o poeta se apresentara com várias faces, frequentara vários humores, temas e linguagens, numa espécie de exercício muito pessoal das liberdades proclamadas pelo modernismo”, e em que “soube tirar vantagem das hesitações e recuos do indivíduo diante do mundo e da linguagem” (VILLAÇA, 2013, p. 49). O (anti)herói da modernidade, assim, assumido pelo artista como condição de construção de uma obra dotada de sentido, possui muitas faces: *flâneur*, *dândi*, *trapeiro*, *conspirador*, *anjo torto*, *gauche*.

O ambiente mais propício à existência desse ser multifacetado é a cidade, corpo físico de muitas faces, que também trafega contraditoriamente entre a afirmação peremptória e a negação taxativa. Também a vemos neste “Poema de Sete Faces”, desempenhando papel de espelho lírico da alma ambígua, que critica, avança, vacila, retorna, questiona e questiona-se.

A observação da cidade e seu tráfego, destacados à segunda e terceira estrofes do “Poema de sete faces”, leva ao (re)encontro de dilemas existenciais e revela certa inquietação relacionada à existência massificada, exposta na terceira estrofe e reforçada pela forma como o eu lírico afirma sua solidão e sua fragilidade diante de Deus, nas estrofes seguintes. Contraditoriamente, a solidão e o abandono se dão num coração “mais vasto que o mundo”, que ressalta a sensibilidade do artista frente a um mundo de difícil deglutição. Portanto também podemos distinguir, neste poema, um pequeno mas contundente retrato da modernidade e das angústias e mal-estares envolvidos em seu curso.

Interessante notar que a tensão existencial não se dissipa na poesia (“Se eu me chamasse Raimundo / seria uma rima, não seria uma solução”), mas, como em Baudelaire, na embriaguez, brindada à última estrofe. Desta forma, artista e arte são dessacralizados desde partida: é o poeta afirmando que as soluções serão buscadas mais na própria vida, na existência em si, percorrendo as ruas da cidade, que na forma poética tomada como recurso para recuperar uma ordem perdida ou afirmar nova ordem destinada a suplantar as carências e insuficiências do real. Assim Drummond inicia sua obra em verso, com a cidade pulsando entre as estrofes como força motriz de alguns dos mais importantes dilemas do sujeito na modernidade.

Este conteúdo, bem entendido, não é fato isolado no livro de estreia e associações análogas podem ser estabelecidas em outros poemas – o que nos propicia reflexões mais densas sobre a obra. No poema imediatamente subsequente, por exemplo, “Infância”, encontramos certa melancolia tingindo as recordações de um jovem menino, “sozinho entre mangueiras”, que “lia a história de Robinson Crusoe”:

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu sozinho menino entre mangueiras
lia a história de Robinson Crusoe.
Comprida história que não acaba mais.
(ANDRADE, 2002, p. 17)

Este poema é narrado do ponto de vista da cidade. Porque o pai vai para o campo, montado a cavalo, supõe-se que o local de partida é a casa da família na cidade, suposição reforçada pela penúltima estrofe (“Lá longe meu pai campeava / no mato sem fim da fazenda”), mas uma cidade que revela uma modernidade ainda rudimentar, invadida pelos elementos rurais e por certo arcaísmo, como fica ainda mais nítido na segunda estrofe:

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu
a ninar nos longes da senzala – e nunca se esqueceu
chamava para o café.
Café preto que nem a preta velha
café gostoso
café bom.
(ANDRADE, 2002, p. 17)

Temos, aqui, um poeta em seus primeiros versos, mas já manuseando recordações existenciais de infância e fazendo da história particular história pública, revelando elementos do processo de modernização que se pode destacar numa pequena cidade mineradora (portanto ainda enraizada no setor primário da economia), como Itabira, ainda em “Construção”, cuja imagem é nítida no poema homônimo, o quinto do livro:

Um grito pula no ar como foguete.
Vem da paisagem de barro úmido, calça e andaimes hirtos.
O sol cai sobre as coisas em placa fervendo.
O sorveteiro corta a rua.

E o vento brinca nos bigodes do construtor.
(ANDRADE, 2002, p. 23)

Este pequeno poema diz muito em seus econômicos cinco versos – aliás, a potência extraída de versos econômicos, muitas vezes secos e brutos, é um talento comum entre os grandes poetas modernos e há, em “Alguma Poesia”, muitos versos que, mesmo tomados isoladamente, formalizam ideias densas e abrem caminho para um extenso leque de reflexões críticas sobre o homem, o espaço e a história. Nessa paisagem “de barro úmido, caliça e andaimes hirtos”, não se distingue muito bem o que é construção e o que é escombros. O contraste entre a caliça, isto é, “conjunto de resíduos de uma obra de alvenaria demolida ou em desmoronamento, formado por pó ou fragmentos dos materiais diversos do reboco (cal, argamassa ressequida) e de pedras, tijolos desfeitos etc.”²⁰, e os andaimes, é o principal elemento a afirmar essa dialética construção-destruição, que nos remete ao conceito de “implosão-explosão”, de Lefebvre (2002, p. 26), da força desagregadora que implode a cidade para explodir *na* cidade.

A vida, aqui, se realiza entre gritos, escombros e andaimes, com o sol caindo sobre as coisas “em placa fervendo” e o sorveteiro cortando as ruas, distraído. A tensão, aqui, não se dissipa na embriaguez, mas no humor (“E o vento brinca nos bigodes do construtor”). De qualquer maneira, ela não se resolve, nem se esgota, na poesia, e o homem comum, que o poeta moderno quer assumir como imagem de si mesmo, parece resistir, na e pela vida, diante de forças incontroladas e maiores que ele.

Essa dialética construção-destruição é uma presença importante em “Alguma Poesia”, estando diretamente associada à sensibilidade do homem moderno, cercado por forças produtivas-destrutivas de grande impacto social e psíquico, que se livram do passado com impressionante e inquietante rapidez. O poema “A rua diferente”, por exemplo, gira em torno dessa sensibilidade:

Na minha rua estão cortando árvores
botando trilhos
construindo casas

Minha rua acordou mudada.
Os vizinhos não se conformam.
Eles não sabem que a vida
tem dessas exigências brutas.

Só minha filha goza espetáculo
e se diverte com os andaimes,
a luz da solda autógena

²⁰ Do “Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa”.

e o cimento escorrendo nas fôrmas.
(ANDRADE, 2002, p. 35)

Também narrado, como “Infância”, do ponto de vista da cidade, o poema traça um retrato mais nítido do processo de modernização a partir das marcas que ele vai imprimindo no espaço urbano e de seu caráter acelerado, destacado sobretudo pelo verso “Minha rua acordou mudada”, mas envolvendo o sentimento do “homem comum” diante das transformações. Como “Construção”, ele nos apresenta à paisagem de uma cidade “em obras”, com seus andaimes, suas luzes de solda “e o cimento escorrendo nas fôrmas”. Nele, a dialética construção-destruição se revela sobretudo na primeira estrofe: para “botar trilhos” e construir casas, é preciso cortar árvores – e esta é a própria dialética do desenvolvimento e do “progresso”, que não se realiza sem algum grau de destruição, sobretudo da natureza, bem representada no poema.

É interessante destacar, também, que a modernização, responsável por “botar trilhos”, cortar árvores e construir casas, aparece como um conjunto de “exigências brutas” relacionadas à reprodução material, que geram insegurança e incompreensão ao revolver condições existenciais e estabelecer a incerteza do futuro como tônica do presente. O inconformismo dos vizinhos contrasta com a voz conformada do poeta, que se apresenta como um forte, que aceita as “exigências brutas” e sabe compreendê-las – e talvez o faça precisamente por estar “munido” da poesia para ressignificar a própria existência, ou por ser um itabirano “triste, orgulhoso, de ferro”.

Novamente, a tensão se dissolve com certo grau de humor, na última estrofe, quando se revela certa graça envolvida na paisagem angustiada da cidade em destruição/construção. O humor, aqui, é uma forma de conformar-se, mas também de opor resistência. Por meio dele se afirma, ao mesmo tempo, a impotência do conformado e a irreverência do crítico, seguindo, assim, o tom paradoxal inaugurado pelo (anti)herói de sete faces.

3.4- Dissonância, polifonia e a cidade

Esse tom paradoxal também pode ser lido como presença da dissonância, que Friedrich (1978) identifica como traço central da lírica moderna, que exige que o geógrafo, que se constrói na cultura da objetividade científica, abandone suas concepções hierárquicas sobre a relação ciência-arte e estimule sua sensibilidade, buscando desenvolver os artifícios mais sutis envolvidos na interpretação do texto literário.

É preciso compreender, neste sentido, que muitas vezes os temas se depreendem da obra de forma furtiva, de forma apenas sugerida – em certos aspectos, de forma *traíçoeira*, porque envolvidos num universo metafórico que não se desnuda imediatamente. A bela lição do fazer poético oferecida por Drummond no poema “Procura da poesia”, de “A rosa do povo”, pode ser transposta para o trabalho do crítico:

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?
(ANDRADE, 2008, p. 25-26)

É oportuno lembrar, por isso, que embora a poesia drummondiana seja intensamente social, rica em reflexões públicas e imagens do espaço concreto, em toda obra poética imiscui-se a sensível matéria lírica do mundo subjetivo, as emoções, percepções, interpretações ou imagens *oníricas*. Por isso, é preciso cuidado ao tomar o conteúdo de seus versos como retratos perfeitos da realidade social. É material sensível, polifônico e, por isso, *traíçoeiro*. O geógrafo pode, no entanto, dar contribuições relevantes à interpretação da obra literária ao destacar o ponto de vista do espaço, (re)conciliando o caráter objetivo da geografia e o traço subjetivo da literatura, sempre tendo claro que o resultado desse trabalho hermenêutico é um conjunto de propostas de interpretação e não de verdades taxativas. Não há verdades indiscutíveis no texto literário e a poesia moderna potencializa essa polifonia e essa polissemia.

No interior da polifonia de “Alguma Poesia”, do poeta de muitas faces e muitas vozes, gostaríamos de destacar um poema muito significativo do ponto de vista do espaço e do ponto de vista da cidade: “Lanterna Mágica”, um poema

que, composto exatamente por sete cidades e um estado, que dão nome a suas oito seções, parece o desdobramento urbano das sete faces do poeta *gauche* – a cada face, uma cidade. O caráter polifônico da obra, que bem representa alguns dos traços mais marcantes da poesia moderna, permite até mesmo a demarcação cartográfica das cidades do poema, no mapa 01, a seguir:

Mapa 01 - As cidades do poema "Lanterna Mágica" (1930), de Carlos Drummond de Andrade
 Elaboração: Felipe Cabañas da Silva (2019) / Fonte de Dados: IBGE (2017) / Sistema de Coordenadas Geográficas: Datum SIRGAS 2000

No poema, a ordem de aparição das cidades é a seguinte: I- Belo Horizonte; II- Sabará; III- Caeté; IV- Itabira; V- São João Del-Rei; VI- Nova Friburgo e VII- Rio de Janeiro, sequenciamento que sugere um claro trajeto. A seção VIII, *Bahia*, encerra a peça, novamente com humor e certa ironia: “É preciso fazer um poema sobre a Bahia... / Mas eu nunca fui lá”. Ao mesmo tempo, são versos que reforçam o compromisso lírico com a vivência concreta, que afirmam que o poeta precisa viver o que escreve e que ele tem conhecimento “carnal” das sete cidades das quais acaba de fazer poesia.

O trajeto Minas-Rio, mais tarde, irá compor a atmosfera do poema “Revelação do Subúrbio”, em “Sentimento do Mundo”, do qual deduz-se que, morando no Rio de Janeiro, o poeta segue visitando sua terra natal com certa frequência (“Quando vou para Minas, gosto de ficar de pé, contra a vidraça do carro”). A “grande viagem urbana” do poema “Lanterna Mágica”, por outro lado, parte de Belo Horizonte, a capital mineira, em tom bastante lúgubre:

Meus olhos têm melancolias,
minha boca tem rugas.
Velha cidade!
As árvores tão repetidas.

Debaixo de cada árvore faço minha cama,
em cada ramo dependuro meu paletó.
Lirismo.
Pelos jardins Versailles
ingenuidade de velocípedes.

E o velho fraque
na casinha de alpendre com duas janelas dolorosas.
(ANDRADE, 2002, p. 29)

“Velha cidade! / As árvores tão repetidas”: versos que nos remetem ao grito de Baudelaire, “Horrrível vida! Horrrível cidade!”, no poema “À uma hora da madrugada”, analisado no segundo capítulo. De fato, há aqui um certo eco do angustiado narrador baudelaireano em “O esplim de Paris” – de resto uma voz muito presente na literatura moderna, como discutimos anteriormente. É um momento em que o “anjo torto” de Drummond, um pouco vacilante, muito irônico e com alguma propensão ao humor, entrega-se às sombras.

Pode-se falar em certo “pessimismo da modernidade”, impresso nessa voz, que em “Alguma Poesia” perpassa também outros poemas, como “O sobrevivente” e “Epigrama para Emílio Moura”, em que o eu lírico chega mesmo a afirmar “que esta vida não presta”, remetendo-nos mais uma vez a um verso

de Baudelaire: “esta vida é um hospital em que cada doente está dominado pela vontade de mudar de leito”. Mas essa voz também nunca é pura: está sempre entrecortada pela voz da ironia e pelo recurso ao humor, que demonstram na disposição psicológica algumas das contradições existenciais da modernidade, movimento que é de todo o livro e também do poema “Lanterna Mágica”, que encontra na cidade de “Sabará” o seu ponto alto:

A dois passos da cidade importante
a cidadezinha está calada, entrevada.
(Atrás daquele morro, com vergonha do trem).
Só as igrejas
só as torres pontudas das igrejas
não brincam de esconder.

O Rio das Velhas lambe as casas velhas,
casas encardidas onde há velhas nas janelas.
Ruas em pé
pé-de-moleque
PENÇÃO DE JUAQUINA AGULHA
Quem não subir direito toma vaia...
Bem-feito!

Eu fico cá embaixo
maginando na ponte moderna – moderna por quê?
A água que corre
já viu o Borba.
Não a que corre,
mas a que não para nunca
de correr.

Ai tempo!
Nem é bom pensar nessas coisas mortas, muito mortas.
Os séculos cheiram a mofo
e a história é cheia de teias de aranha.
Na água suja, barrenta, a canoa deixa um sulco logo apagado.
Quede os bandeirantes?
O Borba sumiu,
Dona Maria Pimenta morreu.

Mas tudo tudo é inexoravelmente colonial:
bancos janelas fechaduras lampiões.
O casario alastra-se na cacunda dos morros,
rebanho dócil pastoreado por igrejas:
a do Carmo – que é toda de pedra,
a Matriz – que é toda de ouro.
Sabará veste com orgulho seus andrajos...
Faz muito bem, cidade teimosa!

Nem Siderúrgica nem Central nem roda manhosa de forde
sacode a modorra de Sabará-buçu.

Pernas morenas de lavadeiras,
tão musculosas que parece foi o Aleijadinho que as esculpiu,
palpitam na água cansada.

O presente vem de mansinho

de repente dá um salto:
cartaz de cinema com fita americana.

E o trem bufando na ponte preta
é um bicho comendo as casas velhas.
(ANDRADE, 2002, p. 29-31)

Este poema reúne elementos líricos e geográficos importantes, que merecem uma análise minuciosa. Em primeiro lugar, podemos notar a clara alternância entre a voz lúgubre de “Belo Horizonte” e a tonalidade irônica com que as sete faces vão dissolvendo a tensão no decorrer do livro. Há considerável volume de distensão humorística, mas há também alto grau de melancolia na maneira como a “cidadezinha calada, entrevada”, “a dois passos da cidade importante”, é retratada – aliás, retratar é um verbo que não define com precisão o que faz Drummond: melhor dizer que o poeta incorpora, em sua voz, a voz que a cidade veicula através de sua materialidade. Lembramos, neste sentido, quando Lefebvre (2009, p. 68) aponta que:

Em seu plano específico, a cidade pode se apoderar das significações existentes, políticas, religiosas, filosóficas. Apoderar-se delas para as dizer, para expô-las pela via – ou pela voz – dos edifícios, dos monumentos, e também pelas ruas e praças, pelos vazios, pela teatralização espontânea dos encontros que nela se desenrolam, sem esquecer as festas, as cerimônias (com seus lugares qualificados e apropriados). Ao lado da escrita, existe a fala do urbano, ainda mais importante; essas palavras expressam a vida e a morte, a alegria ou a desgraça. A cidade tem esta capacidade que faz dela um conjunto significativo.

A cidade tem esta capacidade que faz dela um conjunto significativo e a sensibilidade lírica faz do poeta bom tradutor das significações latentes da cidade. O poema “Sabará”, parte do extenso poema “Lanterna Mágica”, lido com o devido cuidado, revela *uma* tradução integral, que passa pela história, caracteriza e registra a paisagem, aborda a geografia produtiva e reflete a vida cotidiana.

É importante destacar, neste sentido, a presença de uma forma de expressão lírica que não é fato isolado na arte de Carlos Drummond de Andrade: a prosopopeia, ou o ato pelo qual o narrador atribui sentimentos humanos a seres inanimados: a cidadezinha, assim, aparece “calada”, “entrevada”, com vergonha; suas torres pontudas “brincam”; o “Rio das Velhas lambe as casas velhas”; as ruas estão “em pé”; a água *vê*; a igreja *pastoreia* os rebanhos; a cidade é “teimosa”, mas “veste com orgulho seus andrajos”; o trem “é um bicho

comendo as casas velhas”. Essa figura de linguagem se repete em outras seções de “Lanterna Mágica”, como no poema seguinte, por exemplo, “Caeté”:

A igreja de costas para o trem.
Nuvens que são cabeças de santo.
Casas torcidas.
E a longa voz que sobe
que sobe... que sobe do morro
(ANDRADE, 2002, p. 31)

Ou ainda na seção V, “São João Del-Rei”, chamada de “cidade parálitica / no sol / espiando a sombra dos emboabas / no encantamento das alfaias” (ANDRADE, 2002, p. 32). A prosopopeia como elemento central de expressão da cidade aparece num dos poemas mais emblemáticos de “A rosa do povo”, “Carta a Stalingrado”, como demonstramos no trabalho de mestrado “Por uma geografia da lírica: representações do espaço na poesia de Carlos Drummond de Andrade”. Ela é excelente demonstração, na forma como a linguagem é construída e manuseada, da fusão ser-espaço que integra a visão de mundo do poeta itabirano e se expressa em sua poesia.

Em “Lanterna Mágica”, por meio da prosopopeia, o poeta anima a cidade do conteúdo sensível das emoções humanas e o universo afetivo revelado é carregado de negatividade, explícita sobretudo na ideia de paralisia, em “São João Del Rei”, e na imagem de uma “modorra”, uma apatia que nem mesmo a mineração (“Siderúrgica” e “Central”) ou a “roda manhosa” do forde (poderia haver melhor símbolo da modernidade que o automóvel Ford?), são capazes de sacudir, em “Sabará”.

Somente o ser, mergulhado na existência, é capaz de verbalizar essa carga afetiva; mas ela nasce na cidade, e, verbalizada, fala para ela, sobre ela, revelando o ambiente contraditório em que as forças “do futuro” (construtivas-destrutivas) estão permeadas e condicionadas pelas forças “do passado” (resistentes), em que o trem (futuro) “bufa” e “come” as casas velhas (passado), em que “o presente vem de mansinho” e “de repente dá um salto” e há pontes, cinemas e automóveis, mas “tudo tudo é inexoravelmente colonial: / bancos janelas fechaduras lampiões”. Sabará, teimosa, *orgulhosa*, não abre mão de seus “andrajos”, ou seja, seus “trapos” velhos e coloniais, sua Matriz, de ouro, sua igreja do Carmo, de pedra: a “cidadezinha entrevada” parece resistir à passagem da modernidade – como os vizinhos do poema “A rua diferente”, que

não se conformam quando notam que sua rua amanheceu transformada –, embora exiba algumas de suas mais importantes marcas.

Podemos ver que não há *flânerie* no trajeto de Drummond pelas cidades – grandes ou pequenas, importantes, opulentas, ou entrevadas, tímidas – do Rio e de Minas. É uma viagem, sim – uma das traduções líricas possíveis da vivência de um poeta que por muitos anos se dividiu entre Rio de Janeiro e Minas Gerais –, mas não há *turismo*. Não há observação desinteressada ou deleite estético descompromissado, como no *flâneur*. Como sempre, o poeta itabirano, socialmente comprometido, revela a coragem daquele que investe sua sensibilidade nos temas mais espinhosos e não se furta às contradições mais desconfortáveis. Novamente, sua voz encontra a de Baudelaire.

3.5- Modernidade, perenidade e fugacidade

A essa viagem lírica, tão carnal e umbilical, pelas cidades brasileiras, contrapõe-se uma viagem por terras estrangeiras, muito mais abstrata, algo onírica, mas também atravessada pela crítica social e pela recorrente ironia cáustica incumbida de dissolver as tensões – mas que também reforça a voz crítica por meio do recurso à irreverência, como sustentamos anteriormente:

Meus olhos brasileiros sonhando exotismos.
Paris. A torre Eiffel alastrada de antenas como um caranguejo.
Os cais bolorentos de livros judeus
e a água suja do Sena escorrendo sabedoria.

O pulo da Mancha num segundo.
Meus olhos espiam olhos ingleses vigilantes nas docas.
Tarifas bancos fábricas trustes craques.
Milhões de dorsos agachados em colônias longínquas formam um tapete
[para sua Graciosa Majestade Britânica pisar.
E a lua de Londres como um remorso.

Submarinos inúteis retalham mares vencidos.
O navio alemão cauteloso exporta dolicocéfalos arruinados.
Hamburgo, embigo do mundo.
Homens de cabeça rachada cismam em rachar a cabeça dos outros
[dentro de alguns anos.

A Itália explora conscienciosamente vulcões apagados,
vulcões que nunca estiveram acesos
a não ser na cabeça de Mussolini.
E a Suíça cândida se oferece
numa coleção de postais de altitudes altíssimas.

Meus olhos brasileiros se enjoam da Europa.

Não há mais Turquia.
O impossível dos serralhos esfacela erotismos prestes a declanchar.
Mas a Rússia tem as cores da vida.
A Rússia é vermelha e branca.
Sujeitos com um brilho esquisito nos olhos criam o filme bolchevista e no
[túmulo de Lênin em Moscou
[parece que um coração enorme
[está batendo, batendo

mas não bate igual ao da gente...

Chega!
Meus olhos brasileiros se fecham saudosos.
Minha boca procura a "Canção do Exílio".
Como era mesmo a "Canção do Exílio"?
Eu tão esquecido de minha terra...
Ai terra que tem palmeiras
onde canta o sabiá!
(ANDRADE, 2002, p. 27-28)

“Meus olhos brasileiros sonhando exotismos”. E o exotismo sonhado passa por Paris, Londres, Hamburgo, Moscou. Detém-se pouco. A paisagem mais nítida é a de Paris, nos cais do Sena, com seus buquineiros. Mas é um sonho. Os olhos brasileiros divagam sem sair do lugar. Atravessam o canal da Mancha num segundo, pulando de Paris a Londres, onde “Milhões de dorsos agachados em colônias longínquas formam um tapete para sua Graciosa Majestade Britânica pisar”.

Este verso, de grande força lírica e política, nos remete muito claramente à “Lira Itabirana” e a uma imagem de modernidade em que se sacrificam os seres pelas coisas. O poeta olha para o tapete vermelho da monarquia e vê as “lágrimas disfarçadas sem berro” que alimentam a produção de riquezas, em Itabira, Sabará ou Londres. Estabelece-se, aqui, a crítica a certo imaginário social que mistifica a Europa, seus grandes símbolos, políticos e geográficos (entre os quais encontram-se certas cidades emblemáticas), que revelam menos beleza do que imaginam os olhos sonhando exotismos.

Essa interpretação se faz ainda mais pertinente quando encontramos, em outro poema da obra, “Explicação”, essa crítica numa posição mais explícita e taxativa: “Para mim, de todas as burrices, a maior é suspirar pela Europa / A Europa é uma cidade muito velha onde só fazem caso de dinheiro / e tem umas atrizes de pernas adjetivas que passam a perna na gente” (ANDRADE, 2002, p. 114).

Todavia, apesar da melancolia e da negatividade crítica que o verso sobre o tapete monárquico destaca (ou precisamente por este motivo), “Europa,

França e Bahia” é um poema atravessado pelo sarcasmo e pela ironia cáustica. Cada destino europeu, “sonhado”, é desconstruído por ele: em Paris, “a água suja do Sena” escorre “sabedoria”; na Inglaterra, a “Graciosa Majestade Britânica” é assistida por uma lua que brilha como um remorso; na Alemanha, “Homens de cabeça rachada cismam em rachar a cabeça dos outros dentro de alguns anos”; na Itália, “vulcões que nunca estiveram acesos / a não ser na cabeça de Mussolini” são conscienciosamente explorados; a Suíça, por sua vez, se oferece “numa coleção de postais de altitudes altíssimas”; na Turquia, “o impossível dos serranhos esfacela erotismos prestes a declanchar”. O “último mal da caixa de Pandora”, a esperança, parece vir da Rússia, onde “Sujeitos com um brilho esquisito nos olhos criam o filme bolchevista e no túmulo de Lênin em Moscou parece que um coração enorme está batendo, batendo”... Mas, como esse coração “não bate igual ao da gente”, o eu lírico sai bruscamente (“Chega!”) de seu “exílio onírico” e volta para sua terra, que andava um tanto esquecida: “Ai terra que tem palmeiras / onde canta o sabiá!”.

É oportuno comparar o estado de espírito deste poema com o de dois poemas subsequentes, “Sentimental” – que, embora muito mais intimista e sem alusões diretas ao espaço ou ao temário urbano, possui um forte eco de “Europa, França e Bahia” – e “Fuga”, que repercute a forte ironia cáustica:

Ponho-me a escrever teu nome
com letras de macarrão.
No prato, a sopa esfria, cheia de escamas
E debruçados na mesa todos contemplam
esse romântico trabalho.

Desgraçadamente falta uma letra,
uma letra somente
para acabar teu nome!

- Está sonhando? Olhe que a sopa esfria!

Eu estava sonhando...
E há em todas as consciências um cartaz amarelo:
“Neste país é proibido sonhar”.
(ANDRADE, 2002, p. 45)

Vemos, aqui, o eco do pessimismo que perpassa os versos do poema anterior e se mostra também em outros momentos do livro municiando a atitude crítica, mas também identificamos importante ruptura. O eu lírico que se permitira “sonhar exotismos”, agora afirma que “há em todas as consciências um cartaz

amarelo: ‘Neste país é proibido sonhar’”. Afinal, estamos no país em que se sonham exotismos ou em que é proibido sonhar?

Seria necessário perguntar-se o que é sonhar. É bastante evidente que a concepção de sonho de cada poema é diferente. No primeiro, o sonho divaga, trafega por muitos objetos, muitos desejos e não se detém muito tempo em nenhum deles; no segundo, fixa sua plenitude no amor e parece aspirar, assim, à realização carnal e espiritual mais profunda do ser, à beatitude à qual também aspira Baudelaire. De um lado, portanto, revela a fugacidade e fragilidade dos desejos e, de outro, sua perenidade. Esta, a julgar pelo poema “Fuga”, não tem mesmo lugar no Brasil:

As atitudes inefáveis
Os inexprimíveis delíquios,
êxtases, espasmos, beatitudes
não são possíveis no Brasil.

O poeta vai enchendo a mala,
põe camisas, punhos, loções,
um exemplar da *Imitação*
e parte para outros rumos.

A vaia amarela dos papagaios
rompe o silêncio da despedida.
- Se eu tivesse cinco mil pernas
(diz ele) fugia com todas elas.

Povo feio, moreno, bruto,
não respeita meu fraque preto.
Na Europa reina a geometria
e todo mundo anda – como eu – de luto.

Estou de luto por Anatole
France, o de *Thaïs*, jóia soberba.
Não há cocaína, não há morfina
igual a essa divina
papa-fina.

Vou perder-me nas mil orgias
do pensamento greco-latino.
Museus! estátuas! catedrais!
O Brasil só tem canibais.

Dito isso fechou-se em copas.
Joga-lhe um mico uma banana,
por um tico não vai ao fundo.

Enquanto os bárbaros sem barbas
sob o Cruzeiro do Sul
se entregam perdidamente
sem anatólios nem capitólios
aos deboches americanos.
(ANDRADE, 2002, p. 73)

O objeto da crítica, aqui, é semelhante ao dos poemas anteriores, exceto que agora há um personagem central seduzido pelo imaginário da Europa, onde “reina a geometria”: ele é poeta e se “tivesse cinco mil pernas (...) fugia com todas elas”, levando “camisas, punhos e loções” em busca de museus, estátuas e catedrais, pois no “Brasil só tem canibais”, personagem que é a antítese do narrador de “Explicação”, que toma a crítica como sua e, afirmando-se em determinado momento um “filho de fazendeiro” de muita “sen-si-bi-li-da-de” (ANDRADE, 2002, p. 113), se parece mais a um alter-ego do próprio Drummond.

Nitidamente, esses poemas expõem viagens mais oníricas que a do poema “Lanterna Mágica”, que reflete muito claramente uma experiência carnal. Mesmo ao divagar, entretanto, não há *flânerie* na expressão poética de Carlos Drummond de Andrade. Pelo contrário, o poeta que quer abandonar o “país de canibais” para “perder-se nas mil orgias do pensamento greco-latino” é um personagem bastante real. Representa a prepotência das classes dominantes na intelectualidade e carrega grande parte da superficialidade do *flâneur*. Sua ridicularização vem também a ser crítica social.

Drummond articula, assim, as múltiplas dimensões da existência – carnal, objetiva, onírica, subjetiva – na costura dessa crítica. E mesmo nas entrelinhas mais difíceis nota-se a presença de uma força sensível que orienta uma atitude artística de enfrentamento: a modernidade e a cidade moderna.

Há que se destacar, nesses dois poemas, sobretudo essa interdição do sonho perene: em “Sentimental”, ela é um atributo de todas as consciências, inclusive do narrador, e em “Fuga” representa a ideologia e o discurso de um personagem. Em ambos os casos, de qualquer maneira, a perenidade (representada no segundo poema sobretudo pela ideia de “beatitude”, muito próxima da que encontramos em Baudelaire) não encontra lugar no Brasil. E cabe questionar: no Brasil ou no mundo?

A modernidade, generalizando o consumo e a relação mercantil como diapasão das relações sociais, é o período histórico em que a perenidade é sacrificada pela fugacidade, fragilizando os laços de sociedade, que frequentemente não ultrapassam o plano das aparências. Vimos em Baudelaire que essa fragilização pode atingir extremos brutais, como no caso da mãe que espera lucrar com a corda com que se enforcou o próprio filho. Essa consciência é muito nitidamente demonstrada, por Drummond, no poema “Sociedade”:

O homem disse para o amigo:
— Breve irei a tua casa
e levarei minha mulher.

O amigo enfeitou a casa
e quando o homem chegou com a mulher,
soltou uma dúzia de foguetes.

O homem comeu e bebeu.
A mulher bebeu e cantou.
Os dois dançaram.
O amigo estava muito satisfeito.

Quando foi hora de sair,
o amigo disse para o homem:
— Breve irei a tua casa.
E apertou a mão dos dois.

No caminho o homem resmunga:
— Ora essa, era o que faltava.
E a mulher ajunta: — Que idiota.

— A casa é um ninho de pulgas.
— Reparaste o bife queimado?
O piano ruim e a comida pouca.

E todas as quintas-feiras
eles voltam à casa do amigo
que ainda não pôde retribuir a visita.
(ANDRADE, 2002, p. 103-104)

É neste contexto que o sonho mais profundo, o sonho da realização ontológica mais plena, representada pelo amor ou pela beatitude, é interdito. Não só neste país, mas também naqueles idealizados pelo imaginário social mais pueril, acrítico. Como sonhar a realização no amor – e do amor –, ou alcançar a beatitude em meio a tanta brutalidade – de objetos e seres?

É importante notar como imiscuem-se temas sensíveis da modernidade, articulados em última instância à vivência urbana, mesmo nos poemas mais intimistas, aparentemente mais afastados da realidade social, ou nos mais oníricos. Pois é um erro conceber a arte como obra do indivíduo atomizado: mesmo quando o artista mergulha profundamente dentro de si mesmo e parece produzir uma obra que não ultrapassa as fronteiras do “eu”, ele formaliza um universal incorporado, tomando as estruturas partilhadas da linguagem, do símbolo, das técnicas pictóricas ou das notas musicais como suas ferramentas de trabalho, objetivando por meio delas um inconsciente tanto pessoal quanto coletivo. Esse inconsciente coletivo também se revela no sonho. Recuperando a afirmação de Adorno à qual nos referimos anteriormente: “a composição lírica

tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal” (ADORNO, 2003, p. 66), e o grande poeta, como sustenta Eliot (1951, p. 137), “in writing himself, writes his time”²¹.

3.6- No caminho da “verdadeira poesia”

Talvez nasça precisamente dessa consciência o poema “Política Literária”, por exemplo, que, dedicado a Manuel Bandeira, ironiza aquela que pode ser chamada de “burocracia da pena”, mais ocupada com o quinhão de poder obtido por meio de seus versos que com a poesia em sua dimensão universal – poema que, pelo tratamento irônico dispensado à figura do poeta, dialoga com “Fuga”:

O poeta municipal
discute com o poeta estadual
qual deles é capaz de bater o poeta federal.

Enquanto isso o poeta federal
tira ouro do nariz.
(ANDRADE, 2002, p. 43)

Ao mesmo tempo, no poema “O sobrevivente”, que também revela grande “pessimismo da modernidade”, o momento histórico é traçado como não propício a essa poesia universal, verdadeira poesia, que ultrapasse as querelas do indivíduo atomizado e as miudezas da vaidade e do poder. Simultaneamente, é pela negação da modernidade que se pode escrever realmente essa poesia universal – momento em que a obra de Drummond confirma a tese de Alfredo Bosi sobre o poeta moderno, que faz poesia e se faz poeta precisamente ao expressar a “má positividade do sistema”:

Impossível compor um poema a essa altura da evolução da
humanidade.
Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira
poesia.
O último trovador morreu em 1914.
Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.
Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais
simples.
Se quer fumar um charuto aperte um botão.
Paletós abotoam-se por eletricidade.

²¹ “Escrevendo a si mesmo, escreve a seu tempo” (tradução nossa).

Amor se faz pelo sem-fio.
Não precisa estômago para digestão.
Um sábio declarou a *O Jornal* que ainda falta
muito para atingirmos um nível razoável de
cultura. Mas até lá, felizmente, estarei morto.
Os homens não melhoraram
e matam-se como percevejos.
Os percevejos heróicos renascem.
Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.
E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.
(Desconfio que escrevi um poema.)
(ANDRADE, 2002, p. 83)

Aqui está uma clara demonstração de que o poeta, ao escrever a si mesmo, externando sua percepção da realidade, escreve o seu tempo. “O último trovador morreu em 1914” e alguns anos depois – lembrando que “Alguma Poesia” foi publicado em 1930 –, a “essa altura da evolução da humanidade”, ninguém mais lembra seu nome e já não é mais possível escrever uma linha sequer de “verdadeira poesia”, aquela que ultrapassa as idiossincrasias do “poeta municipal”, do “poeta estadual” e do “poeta federal”.

Essa poesia, a verdadeira, foi engolida pela história, uma história em que “Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples”, os “paletós abotoam-se por eletricidade”, “Amor se faz pelo sem-fio” e “Os homens não melhoraram / e matam-se como percevejos”. Este mundo inabitável – e cada vez mais habitado –, onde as pessoas já não sabem mais chorar, é ambiente avesso à poesia – ao menos, à “verdadeira”, a dos poetas que se entregam “aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação”, a dos poetas armados, pois “um poeta desarmado é, mesmo, um ser a mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos” (ANDRADE, 1944, p. 73).

Impossível compor um poema, mas ao dissecar essa impossibilidade, ao pintar o quadro desse mundo inóspito à poesia, desconfiamos que nasceu um poema. Clara e límpida a demonstração de que o poeta moderno “minera o eu” na “má positividade do sistema” e, dessa mineração, nasce sua arte.

É impressionante, também, e merece consideração, a atualidade e o caráter visionário desses versos. Ao fazer a leitura lírica das primeiras décadas do século XX, Drummond antecipa o que será uma história marcada pela instabilidade e pela guerra – a história do século XX e, mesmo, do início do século XXI. O mundo continua um lugar inóspito à verdadeira poesia e, sendo

inóspito à poesia, ele é também largamente inóspito à vida – tendo claro que a poesia moderna separa cada vez menos vida e poesia e que é nítido que o poema “O sobrevivente”, do título ao último verso, não faz essa separação.

Tanto a fugacidade quanto a brutalidade da era moderna são, portanto, inóspitas à “verdadeira poesia” e à plenitude da existência, tudo que é sensível e perene. Mas, contraditoriamente, é na revelação dessas marcas negativas que se pode criar a verdadeira poesia e viver verdadeiramente. Se poesia e existência se confundem cada vez mais, e a poesia revela uma crescente postura crítica frente ao mundo, a existência também passa a realizar-se criticamente. Vida e poesia são forças que se retroalimentam e nessa espiral dialética se realiza o poeta moderno. Essa consciência da indissolubilidade entre a vida e o verso é muito claramente demonstrada em “Poesia”:

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieto, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira.
(ANDRADE, 2002, p. 65)

E, no poema “Quadrilha”, vemos que mesmo temas como os relacionamentos amorosos, que em tese poderiam dar origem a uma poesia mais plácida e menos crítica, mais autônoma em relação às grandes inquietudes sociais, também são dissolvidos no ácido da modernidade, onde os indivíduos periclitam e desencontram-se:

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história.
(ANDRADE, 2002, p. 79)

Nota-se, assim, com muita clareza, e em diversas passagens de “Alguma Poesia”, a presença da “mauvaise conscience” e da atitude “crítico-analítica”, que se volta para si e para a obra – assumindo a metalinguagem como método –, que Pignatari (2004) situou como consequência da crise do artesão (e do artista) frente à sociedade industrial, utilitária, da modernidade, como discutimos

anteriormente. É sem dúvida por isso que o poeta se constrói na expressão da “má positividade”, e essa crise é poética e existencial, não somente pela crescente indissolubilidade entre vida e poesia, mas também pela “crise de função” atravessada pelo artista.

Essa crise também pode ser considerada um dos fatores a aproximar o artista do “homem comum” e suas angústias. O pintor, por exemplo, antes envolvido em todas as fases do processo de captura e reprodução imagética do real, da confecção das tintas ao manuseio do pincel, vê seu *métier* reduzido à operação de uma máquina, a câmera fotográfica, destinada a superar as limitações do olho e da destreza humana na arte de retratar a realidade.

Certas novidades técnicas da modernidade, assim, tendem a “proletarizar” o artista ao aproximar sua função de uma função operacional. Essa proletarianização, bem entendido, também decorre da massificação da produção e do consumo dos objetos de arte, como discutimos anteriormente a partir do pensamento de Walter Benjamin: ao afastar a arte do valor de uso e aproximá-la do valor de troca, a massificação faz do artista um produtor de mercadorias entre outros. Essa crise, no entanto, não empobrece a arte porque o artista encontra outras funções, sobretudo a partir da consciência de sua condição *crítica*, que formaliza e expressa um inconsciente coletivo a partir dos grandes temas partilhados: angústia, medo, incompreensão, solidão.

Ouvimos, em “Alguma Poesia”, muito claramente a voz de um artista que habita a cidade, perde sua santidade e abraça o homem comum e suas dores, formulando criticamente uma série de temas que se depreendem da modernidade e da generalização da vida urbana – como Baudelaire, mas incorporado a outro tecido social. Também através do pensamento social crítico, presente em vários dos poemas que abordamos, o artista se faz homem comum, pois a crítica é em si um ato político, que toma pelas mãos algum destino coletivo: “Je me revolte, donc nous sommes”²², afirma Camus (1951, p. 38), em “L’homme révolté”. O homem que contesta, assim, irmana-se à coletividade.

Procuramos, assim, iniciar a leitura da relação entre cidade e existência em Drummond a partir de sua obra de estreia, que comporta alguns de seus mais notórios poemas e algumas “declarações de princípios”, como o

²² “Eu me revolto, portanto nós somos”

emblemático “Poema de Sete Faces”, que serão importantes mais tarde, em livros como “Sentimento do Mundo” e “A rosa do povo”. Procuramos, também, iniciar nossas considerações críticas através de uma leitura intertextual com a obra de Charles Baudelaire, que situamos no capítulo anterior como o poeta que quis “dar forma à modernidade” e fez escola na arte moderna.

Tomamos, assim, a “rosa do povo”, de Drummond, que encontra o “lodaçal de macadame”, de Baudelaire, como símbolo de uma poesia que desce do pedestal ao nível da rua, o elemento mais típico da cidade que é palco de tantos fatos, movimentos, conflitos e contradições da modernidade. Um símbolo que é de um livro específico, “A rosa do povo”, mas que é essencialmente universal e atravessa a obra drummondiana: uma flor feia e desbotada, exuberante – embora tímida – em sua feiura, capaz de furar o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio – a própria poesia que, afastada dos ideais de perfeição e beleza legados pela antiguidade, abraça a simplicidade, a feiura, a dissolução da forma, reflete a modernidade para encontrar alguma verdade e furar o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.

Essa poesia universal, possível desde que capaz de desnudar a essência da sua impossibilidade, como faz o poema “O sobrevivente”, é a poesia da obra de estreia de Carlos Drummond de Andrade. Gostaríamos de pensar, a partir de agora, os outros livros escolhidos a partir de alguns desses parâmetros e dos diálogos críticos aqui iniciados.

Capítulo 4- Brejo das Almas: a voz da cidade

4.1- De Brejo das Almas a Francisco Sá: o município

Brejo das Almas, hoje Francisco Sá, é uma pequena cidade do norte de Minas, a aproximadamente 500 km da capital, Belo Horizonte. O nome curioso de Brejo das Almas vigorou entre 1923 e 1938 (IBGE, 2017), tempo suficiente para dar título ao segundo livro de Carlos Drummond de Andrade, em 1934. Situemos o município no mapa de Minas, junto às cidades do poema “Lanterna Mágica”, a título de melhor visualização espacial:

Mapa 02 - As cidades do poema "Lanterna Mágica" (1930), de Carlos Drummond de Andrade, além de Brejo das Almas, atualmente Francisco Sá (MG)
 Elaboração: Felipe Cabañas da Silva (2019) / Fonte de Dados: IBGE (2017) / Sistema de Coordenadas Geográficas: Datum SIRGAS 2000

Brejo das Almas foi, primeiramente, um distrito de Montes Claros, elevado à categoria de município pela Lei Estadual nº 843, de 07-09-1923, dia da comemoração da independência do Brasil. Em 1938, passa a chamar-se Francisco Sá por força do Decreto-lei Estadual nº 148, de 17 de dezembro. Hoje, o município é constituído por três distritos: Francisco Sá, Canabrava e Catuni, possui população de aproximadamente 26 mil pessoas e densidade demográfica de 9,07 hab/km². É cidade pobre, onde a remuneração média mensal dos trabalhadores formais é de aproximadamente 1,7 salários mínimos, o que a situa na posição de número 3666 de 5570 municípios brasileiros e 362 de 853 municípios mineiros. O PIB per capita é baixo, R\$ 11.411,27, posição de número 3386 no país e 473 em Minas. Pelo censo de 2010, o esgotamento sanitário adequado só chega a 46,1% das residências e a urbanização de vias públicas não ultrapassa 0,3%. Note-se, no mapa abaixo, a diferença de renda entre o norte e o sul de Minas, com o município de Francisco Sá destacado em vermelho (IBGE, 2017):

Mapa 03- Desigualdade de renda em Minas Gerais

Fonte: IBGE/Cidades. <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/francisco-sa/panorama> (2017)

É interessante situar alguns dados da situação socioeconômica do município no momento em que Drummond escreve seu segundo livro. Dados do censo de 1940 mostram o município de Francisco Sá com 1.257 estabelecimentos agropecuários, perfazendo uma área de 298.102 hectares e com valor total de Cr\$ 15.111.000. Em relação aos estabelecimentos industriais, o município conta em 1940 com apenas 2, que realizam capital de Cr\$ 5.000 e empregam somente 9 pessoas. O censo também mostra que, àquele momento, Francisco Sá possuía altíssima porcentagem de analfabetismo, 71,98% (IBGE, 1940, p. 206) – como Brejo das Almas só foi desmembrado de Montes Claros em 1923 e o censo de 1930 não ocorreu, não temos dados populacionais anteriores a 1940.

À epígrafe do livro, encontramos uma apresentação bastante lúgubre do município, mas que destaca sua “especialidade” econômica e um de seus momentos de prosperidade:

Brejo das Almas é um dos municípios mineiros onde os cereais são cultivados em maior escala. Sua exportação é feita para os mercados de Montes Claros e Belo Horizonte. Há também grande exportação de toucinho, mamona e ovos. A lavoura de cana-de-açúcar tem se desenvolvido bastante. Ultimamente, cogita-se da mudança do nome do município, que está cada vez mais próspero. Não se compreende mesmo que fique toda a vida com o primitivo: Brejo das Almas, que nada significa e nenhuma justificativa oferece. D'A *Pátria*, 6-VIII-1931 (ANDRADE, 2013, p. 9).

Interessante notar a vocação agropecuária do município: cereais, mamona, ovos, toucinho e cana-de-açúcar. Note-se que, somente em 1938, portanto no momento da mudança do nome Brejo das Almas para Francisco Sá, instituiu-se o Decreto-Lei nº 311, segundo o qual “a sede do município tem a categoria de cidade e lhe dá o nome” (AZEVEDO, 1992, p. 24). Mesmo assim, em 1950, aproximadamente duas décadas após a publicação de “Brejo das Almas”, o Brasil conta “apenas” 1890 cidades (se comparadas com as mais de 5 mil encontradas seis décadas mais tarde), das quais 1453 com menos de 5 mil habitantes. Para Azevedo (1992, p. 24, *itálicos do autor*):

Evidentemente, seria um erro afirmar que esses 1890 centros urbanos devem ser considerados verdadeiras *cidades*, de acordo com o conceito geográfico desta palavra, pois a grande maioria não apresenta as características culturais e sociais, a estrutura, as características demográficas e as funções geralmente apontadas pelos geógrafos para que possam ser como tais classificados. Acreditamos estar mais próximos da realidade se tomarmos como limite mínimo para a

conceituação das cidades (na falta de outro critério) a população urbana de 10.000 hab. Nesta hipótese, existiriam, em 1950, apenas 204 aglomerados urbanos que mereceriam aquela designação, no ponto de vista da Geografia.

Dessas 204, somente 35, ou seja, 17%, encontravam-se no estado de Minas Gerais. O censo decenal de 1930 não ocorreu no Brasil, por motivos “principalmente de ordem política” (IBGE, 2003, p. 18). Pelo censo de 1940, entretanto, o primeiro realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Francisco Sá já aparece com 23.419 habitantes (IBGE, 1940, p. 206), portanto atendendo ao critério fixado por Aroldo de Azevedo para receber a denominação de “cidade”.

Outro dado interessante diz respeito à área territorial. Pelo Censo de 1940, a área da capital do estado, Belo Horizonte, é de 222 km², e de Francisco Sá, de 5.066 km², ou seja, 22 vezes maior – essa discrepância territorial, ao lado da epígrafe do livro, permite supor que a área municipal é composta por grande extensão rural somada a um pequeno núcleo urbano com funções administrativas e comerciais incipientes. Estas são as características geográficas principais da pequena cidade que nomeia o segundo livro de poesias de Carlos Drummond de Andrade.

4.2- Brejo das Almas: o livro

Há relativa controvérsia na crítica literária na caracterização desta obra e sua posição na poética drummondiana. A principal linha crítica parte de Antônio Cândido, para quem “Alguma Poesia” e “Brejo das Almas” são obras construídas “em torno de um certo reconhecimento do fato” e onde:

O sentimento, os acontecimentos, o espetáculo material e espiritual do mundo são tratados como se o poeta se limitasse a registrá-los, embora o faça da maneira anticonvencional preconizada pelo Modernismo. Este tratamento, mesmo quando insólito, garantiria a validade do fato como objeto poético bastante em si, nivelando fraternalmente o Eu e o mundo como assuntos de poesia. (CÂNDIDO, 2011, p. 69).

Vagner Camilo, por outro lado, se contrapõe a essa associação entre a obra de estreia e o livro subsequente, situando o segundo na esteira da crise de 1930, que envolve “a pressão experimentada pelo poeta em virtude de sua

indecisão ideológica, justamente num momento em que se verificava a inserção política cada vez maior de nomes representativos do grupo modernista” (CAMILO, 2000, p. 38). Essa interpretação tem origem na obra de John Gledson, “Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade”, e encontra prova de sua pertinência nas palavras do próprio poeta, em entrevista de 1931, concedida ao jornal “A Pátria” (jornal que parece ser a origem, por sinal, da epígrafe do livro de 1934, transcrita acima):

Espiritualmente, a minha geração está diante de três rumos, ou de três soluções – Deus, Freud e o comunismo. A bem dizer, os rumos são dois apenas: uma ação católica, fascista e organizada em “Defesa do Ocidente” de um lado; do outro o paraíso moscovita, com a sua terrível e por isso mesmo envolvente sedução. Que é um apelo a tudo quanto subsiste em nós de romântico e descontrolado. Mas entre as duas posições, que impõem duas disciplinas, há lugar para a simples investigação científica, que nos fornece a chave, e por assim dizer o perdão dos nossos erros mais íntimos e das nossas mais dolorosas perplexidades. “Vamos todos para a Pasárgada” é o grito que o crítico Mário de Andrade ouviu de quase todas as nossas bocas, e creio que ouviu bem... Aqueles a quem o tomismo não consola e o plano quinquenal não interessa, esses se voltam para a libertação do instinto, o supra-realismo e a explicação dos sonhos, no roteiro da psicanálise. Ao ceticismo, à disponibilidade, à não-opção sucede – nova moléstia do espírito – essa “ida a Pasárgada”, paraíso freudiano, onde o poeta Manuel Bandeira afirma que tem “a mulher que eu quero, na cama que escolherei”, além de muitas outras utilidades que correspondem à satisfação de muitos outros impulsos sequestrados. Quanto à minha atitude pessoal diante desses três rumos possíveis, creio que não interessa aos leitores de A Pátria²³.

Temos, aqui, um claro testemunho existencial, que se contrapõe à interpretação usual segundo a qual a fase poética de “Brejo das Almas” é presidida pelo fato e seu registro. O poeta mostra uma consciência aguda dos dilemas existenciais de sua geração e revela o seu próprio mal-estar diante das “opções de libertação” que lhe são apresentadas, às quais responde com seu peculiar ceticismo crítico.

Estamos, assim, diante de um livro que faz referência clara a uma cidade objetiva, específica e peculiar do interior de Minas, pequena, pobre e pouco urbanizada, de imenso território para seus pouco mais de 20 mil habitantes, que “exporta” toucinho, mamona e ovos, e mergulha na pujança da cana-de-açúcar. Mas ela parece representar, antes, um *alter ego* da alma em crise, que desce, já não somente à rua, como em “Alguma Poesia”, mas ao lodo do brejo. O nome

²³ Trecho de entrevista de Carlos Drummond de Andrade ao jornal “A Pátria”, de 26 de maio de 1931, reproduzida por Gledson (1981, p. 90-91) e Camilo (2000, p. 38-39)

da cidade é sombrio e sugestivo dessa crise, e sua escolha como título não é ocasional.

4.3- Sim: ao eterno

O terreno poético de “Brejo das Almas” é inquestionavelmente pantanoso e as páginas do livro estão tingidas de melancolia. A vida cotidiana é uma presença importante, mas está longe de se restringir ao fato – afasta-se, novamente, dos passeios vazios do flâneur e é permeada de vigor crítico, embora muitos dos poemas da obra tenham tonalidade mais emotiva que contestatória.

Estamos novamente em presença do narrador baudelairiano, voz recorrente na literatura moderna, despejando na poesia seu desencanto, mas o recurso à ironia, ao sarcasmo e ao humor prosseguem como método de dissolução de tensões e exercício (auto)crítico. Esse misto de melancolia, desespero, ironia e humor, liricamente explosivo e produtor de poesia maior, é cristalizado pelo poema “Não se mate”, da parte final de “Brejo das Almas”, em que o suicídio se torna, mais que uma referência, uma verdadeira hipótese:

Carlos, sossegue, o amor
é isso que você está vendo:
hoje beija, amanhã não beija,
depois de amanhã é domingo
e segunda-feira ninguém sabe
o que será.

Inútil você resistir
ou mesmo suicidar-se.
Não se mate, oh não se mate,
reserve-se todo para
as bodas que ninguém sabe
quando virão,
se é que virão.

O amor, Carlos, você telúrico,
a noite passou em você,
e os recalques se sublimando,
lá dentro um barulho inefável,
rezas,
vitrolas,
santos que se persignam, .
anúncios do melhor sabão,
barulho que ninguém sabe
de quê, pra quê.

Entretanto você caminha
melancólico e vertical.
Você é a palmeira, você é o grito
que ninguém ouviu no teatro
e as luzes todas se apagam.
O amor no escuro, não, no claro,
é sempre triste, meu filho, Carlos,
mas não diga nada a ninguém,
ninguém sabe nem saberá.
(ANDRADE, 2013, p. 35-36)

Nota-se, novamente, a presença do tema da fragilidade das relações, exposto sobretudo na caracterização do amor, na primeira estrofe: “o amor / é isso que você está vendo: / hoje beija, amanhã não beija, / depois de amanhã é domingo / e segunda-feira ninguém sabe / o que será”. A voz que se apresentara forte, lúcida e conformada diante das “exigências brutas” do poema “A rua diferente”, que analisamos no capítulo anterior, aqui já não parece tão segura de si. Tem de insistir consigo: “Não se mate, oh não se mate”. Espere pelas bodas (perenidade), que talvez jamais aconteçam.

É interessante observar, também, a presença de uma terminologia psicanalítica, na terceira estrofe: “a noite passou em você, / e os recalques se sublimando”, que ecoam algo das palavras do poeta na entrevista à revista “A pátria”, em 1931, na passagem em que afirma que, espiritualmente, a sua “geração está diante de três rumos, ou de três soluções – Deus, Freud e o comunismo”. Este poema, construído através do monólogo interior e de forte tonalidade confessional, parece apontar para o rumo da segunda “solução”. Simultaneamente, há um tom cético que perpassa a maioria dos versos e não nos deixa acreditar que o poeta toma esse rumo como verdadeira e duradoura solução para seus dilemas existenciais e seu mal-estar frente ao mundo e frente à história.

Camilo (2000, p. 39) deixa claro que essa terminologia permeia diversos momentos de “Brejo das Almas”, mas lê na entrevista acima mencionada “a não-pactuação com qualquer das três soluções”, ou seja, a opção pelo ceticismo, marca muito forte do poema “Não se mate”. O “último mal da caixa de Pandora”, assim, parece ausente de “Brejo das Almas”, como do “Esplim de Paris”, de Baudelaire, ausência indicada pelo tom cético que atravessa todo o livro e cristalizada no célebre poema “Soneto da perda esperança”:

Perdi o bonde e a esperança.
Volto pálido para casa.
A rua é inútil e nenhum auto
passaria sobre meu corpo.

Vou subir a ladeira lenta
em que os caminhos se fundem.
Todos eles conduzem ao
princípio do drama e da flora.

Não sei se estou sofrendo
ou se é alguém que se diverte
por que não? na noite escassa

com um insolúvel flautim.
Entretanto há muito tempo
nós gritamos: sim! ao eterno.
(ANDRADE, 2013, p. 14)

É importante destacar, aqui, a forte imbricação entre o tema da desesperança e a vida urbana marcada no cotidiano e no aparelhamento da cidade. A esperança é retratada como elemento muito frágil, capaz de se estilhaçar diante da mais insignificante perda, que parte de um acontecimento corriqueiro para o habitante da cidade: “Perdi o bonde e a esperança”. A rua encarna esse vazio, “é inútil” e, nela, “nenhum auto / passaria sobre o meu corpo”. Seguem-se versos enigmáticos, entre os quais gostaríamos de destacar algumas questões que julgamos mais sensíveis.

Primeiramente, ao final da segunda estrofe, podemos identificar certa oposição entre natureza e civilização, a flora representando a primeira e o drama a segunda. Todos os caminhos conduzem ao princípio da natureza e da civilização, parece afirmar o eu lírico, revelando uma atitude mais densa de questionamento existencial, apropriando-se dos polos que delimitam a vivência do sujeito e indicam a presença de uma consciência socioespacial.

Em segundo lugar, é necessário destacar a força e o significado lírico dos versos finais do poema: “Entretanto há muito tempo / nós gritamos: sim! Ao eterno”. O eu lírico grita “sim” ao eterno, contrapondo-se à fugacidade dos eventos e à fragilidade da esperança. Estamos novamente diante da questão da perenidade, que destacamos em poemas como “Sentimental” e “Fuga”, do livro anterior, e vimos também como uma questão essencial na poesia de Baudelaire. A poesia – na realidade, a arte como um todo – é uma das formas através das quais o sujeito diz sim ao eterno, ao perene, ao duradouro. É uma das formas através das quais o sujeito procura reagir à fragilidade das emoções, das

relações, dos eventos – mesmo que, na modernidade, ela se realize por meio da dissolução da estrutura e pela aceitação da fragmentação do verso, ela é ainda forma criada que ultrapassa a fragilidade do sujeito e a ele sobrevive, dando sentido a emoções e semeando ou sedimentando concepções de mundo envolvidas num processo de criação que, necessariamente, dá voz e forma a um inconsciente coletivo.

Neste sentido, ao analisar a poética de Valéry, no ensaio “O artista como representante”, Adorno (2003, p. 155) observa que “O paradoxo em torno do qual se organiza” sua obra “é precisamente o de que o homem como um todo, e toda a humanidade, estão presentes em cada expressão artística” e “essa intenção só pode ser efetivada por meio de uma divisão do trabalho esquecida de si mesma e intensificada até o sacrifício da individualidade, até a capitulação de cada homem em particular”. Desta forma, “O artista, portador da obra de arte, não é apenas aquele indivíduo que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito social coletivo” (ADORNO, 2003, p. 164)²⁴.

O paradoxo desse sujeito social coletivo, no eu lírico de Drummond como nos narradores angustiados de Baudelaire, Sartre, Camus, Hesse, Graciliano e Beckett, é que sua voz ressalta primordialmente a incomunicabilidade, causa e consequência da desesperança histórica. A incomunicabilidade contribui para fragmentar e alienar. Não surpreende que a poesia, forma através da qual se pode dizer “sim: ao eterno”, seja também incomunicável. Da mais irrestrita individuação, assim, extrai-se a imagem do universal estilhaçado:

A poesia é incomunicável.
Fique torto no seu canto.
Não ame.

Ouçó dizer que há tiroteio
ao alcance do nosso corpo.
É a revolução? o amor?
Não diga nada.

Tudo é possível, só eu impossível.
O mar transborda de peixes.
Há homens que andam no mar
como se andassem na rua.
Não conte.

²⁴ Este ensaio de Adorno dialoga fortemente com outro ensaio do livro “Notas de literatura I”, “Palestra sobre lírica e sociedade”, mencionado anteriormente, mas delimita com maior precisão a relação entre o trabalho individual do artista e a apropriação de um sujeito social coletivo.

Suponha que um anjo de fogo
varresse a face da terra
e os homens sacrificados
pedissem perdão.
Não peça.
(ANDRADE, 2013, p. 39)

Este poema nos remete claramente ao poema “O sobrevivente”, de “Alguma Poesia”, em que o eu lírico afirma a impossibilidade de realização da poesia na modernidade. Também dialoga com o poema “Coisa Miserável”, do mesmo “Brejo das Almas”, que se encerra com a sentença: “É melhor sorrir / (sorrir gravemente) / e ficar calado / e ficar fechado / entre duas paredes, / sem a mais leve cólera / ou humilhação.” (ANDRADE, 2013, p. 32).

Há, também, ecos de Baudelaire, no sentido de que a poesia não é tomada como força de posituação da realidade precária, com vistas a suplantar, de forma idealística, as carências e insuficiências do real. Revela, antes, uma experiência existencial sensível que antecede e ultrapassa a linguagem enquanto objetivação, usando o real para apontar as carências e insuficiências da linguagem, não o contrário. Também revela um arraigado “pessimismo da modernidade” ao associar a desesperança a elementos típicos do momento histórico, como a contenda política e as aspirações de transformação contidas, por exemplo, na segunda estrofe.

Em “Brejo das Almas”, porém, para este poeta que decide calar e “ficar torto no seu canto”, a embriaguez já não oferece refúgio, como em Baudelaire ou nos versos de seu primeiro livro. Reforça, ao contrário, ainda que recorrendo mais uma vez ao humor e à ironia, o sentimento de vazio da alma depauperada, que vive onde “Tudo era irreparável”. Este é o poema “Aurora”, que abre o livro com essa carga sensível claramente articulada à vida cotidiana:

O poeta ia bêbedo no bonde.
O dia nascia atrás dos quintais.
As pensões alegres dormiam tristíssimas.
As casas também iam bêbedas.

Tudo era irreparável.
Ninguém sabia que o mundo ia acabar
(apenas uma criança percebeu mas ficou calada),
que o mundo ia acabar às 7 e 45.
Últimos pensamentos! últimos telegramas!
José, que colocava pronomes,
Helena, que amava os homens,
Sebastião, que se arruinava,
Artur, que não dizia nada,

embarcam para a eternidade.

O poeta está bêbedo, mas
escuta um apelo na aurora:
Vamos todos dançar
entre o bonde e a árvore?

Entre o bonde e a árvore
dançai, meus irmãos!
Embora sem música
dançai, meus irmãos!
Os filhos estão nascendo
com tamanha espontaneidade.
Como é maravilhoso o amor
(o amor e outros produtos).
Dançai, meus irmãos!
A morte virá depois
como um sacramento.
(ANDRADE, 2013, p. 11)

O ambiente urbano é claramente situado já à primeira estrofe. Será Brejo das Almas? Itabira? Ou alguma outra cidade do poema “Lanterna Mágica”? Há elementos comuns: o bonde, os quintais, as pensões – estas estão presentes também em “Lanterna Mágica”, sobretudo em Sabará. O bonde, por sua vez, é o elemento inicial, como ocorre no “Soneto da Perdida Esperança”.

Note-se também, novamente, a presença da prosopopeia: as pensões dormem; as casas estão bêbedas, o mesmo processo de fusão ser-espaco que encontramos em tantos outros poemas, em tantos outros momentos. Esta é uma forma, como já indicamos, de olhar para o espaço e de representar a cidade. Não é elemento isolado, mas uma peculiaridade lírica que se apresenta na poesia de Drummond com considerável frequência.

Aqui também se repete a dicotomia natureza-civilização: já que “Tudo era irreparável”, “Vamos todos dançar / entre o bonde e a árvore?”, convida o eu lírico, que escuta um chamado da aurora, apesar de estar bêbedo – aqui, pode estar denotada a embriaguez do corpo, o entorpecimento, que não oferece saída para a desesperança, mas também a alienação, torpor do espírito, que *reforça* a desesperança.

“Aurora” exhibe um forte conteúdo crítico, que já se aproxima da crítica radical que será a tônica de muitos versos de “Sentimento do Mundo” e, sobretudo, “A rosa do povo”, e que se depreende da caracterização do amor como produto, na última estrofe, que também recorre à ironia cáustica: “Os filhos estão nascendo / com tamanha espontaneidade. / Como é maravilhoso o amor / (o amor e outros produtos).” O eu lírico representa, assim, como o eu lírico de

Baudelaire no poema “A corda”, a mercantilização das relações sociais, que encontram no amor a sua mais sensível e significativa manifestação.

Esses poemas evidenciam a busca interior pelo duradouro, pelo perene, pelo sólido, pelo adensamento das relações, e escancaram a frustração de um sujeito obrigado a contentar-se com o fugaz, com a fragmentação e a incomunicabilidade. Os elementos urbanos compõem claramente o quadro existencial negativo, em que se anseia pelo eterno e vive-se com o efêmero.

4.4- A cidade atravessa o sujeito

Esse anseio pelo eterno faz do amor o tema mais recorrente do livro “Brejo das Almas”. O amor é o tema principal dos poemas “Boca”, “O amor bate na aorta”, “O passarinho dela”, “Poema patético”, “As namoradas mineiras”, “O procurador do amor”, “Necrológio dos desiludidos do amor”, “Oceania” e “Desdobramento de Adalgisa”; e é tema secundário, mas significativo, nos poemas “Aurora”, “Registro Civil”, “Sol de vidro”, “Um homem e seu carnaval”, “Em face dos últimos acontecimentos”, “Girassol”, “Não se mate”, “Canção para ninar mulher” e “Sombra das moças em flor”. Dezoito poemas que totalizam 70% da obra.

Ora o tema retrata a fragilidade dos laços, como em “As namoradas mineiras” e no já mencionado “Não se mate”; ora reforça a incomunicabilidade, o isolamento e a desilusão, como em “Boca”: “Boca: nunca te beijarei. / Boca de outro, que ris de mim, / no milímetro que nos separa, / cabem todos os abismos” (ANDRADE, 2013, p. 13); ou em “O amor bate na aorta”, que é a “Cantiga do amor sem eira / nem beira”, que “vira o mundo de cabeça / para baixo” e “se estrepa” ao cair do alto de uma árvore, deixando “o sangue / que escorre do corpo andrógino” e uma ferida que “às vezes não sara nunca / às vezes sara amanhã” (ANDRADE, 2013, p. 17-18); ou ainda em “Poema patético”: “Que barulho é esse na escada? / É o amor que está acabando, / É o homem que fechou a porta / e se enforcou na cortina” (ANDRADE, 2013, p. 22).

Por vezes, o tema também parece constituir um imperativo que induz o sujeito a um estado de sofrimento compulsório, do qual é quase impossível libertar-se (daí, também, a recorrência do tema do suicídio na obra, envolvendo

um eu lírico que se apresenta frequentemente no limite de suas forças, propenso aos comportamentos drásticos e às decisões impulsivas): “Amor, a quanto me obrigas. / De dorso curvo e olhar aceso, / troto as avenidas neutras / atrás da sombra que me inculcas” – em “O procurador do amor” (ANDRADE, 2013, p. 29); “Amo burra, burramente / certa menina enfezada / para lá dos mares do sul. / Ela vem por sobre as ondas / enfeitiçar minha vida, / atrapalhar minha mesa, / dizer que espere... esperarei” – em “Oceania” (ANDRADE, 2013, p. 42).

Nessa desilusão e nesse imperativo que pesam sobre as relações românticas, inserindo-as no estado geral de tensão e melancolia do sujeito, a mulher é uma presença marcante, que leva o eu lírico a expor sem muito pudor seus instintos mais primitivos. Villaça (2013, p. 50) observa, neste sentido, que:

Não há dúvida: a mulher é presença central na maior parte dos poemas, surgindo como fêmea devoradora, múltipla, satânica, submetendo o homem a várias formas de aniquilamento, que vão da paralisia à dissolução pornográfica, da luxúria ao chamamento do suicídio. No limite, o desmoronamento e a perdição do sujeito constituem uma espécie de apocalipse pessoal, à luz última de Sodoma, “que o anjo soprou” (...) Impõe-se a pressão da culpa moral, em meio à submissão aos instintos. A ironia se acirra e avança para o sarcasmo, as zonas mais sombrias do espírito ameaçam recobrir o indivíduo por inteiro. (...) Como que extravasando os limites do indivíduo, essa linguagem corrosiva dispõe-se ao aliciamento do outro, do leitor, pelos “convites tristes”, pelos imperativos dramáticos, pelas prevenções sarcásticas.

A presença da cidade, na obra, obedece assim mais aos ritmos emocionais e efusivos da subjetividade desesperada que à simplicidade cotidiana que marca “Alguma Poesia” ou à objetividade política que marcará sua obra posterior – muito embora Drummond sempre revele clara disposição crítica e autocrítica. As cidades são pouco nomeadas – Brejo das Almas, por exemplo, só aparece no título: são trazidas à expressão lírica mais pelos traços comuns e pelo interesse interior ao sofrimento existencial que por características iminentes e específicas.

Em “Alguma Poesia”, o sujeito, multifacetado, *gauche*, vacilante e ambíguo, mas muito menos deprimido e mais distante da morte, atravessa a cidade (sempre com vigor crítico) e expressa certas problemáticas iminentes ao espaço urbano, como a dialética construção-destruição, uma das forças mais evidentes da urbanização moderna e que gera angústia, frustração e insegurança. Em “Brejo das Almas”, pelo contrário, parece ser a cidade a

atravessar o sujeito: não ocupando posição prioritária em relação aos temas do amor impossível, da comunicação inútil e da subjetividade estilhaçada, a cidade chega a se tornar uma contingência. É o que ocorre, por exemplo, no poema “As namoradas mineiras”:

Uma namorada em cada município,
os municípios mineiros são duzentos e quinze,
mas o verdadeiro amor onde se esconderá:
em Varginha, Espinosa ou Caratinga?

Estradas de ferro distribuem a correspondência,
a esperança é verde como os telegramas,
uma carta para cada uma das namoradas
e o amor vence a divisão administrativa.

Para Teófilo Otoni o beijo vai por via aérea,
os carinhos do sul pulam sobre a Mantiqueira,
mas as melhores, mais doces namoradas
são as de Santo Antônio do Monte e Santa Rita.

No Oeste, na Mata, no Triângulo,
no Norte de Minas há saudades e ais.
Suspiros sobem do vale do rio Doce
e o rio São Francisco trança mágoas.

Enquanto na Capital um homem indiferente,
frio, desdobrando mapas sobre a mesa,
põe o amor escrevendo no mimeógrafo
a mesma carta para todas as namoradas.
(ANDRADE, 2013, p. 27)

As cidades saltam, assim, diante dos olhos do leitor: duzentos e quinze municípios mineiros, Varginha, Espinosa, Caratinga, Teófilo Otoni, Santo Antônio do Monte, Santa Rita e a Capital, Belo Horizonte. Mas, diferentemente do que ocorre em “Lanterna Mágica”, elas parecem dispersas, algo aleatórias e o eu lírico não se detém em nenhuma delas. A geografia parece, antes, um acessório destinado a reforçar a tese principal do poema, que orbita em torno da volatilidade do amor e da precariedade dos laços afetivos: um amor em cada cidade, “mas o verdadeiro amor onde se esconderá”? Drummond parece reforçar, neste poema, “A misteriosa fragilidade dos vínculos humanos, o sentimento de insegurança que ela inspira e os desejos conflitantes (estimulados por tal sentimento) de apertar os laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos” (BAUMAN, 2004, p. 8), como ocorre na modernidade.

Mas a fragmentação urbana do poema não revela superficialidade; ela é claramente um espelho da própria fragmentação do sujeito. Há, desta forma, um

movimento maior, e mais evidente, de interiorização da cidade neste livro, de que a prosopopeia é uma das provas. Ele é talvez o mais profundo de toda a produção poética de Carlos Drummond de Andrade. Este processo não é, evidentemente, exclusividade do livro de 1934 e está presente mesmo nas obras mais “objetivas”, onde também se encontra a prosopopeia como forma de expressão do espaço.

Há momentos em que o sujeito atravessa a cidade, tentando lançar a ela um olhar de observador, um olhar estudioso, que ensaia um afastamento afetivo. Esta é a postura do crítico, que o poeta Drummond assume, em sua obra em verso, de forma recorrente (evidentemente, com esta postura, ele também revela seus afetos, pois o distanciamento crítico absoluto é sempre uma quimera, e essa quimera também fala de anseios interiores, afetivos e emocionais). Há outros em que a cidade atravessa o sujeito, incorporando-se como substância da existência. Neste caso, manifesta-se mais claramente uma voz da cidade *através* do sujeito. Este é precisamente o caso de “Brejo das Almas”.

4.5- A cidade fala através do homem

Não há, bem entendido, exatamente uma ruptura entre um livro e outro. Drummond é um poeta de atividade literária longa, que passa por diversas fases, mas sua poesia é dotada de certos traços estáveis, que se reafirmam com maior frequência e manifestam algumas das mais importantes marcas do modernismo. Não é nossa intenção interpretar “Brejo das Almas” como uma ruptura em relação a “Alguma Poesia”, publicado apenas quatro anos antes. Nosso objetivo é, antes, o de mostrar, e de forma empírica, a partir dos próprios poemas, como esse momento de maior sofrimento psicológico impacta na vivência e expressão da cidade.

Vemos claramente, no mapa do poema “Lanterna Mágica”, que há certa coesão espacial em relação às cidades abordadas, com a proximidade de várias delas em relação a Belo Horizonte – as mais distantes da capital, por sua vez, sugerindo um trajeto que remete às viagens Minas-Rio do poeta no período em

que morou na capital fluminense. Em “As namoradas mineiras”, pelo contrário, há uma clara dispersão, como mostra o mapa do poema, abaixo²⁵:

²⁵ Note-se que, neste poema, há um problema em relação à identificação de uma das cidades: Santa Rita. Hoje, no estado de Minas Gerais, não há uma Santa Rita *per se*, e sim Santa Rita de Caldas, Santa Rita do Sapucaí, Santa Rita de Minas, Santa Rita de Jacutinga e Santa Rita de Ibitipoca. Ocorre que, pelo Censo de 1940, só há um município com a denominação de Santa Rita em Minas: Santa Rita do Sapucaí. Por isso apontamos este município como o referenciado pelo poeta, uma vez que, no próprio poema, ele se refere à divisão municipal de seu estado. (IBGE, 1940, p. 55)

Aqui, o eu lírico vai do extremo norte, já no domínio morfoclimático do sertão mineiro, ao sul do estado. Vai da pobre Espinosa, com seu PIB per capita de R\$ 8.139,71, à pujante Varginha, onde o PPC chega a 34.827,43, passando pela Capital, onde esse valor é um pouco mais elevado: R\$ 34.910,13 (IBGE, 2017). Abaixo, o PIB per capita de todas as cidades do poema, em dados de 2015, demonstrando clara discrepância entre as cidades do norte e do sul:

Elaboração: Felipe Cabañas da Silva (2018) / Fonte de Dados: IBGE (2017)

Para chegarmos mais perto da data de publicação da obra, é interessante analisar alguns dados socioeconômicos disponíveis no censo de 1940. Neste momento, Espinosa registra um número de 2.087 estabelecimentos agropecuários, com uma área de 112.694 ha e valor total de Cr\$ 8.179.000, enquanto Varginha conta com 473 estabelecimentos em 35.827 ha e valor de Cr\$ 27.287.000. A capital Belo Horizonte, por sua vez, tem 188 estabelecimentos em 10.424 ha e valor de Cr\$ 26.277.000 (IBGE, 1940, p.60-72), dados que já expõem uma forte discrepância econômica entre o norte e o sul mineiro.

Em relação aos dados industriais, as discrepâncias são ainda maiores: enquanto Belo Horizonte conta, em 1940, com 400 estabelecimentos industriais, que realizam um capital de Cr\$ 105.594.000 e empregam 12.816 pessoas, e Varginha com 67 estabelecimentos, realizando capital de Cr\$ 1.249.000 e empregando 432 trabalhadores, Espinosa conta apenas 5 estabelecimentos, que realizam um capital de Cr\$ 119.000 e empregam apenas 27 pessoas (IBGE, 1940, p.503-505).

Os dados de analfabetismo são ainda mais graves: Espinosa tem, em 1940, 13.919 habitantes, dos quais 10.076 não sabem ler nem escrever, um escandaloso índice de analfabetismo de 72,39% (IBGE, 1940, p.62), índice que é de 19,57% em Belo Horizonte (IBGE, 1940, p.52) e 48,24% (ainda alto, mas menor que em Espinosa) em Varginha. Abaixo, as taxas de analfabetismo de todas as cidades citadas no poema “As namoradas mineiras” e a comparação com as cidades mineiras do poema “Lanterna Mágica”:

Elaboração: Felipe Cabañas da Silva (2018) / Fonte de Dados: IBGE (1940)

Elaboração: Felipe Cabañas da Silva (2018) / Fonte de Dados: IBGE (1940)

Os gráficos corroboram, assim, a disjunção apresentada pelo mapa do poema “As namoradas mineiras”, e a comparação com as cidades de “Lanterna Mágica” indica maior discrepância social entre as cidades de “Brejo das Almas”.

Essa análise espacial ajuda a sedimentar, através do olhar e da linguagem da geografia, a visão de um sujeito em crise, propenso a tocar os extremos (sobretudo, os negativos) – da vida, do espaço, de Minas, da sociedade. A fragmentação das cidades é fragmentação subjetiva. A dispersão não é superficialidade: como mote para uma crítica às relações de amor na modernidade, indica novamente aspiração pelo perene, pelo adensamento da existência. A cidade atravessa o sujeito e por meio dela formalizam-se, na arte, as aspirações.

Há um outro poema, em “Brejo das Almas”, que é oportuno para essa discussão, e que ecoa um dos mais célebres poemas de Baudelaire em “As flores do mal”:

Aquele girassol no jardim público de Palmira.
 las de auto para Juiz de Fora; gasolina acabara;
 Havia um salão de barbeiro; um fotógrafo; uma igreja; um menino
 parado;

Havia também (entre vários) um girassol. A moça passou.
Entre os seios e o girassol tua vontade ficou interdita.

Vontade garota de voar, de amar, de ser feliz, de viajar, de casar, de
ter muitos filhos;
Vontade de tirar retrato com aquela moça, de praticar libidinagens, de
ser infeliz e rezar;
Muitas vontades; a moça nem desconfiou...
Entrou pela porta da igreja, saiu pela porta dos sonhos.

O girassol, estúpido, continuou a funcionar.
(ANDRADE, 2013, p. 32)

Este poema, que se aproxima do conto por sua forma narrativa prosaica, narra o evento de uma paixão fugaz, que se realiza enquanto promessa, por um par de segundos, para logo em seguida se “desmanchar no ar”. Ela ocorre a um personagem (a quem o eu lírico se refere na segunda pessoa do singular, na forma arcaica, mas que parece estranhamente referir-se a ele mesmo, uma vez que formaliza um conjunto de desejos muito íntimos) que, em viagem a Juiz de Fora, é obrigado a parar em Palmira (hoje Santos Dumont, cidade localizada a aproximadamente 10 km de Juiz de Fora, como mostra o mapa abaixo) quando “a gasolina acabara”:

Mapa 05 - As cidades do poema "Lanterna Mágica" (1930) e do poema "Girassol" (1934), de Carlos Drummond de Andrade
 Elaboração: Felipe Cabañas da Silva (2019) / Fonte de Dados: IBGE (2017) / Sistema de Coordenadas Geográficas: Datum SIRGAS 2000

Nessa cidadezinha, onde havia apenas um salão de barbeiro, um fotógrafo e uma igreja, paisagem típica das pequenas cidades do interior de Minas, se encanta por uma moça, que passa e se vai, sem desconfiar que causou “vontade de voar, de amar, de ser feliz, de viajar, de casar, de ter filhos, tirar retrato, praticar libidinagens, ser infeliz e rezar”. Essa moça, que mobilizou tanta paixão, tanto desejo, entra então “pela porta da igreja” e sai “pela porta dos sonhos”. Drummond parece, aqui, transpor ao ambiente de uma pequena cidade de Minas o evento que Baudelaire situa no alarido azafamado das ruas da metrópole:

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 barra 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 que assassina.

Que luz... e a noite após! — Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!
(BAUDELAIRE, 1985, p. 345)

Aqui, neste poema claramente situado no frenesi da cidade grande, no frenesi de Paris, temos uma relação de amor que se estabelece num fragmento de tempo mas não ultrapassa o plano do puro platonismo, que não pode sequer perdurar, destruído pela fugacidade do ambiente e dos papéis assumidos por cada peça da engrenagem. O eu lírico de Baudelaire, como o de Drummond, deposita sua paixão numa transeunte que lhe encanta. O amor, então, se realiza enquanto fragmento platônico e se desfaz irreversivelmente no próximo fragmento estilizado da vida moderna.

A modernidade, assim, impressa no movimento da cidade, volta-se contra “os ideais de beleza, pureza e ordem” que, segundo Bauman (1998, p. 9), a edificam. Há, portanto, uma corrosão da sensibilidade, que se estilhaça em muitos fragmentos que se perdem com facilidade. O sujeito não alcança nem mesmo a realização dos desejos, fugazes e intermitentes por natureza. Como alcançaria a perenidade das relações?

Mesmo, porém, que o eu lírico itabirano de Drummond possa encontrar-se com o eu lírico parisiense de Baudelaire, e mesmo que ambos compartilhem angústias que, ainda que universais, são mais evidentes nas relações sociais de uma grande metrópole, onde os laços sociais se deterioram mais facilmente (como mostramos em nossa discussão sobre o livro “O esplim de Paris”), parece evidente que a tonalidade afetiva de “Brejo das Almas”, o livro, referindo-mais à condição da alma que às especificidades de Francisco Sá, falando através de um sujeito solitário, depauperado, cercado pelo tédio e flertando com a morte, nos remete à situação geográfica de uma pequena cidade provinciana, pobre, economicamente dependente do setor primário, de alta taxa de analfabetismo, indústria incipiente e estrutura técnica precária. Há nesses traços urbanos as marcas de uma angústia que o eu lírico reverbera em sua voz.

Devemos destacar, assim, esse enorme feito geo-literário: caracterizar a cidade de Brejo das Almas, que reflete a imagem de muitas cidadezinhas do interior de Minas, sem nomeá-la. Não há menção específica ao nome do município no decorrer do livro, fato que subsidia a interpretação de que o título da obra se refere mais à condição da alma que à caracterização da cidade. Referindo-se, no entanto, mais à alma que à cidade, expressa uma alma atravessada pela cidade e, assim, novamente por meio da fusão ser-espaço, carregando seus “oitenta por cento de ferro na alma”, Drummond acaba por caracterizar a cidade. A cidade fala através do homem.

Capítulo 5- Drummond: política, cidade e existência (1935-1945)

5.1- Diferentes conceitos, diferentes leituras

Até o momento aceitamos como critério principal para a abordagem da obra lírica de Carlos Drummond de Andrade a separação por livros, e seguimos a cronologia de suas duas primeiras obras: a cada uma, um capítulo. Procuramos, a todo momento, inserir nossa interpretação crítica numa visão mais global, não somente da obra do poeta, mas também da poesia no panorama da modernidade. Não pretendemos, entretanto, fazer dessa segmentação o nosso único método (que tem limitações, mas é útil no sentido de prover uma organização que acompanha um amadurecimento artístico e existencial do autor) na abordagem da obra, embora ele nunca possa nos abandonar completamente, uma vez que o esteio da nossa investigação são os livros e não os poemas lidos de forma isolada.

Uma outra forma de pensar a obra de Drummond (e de qualquer outro poeta), potencialmente mais rica embora não excludente em relação ao método anterior, é através dos grandes temas de inquietação. No estudo do capítulo anterior, partimos do livro para identificar uma grande inquietação que cercou sua produção poética naquele momento: a angústia existencial colateral à indecisão ideológica, como identificada por Gledson (1981) e Camilo (2000), que incorpora a cidade como substância. “Brejo das Almas” é publicado em 1936. Em 1940, vemos que Carlos, que se aproximara tanto da morte, seguiu sua exortação desesperada (“não se mate, oh não se mate”): está muito vivo e, ainda que continue carregando sua peculiar melancolia, parece ter neste momento encontrado saída para sua crise ideológica.

O poeta, então, se radicaliza e publica, entre 1940 e 1945, algumas das páginas mais politizadas da história literária nacional. Este capítulo, assim, parte desse grande tema de inquietação (que não resulta necessariamente em crise existencial e melancolia suicida, mas também se presta a um empoderamento do sujeito e sua sensibilidade), a política, cristalizada sobretudo no período 1940-1945 e nas obras lançadas nesses anos: “Sentimento do Mundo”, em 1940, “José”, em 1942, e “A rosa do povo”, em 1945. Nosso objetivo é pensar, a partir

desse grande tema, a dimensão existencial da cidade. A cidade toma parte na radicalização política? Se sim, como sua inquietação política e, sobretudo, sua tomada de posição se refletem na forma de conceber e viver a cidade? E, sobretudo, como uma lírica politizada se relaciona com a apropriação e o movimento do espaço urbano?

É inevitável mencionar que duas dessas obras (“Sentimento do Mundo” e “A rosa do povo”) integraram nossa pesquisa de mestrado, e que nela identificamos a importância e o peso da cidade na lírica drummondiana desse período. A cidade, no entanto, foi no mestrado apenas um dos elementos do trabalho, que se estruturou em torno do conceito de representação. A dissertação, assim, foi muito mais um trabalho de tradução de um “conteúdo lírico” para o discurso geográfico, destacando os elementos espaciais da obra a partir do conceito de representação, que um trabalho de mergulho interpretativo na condição geográfica do sujeito moderno.

Nessa tradução, no entanto, pela enorme riqueza da poética drummondiana, já se destacaram elementos dessa condição – que nos levaram à questão da modernidade e à leitura da obra de Benjamin e Pignatari, referências que continuam centrais neste trabalho –, que saltam ao primeiro plano na voz do próprio poeta em inúmeras poesias dessa fase. Aqui, no entanto, pretendemos aprofundar essa reflexão existencial e, sobretudo, inseri-la numa visão mais global da obra, a partir da interpretação crítica de um corpus textual mais expressivo (não somente porque mais extenso, mas sobretudo por incluir outras obras fundamentais, como “Alguma Poesia”, “Brejo das Almas”, “Lição de coisas” e “Claro enigma”, que não integraram a pesquisa de mestrado).

O fato de já termos estudado essas obras (que se repetirá na abordagem de “Boitempo”) nos oferece um certo esteio intelectual para (re)pensa-las, mas também apresenta um risco bastante evidente: que o nosso trabalho em torno delas seja lido como uma “reescritura” do trabalho que fizemos anteriormente. Queremos evitar esse resultado, e pensamos que o primeiro passo para evitá-lo é a mudança de método e conceito estruturante.

No mestrado, tivemos como método para abordagem das obras a seleção de um número reduzido de poemas: a partir de uma leitura que procurava identificar os versos “mais geográficos”, selecionamos 9 poemas de “Sentimento do Mundo”, 14 de “A rosa do povo” e 25 de “Menino Antigo”. Com a totalidade

das obras, fizemos o trabalho de repertoriar o “vocabulário geográfico”, bem como análises estatísticas – por exemplo, identificando a frequência com que um vocábulo ou temática aparecia em determinado livro, expressando essa frequência em porcentagem. Nesse segundo procedimento, fomos muito influenciados pelo emblemático e fundamental trabalho de Affonso Romano de Sant’Anna, “Drummond: o gauche no tempo” (1972).

A leitura global, assim, foi muito dependente do conteúdo desses poemas pinçados, que podiam não representar efetivamente a totalidade. Aqui, deixamos de lado o repertório geográfico, procuramos trazer a cartografia temática para a construção da reflexão e elaborar uma leitura mais atenta à totalidade. Além do mais, procuramos superar as limitações de uma geografia literária que, como pontuamos em nossa introdução a partir da crítica de Marinho (2010), se estrutura em torno do conceito de representação. Esse deslocamento da representação à existência nos municia para um outro enfoque de leitura e para a apreensão de novos elementos. As leituras, assim, não devem ser nem excludentes nem espelhadas, mas complementares.

5.2- Sentimento do Mundo: da cidade à poesia como práxis (1935-40)

A periodização que propomos neste capítulo não pode ser rígida, diante da grande dificuldade de periodizar a produção da obra literária. Se formos tomar exclusivamente a data de publicação das obras como referência, estaríamos falando do período 1940-1945: “Sentimento do Mundo” (1940), “José” (1942) e “A rosa do povo” (1945). Embora com a consciência de que a produção literária nem sempre se ajusta aos rigores do tempo, tomamos como referência para nossa periodização a edição das obras completas do poeta, que situa “Sentimento do Mundo” entre 1935 e 1940, “José” entre 1941 e 1942 e “A rosa do povo” entre 1943 e 1945 (ANDRADE, 1967). Difícil vaticinar que a produção dos poemas se dá exatamente no intervalo apontado, a não ser através de minucioso estudo biobibliográfico, cuja abordagem não cabe em nossos propósitos. Drummond pode ter recuperado poemas escritos em momentos anteriores, que ganharam relevo ou foram finalizados diante de novas

inspirações e influências poéticas que tornaram coerente sua inclusão numa das obras dessa fase.

Qualquer periodização, neste sentido, carrega certo grau de arbitrariedade, mas também municia o trabalho de parâmetros mais claros e recorte histórico bem delimitado, contribuindo a evitar dispersões e equívocos. É indispensável situar a questão política na obra de Drummond em seu panorama histórico, que envolve alguns dos momentos mais decisivos do século XX.

A necessidade dessa consciência histórica é reforçada pela própria obra, logo nos primeiros versos do livro de 1940, onde já se encontra a imagem de uma *era*, que se revela na alusão à guerra, ao saque e à morte, bem como na negação das fronteiras políticas, temas que podem ser associados à ascensão e consolidação do nacionalismo de cunho fascista e sua consequência bélica, a Segunda Guerra, processos que encontram seu apogeu entre 1935 e 1940:

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo,
mas estou cheio escravos,
minhas lembranças escorrem
e o corpo transige
na confluência do amor.

Quando me levantar, o céu
estará morto e saqueado,
eu mesmo estarei morto,
morto meu desejo, morto
o pântano sem acordes.

Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário
trazer fogo e alimento.
Sinto-me disperso,
anterior a fronteiras,
humildemente vos peço
que me perdoeis.

Quando os corpos passarem,
eu ficarei sozinho
desfiando a recordação
do sineiro, da viúva e do microscopista
que habitavam a barraca
e não foram encontrados
ao amanhecer

esse amanhecer
mais noite que a noite.
(ANDRADE, 2007, p. 17-18)

Neste momento, a história humana se converte de fato num “amanhecer mais noite que a noite”. A alma novamente se enreda nas tramas da desesperança. Há ainda melancolia e dispersão, e um “alheamento do que na vida é porosidade e comunicação” (“Confidência do Itabirano”). Há também a vontade de amar, que paralisa o trabalho, e o hábito de sofrer, que tanto o diverte: doces heranças de Itabira, a cidade que é “apenas” uma dolorosa fotografia na parede de um humilde funcionário público – que outrora teve ouro, gado e fazenda. Também volta o eu lírico a habitar os extremos, em certos momentos, como observamos nas últimas estrofes do “Poema da Necessidade”, que dialoga claramente com o poema “Énivez-vous”, de Baudelaire:

(...) É preciso estudar volapuke,
é preciso estar sempre bêbedo,
é preciso ler Baudelaire,
é preciso colher as flores
de que rezam velhos autores.

É preciso viver com os homens,
é preciso não assassiná-los,
é preciso ter mãos pálidas
e anunciar O FIM DO MUNDO.
(ANDRADE, 2007, p. 21)

Quem lê apenas os primeiros poemas de “Sentimento do Mundo” pensa que o humor deprimido de “Brejo das Almas” seguirá sendo a tônica. E ele permanece uma força muito significativa e evidente, em poemas como “Menino chorando na noite”, em que “não há ninguém mais no mundo a não ser esse menino chorando”, “Congresso Internacional do Medo” (“depois morreremos de medo / e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas”), “Canção de Berço” (“O amor não tem importância”; “a carne não tem importância”; “a vida é sem importância”), “Revelação do Subúrbio” (“até que vem o campo onde pela manhã repontam laranjais / e à noite só existe a tristeza do Brasil”) e “Madrigal Lúgubre”: “Não vos direi dos meninos mortos / (nem todos mortos, é verdade, / alguns, apenas mutilados)”. Mas se revela também, com muita evidência, uma depuração da melancolia que encaminha uma atitude de estoicismo, que faz do sofrimento força moral – estoicismo cristalizado no poema “Os ombros suportam o mundo”:

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.
Tempo de absoluta depuração.
Tempo em que não se diz mais: meu amor.

Porque o amor resultou inútil.
E os olhos não choram.
E as mãos tecem apenas o rude trabalho.
E o coração está seco.

Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.
Ficaste sozinho, a luz apagou-se,
mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.
És todo certeza, já não sabes sofrer.
E nada esperas de teus amigos.

Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?
Teus ombros suportam o mundo
e ele não pesa mais que a mão de uma criança.
As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios
provam apenas que a vida prossegue
e nem todos se libertaram ainda.
Alguns, achando bárbaro o espetáculo,
prefeririam (os delicados) morrer.
Chegou um tempo em que não adianta morrer.
Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.
A vida apenas, sem mistificação.
(ANDRADE, 2007, p. 57)

E, também, no poema “Mãos dadas”:

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
a vida presente.
(ANDRADE, 2007, p. 59)

Nota-se muito claramente no movimento do primeiro poema essa passagem da melancolia, do desespero, para a força estoica em que o coração está seco, as mãos tecem apenas o rude trabalho e o peso do mundo já não é maior que a mão de uma criança. A libertação é encontrada na “vida sem mistificação”, e só os delicados preferem a morte à realidade em que o amor resultou inútil e nada mais se espera dos amigos. Há algo de muito nietzschiano neste poema, que recusa tanto o desenlace ideológico, programático, quanto o clerical, místico, em favor do presente carnal exaltado nos últimos versos do poema seguinte (esses dois poemas também aparecem em sequência no

próprio livro): “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente” (ANDRADE, 2007, p. 59).

O “mundo caduco” deve ficar para trás; o “mundo futuro” é ainda uma quimera; o presente é triste, mas deve ser assumido e encarado sem fraquezas ou mistificações. A política se imiscui nessa atitude estoica, que tem inconfundível tom crítico, revela grande lucidez social e se presta a um fortalecimento subjetivo que transforma a posição simbólica do ser no mundo – este eu lírico, um pouco como o de Baudelaire, também parece “suportar com paciência aquilo que é duro e penoso”, e esse estoicismo dos que seguem, “apesar de tudo”, com o coração e os olhos secos, também carrega o germe de uma força politicamente transformadora.

É pertinente lembrar que o “desenlace ideológico”, especialmente o marxista, é uma presença relevante na vida e obra de Drummond, justificando toda uma tradição crítica sob este viés. Em “A rosa do povo”, por exemplo, o poeta irá recusar “toda responsabilidade / na marcha do mundo capitalista”, prometendo, “com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas”, ajudar a “destruí-lo / como uma pedreira, uma floresta, / um verme” (ANDRADE, 2008, p. 45). Mas essa presença não chega a tornar-se mais forte que o estoicismo cristalizado nos poemas “Os ombros suportam o mundo” e “Mãos dadas”: por pouco tempo, no mesmo ano da publicação de “A rosa do povo” (1945), sua obra mais politizada, Drummond colabora, a convite de Luís Carlos Prestes, com o diário comunista *Tribuna Popular*, do qual se afasta rapidamente, alguns meses depois, por discordâncias de orientação. Aqui, temos o mais perto que o poeta chegou de uma militância política de fato, junto a lideranças e/ou instituições da esquerda radical.

Vimos na entrevista ao jornal “A pátria”, no capítulo anterior, que o poeta demonstra consciência histórica das “opções”, dos caminhos simbólicos que se lhe apresentam, entre eles o “paraíso moscovita” onde, àquela altura, se tentava construir uma sociedade organizada segundo os preceitos da teoria marxista-leninista, e que sua resposta a essas opções está envolta num evidente ceticismo crítico, de que é prova a própria forma como define a sociedade soviética, “paraíso moscovita, com a sua *terrível* sedução”.

Assim, em Drummond, o ceticismo estoico costuma ser força superior ao programa ideológico, embora este esteja presente em diferentes ocasiões, e é

como cético que o poeta se faz político e se faz radical: tudo passa ou pode passar pelo crivo crítico, mesmo e sobretudo as “terríveis seduções” de uma práxis altamente contraditória. Drummond é muito diferente de um Brecht, com sua poesia programática; de um Neruda, militante aguerrido que escreve, em 1954, um longo canto de adoração ao socialismo, “As uvas e o vento”, louvando lideranças que a história já começava a colocar “sub judice”, como Joseph Stálin; ou ainda de um Paul Éluard que, por sua intransigente defesa de Stálin, sustentada até mesmo frente aos mais evidentes sinais de barbárie do “paraíso moscovita”, recebe de Milan Kundera a alcunha de “poeta do totalitarismo”²⁶. Contemporâneos de Drummond, estes são poetas que possuem a voz dos homens que creem, uma intensa fé política que nunca alcançou a mesma expressão no poeta itabirano, que teve com ela apenas um flerte.

Mas o estoicismo não deixa de ser um ato de resistência – muito bem caracterizado enquanto tal nos dois poemas analisados –, que envolve a posição do ser no mundo, fazendo-se, portanto, ato político. Vemos muito claramente, nos poemas acima, a arte dialogar com a existência e aparelhar a resistência. Drummond está mais perto de Baudelaire, neste sentido, que de seus contemporâneos: a política é um desdobramento das vicissitudes da existência e dos dilemas do indivíduo socialmente lúcido, que luta contra a alienação com as armas da criação poética. Assim, é mais uma suspeita que uma verdade, plenamente estabelecida e aceita, defendida com as garras do “animal político”. Como é o desenvolvimento desse ato político em “Sentimento do Mundo”?

Identificamos a presença da política, em maior ou menor grau, como tema central ou subjacente, aprofundado ou apenas mencionado, nos poemas “Sentimento do mundo”, “Confidência do itabirano”, “Tristeza do império”, “O operário no mar”, “Morro da babilônia”, “Congresso internacional do medo”, “Brinde no juízo final”, “Privilégio do mar”, “Inocentes do Leblon”, “Canção de

²⁶Em depoimento a Philip Roth, no livro “Entre Nós”, Kundera afirma, sobre Éluard: “Depois da guerra, Paul Éluard abandonou o surrealismo e tornou-se o maior expoente do que se poderia chamar de ‘poesia do totalitarismo’. Ele cantava em prol da fraternidade, da paz, da justiça, de um amanhã melhor, da camaradagem, e contra o isolamento, em prol do júbilo e contra a tristeza, em prol da inocência e contra o pessimismo. Quando, em 1950, os governantes do paraíso [note-se aqui uma ironia semelhante à que encontramos na entrevista de Drummond] condenaram um amigo de Éluard que vivia em Praga, o surrealista Závís Kalandra, a morrer na forca, Éluard suprimiu seus sentimentos pessoais de amizade em nome dos ideais suprapessoais e declarou em público que aprovava a execução de seu camarada. O verdugo matava enquanto o poeta cantava” (ROTH, 2008, p. 106, grifos nossos)

berço”, “Bolero de Ravel”, “La possession du monde”, “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”, “Os ombros suportam o mundo”, “Mãos dadas”, “Revelação do subúrbio”, “A noite dissolve os homens”, “Madrigal lúgubre”, “Lembrança do mundo antigo”, “Elegia 1938”, “Mundo grande” e “Noturno à janela do apartamento”, o que corresponde a 80% da obra. No que diz respeito à reflexão relacionando cidade, política e existência, os mais significativos, em nossa visão, são “Confidência do itabirano”, “O operário no mar”, “Morro da babilônia”, “Privilégio do mar” e “Elegia 1938”. Começamos pelo primeiro, tão significativo e polissêmico, determinante na história lírica do poeta e para este trabalho, como indicamos em nossa “Introdução”:

Alguns anos vivi em Itabira.
Principalmente nasci em Itabira.
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
Noventa por cento de ferro nas calçadas.
Oitenta por cento de ferro nas almas.
E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,
vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.
E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,
é doce herança itabirana.

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;
este orgulho, esta cabeça baixa...

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!
(ANDRADE, 2007, p. 19)

Este poema já foi devidamente identificado como mote do nosso título, “O minério e o ser”, subsídio fundamental de nossa reflexão, e o apontamos também como uma evidência da centralidade lírica de Itabira na obra do poeta. Ele possui, também, importantes marcas de estoicismo, podendo ser lido como obra de resistência. Há uma intensa melancolia permeando seus versos, tristeza que nasce nas ruas de Itabira, com “suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes”, e imprime a cidade como memória dolorosa, evidenciada na última estrofe. Mas há também uma força moral, encontrada no orgulho de uma “alma de ferro”, que leva a “cabeça baixa” mas não abre mão de seu brio. Também é

um sinal de estoicismo encontrar certa leveza doce no sofrimento, como expõe a segunda estrofe.

O sujeito se expõe emocionalmente fragilizado, materialmente depauperado, e sua força é o poder de resistir, um poder que se cria na força moral e se consolida na insistência. Parece assumir a condição de pária, e nessa condição também há força política: o pária é, antes de tudo, um corajoso. Há aqui uma voz marginal, que é certamente a voz do “anjo torto”, do gauche, do deslocado, intimamente associada à condição marginal da própria cidade, Itabira, com seu “alheamento do que na vida é porosidade e comunicação”. Há, aqui, justamente, uma crítica à alienação da cidade que redundava na alienação do sujeito – este, entretanto, não se permite capitular.

A política marca presença nas entrelinhas, mais que em discursos taxativos e/ou radicais, presentes em outros poemas. É certamente um poema capital para entender a visão que o poeta tem de si mesmo, às voltas com as agruras e contradições da “cidade grande”, seu cotidiano no Rio de Janeiro. É também forte indício de irmanação aos párias, aos despossuídos, aos quais inconscientemente se sente pertencente, na condição de itabirano triste, orgulhoso e de ferro. Essa percepção faz do poema (em prosa) “O operário no mar”, num viés político, o mais importante de “Sentimento do mundo”:

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? 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. O operário não lhe sobra tempo de perceber que eles levam e trazem mensagens, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos. Não ouve, na Câmara dos Deputados, o líder oposicionista vociferando. Caminha no campo e apenas repara que ali corre água, que mais adiante faz calor. Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar-lhe que suste a marcha. Agora está caminhando no mar. Eu pensava que isso fosse privilégio de alguns santos e de navios. Mas não há nenhuma 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. 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. 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?
(ANDRADE, 2007, p. 29-30)

Começemos por destacar o elemento central do poema – seu objeto, por assim dizer, de estudo: o operário. Este é o símbolo maior do trabalho e do trabalhador na modernidade, momento em que a atividade produtiva se esfacela em muitas pequenas funções parcelares e relacionadas com a operação do maquinário industrial. Mais um pouco, chamando ao operário *proletário*, e o poeta partiria do cerne da teoria marxista, que, não obstante, também tem o “operário” e o “operariado” em sua terminologia. O operário é um evidente símbolo da classe trabalhadora, elemento social oprimido que carrega a voz e a posição social do pária, do excluído, do subalternizado, a quem o poeta procura, em distintas ocasiões, irmanar-se.

Neste poema, ele não consegue. E aqui está um segundo elemento que se destaca: a súbita tomada de consciência da própria condição, posição social privilegiada que estende uma rígida barreira entre o intelectual e o trabalhador. O poema revela uma nítida aspiração política, de confraternização e superação de cisões, contraposta à evidente frustração que o eu lírico encontra na realidade dramaticamente limitada pela incompreensão e pela impossibilidade de comunhão. Assim, esses versos também exibem as marcas de um ceticismo estoico, que dissecou a tragédia e vai encontrar forças numa precária esperança: “Sim, quem sabe se um dia eu o compreenderei?”.

De um ponto de vista existencial, podemos identificar certa negação do cotidiano urbano no ambiente bucólico em que “a fábrica ficou lá atrás” e adiante só se distingue o campo. O caminho do operário revela sua aspiração de liberdade, que implica um distanciamento existencial em relação à cidade, onde estão os mecanismos de seu aprisionamento: a fábrica, o trabalho compulsório, a cotidianidade e o “tempo estrangido”. Há também uma tonalidade romântica, reforçada pelos elementos de natureza, o eu lírico buscando distanciar-se tanto de um materialismo sectário, incapaz de pensar o operário para além de sua condição política de agente de transformação social radical,

quanto de um idealismo estéril, que o mistifica como reserva moral da humanidade, também sem complexizar sua condição simbólica.

É neste sentido, a nosso ver, que pode ser compreendida a imagem de um trabalhador sem nenhuma santidade, sem rodas ou hélices, caminhando sobre um mar que se acovarda sob seus pés: nele há uma força carnal que não se deixa embutir em simplificações explicativas. Há algo que vai além, algo maior, de difícil apreensão, que o eu lírico não consegue compreender plenamente. O teor deste poema dialoga claramente com um dos últimos do livro, “Elegia 1938”, também dos mais significativos de toda a obra de Drummond numa perspectiva política:

Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,
onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo.
Praticas laboriosamente os gestos universais,
sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual.

Heróis enchem os parques da cidade em que te arrastas,
e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue-frio, a concepção.
À noite, se neblina, abrem guarda-chuvas de bronze
ou se recolhem aos volumes de sinistras bibliotecas.

Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra
e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer.
Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina
e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras.

Caminhas entre mortos e com eles conversas
sobre coisas do tempo futuro e negócios do espírito.
A literatura estragou tuas melhores horas de amor.
Ao telefone perdeste muito, muitíssimo tempo de semear.

Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota
e adiar para outro século a felicidade coletiva.
Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.
(ANDRADE, 2007, p. 73)

Este poema sugere uma espécie de continuação do anterior. Agora, o operário se distancia do ambiente bucólico e se aproxima da cidade, onde trabalha “sem alegria para um mundo caduco”. Ele já não é exemplo nem mártir, e não executa nenhuma ação extraordinária, como caminhar sobre a superfície do mar. Se arrasta pela cidade onde os gestos marcados se repetem e os pequenos heróis da vida cotidiana (aqui, contrariando os momentos em que a poesia moderna desce ao “rés do chão”, não há nenhuma positivação do “homem ordinário”) enchem os parques preconizando “a virtude, a renúncia, o sangue-frio, a concepção” e, à noite, abrem seus guarda-chuvas de bronze “ou

se recolhem aos volumes de sinistras bibliotecas” – valores puritanos, hábitos burgueses, objeto da ironia crítica de uma voz tomada pelo cansaço, mais que pela revolta. Novamente, como em outras oportunidades, o eu lírico dialoga com um personagem, na segunda pessoa do singular, mas nitidamente fala também a si próprio. Assim ele escancara para o leitor a dialética em que é autor e personagem simultaneamente.

A forte crítica à alienação, formulada na terceira estrofe, não implica uma tomada de posição objetiva, ou a filiação a uma matriz ideológica específica e declarada, mas o reconhecimento da insuficiência, da fraqueza pessoal, contraditória ao orgulho do itabirano de ferro: “Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota / e adiar para outro século a felicidade coletiva. / Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição / porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan”. Mas, como no poema “O sobrevivente”, de “Alguma Poesia”, em que é “impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade”, “uma linha que seja – de verdadeira poesia”, e em que ao dissecar essa impossibilidade o poeta faz genuína poesia, essa dialética, em “Elegia 1938”, é transposta para a política: ao revelar a fraqueza e a insuficiência do sujeito que *conforma-se* com “a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição” porque não pode, sozinho, “dinamitar a ilha de Manhattan”, aqui entendida como símbolo da modernidade, o poeta faz genuína política.

A práxis, assim, é a própria poesia que, ao revelar a impotência, indica a emergência da tomada de posição. Essa desilusão, desta forma, está longe de ser alienada: a afirmação política tem de partir da negação crítica, propulsora de transformação. É por isso que “A literatura estragou tuas melhores horas de amor”: literatura é consciência e a consciência incomoda, perturba, intensifica o mal-estar, forçando uma atitude de resistência, caindo sobre os ombros que já suportam o mundo. Evidencia-se, assim, uma composição entre a cidade, externando os mal-estares da modernidade, e a desilusão histórica, que já não aproxima mais o eu lírico da morte, como em “Brejo das Almas”, mas conduz ao estoicismo e a um empoderamento político, composição igualmente nítida no poema “Privilégio do mar”:

Neste terraço mediocrementemente confortável,
bebemos cerveja e olhamos o mar.

Sabemos que nada nos acontecerá.

O edifício é sólido e o mundo também.

Sabemos que cada edifício abriga mil corpos
labutando em mil compartimentos iguais.
Às vezes, alguns se inserem fatigados no elevador
e vem cá em cima respirar a brisa do oceano,
o que é privilégio dos edifícios.

O mundo é mesmo de cimento armado.

Certamente, se houvesse um cruzador louco,
fundeado na baía em frente da cidade,
a vida seria incerta... improvável...
Mas nas águas tranquilas só há marinheiros fiéis.
Como a esquadra é cordial!

Podemos beber honradamente nossa cerveja.
(ANDRADE, 2007, p. 41)

E, também, em “Morro da Babilônia”:

À noite, do morro
descem vozes que criam o terror
(terror urbano, cinquenta por cento de cinema,
e o resto que veio de Luanda ou se perdeu na língua geral).
Quando houve revolução, os soldados se espalharam no
morro,
o quartel pegou fogo, eles não voltaram.
Alguns, chumbados, morreram.
O morro ficou mais encantado.

Mas as vozes do morro
não são propriamente lúgubres.
Há mesmo um cavaquinho bem afinado
que domina os ruídos da pedra e da folhagem
e desce até nós, modesto e recreativo,
como uma gentileza do morro.
(ANDRADE, 2007, p. 33)

No primeiro, uma cena banal das horas de lazer fixadas pelo cotidiano torna-se mote de uma extensa crítica social. O eu lírico vive essa cena com melancolia justamente porque “a literatura estragou suas melhores horas de amor”: o deleite já não é puro, leve, livre de conflitos, questionamentos, contradições ou culpas. Justamente porque a literatura, força crítica sensível, introduz seu poder de questionamento na condição subjetiva, transtornando certezas, concepções e condições simbólicas cristalizadas.

Ter um terraço, ter horas de lazer, olhar o mar: privilégios de uma condição social, “mediocrementemente confortável”, para a qual “o edifício é sólido e o mundo também” – força estrutural destacada em tom de ironia e tomada pelo

tédio de tantos edifícios abrigando tantos corpos labutando em tantos compartimentos iguais, que encontra uma frágil segurança em seus marinheiros fiéis, sua esquadra cordial, e parece, mediocrementemente estabelecida, prestes a desmanchar-se no ar, como tudo que é (ou parece) sólido na modernidade.

Aqui está presente a mesma consciência de distância social do poema “O operário no mar”, onde o eu lírico realiza sua condição social privilegiada, limitando suas aspirações de genuína confraternização. Identifica-se, assim, nas entrelinhas, pela terminologia e pela forma da crítica social, a presença de um materialismo histórico, que não tem nada de dogmático ou panfletário, tanto em “O operário no mar” quanto em “Privilégio do mar” - e é interessante destacar o mar como elemento central de ambos os poemas, justamente um dos elementos naturais mais implicados na apropriação desigual do espaço do Rio, a metrópole onde Drummond reside a partir de 1934.

A distância social também é a tônica do segundo poema, “Morro da Babilônia”, que se refere à área da zona sul do Rio – entre os bairros de classe média e alta Botafogo, Urca, Leme e Copacabana – que abriga as favelas do Morro da Babilônia e do Chapéu Mangueira. Aqui, o poeta que se frustrara na impossibilidade de estabelecer irmandade em relação ao operário, e se descobre privilegiado em sua condição socioespacial, vê o morro (leia-se, a favela, historicamente chamada de morro na capital fluminense em função das peculiaridades do relevo local) envolto em sombras de terror. Nitidamente, sua visão parte da área *privilegiada*²⁷, onde o morro representa o exótico, o suspense, a guerra, o inesperado. Ao mesmo tempo em que, emocionalmente, o eu lírico parece situar-se muito longe da favela, fisicamente, ela está suficientemente perto para que suas vozes se façam ouvir, lá embaixo, “no asfalto” (abaixo, um mapa de parte da zona sul do Rio, com os destaques da favela e da Avenida Princesa Isabel).

²⁷Poncioni (2009, p. 18) destaca um dado biográfico importante: na época da escrita do poema “Morro da Babilônia”, Drummond reside “numa casa de vila na Atual Avenida Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, lindeira do Morro da Babilônia”. Para ela, nesses versos, Drummond “se confessava o medo de um mundo desconhecido que lhe chegava apenas através das trevas, se denunciava a existência de dois mundos que se desconheciam, situando claramente a origem étnica dos favelados e a sua”.

Mapa 06- A proximidade entre a residência de Drummond no Rio e o Morro da Babilônia

Também é oportuno apontar que, na última estrofe, na execução do típico ato drummondiano de dissolução de tensões ao final de um poema, por meio da ironia, do sarcasmo ou do humor, o morro não sai do seu exotismo, nem da sua subalternidade. Torna-se a música exótica, a recreação, a melodia que desce o morro, gentil aos ouvidos. Desta forma, desejando encurtar a distância social que sua sensibilidade apreende como intolerável, acaba por reafirmá-la, reservando ao morro papel acessório, tanto do ponto de vista material quanto simbólico. Não o faz, evidentemente, de forma consciente – mergulhado que está em preocupações de cunho social e político, que o levam a flertar com uma militância efetiva na esquerda radical e trazem à poesia elementos do pensamento marxista –, mas acaba por revelar, “por linhas tortas”, a imensa força da clivagem social.

Fica nítida, assim, inclusive pela possibilidade que a obra de Drummond oferece para um verdadeiro trabalho de cartografia lírica, a partir de referências claras a pontos específicos do espaço, sejam cidades ou bairros, que há em “Sentimento do Mundo” uma vivência da cidade, apreendida politicamente e traduzida na lírica por meio de mecanismos conscientes e inconscientes. É possível associar, assim, a condição política da obra, amplamente reconhecida

pela crítica, a uma condição urbana, a concreção das dimensões sendo realizada na existência.

Em outras palavras, a cidade toma parte nas pulsões de projeção política e nas aspirações participativas, imprimindo suas marcas na subjetividade que se lança à práxis, o texto social urbano – para recuperar a reflexão de Lefebvre (1968, p. 115) – aparecendo, de forma bastante evidente, no politizado texto social lírico. O homem, aqui, fala e se posiciona politicamente através da cidade.

5.3- José e a cidade (1941-1942)

5.3.1- José, para onde?

"José" é uma obra curiosa na produção poética de Carlos Drummond de Andrade. Reunião de 12 poemas que totalizam 20 páginas, foi publicada em 1942, mas no interior de sua primeira antologia poética, "Poesias", editada pela José Olympio. Eram "poemas novos, publicados sob o título geral de *José*, tirado de um dos poemas" (GLEDSON, 1981, p. 141). É usualmente lida, inclusive pela sua extensão, como obra de transição entre "Sentimento do mundo" e "A rosa do povo" e se caracteriza, segundo o mesmo Gledson (1981, p. 141), "por uma confiança crescente, que contém tensões, mas que precisamente as contém, e que não põe à prova a relação do poeta com o mundo da maneira totalizadora característica de muitos poemas de *A rosa do povo*", mas onde o eu lírico se vê cada vez mais como ator. O crítico também identifica a enorme importância do espaço nos poemas e aponta que o livro contém interpretações fundamentais da vida contemporânea.

Por conta disso, é um livro em que a presença da cidade é, novamente, imensa e fundamental. A coletânea se inicia pelo Rio – "Nesta cidade do Rio", primeiro verso do primeiro poema, "A bruxa" (ANDRADE, 1983, p. 88) – e se encerra em Itabira – "As águas cobrem o bigode, / a família, Itabira, tudo", últimos versos do último poema, "Viagem na família" (ANDRADE, 1983, p. 108). Ao menos 6 poemas da reunião se relacionam diretamente com a problemática urbana, isto é, 50% da obra, e certamente entre esses estão os poemas mais

importantes e significativos, como “A bruxa”, “O boi”, “Edifício esplendor”, “Rua do olhar” e “Os rostos imóveis”.

Reflitamos primeiramente sobre o poema que dá nome à obra, “José”, que dialoga com questões que abordamos anteriormente:

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José?

Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,
cuspir já não pode,
a noite esfriou,
o dia não veio,
o bonde não veio,
o riso não veio,
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou,
e agora, José?
(ANDRADE, 1983, p. 101-102)

Aqui também fica claro que o eu lírico fala a outro, mas fala também a si mesmo. Quem é José? José é, em primeiro lugar, a simplicidade, o nome comum do homem comum, a escolha da humildade como forma de se colocar no mundo, e de procurar o *seu* lugar no mundo. É significativo que este poema tenha sido escolhido para nomear a obra como um todo: José é também o anjo torto, e Carlos, o “gauche”, o deslocado, o canhestro, o desajeitado, que se afirma por meio da humildade de um poeta que não tem vergonha de endereçar-se diretamente ao homem comum, e faz disto valor artístico, como tantos membros do modernismo. José é, neste sentido, uma posição política, que já está presente nas sete faces de “Alguma Poesia”, e também prenuncia uma arte que se oferece ao “povo”, assumindo de forma mais evidente, na obra de 1945, sua volição política.

José é, também, a desilusão histórica, cristalizada no seu verso de abertura, “E agora, José?”, e no ambiente de desesperança onde tudo acabou, fugiu, mofou. José é o homem espoliado, inclusive espiritualmente, e reduzido ao núcleo de uma humildade infligida, exposta em seu nome: “não veio a utopia” e José, “homem partido”, ficou sozinho no escuro:

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?
(ANDRADE, 1983, p. 103)

O homem espoliado segue sua marcha: para onde? Parece-nos, aqui, que Drummond dialoga novamente com a crise que dá tônica ao livro “Brejo das Almas”, que provavelmente nunca resolveu em definitivo: o conflito existencial cristalizado numa poesia que explora profundamente as antíteses e sintetiza “um vasto sistema de oposições” (SANT’ANNA, 1972, p. 17) seguirá a tônica de sua obra até o fim. José é, assim, uma posição política, que parece caminhar, novamente, no rumo do irmanar-se ao homem comum, ao excluído, mas continua posição carregada de ceticismo, dúvida, indecisão. José, para onde? Drummond jamais se decidirá finalmente entre “Deus, Freud e o comunismo”, e este é um dos motivos pelos quais sua poesia é tão rica: “lá onde começam as dúvidas, começará também a poesia” (GLEDSON, 1981, p. 91).

5.3.2- Anticidade

A política de “José”, assim, segue o roteiro de “Sentimento do mundo”, entrecortada pelo ceticismo e pelo passo mais canhestro, que não aponta necessariamente para um caminho político mais rígido. Há aqui, no entanto, acompanhando o diálogo com a crise existencial do livro de 1934, uma recuperação da melancolia que se volta ao cotidiano da cidade e às relações sociais, desfiando o conteúdo político a partir das frustrações afetivas do sujeito,

cuja solidão é marcante em diversos poemas – como o inaugural, por exemplo, “A bruxa”:

Nesta cidade do Rio,
de dois milhões de habitantes,
estou sozinho no quarto,
estou sozinho na América.

Estarei mesmo sozinho?
Ainda há pouco um ruído
anunciou vida ao meu lado.
Certo não é vida humana,
mas é vida. E sinto a bruxa
presa na zona de luz.

De dois milhões de habitantes!
E nem precisava tanto...
Precisava de um amigo,
desses calados, distantes,
que leem verso de Horácio
mas secretamente influem
na vida, no amor, na carne.
Estou só, não tenho amigo,
e a essa hora tardia
como procurar amigo?

E nem precisava tanto.
Precisava de mulher
que entrasse neste minuto,
recebesse este carinho,
salvasse do aniquilamento
um minuto e um carinho loucos
que tenho para oferecer.

Em dois milhões de habitantes,
quantas mulheres prováveis
interrogam-se no espelho
medindo o tempo perdido
até que venha a manhã
trazer leite, jornal e calma.
Porém a essa hora vazia
como descobrir mulher?

Esta cidade do Rio!
Tenho tanta palavra meiga,
conheço vozes de bichos,
sei os beijos mais violentos,
viajei, briguei, aprendi.
Estou cercado de olhos,
de mãos, afetos, procuras.
Mas se tento comunicar-me
o que há é apenas a noite
e uma espantosa solidão.

Companheiros, escutai-me!
Essa presença agitada
querendo romper a noite

não é simplesmente a bruxa.
É antes a confiança
exalando-se de um homem.
(ANDRADE, 1983, p. 88-89)

Aqui também há ecos de Baudelaire, com uma dialética solidão-multidão, o destaque à numerosa população da metrópole reforçando o sentimento de solidão do sujeito, “sozinho no quarto”, “sozinho na América”: “Quem não sabe povoar sua solidão tampouco sabe ficar só numa turba azafamada”, afirma Baudelaire (2010, p. 39). Aqui está nitidamente um poema em que Drummond tenta, com certo desespero, povoar sua solidão. E o fracasso dessa luta, evidenciado pelos versos “Mas se tento comunicar-me / o que há é apenas a noite / e uma espantosa solidão”, atesta o poder de “aniquilamento” da multidão, que oprime e desagrega.

O que há, aqui, de político? Justamente essa revelação da tensão indivíduo-sociedade, o primeiro revelando as carências subjetivas que se originam na fragilização da segunda, algo que apontamos em Baudelaire e no próprio Drummond de “Alguma Poesia” e “Brejo das Almas”, uma marca sensível da modernidade que os poetas captam com muita propriedade. Em “A bruxa”, porém, essa tensão chega ao nível da desumanização, bem caracterizada na segunda estrofe (“Ainda há pouco um ruído / anunciou vida ao meu lado. / Certo não é vida humana, / mas é vida. E sinto a bruxa / presa na zona de luz”), uma desumanização nitidamente articulada à ambientação da metrópole, que impõe o isolamento e a segmentação.

Há aqui uma visão de cidade, que é uma visão política. É a cidade da aridez, da angústia, de um individualismo que nasce na dor do desamparo, a cidade que se volta contra o urbano, a cidade moderna, industrial, a “não-cidade” apontada por Lefebvre (2002, p. 25), que é materialidade mas não realiza, à plenitude, seu caráter de relação social: a anticidade.

5.3.3- O homem de rebanho

Essa desumanização, revelada com evidentes contornos críticos, sobretudo tendo em vista o tipo de poesia que Drummond está produzindo nesse

período, é uma marca muito forte do livro de 1942, e a cidade se reafirma constantemente como seu contexto. Por exemplo, no poema “O boi”:

Ó solidão do boi no campo,
Ó solidão do homem na rua!
Entre cartas, trens, telefones,
Entre gritos, o ermo profundo.

Ó solidão do boi no campo,
Ó milhões sofrendo sem praga!
Se há noite ou sol, é indiferente,
A escuridão rompe com o dia.

Ó solidão do boi no campo,
Homens torcendo-se calados!
A cidade é inexplicável
E as casas não têm sentido algum.

Ó solidão do boi no campo!
O navio-fantasma passa
Em silêncio na rua cheia.
Se uma tempestade de amor caísse!
As mãos unidas, a vida salva...
Mas o tempo é firme. O boi é só.
No campo imenso a torre de petróleo.
(ANDRADE, 1983, p. 89-90)

A desumanização, aqui, começa pela analogia. O “homem na rua”, leia-se, na cidade, cercado por carros, trens, telefones, parece tão solitário e errático quanto o “boi no campo”. Uma desumanização, assim, que se realiza pela animalização. No burburinho da cidade, na sua multidão de objetos, pessoas, estímulos, se dissemina um “ermo profundo”, um enorme vazio. A condição subjetiva do homem que periclita nesse vazio não está tão distante da cândida brutalidade do animal a pastar. Na terceira estrofe, sobretudo, em que parece ser o homem a sentir a solidão do boi (“Ó solidão do boi no campo, / Homens torcendo-se calados”), homem e gado se confundem sob o pano de fundo da cidade, inexplicável e inexprimível.

Lemos, aqui, um juízo de valor sobre a cidade e um juízo de valor sobre a modernidade. Há uma brutalização da vida humana realizada pelas forças do mundo moderno – brutalização que encontra no boi, tão frequentemente tomado como símbolo de alienação, uma contundente e engenhosa expressão lírica. Há, também aqui, algo de nietzschiano, que leva a recuperar a crítica ao “instinto de rebanho”, ao “homem de rebanho”, aquele que se entrega ao tépido colo da coletividade e dos valores grupais, que segue acriticamente o seu *pastor*, como o escravo se entrega ao capataz. Este é o “homem decadente”, formado

sobretudo pela moral cristã, que Nietzsche lê como uma moral da mediocridade, que anula a força da vontade e a vontade de poder:

Todos os doentes, todos os doentios, buscam instintivamente organizar-se em rebanho, na ânsia de livrar-se do surdo desprazer e do sentimento de fraqueza: o sacerdote ascético intui esse instinto e o promove; onde há rebanho, é o instinto de fraqueza que o quis, e a sabedoria do sacerdote que o organizou. Pois atente-se para isso: os fortes buscam necessariamente *dissociar-se*, tanto quanto os fracos buscam *associar-se*; quando os primeiros se unem, isso acontece apenas com vista a uma agressão coletiva, uma satisfação coletiva da sua vontade de poder, com muita oposição da consciência individual; os fracos, ao contrário, se agrupam, tendo *prazer* nesse agrupamento. (NIETZSCHE, 1998, p. 125, itálicos do autor)

Essa crítica moral tem repetidamente sua artilharia voltada na direção do homem moderno, sobretudo em “Além do bem e do mal”:

Supondo que se pudesse abarcar, com o olho irônico e distanciado de um deus epicúreo, a comédia singularmente dolorosa do cristianismo europeu, ao mesmo tempo grosseira e sutil, creio que não haveria limites para o espanto e o riso: pois não parece que apenas *uma* vontade dominou a Europa por dezoito séculos, a de fazer do homem um *sublime aborto*? Mas aquele que com necessidades opostas, não mais de maneira epicúrea, mas com algum divino martelo nas mãos, se aproximasse dessa degeneração e atrofia quase voluntária que é o europeu cristão (Pascal, por exemplo), deveria gritar com raiva, com pena e com horror: “Ó estúpidos, presunçosos e compassivos estúpidos, que fizeram vocês!? Isso era trabalho para suas mãos? Deformaram e estragaram minha pedra mais bela! A quanto se atreveram vocês!” – Em outras palavras: o cristianismo foi, até hoje, a mais funesta das presunções. Homens sem dureza e elevação suficientes para poder, como artistas, dar *forma ao homem*; homens sem longividência e força suficientes para, com uma sublime vitória sobre si, deixar valer a lei primordial das mil formas de malogro e perecimento; homens sem nobreza suficiente para perceber o hiato e a hierarquia abissalmente diversos existentes entre homem e homem – esses homens, com sua “igualdade perante Deus”, governaram sempre o destino da Europa, até que finalmente se obteve uma espécie diminuída, quase ridícula, um animal de rebanho, um ser de boa vontade, doentio e medíocre, o europeu de hoje... (NIETZSCHE, 2005a, p. 61, itálicos do autor)

Sabemos que essa crítica, em Nietzsche, tem claro viés conservador. Ao “homem de rebanho”, o filósofo contrapõe o elogio do aristocrata, de uma sociedade que saiba fazer a clara distinção entre os fortes e os fracos, e em que os fortes possam sobressair-se sem envergonhar-se de sua força, ao contrário do que ocorre na cultura cristã, que prega a humildade e a subserviência: “Toda elevação do tipo ‘homem’ foi, até o momento, obra de uma sociedade aristocrática – e assim será sempre: de uma sociedade que acredita numa longa escala de hierarquias e diferenças de valor entre um e outro homem”

(NIETZSCHE, 2005a, p. 153), afirma o filósofo. Esse viés encaminha uma crítica à democracia como sistema da mediocridade, que empodera o fraco e enfraquece o forte, tornando a todos medianos.

Esse é um dos fatores que dificultam o diálogo entre o pensamento nietzschiano e o marxismo. Gyorgy Lukács, por exemplo, elabora uma das mais densas interpretações do pensamento de Nietzsche, situando-o historicamente no período de decadência da intelectualidade burguesa que se segue à revolução de 1848 e marca as últimas décadas do século XIX: “El ‘encargo social’ que la filosofía de Nietzsche viene a cumplir consiste en ‘salvar’, en ‘rescatar’ a este tipo de intelectual burgués, en señalarle un camino que haga innecesaria su ruptura y hasta todo conflicto serio con la burguesia” (LUKÁCS, 1959, p. 255, grifos do autor), o que faz dele “el filósofo más descollante de la reacción imperialista” (LUKÁCS, 1959, p. 257).

Além do mais, sua evidente resistência ao socialismo e sua explícita defesa de uma Alemanha imperial, tornam-no, para Lukács, um dos precursores do nazismo – embora essa associação seja refutada por outros intérpretes. Também há um intenso debate sobre o caráter dialético ou não-dialético do pensamento nietzschiano (MARTON, 2009b) – um caráter não-dialético, ou mesmo anti-dialético, representando um evidente obstáculo para o diálogo com o marxismo.

Não obstante, a crítica nietzschiana ao “instinto de rebanho” encontra eco na crítica marxista ao “homem de massas”, à massificação. O sentido político é, bem entendido, muito diferente – em Nietzsche, o elogio da força e da distinção do indivíduo frente à mediocridade do homem ordinário; no marxismo, a crítica radical à alienação produzida pelas estruturas sociais. De qualquer maneira, entretanto, encontramos a expressão de uma radical crítica social.

Que se faz presente no poema de Drummond. A cidade moderna massifica. Nessa massificação se estabelecem relações superficiais, sob o diapasão do consumo e da forma mercadoria, que impõem a cisão e a alienação – reforçamos que o boi, neste sentido, deve ser lido como símbolo tanto de alienação quanto de desumanização. Aqui também está presente a dialética solidão-multidão, o ser que está só entre coisas, e só entre seres *coisificados*. Há, em nossa opinião, a marca dessa melancolia nos versos de Drummond e ela se associa muito claramente à posição política assumida pelo poeta – mesmo

que de forma esparsa e tomada de ceticismo – neste momento de sua produção literária: a posição crítica frente à modernidade.

5.3.4- Células estanques

Nada disso é acaso, exceção, acidente de percurso. Os poemas consolidam-se uns aos outros. Quando entendemos a necessidade de ir além da leitura fragmentária que a poesia moderna permite e até induz, quando buscamos ler e interpretar as obras na sua totalidade, com a determinação de tirar os poemas do isolamento, encontramos sempre a força de um núcleo, de uma raiz, de uma tonalidade afetiva a unifica-los, mesmo que de forma dolorosa ou errática.

Essa espécie de ordem na desordem nasce da expressão mais crua, despida de floreios linguísticos ou paradigmas estéticos enrijecidos, que reflete a crueza do mundo e seus conflitos: a poesia moderna. Os poemas reverberam-se, espelham-se, (re)afirmam-se, ou, ao contrário, negam-se violentamente, numa dialética que trafega os extremos e se expressa pelo contraste, sem desencontrar-se da dúvida, da suspeita, da indecisão. O sujeito poético não é um átomo apartado da sociedade; o poema não é uma peça de coleção, que se amontoa sem propósito. O dever do crítico é procurar o que os enreda – e como os enreda.

A angústia frente à alienação – entendida no sentido ideológico, mas também no sentido social de *separação*, *apartheid*, *incomunicabilidade* –, ao isolamento, à solidão e à mercantilização dos afetos invade outros poemas e enreda as páginas de “José” – e as obras de Drummond. Quase sempre com a cidade moderna imiscuindo-se entre os versos como forma concreta que anima personagens e objetos de crítica. A consciência dessa forma nasce claramente de uma vivência objetiva-subjetiva que se reproduz criticamente. Mas é importante apontar a recorrência dessa realização poética, que faz da geografia mais que um pano de fundo material, que destaca o valor da existência histórico-geográfica como ponto de partida da realização literária e do diálogo entre geografia e literatura.

Encontrando uma precária unidade na expressão poética do mundo estilhaçado, o poeta insiste na sua frustração frente à fragilidade dos laços e à fugacidade dos eventos da existência material, que a escritura poética, *per se*, não transforma (e talvez seja este um dos motivos pelos quais Drummond, neste momento, se vê compelido a entregar-se à militância efetiva). Essa frustração, novamente, revela o desejo por “algo mais” – algo mais profundo, algo mais denso, algo mais perene, mais duradouro, mais pleno – e recupera, de forma algo sub-reptícia, o grito de “Brejo das Almas”: “sim! Ao eterno”. A poesia é uma forma de transformar a existência material, mas também ela, em diversos momentos e ocasiões, revela sua fragilidade. O longo e seminal poema “Edifício Esplendor” adquire, assim, centralidade:

I

Na areia da praia
Oscar risca o projeto.
Salta o edifício
da areia da praia.

No cimento, nem traço
da pena dos homens.
As famílias se fecham
em células estanques.

O elevador sem ternura
expele, absorve
num ranger monótono
substância humana.

Entretanto há muito
se acabaram os homens
Ficaram apenas
tristes moradores.

II

A vida secreta da chave.
Os corpos se unem e
bruscamente se separam.

O copo de uísque e o *blue*
destilam ópios de emergência.
Há um retrato na parede,
um espinho no coração,
uma fruta sobre o piano
e um vento marítimo com cheiro de peixe, tristeza, viagens...

Era bom amar, desamar,
morder, uivar, desesperar,
era bom mentir e sofrer.
Que importa a chuva no mar?
a chuva no mundo? o fogo?
Os pés andando, que importa?
Os móveis riam, vinha a noite,

o mundo murchava e brotava
a cada espiral de abraço.

E vinha mesmo, sub-reptício,
em momentos de carne lassa,
certo remorso de Goiás.
Goiás, a extinta pureza...

O retrato cofiava o bigode.

III

Oh que saudades não tenho
de minha casa paterna.
Era lenta, calma, branca,
tinha vastos corredores
e nas suas trinta portas
trinta crioulas sorrindo,
talvez nuas, não me lembro.

E tinha também fantasmas,
mortos sem extrema-unção,
anjos da guarda, bodoques
e grandes tachos de doce
e grandes cismas de amor,
como depois descobrimos.

Chora, retrato, chora.
Vai crescer a tua barba
neste medonho edifício
de onde surge tua infância
como um copo de veneno.

IV

As complicadas instalações do gás,
úteis para suicídio,
o terraço onde as camisas tremem,
também convite à morte,
o pavor do caixão
em pé no elevador,
o estupendo banheiro
de mil cores árabes,
onde o corpo esmorece
na lascívia frouxa
da dissolução prévia.
Ah, o corpo, meu corpo,
que será do corpo?
Meu único corpo,
aquele que eu fiz
de leite, de ar,
de água, de carne,
que eu vesti de negro,
de branco, de bege,
cobri com chapéu,
calcei com borracha,
cerquei de defesas,
embalei, tratei?
Meu coitado corpo
tão desamparado
entre nuvens, ventos,
neste aéreo *living*!

V
Os tapetes envelheciam
pisados por outros pés.

Do cassino subiam músicas
e até o rumor de fichas.

Nas cortinas, de madrugada,
a brisa pousava. Doce.

A vida jogada fora
voltava pelas janelas.

Meu pai, meu avô, Alberto...
Todos os mortos presentes.

Já não acendem a luz
com suas mãos entrevadas.

Fumar ou beber: proibido
Os mortos olham e calam-se.

O retrato descoloria-se,
era superfície neutra.

As dívidas amontoavam-se.
A chuva caiu vinte anos.

Surgiram costumes loucos
e mesmo outros sentimentos.

– Que século, meu Deus! diziam os ratos.
E começavam a roer o edifício.
(ANDRADE, 1983, p. 91-94)

Os contornos de uma forte crítica à modernidade são, também aqui, estabelecidos desde o início. O personagem Oscar, a projetar seu edifício na areia, parece uma clara referência a Oscar Niemeyer, figura de proa da arquitetura moderna e já um fecundo e importante arquiteto no Brasil das décadas de 1930 e 1940 – sobretudo na então capital federal, o Rio de Janeiro.

Lembremos que Drummond é nomeado chefe de gabinete de Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Saúde, em 1934, cargo que ocupa até 1945 (ANDRADE, 2002, p. 123), fase que abrange o seu período politicamente mais fecundo. O edifício do ministério, atual Edifício Gustavo Capanema, localizado à rua da Imprensa, 16, no centro do Rio, é um dos prédios públicos cariocas projetados pela equipe de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Novamente, o poeta parte do espaço vivido para criar sua poesia crítica. No mapa 07, a localização do edifício em relação à residência de Drummond:

Mapa 07- Locais de residência e trabalho de Carlos Drummond de Andrade no Rio de Janeiro

Novamente, estamos diante da (anti)cidade da aridez, da angústia, do individualismo, da solidão. A força poética do traço do arquiteto é consumida no cimento cinza que encerra famílias fechadas em “células estanques”, onde o ranger diuturno da modernidade consome a humanidade e a devolve numa função social esvaziada de sentido: “há muito / se acabaram os homens / Ficaram apenas / tristes moradores”.

O poeta vai dissecando sua solidão na metrópole, em que “os corpos se unem e / bruscamente se separam”. A embriaguez, a música, “ópios de emergência”, não bastam. O melancólico itabirano que leva um “retrato na parede e um espinho no coração” é embalsamado por “um vento marítimo com cheiro de peixe, tristeza, viagens”: vento da orla do Rio.

Mas a paisagem parece desfazer-se no horizonte das memórias dolorosas. “Ai que saudade não tenho”: a nostalgia se afirma pela negação, dialeticamente. Uma saudade de Itabira, do casarão senhorial, das “crioulas sorrindo” na infância abastada. A nostalgia da infância, que nasce na solidão das precárias unidades do adulto, se mescla à nostalgia social de uma aristocracia que se proletarizou, e para quem o passado senhorial é ainda uma imagem

grandiosa (embora não menos vazia): “Chora, retrato, chora. / Vai crescer a tua barba / neste medonho edifício / de onde surge tua infância / como um copo de veneno.”

Neste contexto, há um retorno do tema do suicídio, no capítulo IV, que aponta novamente para um eu lírico habitando os extremos, o limite – da angústia, da solidão, da desesperança –, cercado por “convites à morte” no edifício cujo nome se reveste de ironia cáustica: Esplendor. Este parece ser o edifício da modernidade, dissolvendo a alma e o corpo, não menos predestinado a ser roído pelos ratos do que o passado grandioso da família senhorial: “Que século, meu Deus!”.

Há, neste poema, assim, uma forte “má positividade”, que se evidencia sobretudo na forma como o espaço vivido é traduzido. Não há contradição no fato de que o homem é, ao mesmo tempo, “animal de rebanho” e “célula estanque”: a massificação se faz justamente numa sociedade mercantil em que a humanidade se dissolve em papéis funcionais: “há muito / se acabaram os homens / Ficaram apenas / tristes moradores”. O moderno prédio de moradias é símbolo maior de um processo simultâneo de massificação e alienação: tão coletivo quanto absolutamente individual, institui um espaço de cisão, onde as relações sociais são preestabelecidas e a comunhão é precária. O sujeito se encerra numa célula estanque, igual a tantas outras células estanques, até tornar-se, ele próprio, célula estanque. Expondo essas vísceras sociais, e querendo ir além, a poesia se faz política.

5.3.5- A cidade e a morte

A imagem da cidade enquanto organismo vivo é recorrente. Há toda uma tradição do pensamento urbanístico que caminha neste sentido, mas também é forte a presença de metáforas orgânicas no cotidiano. Na imprensa, em notícias e debates sobre trânsito urbano, é comum o uso do termo “artéria” para referir-se às principais vias de tráfego. Em outras ocasiões, o centro se torna o “coração” da cidade, que pulsa sem parar. Por outro lado, também é comum a analogia entre a cidade e uma grande máquina cujo sistema tem funcionamento diuturno, que pode arrefecer-se, mas jamais cessar.

Essas imagens e metáforas revelam uma “pulsão de vida” que a cidade, obra de homens vivos, para a vida, cristaliza. A cidade é um corpo em incessante movimento e, como tal, parece projetada para nos manter longe da paralisia e da morte. Mergulhado no cotidiano urbano, em movimento contínuo, o homem pode distrair-se e esquecer-se de seu terrível destino.

No entanto, esse movimento incessante também carrega uma violência intrínseca, sobretudo na cidade moderna, onde a máquina se faz imperativo e o homem se dissocia definitivamente da natureza. A cidade, cada vez mais projetada para o carro, para o prédio e para o trem, cada vez mais projetada para a execução de funções mecânicas atomísticas e menos para a realização da existência e da comunhão, se volta contra as pessoas, agressivamente. Vivendo na anticidade, a humanidade se dissolve na engrenagem e se aproxima da morte. A aridez, a angústia e a solidão, que vemos tanto na cidade baudelairiana quanto na drummondiana revelam, assim, uma forte “pulsão de morte”. Em “José”, Drummond irá dissolver a cidade na morte num dos poemas mais belos e melancólicos do livro, “Os rostos imóveis”, que dedica a Otto Maria Carpeaux:

Pai morto, namorada morta.
Tia morta, irmão nascido morto.
Primos mortos, amigo morto.
Avô morto, mãe morta
(mãos brancas, retrato sempre inclinado na parede, grão de poeira
nos olhos).
Conhecidos mortos, professora morta.
Inimigo morto.

Noiva morta, amigas mortas.
Chefe de trem morto, passageiro morto.
Irreconhecível corpo morto: será homem? bicho?

Cão morto, passarinho morto.
Roseira morta, laranjeiras mortas.
Ar morto, enseada morta.
Esperança, paciência, olhos, sono, mover de mão: mortos.
Homem morto. Luzes acesas.
Trabalha à noite, como se fora vivo.

Bom dia! Está mais forte (como se fora vivo).

Morto sem notícia, morto secreto.
Sabe imitar fome, e como finge amor.

E como insiste em andar, e como anda bem.
Podia cortar casas, entra pela porta.

Sua mão pálida diz adeus à Rússia.
O tempo nele entra e sai sem conta.

Os mortos passam rápidos, já não há pegá-los.
Mal um se despede, outro te cutuca.
Acordei e vi a cidade:
eram mortos mecânicos,
eram casas de mortos,
ondas desfalecidas,
peito exausto cheirando a lírios,
pés amarrados.
Dormi e fui à cidade:
toda se queimava,
estalar de bambus,
boca seca, logo crispada.
Sonhei e volto à cidade.
Mas já não era a cidade.
Estavam todos mortos, o corregedor-geral verificava etiquetas nos cadáveres.
O próprio corregedor morrera há anos, mas sua mão continuava implacável.
O mau cheiro zumbia em tudo.

Desta varanda sem parapeito contemplo os dois crepúsculos.
Contemplo minha vida fugindo a passo de lobo, quero detê-la, serei mordido?
Olho meus pés, como cresceram, moscas entre eles circulam.
Olho tudo e faço a conta, nada sobrou, estou pobre, pobre, pobre,
mas não posso entrar na roda,
não posso ficar sozinho,
a todos beijarei na testa,
flores úmidas esparzirei,
depois... não há depois nem antes.
Frio há por todos os lados,
e um frio central, mais branco ainda.

Mais frio ainda...
Uma brancura que paga bem nossas antigas cóleras e amargos...
Sentir-me tão claro entre vós, beijar-vos e nenhuma poeira em boca ou rosto.
Paz de finas árvores,
de montes frágeis lá embaixo, de ribeiras tímidas, de gestos que já não podem mais irritar,
doce paz sem olhos, no escuro, no ar.
Doce paz em mim,
em minha família que veio de brumas sem corte de sol
e por estradas subterrâneas regressa às suas ilhas,
na minha rua, no meu tempo — afinal — conciliado,
na minha cidade natal, no meu quarto alugado,
na minha vida, na vida de todos, na suave e profunda morte de mim e de todos.
(ANDRADE, 1983, p. 99-101)

Em certos aspectos, este poema parece um desdobramento do poema “José”, onde se formaliza uma profunda desesperança histórica como parte da

constituição do indivíduo: “Esperança, paciência, olhos, sono, mover de mão: mortos. / Homem morto. Luzes acesas. / Trabalha à noite, como se fora vivo”. No entanto, aqui, a cidade aparece mais claramente como ambiência do desespero e da morte. Ela é também lócus da desumanização, marcada na atmosfera fúnebre e evidenciada no terceiro verso da segunda estrofe: “Irreconhecível corpo morto: será homem? bicho?”.

Este é, sem dúvida, um dos poemas de mais difícil interpretação do livro de 1942. Fortemente metafórico e algo metafísico, parece escrito para arrastar o leitor a uma comunhão no desespero, na dissolução absoluta de tudo e todos, angústia profunda agravada pela onipresença exaustiva, impositiva, da morte, que alerta o leitor para a inevitabilidade de um destino comum: os dois crepúsculos, assim, a que se refere o eu lírico no primeiro verso da penúltima estrofe, parecem ser o seu e o do mundo. Do “sistema de oposições” que identifica Sant’Anna (1972, p. 17) como pedra angular da obra de Carlos Drummond de Andrade, a oposição “eu versus mundo” é a síntese. Aqui, porém, o eu e o mundo conciliam-se no destino trágico e inexorável da morte.

Também nos parece uma tentativa bastante evidente de compreensão desesperada da vida por meio da morte: “Desta varanda sem parapeito contemplo os dois crepúsculos. / Contemplo minha vida fugindo a passo de lobo, quero detê-la, serei mordido?”. Desta forma, a morte se afasta de seu sentido literal para tornar-se uma alegoria, um símbolo do vazio absoluto de uma era: “Acordei e vi a cidade: / eram mortos mecânicos, / eram casas de mortos, / ondas desfalecidas, / peito exausto cheirando a lírios, / pés amarrados”. A sequência do encontro com a cidade, “Acordei e vi a cidade”, “Dormi e fui à cidade”, “Sonhei e volto à cidade”, com a persistência da morte nas três situações, indica com muita propriedade essa mixórdia entre sonho e vigília, sentidos literais e sentidos simbólicos.

Em “As cidades invisíveis”, de Ítalo Calvino, há duas cidades muito relevantes para pensarmos o tema da morte. Em Adelma, cada rosto avistado pelo visitante lhe recorda alguém que já morreu: “Se Adelma é uma cidade que vejo no mundo dos sonhos”, aponta o viajante, “onde não há nada além de mortos, sinto medo do sonho. Se Adelma é uma cidade real, habitada por vivos,

se eu continuar a fita-los as semelhanças se dissolverão e eles parecerão estranhos portadores de angústia” (CALVINO, 1990, p. 89).

Laudômia, por outro lado, é uma “cidade tripla”, composta pela cidade dos vivos, pela cidade dos mortos e pela dos “não-nascidos”. Na cidade dos vivos como na dos mortos, o traçado das ruas e a sequência das casas são idênticos, e os mortos possuem os mesmos nomes dos vivos: “Nas tardes ensolaradas, a população vivente visita os mortos e decifra os próprios nomes nas lajes de pedra”, e ambas as cidades comunicam “uma história de sofrimentos, irritações, ilusões, sentimentos”; mas na cidade dos mortos, “tudo se tornou necessário, livre do acaso, arquivado, posto em ordem. E, para se sentir segura, a Laudômia viva precisa procurar na Laudômia dos mortos a explicação de si própria” (CALVINO, 1990, p. 127).

Há algo de Adelma e de Laudômia na cidade deste poema. A cada rosto, um morto (“rostos imóveis”) – ou um “estranho portador de angústia”? E a cidade dos “mortos mecânicos”, onde o eu lírico parece trafegar – parte em sonho, parte em vigília – é onde busca alguma explicação de si próprio. E há, como em Laudômia, uma ordem, uma paz encontrada na morte, como evidencia a última estrofe, onde o eu lírico flerta novamente com essa “solução”. Ao mesmo tempo, entretanto, a poesia segue sendo, *per se*, uma forma de dizer: “Não se mate, oh não se mate”.

Essa presença tão forte e insistente da morte deve ser considerada contraditória à política? Se considerarmos, rigorosamente, que só há política na “pulsão de vida”, que a política envolve, de um lado, uma aspiração de futuro que só tem lugar no “mundo dos vivos” e, de outro, a “vontade de poder” que nasce dos instintos como inevitabilidade carnal e terrena, então a morte é uma contradição. E é contradição, também, em relação à cidade, se considerada exclusivamente em sua positividade, para além de sua face violenta. Mas não se pode esquecer que enfrentar a morte – mesmo que por meio de uma aceitação resignada – é um ato de resistência, sobretudo numa civilização que institui todo um sistema de crenças e valores orientados para a fuga simbólica dessa inevitabilidade.

Este poema parece cristalizar toda a carga de angústia com a qual Drummond está lidando neste período, que tem relação, sem dúvida, com o momento histórico do início da década de 1940, carregado de aflição e

desespero. Também é bastante evidente a consciência do poeta em relação ao papel que as forças da modernidade, materializadas na cidade, desempenham na sedimentação dessa angústia. A persistência da morte é, frente a elas, símbolo do vazio e da paralisia que marcam uma era.

“E agora, José?” permanece, assim, como a questão mais importante dessa reunião de poesias, que parecem escritas não para responde-la, mas para recoloca-la insistentemente, de forma cada vez mais peremptória. E agora, para onde? Solidão, cisão, alienação, morte, temas que atravessam a obra orbitando em torno desse questionamento essencial, como que a reafirmar a necessidade de um caminho, a necessidade de um *projeto*, a urgência de uma solução – precária, que seja – para os mal-estares da modernidade, onde o eu lírico se vê cada vez mais como ator, mesmo quando volta a flertar com o nada.

A pacífica e ordeira morte ideal dos versos finais de “Os rostos imóveis” não é mais que uma solução passageira, embebida de desespero e fadada ao esquecimento. O enfrentamento negativo realizado até aqui, mais evidente em “Brejo das Almas” e “José”, será fundamental, assim, para a explosão política de “A rosa do povo”, obra que parece responder de forma mais incisiva à questão: para onde?

5.4- A rosa do povo: tempo de partido (1942-1945)

5.4.1- Os homens partidos: poesia e política

“Este é tempo de partido, / tempo de homens partidos” (ANDRADE, 2008, p. 38): não há como iniciar as considerações sobre “A rosa do povo”, sobretudo frente ao que discutimos até aqui, a não ser por esses versos, de força poética tão grande que são capazes de cristalizar, em poucas palavras, uma trajetória literária, e até mesmo o que se pode chamar a “sensibilidade de uma era”. Não há dúvida de que esses versos falam dos e aos acontecimentos históricos do momento, falam de Drummond e de uma trajetória que chega à política pela dor. José é um homem partido; Carlos, o gauche, com seu anjo torto, é um homem partido; o homem da cidade moderna, como vimos tantos poemas deixarem claro, é um homem partido.

É interessante notar a dubiedade aqui implícita. O homem partido pode ser o homem “que se partiu” ou o homem “que partiu”: alienação, cisão, angústia, morte constituem a alma deste ser dilacerado. E, como pontua Suzuki (2010, p. 246), “É exatamente na cidade moderna que este indivíduo é mais marcado pelo esfacelamento”.

A política, aqui, nasce da angústia, do desamparo, da súbita percepção da condição alienada. Há, também aqui, uma sagaz ironia, como a dizer que a política não pode ser mais que uma fuga. Os homens “de partido” são também “homens partidos” – porque a “Grande Máquina” não poupa ninguém – e, aos pedaços, partem a tentar dar ordem ao mundo. Também podemos identificar aqui a marca do peculiar ceticismo drummondiano, que não parece disposto a arrefecer-se. O poeta, neste momento, está prestes a tornar-se um homem “de partido”, pronto a entregar-se às convicções programáticas, mas o Drummond “homem partido”, sua face cética e estoica, faz as vezes de consciência crítica do “animal político” que aspira à participação, não deixando que ele se entregue “de corpo e alma” à disciplina político-partidária.

Esses são os versos iniciais do poema “Nosso Tempo”, ao qual já fizemos alusão anteriormente, por seu final que formaliza a revolta e o engajamento deste momento: “o poeta / declina de toda responsabilidade / na marcha do mundo capitalista / e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas / promete ajudar / a destruí-lo / como uma pedreira, uma floresta, / um verme” (ANDRADE, 2008, p. 45). A política ganha uma súbita e brutal materialidade, na oitava seção de um poema de 8 páginas onde se desnuda toda a angústia do mundo vivido, que passa inapelavelmente pelo cotidiano da cidade. O poeta faz da dor a teoria de sua práxis.

Aqui está presente a busca do sentido. A melancolia do cotidiano em que “A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua”. O vazio da existência material, onde o homem periclitava e se perde: “Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos. / As leis não bastam. Os lírios não nascem / da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se / na pedra”. O homem dilacerado procura uma brusca unidade. Não a encontra nos fatos de um “tempo de divisas”, “de gente cortada. / De mãos viajando sem braços, / obscenos gestos avulsos”:

Visito os fatos, não te encontro.
Onde te ocultas, precária síntese,

penhor de meu sono, luz
dormindo acesa na varanda?
Miúdas certezas de empréstimo, nenhum beijo
sobe ao ombro para contar-me
a cidade dos homens completos.
(ANDRADE, 2008, p. 38)

A síntese, assim, mesmo que precária, não se encontra na cidade, ou melhor, na cidade presente, vivida, que antecede a fatura poética. Que seria a “cidade dos homens completos”? Seria a plena realização da vida urbana como projetada por Lefebvre, que exige o fim da dissociação entre o cotidiano e a festa como projeto revolucionário (LEFEBVRE, 1968)? Seria esta a completude, talvez beatitude, buscada pelo(s) poeta(s)?

O diálogo com o pensamento lefebvriano é mais uma vez pertinente. Para Lefebvre, a revolução se define pelo fim do cotidiano. E o poeta percebe essa necessidade, essa urgência, ao perscrutar a angústia do presente até chegar à opção revolucionária, que é o sentido final deste poema. Os últimos versos cristalizam o compromisso assumido neste momento, e a aproximação, que acabará por se revelar muito menos definitiva do que sugerem esses versos, com o pensamento e a ação revolucionária.

Há mais diálogos possíveis com Lefebvre no poema. A seção V, que mergulha com maior profundidade na dramática falta de sentido do cotidiano, com seu tédio formatado em células estanques, que transforma até a hora do gozo numa sequência protocolar de ações pré-determinadas, formaliza liricamente a ideia lefebvriana de que o cotidiano se define pela “soma das imposições” (LEFEBVRE, 1968, p. 104):

Escuta a hora formidável do almoço
na cidade. Os escritórios, num passe, esvaziam-se.
As bocas sugam um rio de carne, legumes e tortas vitaminosas.
Salta depressa do mar a bandeja de peixes argênteos!
Os subterrâneos da fome choram caldo de sopa,
olhos líquidos de cão através do vidro devoram teu osso.
Come, braço mecânico, alimenta-te, mão de papel, é tempo de
comida,
mais tarde será o de amor.

Lentamente os escritórios se recuperam, e os negócios, forma
indecisa, evoluem.
O esplêndido negócio insinua-se no tráfego.
Multidões que o cruzam não veem. É sem cor e sem cheiro.
Está dissimulado no bonde, por trás da brisa do sul,
vem na areia, no telefone, na batalha de aviões,
toma conta de tua alma e dela extrai uma porcentagem.

Escuta a hora espondongada da volta.
Homem depois de homem, mulher, criança, homem,
roupa, cigarro, chapéu, roupa, roupa, roupa,
homem, homem, mulher, homem, mulher, roupa, homem,
imaginam esperar qualquer coisa,
e se quedam mudos, escoam-se passo a passo, sentam-se,
últimos servos do negócio, imaginam voltar para casa,
já noite, entre muros apagados, numa suposta cidade, imaginam.

Escuta a pequena hora noturna de compensação, leituras, apelo ao
cassino, passeio na praia,
o corpo ao lado do corpo, afinal distendido,
com as calças despido o incômodo pensamento de escravo,
escuta o corpo ranger, enlaçar, refluir,
errar em objetos remotos e, sob eles soterrados sem dor,
confiar-se ao que bem me importa
do sono.

Escuta o horrível emprego do dia
em todos os países de fala humana,
a falsificação das palavras pingando nos jornais,
o mundo irreal dos cartórios onde a propriedade é um bolo com
flores,
os bancos triturando suavemente o pescoço do açúcar,
a constelação das formigas e usurários,
a má poesia, o mau romance,
os frágeis que se entregam à proteção do basilisco,
o homem feio, de mortal feiura,
passeando de bote
num sinistro crepúsculo de sábado.
(ANDRADE, 2008, p. 42-43)

Lemos aqui, claramente, as compartimentações do cotidiano num dia padronizado de trabalho, lazer e descanso. “É tempo de comida, mais tarde será o de amor”: o “esplêndido negócio” aniquila a liberdade impondo o tédio como padrão. A voz do poeta revela uma grande anedonia, em que os eventos se sucedem sem interesse e o amor se torna um estímulo pálido. Ouve-se, assim, um eco da melancolia de “Brejo das Almas”, que, no entanto, já não aproxima o eu lírico da morte: já com intenso teor político expresso em versos como “os subterrâneos da fome choram caldo de sopa”, “o esplêndido negócio insinua-se no tráfego” e “últimos servos do negócio, imaginam voltar para casa”, encaminha-o para o compromisso assumido na última seção:

O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
promete ajudar
a destruí-lo

como uma pedreira, uma floresta
um verme.
(ANDRADE, 2008, p. 45)

Estes talvez sejam os versos em que Drummond mais se aproxima da poesia programática de um Brecht. Porém, nota-se que nem mesmo neles se afasta de sua concepção de poesia enquanto “negócio de grande responsabilidade”. É interessante notar, aqui, que é “o poeta”, função social, quem “declina de toda responsabilidade na marcha do mundo capitalista”. Não é o *eu* mais profundo, não é o indivíduo, é o artista – um não se constrói sem o outro, nem podem ser rigidamente segmentados, mas a práxis começa quando o artista sublima o indivíduo em prol do projeto, afirmando, assim, que há fins maiores que a própria arte. Esses versos traem, assim, uma metalinguagem, muito embora ela se estabeleça em função da política. Ao mesmo tempo em que o poeta pensa o que quer politicamente, pensa o que quer artisticamente: os discursos não se confundem, antes constituem uma forma de *cooperação*, e o zelo pela forma poética segue intacto.

Mais uma vez, muito claramente, é possível estabelecer um diálogo com o Lefebvre de “A vida cotidiana no mundo moderno”. Esse percurso da vida cotidiana à política nos lembra uma outra afirmação do pensador francês: “É na vida cotidiana que se situa o núcleo central, o centro real da práxis” (LEFEBVRE, 1968, p. 64, tradução nossa). Além do mais, para Lefebvre, a instituição do cotidiano acarreta “a deterioração dos estilos, o fim da inserção dos objetos, dos atos, dos gestos no estilo enquanto totalidade, a substituição do estilo pela cultura, pela arte e pela ‘arte pela arte’ (isto é, pelo estetismo)” (LEFEBVRE, 1968, p. 77, tradução nossa, grifos nossos). Assim, a concepção lefebvriana da “arte pela arte” é essencialmente negativa, como costuma ocorrer entre os intelectuais marxistas: é um corolário negativo da instituição do cotidiano, que desconstrói os significados e as grandes – e significativas – narrativas, substituindo-os pela estética *per se*. Drummond, em seu poema, pensa a forma poética para além da estética, assumindo, através dela, uma nova práxis.

É importante observar que esta é a tônica dos primeiros poemas de “A rosa do povo”: “Consideração do poema”, “Procura da poesia”, “A flor e a náusea”, “Nosso tempo”, poemas em que as marcas da política são intensas e o trabalho de (re)pensar a arte está presente. Sobre tudo os dois primeiros, que

cristalizaram algumas das mais célebres lições de Drummond em relação ao seu ofício. Vejamos, por exemplo, sua “Consideração do poema”:

Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me convêm.
As palavras não nascem amarradas,
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho,
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.

Uma pedra no meio do caminho
ou apenas um rastro, não importa.
Estes poetas são meus. De todo o orgulho,
de toda a precisão se incorporaram
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinícius
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
Que Neruda me dê sua gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.
São todos meus irmãos, não são jornais
nem deslizar de lancha entre camélias:
é toda a minha vida que joguei.

Estes poemas são meus. É minha terra
e é ainda mais do que ela. É qualquer homem
ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna
em qualquer estalagem, se ainda as há.

— Há mortos? há mercados? há doenças?
É tudo meu. Ser explosivo, sem fronteiras,
por que falsa mesquinhez me rasgaria?
Que se depositem os beijos na face branca, nas principiantes rugas.
O beijo ainda é um sinal, perdido embora,
da ausência de comércio,
boiando em tempos sujos.

Poeta do finito e da matéria,
cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas,
boca tão seca, mas ardor tão casto.
(ANDRADE, 2008, p. 21-22)

Podemos identificar, na primeira estrofe, uma defesa explícita da poesia moderna, onde a rima é praticamente abandonada e “as palavras saltam, se beijam, se dissolvem”, nessa “tensão dissonante” que “é um objetivo das artes modernas em geral” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). Essa defesa explícita da arte moderna é já uma forma de posicionamento político: é a defesa da lírica negativa que quer revelar a “má positividade do sistema”. Do escritor que desce do pedestal, que vai ao “lodaçal de macadame”, ao asfalto, “aos subterrâneos da fome”. Que dialoga com seus contemporâneos incorporados ao seu “fatal lado esquerdo”.

“Ser explosivo, sem fronteiras”: aqui está uma ética que fala tanto à arte quanto à política. Evidencia o fervor político deste momento, que é de Drummond enquanto homem de seu tempo, sensível à conjuntura de sua vida, à guerra, à luta contra o fascismo, às grandes esperanças erigidas (e posteriormente sepultadas) pelo “paraíso moscovita com sua terrível sedução”. A poesia é repensada através da política. A política, através da poesia.

Busquemos, através delas, “a ausência de comércio”, a superação desses “tempos sujos”. O poeta faz-se “poeta do finito e da matéria”, do asfalto, do povo, das grandes causas do presente. Afasta-se da metafísica, dos objetivos etéreos, das elevações que poupam (e privam) o artista do contato com a angustiante realidade. A arte não é um santuário onde o artista se protege da violência do mundo, de seus “putschs”, de suas “tropas de assalto” (poema “Brinde no juízo final”, de “Sentimento do Mundo”). A arte é a própria violência ressignificada e tornada arma política.

Esta é a rosa do povo. Uma arma simbólica, delicadamente monstruosa, feia, que nasce no asfalto do povo, para o povo. Mas aqui não há exatamente uma rígida disciplina partidária, ou uma dissolução da forma poética na linguagem política, prática, pragmática, *panfletária*. A política é mais uma das grandes angústias do tempo e o homem periclitante (partido) segue tendo precedência em relação às grandes estruturas: o Estado, o Partido, a Massa, a Revolução.

Assume-se, assim, o programa revolucionário contrariando-o em suas bases. Lembremos como a política entende a arte neste momento histórico: Mao Tsetung, num colóquio de 1942, portanto contemporâneo à escritura de “A rosa do povo”, defende que a arte e a literatura se convertam “numa parte componente da máquina da revolução, numa arma poderosa para unir e educar o povo, para atacar e destruir o inimigo” (TSETUNG, 1979, p. 96-97).

A arma que Drummond oferece ao povo não chega perto desse rigor programático (não é de se estranhar que sua experiência como editor do diário comunista *Tribuna Popular*, em 1945, a convite de Prestes, tenha sido breve e encerrada por desacordo de orientação). A poesia é antes uma forma de “elidir (suprimir) sujeito e objeto”, e, neste sentido, uma forma mais refinada de *práxis*, onde as reflexões sobre o homem, a poética e a política se fundem, como no poema “Procura da poesia”:

Não faças versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
Não faças poesia com o corpo,
esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.
Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
são indiferentes.
Nem me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.
Não é música ouvida de passagem; rumor do mar nas ruas junto à
[linha de espuma]

O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade.
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.

Não dramatizes, não invoques,
não indagues. Não percas tempo em mentir.
Não te aborreças.
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas
tua sepultada e merencória infância.
Não osciles entre o espelho e a
memória em dissipação.
Que se dissipou, não era poesia.
Que se partiu, cristal não era.

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,

pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

Repara:
ermas de melodia e conceito
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.
(ANDRADE, 2008, p. 24-26)

É interessante observar aqui a totalização da poesia, sua força que transcende os acontecimentos, as vicissitudes do corpo, os “equivocos” dos sentimentos, os fatos da cidade, as banalidades do cotidiano, já decantadas em outros poemas e ocasiões. Aqui, se estabelece um juízo de valor sobre as carências da realidade, cristalizado na segunda estrofe, e, a partir dele, o poeta parece buscar uma experiência lírica mais profunda, que, de forma algo kierkegaardiana, ultrapasse as objetivações da linguagem, da filosofia e do espaço.

O homem, a política e a poesia vão se encontrar no “reino das palavras”, onde se penetra “surdamente” para encontra-las em “estado de dicionário”. Nesse reino estão todos os poemas que esperam ser escritos e o trabalho do poeta é ouvi-los, *aceita-los* como eles aceitarão sua “forma definitiva e concentrada no espaço”. Essa forma (poesia) é a materialização de um universo que transcende as objetivações, e busca recuperar, por meio da força da criação, a integralidade da vida, despida do que lhe é supérfluo.

Assim se distinguem, nas entrelinhas desse exercício de metalinguagem, em que a poesia se (re)pensa a si mesma, os contornos de um projeto político. Neste sentido, este poema, de mais difícil apreensão, dialoga com os versos finais de “Nosso Tempo”: “O poeta / declina de toda responsabilidade / na marcha do mundo capitalista / e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas / promete ajudar / a destruí-lo / como uma pedreira, uma floresta / um verme”.

Ao homem partido (e de partido), uma poesia reconstruída, que ultrapasse as insuficiências do presente num projeto humano radical que seja capaz de abreviar a “marcha do mundo capitalista”. Drummond, assim, ultrapassa e supera largamente a forma obtusa como a poesia é, geralmente, chamada a politizar-se: faz da poesia partido e do partido poesia.

5.4.2- Não cantes tua cidade

Considerando-se a intensa politização que se destaca nas páginas deste livro, amplamente reconhecida pela crítica literária e distinguível desde seus primeiros versos, marcados por uma reconstrução política da expressão poética, qual é o papel desempenhado pela cidade neste contexto?

A cidade tem o papel essencial que condiz com a sua condição de espaço central da modernidade, forma geográfica dos desafios materiais, questionamentos filosóficos e conflitos existenciais do homem moderno. A cidade, cuja paisagem é tão claramente marcada pelos produtos da indústria moderna e cujo espaço escancara a desigualdade, a exclusão e o caráter violento das relações sociais, é um espaço político por excelência.

É espaço de apropriação – e, como tal, de poder e de contenda, conflito. É território onde as territorialidades, compreendidas como as “*relações de poder espacialmente delimitadas e operando sobre um substrato referencial*” (SOUZA, 2012, p. 99, itálicos do autor) se sobrepõem, se chocam, se anulam e/ou destroem. Ao poeta-político, o compromisso de penetrar o reino das palavras e, por meio dele, radicalizar-se – no sentido de quem pretende buscar as raízes: do ser (que é sempre ser-aí ou ser-no-mundo), dos fatos, dos objetos, das crises, dos conflitos.

Assim, a presença da cidade é fundamental em “A rosa do povo” e, como podemos observar, já se faz presente nos primeiros poemas da obra, inclusive como consequência do exercício de questionamento da própria criação poética. Mas é também uma presença altamente contraditória, que acompanha, necessariamente, a inconstância do “homem partido”, esfacelado e propenso, mais uma vez, a tocar os extremos.

Não estranha que ela se afirme, primeiramente, de forma negativa: “Não cantes tua cidade, deixa-a em paz”, verso enigmático que tende a contradizer a presença marcante da questão urbana não somente em “A rosa do povo”, mas também em “Sentimento do mundo” e “José”, as outras obras essenciais da chamada “fase política” de Drummond. Contraditório, também, à posição do “poeta do finito e da matéria”, que se afirma em “Consideração do poema”, que inaugura “A rosa do povo”: muito mais física que metafísica, a cidade é o finito e a matéria que se impõem ao homem moderno, e Drummond dá provas

recorrentes de compreender este fato. Afirmação e negação confundem-se e imiscuem-se, como expressão de contradições que o poeta não pretende resolver, mas reverberar, o que também configura uma postura política, tendente claramente à confrontação.

Este verso que “interdita” o canto da cidade é do segundo poema da obra; o terceiro, “A flor e a náusea”, é um forte retrato do mal-estar do homem urbano, onde os elementos do cotidiano aparecem novamente como “conjunto das imposições” a instituir um tédio profundo que o eu lírico quer, agora, “vomitar sobre a cidade”. Um poema carregado de tédio, de nojo e de ódio, mas de onde brota, forma insegura e absurda, a “rosa do povo” no meio do asfalto, como discutimos no terceiro capítulo:

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralise os negócios,
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.
(ANDRADE, 2008, p. 28)

Interpretamos esta flor, no terceiro capítulo, como uma alegoria da arte moderna: simples, dissociada do belo, tensionando a banalidade e o ordinário obtuso da vida cotidiana. A cidade é uma fundamental presença, mas o poeta não a canta. O canto representaria, aqui, a relação de lirismo tradicional, onde impera o sentimentalismo, a nostalgia romântica e o conformismo elogioso. Poderia remeter-nos, uma vez mais, ao *flâneur*, que passeia pelo mundo sem nenhum compromisso crítico, fazendo o inventário das banalidades da cotidianidade despidas de tensão ou angústia. Como já afirmamos, também no terceiro capítulo, sobre “Alguma Poesia” (e aqui comprovamos que a “rosa do povo” já ecoa no primeiro livro), Drummond não faz turismo: escolhe a negatividade crítica como projeto existencial e político do homem (de)partido. Não cantes tua cidade, “ser explosivo, sem fronteiras”, vomita sobre ela, põe

fogo em tudo: e que das cinzas desse incêndio nasça “a cidade dos homens completos”.

Voltamos a Lefebvre (1968, p. 56, tradução nossa, grifos do autor): “Impossível apreender o cotidiano como tal aceitando-o, ‘vivendo-o’ passivamente”, afirma ele, numa consideração que Drummond parece compreender e formalizar poeticamente com fidelidade máxima, duas décadas antes da publicação de “A vida cotidiana no mundo moderno” – talvez porque uma das marcas da grande poesia, da “poesia maior”, seja justamente a de estar “à frente de seu tempo”.

O poeta não canta sua cidade pois não a vive passivamente. Quer, ao contrário, transforma-la pela força da revolta e, assim, expressa em todo o livro sua “má positividade”. A cidade, ambiente desse homem partido e de partido, explode como força política.

5.4.3- A hora dos corvos

Essa “má positividade” passa pela expressão de fatos ou cenas do cotidiano, dos eventos da vida na cidade (dos mais banais aos mais graves), mas também pela expressão do que o eu lírico sente frente às forças do espaço urbano, da modernidade. Novamente, a cidade vem a falar através do homem, e se o eu lírico de “Brejo das Almas” verbaliza as vicissitudes de uma pequena cidade interiorana, pobre, agrária, atrasada, onde o tédio inunda os dias e o leva a flertar com a morte, na metrópole de “A rosa do povo” ouvimos mais claramente a voz do medo, da ansiedade, do isolamento e de uma nostalgia que se volta contra a modernidade:

[...] Chegando ao limite
dos tempos atuais,
eis-nos interditos
enquanto prosperam
os jardins da gripe,
os bondes do tédio,
as lojas do pranto.
O espaço é pequeno.
Aqui amontoados,
e de mão em mão
um papel circula
em branco e sigilo

talvez o prospecto
dos áureos tempos. [...]
(ANDRADE, 2008, p. 56)

Essa nostalgia, cristalizada no poema “Nos áureos tempos”, carrega as marcas de um cansaço, que nasce na relação existencial com a cidade. Um dos mais importantes componentes desse cansaço é o medo, “personagem” principal de um dos poemas mais memoráveis de “A rosa do povo”, “O medo”, que o contextualiza, sem qualquer dúvida, na modernidade:

Em verdade temos medo.
Nascemos escuro.
As existências são poucas:
Carteiro, ditador, soldado.
Nosso destino, incompleto.

E fomos educados para o medo.
Cheiramos flores de medo.
Vestimos panos de medo.
De medo, vermelhos rios
vadeamos.

Somos apenas uns homens
e a natureza traiu-nos.
Há as árvores, as fábricas,
Doenças galopantes, fomes.

Refugiamo-nos no amor,
este célebre sentimento,
E o amor faltou: chovia,
Ventava, fazia frio em São Paulo. [...]
(ANDRADE, 2008, p. 35)

É interessante observar que Drummond dedica este poema a Antonio Cândido, e escolhe como sua epígrafe uma afirmação do crítico em “Plataforma da nova geração”: “Porque há para todos nós um problema sério... Este problema é o do medo”. A “Plataforma da nova geração” foi uma série de depoimentos organizados por Mário Neme nas páginas do jornal “O Estado de São Paulo” com importantes intelectuais do início da década de 1940, chamados a pensar a herança das gerações anteriores, os novos valores, sua identidade ética, estética e política, bem como sua relação com a guerra. Quando António Cândido, assim, diz que há “para todos nós o problema do medo”, fala da sua geração intelectual, da qual Drummond faz parte, e também do momento histórico, do final da década 1930 e início da década de 1940, momento de recrudescimento do fascismo, de deterioração da política e imposição das armas. O poeta dissecou esse medo em distintas oportunidades. A mais

emblemática é representada pelo poema dedicado a António Cândido, mas também é muito significativo o poema “Anoitecer”:

É a hora em que o sino toca,
mas aqui não há sinos;
há somente buzinas,
sirenes roucas, apitos
aflitos, pungentes, trágicos,
uivando escuro segredo;
desta hora tenho medo.

É a hora em que o pássaro volta,
mas de há muito não há pássaros;
só multidões compactas
escorrendo exaustas
como espesso óleo
que impregna o lajedo;
desta hora tenho medo.

É a hora do descanso,
mas o descanso vem tarde,
o corpo não pede sono,
depois de tanto rodar;
pede paz — morte — mergulho
no poço mais ermo e quedo;
desta hora tenho medo.

Hora de delicadeza,
gasalho, sombra, silêncio.
Haverá disso no mundo?
É antes a hora dos corvos,
bicando em mim, meu passado,
meu futuro, meu degredo;
desta hora, sim, tenho medo.
(ANDRADE, 2008, p. 33-34)

Este poema não é somente um retrato de um anoitecer na cidade, com suas buzinas, suas sirenes roucas, seus apitos aflitos, suas “multidões compactas”, e da melancolia que paira sobre essa atmosfera, sobre a paisagem árida de concreto e betume ao final do dia. Antes, é a cidade falando novamente através do homem, e nesta fala revelando um claro mal-estar da modernidade, marcado sobretudo pela recorrência do medo, que se reafirma ao final de cada estrofe: “desta hora tenho medo”.

Detenhamo-nos um instante sobre a representação do anoitecer, que é sempre dúbia: o cair da noite, o pôr-do-sol pode ser uma representação positiva, quando evoca um sentimento romântico, de deleite frente à manifestação da natureza, com suas cores vivas que remetem à esperança e à alegria. Mas pode

também ser uma representação negativa, simbolizando o fim do dia, o fim da luz, a escuridão, a sombra, a incerteza. No segundo sentido, a representação se detém menos sobre as cores festivas do pôr-do-sol e mais sobre o evento melancólico do “apagar das luzes” da natureza. Como neste poema o anoitecer aparece de forma clara e insistente associado ao medo, podemos dizer com certo grau de segurança que a representação drummondiana, aqui, caminha no segundo sentido, interpretação corroborada por um outro poema do mesmo livro, “Passagem da noite”, que ecoa o anoitecer como sentimento de desilusão universal:

É noite. Sinto que é noite
não porque a sombra descesse
(bem me importa a face negra)
mas porque dentro de mim,
no fundo de mim, o grito
se calou, fez-se desânimo.
Sinto que nós somos noite,
que palpitamos no escuro
e em noite nos dissolvemos.
Sinto que é noite no vento,
noite nas águas, na pedra.
E que adianta uma lâmpada?
E que adianta uma voz?
É noite no meu amigo.
É noite no submarino.
É noite na roça grande.
É noite, não é morte, é noite
de sono espesso e sem praia.
Não é dor, nem paz, é noite,
é perfeitamente a noite.[...]
(ANDRADE, 2008, p. 48)

Há em “Anoitecer” uma escuridão que cerca a vida cotidiana, em que o corpo exausto já não pede descanso, “pede paz – morte – mergulho”, e que envolve a cidade, na qual o eu lírico deposita uma enorme carga negativa. Essa escuridão encontra simbologia no corvo, o pássaro sombrio que Edgar Allan Poe, em seu clássico poema, define como a “ave do medo”. É preciso recuperar, mais uma vez, Lefebvre, quando afirma que modernidade e cotidianidade são “as duas faces do espírito do tempo” (LEFEBVRE, 1968, p. 51). A representação sombria do cotidiano e da cidade é, assim, uma representação sombria da modernidade e das especificidades do momento histórico em que o eu lírico se encontra mergulhado.

No início da década de 1940, de fato, a história se converte na “hora dos corvos”, ou naquele “amanhecer mais noite que a noite”, do poema “Sentimento

do Mundo”. Nesta fase política, ainda nos deparamos com as marcas da melancolia e da desesperança, tão fortes em “Brejo das Almas”, mas essas marcas tendem a desaguar em diferentes atitudes, como o estoicismo de “Sentimento do Mundo” e a revolta de “A rosa do povo”.

Como António Cândido sustenta em seu testemunho, o medo é um problema sério da geração intelectual deste momento. O posicionamento político se impõe como necessidade de sobrevivência, ao mesmo tempo em que se apresenta cercado de gravidade e terror. No Brasil, vive-se o período do Estado Novo, que encarcerou, por exemplo, o escritor Graciliano Ramos, entre 1936 e 1937. Prestes, que Drummond encontrará em 1945, foi preso político de Vargas de 1936 até o fim da Segunda Guerra. É um período de autoritarismo, mas contraditório: ao mesmo tempo em que a dissidência é perseguida, vigora o discurso da união contra o horror nazifascista.

Podemos interpretá-lo como um desses momentos de “aceleração da história”, que abrigam “forças concentradas, explodindo para criarem o novo” (SANTOS, 2013, p. 27). Mas essa aceleração também é altamente contraditória: há forças extremamente conservadoras, uma agressiva “vanguarda do atraso”, lutando para moldar o mundo à sua imagem e semelhança. Dessa luta pode emergir a naturalização da barbárie, a sujeição de territórios, povos e culturas, ou um novo pacto internacional pela democracia. A incerteza e a incompreensão se impõem como norma, e o medo se dissemina. A Segunda Guerra é uma face trágica, e acelerada, da dialética construtiva-destrutiva que move a modernidade como um todo.

A “hora dos corvos”, assim, está carregada de uma simbologia sobre o cotidiano, sobre a cidade moderna e sobre o início da década de 1940. É a hora em que o poeta se depara com as forças que o ultrapassam e afligem, e sente medo.

É interessante notar que o poeta politizado, escrevendo na fase em que, reconhecidamente, a política se torna um diapasão de seus escritos, é ainda o mesmo poeta sensível de suas primeiras obras. Já deixamos claro que a força lírica não se submete à política. Antes, a política se afirma como necessidade nas entrelinhas das suscetibilidades do sujeito sensível, que, na modernidade, tem o medo como linguagem universal. Este, assim, é também o sentimento comum do homem comum, e é o artista descendo uma vez mais ao rés-do-chão

da cidade, onde “O medo, com sua física, / tanto produz: carcereiros, / edifícios, escritores, / este poema; outras vidas”. A política, assim, não é a sublimação da dor; é a dor instalada, tornada motor de um outro amanhã.

5.4.4- Cidade e ideal

Mas essa atitude não está isenta de contradições. Ao mesmo tempo em que a poesia, assim, se afirma como arma política, sobretudo por sua capacidade de reescrever a dor, tornando-a propulsora de transformação, também pode se esvaziar deste sentido, mostrando-se insuficiente para responder às angústias do eu lírico:

[...] O recurso de se embriagar.
O recurso da dança e do grito,
o recurso da bola colorida,
o recurso de Kant e da poesia,
todos eles... e nenhum resolve.[...]
(ANDRADE, 2008, p. 47)

Esse pessimismo frente à forma poética, entretanto, é claramente minoritário no livro de 1945. A melancolia é uma presença importante, mas a capacidade de se consolar também é recorrente. À primeira estrofe pessimista do poema “Passagem da noite”, transcrita acima, soma-se uma segunda e última estrofe em que o eu lírico encontra conforto e esperança:

[...] Mas salve, olhar de alegria!
E salve, dia que surge!
[...] Tudo que à noite perdemos
se nos confia outra vez.
Obrigado, coisas fiéis!
Saber que ainda há florestas,
sinos, palavras; que a terra
prossegue seu giro, e o tempo
não murchou; não nos diluímos.
Chupar o gosto do dia!
Clara manhã, obrigado,
o essencial é viver! [...]
(ANDRADE, 2008, p. 48-49)

Mas em nenhum poema esse exercício de consolação é tão evidente quanto em “Consolo na Praia”:

Vamos, não chores.
A infância está perdida.

A mocidade está perdida.
Mas a vida não se perdeu.

O primeiro amor passou.
O segundo amor passou.
O terceiro amor passou.
Mas o coração continua.

Perdeste o melhor amigo.
Não tentaste qualquer viagem.
Não possuis casa, navio, terra.
Mas tens um cão.

Algumas palavras duras,
em voz mansa, te golpearam.
Nunca, nunca cicatrizam.
Mas, e o *humour*?

A injustiça não se resolve.
À sombra do mundo errado
murmuraste um protesto tímido.
Mas virão outros.

Tudo somado, devias
precipitar-te, de vez, nas águas.
Estás nu na areia, no vento...
Dorme, meu filho.
(ANDRADE, 2008, p. 127)

O cotejamento desses poemas mostra como a poesia resiste a enquadrar-se nas classificações, nas hierarquias e nas periodizações rígidas. Em tese, “A rosa do povo” é o livro da participação, em que o poeta assume a causa política como seu diapasão, mas aqui encontramos novamente o método de dissolução de tensões que tanto caracteriza sua obra anterior: a ironia e o humor. Em tese, “A rosa do povo” é um livro “mais grave”, mais consequente, de pouco humor: periodizamos a poesia para prover-nos de um mínimo recorte interpretativo, mas entendemos que, a cada período, ela reproduz as contradições inerentes que fazem sua riqueza.

Em “Consolo na Praia”, aparentemente, a dor se resolve no prazer alienado, no deleite da praia, no sono reparador. O eu lírico, aqui, parece preferir a fuga ao compromisso assumido em outros versos. Mas essa interpretação depende do sentido que se atribua à última estrofe: convite ao deleite ou ao suicídio? De qualquer maneira, é certo que há uma atmosfera de descrença, de desilusão, da qual o eu lírico busca, de alguma maneira, *escapar*.

Assim, uma certa alienação do artista não está ausente mesmo das páginas mais politizadas de Carlos Drummond de Andrade, mas, como o pessimismo, é uma presença claramente minoritária. O poeta, antes de se fazer

soldado de uma causa, mostra-se humano, contraditório, *dialético*, e esta também deve ser lida como uma forma de se afirmar politicamente. Sendo “humano, demasiado humano”, o poeta se permite aspirar à utopia, a partir da face mais dialética das obras humanas, a cidade:

Guardei-me para a epopeia
que jamais escreverei.
Poetas de Minas Gerais
e bardos do Alto Araguaia,
vagos cantores tupis,
recolhei meu pobre acervo,
alongai meu sentimento.
O que eu escrevi não conta.
O que desejei é tudo.
Retomai minhas palavras,
meus bens, minha inquietação,
fazei o canto ardoroso,
cheio de antigo mistério
mas límpido e resplendente.
Cantai esse verso puro,
que se ouvirá no Amazonas,
na choça do sertanejo
e no subúrbio carioca,
no mato, na vila X,
no colégio, na oficina,
território de homens livres
que será nosso país
e será pátria de todos.
Irmãos, cantai esse mundo
que não verei, mas virá
um dia, dentro em mil anos,
talvez mais... não tenho pressa.
Um mundo enfim ordenado,
uma pátria sem fronteiras,
sem leis e regulamentos,
uma terra sem bandeiras,
sem igrejas nem quartéis,
sem dor, sem febre, sem ouro,
um jeito só de viver,
mas nesse jeito a variedade,
a multiplicidade toda
que há dentro de cada um.
Uma cidade sem portas,
de casas sem armadilha,
um país de riso e glória
como nunca houve nenhum.
Este país não é meu
nem vosso ainda, poetas.
Mas ele será um dia
o país de todo homem.
(ANDRADE, 2008, p. 156-157)

O conteúdo utópico deste poema, que tem o sugestivo título de “Cidade Prevista”, é bastante evidente e contrasta com algum pessimismo ainda renitente nesta fase, em que as grandes esperanças dos ideais deveriam suplantar as

angústias do desespero. E novamente é oportuno reportar-nos a Lefebvre e à aspiração revolucionária pela plena realização da vida urbana, um tipo de “país de riso e glória” onde não exista mais dissociação entre o cotidiano e a festa.

O poema é, de um modo geral, tomado de uma voz utópica carregada de elementos marxistas. Esse “mundo enfim ordenado”, essa “pátria sem fronteiras, sem leis e regulamentos”, sem igrejas ou quartéis, com “um jeito só de viver”, que o poeta não verá, “mas virá”, tem a forma geral do comunismo utópico idealizado por Marx, fase ulterior do socialismo em que os níveis de igualdade e consciência cívica fariam do Estado um aparelho dispensável. A fase posterior, portanto, ao “*dépérissement de l'État*” (LEFEBVRE, 1968, p. 74), isto é, o “definhamento do Estado”, quando já se teria destruído o Estado burguês e a fase de transição da ditadura do proletariado alcançasse seus fins, instituindo a sociedade sem classes. Aqui temos a utopia do fim da história traduzida na linguagem poética, com a cidade aparecendo como pedra-de-toque do ideal político.

É indispensável apontar que esse ideal também tem todos os contornos de um ideal existencial. A frustração existencial, a aspiração por uma outra existência, está bem estabelecida em “A rosa do povo”, no poema “O medo”, quando o eu lírico afirma que “As existências são poucas: / Carteiro, ditador, soldado. / Nosso destino, incompleto”, pequena mas paradigmática passagem que evidencia um claro “mal-estar da modernidade”. Há uma frustração com o destino preconizado, com a existência que se confunde com o ofício social, com a identidade que se confunde com o cargo administrativo, com o *ser* que se confunde com o *ter*. No mundo da “existência pouca” a sensibilidade parece aspirar à transformação radical para recuperar a plenitude do “ser-estar-no-mundo”, do “Dasein”.

Essa linguagem utópica é muito importante no livro, e há nela sempre uma entonação popular, revelando a busca pela conexão do intelectual com o homem comum, como em “Cidade Prevista”, onde o eu lírico quer que seu canto chegue “no Amazonas, / na choça do sertanejo / e no subúrbio carioca”. E a cidade e seu cotidiano imprimem-se de forma recorrente nessa linguagem.

Stalingrado, hoje Volgogrado, palco de uma das batalhas mais sangrentas da Segunda Guerra, entre 1942 e 1943, é objeto de um poema em que a prosopopeia – figura de linguagem pela qual o orador empresta sentimentos

humanos e palavras a seres inanimados – é abundante e revela a insistência da busca pela superação da cisão entre sujeito e objeto, como em “Confidência do Itabirano”, em que ferro e alma se fundem nas calçadas de Itabira.

Esta é, sem dúvida, uma forma de práxis. Drummond se mostra extremamente impressionado com a situação de Stalingrado, onde a destruição é colossal e a resistência é incansável. O eu lírico encontra na cidade um “arquejo de vida mais forte que o estouro das bombas”, que nasce na força do inconformismo e no poder transformador da resistência obstinada. “Stalingrado, miserável monte de escombros, entretanto resplandecente!”, se torna, então, a plataforma de luta que criará o futuro de cidades que construirão a libertação:

[...] sinto-te como uma criatura humana, e que és tu, Stalingrado,
senão isto?
Uma criatura que não quer morrer e combate,
contra o céu, a água, o metal, a criatura combate,
contra milhões de braços e engenhos mecânicos a criatura combate,
contra o frio, a fome, a noite, contra a morte a criatura combate,
e vence.

As cidades podem vencer, Stalingrado!
Penso na vitória das cidades, que por enquanto é apenas uma
fumaça subindo do Volga.
Penso no colar de cidades, que se amarão e se defenderão contra
tudo.
Em teu chão calcinado onde apodrecem cadáveres,
a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem.
(ANDRADE, 2008, p. 160)

Essa grande “Cidade de amanhã” que “erguerá a sua Ordem” ecoa o poema “Cidade Prevista” e sua grandiosa utopia. A cidade de Stalingrado é tomada como símbolo da resistência do comunismo e dos ideais que Drummond abraça em “A rosa do povo”, mas também como epicentro de uma “aceleração da história” destinada a realizar a vida urbana em toda sua plenitude. A vitória do Homem é a vitória da Cidade, grafada com esta inicial maiúscula que informa toda a sua centralidade no mundo moderno e toda a sua importância enquanto projeto de futuro.

É interessante notar mais uma vez que o poeta que aspira à participação capta e traduz poeticamente concepções políticas que encontram eco na obra de Henry Lefebvre, “A vida cotidiana no mundo moderno”, publicada duas décadas mais tarde. A poesia de Drummond, aqui, faz a ponte entre o marxismo real, do campo de batalha, e o marxismo intelectual, que pensa os caminhos

para o amanhã. É a arte se fazendo atemporal, atravessando a história e reafirmando constantemente sua atualidade.

Mas, novamente, faz-se necessário apontar: esta utopia não é “somente” política. É também, sobretudo, existencial. Tanto em “Cidade Prevista” quanto em “Carta a Stalingrado” está clara a aspiração pela fraternidade, pela paz, pela plenitude, por uma felicidade mais genuína e duradoura, que não fique restrita a uma casta social. O Homem, neste caso, fala através da Cidade, através de suas ruínas, de suas ruas sujas de sangue, de seus edifícios destruídos. Junta essas ruínas com as ruínas de seu próprio ser e, de dentro de si, extraindo “da mais irrestrita individuação o universal”, traça um projeto de futuro.

Mas, podemos perguntar, existe projeto político que não seja também existencial? Ou, ainda, existe projeto existencial que, no mundo da carência, da incerteza e do medo, não seja também político? O papel deste poeta politizado, participativo, que abraça a revolta e está disposto a tudo fazer para destruir o triste mundo capitalista parece ser o de dizer: não!

5.4.5- Elogio ao homem do povo

Há diversos elementos que apontam, na fase política de Carlos Drummond de Andrade, o desejo de falar diretamente ao coração do homem comum. Na realidade, vimos que este pode ser considerado um valor da modernidade, em que tanto o artista – atingido pela crise do artesanato frente à revolução industrial, que o leva à “mauvaise conscience” e à atitude “crítico-analítica” (PIGNATARI, 2004) –, quanto o herói descem do pedestal. O próprio título do livro de 1945, “A rosa do povo”, é sugestivo desse desejo, que é uma importante posição política, firmada também em “José” e “Sentimento do Mundo”. O itabirano “triste, orgulhoso, de ferro”, modesto funcionário público chorando por uma fotografia na parede, já sugeria, no livro de 1940, essa posição política, que é reforçada pelas obras posteriores.

A libertação do “homem comum”, preso pelos muitos grilhões do mundo moderno, é um ideal que pode ser associado principalmente ao marxismo, embora o elogio à simplicidade possa também tomar um sentido bastante conservador, reverenciando o indivíduo que se limita, feliz, aos paradigmas do

“homo economicus”, a máquina de consumo racional que não questiona demais sua existência e seu papel (e poder) no mundo. No marxismo, pelo contrário, esse elogio vai no sentido de ilustrar o proletário (o mais comum dos homens na engrenagem do sistema capitalista) de seu papel histórico determinante. Povo, massa, operário, proletário, proletariado são, assim, conceitos fundamentais para o pensamento marxista, cuja importância para “A rosa do povo” já está bem estabelecida pela crítica e neste trabalho.

Drummond faz de Charlie Chaplin, no último poema do livro, o objeto de uma longa reflexão sobre o homem moderno, tomando, para falar diretamente ao coração do importante cineasta, a voz dos excluídos, dos solitários e deslocados, que Chaplin tão bem representa munido de seu “chapéu-coco”, de seus “sapatos compridos” e “olhos melancólicos”:

[...]

Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo,
que entraram no cinema com a aflição de ratos fugindo da vida,
são duas horas de anestesia, ouçamos um pouco de música,
visitemos no escuro as imagens - e te descobriram e salvaram-se.

Falam por mim os abandonados da justiça, os simples de coração,
os parias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalcados,
os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os cismarentos,
os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os
patéticos.[...]

(ANDRADE, 2008, p. 191)

Aqui também podemos ver as marcas de um pensamento utópico, peculiar ao período, quando os intelectuais querem não somente falar ao coração do homem comum, mas também assumir o papel de seus porta-vozes, contraditória utopia que o próprio Drummond cobrira de ceticismo no livro de 1940, consideravelmente menos esperançoso que “A rosa do povo”: “Para onde vai o operário? Teria vergonha de chama-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza...”

Mas a figura de Chaplin parece ser tomada como o “agente de ligação” entre o homem do povo e o intelectual, que o eu lírico não encontra em “O operário no mar”, de “Sentimento do Mundo”. No filme “Tempos Modernos”, de 1936, Chaplin, roteirista, diretor e ator principal, assume com histórico brilhantismo o papel do operário explorado, alienado e depauperado da

modernidade, submetido à brutalidade material e espiritual do processo produtivo.

Com o seu peculiar humor e a ironia traduzida na linguagem do cinema, recursos que já demonstramos importantes também na poesia de Drummond, Chaplin incorpora efetivamente, na dramaturgia, o papel do “homem do povo”, buscando, através da nova linguagem cinematográfica, falar diretamente a ele. Chaplin é também o artista que, por meio de uma sátira magistral, se encarrega, em 1940, já em plena Segunda Guerra, de demolir o autoritarismo nazifascista no filme “O grande ditador”. É, portanto, um artista contemporâneo a Drummond e à “Rosa do Povo”, e em quem o poeta itabirano parece encontrar um “modelo político”:

[...]
Cheio de sugestões alimentícias, matas a fome
dos que não foram chamados à ceia celeste
ou industrial. Há ossos, há pudins
de gelatina e cereja e chocolate e nuvens
nas dobras do teu casaco. Estão guardados
para uma criança ou um cão. Pois bem conheces
a importância da comida, o gosto da carne,
o cheiro da sopa, a maciez amarela da batata,
e sabes a arte sutil de transformar em macarrão
o humilde cordão de teus sapatos.
Mais uma vez jantaste: a vida é boa.
Cabe um cigarro: e o tiras
da lata de sardinhas. [...]
(ANDRADE, 2008, p. 193-194)

Vemos que Drummond extrai das próprias imagens fílmicas parte de sua representação poética de Chaplin. Os versos “e sabes a arte sutil de transformar em macarrão / o humilde cordão de teus sapatos” fazem clara alusão ao filme “Em busca do ouro”, de 1925, com a emblemática cena em que Carlitos, desesperado pela fome, cozinha os próprios sapatos.

Enfim, Chaplin entrou para a história como um artista que deu voz aos oprimidos e soube fazer de sua arte, tragicômica, irônica e sarcástica, uma poderosa crítica à sociedade capitalista. Ele pode ser lido, assim, como um artista que encontra a sintonia entre teoria e prática, entre a face subjetiva e objetiva da arte, criador de uma forma particular de *práxis*. Pode ser lido, em suma, como um artista *radical*, no sentido de que faz do homem o centro de sua arte e procura a todo momento desfiar o novelo das carências humanas na modernidade.

Essa discussão passa ao largo de toda a controvérsia que envolve o status do cinema no panteão das artes. Sabemos que para Benjamin (2000, p. 226), por exemplo, o filme tem um componente destrutivo, que liquida o “elemento tradicional na herança cultural”. O cinema é uma técnica de reprodução que se impõe como arte, mas seu caráter essencialmente técnico tende a contribuir à desvalorização do que Benjamin chama o “hic et nunc” da arte, ou seja, sua autenticidade. Está evidente, entretanto, que, para Drummond, Chaplin é um artista dos mais relevantes de sua época e dialoga com os anseios políticos de sua poesia:

Colo teus pedaços. Unidade
estranha é a tua, em mundo assim pulverizado.
E nós, que a cada passo nos cobrimos
e nos despimos e nos mascaramos,
mal retemos em ti o mesmo homem,
aprendiz
bombeiro
caixeiro
doceiro
emigrante
forçado
maquinista
noivo
patinador
soldado
músico
peregrino
artista de circo
marquês
marinheiro
carregador de piano
apenas sempre entretanto tu mesmo,
o que não está de acordo e é meigo,
o incapaz de propriedade, o pé
errante, a estrada
fugindo, o amigo
que desejaríamos reter
na chuva, no espelho, na memória
e todavia perdemos.
(ANDRADE, 2008, p. 196-197)

Chaplin é, assim, um “homem partido”, que encontra uma dialética unidade na fragmentação. É um homem partido que faz troça de seus retalhos, e dessa troça faz objeto artístico maior. Na “hora dos corvos”, o cineasta parece saber de onde tirar o riso, e como transforma-lo em mecanismo de transformação, sem perder a simplicidade da essência do homem comum. Drummond acolhe-o como mestre, em seu momento mais politizado:

[...]
Há o trabalho em ti, mas caprichoso,
mas benigno,
e dele surgem artes não burguesas,
produtos de ar e lágrimas, indumentos
que nos dão asa ou pétalas, e trens
e navios sem aço, onde os amigos
fazendo roda viajam pelo tempo,
livros se animam, quadros se conversam,
e tudo libertado se resolve
numa efusão de amor sem paga, e riso, e sol.[...]
(ANDRADE, 2008, p. 198)

O sentido humano desta ode a Chaplin é, assim, inseparável do sentido político. Chaplin representa a sensível tentativa de recuperação da unidade rompida pelas forças da modernidade. O conflito entre ter e ser, exacerbado na cidade moderna, onde o ter tende a engolir o ser na espiral da reprodução, é escancarado na arte de Chaplin, que se dedica em sua totalidade a olhar para o ser massacrado pelo ter. O cineasta pode ser considerado, em certo sentido, um “existencialista”, que quer recuperar a força da essência da vida sufocada pelas objetivações.

Mas Chaplin também pode ser interpretado em outro sentido, menos rico que este. Quando a arte transforma a tragédia em alegoria, o pranto em riso, pode-se conceber-la como uma arte alienada. O humor neutralizaria a revolta que nasce no caráter trágico da existência. Assim, o operário que aprendesse, com Chaplin, a fazer troça de sua própria condição, perderia a combatividade inerente à sua condição social. Essa interpretação, no entanto, ignora que o humor é uma das principais formas de desconstrução e que a desconstrução é um ato político. E, sobretudo, que para que o operário se torne um sujeito político combativo é necessário que ele se conscientize dos mecanismos de sua opressão, seja por meio da formação político-partidária, seja por meio da cultura.

Chaplin, desta forma, reúne contradições que fazem parte da própria formação de Drummond enquanto artista e “A rosa do povo” pode ser lida como a mais forte tentativa do poeta falar política e diretamente ao homem comum, como faz Chaplin. Não é, entretanto, uma obra livre das contradições que cercam esse compromisso político. Temos, aqui, um “Drummond ápice”, como afirma Simon (1978, p. 59), mas não um Drummond pragmático, fazendo poesia burocrática em prol de uma causa. Com o seu peculiar estoicismo que encontra correspondência na figura de Carlitos e a consciência das próprias contradições,

insuficiências e limitações, é essencialmente um Drummond que (r)existe e canta para a (r)existência: os ombros vão suportando o mundo que não pesa mais que a mão de uma criança, pois “Este é tempo de partido, / tempo de homens partidos”.

Capítulo 6 - O enigma da cidade

6.1- Eu menor que o mundo

Como afirmamos na “Introdução”, nossas referências para escolha das obras que compõem o *corpus* desta pesquisa são os trabalhos de Joaquim Francisco Coelho, “Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade” (1973), e de Domingos González Cruz, “A presença de Itabira na obra de Carlos Drummond de Andrade” (1980). A presença de Itabira é, desta forma, tomada como o indício inicial de uma aproximação entre cidade e existência revelada na fatura poética. Não por acaso, esse *corpus* é composto por algumas das obras mais célebres e importantes de Drummond, prova da importante relação entre o poeta e sua terra natal.

Buscamos seguir o ordenamento cronológico das obras, embora com o esforço de não engessar a interpretação num sequenciamento excessivamente rígido, que feche os livros em compartimentos estanques. Por isso, o capítulo anterior se articula em torno do tema da política, não sem referências ao momento histórico vivido e formalizado na poesia. Há uma dialética inerente à poesia que pensa o mundo a partir de grandes temas de inquietação e se envolve intensamente com os eventos de seu tempo. O desafio do trabalho com as obras é respeitar essa dialética sem abrir mão de alguma organização interpretativa, de alguns “guias” de leitura crítica.

Das obras de princípios da década de 1940, onde a força do inconformismo faz da matéria objeto dominante (ainda que não produzindo um materialismo obtuso, que tende a colocar a poesia “a serviço” de uma causa, e sempre preservando a dúvida, o ceticismo, a suspeita e o contato com a alma tocada e subjugada pela política), passamos ao ano de 1951, com a publicação de “Claro Enigma”, um livro frequentemente classificado como “filosófico”, isto é, que se volta mais para os grandes temas do pensamento que para as catárticas e redentoras ações da política. Pode ser considerado, em certo sentido, um novo momento da “retração psicológica” que Villaça (2013, p. 49) bem diagnosticou em “Brejo das Almas”. Mas aqui, evidentemente, temos um homem mais maduro, talhado por tudo que escreveu e viveu desde o livro de 1934.

A mudança de diapasão entre os livros de 1945 e 1951 se nota logo à epígrafe, uma citação de Valéry, “Les événements m’ennuient” (“Os eventos me entediam”), clara antítese ao eu lírico de “A rosa do povo”, onde a força dos eventos se impõe e o poeta mergulha nas batalhas de seu tempo. Essa frase de Valéry não teria lugar na voz do eu lírico que empresta sua sensibilidade à resistência de Stalingrado e à (re)construção da Cidade.

Convém refletir um pouco sobre o significado desse tédio. Recordamos que ele já está presente em “A rosa do povo”, mas naquele momento ele submerge na rebeldia do poeta que quer “vomitar o tédio sobre a cidade”, transformá-la pela força da revolta e do inconformismo. Submerge na força da flor que nasce no concreto, furando o “asfalto, o tédio, o nojo e o ódio”. Há nesse inconformismo, nesse mal-estar um movimento que suplanta o imobilismo, o isolamento e o vazio. O tédio também é presença importante em “Brejo das Almas”, onde, ao contrário, não compele o sujeito à revolta mas ao flerte com a morte. Há no livro de 1934 um tédio que paira sobre o cotidiano impondo a desesperança histórica, que o poeta procura debelar posteriormente, nos “livros políticos”.

Em ambos os casos o tédio aparece mais como emoção inespecífica, como enfado ou insatisfação generalizada, não necessariamente voltando-se a objetos específicos. Aqui, pelo contrário, por meio de Valéry, o poeta elege os “eventos” como origem de seu fastio. Elementos biográficos e históricos podem ajudar a lançar alguma luz sobre os eventos referidos pelo poeta.

Primeiramente, em 1945, há a desilusão com a militância. Numa página biográfica bem conhecida e à qual nos referimos no capítulo anterior, Drummond aceita o convite de Prestes para ser co-editor do diário Tribuna Popular, do qual se afasta apenas alguns meses depois por “discordar da sua orientação” (ANDRADE, 2008, p. 206). O poeta tenta fazer da militância literária assumida por meio de “A rosa do povo” uma militância prática, objetiva, ligada a órgãos da esquerda partidária. Mas decepciona-se.

Em segundo lugar, devemos olhar para a história. O poeta escreve em 1945 um canto de amor à resistência de Stalingrado, esperando que de seus escombros nasça “a grande Cidade de amanhã” que “erguerá a sua Ordem”. A barbárie nazi-fascista é derrotada na guerra, mas o pós-guerra não corresponde

exatamente a um período de grandes esperanças para quem tão firmemente expressara o desejo de dar cabo à “marcha do mundo capitalista”.

O mundo sai da Segunda Guerra e mergulha na Guerra Fria; a ameaça da barbárie nazi-fascista é substituída pela ameaça da Guerra Nuclear total; Hiroshima e Nagazaki ainda são, em 1951, uma recente memória a ilustrar o poder de destruição dessa ameaça. Das cinzas de Stalingrado não se ergue o “país de riso e glória” da “Cidade Prevista”, mas um novo período de incertezas e desesperanças, em que o medo se reproduz com a mesma força expressa no livro de 1945, no poema dedicado a António Cândido, e sepulta as utopias erigidas no calor do combate.

Desta forma, não é acaso que o primeiro poema de “Claro Enigma” se chame “Dissolução”:

Escurece, e não me seduz
tatear sequer uma lâmpada.
Pois que aprouve ao dia findar,
aceito a noite.

E com ela aceito que brote
uma ordem outra de seres
e coisas não figuradas.
Braços cruzados.

Vazio de quanto amávamos,
mais vasto é o céu. Povoações
surgem do vácuo.
Habito alguma?

E nem destaco minha pele
da confluyente escuridão.
Um fim unânime concentra-se
e pousa no ar. Hesitando.

E aquele agressivo espírito
que o dia carrega consigo,
já não oprime. Assim a paz,
destroçada.

Vai durar mil anos, ou
extinguir-se na cor do galo?
Esta rosa é definitiva,
ainda que pobre.

Imaginação, falsa demente,
já te desprezo. E tu, palavra.
No mundo, perene trânsito,
calamo-nos.
E sem alma, corpo, és suave.
(ANDRADE, 2012a, p. 15-16)

Vimos que o anoitecer, em certos poemas de “A rosa do povo”, pode ser lido como uma representação negativa, alegoria da desesperança histórica que se abate sobre o mundo e que a politização da lírica quer enfrentar. Aqui, pelo contrário, o poeta aceita a escuridão, não com o estoicismo de “Sentimento do Mundo”, onde existe uma força de resistência, mas com os “braços cruzados”, tomado pelo cansaço. “Pois que aprouve ao dia findar”, é preciso aceitar a noite. E não somente aceita-la, fundir-se a ela: “E nem destaque minha pele / da confluyente escuridão”, pois a noite carrega uma “paz destroçada”, que neutraliza o “agressivo espírito” do dia. Há um certo deleite em aceitar essa calma despedaçada, uma certa alienação.

“Esta rosa é definitiva, / ainda que pobre”: como em “A rosa do povo”, a flor representa a solução, mas aqui temos uma “solução dissoluta”, que se afirma como definitiva pela sua incontornável precariedade, fragilidade que todo homem pode alcançar, distante da grandiosidade dos projetos políticos, da construção da Cidade enfim em Ordem: “Imaginação, falsa demente, / já te desprezo. E tu, palavra. / No mundo, perene trânsito, / calamo-nos. / E sem alma, corpo, és suave.”

O desprezo pela imaginação e pela palavra, duas forças fundamentais da criação poética, é revelador do humor que dá tom ao livro. A poesia, assim, parece tomar parte nos eventos que enchem o eu lírico de tédio. Ela, rosa que deu forma, em 1945, a tantas expectativas, tantos projetos, parece ter murchado ao lado da esperança. O poeta quer calar-se e olhar para a suavidade do corpo liberado da alma que carrega o peso da crise. São os indícios de uma poesia mais intimista, em que o diálogo interno se sobrepõe ao discurso público e o poeta parece disposto a “repensar a vida”.

No centro de tudo, sempre a relação com o mundo. Já nos referimos à interpretação de Sant’Anna (1972, p. 17), que identifica um vasto sistema de oposições permeando a obra de Drummond, no centro do qual se encontra a oposição “eu *versus* mundo”. Essa oposição essencial se divide em três atos: Eu maior que o mundo; Eu menor que o mundo; Eu igual ao mundo. Aparentemente, entre “A rosa do povo”, em que o poeta se mostra decidido a influenciar o destino da história, e “Claro Enigma”, em que declara logo à epígrafe seu tédio e seu distanciamento, passamos do ato “Eu maior que o mundo” ao ato “Eu menor que o mundo”. A epígrafe de Valéry, desta forma, pode ser lida como um tipo peculiar

de declaração de impotência frente ao mundo material, que impele o eu a voltar-se a si mesmo e, portanto, às “questões do espírito”. O empoderamento anterior parece dissolver-se na desilusão, aprofundando a atitude reflexiva do poeta sem função diante da modernidade.

6.2- Uma arte metafísica?

A interpretação crítica mais difundida dessa fase de Drummond, que inclui ainda os livros “Fazendeiro do Ar” e “A vida passada a limpo”, é, portanto, de uma fase “metafísica” ou “filosófica”, em contraposição à fase política, material, do início da década de 1940. Sobre esta interpretação, Gledson (1981, p. 254) pontua que:

Já virou hábito dos críticos definir este período drummondiano de “metafísico” ou de “filosófico”. É verdade que há muitos poemas de tom meditativo e generalizante e, embora o papel das imagens seja muitas vezes crucial, seu conteúdo intelectual é quase sempre importante. Há até um emprego limitado de termos como “essência” e “existência” em sentido filosófico; a filosofia existencialista estava em moda no período depois da guerra, e não surpreende que tenha atingido um poeta com afinidades reais com Heidegger, por exemplo. Mas tais ecos não constituem influência decisiva; na tradição de Machado de Assis, Drummond desconfia tanto da moda filosófica, como qualquer outro escritor, satirizando o existencialismo numa crônica, assim como mais recentemente satirizou o estruturalismo, situando-os no seu contexto social (brasileiro).

Essas considerações são importantes pois colocam em questão ao mesmo tempo a definição desta fase como “metafísica” e a definição de qualquer fase rígida ou filiação (partidária, teórico-metodológica, espiritual) inflexível permeando a obra de Drummond. O poeta é essencialmente um “experimentador”. Flertou com alguns “ismos” na sua trajetória, como tão claramente o fez com o marxismo, na década de 1940, mas ao final, sempre mais cético que militante, acaba por rir-se das filiações, resguardando a suspeita permanente do crítico.

É por isso que é impossível à geografia estudar Drummond sob o prisma fechado de uma única corrente teórico-metodológica. O ceticismo tem alguma precedência sobre as filiações, que se sobrepõem de forma um tanto

imprevisível, num jogo dialético de idas e vindas que dificulta, enriquece e tensiona a interpretação por sua enorme polissemia.

Estamos efetivamente, em “Claro Enigma”, diante de um Drummond muito mais abstrato, etéreo, subjetivo, psicológico. Supostamente, essa tonalidade seria representativa de uma obra de maturidade, que se reflete na forma. Desse ponto de vista, trata-se de um livro que se distancia do experimentalismo modernista, recuperando os sonetos, ou ainda com “o recurso a metros tradicionais da lírica portuguesa, como a redondilha maior, o decassílabo e mesmo o alexandrino, somados a esquemas igualmente tradicionais de rima” (TITAN JR., 2012, p. 117-118).

Porém, há um caráter carnal que não abandona jamais um poeta visceral como Drummond, em quem a poesia é “negócio de grande responsabilidade” e o verso se afirma constantemente como continuação da existência. Há, assim, sempre o espectro de uma crise, uma dualidade, que deriva, em última instância, do largo sistema de oposições que estrutura a obra e nunca a abandona, que muda os polos, mas mantém a polarização. Essa dualidade, em “Claro Enigma”, está muito bem expressa no poema “Entre o ser e as coisas”.

Onda e amor, onde amor, ando indagando
ao largo vento e à rocha imperativa,
e a tudo me arremesso, nesse quando
amanhece frescor de coisa viva.

Às almas, não, as almas vão pairando,
e, esquecendo a lição que já se esquiva,
tornam amor humor, e vago e brando
o que é de natureza corrosiva.

N'água e na pedra amor deixa gravados
seus hieróglifos e mensagens, suas
verdades mais secretas e mais nuas.

E nem os elementos encantados
sabem do amor que os punge e que é, pungindo,
uma fogueira a arder no dia findo.
(ANDRADE, 2012a, p. 44)

Vemos, primeiramente, como a linguagem se torna mais árida, mais obscura, menos objetiva que a linguagem direta e militante de “A rosa do povo”. O zelo formal se presta a uma complexização da linguagem e do universo reflexivo, menos inclusivo em relação ao leitor. Mas o classicismo inerente ao soneto não elimina a tensão dissonante da poesia moderna, antes a reforça. O poema, como o amor, é hieroglífico, enigmático. Mas é certo que se estrutura em

torno de uma contraposição entre as emoções mais delicadas do ser e os elementos do meio físico. A síntese se realiza na penúltima estrofe, indicando certa precedência do ser sobre as “coisas”: “N’água e na pedra amor deixa gravados / seus hieróglifos e mensagens, suas / verdades mais secretas e mais nuas”.

Notemos também que aqui, supostamente numa fase distinta, mais “metafísica”, percebemos ecos de poemas da fase política, principalmente do poema “Nosso tempo”, poema de partido e homens partidos, em que o eu lírico afirma: “Meu nome é tumulto, e escreve-se / na pedra”. Ou, ainda, ouvimos os ecos das ruas de Itabira, de “Sentimento do Mundo”, que imprimem seus “Noventa por cento de ferro nas calçadas. / Oitenta por cento de ferro nas almas”. Fundamentalmente, mais metafísico ou mais materialista, Drummond não se distancia muito de sua natureza, a busca de uma “precária síntese” entre as polarizações que o angustiam, entre o minério e o ser, o ser e as coisas.

É por isso que não pretendemos falar exatamente de uma relação metafísica com a cidade neste livro, mas aceitaremos que ele tem uma tonalidade mais espiritual, onde a subjetividade se sobrepõe à materialidade, “gravando-se na pedra”, mas não abandonando a dualidade como parâmetro crítico ou a busca existencial pela síntese.

Ainda que estejamos próximos da tonalidade de “Brejo das Almas”, por exemplo, onde a cidade chega a retratar-se como uma contingência da subjetividade em crise, falando através do homem e cristalizando, na imagem triste de Francisco Sá, suas angústias, há no livro de 1951 maior determinação para compreender e dominar a existência a partir de uma depuração intelectual, mergulhando nas potencialidades do espírito. A questão urbana não está ausente desse movimento e integra algumas das poesias mais significativas desse momento.

6.3- Niilismo e ascese

É fundamental observar que nesta obra encontraremos um diálogo ainda mais importante com Nietzsche, filósofo com alguma presença em “José”, livro em que o homem é representado como “animal de rebanho”. A menção a Nietzsche é mais que evidente, em “Claro Enigma”, no poema “A ingaia ciência”, essencialmente uma reflexão sobre a maturidade que, conhecendo “o preço exato / dos amores, dos ócios, dos quebrantos”, se converte numa “ciência” desprovida de alegria. Há, aqui, de certa forma, uma referência negativa: Drummond inverte o título da célebre obra nietzschiana para expressar a desilusão de um saber triste, que acompanha as vicissitudes do envelhecimento. Negativamente, o poeta se revela um leitor de Nietzsche.

Pode esta ser a manifestação de alguma moda intelectual do momento? Seria este o momento de explosão do filósofo póstumo, extemporâneo, muito avançado para o seu tempo? Drummond não era afeito às modas e se lê Nietzsche é certamente para buscar compreender os mistérios da existência. A presença de Nietzsche poderia indicar, seguindo a ótica de Lukács, como apontamos no capítulo anterior, um momento de autopreservação conservadora, em que o poeta se dedica a buscar a solução de suas angústias numa nova moral, construída e aplicada no plano do indivíduo. O poeta que tentou mudar o mundo, se frustrou, passa a tentar mudar a si mesmo. É uma interpretação possível, considerando-se a expressividade da mensagem de empoderamento individual em Nietzsche.

A presença do filósofo alemão também poderia ser vista, por si só, como uma aclamação da metafísica, afinal, devemos lembrar, com Marton (2009a, p. 249), que o próprio Heidegger julgava “que a reflexão nietzschiana constitui o momento de completude da metafísica ocidental”. Mas em nossa opinião, o tema do niilismo – fundamental na filosofia de Nietzsche por representar a decadência da civilização ocidental – e da reconstrução do indivíduo, são mais importantes, como indicado no poema “Memória”:

Amar o perdido
deixa confundido
este coração.

Nada pode o olvido

contra o sem sentido
apelo do Não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão.
(ANDRADE, 2012a, p. 26)

Aqui nos reencontramos com o “poeta do finito e da matéria”, da “Consideração do poema”. Ao apelo do Não e das “coisas tangíveis”, isto é, que se podem tocar, palpar, o eu lírico responde com a celebração das “coisas findas”. Parece ser o elogio da vivência frente à negação e ao material obtuso. Esta é exatamente a resposta de Nietzsche ao niilismo: a celebração da vida, das alegrias do corpo, do finito existencial, que se perde quando o homem deposita o sentido de sua existência numa quimera extraterrena.

Há também, em “Claro Enigma”, uma importante menção a Fernando Pessoa, autor de tantos poemas classificados como “niilistas”²⁸, no “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”:

Onde nasci, morri.
Onde morri, existo.
E das peles que visto
muitas há que não vi.

Sem mim como sem ti
posso durar. Desisto
de tudo quanto é misto
e que odiei ou senti.

Nem Fausto nem Mefisto,
à deusa que se ri
deste nosso oaristo,

eis-me a dizer: assisto
além, nenhum, aqui,
mas não sou eu, nem isto.
(ANDRADE, 2012a, p. 24)

²⁸ Os primeiros versos de “Lisbon Revisited” (1923) são emblemáticos: “NÃO: Não quero nada. / Já disse que não quero nada. / Não me venham com conclusões! / A única conclusão é morrer. / Não me tragam estéticas! / Não me falem em moral! / Tirem-me daqui a metafísica! / Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas / Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) — / Das ciências, das artes, da civilização moderna! / Que mal fiz eu aos deuses todos? / Se têm a verdade, guardem-na!” (PESSOA, 1976, p. 74)

“Onde nasci, morri”, diz Drummond. “A única conclusão é morrer”, diz Pessoa, na figura de seu heterônimo mais pessimista, Álvaro de Campos. Os fartos desejos de “A rosa do povo” parecem minguar, dando vazão a um minimalismo reverberado pela forma enxuta e rígida de muitos poemas: “não sou eu, nem isto”. Mas não há, aqui, nem a depressão de “Brejo das Almas”, nem o estoicismo de “Sentimento do Mundo”. O niilismo é encarado com sobriedade, e como fato, sem que o eu lírico se torne presa das emoções extremas e incontroladas. Há, nisto, inquestionável maturidade, mas também, pela ótica de Nietzsche, a placidez dos homens cansados. Drummond não parece disposto a destruir o niilismo a marteladas, como mandava o filósofo alemão, mas a instalar-se com resignação em seu colo.

O niilismo traz a reboque uma importante desilusão com o homem, mas novamente, não há desespero. Os homens se desintegram diante do sereno olhar do boi, que manifesta, sem sofrimento ou dor, sua incompreensão:

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm
e correm de um para o outro lado, sempre esquecidos
de alguma coisa. Certamente, falta-lhes
não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres
e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,
até sinistros. Coitados, dir-se-ia que não escutam
nem o canto do ar nem os segredos do feno,
como também parecem não enxergar o que é visível
e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes
e no rasto da tristeza chegam à crueldade.
Toda a expressão deles mora nos olhos - e perde-se
a um simples baixar de cílios, a uma sombra.
Nada nos pelos, nos extremos de inconcebível fragilidade,
e como neles há pouca montanha,
e que secura e que reentrâncias e que
impossibilidade de se organizarem em formas calmas,
permanentes e necessárias. Têm, talvez,
certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem
perdoar a agitação incômoda e o translúcido
vazio interior que os torna tão pobres e carecidos
de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme
(que sabemos nós?), sons que se despedaçam e tombam no campo
como pedras aflitas e queimam a erva e a água,
e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade.
(ANDRADE, 2012a, p. 25)

Retrato do homem moderno: correr e correr de um lado para outro, sempre “azafamado”, esquecido de alguma coisa. Retrato pelo olhar do boi, este animal tranquilo e inofensivo que representa a massificação e o “espírito de rebanho”. Aqui, os homens se deterioram até se tornarem, “coitados”, menores que um ruminante. Falta-lhes “não sei que atributos essenciais” para enxergar

“o que é visível / e comum a cada um de nós, no espaço”. A crueldade nasce na melancolia do vazio humano. O boi não é cruel, o boi não é melancólico: a serenidade é sua marca. A capacidade, inexistente nos homens, de se organizar em formas “calmas, / permanentes e necessárias”. Desejo, amor, ciúme, emoções humanas, são “sons que se despedaçam e tombam no campo”, “queimam a erva e a água”, transtornam a ordem serena do boi ruminando suas verdades.

Há, aqui, um evidente elogio à natureza, da qual o homem se desprende mergulhado no seu *nonsense* existencial. Se, em “José”, o boi é um símbolo de alienação e desumanização, aqui torna-se símbolo de sabedoria, de uma harmonia ser-espaco-natureza que se perde na modernidade. Esse niilismo, assim, não é nem depressivo, nem estoico, mas ascético, um valor que impulsiona novas concepções de mundo, novos olhares em relação à vida e à cidade. Nem puramente metafísico, nem obtusamente material, busca uma nova integração do ser-no-mundo.

6.4- Retorno a Minas

Em nossa opinião, as chaves da leitura urbana desta obra se encontram na seção “Selo de Minas” e no célebre e fundamental poema “A máquina do mundo”. É interessante observar que há, em “Claro Enigma”, um evidente retorno poético a Minas. O Rio de Janeiro, tão abertamente o chão em que pisa o poeta da década de 1940, deixa de ser uma presença marcante e, quando a cidade é claramente evocada, trata-se novamente das cidades do interior mineiro, como em “Alguma Poesia” e “Brejo das Almas”, destacando-se Mariana e Ouro Preto (outrota Vila Rica). Abaixo, as cidades do poema “Lanterna Mágica”, com o acréscimo de Brejo das Almas, Mariana e Ouro Preto, cidades mais importantes em “Claro Enigma”.

Mapa 08 - As cidades do poema "Lanterna Mágica" (1930), de Carlos Drummond de Andrade, além de Brejo das Almas, Mariana e Ouro Preto (MG)
 Elaboração: Felipe Cabañas da Silva (2019) / Fonte de Dados: IBGE (2017) / Sistema de Coordenadas Geográficas: Datum SIRGAS 2000

E, em seguida, o mapa com todas as cidades que encontramos até aqui, num período que abarca a produção poética drummondiana de 1930 a 1951 (note-se a predominância absoluta das cidades mineiras):

Mapa 09 - As cidades de Drummond (1930-1951)
Elaboração: Felipe Cabañas da Silva (2019) / Fonte de Dados: IBGE (2017) / Sistema de Coordenadas Geográficas: Datum SIRGAS 2000

O primeiro poema de “Selo de Minas” é justamente sobre Mariana, um poema muito significativo que recupera alguns elementos de expressões urbanas precedentes, como um certo prosaísmo melancólico que tensiona o caráter mais fugidio, hermético, da expressão deste livro.

A igreja era grande e pobre. Os altares, humildes.
Havia poucas flores. Eram flores de horta.
Sob a luz fraca, na sombra esculpida
(quais as imagens e quais os fiéis?)
ficávamos.

Do padre cansado o murmúrio de reza
subia às tábuas do forro,
batia no púlpito seco,
entranhava-se na onda, minúscula e forte, de incenso,
perdia-se.

Não, não se perdia...
Desatava-se do coro a música deliciosa
(que esperas ouvir à hora da morte, ou depois da morte, nas
campinas do ar)
e dessa música surgiam meninas - a alvura mesma -
cantando.

De seu peso terrestre a nave libertada,
como do tempo atroz imunes nossas almas,
flutuávamos
no canto matinal, sobre a treva do vale.
(ANDRADE, 2012a, p. 65)

A expressão da cidade parece exigir uma palavra mais direta, mais límpida, mas ao mesmo tempo se mantém um certo hermetismo, evidente em palavras como *púlpito*, *alvura*, *atroz* e *treva*. O poema se passa na Igreja, provavelmente a Matriz de Mariana, e remete ao cotidiano pelos elementos da liturgia católica que se repetem e reafirmam, como fica evidente no tempo verbal: *ficávamos*, *subia*, *batia*, *entranhava-se*, o pretérito-imperfeito sendo o tempo verbal dos eventos passados inconclusos, do passado que se reproduz.

É interessante apontar que a Igreja Matriz costuma ser um símbolo muito expressivo de cada cidade do interior. Em muitas delas, trata-se da única igreja católica, que costuma constituir um marco de fundação e uma referência urbana (por exemplo, do centro da cidade). Cidade setecentista, Mariana foi a “Primeira vila, primeira capital, sede do primeiro bispado e primeira cidade a ser projetada em Minas Gerais”²⁹. Sua história é inseparável da história da religião católica no

²⁹ Disponível em: <<https://mariana.portaldacidade.com/historia-de-mariana-mg>>. Acesso em 19 out. 2018

Brasil, pois foi sede do primeiro bispado mineiro, e também da mineração. Foi em Mariana que um grupo de:

Bandeirantes paulistas chefiados pelo coronel Salvador Fernandes Furtado acamparam, em 16 de julho de 1696, na margem de um pequeno rio onde o ouro aflorava abundante e a que foi dado o nome de Ribeirão do Carmo. Às suas margens nasceu o arraial de Nossa Senhora do Carmo. O local se transformou em um dos principais fornecedores deste minério para Portugal e, pouco tempo depois, tornou-se a primeira vila criada na então Capitania de São Paulo e Minas de Ouro. Lá foi estabelecida também a primeira capital³⁰.

É interessante lembrar que, em “Brejo das Almas”, demonstramos que na expressão do sujeito em crise, melancólico e flertando com a morte, havia uma cidade a falar através do homem. Aqui, na penumbra da igreja “grande e pobre”, com seus altares humildes, suas escassas flores de horta, na “treva do vale”, atmosfera embalada pelo murmúrio cansado do padre, o poeta situa sua “Evocação Mariana”. Considerando-se a clareza do título, podemos dizer que a igreja em questão, caracterizada como espaço lúgubre que exhibe as marcas de uma atmosfera local, é, aqui, representação da cidade.

Mariana é a cidade da terrível tragédia do rompimento da barragem de rejeitos da Samarco, em 2015, à qual já nos referimos, quando apontamos os elementos do poema “Lira Itabirana” que podiam ser lidos como uma antevisão da tragédia, sobretudo as indicações de um violento grau de exploração natural e humana por parte da Vale do Rio Doce.

Todos conhecemos as consequências socioambientais da tragédia: perdas humanas, destruição urbana, a morte do rio doce, contaminação de partes do litoral da Bahia e do Espírito Santo – o desequilíbrio ecológico produzido foi tão grave e extenso que pode ter sido propulsor do surto de febre amarela que atingiu o país posteriormente³¹ (FORMENTI, 2017). É interessante observar que o poema “Evocação Mariana” relata uma atmosfera de abandono social que nos remete, mais uma vez, à tragédia de 2015.

À evocação de Mariana seguem-se as impressões poéticas de Ouro Preto, as “Estampas de Vila Rica”. O primeiro poema, “Caermo”, é uma referência clara à Igreja de Nossa Senhora do Carmo, o importante templo

³⁰ Disponível em: <<https://mariana.portaldacidade.com/historia-de-mariana-mg>>. Acesso em 19 out. 2018

³¹ Disponível em: <<https://saude.estadao.com.br/noticias/geral,para-biologa-surto-de-febre-amarela-pode-ter-relacao-com-tragedia-de-mariana,10000100032>>. Acesso em 26 mar. 2019

rococó ouro-pretano construído na segunda metade do século XVIII. O título é o amálgama das palavras Carmo e ermo, indicando um sentimento de vazio que se manifesta no poema por meio da morte:

Não calques o jardim
nem assustes o pássaro.
Um e outro pertencem
aos mortos do Carmo.

Não bebas a esta fonte
nem toques nos altares.
Todas estas são prendas
dos mortos do Carmo.

Quer nos azulejos
ou no ouro da talha,
olha: o que está vivo
são mortos do Carmo.
(ANDRADE, 2012a, p. 66)

A igreja está mais uma vez envolta por uma atmosfera lúgubre, com a morte impressa nos objetos, nos jardins, nos altares. Novamente, há uma associação entre a igreja e a cidade mediada pelo título. Discutimos anteriormente que a pulsão de morte é uma força importante da existência na cidade moderna, onde o caos se faz elemento do cotidiano. Mas também que há uma pulsão de vida impressa no movimento. Aqui, aparentemente, Drummond olha para o interior com os olhos do habitante cosmopolita, sedento por movimento. A pulsão de morte, assim, se encontra no imobilismo, num tédio mais profundo e insistente, que encontra na igreja, instituição que tende à autoconservação e à reafirmação peremptória e prolongada da tradição, uma representação do imóvel.

Mas Ouro Preto é também uma reserva de valor simbólico, onde a história se preserva como mecanismo de cidadania, fortalecendo a apropriação de um destino comum, que conserva o passado com os olhos voltados ao futuro. Neste sentido, a presença do patrimônio está longe de ser um elemento conservador. Mesmo quando lúgubre e melancólico, ele é eternizado pela linguagem, na poesia, cujo olhar sensível mescla a memória pessoal à coletiva: existir é também criar memórias.

Há também um outro aspecto dessa presença da religião nestes poemas. Uma certa crise “filosófico-clerical”, que leva o eu lírico não somente a questionar a existência de Deus, mas sobretudo a questionar-se diante Dele:

Senhor, não mereço isto.
Não creio em vós para vos amar.
Trouxestes-me a São Francisco
e me fazeis vosso escravo.

Não entrarei, senhor, no templo,
seu frontispício me basta.
Vossas flores e querubins
são matéria de muito amar.

Dai-me, senhor, a só beleza
destes ornatos. E não a alma.
Pressente-se dor de homem,
paralela à das cinco chagas.

Mas entro e, senhor, me perco
na rósea nave triunfal.
Por que tanto baixar o céu?
por que esta nova cilada?

Senhor, os púlpitos mudos
entretanto me sorriem.
Mais que vossa igreja, esta
sabe a voz de me embalar.

Perdão, Senhor, por não amar-vos.
(ANDRADE, 2012a, p. 66-67)

A culpa subjetiva fica evidente no poema. Uma culpa tipicamente católica. Na igreja de São Francisco de Assis, das mais importantes de Ouro Preto, de estilo barroco com elementos rococós, uma das mais importantes realizações de Aleijadinho (IPHAN, 2014), pode-se dizer que o niilismo subjacente à obra de 1951 é confrontado com a imposição social da crença. O Drummond cosmopolita, céptico e materialista defronta-se com o Drummond provinciano, católico, temente a Deus. A antítese província-metrópole é uma das que definem a obra do poeta itabirano, como sustenta Affonso Romano de Sant'Anna (1972). Há dois brasis, assim, eventualmente se confrontando na obra do poeta, antítese expressa enquanto angústia e conflito existencial mal resolvido, carregado de uma autocrítica agressiva, que se assume descrente e simultaneamente implora o perdão de Deus.

Uma outra forma de colocar a questão seria: o Drummond clerical lança seu julgamento moral ao Drummond carnal. Este, em geral, é o homem da cidade grande, o político, o marxista, o marginal, o que quer esmagar o sistema capitalista, como uma pedreira, um verme. Aquele é o filho da província, da família tradicional, proprietária de terras, cristã, conservadora. Tese, antítese,

síntese, mas uma síntese sempre aflita, inacabada, precária, conflituosa, tensão carnal-clerical que fica evidente no poema seguinte, “Mercês de cima”:

Pequena prostituta em frente a Mercês de Cima
Dádiva de corpo na tarde cristã
Anjos caídos da portada
e nenhum aleijadinho para recolhê-los.
(ANDRADE, 2012a, p. 67)

Mas Ouro Preto é também objeto de um outro poema, maior e mais totalizante, em que a paisagem urbana toma o primeiro plano, “Morte das casas de Ouro Preto”. Note-se, primeiramente, a presença do tema da morte, que tende a acompanhar o flerte niilista, embora sem o extremismo de “Brejo das Almas”, onde o suicídio é uma sugestão mais forte. O poema se inicia por um claro retrato de uma cidade em decadência, onde “As paredes / que viram morrer os homens, / que viram fugir o ouro, / que viram finar-se o reino, / que viram, reviram, viram, / já não veem. Também morrem.” (ANDRADE, 2012a, p. 69).

Sabemos que Ouro Preto, outrora Vila Rica, foi uma importante cidade colonial – fundamental, como Mariana, no ciclo do ouro –, e que algumas dessas cidades atravessam eventualmente um processo de decadência urbana que acompanha a perda de suas funções econômicas no transcurso do processo histórico – a atmosfera lúgubre de Mariana já prenuncia essa consciência. Posteriormente, encontram-se novas funções, sobretudo por um processo de patrimonialização que se associa a uma função turística, como é o caso de Paraty, Olinda e Ouro Preto, por exemplo.

Nas paredes que “viram, reviram, viram”, mas “já não veem”, Drummond capta claramente esse processo, mas aqui tudo é ainda morte. Há tristeza e melancolia impressas na voz do poeta, e uma certa solidão que se identifica com a história da cidade. É certo que este é um poema sobre a morte, que se representa e reflete na cidade, onde séculos de história são desfeitos pela chuva:

Assim plantadas no outeiro,
menos rudes que orgulhosas
na sua pobreza branca,
azul e rosa e zarcão,
ai, pareciam eternas!
Não eram. E cai a chuva
sobre rótula e portão.

Vai-se a rótula crivando
como a renda consumida
de um vestido funerário.

E ruindo se vai a porta.
Só a chuva monorrítmica
sobre a noite, sobre a história
goteja. Morrem as casas.
(ANDRADE, 2012a, p. 69)

A cidade, objeto de uma extensa prosopopeia em “A rosa do povo”, agora, como o homem, obsoleta e morre. É inevitável ver, aqui, um olhar moderno lançado sobre uma cidade carregada de signos de outras eras. A modernidade dissolve a cidade deixando em seu lugar um ermo espaço afetivo:

Morrem, severas. É tempo
de fatigar-se a matéria
por muito servir ao homem,
e de o barro dissolver-se.
Nem parecia, na serra,
que as coisas sempre cambiam
de si, em si. Hoje vão-se.

O chão começa a chamar
as formas estruturadas
faz tanto tempo. Convoca-as
a serem terra outra vez.
Que se incorporem as árvores
hoje vigas! Volte o pó
a ser pó pelas estradas!
(ANDRADE, 2012a, p. 69-70)

Drummond parece encontrar, assim, no interior de Minas, a paisagem que reverbera o vazio que a modernidade incrusta na alma. O niilismo desta fase, assim, também acaba por manifestar-se no tema urbano. A cidade, que em 1945 sangrava e empunhava a bandeira do amanhã, cercando a existência de um sentido histórico maior, ou que, em “Brejo das Almas”, era incorporada por um processo de construção-destruição típico das forças da modernidade, agora parece somente dissolução e vazio:

Sobre a cidade concentro
o olhar experimentado,
esse agudo olhar afiado
de quem é douto no assunto.
(Quantos perdi me ensinaram.)
Vejo a coisa pegajosa,
vai circunvoando na calma.

Não basta ver morte de homem
para conhecê-la bem.
Mil outras brotam em nós,
à nossa roda, no chão.
A morte baixou dos ermos,
gavião molhado. Seu bico
vai lavrando o paredão

e dissolvendo a cidade.
Sobre a ponte, sobre a pedra,
sobre a cambráia de Nize,
uma colcha de neblina
(já não é a chuva forte)
me conta por que mistério
o amor se banha na morte.
(ANDRADE, 2012a, p. 71)

Esse retorno a Minas, assim, é sombrio, carregado de angústia existencial e autoflagelo moral. O poeta traz na bagagem um olhar tomado pelo tédio e temperado pelo niilismo, olhar nascido da experiência histórica da metrópole, da “cidade grande”, que o apresenta a grandes esperanças que se esfacelam no tempo. A cidade, ainda que cobrando uma linguagem mais objetiva, também é mote de uma expressão mais hermética, que investe nas palavras difíceis e é sintoma de um “ensimesmamento” angustiado.

O mundo objetivo se desfaz e o poeta quer reconstruí-lo na linguagem, daí o cuidado com a forma. As cidades do interior de Minas parecem o teatro de uma existência soterrada pela história, que perdeu o sentido antes de adquiri-lo. Mas a cidade, mesmo que carregada de negatividade, segue como pedra de toque da expressão poética, pautando muitos dos dilemas existenciais do indivíduo e do cidadão. Mesmo quando o indivíduo flerta com a metafísica, e o cidadão, com o niilismo.

6.5- Do encontro com a totalidade

Não somente numa perspectiva geográfica, o *Magnun opus* de “Claro Enigma” parece mesmo ser o poema “A máquina do mundo”. Por alguns motivos: a profundidade filosófica, o alcance e a originalidade de sua forma, composta por uma sequência de 32 tercetos, bastante coesos do ponto de vista formal. Tão fundamental é este poema na obra de Drummond que ele inspira livro importante e recente do crítico José Miguel Wisnik, que pensa a relação entre Drummond e a mineração. Diz Wisnik (2018, p. 188):

“A máquina do mundo” é o desaguadouro quase obrigatório da crítica drummondiana, que realiza há décadas, em torno dele, um verdadeiro congresso hermenêutico. O poema já foi esquadrinhado e iluminado

por um denso conjunto de leituras, e já tem acumulada sobre si uma brilhante tradição crítica.

Impõe-se, assim, como desafio crítico, formular uma leitura original diante de uma constelação de leituras já realizadas. O olhar da geografia, entretanto, como olhar lançado de forma menos recorrente à expressão poética, já representa um primeiro passo para a originalidade crítica.

A máquina do mundo não é somente um poema, mas uma seção do livro, que inclui ainda o poema “Relógio do Rosário”. A geografia aponta primeiramente o contato paisagístico da obra, indicado nas primeiras estrofes. Numa estrada pedregosa de Minas, ao fim da tarde, sob o céu de chumbo tomado por aves negras (novamente o corvo?), revela-se ao eu lírico “A máquina do mundo”:

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.
(ANDRADE, 2012a, p. 105)

A máquina do mundo remete imediatamente à “Grande Máquina”, do poema “Elegia 1938”, de “Sentimento do mundo”: “Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra / e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer. / Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina / e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras”. Situada na cidade, esta é uma clara alusão às estruturas do mundo moderno. Ou ainda ao “esplêndido negócio”, que se insinua no tráfego, em “Nosso Tempo”, clara referência ao sistema capitalista em “A rosa do povo”.

Façamos, sobre a ideia de máquina, uma reflexão prévia à revelação, no poema, da “máquina do mundo”. Máquina remete imediatamente a objeto, estrutura, sistema: como símbolo, é uma antítese da subjetividade humana. Planejada, programada, funcional, se destina a suprir as insuficiências da

natureza humana. Milton Santos define o espaço como o conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações (SANTOS, 2004a), os objetos constituindo o sistema técnico criado pelo homem. Esse sistema é indissociável da máquina, que muda a relação do homem com o tempo e o espaço.

O mundo representado como máquina *per se*, entretanto, alude claramente a uma objetificação do espaço vivido. Típica da modernidade, esta objetificação pode ter três significados. A máquina adentra o mundo do trabalho e objetifica o trabalhador, subjugando o capital variável aos ritmos do capital fixo, fazendo do homem uma pequena peça de engrenagem, processo ilustrado na histórica crítica chapliniana em “Tempos Modernos”, como discutimos no capítulo anterior. A máquina pode representar, também, o próprio capitalismo como um todo, organizado por estruturas, objetos e máquinas, isto é, um sistema técnico que faz da existência a peça de uma engrenagem – e Drummond demonstrou, de forma recorrente, a melancolia de saber-se peça de uma engrenagem, visível em suas representações do cotidiano, o poema “Nosso Tempo” constituindo o melhor exemplo. A máquina pode, ainda, representar a própria cidade, forma mais destacada do sistema de objetos, uma gigantesca máquina composta de uma miríade de pequenas máquinas – o automóvel, a “engrenagem automobilística”, sendo seu maior símbolo. Aqui, também, o homem se transforma em peça de engrenagem, ainda que o espaço urbano possua outros significados, permitindo uma apropriação diferente de seu espaço-tempo, notadamente mediante transformações políticas que objetivam recoloca-lo a serviço do homem. Seja como for, a máquina remete à imagem da engrenagem e à ideia de subjugação do homem. Como a “máquina do mundo” se revela, então, a Drummond?

A máquina do mundo de Drummond parece mais complexa que isso. Neste poema, o vocabulário fugidio e a linguagem hermética atingem seu paroxismo. O primeiro verso, “E como eu palmilhasse vagamente”, é um claro anúncio dessa linguagem, e também de uma construção sintática única, inédita em sua produção poética. Essa construção, aliada a palavras como “desenganado”, “carpia”, “mentar”, “debuxada”, “périplos”, “coorte”, “colóquio”, “ausculta”, “hermética”, “esquivo”, “soberbas”, “solene”, “anelo”, “volúvel”, “reticentes”, “apetecível”, “despiciendo”, “incurioso”, “lasso”, se apresentam

como claros obstáculos à leitura, e, sobretudo, como um tensionamento da poesia anterior, política e direta (rosa para o povo).

A máquina do mundo, assim, não tem a objetividade e a clareza das vicissitudes do trabalho, do sistema capitalista ou da engrenagem urbana. É muito menos uma máquina que uma experiência filosófica:

Abriu-se majestosa e circumspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável

pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.

Abriu-se em calma pura, e convidando
quantos sentidos e intuições restavam
a quem de os ter usado os já perdera

e nem desejaria recobrá-los,
se em vão e para sempre repetimos
os mesmos sem roteiro tristes périplos,

convidando-os a todos, em coorte,
a se aplicarem sobre o pasto inédito
da natureza mítica das coisas, (...)
(ANDRADE, 2012a, p. 105-106)

A máquina do mundo é menos uma estrutura que uma verdadeira ontologia. Ela é todo o sentido que se procura em si: “O que procuraste em ti ou fora de / teu ser restrito e nunca se mostrou, / mesmo afetando dar-se ou se rendendo, / e a cada instante mais se retraindo”. Ela é a “total explicação da vida”, “o nexo primeiro e singular”, o princípio de tudo, e a totalidade subitamente revelada ao limitado olhar humano:

As mais soberbas pontes e edifícios,
o que nas oficinas se elabora,
o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados,
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,

dá volta ao mundo e torna a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que tantos
monumentos erguidos à verdade;

e a memória dos deuses, e o solene
sentimento de morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augusto,
afinal submetido à vista humana.
(ANDRADE, 2012a, p. 106-107)

E agora, José? A máquina do mundo se apresenta, numa pedregosa estrada de Minas. A magnitude da experiência que ela representa, uma antítese ao ambiente simplório onde se revela, exige decisão. E agora, José? Seguir a máquina do mundo, a perfeita, acabada formulação da totalidade, ou seguir palmilhando pela estrada pedregosa de Minas?

A máquina do mundo representa, em última instância, os marcos da estabilidade do ser. A segurança do indivíduo. O esclarecimento da razão. Ela transborda não de verdades parcelares, de verdades nietzscheanas, aquelas que não passam de um estímulo nervoso, mas da Verdade, total, única, sólida, indivisível. A maior quimera do intelecto humano que, enquanto tal, só pode ser encontrada em Deus, esta criação abstrata, extra-terrena, dotada da perfeição que o homem não pode alcançar. O poeta moderno, dilacerado, fragmentário, parcelar, dissolvendo a linguagem em novas formas de expressão, é a antítese dessa totalidade. A recusa do eu lírico, assim, é muito contundente:

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a 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.
(ANDRADE, 2012a, p. 108)

O que Drummond está dizendo através desta fábula em que ele é o personagem principal? Para Wisnik (2018, p. 189), a crítica assinala:

(...) em geral, que a promessa de explicação totalizante pela máquina do mundo, de cunho regressivo e pré-moderno, de um lado, e autoritário e mistificador, por outro, não corresponde ao ânimo (ou ao desânimo) interrogante, dubitativo, negativo e crítico que move esse sujeito insatisfeito e moderno.

Para Gledson (1981, p. 257), por sua vez:

Drummond, desprovido da fé religiosa de Dante, ou do impulso descobridor de Camões, está esmagado pela sua consciência das limitações da existência. E sua falta de fé, de urgência, de esperança, é o resultado tanto do que vê como de sua desilusão.

Para nós, o eu lírico recusa o conforto metafísico e retorna ao mal-estar físico, empírico, da solidão e da pedregosa estrada de Minas, avaliando o que perdera, com as mãos pensas. “Pensar incomoda como andar à chuva / Quando o vento sopra e parece que chove mais”, diz Alberto Caeiro, no poema “Eu nunca guardei rebanhos”. Drummond não desiste de pensar, mas, sobretudo, não desiste de viver – e aqui também há algo de muito nietzscheano, um diálogo com a crítica do filósofo alemão ao conforto metafísico, extra-terreno, da felicidade projetada no plano abstrato –, mesmo que a vida seja uma estrada obscura e pedregosa, que desafia o entendimento e a comunicação (note-se que toda a experiência encenada pelo poema é solitária e seu personagem segue seu caminho solitário).

Fundamentalmente, a máquina do mundo coloca Drummond novamente diante das três escolhas possíveis de sua geração: Deus, Freud e o comunismo. O poeta segue cético, melancólico e sozinho: um típico homem moderno, que se dilacera na cidade.

Capítulo 7- Auritabirano

7.1- Origem

De 1951, ano da publicação de “Claro Enigma”, passamos a 1962, ano em que Drummond publica “Lição de Coisas”. Desta maneira, ainda que o embasamento para a escolha de nosso corpus textual sejam os estudos apontando as obras drummondianas em que o papel de Itabira é mais destacado, acompanhamos até aqui a produção lírica do autor nas décadas de 1930, 1940, 1950 e 1960, que são o centro nevrálgico de sua obra e acompanham alguns dos eventos históricos mais fundamentais do século XX.

Em “Lição de Coisas”, Drummond parece abandonar o hermetismo de “Claro Enigma” e retornar a uma linguagem mais direta e objetiva. Muitos poemas são curtos e a leitura oferece menos obstáculos vocabulares e sintáticos – embora o primeiro poema, com o sugestivo nome de “A palavra e a terra”, lembre ainda a forma mais complexa de “Claro Enigma”.

O livro, embora curto, se divide em 10 seções ou capítulos, nos quais se pode reconhecer, de imediato, os indícios de uma reflexão poética universalizante, onde o autor exerce seu poder de “extrair, da mais irrestrita individuação, o universal”, lembrando novamente a sentença de Adorno (2003, p. 66). Esses capítulos deixam claro o concatenamento dos elementos do ser e do mundo, que o poeta realiza a partir de sua própria existência: “Origem”, “Memória”, “Ato”, “Lavra”, “Companhia”, “Cidade”, “Ser”, “Mundo”, “Palavra” e “4 poemas” são os capítulos do livro. Destaque-se a presença de um capítulo claramente dedicado à cidade, que não encontramos anteriormente. A cidade, pensada ao lado do ser, do mundo, da lavra e da palavra constitui mais um forte indício da consciência de Drummond sobre o papel do espaço urbano na modernidade.

Viviana Bosi aponta que a provável influência para o título “Lição de Coisas” vem “dos livros escolares utilizados como material didático na época de sua infância, cujo título costumava ser, justamente, Lições de Coisas” (BOSI, 2012, p. 105). Drummond vai buscar, assim, na simplicidade do menino, os recursos para pensar e expressar o homem - o homem como ser, universal, e o

homem Drummond, em particular. Por isso os primeiros capítulos são justamente “Origem” e “Memória”.

“Origem” é um título sugestivo. Na perspectiva de uma integração ser-mundo, em que o poeta realiza o universal no particular, “Origem” confunde nascimento particular e ontologia universal. A seção é composta de um único poema, “A palavra e a terra”, fundamental para a obra e para nossas reflexões. É preciso ler e pensar sua íntegra.

Aurinaciano

o corpo na pedra
a pedra na vida
a vida na forma

Aurinaciano

o desenho ocre
sobre o mais antigo
desenho pensado

Aurinaciano

touro de caverna
em pó de oligisto
lá onde eu existo

Auritabirano

II

Agora sabes que a fazenda
é mais vetusta que a raiz:
se uma estrutura se desvenda,
vem depois do depois, mais.

O que se libertou da história,
ei-lo se estira ao sol, feliz.

Já não lhe pesam os heróis
e, cavalhada morta, as ações.
Agora divisou a traça
preliminar a todo gesto.
Abre a primeiríssima porta,
era tudo um problema certo.

Uma construção sem barrotes,
o mugir de vaca no eterno;
era uma caçamba, o chicote,
o chão sim percutindo não.
Um eco à espera de um ão.

III

Bem te conheço, voz dispersa
nas quebradas,
manténs vivas as coisas
nomeadas.
Que seria delas sem o apelo
à existência,
e quantas feneceram em sigilo
se a essência
é o nome, segredo egípcio que recolho
para gerir o mundo no meu verso?
para viver eu mesmo de palavra?
para vos ressuscitar a todos, mortos
esvaídos no espaço, nos compêndios?

IV

Açaí de terra firme
jurema branca esponjeira
bordão de velho borragem
taxi de flor amarela
ubim peúva do campo
caju manso mamão bravo
cachimbo de jabuti
e pau roxo de igapó

goiaba d'anta angelim
rajado burra leiteira
tamboril timbó cazumbra
malícia d'água mumbaca
mulatinho mulateiro
muirapixuna pau ferro
chapéu de napoleão
no capim de um só botão

sapopema erva de chumbo
mororozinho salvina
água redonda açucena
sete sangrias majuba
sapupira pitangueira
maria mole puruma
puruí rapé dos índios
coração de negro aipé

sebastião de arruda embira
pente de macaco preto
gonçalo alves zaranza
pacova cega machado
barriguda pacuíba
rabo de mucura sorva
cravo do mato xuru
morototó tarumã

junco popoca
junco popoca

biquipi biribá botão de ouro

V

Tudo é teu, que enuncias. Toda forma
nasce uma segunda vez e torna
infinitamente a nascer. O pó das coisas
ainda é um nascer em que bailam mésons.
E a palavra, um ser
esquecido de quem o criou; flutua,
reparte-se em signos — Pedro, Minas Gerais, beneditino —
para incluir-se no semblante do mundo.
O nome é bem mais do que nome: o além-da-coisa,
coisa livre de coisa, circulando.
E a terra, palavra espacial, tatuada de sonhos,
cálculos.

VI

Onde é Brasil?
Que verdura é amor?
Quando te condensas, atingindo
o ponto fora do tempo e da vida?

Que importa este lugar
se todo lugar
é ponto de ver e não de ser?
E esta hora, se toda hora
já se completa longe de si mesma
e te deixa mais longe da procura?
E apenas resta
um sistema de sons que vai guiando
o gosto de dizer e de sentir
a existência verbal a eletrônica
e musical figuração das coisas?
(ANDRADE, 2012b, p. 11-14)

O primeiro elemento a se destacar no poema é a associação aurinaciano-auritabirano, o segundo sendo a “corruptela” do primeiro, envolvendo Itabira. Parece uma forma evidente de mergulhar numa espécie de “arqueologia” da terra natal, destacando sua vocação mineradora. Se aurinaciano é um período do paleolítico superior que remete ao sítio arqueológico de Aurignac, na França, em português o prefixo “auri” remete a ouro. Em segundo lugar, este poema é mais um a dialogar claramente com a “Confidência do Itabirano” (“noventa por cento de ferro nas calçadas / oitenta por cento de ferro nas almas”), com o poema “Nosso Tempo” (“meu nome é tumulto e escreve-se na pedra”) e com “Entre o ser e as coisas” (“na pedra amor deixa gravados / seus hieróglifos e mensagens”). Esse diálogo se evidencia na primeira estrofe e recupera a tradicional visceralidade de Drummond na expressão da relação ser-espço. Wisnik (2018, p. 167) pontua que:

A palavra “aurinaciano” refere-se ao período paleolítico superior, de quando data o aparecimento da arte figurativa em forma de pedra, osso e pintura rupestre. Dicionarizada como “aurignaciano”, deriva do nome do sítio arqueológico de Aurignac, localizado no extremo sul da França, perto dos Pireneus. Remete aos primórdios das expressões humanas, lá onde começam a se inscrever “o corpo na pedra / a pedra na vida / a vida na forma”.

A arte rupestre é, assim, mote para expressar a visceralidade que minera o eu na pedra bruta da cidade de ouro e ferro, Itabira, e para sugerir, ao mesmo tempo de forma modesta e ambiciosa, as raízes profundas de Itabira numa história do ser - o seu ser, individual, que se garimpa no ser universal.

Contraditoriamente, Drummond mergulha nas profundezas aurinacianas da história para dela libertar-se, encontrando um ser mais “puro”, genuíno, despojado dos pesos e mal-estares da modernidade, um ser *anterior às estruturas*: “O que se libertou da história, / ei-lo se estira ao sol, feliz. / Já não lhe pesam os heróis / e, cavalhada morta, as ações. / Agora divisou a traça / preliminar a todo gesto. / Abre a primeiríssima porta, / era tudo um problema certo.”

Vemos, assim, que em 1962, ainda está presente a frustração da história do livro de 1951, que começa pela sentença de Valéry: “Les événements m’ennuient”. Mas a ideia de libertação da história também pode ser lida como um resquício da influência do pensamento marxista, afinal a utopia máxima de Marx é o fim da história: todos ao sol, em paz, na grande Cidade reconstruída do amanhã. Já apontamos que a obra de Drummond é permeada por essas dialéticas e contradições, que impedem as segmentações mais rígidas.

Essa busca pela pureza é reforçada pela seção IV. O vocabulário da província, simples na complexidade, complexo na simplicidade, surge aos olhos do leitor quase como um repertório. Há algo de roseano, aqui, do autor que mergulha tão profundamente na simplicidade do sertanejo, do caipira, do provinciano, que acaba por produzir uma intrincada nova sintaxe. Aqui já estamos no avesso de “Claro Enigma”, onde a linguagem é deliberadamente hermética, expressando o recolhimento e a solidão. Em “Origem”, o vocabulário é complexo, exótico, mas também frugal: indica a ânsia pela natureza primeva, despida dos constrangimentos das estruturas da modernidade.

O poder da enunciação é a tônica da seção V: “Tudo é teu, que enuncias. Toda forma / nasce uma segunda vez e torna / infinitamente a nascer”. O eterno

Essa fé no poder da palavra costuma ter como corolário um distanciamento do mundo material, um “tédio dos eventos”. Um tédio das coisas, dos objetos, dos lugares, que se revela na última seção. Preserva-se, assim, na abertura do livro de 1962, alguma tonalidade do livro de 1951, embora também haja contradição. No poema seguinte, “Terras”, o primeiro da seção “Memória”, o poder da palavra e a fé drummondiana nesse poder seguem em evidência, e a linguagem e a forma se simplificam no recurso ao conteúdo memorialístico, de alta densidade lírica *per se*:

Fica claro, aqui, o poder que a palavra teve também para o menino Drummond, que já ensaiava “tocar o mundo” por meio da enunciação, como fazem os grandes poetas, que o (re)vivem e (re)criam na linguagem. Assim, a palavra não é uma fantasmagoria. Reporta-se ao sonho, à volição, é um contato com a utopia e as aspirações mais essenciais.

Quando, num lugar, a essência se transforma em existência, o todo em partes e, assim, a totalidade se dá de forma específica, nesse lugar a história chega também com os símbolos. Desse modo, há objetos que

já nascem como ideologia e como realidade ao mesmo tempo. É assim que eles se dão como indivíduos e que eles participam da realidade social. Nessas condições, a totalidade social é formada por mistos de “realidade” e “ideologia”. É assim que a história se faz. (SANTOS, 2004a, p. 127)

A palavra literária, assim, cujo poder é exaltado nos versos de Drummond, é símbolo, é ideologia e sem dúvida alguma participa do movimento da totalidade: “A ideologia é um nível da totalidade social e não apenas é objetiva, real, como cria o real” (SANTOS, 2004a, p. 127). Esta ideologia, assim, não é concebida no sentido marxista clássico, enquanto falseamento da realidade. Ela é componente simbólico do Todo, é o homem sendo sujeito da história. Esse real abstrato se imbrica ao real concreto, transformando-o e sendo transformado.

Também há, aqui, algo de heideggeriano. Sobretudo do Heidegger de “A origem da obra de arte”, para quem a obra de arte, sendo parte do “projeto poietizante da verdade”³², instala um mundo e elabora a Terra. Mundo que, para ele:

(...) não é a mera reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mundo também não é uma moldura apenas imaginada e representada em relação à soma do existente. *O mundo mundifica*, sendo mais do que o que se pega e percebe, com o que nos acreditamos familiarizados. Mundo nunca é um objeto que fica diante de nós e pode ser visto. Mundo é o sempre inobjetivável, ao qual ficamos subordinados enquanto as vias de nascimento e morte, bênção e maldição nos mantiverem arrebatados pelo ser. (HEIDEGGER, 2010, p. 109, itálicos do autor)

Nessa compreensão da obra enquanto produto que instala um mundo e elabora a Terra, assim, encontramos os ecos da formulação do conceito de “Dasein”. É também, talvez sobretudo, por meio da obra de arte que o homem se realiza enquanto “Dasein”, um “ser-estar no mundo”.

Heidegger empreende enorme esforço, em seu ensaio, para distinguir artista e artesão, obra de arte e utensílio. O criar é pensado como um pro-duzir e, embora este seja comum tanto ao artista quanto ao artesão, tanto ao oleiro quanto ao escultor, ao marceneiro e ao pintor, somente na arte dá-se o acontecimento da verdade: “(...) está na essência da verdade o ‘impulso para a

³² “O projeto *poietizante*”, afirma Heidegger (2010, p. 193) “é verdadeiramente a inauguração daquilo em que o Entre-ser já está projetado como histórico. Isso é a Terra e, para um povo histórico, sua Terra, o fundamento que se fecha, no qual repousa tudo que já é, embora ainda oculto a si mesmo”. Note-se que, aqui, “Entre-ser” é a tradução de “Dasein”.

obra' como uma notável possibilidade de a verdade ser" (HEIDEGGER, 2010, p. 159, grifos do autor).

A arte implica, assim, a criação (no artista) e o desvelo (no outro, no mundo). Pôr-se em obra, para o filósofo, significa por a caminhar e acontecer. Na obra de arte, a verdade se torna (se objetiva) e acontece (desdobra-se na história). A arte é, por isso, em essência *poïesis*, entendida aqui no sentido do "narrar inaugural":

Se toda arte é, em essência, *poïesis*, então, a arquitetura, a escultura e a música precisam ser reconduzidas à poesia. Isto é pura arbitrariedade. E o é, enquanto pensarmos que as artes citadas sejam variedades da arte da linguagem, caso nos fosse permitido caracterizar a poesia com este título facilmente passível de interpretações equivocadas. Porém, a poesia é apenas um modo do projetar iluminante da verdade, isto é, do *poietizar*, neste sentido mais amplo. Não obstante, a obra-de-linguagem, a *poiesis* no sentido mais estrito, ocupa um lugar distinto no todo das artes. (HEIDEGGER, 2010, p. 185, itálicos do autor).

Vemos, assim, como a palavra é fundamental na criação do mundo, na criação da verdade. Ela não é mera abstração ou símbolo vazio. "Lição de Coisas", desta forma, vai buscar uma ontologia na palavra simples da vida de menino, da vida provinciana de Itabira. O hermetismo de "Claro Enigma", embora ainda se mostre presente em certas oportunidades, cede lugar a uma atitude mais comezinha e universalista, ao mesmo tempo gregária e intelectualmente elevada.

Boa parte dos capítulos ("Origem", "Memória", "Ato", "Ser", "Mundo", "Palavra") revela uma busca ontológica que resulta na celebração de uma memória prosaica, onde se procura humildemente alguma verdade, liberta da história, feliz, sem carregar o peso dos heróis e das ações. Compreender e externar a força da palavra é parte dessa atitude. Por meio dela, se pode (re)criar o mundo. Simples como respirar, a palavra é ao mesmo tempo criação, compreensão, liberdade e empoderamento. É o ouro itabirano, auritabirano, atravessando a história.

Há em "Lição de Coisas", desta forma, uma clara mudança de diapasão no que diz respeito ao status da palavra, que o poeta chega a desprezar, em "Claro Enigma". A poesia já não parece mais fazer parte dos eventos que enchem o eu lírico de tédio. A disposição existencialista do livro de 1951, entretanto, ainda marca presença, muito embora despojada das frustrações tão

claramente expressas em “Claro Enigma”. E a cidade, por sua vez, mantém o status de forma geográfica essencial a cercar as emoções e dilemas do sujeito. Destrincemos essas questões.

7.2- Existência e anulação da existência

Há um poema central para pensarmos a questão da existência neste livro e ele recupera os momentos mais destacados do “humour”, da ironia e do sarcasmo drummondianos. A ironia começa pelo título, “Science Fiction” – em inglês, dá ares de pompa a uma cena cômica e inverossímil, em que o eu lírico encontra um marciano que lança um “olhar clínico”, distanciado, sobre a forma como o terráqueo concebe sua existência:

O marciano encontrou-me na rua
e teve medo de minha impossibilidade humana.
Como pode existir, pensou consigo, um ser
que no existir põe tamanha anulação de existência?

Afastou-se o marciano, e persegui-o
Precisava dele como de um testemunho.
Mas, recusando o colóquio, desintegrou-se
no ar constelado de problemas.

E fiquei só em mim, de mim ausente.
(ANDRADE, 2012b, p. 70)

Este poema faz parte da seção “Ser”, com evidentes contornos ontológicos. Mas o diálogo, aqui, volta a ser com Nietzsche, talvez o maior crítico do tipo de existência “que põe no existir tamanha anulação de existência”. Novamente, pode-se identificar uma crítica nietzschiana ao homem moderno, o “homem de rebanho” que anula a existência terrena na miragem de uma existência extraterrena fantasmagórica.

Mas o homem moderno também anula a existência genuína, que Drummond parece tanto desejar neste livro, nos limites empobrecidos do *homo oeconomicus*, máquina de trabalho e consumo, peça de engrenagem da máquina do mundo. Se há uma identidade entre Nietzsche, cujo pensamento possui tantos elementos conservadores, e Marx, é essa valorização da liberdade carnal, essa busca de uma existência que não anule a existência, nem nas

miragens da religião, nem nas mediocridades de uma vida condicionada pelas determinações mercantis. Aparentemente, essa “ficção científica” deixa uma sombra de melancolia pela revelação das insuficiências do existir, que se desvela muito claramente no poema seguinte, “Janela”:

Tarde dominga tarde
pacificada como os atos definitivos.
Algumas folhas de amendoeira expiram em degradado vermelho.
Outras estão apenas nascendo,
verde polido onde a luz estala.
O tronco é o mesmo
e todas as folhas são a mesma antiga
folha
a brotar de seu fim
enquanto roazmente
a vida, sem contraste, me destrói.
(ANDRADE, 2012b, p. 71)

Roazmente: a vida que rói. E destrói. Aqui, a existência é mais trágica que vazia. Essa visão mais trágica revela novamente o estoicismo, “os ombros que suportam o mundo”. Este não é mais o ser que se libertou da história, estirado ao sol, feliz. É o ser que carrega a história, roaz, nas costas, e se exaure. A imagem do “homem cansado”, agora, contrapõe-se a Nietzsche, que tanto elogia a força, a saúde e a vitalidade.

É justamente por isso que, no poema “Science Fiction”, o eu lírico persegue a sua miragem, o marciano, um ser que tem algo a lhe dizer de um existir sem “tamanha anulação de existência”. Nessas pequenas ficções, há uma ânsia de libertação de uma vida roaz. Para Nietzsche, essa libertação só é possível por meio da aceitação do caráter trágico da existência, vivendo mais perigosamente, aceitando a tragédia não somente como parte da vida, mas também, e sobretudo, como seu motor: “tudo que não me mata me torna mais forte”.

Porém, há mais delicadeza nas palavras e versos de Drummond. Se Nietzsche tivesse tido a oportunidade de conhecê-lo, talvez o qualificasse como mais um “mórbido” a fazer uma arte mórbida. Vejamos, por exemplo, a extrema carência afetiva que o poeta manifesta no poema que encerra o capítulo “Ser”, “Para Sempre”:

Por que Deus permite
Que as mães vão-se embora?
Mãe não tem limite

É tempo sem hora
Luz que não apaga
Quando sopra o vento
E chuva desaba
Veludo escondido
Na pele enrugada
Água pura, ar puro
Puro pensamento
Morrer acontece
Com o que é breve e passa
Sem deixar vestígio
Mãe, na sua graça
É eternidade
Por que Deus se lembra
- Mistério profundo -
De tirá-la um dia?
Fosse eu rei do mundo
Baixava uma lei:
Mãe não morre nunca
Mãe ficará sempre
Junto de seu filho
E ele, velho embora
Será pequenino
Feito grão de milho.
(ANDRADE, 2012b, p. 76)

Não está aqui revelada a busca por um “tépido colo protetor”, que o homem busca em Deus, no espírito de rebanho, que Nietzsche tão insistentemente desconstrói? A mãe, aqui, “para sempre”, representa a calma, a harmonia, a segurança e a esperança, o “último mal da caixa de pandora”, que impede que o homem assuma a plenitude de sua força.

Embora seja possível, assim, encontrar múltiplos diálogos com Nietzsche, Drummond não corresponde exatamente à imagem do *übermensch*, do “super homem” nietzscheano, liberto de toda morbidez, ideal de força, virtude e potência. Para Nietzsche, frente ao *übermensch*, o homem comum – com quem a arte moderna busca frequentemente se reconciliar –, com sua suscetibilidade cristã, sua falta de apetite pela vida e sua coleção de esperanças ingênuas, recebe a qualificação de “primata”.

Sim, há em Drummond a manifestação recorrente de um ceticismo frente a Deus, de uma descrença clerical que assume, recorrentemente, a forma do ateísmo, e em outros momentos se reveste de culpa. Mas essa forma está muito distante da ortodoxia nietzschiana. É muito mais uma dimensão do espírito *gauche*, do poeta de sete faces, que encontra sua força justamente na aceitação da periclitação, que revela idas e vindas até mesmo na matéria religiosa, que nunca parece fechar-se.

O cansaço, porém, de um “ser / que no existir põe tamanha anulação de existência” é revelador de um homem que busca algo “além-do-homem”. O marciano faz a mimese irônica dessa busca, até evanescer-se no ar. Essa ironia sugere o caráter infrutífero, quixotesco da busca. A ao final do capítulo, aceita-se toda a fragilidade, a incompletude do homem, expondo o esqueleto de suas carências afetivas mais profundas.

A questão substancial, para nós: que há de geográfico nesse esqueleto? Se Drummond não tivesse consciência de sua geograficidade, de seu “ser-estar-no-mundo”, “Ato”, “Lavra”, “Mundo” e “Cidade” não comporiam, ao lado do “Ser”, o mosaico do livro. Interessa-nos sobretudo conectar essa discussão existencial com o capítulo “Cidade”.

7.3- Cidade-Mundo

A seção da cidade em “Lição de Coisas” é curta, composta por apenas três poemas, mas expressiva. Como já discutimos, na poesia moderna a expressividade não se relaciona com a extensão, frequentemente os poemas curtos fazendo as vezes das obras mais expressivas, ao contrário das longas e totalizantes narrativas poéticas clássicas. Em “Lição de Coisas”, Drummond lança frequentemente mão desse artifício, em poemas compostos por econômicos cinco ou seis versos, como o já mencionado “Terras”. É interessante apontar também que a seção “Cidade” precede a seção “Ser”, que por sua vez precede a seção “Mundo”, o que denota um claro entrelaçamento, uma clara concatenação cidade-ser-mundo. A seção se inicia pelo poema “Pombo-Correio”, na Rua Noel Rosa:

Os garotos da Rua Noel Rosa
onde um talo de samba viça no calçamento,
viram o pombo-correio cansado
confuso
aproximar-se em voo baixo.

Tão baixo voava: mais raso
que os sonhos municipais de cada um.
Seria o Exército em manobras
ou simplesmente
trazia recados de ai! amor
à namorada do tenente em Aldeia Campista?
(ANDRADE, 2012b, p. 59)

Onde se localiza esta rua Noel Rosa? Uma rápida busca nos registros postais indica a existência de ruas com o nome do “poeta da vila” em diversos estados do Brasil. Somente no estado do Rio encontramos dez registros: dois em Duque de Caxias, um em Nova Friburgo, um em Nova Iguaçu, um em Rio das Ostras, dois na capital, um em São Gonçalo, um em Teresópolis e um em Volta Redonda. A rua Noel Rosa drummondiana está claramente situada na capital por encontrar-se em Aldeia Campista, o bairro operário que hoje é parte da Grande Tijuca. Atualmente, há também uma rua Noel Rosa em Copacabana, mas situando-a em Aldeia Campista, Drummond a localiza justamente no berço do “poeta da Vila”. O pombo-correio parece destinado a aproximar o poeta da Vila do poeta de Itabira, mas no mapa do Rio a área de Noel se distancia dos espaços principais de vivência de Drummond.

Mapa 10- Rio de Janeiro: Rua Noel Rosa em relação aos espaços de vivência de Drummond

Aqui, estamos diante de um dos momentos de acentuado afloramento da alma itabirana do poeta, mas Drummond já não pode dissociar-se do Rio. Quando mergulhado no Rio, entretanto, a imagem de Itabira arde numa dolorosa fotografia na parede. Há, assim, a reprodução de uma dialética Itabira-Rio,

especificação da oposição província-metrópole, uma das oposições do vasto conjunto de antíteses sobre o qual se estrutura a obra drummondiana (SANT'ANNA, 1972).

A força do Rio deriva de seu espelhamento da modernidade, período histórico que alicerça os traços sensíveis e formais mais essenciais do poeta. A força de Itabira deriva de seu papel essencial na formação da alma, e de seu conjunto de elementos capazes de tensionar a modernidade carioca. Elementos pré-modernos e modernos, assim, enfrentam-se constantemente na sensibilidade e, conseqüentemente, na expressão poética.

O pombo-correio não é um elemento de ficção. Foi largamente utilizado, por exemplo, na Primeira Guerra, quando o rádio e a telefonia ainda eram precários. No poema de Drummond, sobrevoando as ruas do Rio, expõe essa dialética pré-modernidade-modernidade, de que Aldeia Campista, o bairro operário, portanto *moderno*, também é parte. Esse elemento dialético é reforçado pela ausência de destino do pombo, que parece perdido na cidade grande, transmitindo sua mensagem tão somente pela imagem do seu voo, que expõe a sua grande fortuna, a liberdade:

Como o correio (às vezes) esquece cartas,
teria o pombo esquecido
a razão de seu voo?
Ou sua razão seria apenas voar
baixinho sem mensagem como a gente
vai todos os dias à cidade
e somente algum minuto em cada vida
se sente repleto de eternidade, ansioso
por transmitir a outros sua fortuna?
(ANDRADE, 2012b, p. 60)

O poema seguinte também se inicia por uma dialética envolvendo a cidade, desta vez a dialética meio natural-meio urbano. Ao contrário do pombo-correio, entretanto, que traz à cidade sua imagem poética carregada de um sopro de liberdade, tensionando, assim, o caráter de engrenagem, o caráter “maquinal” do espaço urbano, o besouro do poema “Caça Noturna”, com seu “zumbido gigante”, espelha no ruído que corrói o sono a engrenagem urbana que corrói a alma:

No escuro
o zumbido gigante do besouro
corrói os cristais do sono.
Que avião é esse, levando para Teerã

uma amizade um amor um bloco de oitenta indiferenças
que não acaba de passar e circunvoa
sobre a casa perdida na floresta
imobiliária?

Vai o ouvido apurando
na trama do rumor suas nervuras:
inseto múltiplo reunido
para compor o zanzineio surdo
circular opressivo
zunzin de mil zonzons zoando em meio
à pasta de calor
da noite em branco.

São as eletrobombas em serviço.
A música da seca.
Pickup que não para de girar.
Gato que não cansa de roncar.
Ah, como os conheço!
Fazem parte da vida esses possantes
motores de tocaia
na caça lunar de água, lebre esquiva
sugada
por um canal de desespero e insônia.
(ANDRADE, 2012b, p. 61)

Chama a atenção a representação da cidade enquanto “floresta imobiliária”, mais uma manifestação da dialética meio natural-meio urbano, Subjacente a essa dialética, há um juízo de valor. A palavra “floresta” possui uma força poética, remete à beleza (e à potência) da natureza; a palavra “imobiliária”, por sua vez, é áspera, rude, técnica, escriturária e empobrece, no contexto, a força poética da natureza. Todo o poema revela essa tensão, a natureza sendo engolida pela cidade, onde tudo se torna “motor de tocaia” num “canal de desespero e insônia”.

Essa dialética chega ao seu clímax no poema capital da seção, uma longa ode ao Rio, em que o amor do poeta pela cidade é evidenciado desde os primeiros versos. Aqui está a essência afetiva da(s) dialética(s) que se manifestam anteriormente: à cidade se dispensa o amor e o ódio, o medo e a esperança, a indiferença e o comprometimento. Convém transcrever esse poema na íntegra. O consideramos o ponto culminante de “Lição de Coisas” e um dos pontos-chave de toda a obra de Drummond no que diz respeito à leitura urbana:

I

Guanabara, seio, braço
de a-mar:
em teu nome, a sigla rara

dos tempos do verbo mar.

Os que te amamos sentimos
e não sabemos cantar:
o que é sombra do Silvestre
sol da Urca
dengue flamingo
mitos da Tijuca de Alencar.

Guanabara, saia clara
estufando em redondel:
que é carne, que é terra e alísio
em teu crisol?

Nunca vi terra tão gente
nem gente tão florival.
Teu frêmito é teu encanto
(sem decreto) capital.

Agora, que te fitamos
nos olhos,
e que neles pressentimos
o ser telúrico, essencial,
agora sim, és Estado
de graça, condado real.

II
Rio, nome sussurrante,
Rio que te vais passando
a mar de estórias e sonhos
e em teu constante janeiro
corres pela nossa vida
como sangue, como seiva
– não são imagens exangues
como perfume na fronha
... como a pupila do gato
risca o topázio no escuro.
Rio-tato-
-vista-gosto-risco-vertigem
Rio-antúrio.

Rio das quatro lagoas
de quatro túneis irmãos
Rio em ã
 Maracanã
 Sacopenapã

Rio em ol em amba em umba sobretudo em inho
 de amorzinho
 benzinho
 dá-se um jeitinho
do saxofone de Pixinguinha chamando pela Velha Guarda
como quem do alto do Morro Cara de Cão
chama pelos tamoios errantes em suas pirogas
Rio milhão de coisas
luminosardentissuavimariposas
como te explicar à luz da Constituição?

III
Irajá Pavuna Ilha do Gato

– emudeceram as aldeias gentílicas?
A Festa das Canoas dispersou-se?
Junto ao Paço já não se ouve o sino de São José
pastoreando os fiéis da várzea?
Soou o toque do Aragon sobre a cidade?

Não não não não não não não

Rio mágico, dás uma cabriola,
teu desenho no ar é nítido como os primeiros grafismos
teu acordar, um feixe de zínias na correnteza esperta do tempo
o tempo que humaniza e jovializa as cidades.
Rio novo a cada menino que nasce
a cada casamento
a cada namorado
que te descobre enquanto, rio-rindo,
assistes ao pobre fluir dos homens e de suas glórias pré-fabricadas.
(ANDRADE, 2012b, p. 63-65)

Aqui temos uma ode ao Rio como um todo. Confunde-se, propositalmente, na quinta estrofe da primeira seção, cidade e estado. Guanabara, Rio, se espelham na paisagem amada, “terra tão gente”, de “gente tão florival”: novamente, a prosopopeia que humaniza um corpo “inanimado”. A Guanabara tem seio, braço, é “terra tão gente”, tem frêmito, olhos, corre pela vida como sangue, como seiva e “dá uma cabriola”. Pode-se dizer que a prosopopeia chega a estabelecer-se, em Drummond, como meio capital de linguagem a intermediar a relação homem-mundo, cidadão-cidade. Sua recorrência na obra é bastante evidente.

Há ainda mais dois elementos fundamentais a se destacar no poema. O primeiro diz respeito à referência ao “ser telúrico” do Rio. Como discutimos no capítulo 1.2, sobre “Geografia e Existência”, o espaço telúrico é parte importante da formulação do espaço geográfico de Éric Dardel. O telúrico, isto é, a experiência sólida da Terra, é também uma experiência da alma: “Há uma experiência concreta e imediata onde experimentamos a intimidade material da ‘crosta terrestre’, um enraizamento, uma espécie de *fundação* da realidade geográfica” (DARDEL, 2015, p. 15). Goethe, aponta Dardel, “sente a rocha como uma potência que ‘dá a solidez’ à sua alma” (DARDEL, 2015, p. 16). A alma do poeta, assim, busca seu reflexo no espaço telúrico do Rio, de fato a nossa metrópole mais telúrica. Nota-se, assim, como a crítica da modernidade pode mesclar-se, em Drummond, à busca de um sentido geográfico anterior à objetivação do espaço. É a dialética existência-resistência, que conecta o poeta ora à crítica radical marxista, ora ao existencialismo de linhagem heideggeriana.

O segundo elemento se refere ao encerramento da ode. Na última estrofe, temos uma sentença das mais emblemáticas, que deve despertar e aguçar o olhar poético da geografia: “o tempo humaniza e jovializa as cidades”. Mas esse tempo não é o tempo engessado da vida cotidiana e dos constrangimentos do trabalho compulsório. É muito mais um tempo-movimento, ilustração e espelho da vida:

Rio novo a cada menino que nasce
a cada casamento
a cada namorado

Observa-se aqui, mais uma vez, como pode ser completa e totalizante a concepção de espaço-tempo de Drummond, expressa na poesia e direcionada ao entendimento da cidade, esta compreendida como totalidade-mundo da existência moderna, contraditória, dialética, natural-antinatural, opressiva-libertária, amor-ódio, solidão-multidão.

Este verso, “o tempo que humaniza e jovializa” as cidades, simultaneamente tão simples e tão denso, aberto a tantas reflexões e interpretações, indica uma sensibilidade maior e carrega de tintas filosóficas um livro que abraça a modéstia através de seu título – que remete a humildes lições escolares de menino – para abarcar o mundo. O poeta visceral se desnuda e ao desnudar-se desnuda o mundo. A cidade-mundo.

Capítulo 8 – O menino e a cidade

8.1- Palavras de menino

A publicação de “Lição de Coisas”, em 1962, já direcionava a poesia de Drummond para um conteúdo memorialístico, notadamente por fazer referência, em seu título, aos livros escolares de sua infância. Como discutimos, é o poeta elevando-se liricamente a partir do que há de mais simples. Aqui, a poesia de Drummond se reveste de um caráter bandeiriano: uma poesia “menor” que se faz maior pela força da simplicidade lúcida com que destriça as ideias e emoções mais elevadas.

É bem conhecida a frase de Pablo Picasso, ao final da vida, sobre sua técnica pictórica: “levei a vida inteira para pintar como uma criança”. Picasso queria dizer que estudou profundamente a técnica por toda a vida para poder desconstruí-la na maturidade. Podemos dizer que há um movimento semelhante na arte de Drummond: o poeta que se dedicou com tanta firmeza, por toda a vida, “aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica”, que se empenhou a lapidar sua arte poética e a pensou como mecanismo de transformação social e política, chega à idade madura e volta-se à simplicidade da infância.

Evidentemente, esse movimento é essencialmente existencial: poesia memorialística apontando a nostalgia que invade uma existência que se defronta com a limitação do tempo e a proximidade da morte. Mas nesse processo memorialístico, a linguagem do menino, mais pura, mais prosaica, mais humilde, se imiscui na linguagem do poeta maduro, fazendo de Drummond um “Menino Antigo”, como expõe-se no título de um dos livros da série “Boitempo”. O poema “Verbo Ser”, já ao final de “Menino Antigo”, evidencia esse rico diálogo e demonstra como a simplicidade da linguagem do menino pode servir aos fins poéticos mais elevados:

Que vai ser quando crescer? vivem perguntando em redor. Que é ser?
É ter um corpo, um jeito, um nome? Tenho os três. E sou? Tenho de
mudar quando crescer? Usar outro nome, corpo e jeito? Ou a gente só
principia a ser quando cresce? É terrível, ser? Dói? É bom? É triste? Ser:
pronunciado tão depressa, e cabe tantas coisas? Repito: ser, ser, ser.
Er. R. Que vou ser quando crescer? Sou obrigado a? Posso escolher?
Não dá para entender. Não vou ser. Vou crescer assim mesmo. Sem ser.
Esquecer.

(ANDRADE, 2006b, p. 293)

Neste recanto memorialístico, é evidente que Itabira tem papel determinante. “A característica mais óbvia destes anos tem sido uma volta a Itabira”, aponta Gledson (1981, p. 275). Para Seffrin (2006, p. 14-15, *itálicos do autor*), em “Boitempo”:

Somos chamados ao convívio da infância perdida/reencontrada e nesses recessos da memória cabem todas as suas vozes, dialogando em torno desse grande mistério que é a vida do homem sobre a terra, sua ânsia de liberdade, sua vontade de amar que paralisa o trabalho, como na “Confidência do Itabirano”, de *Sentimento do mundo* – por tantos motivos um poema que ecoa curiosamente em alguns movimentos de *Boitempo*.

Nos concentraremos numa das mais extensas seções do terceiro livro da série, publicado em 1979, “Esquecer para lembrar”, que tem o sugestivo título de “Repertório Urbano”, e forma, na verdade, um livro de 130 páginas dentro de outro livro. A importância da cidade se encontra, assim, mais uma vez evidenciada: o “menino antigo” também é um menino urbano e sua memória, espelho de sua vida, é também uma memória da cidade.

Devemos lembrar que a primeira obra da série fora publicada em 1968, e a segunda, em 1973. Em 1979 estamos, portanto, muito perto do epílogo da obra – Drummond escreve seu último poema, “Elegia a um tucano morto”, no dia 31 de janeiro de 1987 (ANDRADE, 2006a, p. 329). E a cidade, fundamental desde “Alguma Poesia” e “Brejo das Almas”, livros da década de 1930, segue como presença determinante.

O peso memorialístico de Itabira é externado desde os primeiros poemas, mas as particularidades da cidade natal também se fazem mote de uma reflexão existencial mais profunda e universal. O eco da “Confidência do Itabirano” já se faz notar no primeiro poema da seção, que nos remete àquela imagem dolorosa que decora a parede do funcionário público (“Itabira é apenas uma fotografia na parede, / mas como dói”). Itabira não é “cidade natal”, mas “Pedra Natal”, referência evidente à mineração, tema recorrente na obra de Drummond, sobretudo quando o município mineiro está em primeiro plano – a pedra, como demonstramos no capítulo anterior, é um recurso recorrente na intermediação da relação sujeito-cidade:

ita	bira
pedra luzente	candeia seca
pedra empinada	sono em decúbito
pedra pontuda	tempo e desgaste
pedra falante	sem confiança
pedra pesante	paina de ferro
por toda a vida	viva vivida
pedra	
mais nada	

(ANDRADE, 2006a, p. 21)

A opção pela forma concreta favorece a comunicação da mensagem, uma certa aridez do ambiente urbano representada pela pedra, que remete tanto ao “concreto armado” da cidade quanto à rocha, matéria-prima da mineração, vocação produtiva primeva de Itabira. Aqui não temos versos leves, compostos por memórias felizes de criança. A tonalidade é crítica e aflitiva, e a voz do menino, perante as angústias do homem maduro, mal se divisa.

A expressão poética memorialística vai se construindo nessa dialética: o menino (re)pensa o homem; o homem (re)pensa o menino. Se o primeiro poema transmite uma angústia e um sentimento de vazio associados ao caráter “pétreo” de Itabira, a cidade *de* ferro e *do* ferro, o segundo revela um certo sentimento de opressão associado aos típicos paredões da cidade, uma de suas peculiaridades arquitetônicas:

Uma cidade toda paredão.
 Paredão em volta das casas.
 Em volta, paredão, das almas.
 O paredão dos precipícios.
 O paredão familiar.

Ruas feitas de paredão.
 O paredão é a própria rua,
 onde passar ou não passar
 é a mesma forma de prisão.

Paredão de umidade e sombra,
 sem uma fresta para a vida.
 A canivete perfurá-lo,
 a unha, a dente, a bofetão?
 Se do outro lado existe apenas
 outro, mais outro, paredão?
 (ANDRADE, 2006a, p. 22)

Este poema faz parte, em Itabira, do “Museu de Território Caminhos Drummondianos”, que consiste em placas-poemas situadas nos espaços itabiranos que integram a poética de Drummond. O paredão é elemento arquitetônico colonial e consiste numa estrutura que sustenta a parte mais alta de uma rua em relação à sua parte mais baixa. Como um muro de proteção, mas

dotado de elementos paisagísticos que propiciam espaços de vivência. Abaixo, fotografia do principal paredão de Itabira, o da Rua Tiradentes, onde está localizada a placa-poema “Paredão”.

Foto 1- O paredão da Rua Tiradentes, em Itabira (MG)

Fonte: Portal Minas Gerais (<http://www.minasgerais.com.br>)

Uma “cidade toda paredão” parece ser uma impressão poética que não encontra eco na realidade. Na verdade, são 5 os paredões itabiranos: Rua Tiradentes, Rua Ipoema com Rua José Grisolia, Praça Joaquim Pedro Rosa, Rua Coronel Linhares e Praça do Centenário. Essa característica arquitetônica, assim, é maximizada na tradução da sensibilidade angustiada. O “paredão” formaliza um sentimento de sufocamento, que não é estranho à vida interiorana, onde o tédio, o imobilismo, em contraposição ao movimento frenético da metrópole, é um sentimento comum. Mas também devemos lembrar que é possível estar só em meio à multidão, como discutimos no capítulo sobre Baudelaire. A multidão da metrópole, aliás, também é sufocante. E o tédio

também pode se instalar na “cidade grande”, onde o cotidiano é marcado pelo engessamento e pela repetição.

É interessante observar, no mapa abaixo, que a casa da família de Carlos Drummond de Andrade, hoje tombada pelo patrimônio histórico, se encontra à proximidade dos 5 paredões da cidade, como que cercada por eles. É essa vivência subjetiva que é traduzida na poesia como traço objetivo de toda a cidade:

Mapa 11- Itabira: A residência da família Andrade cercada por paredões

Aqui, a cidade provinciana cerca a alma sem oferecer saída possível da angústia. O paredão oferece a imagem da opressão e da desesperança porque transpô-lo é trabalho de Sísifo, condenado ao fracasso: “A canivete perfurá-lo, / a unha, a dente, a bofetão? / Se do outro lado existe apenas / outro, mais outro, paredão?”

Os dois poemas introdutórios expõem claramente o motivo do título: “esquecer para lembrar”. Revelam a dialética entre a necessidade de esquecer as dores do passado e o impulso para domesticá-las através da arte memorialística. Itabira continua se estabelecendo como memória dolorosa,

mesmo pelas lentes e pela voz do “menino antigo”. Prova de que já a relação do menino com a cidade era densa, carregada da sensibilidade que a maturidade poética se encarregaria de desenvolver, e que ora se reafirma através da memória.

8.2- Do ferro à fé

Neste contexto, a questão produtiva tem destacada importância. E a mineração, tema recorrente na obra drummondiana, já aparece como angústia da mais tenra idade, como mostra, por exemplo, o poema “Forja”:

E viva o Governo: deu
dinheiro para montar
a forja.
Que faz a forja? Espingardas
e vende para o governo.
Os soldados de espingarda
foram prender criminoso
foram fazer eleição
foram caçar passarinho
foram dar tiros a esmo
e viva o governo e viva
nossa indústria matadeira.
(ANDRADE, 2006a, p. 26)

E, também, o poema seguinte, “Ferreiro”, ambos fazendo parte da abertura de “Repertório Urbano”:

Filho do ferro e da fagulha
fulgurando na forja formidável
o seu fole afrouxou e sua força
em face do fiscal e da folhinha
de papel.
(ANDRADE, 2006a, p. 27)

No primeiro poema, o conteúdo crítico se cristaliza no último verso, no termo “indústria matadeira”. O governo investe na forja, que fabrica espingardas que vende ao governo. Mas a expressão “indústria matadeira” universaliza a crítica para as “muitas lágrimas disfarçadas sem berro” da mineração, como no poema “Lira Itabirana”. O olhar do menino faz associações mais elementares, governo-forja-espingarda; o ancião aprofunda esse olhar numa crítica mais elaborada.

Já no segundo poema temos a dialética entre a força da forja moldando “almas de ferro” e a extrema sensibilidade dessas almas talhadas num trabalho duro e embrutecedor. O “filho do ferro e da fagulha” afrouxa seu fole e sua força “em face do fiscal e da folhinha / de papel”. “Filho do ferro e da fagulha” parece ser uma evidente representação de si mesmo, do filho de Itabira, a cidade do ferro. O “filho do ferro” tem “os ombros que suportam o mundo”: é um estoico, um homem corajoso que decide, a certa altura, dedicar-se a esmagar o sistema capitalista. Mas também é um homem de extrema sensibilidade, sem a qual não há poesia, não há arte. Itabira reverbera, assim, o traço dialético da arte, que une a força férrea da criação à delicadeza sensível do criador.

À questão produtiva se une, com destacada importância, a questão religiosa. A primeira parte de “Repertório Urbano” se encontra claramente articulada entre esses dois universos. As igrejas, os sinos, os relógios, as procissões, os cemitérios compõem, ao lado do ferro, da forja, da pedra e do paredão, a paisagem memorialística do menino, cuja voz ampara o ancião confrontado à sua história e formação.

Os versos de Drummond mostram que a religião movimenta a cidade, é parte integrante da formação e do cotidiano, e dela se depreende uma dialética entre a segurança e a opressão, que o menino, enquanto menino, já divisa:

Nenhum igual àquele.

A hora no bolso do colete é furtiva,
a hora na parede da sala é calma,
a hora na incidência da luz é silenciosa.

Mas a hora no relógio da Matriz é grave
como a consciência.

E repete. Repete.

Impossível dormir, se não a escuto.
Ficar acordado, sem sua batida.
Existir, se ela emudece.

Cada hora é fixada no ar, na alma,
continua sonhando na surdez.
Onde não há mais ninguém, ela chega e avisa
varando o pedregal da noite.

Som para ser ouvido no longilonge
do tempo da vida.

Imenso

no pulso
este relógio vai comigo.
ANDRADE, 2006a, p. 30

Aqui, fica evidenciada essa dialética. O relógio da Matriz é grave, mas sem ele, é impossível dormir, é impossível ficar acordado, é impossível *existir*. A imbricação entre o relógio e a consciência é significativa, o relógio *da Matriz* podendo ser lido como representação da moral religiosa: ela oprime, ela assusta, mas sem ela é impossível *existir*, porque ela é a realidade do menino, o código de conduta de sua educação, seu horizonte principal, sua referência de segurança. Assim, destaquemos o duplo sentido da palavra “pulso”, na última estrofe. Seu significado, para nós, é o de *autoridade*. Imenso na sua autoridade, “este relógio [religião, igreja Matriz, valores cristãos] vai comigo”. A onipresença dessa autoridade na cidade é reforçada pelo poema seguinte, “Sino”, que fala do “Sino Elias”, um dos sinos da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, construído com minério e ouro de Itabira (IBGE, 2019):

O sino Elias não soa
por qualquer um
mas quando soa, reboa
como nenhum.
Com seu nome de profeta,
sua voz de eternidade,
o sino Elias transmite
as grandes falas de Deus
ao povo desta cidade,
as faltas que os outros sinos
nem sonham interpretar.
Coitados, de tão mofinos,
quando soa a voz de Elias,
têm ordem de se calar.

Têm ordem de se calar,
e toda a cidade, muda,
é som profundo no ar,
um som que liga o passado
ao futuro, ao mais que o tempo,
e no entardecer escuro
abre um clarão.
Já não somos prisioneiros
de um emprego, de uma região.
Precipitadas no espaço,
ao sopro do sino Elias,
nossa vida, nossa morte,
nossa raiz mais trançada,
nossa poeira mais fina,
esperança descarnada,
se dispersam no universo.

Chega, Elias, é demais.
(ANDRADE, 2006a, p. 31-32)

Um pouco como o relógio da Matriz, o sino Elias tem uma gravidade, uma força atemorizadora, que paralisa e emudece. Ele cala a cidade, que se submete à sua liturgia. Também aqui há uma ligação, mais forte inclusive, entre o símbolo religioso e a consciência. Essa consciência é grave, assustadora, mas também incorporada como elemento vital. Também parece impossível existir, sem o sino Elias, que pulsa como o relógio, no sentido de exercer autoridade, e aqui encontramos possivelmente a origem da crise “filosófico-clerical” que Drummond externa em certos poemas de “Claro Enigma”, quando se penitencia pela sua descrença. “Perdão, senhor, por não amar-vos”, implora ao final do poema “São Francisco de Assis”, manifestação de uma culpa cristã que ora escancara sua origem itabirana.

Drummond formou-se numa cidade pequena, pacata, provinciana, em que as liturgias e símbolos religiosos eram marcas onipresentes da organização social e do cotidiano, assim como o ferro e a forja. Forja, ferro e fé, poderíamos dizer, aparecem como as marcas mais profundas de sua infância itabirana. O menino tem sua vida e consciência, assim, marcadas por esses elementos estruturais. E, muito cedo, muda-se para o Rio de Janeiro, uma cidade também marcada pela fé, mas onde o cosmopolitismo da modernidade favorece a libertação do espírito. Itabira, então, é apenas “uma fotografia na parede”, “mas como dói!”

Esse conflito, cujas marcas são recorrentes e externam-se mais uma vez em “Esquecer para lembrar”, é importante para nós: ele imprime na consciência uma dialética que não prescinde da geografia em seu processo de depuração. Drummond precisa de Itabira, Drummond precisa do Rio, Drummond precisa da cidade para compreender a si mesmo. Assim, a cidade é, para ele, elemento constituinte – a prova deste fato é a recorrência e a profundidade que o tema alcança em sua obra.

Há talvez algo de óbvio nessa constatação. Que homem prescinde do espaço para compreender a si mesmo, se a vida é inerentemente espaço-tempo e a geografia procura compreender o “ser-estar do homem no mundo”, como afirma Moreira (2015, p. 143)? Além do mais, se a cidade se hipertrofia na modernidade, absorvendo o campo sob seu jugo e seu ritmo, e também expulsando o camponês do espaço rural e o proletarizando no espaço urbano, então é evidente que a cidade é condição de compreensão do homem moderno.

A questão, aqui, é destacar a poesia revelando esse elemento ontológico, prescindindo e ultrapassando os marcos do saber científico institucionalizado. Destacar a poesia fazendo geografia, pensando o homem como ser espacial. Há aqui uma clara geografia a realizar-se, e o papel das “pesquisas geo-literárias” parece ser o de aflorá-la, e traduzi-la no discurso científico. A missão fundamental da geografia literária, assim, é a de traduzir a linguagem do poeta no discurso geográfico, contribuindo para aflorar um tipo especial de pensamento espacial.

8.3- Poemas viscerais

Incorporação do espaço, de forma visceral, é um processo recorrente na poesia de Drummond, e destacamos esse processo em inúmeras oportunidades no decorrer desta tese. Os versos “Noventa por cento de ferro nas calçadas / Oitenta por cento de ferro nas almas” são viscerais. A escolha da prosopopeia como modo discursivo de representação da relação homem-espaço, homem-cidade, é visceral. Drummond é visceral: “Triste, orgulhoso, de ferro”; e estoico, pois seus ombros “suportam o mundo”. Vimos no capítulo anterior como Itabira está dentro do poeta, dentro do menino, formando suas entranhas, sua história e ilustrando sua memória distante com imagens e eventos.

Por isso há um poema muito significativo em “Esquecer para lembrar”, e seu nome também é visceral: “A rua em mim”, que indica essa incorporação do espaço, de Itabira, num nível mais profundo de densidade sensível, como em poemas pretéritos, a “Confidência do itabirano” ou “Carta a Stalingrado”:

Rua do Areão, e vou submergindo
na pirâmide fofa ardente, areia
cobrindo olhos dedos pensamento e tudo
Rua dos Monjolos, e me desfaço milho
pilado lancinante em água
Rua do Cascalho, arrastam meus despojos
feridos sempremente. Rua Major Laje,
salvai, parente velho, este menino
desintegrado.
Rua do Matadouro, eu vi que sem remédio,
Rua Marginal, é sempre ao lado ao longe o amor.
Ao longe e sem passagem na Ladeira Estreita.
Rua Tiradentes, aprende e cala a boca.
Travessa da Fonte do Caixão, e tudo acaba?
Rua da Piedade, Rua da Esperança,

Rua da Água Santa, e ao úmido milagre
me purifico, e vida.
(ANDRADE, 2006a, p.54)

O eu lírico submerge nas ruas de Itabira. E submersão é palavra que também demonstra esse caráter visceral da poética drummondiana do espaço. O eu lírico submerge, mergulha na cidade, que cobre “olhos dedos pensamento e tudo”. E depois de submergir, desfaz-se em despojos, arrastados pelas ruas, “menino / desintegrado”, “sem remédio”. Abaixo, o mapa com a localização das ruas do poema, em relação à residência da família Andrade:

Mapa 12- Itabira: As ruas do poema "A rua em mim", de Carlos Drummond de Andrade³³

O sujeito se estilhaça, e cada um dos seus estilhaços corresponde a uma rua de Itabira, até que na Rua da Água Santa o sujeito se purifica e recolhe seus estilhaços para voltar à vida. Itabira é ainda a cidade pacata, da religião, do relógio da Matriz, do Sino Elias, da gravidade da educação cristã que assusta e conforta. Mas é também a cidade moderna, a cidade da cisão, onde o sujeito

³³ Note-se que algumas ruas do poema não foram encontradas. Algumas delas, como a *Rua do Matadouro*, *Rua Marginal* ou *Rua da Esperança* parecem possuir um sentido figurado. Outras, como a *Rua da Piedade*, foram encontradas com nomes ligeiramente diferentes (*Rua Nossa Senhora da Piedade*). Sendo difícil determinar o que é literal e o que é figurado, decidimos elaborar este mapa com todas as ruas que pudemos georreferenciar.

periclitada diante de forças incontroladas. Há, aqui, uma dialética entre a onipresença da segurança implícita nos símbolos e liturgias cristãs e a insegurança inerente a uma realidade que o padre, a reza e a missa já não podem consertar.

Em última instância, esta é novamente a dialética pré-modernidade/modernidade, que também cabe na antítese província-metrópole, constitutiva da obra como já apontamos de forma recorrente: Itabira é província e é metrópole simultaneamente, e o sujeito que dessa antítese emerge não pode ser senão um duplo, de quem desponta uma visceralidade cuja origem é a aguçada consciência das contradições. Nessa visceralidade, o eu é minerado, escavado, exposto em suas entranhas, como a própria cidade que se dissolve na sua vocação produtiva. O sujeito e a cidade nunca param de dialogar, de refletir-se, de desnudar-se:

Chego à sacada e vejo a minha serra,
a serra de meu pai e meu avô,
de todos os Andrades que passaram
e passarão, a serra que não passa.

Era coisa dos índios e a tomamos
para enfeitar e presidir a vida
neste vale soturno onde a riqueza
maior é sua vista e contemplá-la.

De longe nos revela o perfil grave.
A cada volta de caminho aponta
uma forma de ser, em ferro, eterna,
e sopra eternidade na fluência.

Esta manhã acordo e
não a encontro.
Britada em bilhões de lascas
deslizando em correia transportadora
entupindo 150 vagões
no trem-monstro de 5 locomotivas
– o trem maior do mundo, tomem nota –
foge minha serra, vai
deixando no meu corpo e na paisagem
mísero pó de ferro, e este não passa.
(ANDRADE, 2006a, p. 68)

No mapa abaixo, vemos a proximidade da residência da família Andrade em relação à área mineradora de Itabira – esta parece ser a paisagem de desolação da serra que se desfaz retratada no poema:

Mapa 13- A proximidade da residência da família Andrade em relação à área mineradora de Itabira (MG)

A visceralidade deste poema, “A montanha pulverizada”, começa pela apropriação do espaço, da paisagem. A relação com o espaço telúrico se expressa existencialmente, remetendo novamente a Dardel. “Chego à sacada e vejo a *minha* serra”, a serra “de todos os Andrades que passaram / e passarão”. Ela era dos índios e foi tomada “para enfeitar e presidir a vida” com a mineração. A serra se pulveriza. Ela foi “britada em bilhões de lascas” e desaparece nos trens para abastecer a sanha mineradora. O “menino antigo” chora o desaparecimento de *sua* serra, que vira pó na alma e na paisagem, e o pó, somente o pó perdura. Nem o espaço telúrico, com sua força e grandeza, resiste assim à força da modernidade, em que “tudo que é sólido desmancha no ar”.

Já apontamos que a prosopopeia, uma marca importante da poesia de Drummond, também é um sintoma de visceralidade. No poema seguinte, “O resto”, encontramos um tipo de prosopopeia, em que o espaço não sente, nem fala ou expressa emoções, mas é caracterizado com traços físicos humanos:

No alto da cidade
 a boca da mina
 a boca desdentada da mina de ouro

onde a lagartixa herdeira única
de nossos maiores
grava em risco rápido
no frio, na erva seca, no cascalho
o epítome-epílogo
da Grandeza.
(ANDRADE, 2006a, p. 69)

No poema anterior, a montanha que vira pó. Neste, a mina de ouro explorada até se tornar uma “boca desdentada”. Essa forma decrepita paira “no alto da cidade” e se deixa marcar pela lagartixa, “herdeira única / de nossos maiores”. Ela inscreve na pedra “o epítome-epílogo / da Grandeza”. Há aqui um jogo dialético entre o mínimo, o desprezível – capaz, no entanto, de imprimir a sua marca – e o imponente que se desfaz em pedaços. A grandeza está nas miudezas, nos pormenores invisíveis, ou num curto poema que exalta a força de uma desprezível lagartixa frente à colossal mina de ouro itabirana.

Essa dialética cabe em outras oposições entre o mínimo e o máximo. A grandeza das aspirações da modernidade, por exemplo, contrasta com a pobreza da vida cotidiana que ela institui, repetitiva, engessada, opressiva. Não por acaso, a vida cotidiana tem um papel de destaque na constituição da memória e na elaboração do “Repertório Urbano” drummondiano.

8.4- O menino e a vida cotidiana

O destaque à vida cotidiana, sempre carregada nas tintas da banalidade, não elimina a visceralidade. O ferro e a fé são elementos viscerais que dão vida a uma cotidianidade banal, como vimos em poemas precedentes. A religião, com suas liturgias, impõe ações comuns, repetitivas, ritos que se realizam no pretérito-imperfeito (rezávamos, fazíamos, ficávamos, orávamos), como apontamos no livro “Claro Enigma”. Ela também define boa parte das feições arquitetônicas da cidade, isto é, de seu sistema de objetos: igrejas, capelas, símbolos, monumentos compõem a paisagem urbana e definem um sistema de ações que se repetem diariamente. A fé é, assim, o cotidiano litúrgico, sagrado; o ferro, o cotidiano profano, secular, do trabalho e da reprodução.

Por isso, o cotidiano terá um papel fundamental em toda a série “Boitempo”, sendo um dos elementos principais dos poemas da seção

“Repertório Urbano”, de “Esquecer para lembrar”. A própria ideia de repertoriar nos remete ao cotidiano, que Lefebvre bem define como a “soma das insignificâncias”. Há aqui uma coleção de insignificâncias, mas como Joyce, Drummond faz delas matéria de reflexão elevada. E o faz a partir de uma linguagem que mescla a simplicidade do menino com a densidade lírica do adulto.

Essa simplicidade dá a tonalidade ideal para o retrato da banalidade, que o adulto julga com seus olhos vividos e críticos. Talvez assim se explique o reconhecido prosaísmo de Drummond, uma simplicidade de menino que atravessa toda sua obra e atinge seu ápice na série memorialística “Boitempo”. Paradigmático desse diálogo entre o menino e o homem é o poema “A Alfredo Duval”:

Meu santeiro anarquista na varanda
da casinha do Bongue, maquinando
revoluções ao tempo em que modelas
o Menino Jesus, a Santa Virgem
e burrinhos de todas as lapinhas;
aventureiro em roupa de operário
que me levas à Ponte dos Suspiros
e ao Pátio dos Milagres, no farrancho
de Michel Zevaco, dos Pardaillan,
Buridan, Triboulet (e de Nick Carter),
ouço-te a rouca voz chamar Eurico
de nazarena barba caprichada
e retê-lo a posar horas e horas
para a imagem de Cristo em que se afirme
tua ânsia artesanal de perdurar.
Perdura, no frontispício do Teatro,
a águia que lá fixaste sobre o globo
azul da fama, no total desmaio
do teu, do nosso tempo itabirano?
Quem sabe de teus santos e teus bichos,
de tua capa e espada imaginária,
quando vagões e caminhões desterram
mais que nosso minério, nossa alma?
Eu menino, tu homem: uma aliança
faz-se, no tempo, à custa de gravuras
de semanais fascículos românticos...
(ANDRADE, 2006a, p. 79)

Alfredo Duval é uma presença importante na poesia de Drummond. Ele também está presente na “Confidência do Itabirano”, talvez como um dos elementos da saudosa e dolorosa fotografia da cidade na parede do funcionário público. Duval foi um artesão itabirano especializado na confecção de peças sacras, portanto um “santeiro”, um artista local que Drummond eternizou em suas poesias. Hoje, poeta e artesão são considerados patrimônios de Itabira,

com o tombamento de imóveis e preservação de obras ligadas às suas vidas. Na biografia de Carlos Drummond de Andrade, “Os sapatos de Orfeu”, José Maria Cançado caracteriza melhor a figura do santeiro:

O pedreiro e construtor Alfredo Duval era em Itabira, na primeira metade do século XX, quase um *intelectual orgânico* dos trabalhadores manuais, dos escravos libertos. Mulato desempenado, o belo bigode no rosto liso de mameluco, Alfredo Duval podia ser visto nos finais de tarde na varanda de sua casinha do Bongue (as ruas onde moravam os negros e mulatos), *agitando* e contemplando com seus discursos visões da mais larga utopia política e social. Ele só deixava os discursos para todos e para ninguém, que fazia na varanda, para debruçar-se amorosamente, todas as tardes, sobre o ombro de sua mulher, e ensiná-la a ler já na idade madura.

Anticlerical feroz e ao mesmo tempo amigo do padre Olympio (o mesmo do poema “Os dois vigários”), Alfredo Duval ficou sabendo, numa conversa com o vigário, que as procissões da Semana Santa em Itabira estavam ameaçadas: não havia nenhuma imagem que pudesse puxar o cortejo. Alfredo Duval ainda ganhava a sua vida como construtor (tinha sido dele a ideia de canalização pública da água em Itabira, e ele mesmo tinha dirigido a execução das obras), e a sua atividade de escultor começaria ali.

(CANÇADO, 2006, p. 41-42, itálicos do autor)

É significativa a relação lírica estabelecida com essa figura pública itabirana. Alfredo Duval, como Chaplin, representa o “homem do povo”, e o artista do povo. E o menino Drummond frequentou muito a casa do santeiro. Era atraído pelo artista, pela casa e pela obra:

Mas não era só a possibilidade de ver *por dentro* o trabalho de Alfredo Duval que levava Carlito até a casinha do Bongue. O próprio lugar o atraía, parecendo um pátio petrificado dos milagres, cheio de peças, imagens de santos, torsos, braços avulsos, que iam sendo *tocados* simultaneamente pelo artista. Aquele Carlito branquíssimo que na escola se deixava fascinar pelo “negro central” de alguns colegas, como ele escreveu depois, sentia-se também puxado por um jeito diferente de viver que havia ali. Uma vida que parecia obedecer a outras leis, outros interesses, outras forças, um misto de necessidade e de obscura coragem, o mundo duro dos pobres.

(CANÇADO, 2006, p. 44, itálicos do autor)

Nessa relação se entende perfeitamente o verso “Eu menino, tu homem: uma aliança”, e também a admiração que lhe dispensava o poeta. Duval foi o primeiro cicerone de Drummond no mundo da arte. Introduziu aos olhos fascinados do menino a beleza e a força da criação, como compromisso público – afinal Duval se tornou santeiro para não deixar Itabira padecer sem suas procissões – e forma de potencialização da existência, “uma vida que parecia obedecer a outras leis”.

O menino dialoga com o adulto que o inspira e, depois, já artista formado e consagrado, discípulo de muitos mestres, entre eles Alfredo Duval, revisita esse diálogo como o seu próprio diálogo interno entre o menino e o homem. Na poesia dedicada ao santeiro, a linguagem mescla uma “meninez” marcada no uso de diminutivos como “burrinhos”, “lapinhas”, com versos mais fugidios que chegam a lembrar o tom mais heideggeriano, hermético, de “Claro Enigma”. E sua compreensão é esclarecida pela informação biográfica de que houve uma verdadeira vivência – tipicamente itabirana – entre o poeta e o santeiro.

Santeiro que é inseparável da vida cotidiana do município. Duval é partícipe fundamental de toda a simbologia religiosa que compõe as feições arquitetônicas da cidade, marca seu tempo e seu espaço com a tonalidade litúrgica do sagrado. E assim influencia ritos que se reafirmam na vida diária e conformam uma identidade local. O cotidiano da simplicidade, da banalidade se imprime na figura e na morada desse trabalhador simples, conhecido e respeitado pela municipalidade, sua obra indo da canalização pública da água à água que se ergue no “frontispício do Teatro”. Abaixo, a casa de Alfredo Duval, localizada à rua Monsenhor Júlio Engrácia, 145, antes e depois da restauração, e, em seguida, mapa que mostra o trajeto, de apenas 300 metros, entre a casa do poeta e a casa do santeiro:

Foto 2- A casa de Alfredo Duval antes da restauração

Fonte: www.itabira.mg.gov.br

Foto 3- A casa de Alfredo Duval após a restauração

Fonte: www.itabira.mg.gov.br

Mapa 14- O trajeto de 300 metros entre a casa do poeta e a casa do santeiro, em Itabira (MG)

Era nessa pequena varanda que o “santeiro anarquista” recebia o menino que se tornaria o grande poeta Carlos Drummond de Andrade, sempre “gauche na vida”, um pouco como seu mentor, um santeiro iconoclasta, que construía símbolos e destruía dogmas. Nessa cena banal da vida cotidiana itabirana, em que um menino encontra um artesão, na varanda de uma casinha simples do Bongue, “as ruas onde moravam os negros e mulatos”, temos uma das origens de algumas das mais importantes páginas da literatura nacional. Drummond estava, ali, se iniciando em seu *métier*.

Muitas outras cenas e personagens da vida cotidiana se avolumam nas páginas de “Repertório Urbano”. A linguagem do menino é leve e seu olhar, em geral, bem humorado. Não há drama, mas há ironia, que é recurso crítico, como já demonstramos.

Primeiro, há o poeta Astolfo Franklin, também uma figura importante na Itabira do menino Drummond, que, junto com Altivo, irmão de Drummond, criou um “jornalzinho simbolista de quatro páginas, cujo título era *Maio*” (ROSA, 2000, p. 57). Esse personagem e seu jornal estão retratados no poema “Primeiro Poeta”:

O poeta Astolfo Franklin, como o invejo:
tem tipografia em que ele mesmo
imprime seus poemas simbolistas
em tinta verde e violeta: *Maio...*
é seu jornal, e a letra rara orna seu nome
que tilinta na bruma, enquanto o resto
some.

(ANDRADE, 2006a, p. 77)

Depois, há o macedônio que “botou o dinheiro na mesa, comprou a velha Fazenda / do Ribeirão” e a chamou de “Fazenda da Palestina” (ANDRADE, 2006a, p. 81). Há o dr. Câmara, com sua casa “encantada” (ANDRADE, 2006a, p. 83). E Zico Tanajura, o “Velhaco”, que se pavoneia por ter vendido “sua terra sem plantação / sem criação, aguada, benfeitoria, / terra só de ferro, aridez / que o verde não consola” (ANDRADE, 2006a, p. 95). Há também o delegado, que “não é de prender” e “Prefere, sossegado, / ler” (ANDRADE, 2006a, p. 89). E um personagem especial que é o “louco”, conhecido e acolhido pela municipalidade:

O doido passeia
pela cidade sua loucura mansa.
É reconhecido seu direito
à loucura. Sua profissão.
Entra e come onde quer. Há níqueis
reservados para ele em toda casa.
Torna-se o doido municipal,
respeitável como o juiz, o coletor,
os negociantes, o vigário.
O doido é sagrado. Mas se endoida
de jogar pedra, vai preso no cubículo
mais tétrico e lodoso da cadeia.
(ANDRADE, 2006a, p. 94)

E não falta a conexão desse cotidiano frugal, da banalidade e da lentidão, com elementos externos, que conectam a cidade com personagens e eventos que rompem fronteiras. Itabira, afinal, já é uma cidade pujante da mineração na primeira metade do século XX. As cenas do cotidiano, assim, a maioria revelando a mais pura banalidade, uma simplicidade genuína que conecta fatos e pessoas, podem contrastar com a sofisticação de sua elite, que busca desfrutar e representar a modernidade:

Vem a americana com seu *fox-terrier*,
vestido róseo desenvolto,
loura em mata morena, sol de milho,
sorriso aberto em português estropiado
mas tão linda!
linda de soluçar
de apunhalar
meu assombro caipira colegial.

Vem a americana com o marido,
visita
as famílias importantes dos senhores de terras.
Seu sorriso compra as terras, compra tudo
fácil, no deslumbramento.

O americano, mero aposto circunstancial
O americano, que me importa?
Daria, se tivesse, um reino inteiro
para ter esta mulher a vida inteira
sorrindo a boca inteira
só para mim na sala de visitas.
(ANDRADE, 2006a, p. 97, *itálicos do autor*)

A beldade americana que vem visitar a pacata Itabira, com seu *fox-terrier* a tiracolo, para encontrar os senhores de terra é antítese ao cotidiano frugal. Também há, aqui, muito claramente, um conteúdo libidinal, que indica certa maturidade no menino que observa a cidade, seu cotidiano e seus personagens. Temos, aqui, a manifestação da espiral do desejo, que permeia a expressão poética, e também tende a contrastar com o imobilismo do cotidiano pacato de uma cidade interiorana.

Itabira, cercada de “Tantas Fábricas”, “A fábrica de café de João Acaiaba / a fábrica de sabão de Custódio Ribeiro / a fábrica de vinho de João Castilho, a fábrica de meias de François Boissou / a fábrica de chapéus de Monsenhor Felicíssimo / a fábrica de tecidos de Doutor Guerra” e “a fábrica de ferro do Girau do Capitão Aires” (ANDRADE, 2006a, p. 106), não deixa de ser a pequena cidade onde os eventos da vida privada instantaneamente se tornam públicos, incorporando-se no imaginário social como fatos e histórias da própria cidade:

Suicida-se o noivo de Carmela,
antes noivo de Isaura.
Desfeito o primeiro compromisso,
Carmela esperava-o do alto da sacada.
Para entrar, não precisa bater palmas
o amor. De uma rua
a outra rua, transita, pesquisando.
É Carmela a escolhida. E agora o noivo mata-se
com insabido veneno, sem uma palavra.

Duas moças vivendo a morte muda.
Nenhuma vai ao enterro. Proibido
chorar em público morte de infiel.
Cada uma em seu quarto solteiríssimo,
escurecido em quarto de viúva.
Isaura: Se não havia de ser meu,
nenhum dedo terá sua aliança.
Carmela: Todas duas fomos derrotadas
ou ninguém perdeu,

ganhou ninguém?

As fronhas são esponjas
de lágrimas secretas.
(ANDRADE, 2006a, p. 116)

O banal, a lentidão, o simplório, o humilde, a miudeza, os detalhes, o local, imprimem-se assim na expressão poética por meio da caracterização lírica do cotidiano. Toda uma obra de elevação poética e filosófica que parece convergir para a voz de um “menino antigo” mergulhado no espaço simplório de uma pequena cidade interiorana onde as almas dissolvem-se no tédio, como a montanha que se dissolve na sanha mineradora. Há, assim, cercando essa banalidade, a persistência de um caráter trágico da existência.

Em Itabira, assim, o mínimo se torna máximo. “Itabira é para Drummond o que Dublin é para Joyce”. Ou seja, verdadeira força estrutural da expressão literária; laboratório lírico onde o local se faz totalidade pela força da sensibilidade e do desejo de compreensão. Essa totalidade é geográfica e filosófica.

Da banalidade do dia 16 de junho de 1904, em Dublin, Joyce faz seu *Magnum opus*, expondo toda a beleza e a tragédia da modernidade na vida comum do homem comum num dia ordinário. Em Drummond, Itabira é uma extensa permanência fragmentada, que o acompanha até mesmo na metrópole, e para onde o poeta converge sua obra memorialística.

Nessas memórias também fica nítido que Itabira é o núcleo de formação da crítica social que acompanha o poeta em toda a sua obra literária e leva Antônio Cândido (2011, p. 85) a defini-lo como o “maior poeta social da nossa literatura contemporânea”. Essa poesia social nasce em Itabira, com o menino que frequentava a casinha do bongue para ter os ensinamentos de Alfredo Duval, o santeiro anarquista, que acompanhava as procissões e ouvia atentamente as badaladas do sino Elias. Toda essa crítica social parece explodir no poema “Favelário Nacional”, de 1984, do livro “Corpo”, “última coletânea de poemas que [Drummond] publicou em vida” (PONCIONI, 2009, p. 17, grifos nossos). Faremos deste poema o Epílogo deste trabalho.

Epílogo – Às margens

Abarcamos a produção poética de Carlos Drummond de Andrade de 1930 a 1979, não incluindo todas as obras, evidentemente, mas as mais pertinentes em relação à temática urbana. Mas não podemos deixar de abordar um poema em especial, publicado na coletânea “Corpo”, em 1984, quando Drummond já tinha 82 anos de idade, e que sintetiza muitas das angústias, das percepções, das vivências urbanas e da sensibilidade política desse grande escritor, nosso “poeta de alma e ofício”. Um dos últimos livros publicados por Drummond, “Corpo” representa para sua obra um de seus encerramentos. Gostaríamos de fazer do importante poema “Favelário Nacional”, de “Corpo”, o encerramento desta tese.

O título, evidentemente, trai por si só o conteúdo. Drummond escreveu um longo poema de 22 seções dedicado à favela. O duplo sentido do título, *Favelário, Favela Rio*, destacado por Poncioni (2009, p. 17), indica a origem desse conteúdo lírico. Vem da vivência no Rio de Janeiro, que tão belas páginas produziu na obra deste poeta, como buscamos demonstrar no decorrer desta tese.

Neste poema, há um pouco de tudo. Uma enorme sensibilidade social jorra de cada um de seus versos. Primeiro, há a frustração da incomunicabilidade, do abismo entre a favela e o asfalto, que nos remete ao poema “O operário no mar”, de “Sentimento do Mundo”. O título da primeira seção, “Prosopopeia”, recupera este recurso tão importante de expressão do espaço na poesia drummondiana: emprestar sentimentos humanos e palavras a seres inanimados. A expressão da favela e das relações sociais que a cercam só pode ser visceral:

Quem sou eu para te cantar, favela,
que cantas em mim e para ninguém a noite inteira de sexta
e a noite inteira de sábado
e nos desconheces, como igualmente não te conhecemos?
Sei apenas do teu mau cheiro: baixou a mim, na viração,
direto, rápido, telegrama nasal
anunciando morte... melhor, tua vida.
(ANDRADE, 2009, p. 474)

Depois, há a solidariedade, envolta pela memória:

Decoro teus nomes. Eles
jorram na enxurrada entre detritos

da grande chuva de janeiro de 1966
em noites e dias e pesadelos consecutivos.
Sinto, de lembrar, essas feridas descascadas na perna esquerda
chamadas Portão Vermelho, Tucano, Morro do Nheco,
Sacopã, Cabritos, Guararapes, Barreira do Vasco,
Catacumba catacumbal tonitruante no passado,
e vem logo urubus e vem logo Esqueleto,
Tabajaras estronda tambores de guerra,
Cantagalo e Pavão soberbos na miséria,
a succulenta mangueira escorrendo caldo de samba,
Sacramento... Acorda, Caracol. Atenção, Pretos Forros!
(ANDRADE, 2009, p. 474)

E o medo, força indelével da modernidade, não demora muito a aparecer:

Tua dignidade é teu isolamento por cima da gente.
Não sei subir teus caminhos de rato, de cobra e baseado,
tuas perambeiras, templos de Mamalapunam
em suspensão carioca.
Tenho medo. Medo de ti, sem te conhecer,
medo só de te sentir, encravada
favela, erisipela, mal do monte
na coxa flava do Rio de Janeiro.

Medo: não de tua lâmina nem de teu revólver
nem de tua manha nem de teu olhar.
Medo de que sintas como sou culpado
e culpados somos de pouca ou nenhuma irmandade.
Custa ser irmão,
custa abandonar nossos privilégios
e traçar a planta
da justa igualdade.
(ANDRADE, 2009, p. 475)

“Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza”: aqui, como em “O operário no mar”, de “Sentimento do Mundo”, a culpa da condição social, a culpa dos privilégios. A consciência política de ser um homem privilegiado pensando a transformação social. Haverá sentido? José, para onde?

Mas então a tensão volta a se dissolver no “humour” e na ironia, recursos típicos:

Mas favela, ciao,
que este nosso papo
está ficando tão desagradável.
Vês que perdi o tom e a empáfia do começo?
(ANDRADE, 2009, p. 476)

Esse “humour”, porém, não tarda a ser invadido novamente pela angústia, pela tragédia, pela fragilidade da existência cercada pela pobreza, que o poeta não vivencia na própria carne, mas traduz na lírica a partir da capacidade de

fraternizar-se – uma capacidade que o poeta ainda julga insuficiente, mas que se reflete com frequência em seus versos:

Aqui se chama Faz Depressa
porque depressa se desfaz
a casa feita num relâmpago
em chão incerto, deslizante.
Tudo se faz aqui depressa.
Até o amor. Até o fumo.
Até, mais depressa, a morte.
Ainda mesmo se não se apressa,
a morte é sempre uma promessa
de decisão geral expressa.
[...]
Os garotos, os cães, os urubus
guerreiam em torno do esplendor do lixo.
Não, não fui eu que vi. Foi o Ministro do Interior.
(ANDRADE, 2009, p. 479-481)

O cotidiano também se revela, reforçando a condição trágica, o sentimento de desamparo e incompreensão. Ele já não é banal, como em Itabira, com suas missas e procissões, as conversas com Alfredo Duval, o soar diário dos sinos, carregando sentimentos viscerais, mas não eventos trágicos. Aqui, o cotidiano é insidioso, brutal, desumanizado, com cenas que revelam a deterioração violenta da vida:

De que morreu Lizélia no Tucano?
Da avalanche de lixo no barraco.
Em seu caixão de lixo e lama ela dormiu
o sono mais perfeito de sua vida.
[...]
Dia sim dia não, o caminhão
despeja 800 quilos de galinha podre,
restos de frigorífico,
no pátio do Matruco,
bem na cara do Morro da Caixa-d'Água
e do Morro do Tuiuti.
O azul das aves é mais sombrio
Que o azul do céu, mas sempre azul
conversível em comida.
Baixam favelados deslumbrados,
cevam-se no monturo.
Que morador resiste
à sensualidade de comer galinha azul?
(ANDRADE, 2009, p. 478-482)

Neste poema, são as favelas do Rio que estão em evidência. Mas Drummond percorre a dimensão nacional do tema. É o que evidencia a seção XIV, de título “Aqui, ali, por toda parte”. Espírito Santo, Brasília, “Os verdes suspensos da Serra em Belo Horizonte / envolvem de paisagem os barracos da

Cabeça de Porco”; “não há torneiras, canos de esgoto, luz elétrica, / e o lixo atirado no ar e a enchente carrega tudo, até os vivos”. São Paulo, por sua vez, “cresce imperturbavelmente em esplendor e pobreza, / com 20 mil favelados no ABC”. Os alagados de Salvador, “jungidos à última condição humana / colhem, risonhos, a chuva de farinha, macarrão e feijão / que jorra da visita do Presidente”. E no Recife, os miseráveis do mangue fogem “para as colinas / entre dois rios. E tudo continua / com outro nome”.

O poeta ainda percorre as mais variadas formas de expressão do termo favela, em inglês, português, espanhol, recurso poético para representar seu caráter universal:

Guarda estes nomes: *bidonville, taudis, slum,*
witch-town, sanky-town,
callampas, cogumelos, corraldas,
hongos, barrio paracaidista, jacale,
cantegril, bairro de lata, gourbville,
champa, court, villa miséria,
favela.

Tudo a mesma coisa, sob o mesmo sol,
por este largo estreito do mundo.
(ANDRADE, 2009, p. 483, itálicos do autor)

Este denso e longo poema, ausente do nosso *corpus* inicial, aparentemente estranho ao livro que integra, concentrado sobre o corpo, o amor e a metafísica, é um dos maiores testemunhos da forma como Drummond vivenciou a cidade: com consequência, com olhar atento, com sensibilidade social, consciência política e uma fraternidade que frequentemente redundava em culpa e frustração, que o “humour”, a ironia e o sarcasmo já não podem amenizar.

Vimos em todo este trabalho que Drummond frequentemente faz troça de si mesmo, procura a ironia dos acontecimentos, tenta tirar o peso de seu caráter trágico. Quando não consegue, tem os “ombros que suportam o mundo”. Assim, não deixa de lado, jamais, a solidariedade e o compromisso político da poesia. Se expressa com tanta sensibilidade a favela é na busca de uma compreensão que possa se tornar ação transformadora, mesmo que mínima ou insuficiente. E o diálogo com o pensamento geográfico é frequente, e muito importante em “Favelário Nacional”.

Até mesmo a geografia física está presente. Nós, geógrafos, sabemos que ela tem um papel importante na manifestação do *apartheid* social do Rio, e

o poeta, munido apenas da vivência e da aspiração transformadora, consegue captar essa importância e transformá-la em literatura:

O bloco de pedra ameaça
triturar o presépio de barracos e biroschas.
Se deslizar, estamos conversados.
Toda gente lá em cima sabe disso
e espera o milagre,
ou, se não houver milagre, o aniquilamento instantâneo,
enquanto a Geotécnica vai tecendo o aranhol de defesas.
Quem vence a partida? A erosão caminha
nos pés dos favelados e nas águas.
Engenheiros calculam. Fotógrafos
esperam a catástrofe. Deus medita
qual o melhor desfecho, senão essa
eterna expectativa de despejo.
O morro vem abaixo esta semana
de dilúvio
ou será salvo por Oxosse?
Diáfana, a morte paira no esplendor
do sol no zinco.
Morte companheira. Morte,
colar no pescoço da vida.
Morte com paisagem marítima,
gaivota,
estrela,
talagada na manhã de frio
entre porcos, cabritos e galinhas.
Tão presente, tão íntima que ninguém repara
no seu hálito.
Um dia, possivelmente madrugada de trovões,
virá tudo de roldão
sobre nossas ultra, semi ou nada civilizadas cabeças
espectadoras
e as classes se unirão entre os escombros.
(ANDRADE, 2009, p. 476-477)

Na geografia do Rio, assim, a união só parece ser possível entre os escombros do morro que veio abaixo: “e as classes se unirão entre os escombros”. É o momento em que a classe alta, “do asfalto”, esta a que o poeta pertence mas da qual quer afastar-se por meio do espírito crítico e da poesia transformadora, percebe a existência social dos desfavorecidos: o momento da tragédia. A geografia física, a humana e a crítica sociológica fundem-se, assim, na expressão lírica. Consequentemente, um dos mais importantes debates urbanos em torno da favela, condensado na seção “Urbaniza-se? Remove-se?”, também está presente:

São 200, são 300
as favelas cariocas?
O tempo gasto em conta-las
é tempo de outras surgirem.
800 mil favelados

ou já passa de um milhão?
Enquanto se contam, ama-se
em barraco e a céu aberto,
novos seres se encomendam
ou nascem à revelia.
Os que mudam, os que somem,
os que são mortos a tiro
são logo substituídos.
Onde haja terreno vago
onde ainda não se ergueu
um caixotão de cimento
esguio (mas vai-se erguer)
surtem trapos e tarecos,
sobe fumaça de lenha
em jantar improvisado.

Urbaniza-se? Remove-se?
Extingue-se a pau e fogo?
Que fazer com tanta gente
brotando do chão, formigas
de formigueiro infinito?
Ensinar-lhes paciência,
conformidade, renúncia?
Cadastrá-los e fichá-los
para fins eleitorais?
Prometer-lhes a sonhada,
mirífica, róseo-futura
distribuição (oh!) de renda?
Deixar tudo como está
para ver como é que fica?
Em seminários, simpósios,
comissões, congressos, cúpulas
de alta vaniloquência
elaborar a perfeita
e divina solução?

Um som de samba interrompe
tão sérias cogitações,
e a cada favela extinta
ou em vila transformada,
com direito a pagamento
de COMLURB, ISS, Renda,
outra aparece, larvar,
rastejante, desafiante,
de gente que nem a gente,
desejante, suspirante,
ofegante, lancinante.
O mandamento da vida
explode em riso e ferida.
(ANDRADE, 2009, p. 477-478)

Urbanização ou remoção? A favela está destinada a “evoluir”, asfaltar-se – tornar-se parte da cidade, enfim? Deve ser “deixada como está para ver como é que fica”? Ou devemos trabalhar incansavelmente “em seminários, simpósios, / comissões, congressos, cúpulas / de alta vaniloquência” para encontrar a “solução”? É certo que nesses versos se expressa uma evidente ironia

direcionada ao saber acadêmico, debruçado em intermináveis discussões teóricas em busca da “divina solução”. Um grande ceticismo também se depreende dos versos “Prometer-lhes a sonhada, / mirífica, róseo-futura / distribuição (oh!) de renda?” Quanto dessa aspiração, que está nos planos, sonhos e debates dos intelectuais “do asfalto”, não é vã e ilusória para o favelado? Na favela tem “gente que nem a gente, / desejante, suspirante, / ofegante, lancinante”. O que ela quer? Quais são suas aspirações? Será transformar-se em vila, com “direito a pagamento / de COMLURB, ISS, Renda”?

Aparentemente, a resposta do poeta é negativa, mas em 1984 Drummond segue sendo Drummond. A importância social de seus poemas nunca esteve em encontrar as respostas, mas formular adequadamente as perguntas que estimulam o pensamento crítico. A luta de classes se evidencia, aqui, através da representação da dialética favela-cidade. Drummond percebe as inconsistências da visão urbanística que concebe a cidade não-favelizada como forma acabada, plena, em contraposição à forma precária da favela, que deve evoluir até se tornar uma “cidade plena”. A favela não é a não-cidade, é a cidade negativa, a manifestação espacial das contradições sociais da urbanização. Não há favela *versus* Rio, só há Favelário, Favela Rio:

Antes que me urbanizem a régua, compasso,
computador, cogito, pergunto, reclamo:
Por que não urbanizam antes
a cidade?
Era tão bom que houvesse uma cidade
na cidade lá embaixo.
(ANDRADE, 2009, p. 483)

Há, também aqui, algo de lefebvriano. A cidade é forma ainda a realizar-se. Talvez na grande Cidade do amanhã que erguerá a sua Ordem, como no poema “Carta a Stalingrado”. A favela é elemento de uma totalidade inacabada, que só pode superar a favela revolucionando-se em sua totalidade. A “plena realização da vida urbana”, como postula Lefebvre, ainda está por ser conquistada. Dessa percepção deriva-se uma forte crítica às “soluções” existentes, algumas delas formuladas em “intermináveis simpósios, congressos, seminários, colóquios”:

Me tiraram do meu morro
me tiraram do meu cômodo
me tiraram do meu ar

me botaram neste quarto
multiplicado por mil
quartos de casas iguais.
Me fizeram tudo isso
para meu bem. E meu bem
ficou lá no chão queimado
onde eu tinha o sentimento
de viver como queria
no lugar onde queria
não onde querem que eu viva
aporrinhado devendo
prestação mais prestação
da casa que não comprei
mas compraram pra mim.
Me firmo, triste e chateado,
Desfavelado.
(ANDRADE, 2009, p. 481-482)

A poesia, aqui, eleva-se da precariedade à condição de totalidade. O poema é sempre uma totalidade, que a arte moderna vai encontrar no fragmento. É essa dialética fragmento-totalidade, mínimo-máximo, que constitui a grandeza da poesia moderna. A favela assume aqui o papel do mínimo maximizado, que é o mesmo de Itabira, de Sabará, de Mariana e outras cidadezinhas do interior de Minas. Papel do cotidiano, de Alfredo Duval, do sino Elias e de tantos outros elementos da extensa e densa obra poética de Carlos Drummond de Andrade.

Também é fundamental neste poema a posição marginal que o poeta assume ao promover a favela como tema de elevação lírica. Aqui temos didaticamente representadas as considerações de Alfredo Bosi: o poeta já não “consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade” (BOSI, 2000, p. 165). É empurrado, assim, a uma posição marginal onde assume a expressão da “má positividade do sistema”. Uma crítica social de ambição totalizante, desta forma, se estabelece a partir das margens, algo recorrente na poesia de Drummond, como procuramos demonstrar em distintas oportunidades, mas que em Favelário Nacional atinge o paroxismo.

Essa dialética também parte da posição de Itabira, da posição do itabirano. Itabira, que identificamos como núcleo de formação da crítica social do poeta, ocupa posição marginal na rede urbana que integra sua poesia. Não somente Itabira, mas também Brejo das Almas, outra cidade importante para Drummond, que demonstra sua consciência dessa posição marginal na tonalidade melancólica com que expressa esses lugares. No Rio, há uma agressividade, uma combatividade. Em Minas, há muita tristeza, há mais

banalidade e lentidão. A modernidade é sempre expressa às avessas: na metrópole, como máquina de triturar corpos e almas; na província, como vazio existencial da condição que está sempre por realizar-se (e nunca se realiza).

A favela representa essa dialética da modernidade na cidade. Urbaniza-se? Remove-se? Seria ela um precário embrião de cidade em gestação? Destinada a um futuro de abundância? Ou ela é as sobras da modernidade? Em outras palavras: a “cidade negativa”, condição de existência da “cidade positiva”, externa a contradição inerente ao espaço urbano da modernidade?

São 200, são 300 as favelas cariocas? Hoje, passam de 700. A “cidade negativa” floresce simultaneamente à “cidade positiva”. Nunca se realiza. É a morada do proletariado urbano, que também nunca se torna patrão, não importa quantas promessas a economia capitalista lhe faça. Ele sabe que nunca fomos, nunca seremos irmãos...

Como afirmamos, neste poema de Drummond há um pouco de tudo. É um poema-síntese, um poema-epílogo, que atende, aqui, a esta finalidade. Há a radicalização do modernismo na desconstrução da forma; há uma grande sensibilidade social, universal, traduzida numa voz lírica absolutamente particular; há concepções filosóficas, há crítica acadêmica e uma visão sociológica da cidade enquanto totalidade. Há geografia, história e urbanismo conjugados numa espécie de apoteose poética cuja utopia parece ser a de tudo sintetizar. A poesia pensada como forma de compreender, (des)organizar, intervir, transformar. Não é a “máquina do mundo”, pois não oferece exatamente uma ontologia. Oferece mais perguntas que respostas e se define pelo indefinido.

Evidentemente, exige-se cautela da crítica ao atribuir à obra significados que extrapolam o plano lírico, que passam ao plano da razão objetiva. “O anúncio de uma palestra sobre lírica e sociedade deve provocar, em muitos dos senhores, um certo desconforto”, afirma Adorno, ao iniciar sua famosa “Palestra sobre lírica e sociedade”:

Estarão esperando uma dessas considerações sociológicas que podem ser alinhavadas a bel-prazer sobre qualquer objeto, assim como há cinquenta anos se inventavam psicologias e, há trinta, fenomenologias de todas as coisas imagináveis (...). O que incomoda em um procedimento como este será especialmente sensível, para os senhores, no caso da lírica. Afinal, trata-se de manusear o que há de mais delicado, de mais frágil, aproximando-o justamente daquela

engrenagem, de cujo contato o ideal da lírica, pelo menos no sentido tradicional, sempre pretendeu se resguardar. (ADORNO, 2003, p. 65).

Aqui nunca se pretendeu “inventar geografias”, ou sociologias, ou urbanismos. O que há de especial neste poema de Drummond é que o poeta se mostra capaz de trafegar por diversos planos reflexivos a partir de sua sensibilidade lírica. Ela é a essência particular que municia sua capacidade de universalização.

A poesia dota-se, assim, de uma imensa capacidade dialógica. O poeta, através dela, se faz um “intelectual polivalente”, sem as amarras formais da linguagem acadêmica. “O intelectual se caracteriza pela sua força crítica”, disse certa vez o Professor Milton Santos³⁴. E pudemos testemunhar a força crítica de Drummond reafirmando-se constantemente, de 1930 a 1984.

Este trabalho procurou, desta forma, afastar-se da armadilha de “impor a geografia” à matéria lírica, extrapolar significados, forçar a compreensão da poesia num determinado sentido preconcebido, ou ainda usar a literatura como “bengala do saber científico” (LÉVY, 1987, p. 146).

A pretensão máxima sempre foi estabelecer um genuíno diálogo entre ciência e arte. Por isso, procuramos maximizar a voz do poeta no discurso geográfico e usamos a linguagem máxima da geografia, a cartografia, para georreferenciar poemas, situações ou acontecimentos. Desarmando preconceitos científicos (o rigor, a objetividade e a sistematização), encontramos o espaço sendo vivido, pensado e representado, força fundamental (mas não excludente de outras forças) da expressão lírica drummondiana.

Como não queremos “inventar geografias” para o delicado material lírico, não nos interessa extrapolar nossa análise, encontrar “constantes”, leis, universalizações “científicas”. Satisfazemo-nos no diálogo com Drummond e no encontro de um processo que se dá no espaço porque no sujeito, um processo que é antes uma existência que um fato geográfico. A cidade é a alma geográfica dessa existência: moderna, fragmentada, angustiada. Está no prefácio e no epílogo de uma lírica que constantemente “minera o eu” e extrai dessa mineração uma extensa crítica social.

³⁴ Entrevista do Professor Milton Santos ao Programa Roda Viva, em 31 de março de 1997. http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/112/milton%20santos/entrevistados/milton_santos_1997.htm

A geografia, enquanto disciplina científica de longo histórico conservador, tende a buscar enquadramentos, delimitações, padrões e a fixar cisões disciplinares. A poesia, especialmente a moderna, é a antítese de todas essas buscas. O trabalho de aproximação geografia-poesia, assim, é sempre um trabalho dialético.

A dialética, por isso, permeou este trabalho. E procurou-se realizar a síntese à contradição inerente a ele (geografia-poesia) no discurso: deixando o discurso do poeta imiscuir-se no discurso do geógrafo, procurando a todo momento maximizar a voz do poeta na linguagem geográfica. Sem a intenção ou a pretensão, contudo, de transformar essa abordagem numa constante metodológica. Foi somente a forma que encontramos de manusear o delicado material lírico, rico em geografia, sem que o disciplinamento científico deformasse a expressão artística, “inventando geografias” onde só havia poesia genuína, desprovida de amarras disciplinares, falando sobre o espaço como dimensão da existência humana.

Este poema de Drummond é a prova irrefutável da capacidade do poeta de trafegar por muitos universos, por múltiplas questões, partindo de sua humanidade sensibilizada. À geografia, cabe a capacidade de captar essa sensibilidade como mais uma forma de compreender aquele que é o centro da questão espacial: o ser humano.

E como este trabalho procurou maximizar a voz do poeta no discurso do geógrafo, nada mais apropriado que encerrá-lo com as palavras do próprio Drummond, refletindo sobre o espaço, a paisagem e a existência no poema “Paisagem: como se faz”, do livro “As impurezas do branco”:

Esta paisagem? Não existe. Existe espaço
vacante, a semear
de paisagem retrospectiva.
A presença da serra, das imbaúbas,
das fontes, que presença?
Tudo é mais tarde.
Vinte anos depois, como nos dramas.

Por enquanto o ver não vê; o ver recolhe
fibrilhas de caminho, de horizonte,
e nem percebe que as recolhe
para um dia tecer tapeçarias
que são fotografias
de impercebida terra visitada.

A paisagem vai ser. Agora é um branco
a tingir-se de verde, marrom, cinza,
mas a cor não se prende a superfícies,
não modela. A pedra só é pedra
no amadurecer longínquo.
E a água deste riacho
não molha o corpo nu:
molha mais tarde.
A água é um projeto de viver.

Abrir porteira. Range. Indiferente.
Uma vaca-silêncio. Nem a olho.
Um dia este silêncio-vaca, este ranger
baterão em mim, perfeitos,
existentes de frente,
de costas, de perfil,
tangibilíssimos. Alguém pergunta ao lado:
O que há com você? E não há nada
senão o som-porteira, a vaca silenciosa.

Paisagem, país
feito de pensamento da paisagem,
na criativa distância espacitempo,
à margem de gravuras, documentos,
quando as coisas existem com violência
mais do que existimos: nos povoam
e nos olham, nos fixam. Contemplados,
submissos, delas somos pasto
somos a paisagem da paisagem.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ALMEIDA, O. **Em busca do paraíso: Charles Baudelaire e seus pequenos poemas em prosa**. In: O esplim de Paris. São Paulo: Martin Claret, 2010.

ANDERSON, P. **Considerações sobre o marxismo ocidental**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

ANDRADE, C.D. **Alguma Poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **A rosa do povo**. 41ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Boitempo: Esquecer para lembrar**. Rio de Janeiro: Record, 2006a.

_____. **Boitempo: Menino antigo**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006b.

_____. **Brejo das Almas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Claro Enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

_____. **Confissões de Minas**. Rio de Janeiro: Americ-Edit, 1944.

_____. **Lição de Coisas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

_____. **Nova Reunião : 19 livros de poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

_____. **Nova Reunião: 23 livros de poesia**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

_____. **Obra completa: organizada por Afrânio Coutinho**. São Paulo: José Aguilar Editôra, 1967.

_____. **Sentimento do mundo**. 23ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ARAÚJO, H. **Tsunami de lama tóxica, o maior desastre ambiental do Brasil**. El País, Esplendor, 31 dez. 2015. Disponível em:

<https://brasil.elpais.com/brasil/2015/12/30/politica/1451479172_309602.html>

ALMEIDA, O. **Em busca do paraíso: Charles Baudelaire e seus pequenos poemas em prosa**. In: BAUDELAIRE, C. O Esplim de Paris: pequenos poemas em prosa. São Paulo: Martin Claret, 2010.

AZEVEDO, A. **Vilas e cidades do Brasil colonial: ensaio de geografia urbana retrospectiva**. Terra Livre – AGB, São Paulo, n. 10, p. 23-78, 1992.

BAUDELAIRE, B. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Les fleurs du mal**. Paris: Pocket, 2006.

_____. **O esplim de Paris: pequenos poemas em prosa**. São Paulo: Martin Claret, 2010.

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BECKETT, S. **Malone Meurt**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.

BESSE, J.M. **Geografia e existência: a partir da obra de Eric Dardel**. In: DARDEL, E. O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2015, pp. 111-139.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**.

In: LIMA, L.C. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOBBIO, N. **Nem com Marx, nem contra Marx**. São Paulo: EDUNESP, 2006.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, V. **Lição de Coisas: “Gerir o mundo no verso”**. In: ANDRADE, C.D. Lição de Coisas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BROSSEAU, M. **Des romans géographes**. Paris: L'harmattan, 1996.

BUTTIMER, A. **Apreendendo o dinamismo do mundo vivido**. In: CHRISTOFOLETTI, Antonio. Perspectivas da Geografia. 2.ed. São Paulo: Difel, 1985, capítulo 8, p. 165-193

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMILO, V. **Uma poética da indecisão**: Brejo das Almas. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 57, p. 37-58, 2000

CAMUS, A. **L'étranger**. Paris: Galimard, 1957.

_____. **Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde**. Nouvelle édition augmentée d'une étude sur Franz Kafka. Paris: Gallimard, 1942.

_____. **L'homme révolté**. Paris : Gallimard, 1951.

CANÇADO, J.M. **Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Globo, 2006.

CÂNDIDO, A. **Inquietudes na poesia de Drummond**. In: CANDIDO, A. Vários Escritos. 5ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 69-99

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CORRÊA, R. L. **Da Nova Geografia à Geografia Nova**. In: CORREA, R.L. Geografia e sociedade: os novos rumos do pensamento geográfico. Revista de Cultura Vozes, Petrópolis, Ano 74, v. LXXIV, 1980, p. 5-12.

COELHO, J.F. **Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.

COSGROVE, D. **Towards a radical cultural geography: Problems of theory.** Antipode, 1983, Vol: 15 (1): 1-11

CRUZ, D.G. **A presença de Itabira na obra de Carlos Drummond de Andrade.** Rio de Janeiro: Achiamé: Calunga, 1980.

DANIELS, S. **Marxism, culture, and the duplicity of landscape.** In: THRIFT, N; WHATMORE, S. Cultural Geography. Critical concepts in the social sciences. London: Routledge, 2007, vol.2

DARDEL, E. **O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

ELIOT, T.S. **Poesia.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. **Shakespeare and the stoicism of Seneca.** In: ELIOT, T.S. Selected Essays. London: Faber and Faber, 1951, p. 126-140

ENTRIKIN, J.N. **Contemporary humanism in geography.** Annals of the Association of American Geographers, Vol. 66, No. 4, (Dec., 1976), pp.615-632

FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE SÃO PAULO. FAPESP. Memória Roda Viva. Entrevista com o Professor Milton Santos. Disponível em: <www.rodaviva.fapesp.br>. Acesso em: set. 2019

FORMENTI, L. **Para bióloga, surto de febre amarela pode ter relação com tragédia de Mariana.** O Estado de São Paulo, São Paulo, 14 jan. 2017. Disponível em: <<https://saude.estadao.com.br/noticias/geral,para-biologa-surto-de-febre-amarela-pode-ter-relacao-com-tragedia-de-mariana,10000100032>>

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX.** São Paulo: Duas Cidades, 1978.

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

GULLAR, F. **Poema sujo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

HAESBAERT, R. **Território e territorialidade: um debate**. GEOgraphia - Ano IX, N. 17, 2007, pp.19-46

HARVEY, D. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural**. São Paulo: Loyola, 2008.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2010.

_____. **Carta sobre o humanismo**. São Paulo: Centauro, 2005a.

_____. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 2005b.

HESSE, H. **O lobo da estepe**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. IBGE CIDADES 2017. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/>>. Acesso em: mar. 2018

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Recenseamento Geral do Brasil. Série regional. Parte XIII: Minas Gerais. Tomo 2, 1940. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/65/cd_1940_p13_t2_mg.pdf>.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo Demográfico do Brasil 2010. Características da população e dos domicílios. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/93/cd_2010_caracteristicas_populacao_domicilios.pdf>. Acesso em out. 2019

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. IBGE BIBLIOTECA 2019. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/>>. Acesso em: jun. 2019

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. IBGE. **Metodologia do Censo Demográfico 2000**. Rio de Janeiro: IBGE, 2003. (Série Relatórios Metodológicos, 25) Disponível em: <<http://goo.gl/UvIwF>>. Acesso em: mar. 2018.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2014. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br>>. Acesso em 23 mar. 2019.

LEFEBVRE, H. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2002.

_____. **La vie quotidienne dans le monde moderne**. Paris: Gallimard, 1968

_____. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2009.

LÉVY, B. **Géographie culturelle, géographie humaniste et littérature: Position épistémologique et méthodologique**. Géographie et Cultures, n.21, p. 27-44, 1997.

_____. **Géographie et littérature: une synthèse historique**. Le Globe. Revue genevoise de géographie, tome 146, 2006, pp. 25-52

_____. **Géographie humaniste et littérature: l'espace existentiel dans la vie et l'oeuvre de Hermann Hesse, 1877-1962**. Genebra: Université de Genève, 1987.

LUKÁCS, G. **El asalto a la razón: la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler**. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1959.

LYOTARD, J.F. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MARANDOLA JR, E. **Heidegger e o pensamento fenomenológico em geografia: sobre os modos geográficos de existência**. GEOGRAFIA, Rio Claro, v. 37, n. 1, p. 81-94, jan./abr. 2012.

MARINHO, S. **Um homem, um lugar: geografia da vida e perspectiva ontológica**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

MARTON, S. **A terceira margem da interpretação: Müller-Lautner revisita Nietzsche**. In: _____. Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche. São Paulo: Discurso Editorial e Editora Barcarolla, 2009a, pp. 213-251

_____. **Nietzsche e Hegel, leitores de Heráclito**. In: _____. Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche. São Paulo: Discurso Editorial e Editora Barcarolla, 2009b, pp. 119-142.

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. Sala de Imprensa. 2016. Disponível em: <<http://www.mpf.mp.br/mg/sala-de-imprensa/noticias-mg/mpf-denuncia-26-por-tragedia-em-mariana-mg>>. Acesso em: 24 ago 2017

MONTEIRO, C. A. F. **O mapa e a trama: ensaio sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas**. 1.ed. Florianópolis: EDUFSC, 2002.

MORAES, A.C.R. **Ideologias Geográficas: espaço, cultura e política no Brasil**. São Paulo: Annablume, 2005.

MOREIRA, R. **Pensar e ser em geografia**. São Paulo: Contexto, 2015.

NERUDA, P. **As uvas e o vento**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

_____. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Humano, demasiado humano**. São Paulo: Rideel, 2005b.

_____. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PAZ, O. **Verso e prosa**. In: Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 2012, pp. 11-36.

PERRIN, J. **Préface**. In: BAUDELAIRE, B. Les fleurs du mal. Paris: Pocket, 2006

PESSOA, F. **Ficções do Interlúdio IV. Poesias de Álvaro de Campos**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

PIGNATARI, D. **Contracomunicação**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PINTO, M.C.M. **Charles Baudelaire, poeta da cidade moderna**. In: BARBOSA, S. Tempo, espaço e utopia nas cidades. Araraquara : Laboratório Editorial Faculdade de Ciências e Letras / UNESP, 2004

POE, E.A. **O Corvo, The Raven, Le Corbeau**. São Paulo : Expressão, 1986.

PONCIONI, C. **Drummond, o favelário e o patrimônio**. Navegações, v. 2, n. 1, p. 17-23, 2009

PORTAL DA CIDADE DE MARIANA. Disponível em:
<<https://mariana.portaldacidade.com>>. Acesso em 19 out. 2018

RAMOS, G. **Angústia**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

RECLUS, E. **Coleção grandes cientistas sociais**. São Paulo: Ática, 1985.

ROSA, A.M.V.S. **Palavra e terra de Carlos Drummond de Andrade em O cometa itabirano**. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2000.

ROTH, P. **Entre nós: um escritor e seus colegas falam de trabalho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SANT'ANNA, A. R. **Drummond: o gauche no tempo**. Rio de Janeiro: Lia/Editor, 1972.

SANTOS, M. **A urbanização brasileira**. São Paulo: EDUSP, 2005.
_____. **A natureza do espaço**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2004a.
_____. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: EDUSP, 2004b
_____. **Técnica, Espaço, Tempo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

SARTRE, J.P. **A náusea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
_____. **O existencialismo é um humanismo**. In: SARTRE, J.P.; HEIDEGGER, M. Os pensadores XLV. Jean Paul Sartre/Martin Heidegger. 1.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
_____. **Questão de método**. In: SARTRE, J.P. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

SEFFRIN, André. **Esquecer para lembrar**. In: ANDRADE, C. D. Boitempo – Menino Antigo. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SIMON, I. M. **Drummond: uma poética do risco**. São Paulo: Ática, 1978.

SINGER, P. **Economia política da urbanização**. São Paulo: Editora Brasiliense Edições Cebrap, 1973.

SOJA, E. **Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

SOUZA, M.J.L. O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, I.E; GOMES, P.C.C; CORREA, R.L. **Geografia: conceitos e temas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

SPÓSITO, M.E.B. **Capitalismo e urbanização**. São Paulo: Contexto, 1994.

SUZUKI, J. C. O poeta, a cidade e o esfacelamento do indivíduo na modernidade: uma leitura de “A rosa do povo”. In: MARANDOLA JR, E.;

GRATÃO, L.H.B. **Geografia e literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação**. Londrina: EDUEL, 2010, p. 243-256

TSETUNG, M. **Obras escolhidas**. Tomo III. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1979.

TITAN JR, S. **Um poeta do mundo terreno**. In: ANDRADE, C.D. Claro Enigma. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 113-124

TUAN, Yi Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Londrina: Eduel, 2012.

VILLAÇA, A.C.O. **Desejos tortos**. In: ANDRADE, C.D. Brejo das Almas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

WISNIK, J.M. **Maquinação do mundo: Drummond e a mineração**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.