

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

MAURICIO SOARES DA SILVA FILHO

**MANIFESTAÇÕES DE INQUIETUDES: A DOR E SEUS REFLEXOS EM TRÊS
POEMAS DE
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

Versão original

São Paulo
2020

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

MAURÍCIO SOARES DA SILVA FILHO

Versão original

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Área de atuação: Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Erwin Torralbo Gimenez

São Paulo
2020

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 Filho, Maurício Soares da
MANIFESTAÇÕES DE INQUIETUDES: A DOR E SEUS
REFLEXOS EM TRÊS POEMAS DE CARLOS DRUMMOND DE
ANDRADE / Maurício Soares da Silva Filho ; orientador
Erwin Torralbo Gimenez. - São Paulo, 2020.
107 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Literatura
Brasileira.

1. Inquietudes. 2. Antonio Candido. 3. Carlos
Drummond de Andrade. 4. espaço. 5. dor e sofrimento.
I. Gimenez, Erwin Torralbo, orient. II. Título.

DA SILVA FILHO, Maurício Soares. **Manifestações de inquietudes:** a dor e seus reflexos em três poemas de Carlos Drummond de Andrade. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Aprovado em: ___/___/___

Banca Examinadora

Prof. Dr. Erwin Torralbo Gimenez Instituição: FFLCH-USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Fábio César Alves Instituição: FFLCH-USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Caio Márcio Poletti Lui Gagliardi Instituição: FFLCH-USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Marise Soares Hansen Instituição: sem vínculo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho à Cely Arena (in memoriam) de quem me lembro todos os dias, um pouquinho de cada vez...

AGRADECIMENTOS

Agradeço a José Miguel Wisnik, por ter contribuído para tornar mais palpável e concreta minha antiga admiração e perplexidade frente à poesia de Carlos Drummond de Andrade.

Ao meu orientador, Erwin Torralbo Gimenez, pela contribuição precisa e sempre generosa ao desenvolvimento do meu raciocínio pelos mistérios da crítica literária.

Ao departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Letras da USP, especialmente na figura da secretária Vera, pela simpatia e companheirismo na facilitação dos processos burocráticos exigidos pela universidade.

Ao Marcílio e ao Paulo, pela interlocução constante acerca dos assuntos da poesia construída ao longo de anos de uma parceria profícua.

Ao Morato, pela leitura crítica carinhosa e sua valorosa contribuição para o trabalho final.

A outros interlocutores que dedicaram seu tempo a ouvir minhas reflexões e ofereceram importantes contribuições em seu desenvolvimento: Daniel, Duíque, Eloy, Henrique e Marcelo.

À Kamunjin Tanguete, que com seu olhar técnico e sensível, contribuiu para dar forma às minhas divagações tantas vezes vagas sobre poesia.

Às pessoas próximas que, cada uma à sua maneira, estiveram presentes em todo o processo do trabalho: Aline, Guilherme, Renan e Rosana.

À Maria Eugênia, que me ajudou a acreditar na realização dessa experiência acadêmica.

À minha mãe, que incondicionalmente esteve disposta a ler, ouvir, conversar e apoiar minhas reflexões sobre o significado da poesia.

Aos meus filhos, Ariel e Clara, que me alimentam com o frescor das descobertas da juventude e me trazem a orgulhosa certeza de continuidade.

À Bia, minha companheira de muitos anos e de todos os dias, que me revela os infinitos desdobramentos e as mais variadas formas que o amor pode assumir.

UNIDADE

As plantas sofrem como nós sofremos.
Por que não sofreriam
se esta é a chave da unidade do mundo?

A flor sofre, tocada
por mão inconsciente.
Há uma queixa abafada
em sua docilidade.

A pedra é sofrimento
paralítico, eterno.

Não temos nós, animais,
sequer o privilégio de sofrer.

Carlos Drummond de Andrade
Farewell

MANIFESTAÇÕES DE INQUIETUDES: A DOR E SEUS REFLEXOS EM TRÊS POEMAS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

RESUMO:

O presente trabalho propõe uma investigação a respeito da relação entre o espaço e as inquietudes, apontadas por Antonio Candido na obra poética de Carlos Drummond de Andrade, buscando identificar seus diferentes desdobramentos textuais em três poemas do autor, publicados em livros de épocas distintas: “Explicação”, da obra *Alguma poesia* (1930), como representativa do lirismo inicial do poeta em seu ambiente original e marcado pela influência dos pressupostos do primeiro Modernismo no Brasil; “A Bruxa”, de *José* (1942), escrito no Rio de Janeiro e que aborda a solidão do sujeito na grande cidade, e “Relógio do Rosário”, poema final de *Claro enigma* (1951), de cunho filosófico e afastado de elementos do cotidiano, que tem a praça central de Itabira como cenário. Esta dissertação estabelece que há uma aproximação entre o conceito de inquietude forjado por Antonio Candido e a ideia de dor e sofrimento e investiga essa relação em cada um dos poemas, apontando seus desdobramentos e considerando o contexto em que estão inseridos e a relação que cada um mantém com o espaço. Como conclusão, identifica-se que os textos apresentam reflexos muito diferentes das manifestações das inquietudes, que variam entre a ironia, a dor e a compreensão, mas que em todas, apesar da distância cronológica entre os poemas, o espaço exerce um papel determinante. Além de Antonio Candido, John Gledson e as cartas trocadas entre Drummond e Mário de Andrade, organizadas na pesquisa de Lélia Coelho Frota, são referências significativas no acompanhamento da reflexão desenvolvida.

PALAVRAS-CHAVE: Inquietudes, Antonio Candido, Carlos Drummond de Andrade, espaço, poesia, dor e sofrimento.

MANIFESTATIONS OF RESTLESSNESS: PAIN AND ITS REFLEXES IN THREE POEMS BY CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

ABSTRACT:

The present work proposes to investigate the relation between space and restlessness pointed out by Antonio Candido in Carlos Drummond de Andrade's poetic body of work aiming at identifying its different textual developments in three poems by the author published in books from distinct periods: "*Explicação*" from "*Alguma poesia*" (1930) as representative of the poet's initial lyrics in its original environment and marked by the influence of theoretical assumptions from the first Modernism in Brazil; "*A Bruxa*" from "*José*" (1942) written in Rio de Janeiro and approaching an individual's loneliness in the big city and, "*Relógio do Rosário*", the final poem from "*Claro Enigma*" (1951), which is of philosophical nature and apart from mundane elements, and has Itabira's central square as its main scenario. This dissertation establishes that there is an approximation between the concept of restlessness forged by Antonio Candido and the idea of pain and suffering and it investigates this very relation in each one of the poems mentioned above pointing out its developments and considering the context in which they are inserted and the relation they each maintain with space. As conclusion it is identified that the texts present very different reflexes of manifestations of restlessness, which vary from irony, pain and comprehension. Nonetheless, in all of these manifestations, despite the chronological distance among the poems, space plays a decisive role. Besides Antonio Candido, John Gledson, and the exchanged correspondence between Drummond and Mario de Andrade – organized in Lelia Coelho Frota's research – are significant references in the reflections developed herein.

KEY WORDS: Restlessness, Antonio Candido, Carlos Drummond de Andrade, space, poetry, pain and suffering.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A DOR PRIMEIRA	23
1.1. Influências no desenvolvimento do eu poético	23
1.2. Reflexões nacionalistas de um provinciano	28
1.3. Primeiros passos de um poeta recém descoberto	29
1.4. Aspectos de organicidade em <i>Alguma poesia</i>	32
1.5. A experiência poética de “se explicar”	35
1.6. Poesia como processo de um indivíduo inquieto e perdido no espaço	52
2. A DOR FEITA DE INQUIETUDE	54
2.1. Experiências poéticas da dor social	55
2.2. Algumas das peculiaridades de <i>José</i>	57
2.3. A experiência poética de “se debater”	60
3. A DOR INERENTE	75
3.1. O afastamento entre a dor e o cotidiano	75
3.2. Dores primeiras e dores gerais	79
3.3. A pertença física e subjetiva como habilitação para a noite	98
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105

INTRODUÇÃO

Carlos Drummond de Andrade é uma das vozes poéticas mais consideradas na literatura brasileira do século XX e, como indivíduo que viveu de 1902 a 1987, foi testemunha de profundas transformações político-sociais atravessadas pelo Brasil e pelo mundo, com as quais sua obra dialoga continuamente. O impacto dessas transformações na percepção existencial do mineiro de Itabira do Mato Dentro, filho de fazendeiros prósperos e depositário de frustradas expectativas de seus familiares sobre seu futuro, é impossível ser medido com precisão, mas o poema, desenvolvido como instrumento de mediação entre o ser e o mundo, chegou até nós e nos traz uma dimensão concreta desse enfrentamento.

O contato frequente com o ensino da poesia durante o trabalho cotidiano como professor de educação básica me apresentou Carlos Drummond de Andrade, de quem havia ganhado, sem entender bem, um exemplar de *Antologia poética* na adolescência. As leituras dos poemas em sala de aula inicialmente me revelaram o potencial dramático sugerido pelas imagens e pela sonoridade dos textos do autor, o que se apresentou como um convite para memorizar alguns deles e declamá-los em sala de aula. A importância do legado deixado por Drummond para a cultura brasileira só ficou mais clara com a minha aproximação dos livros que traziam sua obra de forma segmentada e, também, com o conhecimento dos textos críticos acerca de sua produção.

Foi lenta e naturalmente também que o contato mais detido com os livros e com a crítica me encaminhou a eleger poemas que foram se fixando mais na minha memória e que, de certa forma, me impregnavam pelo discurso e pela sonoridade. O início deste trabalho específico se deu a partir do contato estabelecido com as estrofes seguintes, que fazem parte do poema final do livro *Claro Enigma*: “Relógio do Rosário”¹.

**Nem existir é mais que um exercício
de pesquisar de vida um vago indício**

¹ Poema do livro *Claro enigma*, in ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 269-270

**a provar a nós mesmos que, vivendo,
estamos para doer, estamos doendo.²**

A afirmação em tom conclusivo de que a vida está indissociavelmente ligada à dor, geraram o interesse a respeito do processo que levou o eu poético à tal conclusão que, mesmo permeada de negatividade, indica que talvez o constante debater-se frente às diferentes formas de dor e sofrimento poderia ter alcançado, neste momento específico da produção do poeta, algum ponto de assentamento. Identificar algumas das etapas da trajetória poética do autor, que façam parte do processo que o conduziu até tal conclusão, e compreender poeticamente esse processo, era o objetivo inicial desta dissertação.

O início da pesquisa, então, foi o levantamento de manifestações de dor e sofrimento presentes na poesia de Drummond ao longo de seus primeiros sete livros de poemas, publicados entre 1930 e 1951, e que poderiam indicar um percurso de transformação dessa percepção da dor pelo eu. Como identificar, porém, dentre as imagens apresentadas pelo poeta, indícios de manifestação dolente? Afinal, o sofrimento do eu nos poemas se manifesta por caminhos múltiplos e, em se tratando de poesia, poucas vezes é declarado de forma direta. Em contato com os textos, outro ponto se destacou: a frequência com que o sofrimento é, no conjunto dos livros, associado ao processo da escrita, em investigações metalinguísticas do eu acerca do fazer poético. A hipótese que ganhou força, então, foi a de que as experiências poéticas de dor mantinham uma relação importante com o exercício do fazer literário em si, no qual aspectos da poesia individual (aquela que se baseava em conflitos pessoais e investigava a natureza do eu) muitas vezes se confrontavam com o desejo e a necessidade de se relacionar com o outro e, por extensão, com o mundo que o cercava, gerando então uma outra dimensão de incômodo. Assim, a hipótese que se configurava era a de que teria sido esse processo de desenvolvimento de seu trabalho, constantemente abordado ao longo dos mais de 200 poemas que compõem as publicações, capaz de transformar a relação do eu com o sofrimento, declarado como inerente ao ser humano ao final do sétimo livro. Teria sido o exercício poético capaz de trazer à tona questões incômodas da relação do eu com o mundo a ponto de conduzi-lo à conclusão de que o sofrimento

² Poema do livro *Claro enigma*, in ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 269-270

seria, de fato, inescapável à existência? Teriam os poemas potencial transformador sobre o eu poético e, ainda que não da mesma forma, sobre o próprio poeta?

Durante o processo de busca pelos episódios de dor e sofrimento nos poemas, algumas outras questões passaram a se configurar também importantes para o estabelecimento de uma trajetória que apoiasse a hipótese inicial. Em primeiro lugar seria fundamental estabelecer uma diferença clara entre o poeta empírico, que possui uma identidade civil e uma existência cotidiana, e aquele que se pronuncia como sujeito nos poemas. Além disso, seria necessário escolher um caminho que pudesse iluminar essa trajetória, afinal, a dor procurada se escondia não apenas nas imagens sugeridas, mas também nas manifestações de uma forma de ironia presente em grande parte da obra. Outra questão relevante foi a dúvida sobre a possibilidade de compreender, de fato, poesia como experiência de potencial transformador para aquele que a concebe e, por extensão, ainda que em níveis diferentes de profundidade, para o leitor.

Durante as leituras da bibliografia, o ensaio “Inquietudes na poesia de Drummond” (1965), do crítico Antonio Candido (1918-2017) se destacou por traçar uma linha analítica que perpassa diversos livros e períodos do trabalho do poeta e identificar em pontos diferentes de seu processo a permanência daquilo a que definiu como “inquietude” e que surgia, no exercício reflexivo de muitos poemas, revelando o desconforto e a inadequação do eu poético àquela situação em que se encontrava. Seguindo o percurso desenvolvido no ensaio, um outro elemento foi identificado como constitutivo da dor declarada nos textos: a relação que aquele indivíduo mantinha com o espaço, tanto aquele do qual era original (a província no interior de Minas Gerais) quanto aquele ao qual se destinava (a capital federal do país, à época). Percebeu-se na pesquisa que o espaço também assumia papel importante e, muitas vezes, desencadeador do sentimento incômodo, definido por Antonio Candido como inquietude.

Na busca retroativa de expressões de incômodo que se relacionassem ao espaço, da mesma forma como acontece em “Relógio do Rosário” - que se desenvolve a partir de um reencontro do eu com suas origens interioranas representadas no relógio da igreja matriz de Itabira -, outros dois poemas, de períodos e formatos diferentes, foram escolhidos, por suas leituras contribuírem com o estabelecimento do que poderíamos chamar de momentos de dor e inquietude da trajetória percorrida pelo poeta até sua

percepção a respeito da inexorabilidade da dor: “Explicação”, de *Alguma poesia* (1930) e “A Bruxa”, de *José* (1942), este segundo sugerido pelo meu orientador como intermediário entre o primeiro e o terceiro.

O que se tornou, a partir de então, objeto de investigação nesta dissertação, foi a presença das inquietudes, como definidas por Antonio Candido, em sua relação com o espaço em cada um dos poemas, sem que se perdesse de vista o processo de transformação da relação do eu com esse sentimento ao longo do tempo, por meio das experiências poéticas que se materializaram em textos, sem que se tenha aqui a pretensão de classificar esse percurso como definidor de uma tendência geral ou única no trabalho de Drummond neste período de sua produção em versos.

Faz-se necessário um esclarecimento sobre a utilização que se fará do termo “experiência poética”. Mencionado pelo filósofo Merleau-Ponty (1908-1961), em seus estudos fenomenológicos a respeito da percepção sensível de um objeto estético, e principalmente por Gaston Bachelard (1884-1962) em *A poética do espaço* (1989), obra que reúne suas pesquisas sobre a força da imaginação e seu poder de criar aquilo que vemos, o termo neste trabalho é referido com um significado específico. Trata-se de um tipo de experiência estética especificamente relacionada ao exercício do fazer poético nas modalidades de escrita e leitura, considerando que tal exercício é suficientemente potente para equiparar-se a uma experiência empírica de qualquer natureza.

É igualmente importante que sejam definidos os elementos constitutivos das inquietudes apontadas por Antonio Candido (1970 [1965]), no célebre ensaio sobre a poesia drummondiana em que desenvolveu o conceito, que, segundo ele, pode ser utilizado para se referir a grande parte da produção do poeta mineiro e será significativo no desenvolvimento deste trabalho. Para Candido, a poesia produzida por Drummond, mais especificamente entre 1935 e 1959, amplia o caráter de registro de acontecimentos - que, segundo o crítico, ocorre mais frequentemente nos textos contidos nos dois primeiros livros, *Alguma poesia* (1930) e *Brejo das almas* (1934), e retorna transformado em volume posterior - *Lição de coisas* (1962) -; para assumir a investigação a respeito da alma retorcida e desconfiada do sujeito lírico construído como voz poética nos textos. Trata-se de alguém que faz uso das questões que envolvem o ser e o mundo desconstituídos de sua realidade e reconstruídos no plano estético. A questão é que toda

poesia de Drummond parte de um tronco egóico e individualista, como já apontara Mário de Andrade (1893 - 1945), o que faz com que a realidade empírica (objetiva e subjetiva) do poeta costume se fazer presente, ainda que à revelia do autor.

Há nela uma constante invasão de elementos subjetivos, e seria mesmo possível dizer que toda a sua parte mais significativa depende das metamorfoses ou das projeções em vários rumos de uma subjetividade tirânica, não importa saber até que ponto autobiográfica. (...) A poesia da família e a poesia social, muito importantes para sua obra, decorreriam de um mecanismo tão individual quanto a poesia de confissão e auto-análise, enrolando-se tanto quanto elas num eu absorvente. (CANDIDO, 1970: 96)

No artigo, o crítico menciona a importante participação do ambiente em que o poeta se desenvolveu e daquele que o envolve circunstancialmente no momento da produção de seus textos, por meio do destaque que a temática familiar possui em sua obra. Família que permeia os textos do autor e que surge, ora como memória lírica que se transforma em matéria de poesia, ora como elemento fundamental da constituição subjetiva do eu poético dominado pelas inquietudes que se exprimem e concretizam em versos. É especificamente na figura do pai, carregada de valores de cunho paternalista, que se concentra grande parte de um passado que necessita de humanização e compreensão e é, por isso, abordada com frequência nas experiências poéticas de Drummond. Para Candido, "(...) sem o conhecimento do passado ele não se situa no presente; a família define e explica o modo-de-ser, como a casa demarca e completa o indivíduo no meio dos outros" (CANDIDO, 1970: 112).

Toda a poesia drummondiana é marcada por conflito e divisão, tendo na instigante imagem do "gauche" apresentada em "Poema das sete faces", primeiro poema do primeiro livro, uma de suas representações icônicas. Trata-se do indivíduo que não se sente adequado à realidade que o cerca e que aborda sua inadequação em relação ao ambiente em que se encontra e, também, à poesia que pratica. Um poeta que, ao abordar questões individuais nos poemas, sente-se impelido a discutir o coletivo e ao ter o social como tema não consegue se desvencilhar do pessoal. É a partir dessa síntese conflituosa que seu trabalho se desenvolve e é este conflito um elemento de inquietude com o eu, relacionado também ao período de produção dos textos: o século XX.

Considera-se, então, que as inquietudes apontadas por Antonio Candido se constituem da confluência de três aspectos basilares complexos e, por isso,

constantemente abordados por meio das imagens desenvolvidas nos poemas: 1) a integridade do ser, 2) sua relação com o mundo e 3) a legitimidade de sua criação poética. O espaço em que se formou a subjetividade lírica e aquele com o qual se relaciona, - ora por aproximação, ora por oposição - é parte importante dos questionamentos, tanto sobre o eu que se expressa quanto a respeito de sua relação com o outro, e tem a propriedade de desencadear ou mesmo de explicitar esses conflitos que são traduzidos por sensações de dor e sofrimento, associadas ao sentimento original de inadequação representado na figura do “gauche”.

É preciso considerar o advento da modernidade e as consequências que as transformações desse período da história do homem exercem na relação estabelecida entre sociedade e experiência estética. Tendo em vista o crescimento dos grandes centros urbanos e os avanços nos campos da ciência e tecnologia, além do desenvolvimento constante das teorias psicológicas e comportamentais que se propuseram a desenhar a subjetividade humana de forma cada vez mais complexa; a experiência estética passou a ocupar um espaço muito peculiar.

A ideia de que, na segunda metade do século XIX, com a instauração do pensamento tecnocrata, a experiência poética teria alcançado limites intransponíveis e passaria a ocupar um espaço completamente periférico na sociedade foi ventilada por figuras muito importantes no cenário poético, como o francês Charles Baudelaire (1821-1867), tanto em sua atividade artística como em seus exercícios de crítica, com destaque para o artigo “O pintor da vida moderna” (1863). Muitos se debruçaram sobre a pesquisa do que poderia, a partir de então, ser considerado arte e dialogar com a nova realidade instaurada. O que parecia esgotado e ineficaz na relação com o homem moderno e com a própria modernidade - o *fantástico real da vida* -, passou a ocupar um espaço imprescindível para a sobrevivência do humano em uma sociedade cada vez mais pasteurizada pela indústria cultural e dominada pelo pensamento utilitarista.

É atribuída também a Bachelard a criação do termo “topoanálise” em sua obra *A poética do espaço* (1989 [1957]), definido pelo filósofo francês como o “(...) estudo psicológico sistemático dos lugares físicos em nossa vida íntima.” (1989: 360) Definição que nos será útil para desenvolver o raciocínio acerca da relação estabelecida entre a manifestação da inquietude, na perspectiva do termo forjado por Antonio Candido, nos

poemas analisados e o espaço em que estão inseridos e aqueles que estão representados no texto em si, segundo a perspectiva da teoria literária e sua conceituação clássica de espaço, normalmente compreendido como o encontro entre o “cenário”, referente àquilo que foi modificado pelo homem, construído a partir de sua imagem e semelhança, e a “natureza”, o que não provém de construção humana. É da junção do cenário com a natureza que se configura o que Bachelard (1989) define como ambiente e que, para a topoanálise, também contempla a impregnação de um clima psicológico.

Um recurso importante para a compreensão da relação estabelecida pelo indivíduo no texto literário e o espaço é a análise dessa relação a partir dos gradientes sensoriais indicados no texto em questão. Nessa perspectiva, pode-se dividir o aparelho sensorial humano entre receptores remotos, por meio dos quais o mundo é examinado de longe (olhos, ouvidos e nariz) e receptores imediatos, que percebem e analisam o mundo mais de perto (pele, membranas e músculos) (BORGES FILHO, 2009: 168-169). Trata-se de uma ampliação do conceito criado por Bachelard (1989), que contribui de forma importante na identificação da relação construída no texto entre o eu e o espaço criado literariamente.

É a visão o sentido que mais se destaca na relação que estabelecemos com o espaço e, na percepção visual, estão incluídas as cores que carregam uma grande gama de significados denotativos e conotativos que podem contribuir para a compreensão da relação entre o indivíduo e o espaço em que se encontra. O gradiente sensorial da audição tem também grande destaque no estabelecimento da relação do indivíduo com o espaço que ocupa. Recursos sonoros utilizados nos textos geram efeitos de sentido que caracterizam o ambiente na percepção do enunciador e, para além da dicotomia simples entre barulho e silêncio, sons de diferentes naturezas são potentes elementos de sugestão subjetiva na caracterização do espaço no texto literário.

O olfato, o tato e o paladar também podem exercer papel importante na compreensão do espaço pelo indivíduo. O odor, que tem a propriedade de evocar lembranças carregadas emocionalmente, associado à percepção tátil do ambiente (mais rara nos poemas) e ao paladar, em sua relação máxima de proximidade, são responsáveis pela agregação física entre o eu e o espaço que ocupa.

O aumento da relevância da experiência estética teve também como consequência a ampliação da discussão a respeito da natureza da arte, seus significados e processos, pela própria arte, procedimento nomeado como metalinguagem. Do francês *métalangage*, é um termo usado a partir do século XX, derivado do prefixo grego *meta*, que expressa as ideias de comunidade ou participação, mistura ou intermediação e sucessão, e que pode ser traduzido como “além de”. Uma definição usual para metalinguagem é a de que se trata de uma linguagem utilizada para descrever a si mesma, ou, por extensão de sentido, a qualquer sistema de significação. Assim, compreendemos aqui o termo como a utilização da linguagem no processo de decodificação do código linguístico, para que seja possível decifrá-lo e, portanto, ir além de seu significado primeiro, alcançando um sentido mais amplo e esclarecedor.

Para o linguista russo Roman Jakobson, (1896-1992):

(...) a metalinguagem não é apenas um instrumento científico necessário, utilizado pelos lógicos e pelos linguistas; desempenha também papel importante em nossa linguagem cotidiana. (...) praticamos a metalinguagem sem nos dar conta do caráter metalinguístico de nossas operações. (JAKOBSON, 2003: 85)

Toda vez em que se coloca o código linguístico em primeiro plano dentro de um evento de comunicação, faz-se uso da metalinguagem. Jakobson afirma que “(...) uma distinção foi feita, na Lógica moderna, entre dois níveis de linguagem: a "linguagem-objeto", que fala de objetos, e a "metalinguagem", que fala da linguagem.” (IBIDEM)

Na expressão literária, em seus diferentes gêneros, compartilhar o processo de construção do texto no próprio texto tornou-se frequente e Drummond não ficou à parte desse processo. Foi também Antonio Candido que identificou esse aspecto claramente presente no trabalho do poeta e, associada à questão das inquietudes está a reflexão metalinguística: “(...) a meditação constante e por vezes não menos angustiada sobre a poesia” (CANDIDO, 1970: 113).

Nos primeiros anos do século XX, artistas defendiam princípios iconoclastas para a época, como a ideia de que a arte não precisaria mais reproduzir a realidade de maneira fiel. O artista poderia “deformá-la” de maneira a acentuar seus próprios pontos de vista. Essa atitude se afasta da mímese, postulado tradicional na arte, desenvolvido na Antiguidade clássica por Aristóteles. Para o filósofo grego, que definiu o conceito em sua *Arte Poética* (ARISTÓTELES, 1991), imitar a realidade era algo fundamental para o

homem, pois era a natureza compreendida como fonte primária de conhecimento e de prazer estético.

Na literatura, o avanço dos versos livres e a incorporação do prosaico ao conteúdo desenvolvido na lírica identificam uma busca pela integração entre forma e conteúdo, em uma tentativa de traduzir de maneira abrangente as sensações modernas experimentadas pelo homem do novo século. Além da alteração da apresentação do poema sobre a página de papel, alterou-se o conceito de símbolo e de imagem, afastando a poesia modernista da metáfora direta, e assumindo a questão da linguagem como um dos temas mais relevantes dos poetas do período.

A clara oposição entre razão e emoção, tão praticada pelo homem durante o início do século XIX foi colocada em xeque pela modernidade. A ideia de que uma postura se opõe ciclicamente à outra ao longo da história da arte não podia mais ser considerada de forma tão simples a partir de então. Ainda que para a maioria dos pensadores dos últimos anos do século XIX, tenha havido, naquele período, uma clara mudança psicológica em reação ao positivismo imperante e um fascínio pelas forças irracionais ou inconscientes; compreende-se que não se tratava apenas da costumeira reação a uma tradição que se esgotava, mas, desta vez, da reformulação de muitos conceitos a respeito da realidade, como aponta Walter Benjamin (2006). Não era mais necessário optar por uma única postura em pleno século XX.

Iniciava-se ali a compreensão de que o indivíduo contém em si mais do que uma possibilidade de relação com seu entorno e, de posse dessa percepção, um dos maiores desafios do homem moderno passou a ser lidar com a coexistência entre a razão e a 'não-razão', o intelecto e a emoção, o subjetivo e o objetivo. Desta forma, o sujeito moderno debruçou-se sobre a tentativa de objetivar o subjetivo e de assumir a incerteza como o ponto de partida mais concreto para as reflexões de seu tempo.

Uma das formas de configuração desse processo de objetivação é a criação de um poema, que mesmo quando não tem o próprio processo como temática, funciona como realização poética que expressa a experiência do indivíduo na busca por compreender-se e encontrar possibilidades de se relacionar com o mundo. Esse tipo de exercício cotidiano de autoconhecimento e de habilitação para a vida por meio das palavras é muito caro à poesia de Drummond, uma vez que a própria investigação acerca

do fazer poético tem em sua obra espaço de destaque, como também observa Antonio Candido:

O movimento, isto é, a vida, estaria numa espécie de certeza estética, relativa à natureza do canto que redime; e que, no próprio fato de manifestar o problema por intermédio de uma estrutura coerente, erige-se em objeto, - alheio ao poeta, autônomo na sua possibilidade de fixar a atenção e fazer vibrar o leitor, que é o outro, inatingível no comércio da vida". (CANDIDO, 1970:113).

Em relação a alguns textos, o crítico chega a afirmar que

(...) por meio do objeto poético instituído, o eu do poeta se dissolve como psicologia, desfigurado pela transposição criadora, a fim de propiciar um sistema expressivo, do qual foi apenas a semente" (IBIDEM).

O crítico Affonso Romano de Sant'Anna afirma em seu livro "Drummond, o gauche no tempo" (1992) que, ao vestir tal máscara, o poeta passa a explorar uma trajetória que se desenvolve "(...) como uma crise permanente entre o sujeito e o objeto que, ao invés de interagirem e se complementarem, terminam por se opor conflituosamente" (SANT'ANNA, 1992: 38). Tal afirmação encontra eco nos estudos de Alcides Villaça, quando o crítico aponta que, a partir da adoção do "gauchismo" como condição,

toda experiência vital parece surgir como um desafio invencível para o sujeito, (...) e o olhar desse tímido é também tão intenso em sua fome de inteireza que o próprio mundo das experiências acaba por se revelar 'torto' nos seus descompassos, excessos, aberrações." (VILLAÇA, 2006:13).

Parte-se do pressuposto, então, de que há um componente conflituoso contido nessa condição de desajustamento, condição diretamente relacionada ao espaço de formação e desenvolvimento dessa poesia e às reflexões que se originam na própria condição daquele que se expressa por meio de versos.

Com relação às experiências de dor, na trajetória que separa o primeiro texto do primeiro livro e o último texto da sétima obra, o que este trabalho procura apontar são indícios de que eu poético tenha desenvolvido uma forma de consciência a respeito de sua situação de homem como "ser dolente" a ponto de declarar sua conclusão ao final de *Claro enigma*.

Essas experiências nos poemas analisados, por mais distintas que sejam, são influenciadas pelo ambiente em que ocorrem. Tanto "Explicação" como "Relógio do Rosário" têm seu ambiente literário identificado com as origens do poeta: Itabira. A partir

dessa identificação, pergunta-se: qual é o papel do ambiente na manifestação das inquietudes que provocam dor e sofrimento no eu poético? E antes disso ainda: que papel esse ambiente exerce na caracterização desse eu poético? Para que o percurso fizesse sentido, fez-se muito significativa a observação de como esse sofrimento se manifestava em outro ambiente e, neste aspecto, o poema “A bruxa”, do livro *José*, funciona como um contraponto esclarecedor.

Considerando, então, que a voz que se manifesta nos poemas não pode ser entendida como expressão fiel daquele que escreve o texto e sim uma figura constituída, parte constitutiva da criação literária, fica estabelecida a distinção entre o poeta empírico e toda sua biografia e o eu poético, concebido como figura ficcional, que aborda determinadas questões em sua experiência poética, por meio da qual, muitas vezes, se confessa.

A dimensão do desenvolvimento dessa experiência é também focalizada como tema e, no caso específico do autor, está diretamente relacionada à sua relação com o espaço que o constitui como indivíduo que se pronuncia. O que se pretende demonstrar nesta pesquisa, por meio da aproximação a três exemplos da produção drummondiana em diferentes períodos de seu trabalho, referidos a espaços distintos, é a variação da relação entre o eu e as inquietações poéticas que alimentaram seu trabalho em versos. Para tanto, estabeleceu-se um caminho que se desdobra em três capítulos centrais.

No primeiro, em que se analisa o texto “Explicação”, a dor é identificada como original e intrínseca ao eu poético e atribuída principalmente à sua origem espacial. O capítulo apresenta o contexto de produção do poema em versos livres que compõe o primeiro livro publicado pelo autor e seu processo de compreensão e absorção de alguns dos pressupostos do ainda incipiente modernismo brasileiro, fortemente influenciado pela relação epistolar que passou a manter com Mário de Andrade. A leitura crítica do poema revela um eu poético que tem na produção de versos um recurso para consolar um espírito triste e inquieto, cujas características sensíveis são atribuídas à sua condição de provinciano. O capítulo acompanha alguns passos no desenvolvimento do sujeito “gauche”, seu sentimento frequente de tristeza e inadequação, tantas vezes abordado com ironia, e o questionamento constante acerca da validade de seu discurso poético.

No segundo capítulo, cujo foco de análise concentra-se no poema “A Bruxa”, é a cidade do Rio de Janeiro, em que o poeta se encontra, que tem papel central na percepção de suas inquietudes latentes. O poema é o texto de abertura do livro *José*, que encontra o eu poético em outro momento de sua trajetória. Mais uma vez, o contexto de produção do poema é subsídio importante na compreensão das imagens criadas pelo artista e do tratamento formal dado ao texto, que também contribui para a identificação do sofrimento que as inquietudes provocam no provinciano em meio à cidade grande. Há diferenças significativas na forma como o eu se percebe e desenvolve suas dores, estando afastado de seu local de origem.

No terceiro capítulo, com a leitura de “Relógio do Rosário”, identifica-se, em uma experiência poética da maturidade da obra do poeta constituída em versos decassílabos, a associação da dor individual à dor coletiva. O texto tem a praça central de Itabira como espaço físico e possibilita a observação do eu em uma nova relação com seu local de origem, o que revela uma transformação significativa na forma como este eu se relaciona com suas inquietudes, que permanecem presentes, mas provocam outros desdobramentos na subjetividade do eu que as percebe.

É o cruzamento das três experiências poéticas em seus pontos de aproximação e o estabelecimento das diferenças na abordagem da dor e sofrimento gerados pelas inquietudes presentes nos textos o que se constitui como material de pesquisa nesta dissertação.

1. A DOR PRIMEIRA

“a própria dor é uma felicidade”
Mário de Andrade

Dentre os 49 poemas que compõem *Alguma Poesia*, 21 são em primeira pessoa e têm um caráter em que o aspecto da confissão está presente. Quem se expõe ao se confessar não é o poeta empírico, mas a figura literária inquieta, desenvolvida e apresentada com características individuais e peculiares. A inquietude dessa figura e a relação que se estabelece entre esse sentimento declarado, o espaço em que o poema se desenvolve e as reflexões acerca da validade da própria criação poética é o que se procura no poema “Explicação”, contido no referido livro. O texto foi escolhido por reunir características muito recorrentes na obra e na poesia inicial de Drummond e por poder ser considerado representativo de uma tendência do trabalho do autor, tanto com relação à forma praticada, quanto aos temas abordados.

1.1. Influências no desenvolvimento do eu poético

Anos antes da publicação de *Alguma poesia*, que só viria a público em 1930, Drummond escreveu ao então recente amigo Mário de Andrade, queixando-se de dúvidas e revelando questionamentos existenciais a partir da informação de que se casaria em breve, fornecida na carta de forma um tanto quanto trivial. No texto, há certo relance de constrangimento do jovem mineiro em assumir, frente a seu mentor intelectual, que estava prestes a submeter-se a um ritual católico e pequeno burguês que o tornaria para sempre vinculado às tradições que o pensamento de vanguarda nem sempre respeitava. O acontecimento não passa como algo desimportante na carta. Ao contrário, era gerador de incômodos que o poeta teve o cuidado de detalhar:

Um homem que vai casar é um homem à parte. Ainda hei de lhe escrever uma carta bem comprida, contando por miúdo o que tenho sentido, e que não é complicado mas também não é vulgar: um misto de inquietação, de desânimo, de alegria (alegria desenganada) e de mais uma porção de coisas. Você conhece mais ou menos meu feitio, e deve calcular a maneira como esse acontecimento impressiona minha sensibilidade. Resumindo, posso dizer que tenho sofrido um pedacinho com esse original prazer de casar. Desconfio, porém, que nisso tudo anda um pouco de literatura. Desconfio ainda de meu temperamento de exceção.

Exceção é quase sempre falta de saúde física ou moral, não acha? Diga o que lhe parece estar no fundo de meus sentimentos. Não lhe será difícil: deus o dotou com uma fina penetração psicológica. Mesmo de longe, e ignorando detalhes – os detalhes só servem para atrapalhar – você sabe mexer na alma da gente. Preciso de fortificantes para o espírito. Enfim: sou uma besta. Dê uns conselhos a esta besta.” (FROTA, 2002: 120)

A carta é datada de 20 de maio de 1925 e se destaca nesta pesquisa exatamente pela observação de Drummond contida em “*Desconfio, porém, que nisso tudo anda um pouco de literatura.*” Nela, o poeta revela que a reflexão íntima e pessoal sobre seus questionamentos contém um traço analítico que o leva a suspeitar de sua tendência para “literaturizar” a vida, trazendo experiência empírica à literatura, o que contribui para desmontar parte do jogo de fingimento contido no fazer poético e também para detectar pontos de conexão entre as experiências pessoais de Drummond, principalmente aqueles ligadas à dor e ao sofrimento, e o desenvolvimento do sujeito poético que se expressa nos textos.

Não seria exagero afirmar que Mário de Andrade ensinou a Drummond uma forma de compreender e se relacionar com a dor. Nas cartas escritas por ocasião do casamento de Carlos com Dolores, as considerações sobre felicidade e as dúvidas do poeta sobre o que o mundo estava lhe reservando na vida de casado, Mário tece comentários em que a inexorabilidade da dor e sua relação com a vida se desenvolvem na mesma linha da declaração que o sujeito lírico faria a respeito do assunto em “Relógio do Rosário”. Mário, acerca de suas impressões sobre a felicidade e a dor, faz menção a um verso do poema XVII de seu livro *Losango Cáqui*: “a própria dor é uma felicidade”. (IBIDEM: 15)

Para além da questão da dor, muitos outros foram os ensinamentos que Mário transmitiu a Drummond, dentre os quais a noção de patriotismo expressa como o amor pela essência cultural do país, que também se desenvolveu significativamente em sua obra poética, sobretudo nas primeiras publicações.

Em “Os sapatos de Orfeu”, biografia de Carlos Drummond de Andrade, o autor José Maria Cançado (2012) narra que Drummond e seus parceiros mineiros nas investigações existenciais e poéticas foram muito impactados pela figura e pelos conhecimentos de Mário ao relatar os primeiros encontros presenciais e o início da amizade predominantemente epistolar que Carlos manteria com o poeta paulistano. Sobre isso, Drummond afirmou que

(...) as respostas de Mário às nossas inquietações eram ruas que se abriam, perspectivas novas, ideias novas, tudo novo. Uma coisa é a ideia literária no papel, funcionando como abstração; outra coisa é o contato humano, a ideia que move os braços, dá uma pirueta, ri e adquire todos os prestígios da voz. (ANDRADE, C. D apud CANÇADO, 2012: 102 e 103)

Nas primeiras cartas que o poeta enviou a Mário de Andrade, ainda em novembro de 1924, Drummond relata sua impressão negativa por ter nascido no Brasil, e o quanto “(...) paisagens incautas e céus pouco civilizados” (FROTA, 2002: 56) o tornavam um exilado em seu próprio país. “O meio em que vivo me é estranho: sou um exilado.” (IBIDEM). Mas, apesar disso e talvez exatamente por isso, Drummond se interessava pelo Brasil e se declarava mobilizado pela “(...) feição que tomou o movimento modernista nacional” (IBIDEM: 57) na busca de construir uma identidade brasileira que estivesse em consonância com o “(...) movimento universal das ideias.” (IBIDEM) E, na mesma carta, Drummond continua afirmando que detestava o Brasil: “(...) um ambiente nocivo à expansão do meu espírito. Sou hereditariamente europeu, ou antes: francês.” (IBIDEM: 59).

Mário de Andrade, ao discordar veementemente da posição de Drummond frente a seu país, questiona o fato deste se confessar “um inadaptado” (IBIDEM: 68) e acredita que ele possui um “(...) errado desprezo pelo Brasil e os brasileiros” (IBIDEM), afirmando ainda que essa postura era “lastimável”. (IBIDEM).

Drummond insiste em definir-se como alguém que achava muito difícil naturalizar-se sob o Cruzeiro do Sul e questiona aquele que seria, ao menos para assuntos de poesia, seu mentor intelectual: “Como obrigar as inteligências a situar a sua atividade na paisagem mais ou menos restrita da sua pátria? Uma pátria é um acaso.” (IBIDEM: 79). Mesmo assim, o poeta declara que, apesar disso, “(...) Há ocasiões em que eu me sinto enquadrado no meio natal. Sou um com a minha gente. Nessas ocasiões sou brasileiro como os que mais o sejam.” (IBIDEM)

Poucos meses depois porém, em nova carta datada de janeiro de 1925, Drummond escreve textualmente “Sou hoje brasileiro confesso. E graças a você, meu caro!” (IBIDEM: 88), afirmação reforçada em fevereiro do mesmo ano:

Quando penso que também eu andei a esmo pelos jardins passadistas, colhendo e cheirando flores gramaticais, e bancando atitudes de sabedoria! Pois veio o imprevisto e me expulsou do jardim. Você, com duas ou três cartas valentes acabou o milagre. Converto-me à terra. Creio agora que, sendo o mesmo, sou

outro pela visão menos escura e mais amorosa das coisas que me rodeiam. Respiro com força. Berro um pouco. Disparo. Creio que sou feliz!" (FROTA, 2012: 95)

A relação entre o artista e suas origens permaneceria viva e pulsante em sua obra e seria apontada por Drummond como aspecto significativo de sua existência em entrevistas que concedeu na década de 1980: "(...) No fundo, continuo morando em Itabira, através das minhas raízes, e, sobretudo, através dos meus pais e meus irmãos, todos nascidos lá e todos já falecidos. É uma herança atávica profunda que não posso esquecer."³ Reconhecemos, nesta fala do poeta, uma declaração de aceitação da influência de seu ambiente de origem, o que também pode ser entendido como parte de um processo de resignação desencadeado em seus primeiros poemas e relacionado ao aprendizado adquirido pelas influências modernistas.

No livro *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade* (GLEDSON, 1981: 26), o crítico John Gledson desenvolve um interessante raciocínio a respeito da formação modernista do poeta mineiro. Identifica-se uma postura de investigação crítica a respeito das características do modernismo assumida por Drummond nos escritos de diferentes gêneros (poemas, resenhas de livros e comentários críticos a respeito do estado da poesia e da arte moderna do Brasil), entre 1921 e 1926, no *Diário de Minas*, periódico representativo do pensamento da oligarquia rural em Belo Horizonte e órgão oficial do Partido Republicano Mineiro; no *Para Todos* e na *Ilustração Brasileira* – revistas cariocas que permitiam que o jovem escapasse um pouco de seu provinciano ambiente de origem – e, por fim, em *A Revista*, publicação modernista editada por Drummond, recebida com indiferença pelo público e que durou apenas três números.

Foi durante esse processo que ocorreu o primeiro encontro do poeta mineiro com o grupo modernista de São Paulo, que passou por Belo Horizonte, em abril de 1924, em viagem investigativa sobre o interior do Brasil, e que tem papel de verdadeiro divisor de águas na adesão ao Modernismo que Drummond já anunciava nos textos que produzia e que alcança um primeiro estágio de desenvolvimento nos poemas de *Alguma poesia*, livro sobre o qual nos debruçamos a partir deste ponto e que, mesmo sendo a estreia poética de Drummond, não tem nada de improvisado ou incipiente, uma vez que é

³ Entrevista de Drummond a Geneton Moraes Neto, em *Dossiê Drummond* (2007), p. 62.

produto de longo tempo de elaboração e tratamento estético, apoiado não apenas por Mário de Andrade, mas também pelas opiniões de Manuel Bandeira e de todo o círculo literário com quem trabalhou no *Diário de Minas*.

Além disso, antes da publicação da obra em 1930, vários dos poemas já haviam sido publicados em periódicos, como “No meio do caminho”, que saiu na *Revista da Antropofagia* em julho de 1928 e “Cantiga de viúvo”, publicada em outubro de 1927, por iniciativa de Mário de Andrade, na página literária do *Diário Nacional* e transformada em seresta por Villa Lobos. Isso sem considerarmos todos os episódios da vida de Drummond que, entre a redação de seus primeiros poemas e a publicação de *Alguma poesia*, formou-se farmacêutico, casou-se, experimentou a vida de fazendeiro e de professor de geografia em Itabira, voltou a Belo Horizonte, tornou-se redator do *Diário de Minas*, perdeu seu primeiro filho que viveu apenas meia hora, tornou-se pai de Maria Julieta, animou-se e desanimou-se incontáveis vezes, tanto ao debruçar-se na produção de um volume individual de seus textos como ao tomar parte em uma coletânea que começou a elaborar com seus amigos poetas modernistas mineiros. Para um homem que já havia declarado uma tendência de “literaturizar” a vida, havia uma marcante experiência de desencanto e transformações que serviria de alimento às experiências poéticas. Não é exagero, portanto, afirmar, que *Alguma poesia* é um livro que nasceu maduro, produto de um processo longo e fruto de um homem adulto.

A primeira “arrumação” do que viria a ser, anos mais tarde, o livro foi enviada por Carlos ao amigo Mário de Andrade em carta datada de 03 de junho de 1926, período em que o poeta, já casado com Dolores, havia voltado a morar em Itabira e tentava construir uma vida economicamente viável ao lado de seu irmão Altivo na fazenda cedida aos dois pelo pai. O nome do “caderno de versos” que Drummond pedia licença para dedicar ao crítico e amigo era *Minha terra tem palmeiras*, o que já alude à relação estabelecida entre o poeta e o espaço que ocupava, uma vez que foi organizado durante esse momento em que o autor teve a oportunidade de visitar empiricamente as origens e, por consequência, ressignificar o papel que ocupava naquela realidade, agora apoiado, inclusive, em um ideário literário, que a menção à obra de Golçalves Dias nos possibilita identificar aqui.

Em uma “autobiografia” para ser publicada na *Revista acadêmica* em 1940, o poeta refere-se ao seu primeiro volume de poemas como uma obra que “(...) traduz uma grande inexperiência do sofrimento e uma deleitação ingênua com o próprio indivíduo” (ANDRADE, C.D. apud GLEDSON, 1981: 58) e defende que se desenvolva um olhar sobre o livro sem que este olhar esteja influenciado pela perspectiva de um homem que a essa altura já se dedicava a desenvolver uma poesia de cunho social e político.

1.2. Reflexões nacionalistas de um provinciano

Para Gledson (1981), há, em *Alguma poesia*, a apresentação de uma visão de modernismo que está relacionada à condição de provinciano que o autor atribui a si. Em um primeiro momento, portanto, entendamos como a relação com o ambiente é parte fundamental da construção do sujeito provinciano que se pronuncia no livro e de suas ideias a respeito do que significa ser brasileiro e qual é a concepção de modernismo praticada nos textos que compõem a obra.

O provincianismo de *Alguma poesia* é, para Gledson, um dos aspectos que pode ser compreendido como “(...) uma crença positiva de Drummond” (GLEDSON, 1981: 59). O autor defende a ideia de que a palavra provincianismo contém em si uma ironia autodestrutiva, porque revela a sinceridade do sujeito lírico, originário da província, orgulhoso dessa situação que é, normalmente, considerada inferior e periférica no contexto do desenvolvimento do país na década de 1920. Esse sujeito provinciano se posiciona como alguém que está afastado da cultura oficial. No poema “Explicação”, por exemplo, “(...) usa o coletivo ‘a gente’ para significar “nós” em oposição a “eles”” (IBIDEM: 61), adeptos de uma cultura oficial.

A linguagem e o tom da maioria dos poemas do livro são decorrência dessa opção pelo provincianismo e dos propósitos do modernismo com os quais Drummond dialogava mais e mais. Para Gledson (1981), o uso da linguagem familiar fazia parte “(...) de uma crença sincera de que a linguagem da poesia devia estar mais perto da fala cotidiana” (IBIDEM) e “(...) também modifica, quase sempre no sentido cômico e ridículo, a opinião que o leitor tem do ‘eu’ do poema.” (IBIDEM)

Essa questão do provincianismo, para além das implicações na linguagem mais “familiar” nos textos, também tem relação direta com a forma como a brasilidade é explorada por Drummond no livro. A impressão que fica é a de que o convite de Mário a Drummond na primeira carta que aquele escrevera ao amigo mineiro, “Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo” (FROTA, 2002: 51), teria surtido um efeito muito concreto sobre o autor, sem desconsiderar o percentual de ironia contido no discurso desenvolvido no livro, decorrência da própria natureza cindida do eu poético que se delineava.

No processo de construção desse eu presente em *Alguma poesia*, há um importante debruçar-se sobre elementos da identidade nacional. Textos como “Também já fui brasileiro”, “Europa, França e Bahia” e “Lanterna Mágica”, por exemplo, fazem referências a imagens, atitudes e valores que concorrem na construção de um caráter capaz de delinear uma sequência de características que definem este indivíduo nacional. A cidade, as cidades, o estado e o país. Em um constante restringir e abranger, o eu percorre locais físicos e subjetivamente interpretados em busca de uma caracterização pessoal e específica do Brasil. Ainda que Minas Gerais e, mais especificamente, Itabira seja o espaço principal explorado na obra, há no livro referências constantes ao Rio de Janeiro.

Interessante perceber que à contribuição de Mário de Andrade em relação à compreensão da dor soma-se a abertura em Drummond de uma nova perspectiva de composição de um ambiente constituído de signos de brasilidade. Considerando a importante relação que Mário estabelece entre o espaço e a subjetividade do indivíduo, pode-se inferir que Drummond também teria aprendido com seu mestre paulistano a perceber esse diálogo e experimentar o espaço que faz doer, como desenvolvido no poema que analisaremos mais adiante neste capítulo.

1.3. Primeiros passos de um poeta recém descoberto

Outro dado importante e diferenciador do eu que se manifesta é o fato desse indivíduo ter dedicado sua vida a colocar em palavras uma visão da experiência humana vivenciada pelo eu empírico, o que demandou a construção de um eu poético que muito se assemelha ao indivíduo concreto e, ao mesmo tempo, goza do prazer crítico

propiciado pelo distanciamento de quem escreve sobre algo que, por mais que tenha sido vivenciado, se transfigura agora em experiência poética e, como tal, guarda características de inventividade que lhe são próprias, ainda que partam de uma base real.

Dentre os 49 poemas contidos em *Alguma Poesia*, encontramos comentários, reflexões e conclusões a respeito de como o sujeito lírico se relaciona com a questão da poesia em si, seu processo de trabalho e seus movimentos como poeta. No primeiro texto do livro, “Poema das sete faces”, o eu, quando reflete sobre a conveniência de uma rima, cria uma imagem instigante de contradição: “seria uma rima, não seria uma solução.”⁴ O verso, além de chamar atenção para um procedimento técnico e tradicional da poesia – a rima - também indica um questionamento do eu a respeito da possibilidade ou não da poesia apresentar soluções para outras questões. O poema “Também já fui brasileiro”, quarto texto do livro, é o primeiro em que o sujeito se coloca como poeta, mesmo que no passado: “Eu também já fui poeta” e “Eu também já tive meu ritmo” e traz uma conclusão um tanto quanto melancólica para um estreante que prepara seu primeiro volume de poemas: “Hoje não deslizo mais não, /não sou irônico mais não/não tenho ritmo mais não”. Com base no contexto de produção dos versos e no conhecimento de preocupações contidas em cartas e depoimentos do autor, compreendemos que poesia e vida estão unidas nessas reflexões. O sujeito fala livremente de si e associa diretamente sua atividade e seu movimento à condição de alguém que tem na produção de versos força motriz.

Eu também já fui brasileiro
 (...) ***e aprendi na mesa dos bares***
que o nacionalismo é uma virtude
 (...) ***Eu também já fui poeta.***
Bastava olhar para mulher,
Pensava logo nas estrelas
E outros substantivos celestes.
 (...) ***Eu também já tive meu ritmo.***

⁴ “Poema das sete faces” é o primeiro poema da obra *Alguma poesia*. Todas as citações deste poema, nesta página, estão In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 10-12.

**Fazia isto, dizia aquilo.
E meus amigos me queriam,
Meus inimigos me odiavam,
Eu irônico deslizava.⁵
(...)**

Esse sujeito, que outrora produzia versos e costumava pensar nas estrelas e em outros “substantivos celestes” todas as vezes que via uma mulher é alguém que, quando se sentia dessa forma e produzia textos em seu ritmo natural e pessoal, se revelava “brasileiro”, o que mais uma vez denota a relação direta entre o espaço e a subjetividade do eu poético.

A figura do eu que experimenta dolorosamente suas inquietudes, em processo de reflexão sobre o papel e a validade de produção poética e a relação dessa condição com o espaço, que aceita ao converter-se a ele, formam uma tríade que é o que buscamos identificar como elementos constitutivos de *Alguma poesia* e presentes em “Explicação”. Sobre essa relação entre o autor e seu texto, Gledson aponta que é possível entender “(...) que o eu não é criador, mas vítima de sua poesia” (GLEDSON, 1981: 80), o que fica claro em textos como “Poema que aconteceu”:

**A mão que escreve este poema
não sabe que está escrevendo
mas é possível que se soubesse
nem ligasse.”⁶**

e, principalmente, 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.”⁷**

⁵ Poema da obra *Alguma poesia*. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 23

⁶ IBIDEM: 21.

⁷ IBIDEM: 24.

Em reforço às considerações já apresentadas, consideremos também aquelas feitas pelo crítico Antonio Candido, ao referir-se aos mesmos poemas: “A poesia parece (para usar uma definição sua dessa fase) ‘acontecer’ sob o estímulo do assunto, de tal maneira que lhe é coextensiva; faz-se pelo simples registro da emoção ou da percepção.” (CANDIDO, 1970: 114)

Alguma poesia é um livro que aborda a origem mineira do sujeito em cada um de seus passos, em suas atitudes e nas impressões que desfia sobre o mundo que o abraça. Para Bachelard (1989) é da junção do cenário com a natureza que se configura o ambiente e que, para a topoanálise, também contempla a impregnação de um clima psicológico.

Trata-se de um sujeito do interior de Minas Gerais, que ao mesmo tempo que se encanta com paisagens europeias se sente perdido entre as estrelas e os bicos de seio que encontra no Rio de Janeiro, familiar nos jardins entre as árvores de Belo Horizonte e, assim, com isso, por isso e apesar disso se caracteriza como um indivíduo que recentemente compreendeu a importância e a beleza grandiosa e complexa contida em ser brasileiro, na acepção mais ampla da palavra.

Convém aqui distinguir, nacionalismo em um sentido de amor à ideia de nação, de busca por engrandecimento daquela unidade em nome da qual decidiu anular sua individualidade e patriotismo, no sentido de apreço à pátria, como terra natal, no ideal da defesa da cultura de um povo, o que aqui representa a origem provinciana e, especificamente, mineira. E o itabirano, mineiro, brasileiro, que recém descobriu a grandeza da condição de patriota é, também por condição, sem simplesmente poder escolher, poeta. Mais vítima do que criador dessa poesia, como já afirmara Gledson (1981) e que se manifesta como que assaltado pela força de um verso.

1.4. Aspectos de organicidade em *Alguma poesia*

A ideia da existência de um todo orgânico no livro não está aqui associada à calma ou qualquer forma que se aproxime de completude a respeito das percepções do eu sobre si mesmo. Não há calma ou assentamento em *Alguma poesia* e nem tampouco na obra poética de Drummond como um todo. Seu trabalho sempre parte de uma divisão, do eu cindido, seus impasses, conflitos e contradições, condição muito recorrente como

tema da literatura e das artes na modernidade. É este homem, poeta no nascedouro, em questionamento sobre sua condição e seu ambiente no mundo que tenta se explicar.

“Explicação” é o antepenúltimo poema do livro, na ordem escolhida por Carlos Drummond de Andrade, ainda que, quando Mário de Andrade o tenha lido pela primeira vez, o tivesse sugerido como uma boa opção para a abertura da obra. Afinal, o texto apresenta esse sujeito que se percebe poeta e tem na poesia, da qual tende a ser mais vítima do que criador, tanto sua consolação quanto seu vício. Esse sujeito que se coloca como triste, “Não sou alegre. Sou até muito triste” (ANDRADE, 2015: 38-39), que se encontra identificado com seu ambiente de origem, “Quem me fez assim foi minha gente e minha terra” (IBIDEM), sem se afastar de todas as contradições que alimentam sua alma permanentemente em busca de espaço, de possibilidades de expressão e de remédio para sua constante tristeza e sentimento de inadequação. É o *gauche* que se define parcialmente e intui ser impossível se compreender e aceitar plenamente. Antonio Candido, ao se referir a esse poema, identifica que “(...) a atividade poética chega a parecer uma espécie de desabafo que se justifica pelo prazer, ou pelo alívio que a atividade que proporciona.” (CANDIDO, 1970: 114)

Interessante ponto é o fato de Mário de Andrade ter imaginado “Explicação” como o primeiro poema do livro, um pouco como uma “Poética”, texto que compõe *Libertinagem*, de Manuel Bandeira. Drummond, no entanto, não parece se empenhar em dar lições modernistas de lirismo como o faz seu contemporâneo mais experiente, ele está procurando entender seu próprio processo como autor e a relação que estabelece com seus versos e, quase ao final da obra, oferece o poema como um mapa para que o leitor possa ter mais elementos de interpretação acerca de todo o livro.

Temos, então, um sujeito que “(...) timidíssimo, é ao mesmo tempo, inteligentíssimo e sensibilíssimo. Coisas que se contrariam com ferocidade. E desse combate toda a poesia dele é feita.” (ANDRADE, 1978: 33). Combate entre timidez, inteligência e sensibilidade; entre Itabira, Belo Horizonte e Rio de Janeiro e, mais, entre o desabrochar de uma nova identidade artístico-literária no Brasil dos anos de 1920 e suas origens notadamente europeias e, por fim, combate entre o filho de fazendeiros, predestinado à administração das terras da família, e o farmacêutico que se descobre e se explica neste livro como um trabalhador do verso.

É claro que não se pode deixar de considerar a ironia como um recurso amplamente empregado por Drummond no desenvolvimento de seu trabalho, o que amplia as possibilidades de interpretação de seu discurso acerca de si mesmo, seu ambiente e sua atividade de poeta. *Alguma poesia* é fruto de um processo de construção de um indivíduo que se sente interna e externamente inadequado e permanece em busca de um lugar para si mesmo sem que dele sejam excluídas todas as contradições inerentes. Trata-se, aqui, de meia ironia, como aponta Alcides Villaça: “(...) a arma irônica é apenas meia-verdade do sujeito drummondiano, estando a outra no difuso idealismo que combate a primeira.” (VILLAÇA, 2006: 51), uma vez que o eu que se apresenta finge algo que, na verdade, é.

É possível identificar, portanto, em “Explicação”, poema escrito em 1926, a presença da ideia de inquietude poética que Antonio Candido aponta como mais evidente a partir dos textos produzidos depois de 1935. É claro que essa inquietude já estava presente, mesmo que em estado embrionário, na produção dos poemas iniciais.

Mas seria engano considerar essa tristeza apenas decorrente da influência do ambiente. O eu de *Alguma poesia* é, inequivocamente melancólico, o que se explicita em diferentes situações e cenários: Minas Gerais, Rio de Janeiro e a referida no poema “Fuga”, Europa, em que “reina a geometria”⁸, e todos – como o eu que “fechou-se em copas” – andam de luto. Tristeza contida na alma do viúvo em “Cantiga de viúvo” que fica “triste sem querer”, quando recebe a noite, ou no sonho proibido no país de “Sentimental”. Tristeza presente no eu que, em “Política”, tem “vontade de se atirar” no rio que “o chamava / para misteriosos carnavais.”, no poeta que “está melancólico” e “fecha-se no quarto”, mesmo tendo sido perseguido por uma ovação “bandas de música. Foguetes” quando “chega na estação” em “Nota social”; melancolia presente na vida que, para o homem cujos “olhos inúteis choraram”, “é vontade de morrer” em “Coração Numeroso” e no reconhecimento da “vida besta” em “Cidadezinha qualquer”. Em “O sobrevivente”, os olhos, já secos, precisam reaprender a chorar e a tristeza é enquadrada com Chopin no poema “Música”. Há tristeza também quando se percebe o final de um dia, e o amor pago

⁸ Todas as citações de poemas entre aspas nesta página pertencem à obra *Alguma Poesia*. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 22-27

de “os que amam sem amor”⁹ e a divisão de um segredo que todos sabem, “(que esta vida não presta)”, em “Epigrama para Emílio Moura”.

Na longa carta que Mário de Andrade escreve a Drummond para comentar *Alguma Poesia* como um todo, o crítico apresenta um elemento que, segundo ele, o distancia quanto à visão que tem sobre poesia, do resultado da obra escrita pelo estreado. Mário, em suas palavras, afirma que o “(...) livro é excessivamente individualista. Há uma exasperação egocêntrica enorme nele.” (FROTA, 2002: 386) Essa é observação importante acerca da construção do sujeito lírico que é apresentado ao público nos textos do livro e não é, ao contrário do que pode parecer, em nenhuma medida depreciativa. Mário aproxima o trabalho de Drummond em *Alguma poesia* ao de Manuel Bandeira em *Libertinagem* – também publicado em 1930 – e arremata louvando o lirismo que decorre também dessa característica que tanto Drummond quanto Bandeira apresentam na construção de seus sujeitos poéticos.

De posse desses elementos fundantes para a compreensão de *Alguma Poesia* e da importância que o livro cumpre no desenvolvimento da trajetória do sujeito lírico criado por Drummond, partimos para a análise mais detalhada do poema em questão. “Explicação” foi escolhido por ser declaradamente uma investigação do eu a respeito de sua relação com a poesia, que associa às características de sua subjetividade, atribuídas ao espaço. São essas relações que nos interessam analisar, por indicarem indícios das inquietudes

1.5. A experiência poética de “se explicar”

EXPLICAÇÃO ¹⁰

Meu verso é minha consolação.

Meu verso é minha cachaça. Todo mundo tem sua cachaça.

Para beber, copo de cristal, canequinha de folha de flandres,

Folha de taioba, pouco importa: tudo serve.

Para louvar a Deus como para aliviar o peito,

queixar o desprezo da morena, cantar minha vida e trabalhos

é que faço meu verso. E meu verso me agrada.

⁹ Todas as citações de poemas entre aspas nesta página pertencem à obra *Alguma Poesia*. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 33

¹⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 38-39.

Meu verso me agrada sempre...
Ele às vezes tem o ar sem-vergonha de quem vai dar uma cambalhota
mas não é para o público, é para mim mesmo essa cambalhota.
Eu bem me entendo.
Não sou alegre. Sou até muito triste.
A culpa é da sombra das bananeiras de meu país, esta sombra mole, preguiçosa.
Há dias em que ando na rua de olhos baixos
para quem ninguém desconfie, ninguém perceba
que passei a noite inteira chorando.
Estou no cinema vendo fita de Hoot Gibson,
de repente ouço a voz de uma viola...
saio desanimado.
Ah, ser filho de fazendeiro!
À beira do São Francisco, do Paraíba ou de qualquer córrego vagabundo,
é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de.
E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria.
Aquela casa de nove andares comerciais
é muito interessante.
A casa colonial da fazenda também era...
No elevador penso na roça,
na roça penso no elevador.

Quem me fez assim foi minha gente e minha terra
e eu gosto bem de ter nascido com essa tara.
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.
O francês, o italiano, o judeu falam uma língua de farrapos.
Aqui ao menos a gente sabe que tudo é uma canalha só,
lê seu jornal, mete a língua no governo,
queixa-se da vida (a vida está tão cara)
e no fim dá certo.

Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.
Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?

Em “Explicação”, o ser se apresenta conjugado ao seu próprio verso, como veículo incontido e inexorável de sua presença no mundo. Trata-se de um indivíduo cindido. Jovem poeta, mineiro de Itabira, na tentativa de apropriar-se de seu processo de escrita por meio das experiências de seu primeiro livro, influenciado pelas ideias modernistas acerca das características da expressão literária. Homem atormentado pela sensação constante de divisão, que será o principal alimento do poema, constituído “(...) de um insistente movimento de contradições.” (VILLAÇA, 2006: 44) e também de grande parte de sua produção poética. Ser que percebe a força da tradição que suas origens carregam e que se reconhece – ainda que parcialmente – naquele ambiente. Reconhecimento insuficiente para explicá-lo, para saciar a fome de inteireza que o consome e que busca incessantemente um ponto de equilíbrio que seja capaz de dar sentido à sua procura.

O único equilíbrio possível é o próprio poema, sua expressão mais sincera e, ao mesmo tempo, mais travestida em literatura, no estabelecimento do jogo de aproximação e afastamento, recurso que o liberta para expressar sua subjetividade *sui generis* em relação àquele mundo que o circunda e que o deixa atônito em meio às disparidades que o acometem.

O caráter é confessional, enunciado em primeira pessoa por um indivíduo inquieto, um homem do campo quando está na cidade e um ser urbano quando se vê ao pé do Pico do Cauê, importante referência de natureza geográfica e emocional em sua obra. Muitos são os significados relacionados a essa dicotomia província-metrópole. A partir e para além dela, a poesia drummondiana se revela marcada pela cisão representada na criação do “gauche”, desenquadrado e inadequado em qualquer situação que estiver e, por isso mesmo, completamente livre para ser o que preferir.

Passemos a uma análise detalhada do poema.

**Meu verso é minha consolação.
Meu verso é minha cachaça. Todo mundo tem sua cachaça.
Para beber, copo de cristal, canequinha de folha de flandres,
Folha de taioba, pouco importa: tudo serve.**¹¹

Na primeira estrofe, duas funções distintas e, de certa forma, complementares da poesia são estabelecidas: “consolação” e “cachaça”. O eu precisa ser consolado de algo e mais à frente vai se declarar triste. Nessa condição, identifica o verso como capaz de aliviar seu sofrimento e o associa à cachaça, elemento carregado de prosaísmo, cujas origens históricas datam do início do século XVI na província de São Vicente, sendo, portanto, genuinamente brasileiro, o que localiza o eu e, por consequência, o leitor, em um ambiente específico.

As imagens são pontuais, categóricas, declaradas em períodos simples e justapostos que se encerram em definitivos pontos finais. De um lado o consolo, a certeza do acolhimento possível pela poesia, da compreensão do efeito calmante que o verso, neste caso, exerce sobre aquele que o escreve. De outro lado, o vício, a necessidade

¹¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 38-39.

compulsiva de escrever como um hábito que se impõe para além do que o controle racional pode determinar, como um remédio com o qual se acostuma e que precisa ser administrado em doses cada vez maiores para proporcionar o mesmo efeito.

A escolha da cachaça como metáfora para o verso atribuí ao paladar, gradiente sensorial imediato, o canal por meio do qual se revela a relação entre poeta e poema, o que indica uma aproximação física, que se dá antes pela percepção gustativa e depois pelo efeito embriagante. Mais do que isso, é possível associar o consumo da cachaça à liberação de emoções que transitam desde uma maior liberdade na expressão dos sentimentos até a perda da consciência sobre o que se faz e o que se diz. Com efeitos sobre o coração (aumento da frequência cardíaca e aumento da pressão arterial) e sobre o cérebro (danificação de nervos e células nervosas), a cachaça pode ser compreendida, aqui, como signo tanto de compartilhamento cotidiano entre amigos, - hábito frequente no ambiente provinciano -, como de substância capaz de alterar a consciência e as sensações físicas de modo a liberar emoções contidas ou de propiciar o esquecimento daquilo que é incômodo ou doloroso, o que também sugere que a administração da bebida pode propiciar o desenvolvimento de uma atmosfera de irrealidade, como aquela relacionada às experiências criadas pelo texto literário.

Entende-se, portanto, a cachaça como elemento externo ao eu, que contribui com a localização espacial do poema e que, pelo potencial de alterar a percepção acerca da realidade, torna o indivíduo mais livre para expressar seus sentimentos, desprovido de crítica consciente ou programada. É esta a função pessoal do verso declarada no poema e é por meio dela que o eu consegue explicitar seu movimento subjetivo, seja ele real ou forjado literariamente.

No segundo verso, a afirmação, também categórica, de que todos precisam de algum tipo de antídoto para suportar a vida, pode ser identificada como uma primeira aproximação entre o eu, em seu processo individual, e o outro, apontado como representação do coletivo “Todo mundo”. A expressão sem a utilização do artigo definido “o” ganha um caráter de oralidade que valoriza o sentido simples de “todas as pessoas”, o que, ao mesmo tempo, limita sua abrangência totalizante e aproxima a referência àqueles mais relacionados com o ambiente de experiências do eu: uma província brasileira.

A sugestão de que haja uma dificuldade geral em lidar com a realidade com sobriedade e consciência afasta a ideia de que é o sofrimento peculiaridade do eu lírico. O verso-remédio-cachaça tem grande e variado alcance, não importa a razão e nem o modo de administração: “*copo de cristal*”, utilizado por determinada classe social em situações específicas; “*canequinha de folha de flandres*”, marca de simplicidade e informalidade de outro grupo social ou “*folha de taioba*”, referência à adaptação de um elemento natural como utensílio, alusão a um costume de povos indígenas. Não há distinção. Para além da situação social, do costume regional ou de qualquer marca étnica, todos, sem distinção, precisam de um vício, mais do que para diversão, como consolação.

A afirmação de que todos têm seus vícios é uma explicação geral que contribui para amenizar a dor individual. A partir daí, verso e cachaça, ou verso e remédio para dor e sofrimento, passam a ser tratados como sinônimos no texto. Entendemos o início do poema como o momento em que se estabelecem definições pontuais. Três períodos simples, em que o objeto “verso” é precedido pelo pronome possessivo “meu” duas vezes, em afirmações contrárias, porém complementares. O verso é dele e funciona para ele como consolo e também lhe proporciona um momento de liberdade que pode até conduzir o indivíduo à perda de consciência e de contato com a realidade. A “explicação” que o sujeito lírico prometia no título está dada: o verso é propriedade dele, o consola e o vicia, faz dele mais sua vítima do que o reconhece como criador. O verso age e a voz poética aceita e cede. Aceita ser consolado por ele e se deixa viciar também pelo processo de construção do texto poético. Está o sujeito em franca desvantagem. É triste porque precisa de consolo e é fraco por se deixar seduzir pelo verso que o embriaga. Ao ampliar a relação que estabelece com o verso, o sujeito encontra pares em suas fragilidades. Não só ele, “Todo mundo tem sua cachaça”. Na tentativa de incluir o que sente em um comportamento mais geral, o eu se divide entre o individual e o coletivo, o que se configura como um elemento de inquietude: o eu se revela fragmentado e suas dúvidas se referem, especificamente, à relação de seu movimento subjetivo com aquele a que todo mundo está sujeito.

Ainda a partir da aproximação entre verso e cachaça, entende-se que os continentes mencionados para o antídoto que consola o eu são referências a recursos poéticos utilizados na construção do texto: o verso, aqui livre e próximo à prosa, como

acontece em muitos poemas de *Alguma poesia*, poderia ser constituído pela expressão mais erudita e tradicional de um decassílabo, menos explorado por Drummond em seu primeiro livro. A escolha, seja pelo decassílabo, pelo verso livre ou por qualquer outro formato, não modifica o efeito alcançado pelo processo de sua produção. É claro que há, nessa possibilidade de diversificação formal, uma alusão às diferentes formas de expressão poética divulgadas e praticadas pelos modernistas iconoclastas do primeiro Modernismo brasileiro, que tanto influenciaram o autor neste ponto de sua trajetória. Agrega-se, então, aos sentidos já encontrados a ideia de que não importa o tipo de verso praticado, porque todos podem contribuir para o alívio que a experiência poética proporciona a quem se aventura na composição de um poema. A caça é necessária para a consolação do eu que a solicita e não importa a forma por meio da qual se atende ao corpo solicitante.

**Para louvar a Deus como para aliviar o peito
queixar o desprezo da morena, cantar minha vida e trabalhos
é que faço meu verso. E meu verso me agrada.
Meu verso me agrada sempre...
Ele às vezes tem o ar sem-vergonha de quem vai dar uma cambalhota
mas não é para o público, é para mim mesmo essa cambalhota.
Eu bem me entendo.
Não sou alegre. Sou até muito triste.
A culpa é da sombra das bananeiras de meu país, esta sombra mole, preguiçosa.** ¹²

A longa segunda estrofe retoma a sequência de justificativas pessoais para o fazer poético e foi aqui dividida em duas partes, na tentativa de melhor indicar a sequência da reflexão. Mais ainda do que na primeira estrofe, o eu utiliza três vezes o pronome possessivo na primeira pessoa do singular para se referir ao verso e indica alguns dos motivos que o conduzem em direção ao poema: a busca de conexão com uma força transcendente, o alívio da angústia que oprime o peito, a diminuição da dor gerada pelos desencontros amorosos e também o compartilhamento de percepções sobre a existência e sobre o trabalho. Essas são as funções definidas pelo eu poemático para seu processo de escrita, fortemente relacionado à tentativa de amenizar seu sofrimento peculiar e

¹² ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 38-39.

individual. Identifica-se na relação apresentada entre o eu e o próprio poema a aproximação com as perspectivas de Bachelard (1989) a respeito da experiência poética.

O terceiro verso repete uma estrutura já utilizada no início do texto. Trata-se do emprego de uma oração simples e completa, mas que funciona como acréscimo à ideia desenvolvida no período anterior. Neste caso, - “E meu verso me agrada.” - a oração é iniciada pela conjunção aditiva “e”. Há um efeito que marca a continuidade de outra ação iniciada, ou seja, além das finalidades enunciadas para a redação dos versos, há uma consequência a ser considerada: o apreço do eu pelo resultado alcançado no desenvolvimento do processo. Essa afirmação, com a força de definição trazida pelo ponto final, não deixa espaço para qualquer argumentação em sentido contrário. Afinal, o eu tem seu poema justificado e está satisfeito com isso. Neste ponto, a reflexão poderia dar-se por encerrada, sem maiores conflitos e o verso, apresentado em qualquer forma poética que se deseje, cumpre a função de preencher uma necessidade que é, ao mesmo tempo, específica e geral e que agrada àquele que o criou. Se assim fosse, talvez não houvesse mesmo mais nada a ser explicado e, portanto, se encerraria aqui também um suposto diálogo entre poeta e leitor. Mais um indício de inquietude está estabelecido e se refere à dificuldade de comunicação entre o eu poético e um suposto interlocutor a quem decidiu tentar se explicar.

O quarto verso reitera a mesma ideia e a reforça com a utilização do advérbio de tempo “sempre”: “Meu verso me agrada sempre...” A diferença entre o verso anterior e este é que aqui não se trata mais de uma afirmação de tom categórico, considerando a presença das reticências como indicativo de hesitação, o que permite a abertura de espaço para questionamentos e reflexões. A partir deste ponto, o eu passa a descrever mais detidamente a relação que estabelece com a própria poesia e aplica, na sequência, outro advérbio: “às vezes”, que se opõe ao “sempre” do verso anterior.

À oposição entre a satisfação constante com o próprio verso e a constatação de que algumas vezes este mesmo verso sai do controle do autor e dá “uma cambalhota” é acrescida a ressalva de que tal desvio não se relaciona com o público leitor, mas apenas com o próprio poeta, o que, mais uma vez, afasta a possibilidade de comentários em sentido diferente. O sétimo verso da estrofe é uma nova afirmação simples e constituída

em período único: “Eu bem me entendo.” e funciona como reiteração da ideia de que a impressão do outro não poderia ter relevância alguma.

São nessas idas e vindas hesitantes que o ritmo do poema em versos livres, associado ao jogo das contradições, sugere um movimento semelhante ao de uma respiração inconstante, o que pode ser compreendido como mais um indicativo da hesitação inquieta que move o eu. Entre a explicação voluntária que se propôs a oferecer e as afirmações em que demonstra não precisar da compreensão ou opinião do leitor, fica claro o movimento interno de alguém, inquieto, que deseja e não deseja se comunicar e que, sem uma necessidade evidente, apresenta argumentos segundo os quais não precisaria justificar nenhuma de suas opções poéticas. Afinal, ele bem se entende. Esse jogo de idas e vindas também se representa no efeito da imagem da “cambalhota” que, às vezes, o verso pode dar.

Entende-se que a cambalhota - movimento que ocasiona temporária perda das referências espaciais objetivas e que pode gerar desequilíbrio - revela mais um aspecto da relação entre o eu e seu verso, que brinca, rodopia, se vira e se confunde na frente daquele que busca dominá-lo. Não nos esqueçamos de que, para o sujeito, verso é também cachaça e, como tal, tem a propriedade de causar desequilíbrio e perda passageira de consciência. Os versos cinco e seis desta longa segunda estrofe contêm a imagem da cambalhota e são, até este ponto, os mais extensos. É o momento em que, pela extensão do verso e pelo caráter inusitado da imagem, o poema dá uma cambalhota duas vezes; na ida, com “o ar sem-vergonha” e na volta negando o efeito sobre o público da imagem que acabara de criar. O poema assume um tom lúdico, como se o eu passasse a brincar com o leitor, em reflexo à brincadeira entre ele e seu verso. Neste ponto, em mais um movimento de ruptura, o eu interrompe a descrição e caracterização de sua relação com os próprios versos e passa a descrever diretamente seu estado de espírito.

O eu se declara muito triste e a afirmação é a sequência da negação “Não sou alegre” e vem acrescido da preposição “até”: “Sou até muito triste”, o que indica dúvida sobre o próprio estado de tristeza, associado à “sombra das bananeiras” de seu país, que considera mole e preguiçosa. É neste verso que o segundo movimento do poema tem origem e é a primeira vez no texto que o espaço é apontado diretamente como elemento

constitutivo das inquietações do eu. O ambiente surge por meio de uma imagem que faz menção específica à natureza e com um verso carregado de significados que remetem o leitor a uma paisagem brasileira, indicada pela “sombra das bananeiras”, em referência ao poema “Meus oito anos” do poeta romântico Casimiro de Abreu (1839 - 1860), também filho de fazendeiros. A idealização - marca do comportamento de poetas do período do ultrarromantismo – é percebida aqui na caracterização que se faz do espaço, marcada não apenas pela experiência empírica do eu, mas também por seu repertório literário.

É ao espaço que se atribui a “culpa” pela tristeza anunciada no verso anterior. O eu está dividido entre alguém que se coloca como sujeito das lembranças suscitadas pelo espaço e aquele que reflete criticamente sobre a influência exercida por elas sobre ele, fragmentação que provoca um efeito irônico, reforçado pelo exagero nostálgico da imagem criada por Casimiro de Abreu. O ambiente é também representado pela percepção tátil da sombra, caracterizada como “mole”, o que indica, para a toponímia, proximidade entre o eu e o espaço. A mesma sombra, personificada, é caracterizada como “preguiçosa”, o que também pode ser atribuído ao estado de espírito do eu, aqui identificado com seu local de origem.

É sobre essa sensibilidade que Drummond discorre na carta a Mário de Andrade em que fala sobre sua tendência de literaturização da vida e, como vimos, o crítico responde à reflexão com o verso de *Losango cáqui*: “A própria dor é uma felicidade” (FROTA, 200: 215), mas, para além disso, como alguém que age como um tipo de professor, dá uma explicação mais detalhada que contribui aqui para a compreensão do movimento subjetivo do eu:

(...) é certo que uma pessoa da sua sensibilidade e da sua volúpia de consciência não pode ter a felicidade comum que é feita de insensibilidade e de inconsciência. A felicidade de você tem que ser espiritual e a melhor maneira de alcançar isso é ter não a vaidade mas a coragem de si mesmo. O dia em que você sem se amolar com o que disse fulano e sem pensar no que fulano dirá, realizar você para você, o que quer dizer pros outros também, pois que o homem é social, virá a calma grande. Aliás, pois que consciente, sempre rajada de temores e inquietações. Não pense que quando falo na minha felicidade quero dizer que não tenho inquietações nem temores não. Tenho. Mas sei que são inúteis e por isso verifico-os e contemplo-os, sei que vêm de hipersensibilidade e os rejeito para função prática da minha vida. (FROTA, 2012: 128)

A impressão que se tem é a de que Drummond, em “Explicação” busca levar à cabo as instruções de Mário. Ao associar sua tristeza ao espaço e procurar investigar a relação entre sua existência empírica e seu trabalho com versos, o poeta assume suas origens sem deixar de olhar para elas com alguma desconfiança. Compreende-se, portanto, que, ao mesmo tempo, o eu se afasta do espaço para caracterizá-lo como “sombra das bananeiras”, buscando uma referência externa e idealizada; aproxima-se dele ao perceber essa sombra como “mole” e “preguiçosa”. Trata-se de uma nova forma de questionar sua relação com o mundo, reforçando o jogo de proximidade, indicado pela percepção tátil, e afastamento, apoiado na referência externa, em relação ao espaço provinciano a que se refere, que surge como definidor de um estado de espírito marcado pela inquietude.

Outro aspecto da carta de Mário relevante para a análise deste poema como um todo é a menção que faz à preocupação com a opinião do outro em relação ao que escreve e que será melhor explorado mais adiante neste capítulo.

**Há dias em que ando na rua de olhos baixos
para que ninguém desconfie, ninguém perceba
que passei a noite inteira chorando.
Estou no cinema vendo fita de Hoot Gibson,
de repente ouço a voz de uma viola...
saio desanimado.
Ah, ser filho de fazendeiro!
À beira do São Francisco, do Paraíba ou de qualquer córrego vagabundo,
é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de.
E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria.
Aquela casa de nove andares comerciais
é muito interessante.
A casa colonial da fazenda também era...
No elevador penso na roça,
na roça penso no elevador.¹³**

Na sequência da auto descrição fica evidente a tentativa declarada do eu em ocultar seus sentimentos de tristeza, uma vez que afirma andar “na rua de olhos baixos” para que ninguém perceba que passou “a noite inteira chorando”, fingimento associado ao processo do fazer poético, em que há uma simulação de situações e sensações que pertencem ao universo literário. O sentimento declarado como sincero também pode ser

¹³ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 38-39

fruto da ficção e o eu sempre transita entre revelar-se ou não, talvez por não encontrar uma única forma precisa de fazê-lo e é nesta inquieta contradição que se revela.

Não há um ponto de chegada definido que seja capaz de trazer calma ao eu. Ele vai ao cinema e sugere entreter-se com as imagens de filmes do universo western americano, protagonizados pelo ator Hoot Gibson (1892-1962), espécie de representação do espaço provinciano dos Estados Unidos, outra referência externa na qual o eu procura por si mesmo. As contradições permanecem latentes e “a voz de uma viola” devolve o eu ao seu ambiente de origem, o que o desanima. A oposição entre o espaço externo, apresentado pelo cinema e portanto distante, e o espaço local, reapresentado agora pela audição, gradiente sensorial remoto, uma vez que é anunciado pelo som do instrumento, revelam o embate que o eu lírico trava consigo mesmo, em busca de signos dos ambientes com os quais possa se identificar de maneira menos conflituosa. É a reflexão sobre a relação entre o espaço e sua identidade que desencadeia a inquietude.

Uma definição simples sobre suas origens, relacionada mais uma vez ao espaço em que foi criado e também à família que o criou, é um dado mais específico e individual sobre o eu. A condição de “filho de fazendeiro” está atrelada à origem do poeta e também à referência a Casimiro de Abreu, e a forma exclamativa do décimo sexto verso destaca-se por ser a única exclamação de todo o texto, o que pode ser mais uma sugestão irônica e não marca de recente descoberta. É importante considerar também a questão do lugar social ocupado por um “filho de fazendeiro” e a porção de culpa contida no eu por ocupar esse lugar. Ainda que neste texto as questões sociais não sejam o tema principal, a indicação da condição privilegiada seguida de exclamação, condição que, de certa forma, possibilita o desenvolvimento da sensibilidade do eu, pode ser compreendida como um dos aspectos de inquietude que se manifestará posteriormente na obra de Drummond.

Da mesma forma que o verso-cachaça pode ser oferecido em diferentes formatos ao leitor, as origens mais específicas do filho de fazendeiro também não importam, podem ter sido criados à beira de grandes rios como o São Francisco e o Paraíba ou “de qualquer córrego vagabundo”, como os riachos sem relevância que corriam ao pé do Pico do Cauê, em Itabira. Tal contraste espacial neste verso funciona como elemento de aproximação entre o eu e outros filhos de fazendeiros, mesmo aqueles criados em outros

espaços, todos ocupando determinado espaço social e portadores da “mesma sen-si-bi-li-da-de.” O destaque à palavra grafada com sua separação em sílabas é uma marca de ironia. A sugestão da pronúncia dividida e enfatizada sílaba por sílaba revela que o eu satiriza sua própria condição, como se estivesse remendando a fala que ele mesmo pronunciou. É a inquietante “invasão de aspectos subjetivos” de que fala Antonio Candido, que vai além ao considerá-la tirânica, justamente por ser ela responsável pela manifestação do egocentrismo expresso em muitos poemas de *Alguma poesia* do qual o poeta procura escapar sem conseguir:

(...) cada grão de egocentrismo é comprado pelo poeta com uma taxa de remorso e incerteza que o leva a querer escapar do eu, sentir e conhecer o outro, situar-se no mundo, a fim de aplacar as vertigens interiores. (CANDIDO, 1970: 96)

Os versos que definem traços típicos a todos os filhos de fazendeiros, se desenvolvem de forma interessante no que se refere ao sujeito. Inicialmente, a condição de filho de fazendeiro é genérica e ampla, a questão é “ser” filho de fazendeiro, independentemente de qualquer outro traço de personalidade.

Estabelecendo uma relação entre o conflito esboçado pelo sujeito a respeito de sua condição privilegiada e a manifestação de oralidade contida no uso de “a gente”, na sequência do texto, identifica-se uma tentativa de auto inclusão em um outro ambiente, talvez mais informal e afastado de padrões de comportamento. Quando utiliza “a gente”, o eu está designando um comportamento que também pratica. Na forma de se referir a si próprio, aqui pertencente e incluído a um grupo mais amplo, o eu lança mão de um recurso de oralidade semelhante ao que usara em “Todo mundo”, o que contribui ainda para a criação de um efeito de aproximação entre eu poético e leitor, o que reforça o caráter de depoimento pessoal e de confissão atribuído ao poema.

No processo de apropriação dessa sensibilidade, desde sua caracterização impessoal até a total identificação com o eu, que só se concretiza com o verbo “penso” em primeira pessoa, é no espaço que se encontra o contraste entre o geral e o individual. A referência primeira é “pátria”, como signo geral e abrangente, ainda que identificador de determinadas características específicas pelas quais o eu se revela interessado (“viajando na pátria”), porém afastado (“sente saudades da pátria”). Identifica-se neste verso a procura do eu pelas características e impressões sobre o país que foram

reveladas entusiasticamente a Drummond não apenas por Mário de Andrade, mas pelo conjunto de reflexões desenvolvido pelos modernistas brasileiros das primeiras décadas do século XX acerca da identidade nacional. Características que o eu não encontra concretizadas em suas pesquisas empíricas pelo país e das quais se declara afastado e com saudades.

Na sequência, as referências são ao cenário construído pelo homem (“casa de nove andares comerciais”), como signo de progresso e desenvolvimento e (“casa colonial da fazenda”) como metonímia da província original do autor. Importante observar que, no poema, a cidade é referida no tempo presente: “é muito interessante” e a província no tempo passado: “também era”. A sugestão de que o eu se desloca fisicamente do interior para a cidade grande é confirmada pelo vigésimo terceiro verso, também com o verbo no presente e conjugado em primeira pessoa do singular: “No elevador penso na roça,” e seguido da inversão entre espaço e objeto de pensamento: “Na roça penso no elevador” alterando o local, porém mantendo o frequente desencontro entre o espaço onde efetivamente se está e aquele em que se pensa. A divisão do eu está estabelecida e sua inquietude explicitada exatamente em relação ao espaço que ocupa no momento, espaço que não é suficiente para acolhê-lo e que tampouco o define por completo, mas que contém aspectos que impregnam o clima psicológico do eu. É o *gauche*, amaldiçoado pelo anjo torto, que, apesar de seu interesse e esforços, não consegue se encontrar em nenhum dos espaços por onde transita, a despeito de suas diferenças marcantes. As inquietudes não se encontram nos espaços, mas são reveladas e ampliadas em função das oposições existentes entre eles.

**Quem me fez assim foi minha gente e minha terra
e eu gosto bem de ter nascido com essa tara.
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.
O francês, o italiano, o judeu falam uma língua de farrapos.
Aqui ao menos a gente sabe que tudo é uma canalha só,
lê seu jornal, mete a língua no governo,
queixa-se da vida (a vida está tão cara)
e no fim dá certo. ¹⁴**

¹⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 38-39

O primeiro verso da penúltima estrofe reforça uma percepção do eu já declarada anteriormente: sua personalidade é herdeira direta das pessoas que o cercaram e da terra em que se formou. Mais uma vez encontra-se aqui uma afirmação que soa como uma justificativa para sua subjetividade desencontrada. O verso seguinte se equipara às afirmações já feitas anteriormente de que essa tendência do autor o agrada e que “ter nascido com essa tara” é uma característica positiva.

A escolha do termo “tara” para descrever seu comportamento - marcado pelo conflito, declarado como triste, em que o eu se debate entre sua subjetividade peculiar e a tentativa de identificar-se com atitudes mais gerais - corrobora com a atmosfera popular e informal já presente na imagem inicial da cachaça e reforçada pelo uso de termos como “a gente” e “todo mundo” e que ganham ainda mais força no movimento final do texto. A identificação com a terra e com as pessoas inclui o eu em um grupo genérico de indivíduos que, mesmo informados das notícias e insatisfeitos com o governo e com o custo de vida, conformam-se com a situação sem deixarem de se queixar dela. São novas contradições que reforçam o caráter cindido do eu, mesmo estando agora voltadas à definição de um ambiente mais geral, no qual “é tudo uma canalha só” e que não chega a ser nomeado.

Ao observar-se que no poema o local de origem não é referido pelas palavras “Brasil”, ou “brasileiro”, mas apenas “minha terra”, percebe-se um reforço na postura mais patritota do que nacionalista, como já teria sido possível identificar nas linhas que Drummond escrevera sobre o país, nas mencionadas cartas iniciais enviadas a Mário de Andrade:

(...) é preciso convencer-se a gente de que *é* brasileiro! E *ser* brasileiro é uma coisa única no mundo; é de uma originalidade delirante. Não confundir com nacionalismo. (FROTA, 2002: 40)

Suas impressões sobre o Brasil, à época (1924), foram mais detidamente explicadas em nova carta:

Acho o Brasil infecto. Perdoe o desabafo, que a você, inteligência clara, não causará escândalo. O Brasil não tem atmosfera mental; não tem literatura; não tem arte; tem apenas uns políticos muito vagabundos e razoavelmente imbecis ou velhacos. Entretanto, como não sou melhor nem pior do que os meus semelhantes, eu me interesso pelo Brasil. Daí o aplaudir com a maior sinceridade do mundo a feição que tomou o movimento modernista nacional, nos últimos

tempos: feição francamente construtora, após a fase inicial e lógica de destruição dos falsos valores.” (IBIDEM: 56)

O interesse que o poeta declara ter pelo Brasil está diretamente associado aos pressupostos do movimento a que se refere como “modernista nacional”, o que explica, inclusive, a reiterada utilização do registro coloquial de linguagem. Essa mesma associação indica que seu posicionamento enfaticamente negativo refere-se muito mais à unidade nacional do que às características da terra natal em si, no poema apontada como responsável pela agitação contraditória que domina especificamente o eu e “tudo uma canalha só”, forma popular e novamente oralizada de se referir a um grande grupo humano que pode ser entendido como parte daqueles que vivem no espaço identificado como “aqui”.

O ambiente termina por ser caracterizado pela negação e seu reflexo negativo é a Europa. O provinciano descreve a Europa como “uma cidade muito velha”, referindo-se a algo genérico, distante e propositalmente indefinido, cujas características são a ambição desmedida pelo dinheiro, a conexão com costumes e formas de expressão gastas e ultrapassadas, mas que, por meio de recursos de sedução - “atrizes de pernas adjetivas” - teriam poder para subjugar o frágil e contraditório eu, em quem “passariam a perna”, o que pode significar simplesmente enganar, mas também pode se referir a um encontro sexual fortuito e vazio.

A apresentação da Europa como a “anti-pátria” não deixa de soar artificial. O jovem que de declarava francês em 1924, menos de dois anos depois, utiliza de linguagem caricata para descrever um continente, reduzido à condição de cidade e com toda sua importância cultural desconsiderada. Esse exagero caricatural é mais uma marca de ironia do eu que, na valorização de seu espaço original, inicia a breve apresentação com a locução “ao menos”, que indica sua percepção de que a vantagem de fazer parte desse grupo não é exatamente algo que merecesse destaque. Aqui, indício de hesitação. Afinal, está ou não está o eu identificado com sua terra e sua gente? A ironia é o recurso, já observado anteriormente neste poema, que revela a cisão do eu, elemento gerador de inquietude. Outra manifestação interessante de desencontro, momento em que, a despeito das afirmações de caráter pouco valorativo do eu sobre o grupo ao qual se coloca como integrante, ele retorna a um certo ponto de conformismo já indicado em

outros momentos do poema: “e no fim dá certo”, que se aproxima de “E meu verso me agrada” e ainda de “Eu bem me entendo”.

A reiteração do eu sobre sua capacidade de encontrar uma forma frágil de equilíbrio entre si mesmo e os versos, que o consolam e podem também viciá-lo e desequilibrá-lo como cachaça, revela uma insistente retomada da investigação íntima de um indivíduo que busca definir-se a partir da relação que mantém com sua produção poética e com o espaço que o cerca. Lembremos da grande influência de Mário de Andrade não apenas na composição do primeiro livro de poemas de Drummond, mas em seu aprendizado sobre a percepção da dor e do tênue limite entre vida e literatura. A adesão temática aos elementos caracterizadores do Brasil, muito presentes na obra de Mário e já discutidos entre os dois poetas por cartas, tem aspecto artificial, exatamente pelo exagero das afirmações e pela percepção ingênua forjada do homem provinciano a respeito daquilo que, por mais que reconheça como padrão e influência significativa na formação do ambiente brasileiro, não conhece efetivamente na prática. Há, mais uma vez, marca de ironia na apresentação da visão subjetiva negativa sobre o europeu, mas nela está incluído o desejo sincero de compreender e usufruir das peculiaridades tão ricas e promissoras da pátria.

**Se o meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.
Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?**¹⁵

Não há conclusões mais definitivas ou pacificadoras desse espírito inquieto e, depois de se confessar despojadamente, lançar mão de comparações ora estereotipadas na idealização romântica, ora generalizantes e pouco precisas que marcam o desenvolvimento do percurso de meia ironia do poema que, mesmo quando está brincando, pinça indícios de uma realidade a que de fato percebe pertencer, resta transferir ao leitor a quem se explica a responsabilidade de julgar e avaliar o resultado do texto, sem deixar de alertá-lo para o fato de que não se trata de nada mais do que, simplesmente, poesia.

Uma observação interessante a respeito do verso que encerra “Explicação” é que Drummond escrevera ao amigo Mário de Andrade, agradecendo e comentando as

¹⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 38-39

observações que o crítico fizera sobre *Alguma poesia*. Na carta, datada de 31 de agosto de 1926, Drummond afirma: “hoje que me sinto orgulhoso de ter tido coragem bastante para romper com o pós-simbolismo, o penumbrismo e outras covardias intelectuais. Costumo dizer e escrever que não sou prosador, sou só poeta.” (FROTA, 2002: 240). Outra vez a ironia está presente na afirmação ambígua que, ao mesmo tempo, torna a poesia algo pertencente a uma dimensão especial e diminui sua relevância e sua obrigatoriedade de acerto, em última instância simulando libertar-se da opinião do outro ao final de 40 versos explicativos da validade da poesia que faz. O eu está inquieto.

A dúvida a respeito da validade do próprio discurso é um dos elementos que Antonio Candido identifica como componente das inquietudes na obra de Drummond. O início da última estrofe é, mais uma vez, uma negação, aqui apresentada por meio de uma condicional. A menção à condição indica a possibilidade do verso não ter dado certo segundo o julgamento daquele que lê e com o qual o eu mantém uma espécie de comunicação truncada por idas e vindas repletas de oposições que se negam e reafirmam mutuamente desde o início do longo processo de investigação subjetiva. É ao leitor que é atribuída a responsabilidade pela compreensão do poema em sua variedade de significados e representações. Caso ele não seja capaz de reconhecer a importância do depoimento estético e temático apresentado, seu modo de ouvi-lo é que estaria deturpado: “foi seu ouvido que entortou”. O traço de arrogância contida nessa transferência da responsabilidade de validação do poema para o leitor também pode ser identificado aqui como sinal de dúvida e inquietação do eu.

Como finalização, porém, a declaração direta de que o eu não é nada mais do que poeta é a derradeira justificativa para suas indefinições emocionais. O poema é a representação dessas indefinições. As oposições das imagens desenvolvidas e o prosaísmo dos versos livres indica que não se poderia mesmo esperar um posicionamento claro e inequívoco de alguém cujo trabalho é mergulhar em terreno tão pessoal e ambíguo como o verso, aquele mesmo que o consola e vicia. O caráter metalinguístico perpassa todo o texto dedicado à reflexão sobre a natureza do verso, a partir da caracterização daquele que o escreve e de sua formação filiada a determinado espaço físico e ao conjunto de experiências associadas ao desenvolvimento do Modernismo. O poema questiona a validade não só dele mesmo, mas, por extensão, de

toda a poesia como veículo de expressão, afinal, segundo ele em sua última afirmação, não se poderia mesmo esperar que um poeta pudesse desenvolver um discurso em que seus conflitos e inquietudes não tomassem a frente de qualquer outra discussão.

1.6. Poesia como processo de um indivíduo inquieto e perdido no espaço

O poema “Explicação” possui todos os elementos que compõem as inquietudes como definidas por Antonio Candido. É um texto em que se discute a poesia como processo, em que há uma clara divisão do eu entre o espaço provinciano e o cosmopolita e no qual o questionamento principal está relacionado a uma tentativa de validação de seu próprio discurso, apresentado por meio de versos. É possível acompanhar em três etapas o processo do eu que se expressa nos versos: a primeira é a relação que estabelece com a própria poesia, a segunda caracteriza sua melancolia, produto de divisão atribuída à influência do espaço, e a terceira, que marca o diálogo mais direto com o leitor, em que a validade do discurso poético é diretamente questionada.

Ao classificar o verso como “consolação”, o eu desconstrói qualquer possibilidade de julgamento externo a respeito da validade daquilo que faz, como se diminuísse a importância do resultado final, uma vez que é o processo de consolação pessoal o que está em foco. Esse processo interessa exclusivamente àquele que é sujeito dele e não a um público. Apesar disso, há a interlocução direta no final do poema com um suposto leitor, o que, de certa forma, revela que parte importante da investigação é a construção de um diálogo entre quem escreve e quem lê, entre o eu e o outro.

O poema, desde o título, desenvolve as razões que levam o eu a se expressar por meio de versos. Como se pedisse desculpas pelo resultado alcançado - ainda que revele certo desprezo pelo leitor -, ao reafirmar a natureza original de seu trabalho como consolação pessoal de seus conflitos, o eu se declara refém de seu local de origem, do qual não consegue se desvencilhar. A contradição entre sentir-se satisfeito e representado em seus poemas - que têm a função declarada de consolar dores e preencher lacunas subjetivas -, e precisar se explicar sobre o resultado poético alcançado é o motivo central do texto.

Essa contradição é o núcleo do conflito que acomete o eu durante seu processo de trabalho. É como se houvesse uma necessidade premente de agradar o leitor, referido

como “senhor” no último verso. Por um lado, o eu reflete individualmente sobre seus versos e atribui a eles uma função terapêutica pessoal e intransferível; por outro, segue na tentativa de se fazer entender por aquele que o lê. A validade do discurso está em questão, caso contrário não precisaria de explicações ou justificativas. Na última estrofe, esse questionamento se explicita quando o eu cogita a possibilidade do verso não ter dado certo e utiliza de sua condição de “poeta” como justificativa principal que, de certa forma, o dispensaria de escrever algo que necessitasse de aprovação.

A relação do eu com o outro, neste caso o suposto leitor, é a principal razão do texto ser escrito. O eu, que se declara satisfeito com seu próprio verso, cogita a possibilidade deste não ter efeito sobre quem o lê e finge não se interessar pela opinião do leitor, mas decide se explicar para ele. Essa contradição vai se tornando mais clara e se interseccionando a outras contidas na própria essência do eu que, ainda que se afirme identificado com suas origens, se revela atraído por um outro universo que acessa pelo cinema, pela construção urbana que julga “muito interessante” e pela imagem do continente europeu, com o qual sonhar seria, para ele, a maior “burrice”. O espaço está no centro da contradição ou, ao menos, é por meio dele que o conflito se materializa em imagens no texto.

A análise de “Explicação” é o ponto inicial para que possamos indicar um processo de transformação na relação do eu poético com suas inquietudes. Consideramos o poema de *Alguma poesia* uma espécie de base em que a voz poética, por meio de seu lirismo derramado em versos livres, parte da observação fina sobre a relação que mantém com os textos que escreve para apresentar sua subjetividade sensível, e identifica no espaço, com o qual nunca se sente plenamente identificado, e em sua condição de filho de fazendeiro, uma certa tendência para o sofrimento. A melancolia delicada de um jovem poeta que tenta, em seu espaço natural, comunicar-se com o mundo que o cerca em busca de explicações para seus conflitos tomará novos contornos em contato com outros lugares e contextos, que revelarão novas aberturas de dor e sofrimento.

2. A DOR FEITA DE INQUIETUDE

Antes de darmos um salto no tempo para olharmos detidamente um exemplo de texto produzido em outro período do trabalho do autor, é importante esclarecer que os indícios de inquietude reconhecidos no poema “Explicação”, desencadeados em função da relação do eu com o espaço e transformados em experiências poéticas refletem certas tendências dos primeiros livros, em um processo de desenvolvimento da figura do eu poético. Apesar disso, alguns traços de personalidade se mantêm e até são reforçados com o passar do tempo, como uma espécie de melancolia congênita. Em referência a isso, nos interessa apontar exemplos que revelem diferenças na maneira daquele indivíduo irônico se relacionar com a própria dor.

O contexto que envolve a produção e publicação dos doze poemas que compõem o livro *José* é muito diferente daquele de *Alguma poesia*. Trata-se de uma obra que surge como que espremida entre dois marcos fundamentais da trajetória poética de Drummond – *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo* -, e sua publicação é marcada como uma fronteira importante no que se refere ao espaço editorial alcançado pelo poeta, o que já o apontava como representativo no cenário do desenvolvimento da poesia nacional daquele período, por passar a fazer parte dos autores da editora José Olympio.

Vivendo no Rio de Janeiro desde 1934, quando aceitou o convite do amigo Gustavo Capanema, que assumia o Ministério da Educação e Saúde Pública, para chefiar seu gabinete, o poeta acomodou-se com sua esposa Dolores e sua filha Maria Julieta, então com seis anos de idade, em uma casa de vila, na Avenida Princesa Isabel, perto do novo túnel, em Copacabana. O impacto da cidade sobre o mineiro sensível que se instalara na capital federal é manifestado por meio dos versos dolorosos de *Sentimento do mundo*, seu terceiro livro de poemas, o primeiro a ser considerado pela crítica como um exemplar do que poderia ser chamado de “poesia social”.

Para além da mudança física para uma cidade cuja população estima-se em pouco mais de 1.100.000 habitantes à época, Drummond tornara-se um funcionário público de nível médio e precisava enfrentar, no dia a dia do ministério, um patrulhamento constante às ações de Capanema pelo líder da ação católica Alceu Amoroso Lima, forte representação política religiosa. Em função disso, Drummond chegou a enviar uma carta de demissão ao ministro em março de 1936, em que afirmava não ter posição à esquerda,

mas sentir por ela “(...) uma viva inclinação intelectual” (CANÇADO, 2012: 157). Pode-se inferir que os conflitos ideológicos em função dos posicionamentos políticos em um período tão conturbado da história brasileira e internacional tenham sido uma experiência muito relevante para o “filho de fazendeiro”, e que ele tenha recorrido a um recurso de consolação já de há muito conhecido: o verso. Drummond permaneceria à frente do gabinete de Capanema até 1945, uma vez que, mesmo após a decretação do Estado Novo em 1937, sempre houve no ministério uma atmosfera de ambiguidade ideológica que o próprio ministro fazia questão de estimular.

2.1. Experiências poéticas da dor social

Os poemas de *Sentimento do mundo* expressam textualmente a postura política de Carlos Drummond de Andrade neste período e, por isso mesmo, circularam clandestinamente quando reunidos em uma publicação de apenas 150 exemplares distribuídos entre os conhecidos do autor para tentar despistar a censura e acabaram, por “(...) uma espécie de passa-anel furtivo, despistador para burlar a polícia” (CANÇADO, 2012: 161), alcançando um estudante da USP - Antonio Candido -, ligado à resistência democrática de esquerda, que percebeu neles um exemplo de verdadeira poesia política. Em 1941, o livro ganharia notoriedade ao ser tema de um número inteiro da *Revista Acadêmica*, que tornara-se um importante veículo de ideias antifascistas e que identificou em Drummond “(...) uma espécie de arma política e cultural da resistência democrática” (CANÇADO, 2012: 162).

Mário de Andrade, que fazia parte do conselho editorial da revista, só se manifestaria mais pessoal e detidamente sobre o livro em carta datada de 15 de agosto de 1942, depois de Drummond ter reunido todo o seu trabalho em novo volume, *Poesias*, primeiro livro do poeta que não foi custeado por ele mesmo e que saía pelo selo da grande editora José Olympio, com a qual firmaria parceria pelos próximos 40 anos. Na carta, ao reunir suas notas sobre a obra, o amigo enfatiza as questões acerca do desenvolvimento da dor em *Sentimento do mundo*, agora relacionada às questões sociais muito presentes na obra:

O que levou C. Drummond de Andrade ao impressionante estado lírico de seu livro é uma raivosa consciência de sua própria desumanidade. (...) Mas é principalmente na palpitação sensível desses poemas, mais que em confissões declaradas, que transpira esse violento ódio que tem o poeta de si mesmo (...) E com isso o livro se desenvolve numa dramática atmosfera insalubre, porque ao não-conformismo da vida o poeta ajunta um não conformismo de seu próprio conformismo. “Mas como dói!” pra me servir de uma das próprias frases do poeta... E então, em magníficas transfigurações, o poeta ergue os temas mais simples, até sentimentais, a uma grandeza absurda, e da menor dor, pela transposição feérica do lirismo, ele consegue implantar em nós o sentimento de uma dor inaceitável.” (FROTA, 2002: 480-481)

Interessante o apontamento do crítico com relação ao aspecto confessional da obra de Drummond e a forma que essa confissão assume “*na palpitação sensível desses poemas*”. Mário apontara *Alguma poesia* como uma obra marcada pelo individualismo, e percebe em *Sentimento do mundo* um aprofundamento deste estado, que agora classifica como “*rico, inaferrável e essencial*”, produto de “*um poeta verdadeiro, cuja vida se transformou.*” Sobre o impacto dessas transformações, na mesma carta, o crítico ainda acrescenta:

O poeta não mudou, é o mesmo, mas as vicissitudes de sua vida, novos contatos e contágios, novas experiências, lhe acrescentaram ao ser agressivo, revoltado, acuado em seu individualismo irreduzível, uma grandeza nova, o sofrimento pelos homens, o sentimento do mundo. Foi realmente um acrescentamento enorme, esse ajuntar às dores do indivíduo a fecundidade da dor humana, e se já dantes o poeta tímido que apelidava um livro de “alguma poesia” já era um grande poeta agora que conscientemente apelidou seus novos versos com o título orgulhoso de *Sentimento do mundo*, nos deu uma obra que além de grande é extraordinária. Individualismo irreduzível de *Alguma poesia*. Em *Sentimento do mundo* o poeta sem nada perder de seu individualismo, além da dor do indivíduo, junto com ela, dentro dela, sofre da humana dor.” (FROTA, 2002: 483)

A opção por enfatizar a presença marcante da dor em um livro considerado representativo da poesia de cunho social reforça a já referida participação de Mário no processo de compreensão de Drummond a respeito da própria dor. Não há dúvidas de que a dor no livro está pautada em um sentimento de culpa nutrido por Drummond a respeito de sua condição em relação a um sofrimento mais geral, levando em conta as questões sociais, a ditadura no Brasil e a própria guerra. O gauche, mergulhado em sua dor pessoal de inadequação, que encontramos em *Alguma poesia* sofre agora de “*dor humana*”.

A dor que Mário reconhece em *Sentimento do mundo* em muito se aproxima do tema das inquietudes que Antonio Candido desenvolveria em seu artigo de 1965. Para

Candido, é de uma constante insatisfação consigo mesmo e da tentativa de anulação da perspectiva individual que alcança status de “(...) sentimento de culpa, indo ao limite da negação do ser” (CANDIDO, 1970: 101) que nascem as inquietudes do autor. Enquanto os comentários de Mário de Andrade parecem antever a possibilidade de fusão, dinâmica e conflituosa, das dores pessoais e coletivas, que seriam, mais tarde, tratadas como “um vasto coro” em “Relógio do Rosário”, Candido identifica, na constante pesquisa drummondiana acerca dessa falsa dicotomia e em uma certa tentativa do poeta de livrar-se dela, o desenvolvimento de uma das principais linhas de força em grande parte do trabalho de Drummond.

A Rosa do Povo, considerada muito significativa na trajetória do autor, só seria publicada em 1945 e, mais ainda do que *Sentimento do mundo*, também tem na guerra e em todas as sequelas decorrentes de um embate daquelas proporções seus temas principais. É neste momento da produção poética drummondiana que Antonio Candido identifica o surgimento mais claro das inquietudes presentes na poesia do autor mineiro e pode-se dizer que em *A Rosa do Povo*, a poesia social - de cunho político e dedicada à discussão do coletivo - e a poesia individual, em que questões mais pessoais e reveladoras da individualidade são abordadas, se fundem de forma contundente. Para que a noção de inquietude se complete há também o questionamento constante sobre a experiência poética em si e a validade do discurso ali empreendido, tratada nos dois textos metalinguísticos que abrem o volume - “Consideração do poema” e “Procura da poesia” - nos quais o eu compartilha sua atividade de trabalho constante e árduo com as palavras.

2.2. Algumas das peculiaridades de José

Ao debruçar-se sobre José, José Guilherme Merquior, além de considerar o livro “(...) uma das mais belas joias do lirismo moderno em português” (MERQUIOR, 2011: 97), também o classifica como uma espécie de ruptura, em se considerando a evolução à temática social tão presente em *Sentimento do mundo*. Sobre isso, o crítico identifica um processo de remodelização do estilo drummondiano, “(...) arrancando-o à melopéia e a à imagística da vertente neorromântica” (MERQUIOR, 2011: 97) da publicação

anterior. Além disso, em suas análises, o crítico aponta a questão da metalinguagem, que Candido já apontara, como algo cada vez mais recorrente nas obras de Drummond e que, neste livro, surge como tema central de “O lutador”: a batalha cotidiana de um poeta com seu principal material de trabalho.

John Gledson (1981), em seus comentários sobre a mesma obra, aponta a importante presença de Itabira e da conseqüente consciência do itabirano agora afastado de seu ambiente de origem, nos poemas de *José*. A ideia defendida pelo crítico é a de que a localização no Rio de Janeiro contribuiu para que o outro espaço constitutivo do eu, a província, ganhasse relevo no livro. Há alguns poemas emblemáticos desta obra que fazem referência direta à cidade mineira, como “Edifício Esplendor”, no qual o eu, novamente parodiando o poeta romântico Casimiro de Abreu, exclama “Oh que saudades não tenho / de minha casa paterna.”¹⁶ e “Viagem na Família”, cujos versos iniciais “No deserto de Itabira / a sombra de meu pai / tomou-me pela mão” exercem papel importante na exploração da memória, para além do espectro familiar, na poesia de Drummond. Para Gledson, *José* revela um conflito entre “(...) o espaço que os poemas tentam estabelecer, e o esforço do poeta para escapar desse mesmo espaço.” (GLEDSON, 1981: 142)

A presença conflitante entre o universo urbano e rural é tema de “O boi” poema em que a solidão do boi no campo é aproximada daquela experimentada pelo homem na rua. As Minas Gerais surgem mais como presença do que como lembrança, uma vez que é aspecto constitutivo da natureza do eu que se expressa e que algumas vezes desdobra-se em memória, outras em lamento, como em “Minas não há mais”, verso do texto que dá nome ao livro. O cenário em que alguns dos poemas se desenvolvem é aspecto fisicamente restritor do ambiente em que o eu se insere, o que, de forma um tanto quanto claustrofóbica, agrava a já em princípio conflituosa tensão que decorre da relação entre esse eu e o espaço. É o caso de “a casa não dorme, estupefata” com a força da água que cai na caixa d’água durante a noite em “Noturno Oprimido” e da “pequena área do quarto”, que delimita as “difíceis vidas” separadas no silêncio de “Viagem de Família”. O exemplo mais evidente desse procedimento está, no entanto, no poema “A Bruxa”.

¹⁶ Todas as citações de poemas entre aspas nesta página pertencem à obra *José*. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 85-87

Um aspecto relevante em *José* é a transformação que se percebe na relação do poeta com a métrica. Há uma aproximação maior entre Drummond e o verso metrificado em grande parte do livro, mas o que fica claro é que mesmo nos textos aparentemente isométricos, o poeta optou por não aderir completamente à regularidade, pois é possível encontrar algumas transgressões recorrentes, tanto na contagem de sílabas poéticas quanto nas sequências de sílabas tônicas. É o caso, por exemplo, de “José” e de “Rua do olhar”, além do poema de abertura que analisaremos a seguir.

A inclusão do livro nesta pesquisa está também atrelada a essa interessante variação formal proposta por Drummond em alguns dos textos. A hipótese que se levantou é a de que o poeta buscava uma forma de disciplinar o verso com o qual lutava cotidianamente e que, algumas vezes, em seu lirismo inicial, poderia dar uma *cambalhota*¹⁷. Além disso, por sua própria natureza espremida entre dois grandes livros de poesia social e repletos de dor humana, a obra acaba funcionando como uma espécie de pausa nas reflexões mais diretamente ligadas às questões sociais que, como apontou Merchior (2011), acabaram ganhando feição neorromântica em *Sentimento do mundo*, ao retratarem a dolorosa experiência do encontro mais efetivo do eu com a cidade do Rio de Janeiro e todas as significativas transformações que esse contato ocasionou em sua vida pessoal, profissional e, conseqüentemente, em suas experiências poéticas.

Além disso, o poema “A Bruxa”, em especial, claramente estabelecido no espaço urbano, surge como um interessante ponto intermediário entre “Explicação” e “Relógio do Rosário”, o que permite que se observe o processo do poeta em seu embate com a própria dor.

Estabelecido aqui seu contexto de produção e a posição que ocupa dentro deste trabalho e da obra do autor mineiro, passemos à análise do poema.

¹⁷ Referência a verso do poema “Explicação”, de *Alguma poesia* in ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 38.

2.3. A experiência poética de “se debater”

A BRUXA¹⁸

A Emil Farhat

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 esse 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

¹⁸ Poema da obra *José*. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 84.

**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.**

“A bruxa” é o texto de abertura do livro e reflete parte da percepção de inadequação que já encontramos em “Explicação”, a de um homem, agora afastado de sua cidade natal, residindo na capital federal e que se encontra em momento de reflexão solitária em que questiona possíveis posturas a serem assumidas, tanto frente à situação político-social que experimenta, - menos explorada aqui, mas fortemente presente nos poemas de *Sentimento do mundo* - quanto à sua trajetória pessoal como poeta, e que se relaciona de forma conflituosa com o ambiente em que se desenvolve.

Ao dedicar o poema ao jornalista político Emil Farhat (1914-2000) o autor faz referência a um amigo com quem compartilhava ideias críticas a respeito dos rumos políticos do país. Emil fez parte do movimento “Esquerda Democrática”, que pretendia eleger o escritor José Américo de Almeida como Presidente do Brasil em 1938 e discursou em um importante comício em Niterói alguns dias antes da decretação do Estado Novo por Getúlio Vargas, em novembro de 1937. Entendemos que sua figuração na dedicatória é uma homenagem a alguém que poderia ser chamado de “companheiro” pelo poeta, exatamente pela aproximação ideológica entre os dois à época.

Do ponto de vista formal, temos um texto composto de 51 versos cuja maioria mantém o padrão regular de sete sílabas poéticas, com seu ritmo igualmente marcado pelas tônicas principais na quarta sílaba. Organizado em sete estrofes de tamanhos diferentes, o texto acompanha o desenvolvimento da sensação incômoda da solidão, desde sua percepção concreta em um quarto na cidade do Rio de Janeiro na primeira estrofe até a exortação final, quando o eu descreve o movimento agitado do inseto que quer “*romper a noite*”, identificado como representação de sua confiança pessoal. A regularidade métrica e rítmica dos heptassílabos sugere equilíbrio, o que é reforçado pela cadência também regular do ritmo, que gera uma certa monotonia, pontualmente quebrada por alguns versos com tônicas na terceira ou na quinta sílaba, o que gera uma sensível variação na sonoridade do texto, como veremos a seguir.

Diferentemente do poema “Explicação”, em que a relação entre o eu poético e os versos que escreve é gatilho para seus questionamentos frente ao espaço provinciano, em “A bruxa” é o espaço que desencadeia a reflexão sobre a solidão do eu, e este espaço agora é o “do elevador”, da “*casa de nove andares comerciais*”, o espaço da metrópole. Está, mais uma vez, apontada a participação efetiva do espaço nas manifestações de inquietude do eu que se percebe sozinho e se confessa agitado, dentro de um quarto na grande cidade do Rio de Janeiro.

O título do texto sugere que seu assunto seja algo do campo sobrenatural, ligado ao terreno da magia. O termo “bruxa”, derivado do verbo italiano “bruciare” que significa “queimar”, ou ainda “arder”, carrega em si conotações ambíguas que transitam entre sabedoria e domínio da natureza e poder de lançar maldições e praticar o mal. Essas conotações são prenúncios da caracterização do sofrimento do eu que “arde” e cujo incômodo, transformado em poema, pode salvá-lo ou amaldiçoá-lo.

Vejamos as etapas das reflexões desenvolvidas no poema:

A BRUXA

A Emil Farhat

**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.¹⁹**

O primeiro verso define o ambiente, caracterizado como uma cidade de dois milhões de habitantes em que a voz poética se declara sozinha. O tema da solidão, em meio a noite escura e silenciosa, foi explorado em “Noturno à janela do apartamento”, último poema de *Sentimento do mundo* (2015), o que significa imediatamente anterior, na sequência das publicações, ao texto em análise aqui. Naquele texto, a imagem final -

¹⁹ Poema da obra *José*. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 84

“Triste farol da Ilha Rasa” - indica a instabilidade entre luz e escuridão como algo que o eu conseguia vislumbrar. Em “A bruxa”, a escuridão é, associada à cidade, elemento opressor e desencadeador do processo reflexivo.

A oposição entre o indivíduo solitário e a grande cidade é reforçada pela limitação, ainda maior, imposta pelo quarto em que se encontra e por uma nova oposição entre si e todo o continente americano. O “gauche”, de *Alguma poesia*, está presente. Torto e inadequado, tributado às origens do artista no Brasil profundo de Itabira, inadaptado ao ambiente em que está, ainda que com ele (grande cidade e, por extensão, mundo cosmopolita) busque identificação.

Em primeira pessoa e tom confessional, o eu poético declara estar sozinho duas vezes na primeira estrofe e esse sentimento ganha força quando colocado na perspectiva da grande cidade e do continente como um todo. A percepção do espaço pela voz poética tem na audição – gradiente sensorial remoto - um elemento importante, uma vez que é o silêncio peça fundamental. É esse silêncio que possibilita a descoberta, pelo ruído, da companhia de algo a que denomina “bruxa”. Além disso, é determinante o contraste entre o silêncio percebido e o barulho esperado, considerando-se o tamanho da cidade referida no primeiro verso. Assim, o espaço também é apresentado sob esse novo signo de contradição: o silêncio em meio à agitação e movimento sugeridos pelos dois milhões de habitantes que ocupam a cidade do Rio de Janeiro. E é, nesta contradição, que o eu se revela em solidão absoluta, física e psicológica, na ausência de qualquer interlocução possível, e passa a questionar sua condição, quando percebe o ruído que o acompanha.

O padrão rítmico do verso heptassílabo praticado pelo poeta até este ponto é quebrado com o verso “mas é vida. E sinto a bruxa”, o primeiro em que a tônica principal é a quinta sílaba. Além disso, o verso é dividido por um ponto final, o que também significa uma quebra do ritmo estável que se mantinha desde o início. Algo se transforma sonoramente na atmosfera criada até este ponto. A solidão incômoda e silenciosa descrita até aqui também é quebrada pelo anúncio da presença da bruxa. Ela surge como elemento externo, que interfere diretamente no equilíbrio estável sugerido formalmente pelo ritmo. Sua presença, percebida pelo som do movimento das asas em meio ao silêncio do quarto, ainda que só volte a ser diretamente referida na última estrofe, passa

a se manifestar por meio do jogo de oposições entre as imagens contidas no texto, o que encontra apoio na sutil variação rítmica empregada no poema.

A bruxa está “presa na zona de luz”, o que reforça seu caráter ambíguo. É este último verso da segunda estrofe que começa a desfazer as inevitáveis imagens sugeridas pelo termo “bruxa” e, a partir dele, compreende-se que se trata de um inseto, - espécie de mariposa conhecida assim pelo aspecto sombrio de suas asas - que se debate próximo à lâmpada, produzindo ruído e anunciando vida, ainda que não humana. Um inseto, próximo à lâmpada acesa no quarto e que se debate em tentativa de fuga.

Como vimos, a primeira estrofe, em seus quatro versos heptassílabos, impõem um ritmo regular ao poema. Apesar disso, o movimento de oposições, que têm o cenário como base (“cidade do Rio” X “quarto” X “América”) sugere uma alternância entre expansão e contração que já é, em si, um indício da presença das inquietudes do eu que, estando sozinho e imóvel, agita-se na tentativa de se localizar e de compreender a dimensão do espaço que efetivamente ocupa, física e subjetivamente.

São duas figuras solitárias e que se debatem: o eu na atitude reflexiva e questionadora a respeito da própria solidão, reforçada ainda pela sugestão da noite; e o inseto, na tentativa de se desvencilhar do calor da lâmpada acesa no cenário em que o encontro acontece. Duas vidas identificadas e unidas na mesma situação de embate que se configura sem solução possível, uma “presa na zona de luz” e a outra perdida dentro de si mesma na noite, apenas sugerida até este ponto do texto pela atmosfera de calma e silêncio, na qual se torna audível o som das asas da mariposa, de hábitos predominantemente noturnos. Há movimento também no contraste entre luz e escuridão, elementos geradores do movimento de cada uma das figuras identificadas, - interno e psicológico para a voz poética - e fisicamente identificável para a bruxa. A luz artificial da lâmpada também é signo possível de esclarecimento e iluminação de aspectos objetivos. Mas o que se ilumina na subjetividade do eu é a inquietude que lhe é tão incômoda e que aqui assume a forma de uma bruxa.

Segundo a tradição folclórica da América Latina, a presença da mariposa é sinal de mau agouro, pode representar morte ou desgraça e sua denominação científica - *ascalapha odorata* - faz referência a Ascálafo, demônio horticultor de Hades, deus do mundo inferior, para a mitologia grega. Sua presença neste poema corrobora o caráter

sombrio da solidão e do sofrimento do eu poético. Está estabelecido, assim, o estado de espírito do eu, o mesmo *gauche* - que carrega sua dor original desde que recebera essa designação dada por um “anjo torto”²⁰, pode agora ser vítima de novo mau agouro anunciado pela bruxa. A maldição que virá do feitiço lançado por ela é o constante conflito interno, nomeado como inquietude por Antonio Candido e compreendido neste trabalho como expressão de dor e sofrimento.

**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?²¹**

O eu poético, em seu debate solitário, não se lembra mais de estar acompanhado e passa a procurar alternativas de contato com algum “outro” que pudesse contribuir para minimizar seu silêncio e escuridão internos. É necessário ao menos um “amigo” dentre os dois milhões de habitantes, e a palavra é utilizada três vezes para encerrar versos nesta estrofe, cuja única rima provém de “habitantes” / “distantes”, o que, pela similaridade sonora reforça a percepção predominante do eu sobre sua situação.

A alteração rítmica ocorre novamente no início desta estrofe: o segundo verso quebra o padrão, deslocando a tônica para a quinta sílaba e, no terceiro verso, a tônica é a terceira sílaba. O movimento sonoro é sutil, mas é notório que o padrão seja, desta vez, duplamente transgredido em versos sequenciais.

Um amigo é projetado como distante e calado, alguém que lesse poesia clássica e que pudesse influenciar a vida objetiva e subjetiva do eu. Em um momento de necessidade de comunicação, não passa despercebido que a companhia imaginada pelo eu seja a de alguém que não fale e que se mantenha afastado pela distância. O quarto verso da estrofe começa com o pronome demonstrativo “desses” cujo valor remissivo

²⁰ Referência ao “Poema das sete faces”, de *Alguma poesia*. In ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p.10.

²¹ Poema da obra *José*. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 84

retoma um modelo de amigo específico, um estereótipo previamente definido. Uma interpretação possível é a de que “calado” e “distante” sejam características que indiquem intimidade e proximidade entre amigos. Sem a necessidade da aproximação física ou da conversa loquaz, o eu quer se sentir acompanhado por alguém com quem possa permanecer em silêncio e compartilhar o gosto da leitura de poemas. Convém lembrar também, como vimos na análise do poema “Explicação”, que o movimento de comunicação entre o eu e o outro é uma questão muito presente na obra poética de Drummond, marcada por conflito e ambiguidade. O eu, ao mesmo tempo, quer e não quer se comunicar e ao imaginar alguém que possa acompanhá-lo na noite solitária escolhe um tipo de amigo distante e calado, mas que, apesar disso, como indica a conjunção adversativa com a qual inicia o sexto verso, seja capaz de “secretamente” influenciar “na vida, no amor e na carne.”

Horácio é a referência que surge como interlocução para o amigo desejado e, conseqüentemente, para a própria voz poética. Sua menção remete o leitor à obra do poeta romano da Antiguidade, associada a tópicos importantes da expressão literária, como a da fragilidade e fugacidade da vida, o que se relaciona à expressão “carpe diem”, a ele atribuída. Além disso, dentre os poetas daquele período, é de Horácio que temos a maior quantidade de poemas dedicados ao tema da amizade.

Há que se destacar a referência à poesia de outrem como elo de comunicação entre o eu e o amigo imaginado. É nesta citação que é possível identificar um traço de metalinguagem no poema. Não se trata aqui da discussão acerca do texto em si, mas da utilização da literatura como instrumento capaz de consolar a voz poética que não se revela habilitada a enfrentar sozinha aquela situação. Se o verso criado pelo eu, em “Explicação”, era consolação para seu espírito, a relação entre poesia e remédio aqui é estendida ao leitor também e se aproxima do conceito de experiência poética de Bachelard (1989). Em “A Bruxa”, a utilização do texto poético como um dos recursos para amenizar solidão e sofrimento é cogitada pelo eu, ainda que indiretamente, por surgir apenas na caracterização do amigo como leitor da poesia de Homero.

Mais quatro versos ao longo da estrofe têm alteração da sílaba tônica principal. Do sexto ao oitavo, além do décimo, todos com a tônica na quinta sílaba. Não há um padrão regular de transgressão rítmica estabelecido, assim como o movimento das asas

da mariposa e, principalmente, o som produzido por ele também não são padronizados. O que se identifica é que a variação, que surge tímida na segunda estrofe, exatamente no verso em que a bruxa é identificada, insiste e desdobra-se, o que reforça a hipótese aqui estabelecida de que as variações são indicativos da presença da bruxa e da crescente inquietude do eu.

Na impossibilidade de procurar o amigo àquela “hora tardia”, mais uma vez, o eu reforça a certeza de que está sozinho e de que precisa encontrar uma forma de se compreender sem o amparo intelectual, afetivo e permeado de poesia, que o amigo representaria se fosse encontrado.

**E nem precisava tanto.
Precisava de mulher
que entrasse neste minuto,
recebesse esse 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?²²**

E a hora vazia experimentada pelo eu poético avança e poderia também ser preenchida por uma presença feminina, não identificada como passível de troca intelectual e literária, mas como alguém que possa receber o carinho físico, capaz de minimizar a solidão e proporcionar um período breve e intenso de encontro amoroso. O verso inicial “E nem precisava tanto.” é uma repetição agora acompanhada de um ponto final, o que o torna mais uma constatação do que o movimento reflexivo indicado pelas reticências utilizadas no mesmo verso na terceira estrofe. Na impossibilidade de “procurar amigo”, o eu precisará se contentar com menos, aqui, referência ao encontro com “mulher”. A supressão do artigo em “Precisava de mulher”, generaliza a figura feminina sem atribuir ao termo uma referência mais específica. “Mulher” é, neste ponto do texto,

²² Poema da obra *José*. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 84

metonímia para sexo, sem que isso signifique troca mútua de carinho. É o eu, em sua necessidade de expansão o que está em foco, há um gesto de carinho a ser oferecido e não se imagina qualquer retribuição que pudesse ir além da simples presença física da mulher. É a figura feminina, apenas em sua função receptora, que teria a possibilidade de salvar do aniquilamento um gesto humano de demonstração de puro desejo físico, bem diferente do tipo de troca que teria com o amigo distante. O eu busca identificação na figura imaginada de tantas mulheres que, para ele, podem estar também mergulhadas em seus processos reflexivos e se questionando a respeito do tempo perdido naquela mesma noite. E a hora “tardia” passa aqui também a ser percebida como “vazia” e se revela mais uma vez como um elemento limitador para que fosse possível encontrar ou “amigo” que, por meio de seu poder de influência sobre o eu pudesse minimizar sua solidão, ou “mulher” que pudesse exercer o papel de depositária de carinho.

A variação rítmica continua a surgir ocasionalmente nas duas estrofes, mas a inquietude crescente agora assume outra proporção: a variação métrica. Há nessas estrofes versos octossílabos: “sal-va-sse-do a-ni-qui-la-men-to / um-mi-nu-to e um- ca-ri-nho-lou-cos”, que fazem referência à intensidade afetiva do eu que caminha para a anulação, o que indica oposição e conflito como no ir e vir das asas do inseto. Portanto, soma-se à alteração sonora sugerida pela variação rítmica, o jogo de contradições entre as imagens. Na quinta estrofe, a sugestiva alteração métrica se repete em mais um verso: “tra-zer-lei-te,- jor-nal-e-cal-ma”, aqui revelando o contraste entre a tranquilidade que poderia ser encontrada com a chegada da manhã e a angústia que o eu experimenta. Dois momentos de manifestação de inquietude e marcados fisicamente pela alteração métrica e rítmica em um ambiente fechado em que há outro ser presente e o som de seu movimento é sugerido.

A chegada da manhã, como antídoto para a noite perturbadora, é identificada como veículo da realidade externa e cotidianamente pequeno burguesa. É a volta da realidade empírica trazida pelo jornal e, com ela, da calma, não encontrada nas reflexões noturnas. A mulher que poderia ter poderes mágicos para salvar o eu da solidão não existe e resta apenas a bruxa, que se faz cada vez mais presente.

**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.²³

O ambiente é novamente apontado como um aspecto importante na composição da solidão que o eu poético experimenta no primeiro verso da sexta estrofe; aqui como uma exclamação que, ao mesmo tempo revela a permanência de sua inquietude e aponta para uma alteração em seu estado de espírito, cuja perplexidade aumenta. O eu volta suas atenções para a cidade, reforçando, por meio do sinal exclamativo, que o ambiente em que está é o principal responsável pelo sentimento que o incomoda, dada a forma como é apresentado, segundo a perspectiva da topoanálise de Bachelard (1989) que contribui para definirmos mais precisamente a relação entre o eu e o espaço. A breve descrição que apresenta sobre si nos versos seguintes, revela que ele acredita ter todas as condições e repertórios necessários para se comunicar com qualquer outra pessoa.

Os elementos descritivos surgem, como é próprio das especulações subjetivas do eu, por um jogo de oposições entre ele e o ambiente que ocupa. A “palavra meiga” e as “vozes de bichos”, associadas às origens interioranas fundantes na caracterização do eu, poderiam ser subsídios importantes para que ele fosse capaz de interagir com o outro. Ao menos, esse repertório pode ter contribuído para que ele se comunique mais fluentemente com o bicho que o acompanha em seu movimento: a bruxa e, por extensão sua própria inquietude. Os “*beijos mais violentos*”, as viagens realizadas, as brigas experimentadas e o aprendizado adquirido instrumentalizaram o eu para se comunicar. Mais do que isso, ainda que se sentindo completamente sozinho e, exatamente por isso, o eu reconhece estar cercado de olhares, toques, “*afetos*” e tentativas de conexão que contradizem, ao menos objetivamente, sua percepção de solidão. A presença dos versos octossílabos apontada nas quarta e quinta estrofes ressurgem na sexta estrofe, quando há três versos com a mesma métrica: “Tenho tanta palavra meiga,” e “Mas se tento comunicar-me, / e uma espantosa solidão.” e pode-se dizer que o debater-se alcança seu

²³ Poema da obra *José*. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 84

ápice e se concretiza na identificação entre a bruxa e o seu movimento representado nos versos e estado de espírito de um homem que se confessa em seu poema.

A dificuldade reside na comunicação propriamente dita, o que nos remete mais uma vez à linguagem como uma possibilidade de elo entre os indivíduos que, neste caso específico, não se concretiza. É a noite, declarada textualmente pela primeira vez no poema, “apenas a noite”, o que resta das reiteradas tentativas de contato com o mundo. Noite que carrega em si “*uma espantosa solidão.*” Fica apontada aqui uma espécie de incompatibilidade de comunicação entre a “palavra meiga” e as “vozes de bichos” - mesmo que carregadas agora de experiências do eu -, e aqueles que o cercam, o tocam e o procuram. O encontro, desejado e esperado em uma cidade com dois milhões de habitantes, é impossível. A incomunicabilidade se configura a partir desses elementos, se expande e se impõe como única realidade em meio à noite que continua a envolvê-lo.

**Companheiros, escutai-me!
Essa presença agitada
querendo romper a noite
não é simplesmente a bruxa.
É antes a confiança
exalando-se de um homem.²⁴**

O indivíduo insiste, lança mão de uma medida extrema, como se gritasse sozinho no quarto, acompanhado apenas do movimento da mariposa que identifica como “*presença agitada*” que deseja romper a noite. A estrofe começa com a variação rítmica no primeiro verso e se repetirá no último. É o chamado para os “*companheiros*” que conduz a reflexão ao seu ápice com a identificação direta entre a bruxa e o próprio eu. Não é mais um inseto que espera se libertar na escuridão da noite, mas o depoimento do eu que precisa se expressar.

Importante ressaltar o sentido político atribuído normalmente ao vocativo utilizado para iniciar a última estrofe. “Companheiro” aqui representa mais do que aquele que faz companhia a alguém. Derivado do espanhol “*camarada*”, que significa literalmente aquele que é “*companheiro de câmara*”, o termo foi muito propagado no período da Revolução

²⁴ Poema da obra *José*. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 84

Francesa como uma alternativa aos pronomes de tratamento “senhor” e “senhora”, no sentido de atribuir mais igualdade às relações. Depois da Revolução Russa de 1917, passou a ser utilizado de forma contumaz para indicar essa igualdade, o que dá à palavra uma clara conotação socialista, indicando aquele que é um aliado segundo uma mesma ideologia, utilizado como tratamento entre militantes dentro de um mesmo partido.

É a aproximação de alguém de quem se sente ideologicamente próximo que aponta talvez como última possibilidade de fuga da solidão, aqui compreendida como individualidade opressora que impede o eu de se relacionar com o outro, sugerido como aquele com quem seria possível se unir em um encontro socialmente combativo. Portanto, a escolha do vocativo é ponto fundamental no estabelecimento do conflito entre o individual e o social, um dos componentes da inquietude, como a define Antonio Candido.

O termo “confidência”, por sua vez, empregado aqui para sintetizar e reforçar o processo desenvolvido ao longo do texto, carrega um sentido de individualidade, uma vez que, como também acontece em “Explicação”, dá ao poema a forma de depoimento pessoal em que o eu poético organiza suas sensações e incômodos. É a linguagem poética o instrumento de investigação subjetiva, representada concretamente pelo poema. Trata-se de mais uma experiência de dor tornada aqui objeto estético, como definido por Bachelard (1989).

A constante divisão entre a poesia social, já francamente praticada em *Sentimento do mundo*, e o mergulho subjetivo a que Mário de Andrade chamou de “exasperação egocêntrica” em *Alguma poesia* estão presentes em “A bruxa”, apoiados pela oposição entre o cenário do quarto indicado no texto e a constante referência à cidade do Rio de Janeiro. É no contraste entre a solidão do eu dentro do quarto e a suposta agitação contida na representação do ambiente que o cerca que está o gérmen desencadeador do processo de reflexão que alcança seu ponto máximo na exortação aos companheiros em que o inseto, em seu movimento desesperado de bater de asas, passa a representar a confidência dolorosa do eu poético que, neste caso, se constitui da inquietude identificada no poema: “(...) de um lado, a preocupação com os problemas sociais; de outro, com os problemas individuais, ambos referidos ao problema decisivo da expressão, que efetua a sua síntese.” (CANDIDO, 1970: 96). Neste texto, portanto, é a

imagem da “bruxa”, nos diferentes sentidos que pode assumir, em sua presença agitada, presa na zona de luz e querendo romper a noite, o que concretiza, a inquietude expressa pela voz poética.

José traz, em seus 12 poemas, a expressão individual e subjetiva do eu que busca uma integração aflita entre o pessoal e o coletivo, sem que isso signifique um rompimento no processo de desenvolvimento da poesia social deflagrada em *Sentimento do mundo*, mas, pelo contrário, marca um prolongamento de seus temas. Tal prolongamento não exclui, porém, a possibilidade de que sejam identificados traços do excessivo individualismo que é marca importante na caracterização do “gauche”, que se apresenta e caracteriza em *Alguma poesia* e que se coloca em situação de perplexidade, sedento de encontro e diálogo em confronto com a realidade do ambiente da cidade do Rio de Janeiro.

O movimento no texto é ora marcado pelo jogo de imagens antitéticas, ora pela variação rítmica e métrica que, em determinados momentos, o reforça. A presença física do inseto, entretanto, é apontada na segunda estrofe e apenas mencionada novamente como “presença agitada / querendo romper a noite” ao final do poema, o que não significa que a percepção e efetiva experimentação subjetiva do “queimar-se” ou “arder-se”, em conexão com o sentido original do termo “bruxa”, tenha cessado ao longo do texto. Pelo contrário, ele ganha, a partir do espaço subjetivo que ocupa, presença física materializada em palavras combinadas.

Entendemos, portanto que o referido embate entre o pessoal e o social, em seu sentido amplo, ganha concretude na representação estética do movimento das asas da mariposa, reforçado pelo intenso jogo de oposições que também se repete e se intensifica ao longo do poema. Há, em “A bruxa”, termos diretamente associados à solidão (“sozinho”, “quarto”, “hora tardia”, “hora vazia”, “noite”, “solidão” e “confidência”) e aqueles que, neste contexto, fazem referência à desejada relação com o outro (“Rio”, “dois milhões de habitantes”, “amigo”, “mulher”, “mãos”, “afetos”, “procuras” e “companheiros”). As possibilidades de interação entre os dois lados explorada pela voz poética são o “verso de Horácio”, os “carinhos loucos”, e a derradeira tentativa de comunicação contida na exortação aos companheiros na última estrofe. Os encontros não acontecem, a solidão não cede e a noite avança deixando cada vez mais evidente a agitação da bruxa

querendo rompê-la. Agitação que é matéria de poesia e, finalmente, se materializa em confiança.

A partir dessa leitura, é possível depreender a relação entre o sentimento poeticamente experimentado e as inquietudes apontadas por Antonio Candido e de sua objetiva relação com o espaço neste caso apresentado. Na realidade da cidade grande, sentindo-se cercado por um ambiente marcado pela agitação social, pelos conflitos políticos e por muitas relações em potencial, o eu questiona sua integridade como indivíduo, ao perceber que sua trajetória rica em experiências, muitas vezes relacionadas a um universo interiorano e rural, não é eficiente na construção de sua comunicação com o outro, que busca estabelecer, principalmente neste momento, por meio de algum tipo de identificação ideológica com um possível amigo ou companheiro. A aproximação entre a confiança do homem em sua perspectiva individual e o lançar-se na tentativa de comunicar-se com o social de maneira mais ampla é o cerne de sua confissão, aqui desencadeada pelo espaço que explicita incompatibilidades que parecem essenciais entre aquilo que ele é e o local onde está. As imagens de oposição, espacialmente marcadas na primeira estrofe, no contraste entre “Rio” e “América” e a solidão do eu, se desdobram e se fundem no ruído que anuncia vida. É este ruído, é a presença da “bruxa”, ao final identificada como “*a confiança exalando-se de um homem*”, a matéria central do poema, a inquietude que se procura identificar e que aqui se encontra em sua acepção ampla e categórica.

A aproximação entre o poeta e os versos de métrica mais tradicional que, como apontado, é característica presente em outros poemas desta mesma obra, indica uma procura do autor por um modo de expressão que o afasta das pesquisas mais associadas aos propósitos dos primeiros modernistas, como em *Alguma poesia*, com o verso esparramado e próximo à prosa, repleto de coloquialismos e marcado pela oralidade. Aqui, em *José*, o poeta dá forma ao verso, como se estivesse buscando uma maneira de domar sua expressão e assim, quem sabe também sua própria dor. O sucesso da suposta empreitada não é completo, mas indica um processo que nos interessa acompanhar. As contradições do eu, originais e adquiridas, teimam em rebelar-se, o que se expressa por meio das variações rítmicas.

Tendo em vista que, como assinalado na análise de “Explicação”, o verso é recurso “desequilibrante” e tendente a cambalhotas que contribui para amenizar as dores do eu, é possível observar uma transformação na elaboração formal de sua experiência de dor, antes elaborada intelectualmente e baseada em referências literárias e influências modernistas, e agora experimentada fisicamente e identificada com o movimento frenético e sonoro das asas de um inseto.

3. A DOR INERENTE

Antes de darmos mais um salto no tempo para alcançarmos o eu em outro momento de sua produção poética, retomemos aqui alguns dos pontos explorados nos outros capítulos a respeito do eu poético que começou a ser desenvolvido nos livros iniciais, quando se apresenta como poeta questionador de sua relação com o próprio verso e duvidoso a respeito da validade do discurso que desenvolve. Indivíduo muito influenciado pelas proposições do modernismo, praticando versos livres e próximos do universo cotidiano, que se declara triste e atribui à sua condição de filho de fazendeiro provinciano sua sensibilidade.

Em um segundo momento, em outro espaço muito diferente e desencadeador de novos questionamentos, mais voltados à dificuldade de comunicação com o outro, o eu se percebe solitário e, ao mesmo tempo, sedento de encontro e de identificação com a grande cidade, na qual revela ter dificuldade em se inserir. Com alguma crença em seu potencial para relacionar-se, o eu projeta possibilidades de encontro, mas termina por se confessar inquieto e clamar por algum companheiro que ouça a seu chamado.

Não se trata aqui de classificar ou hierarquizar as manifestações de sofrimento do eu, mas sim de identificar os efeitos gerados pelas diferentes inquietudes que o acometem, desde o lirismo inicial de *Alguma poesia*, ilustrado na análise do poema “Explicação”, e que se mantêm presentes apesar de outras perspectivas e olhares desenvolvidos, como em “A Bruxa”. As inquietudes que surgem nos dois momentos referem-se a questionamentos diferentes, mas mantêm uma clara relação com o espaço apresentado nos poemas.

3.1. O afastamento entre a dor e o cotidiano

Ainda que não seja a questão em análise neste trabalho, é preciso considerar a influência das experiências poéticas relacionadas às questões sociais, muito presentes entre 1930 e 1945. Muitas foram as especulações da crítica especializada a respeito de um suposto afastamento entre o poeta e essas questões na publicação de *Claro enigma*. É certo que não há, na obra, exemplos de uma produção poética mais diretamente

combativa. Mesmo assim, o sentido amargo da culpa que o eu carrega em relação ao seu conformismo e à sua condição privilegiada não desaparecerá de seu trabalho depois da descoberta da “dor humana”²⁵, como Mário de Andrade a nomeou. Após *A rosa do povo*, o autor publicou um livro intermediário, nos mesmos moldes de *José*, com apenas 12 poemas, que foram incluídos em um mais um volume que reunia a obra toda do autor: *Poesia até agora*, lançado em 1948. Os poemas já anunciavam a alteração significativa na poética drummondiana que o livro *Claro enigma* representaria.

Há uma importante fortuna crítica que se refere, de diferentes pontos de vista, a essa alteração. Para o desenvolvimento deste trabalho, nos interessa apontar que a aproximação do poeta de referências clássicas do ponto de vista temático e formal não deve ser compreendida politicamente como reacionária, simplesmente por se afastar do espírito transgressor do primeiro modernismo. Da mesma forma, não se pode concluir que padrões regulares de métrica e rima representem qualquer tipo de assentamento nas reflexões desenvolvidas nos textos do livro. O livro foi recebido com estranhamento pela crítica e houve quem afirmasse que o poeta estaria se afastando dos acontecimentos de seu tempo e dos ideais políticos que nortearam parte importante de sua poesia até o momento.

Claro enigma é uma obra que se distancia das demais por desenvolver reflexões afastadas do cotidiano que habitualmente era parte integrante das composições. A temática do amadurecimento está muito presente na publicação e carrega em si uma porção de melancolia e desengano que atravessa o livro como um todo. Dividido em seis seções organizadas de forma a representarem os temas contidos nos poemas, pode-se dizer que o pessimismo frente ao presente e ao futuro atingem um nível de abrangência até então não desenvolvido na mesma proporção em nenhuma das publicações anteriores.

A primeira parte, “Entre lobo e cão”, coloca a própria produção poética em discussão, revelando um questionamento a respeito da validade do discurso desenvolvido e do legado poético que sua obra poderia representar. Em “Notícias amorosas” não há também poemas amorosos de louvor a qualquer postura relacionada à sensibilidade romântica. Mesmo em “Campo de flores”, poema que aborda a força e

²⁵ Referência ao comentário sobre *Sentimento do mundo*, feito por Mário de Andrade. (FROTA, 2002: 483)

beleza de redescoberta do amor na maturidade, não há a ingenuidade normalmente encontrada em textos representativos de momentos de paixão. Há também uma seção dedicada a outros poetas, na qual está incluído um poema de homenagem ao seu “professor” Mário de Andrade, nos cinco anos de sua morte. “Aniversário” é, talvez, o poema mais otimista do livro, em que a importância inequívoca da obra do poeta paulista para a cultura brasileira é celebrada. As seções “Selo de Minas” e “Os lábios cerrados” são diretamente relacionadas às origens do autor. Os conflitos entre as expectativas dos familiares com relação ao sujeito “gauche” e o poeta maduro e consagrado em que Drummond se convertera estão vivos e pulsantes, como nos momentos de maior intensidade de suas inquietudes.

Entende-se aqui que essa transformação não significa, outra vez, ruptura ou finalização de qualquer desenvolvimento temático ou estilístico, mas revela uma percepção mais amadurecida, pela vivência experimentada e tantas vezes transformada em poesia, a respeito das próprias inquietudes, aqui expressas em sentimentos de melancolia, pessimismo e desesperança. As inquietudes continuam presentes, mas a forma como são apresentadas passa e ser outra a partir da percepção de sua inexorabilidade.

Em “Dissolução”, por exemplo, texto de abertura de *Claro Enigma*, o eu poético demonstra clareza a respeito da convivência entre o pessoal e o coletivo em seu trabalho e afirma a certa altura: “Esta rosa é definitiva, / ainda que pobre.”²⁶, aludindo claramente à “rosa” como representação de sua produção engajada. Permanece aqui, então, a dualidade como constante convivência entre os dois lados que não se excluem ou anulam, e que se constituem em conjugação declarada do eu permanentemente cindido e disposto a explorar essa cisão.

É assim, dual, a guinada classicizante de Drummond em *Claro Enigma*, o que já se apresenta no oxímoro do título. Dualidade que transcende os limites que separam o social do existencial e se desdobra em muitas outras possibilidades de relação entre a poesia e seu ambiente. Não é cabível considerar o artista afastado das questões de seu tempo, por o encontrarmos mergulhado na reflexão sobre o labor formal de composição

²⁶ Versos do poema “Dissolução”, de *Claro enigma*, in ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 219.

de seus versos, nos moldes parnasianos; ou acreditar que o poeta tenha optado conscientemente por uma postura de alienação frente a realidade, apenas por estar imbuído das dúvidas existenciais que colocam em xeque seu papel como indivíduo na busca de caminhos para descrever a si próprio e à sua relação com o mundo.

“A máquina do mundo”, texto presente na sexta e última parte homônima de *Claro Enigma*, e “Relógio do Rosário”, presente na mesma seção do livro, guardam pontos de contato inquestionáveis e muito reveladores para o leitor quando analisados em uma leitura conjunta. Por esse motivo, grande parte da crítica que se debruçou sobre “Relógio do Rosário” tece seus comentários a partir de aspectos contidos no poema mais famoso que o acompanha. Não é, porém, o que se optou por fazer neste trabalho, uma vez que o objeto de pesquisa eleito aqui é especificamente a observação do eu a respeito da presença e permanência da dor, tanto individual quanto coletiva, e em “A máquina do mundo” a proposição é bem diferente. Ainda que nele o indivíduo se apresente como um “ser desenganado”²⁷ e assuma já ter desistido de desvendar os mistérios do mundo “e só de o ter pensado se carpia”, a referência mais direta à dor encontrada no texto ocorre quando o eu poético classifica a inspeção de suas pupilas gastas como “contínua e dolorosa”. O mesmo indivíduo frente ao oferecimento da máquina se mostra desinteressado de sua proposta por acreditar que a vida se resume, de certa forma, na repetição contínua e infinita de “os mesmos sem roteiro tristes périplos,”. São essas as conexões mais diretas de “A máquina do mundo” com o tema da dor. O poema não trata da relação do eu com esse sentimento acerca de si mesmo, mas de sua postura diante das revelações que abruptamente se anunciam.

“Relógio do Rosário” é composto de vinte e dois dísticos decassílabos, com rimas emparelhadas em quase todos eles, o que, pode-se dizer, explicita formalmente as dualidades que perpassam grande parte da produção drummondiana e, de certa forma, se intensificam neste livro. Dualidade entre a luz e a sombra, a vida e a morte, o som e o silêncio concorrem para a composição de um quadro duplo que se integra no final do poema, quando o columbário – palavra de duplo significado – ao mesmo tempo em que guarda cinzas funerárias nos fundos da catedral de Itabira, também serve de abrigo às

²⁷ Todas as citações de poemas entre aspas nesta página pertencem à obra de *Claro enigma*. In ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 266

pombas que espalham traços de vida no céu da cidade mineira. Corroborando a duplicidade marcada pelos aspectos formais do texto (número total de estrofes, constituição de cada uma delas e rimas que colaboram na definição rítmica da obra), o jogo antitético proposto pelos vocábulos que se encontram e se afastam a cada movimento realizado na maleabilidade dos versos contribui para a explicitação da duplicidade temática que acaba por convergir ao ponto de onde partiu: o coletivo e o individual. A dor do indivíduo encontra seu eco e explicação na dor do mundo. Passemos a uma análise detalhada do referido poema.

3.2. Dores primeiras e dores gerais

RELÓGIO DO ROSÁRIO²⁸

Era tão claro o dia, mas a treva,
do som baixando, em seu baixar me leva

pelo âmago de tudo, e no mais fundo
decifro o choro pânico do mundo,

que se entrelaça no meu próprio choro,
e compomos os dois um vasto coro.

Oh dor individual, afrodisíaco
selo gravado em plano dionisíaco,
a desdobrar-se, tal um fogo incerto,
em qualquer um mostrando o ser deserto,

dor primeira e geral, esparramada,
nutrindo-se do sal do próprio nada,

convertendo-se, turva e minuciosa,
em mil pequena dor, qual mais raivosa,

prelibando o momento bom de doer,
a invocá-lo, se custa a aparecer,

dor de tudo e de todos, dor sem nome,
ativa mesmo se a memória some,

dor do rei e da roca, dor da cousa
indistinta e universal, onde repousa

tão habitual e rica de pungência
como um fruto maduro, uma vivência,

dor dos bichos, oclusa nos focinhos,
nas caudas titilantes, nos arminhos,

dor do espaço e do caos e das esferas,

²⁸ Poema da obra *Claro Enigma*. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 266

do tempo que há de vir, das velhas eras!

**Não é pois todo amor alvo divino,
e mais aguda seta que o destino?**

**Não é motor de tudo e nossa única
fonte de luz, na luz de sua túnica?**

**O amor elide a face... Ele murmura
algo que foge, e é brisa ou fala impura.**

**O amor não nos explica. E nada basta,
nada é de natureza assim tão casta**

**que não macule ou perca sua essência
ao contato mais furioso da existência.**

**Nem existir é mais que um exercício
de pesquisar de vida um vago indício,**

**a provar a nós mesmos que, vivendo,
estamos para doer, estamos doendo.**

**Mas, na dourada praça do Rosário,
foi-se, no som, a sombra. O columbário**

**já cinza se concentra, pó de tumbas,
já se permite azul, risco de pombas.**

O poema é composto de 44 versos decassílabos heroicos e sáficos organizados em 22 dísticos. A organização do discurso do eu em um modelo de versos consagrados é coerente aqui com a tendência de aproximação da poesia de Drummond – e de outros autores do mesmo período - de princípios clássicos, que não eram tão frequentes em sua obra até *Claro enigma*. A presença das inquietudes é notável no texto, mas suas consequências sobre o eu que as manifesta são diferentes daquelas encontradas nos outros poemas analisados.

Claro enigma não traz respostas para as questões que acompanham o eu desde seu surgimento em *Alguma poesia*, mas sela algumas posturas que esclarecem aspectos do percurso desenvolvido por um poeta maduro e consagrado como Drummond já era à época. Uma dessas conclusões refere-se à percepção da presença inerente e inexorável da dor não apenas no eu (dor individual), mas em todos aqueles que vivem (dor coletiva). Nessa conclusão, a referência à visão schopenhaueriana é evidente, uma vez que, para Schopenhauer (1788-1860), é o sofrimento o que mais afirma nossa existência: “(...) a dor, em si mesma, é natural para aquele que vive, inevitável” (SCHOPENHAUER, 2002: 37) e “(...) sofrer é a própria essência da vida” (IBIDEM). Além disso, ainda segundo a tese schopenhaueriana, é também por meio da dor que o homem tem a possibilidade de

desenvolver o sentimento de pertencimento e perceber-se como parte de algo maior, uma vez que a solidariedade, para o filósofo, só pode ser conquistada graças à desesperança. John Gledson aponta “Relógio do Rosário” como, provavelmente, “(...) o poema mais diretamente filosófico” (GLEDSON, 1981: 254) de *Claro enigma*, exatamente pela relação estabelecida com Schopenhauer, além, é claro, da própria reflexão proposta liricamente. O crítico afirma que não era comum que o poeta aderisse a ideias filosóficas em seus textos sem desconfiar delas, mas em “Relógio do Rosário” há, inclusive, “(...) um emprego limitado de termos como “essência” e “existência” em sentido filosófico” (IBIDEM).

O título do poema faz referência a uma das duas torres que compunham a matriz – demolida após uma das paredes laterais da igreja desabar como consequência de um longo período de chuvas. Essa torre guardava em seu interior tanto o relógio do título como o sino, responsável pelo som que desencadeia o processo reflexivo desenvolvido no poema. A igreja do Rosário, localizada ao lado da casa onde o poeta nasceu e passou sua primeira infância e, mais do que isso, cujo altar havia sido doado por seu pai e o sino – apelidado de Elias – por seu avô, de mesmo nome, guarda símbolos pessoais e subjetivos relevantes na escolha desse local para cenário do último poema do livro marcado pela contínua busca do eu por explicações sobre si mesmo e sobre o sentido de sua trajetória poética. Localizar o ambiente em frente à catedral e indicar o som do badalar de seu sino como elemento desencadeador do processo reflexivo que se transforma em texto é, segundo os pressupostos da topoanálise de Bachelard (1989), sinal de nova aproximação - aqui física, inclusive - entre o eu e suas origens. É como se, após tanta peregrinação, fosse possível compreender novos aspectos sobre os processos desenvolvidos e o modo de funcionamento descoberto. Para Camilo, “(...) a praça surge como ponto de parada e – muito embora o eu figure aí isoladamente – como espaço de socialização” (CAMILO, 2001: 300), alcançada na percepção abrangente de que é exatamente a dor capaz de unir a todos indistintamente.

Consideremos, portanto, que o título do poema, em sua clara referência ao cenário, já indica um sentimento de pertença, uma vez que diz respeito diretamente à realidade individual do sujeito que, após a longa trajetória por meio das experiências poéticas vividas e publicadas até o momento, atinge um ponto físico em que se reconhece, e, a partir do qual, é impelido, com alguma segurança, a mais um mergulho

interior que, de certa forma, o afasta da conexão concreta que mantém com o espaço e passa a revelar outros aspectos que condizem mais com o que aqui pode-se entender como subjetividade construída e que se reencontra com o ponto de partida, as lembranças evocadas por aquele ambiente, a presença física do templo e a sonoridade produzida pelas badaladas do sino. Convém reforçar que, para Bachelard (1989), o ambiente tem participação fundamental no desenvolvimento de um clima psicológico do eu poético.

Um outro aspecto interessante no que se refere ao título é a palavra “Relógio”. Não há nenhuma menção direta ao relógio da torre no texto a não ser a ideia, por associação, entre o badalar do sino e a marcação do tempo. Há, na obra poética e também em crônicas de Drummond, algumas referências ao relógio da praça central de Itabira. Organizador da rotina do ambiente provinciano, é uma imagem importante para a percepção da passagem do tempo, o que dialoga com uma das linhas de força do livro: o processo de envelhecimento.

A consciência da passagem do tempo está presente durante todo o texto e é sugerida também pela coloração do céu. Em determinado ponto, o poema assume um tom de suspensão no tempo e no espaço, propício ao mergulho do eu em seu universo subjetivo, com todos os elementos que fazem desse mergulho uma experiência poética, como a conceitua Bachelard (1989). Ainda sobre a simbologia do relógio no título, sua presença pode ser indicativo de regularidade, exatidão, continuidade, como se espera de qualquer instrumento de medição de tempo.

Do ponto de vista formal e rítmico, o poema guarda algumas dessas características e pode ser lido à maneira de um relógio em funcionamento: os versos regulares, organizados em dísticos, com rimas constantes até a última estrofe e com cadência rítmica que também nos remete ao som que indica o funcionamento de um relógio.

Passemos a uma análise mais detalhada do texto.

**Era tão claro o dia, mas a treva,
do som baixando, em seu baixar me leva
pelo âmago de tudo, e no mais fundo
decifro o choro pânico do mundo,
que se entrelaça no meu próprio choro,**

e compomos os dois um vasto coro.²⁹

O primeiro período do texto é compreendido pelas três primeiras estrofes e é dedicado ao estabelecimento da situação em que se encontra o eu. Em muitos dos poemas de *Claro enigma*, o horário referido do dia e a correspondente cor do céu funcionam como um dos indícios da atmosfera emocional apresentada no texto. O início de “Relógio do Rosário” é categórico quanto a isso e o faz à maneira dos textos narrativos: o dia era claro. Mais do que isso, “*tão claro*”. A assonância do “a” no primeiro verso contribui para introduzir o leitor também sonoramente na claridade do dia. Ampliando o sentido dessa claridade, podemos entender sua associação à ideia de esclarecimento intelectual e, a partir disso, a um momento de lucidez experimentado pelo indivíduo.

A oposição surge quase que de imediato, separada apenas por uma vírgula e anunciada pelo adversativo “*mas*”, que indica a súbita transformação que se inicia ainda no primeiro verso. É “*a treva*”, que “*baixa*”, como se a escuridão se derramasse devagar sobre o eu. Treva que vem embalada pelo som também “*baixando*” sobre o mesmo eu, em associação reforçada pela sinestesia. O ambiente que, do início positivo – associado à luz e ao esclarecimento de forma geral –, transita a uma continuidade escurecida e, por associação, duvidosa, continente de angústia e solidão muito conhecidos do eu. É o badalar do sino um importante marcador temporal na compreensão do texto e se configura aqui como o principal elemento desencadeador de um interessante momento de transformação. O jogo de claro-escuro, que também nos remete a um possível entardecer, marcado pelo aviso da passagem do tempo pelo relógio e materializado no soar do sino da Matriz. É a partir dessa atmosfera inicial que prepara-se o surgimento das inquietudes que têm, na conexão intrínseca entre o eu e seu espaço original, terreno fértil para de desenvolver.

A partir daí o indivíduo é simplesmente levado, sem fazer o menor esforço nem tampouco oferecer resistência. O encadeamento entre os versos dos dois primeiros dísticos, que voltará a ser um recurso sonoro utilizado ao longo do texto, contribui com a sugestão de um movimento contínuo e fluido no qual o eu deixa-se levar sem ter a chance

²⁹ Poema da obra *Claro Enigma*. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 266

de opor qualquer resistência. É levado para o núcleo, para a parte central, o cerne de tudo. Consideremos aqui o encontro do eu com sua individualidade subjetiva, em confluência com o cenário e a natureza que o cercam, e essa confluência, indica um momento único. Afinal, o termo “*tudo*” é o utilizado, e se constitui, para dizer o mínimo, da soma entre as questões concretas e externas ao indivíduo com aquelas das quais se forma sua subjetividade. Ao alcançar o “*mais fundo*” nesse mergulho completo e complexo, acontece a decifração do enigma há muito investigado. Assim, em outro sentido, é como se o eu poético retornasse à luz, após entrar em contato com a sua profundidade em um momento de conjunção entre o “eu” e o “mundo”. Novas assonâncias, em “o” e em “u” acompanham a atmosfera criada pelo som do sino, indicando o escurecimento do ambiente enquanto ocorre o mergulho introspectivo.

O esclarecimento aqui é de um sentimento coletivo, o sentimento do mundo, descrito como “*choro pânico*”. A palavra “pânico” contribui para a visão totalizadora, por sua etimologia ligada ao deus Pan, mas, além disso também tem sentido de medo e terror. Todos choram e todos têm medo, percepção que, de certa forma já estava indicada em “Explicação”, quando o poeta anuncia que “*Todo mundo tem sua cachaça*”, o que faz parte da tentativa constante do eu por adequação entre o individual e o social, na maioria das vezes geradora de conflito; agora, prenúncio de identificação ampla.

Imediatamente após decifrar “*o choro pânico do mundo*”, o eu poético reconhece nele seu “*próprio choro*” e os dois, entrelaçados, compõem um “*vasto coro*”, que estabelecemos aqui como um primeiro ponto de chegada desta análise: o choro do medo de algo desconhecido deflagra sofrimento e revela o eu que alcança uma integração inicial entre si e o mundo, mas, apesar dessa integração, não há assentamento possível para o eu. O que ocupa o eu é um sentimento comum de dor e sofrimento do qual, de alguma forma, todos se apropriam, no qual todos são capazes de se reconhecer. A ideia é, na verdade, de Schopenhauer, cuja teoria apresenta a dor como fundamento do viver e, portanto, presente em todos os seres vivos e desejantes. Está, assim, terminada a breve narrativa iniciada segundos antes pela primeira badalada do sino da igreja e que instaurou o estado reflexivo sobre o eu poético, agora sentindo-se pertencente ao grande coro que em muito transcende sua existência individual.

No poema “Fim da casa paterna”, de *Boitempo III – esquecer para lembrar*, –, publicado em 1979, o eu lírico narra a primeira vez que teve o sentimento de “acordar em série”³⁰, quando matriculado em um colégio em Belo Horizonte, aos 13 anos de idade: “O despertar em série (nunca mais / acordo individualmente, soberano).” Podemos estabelecer aqui uma relação entre o sentimento de pertença concreto na presença física do outro, no momento de passagem da infância para a adolescência e a repetição dessa sensação, agora no campo subjetivo ampliado, em estado de maturidade, por meio do mergulho proporcionado pelo som do sino, elemento simbólico e representativo da origem do sujeito.

Em outras palavras, é por meio do mergulho subjetivo e do contato com seu estado primeiro e suas origens, alertado sobre a passagem do tempo pelo relógio que organiza a província, que o eu poético alcança a percepção de pertencimento ao coletivo mais amplo, e a concretização de uma inquietude que se debatia em “A bruxa”, e que neste poema estabelece contato com o outro por meio da conjunção entre sua própria dor e a dor geral. O que deriva desse momento é o mergulho lírico em direção à causa do choro e seu desdobramento.

Vejamos como isso se desenvolve:

**Oh dor individual, afrodisíaco
selo gravado em plano dionisíaco,
a desdobrar-se, tal um fogo incerto,
em qualquer um mostrando o ser deserto,
dor primeira e geral, esparramada,
nutrindo-se do sal do próprio nada,
convertendo-se, turva e minuciosa,
em mil pequena dor, qual mais raivosa,
prelibando o momento bom de doer,
a invocá-lo, se custa a aparecer,
dor de tudo e de todos, dor sem nome,
ativa mesmo se a memória some,
dor do rei e da roca, dor da cousa
indistinta e universal, onde repousa
tão habitual e rica de pungência
como um fruto maduro, uma vivência,**

³⁰ Os trechos entre aspas pertencem ao poema de *Boitempo III (esquecer para lembrar)*, In ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p.697-698.

**dor dos bichos, oclusa nos focinhos,
nas caudas titilantes, nos arminhos,
dor do espaço e do caos e das esferas,
do tempo que há de vir, das velhas eras!** ³¹

A apóstrofe que dá início ao maior período do poema – “*Oh dor individual,*” – traduz o estado de choro do indivíduo. Trata-se de “dor” e, neste momento pontual, compreendida como “individual”. Em período único, que se estende por dez dos vinte e dois dísticos que compõem o poema, os reflexos da dor vão sendo revelados por meio de sucessivas orações adjetivas que ampliam o que era individual para um plano geral mais abrangente que passa pela ideia de coletivo, mas transcende o humano alcançando uma dimensão universal: “*dor de tudo e de todos*”.

A primeira metáfora utilizada é “*afrodisíaco selo*” e se refere respectivamente à ideia de autenticidade e à imagem de Afrodite, deusa grega que representa o Amor. Cabe destacar que o adjetivo “afrodisíaco” é empregado normalmente com o sentido de algo com potencial sexualmente excitante. Temos, portanto, um certificado de autenticidade (selo) com potencial excitante e que está gravado – marcado de maneira definitiva – “*em plano dionisíaco*”. O campo semântico que circunda o termo “dionisíaco” foi debatido por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, obra de 1872. Partindo da ideia de que é do encontro entre uma concepção mais racional e equilibrada, chamada por ele de Apolínea, e o movimento emocional - marcado por impulsos mais erráticos do que organizados -, nomeado como Dionisíaco, que a tragédia nasce. Dionísio, para o filósofo alemão, está ligado a nascimento, a impulsos emocionais e, em última instância, à própria vida, em sua energia telúrica e essencial. Por extensão de sentido, pode-se entender também o termo “dionisíaco” como teatral. Dionísio, chamado de Baco pelos romanos, é a entidade grega que representa a natureza, a fecundidade, o vinho, a alegria e o teatro. Pode ser estabelecida, então, mais uma dualidade ao aproximarmos o termo “selo”, como indicativo de veracidade e o termo “dionisíaco” como algo que se refere à criação teatral e, portanto, ao fingimento. Mesmo assim, autêntica ou fingida, ambas as situações mobilizam uma emoção pulsante e, aqui, percebida e nomeada como dor.

³¹ Poema da obra *Claro Enigma*. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 266

Uma interpretação possível, portanto, é a de que “plano dionisíaco” é uma referência ao próprio poema, o que revela que a dor autêntica está gravada nos textos escritos, que, na verdade, pertencem a outro plano, o do fingimento. Não podemos deixar de apontar a associação entre a poesia e a bebida de efeito embriagante, como com a cachaça, em “Explicação”. Esta é a única referência à metalinguagem que se encontra no texto, em que se elege o próprio poema como o elemento em que a percepção da dor, que se revelará impossível de ser redimida e que pertence a muitos outros para além da figura do eu, é concretizada. Considera-se, portanto, que a autenticidade da dor que o alimenta de vida (afrodisíaco selo) está transformada em um texto concreto, produto de uma experiência poética (plano dionisíaco), que se desdobra revelando a dor em suas características múltiplas.

Ainda no terreno fértil das dualidades, Dionísio surge como um símbolo marcante em um texto que poderia ser caracterizado por sua forma como apolíneo, uma vez que prima pelo rigor formal, revelado na métrica escolhida para os versos, no trabalho minucioso de estrofação e ainda na erudita seleção lexical associada a uma sintaxe classicizante. Para Nietzsche, Dionísio e Apolo, só alcançam a equilibrada fusão para o nascimento da tragédia na música, o que reforça o caráter trágico desse momento de esclarecimento do eu poético a respeito da dor geral do mundo, embalado pela sonoridade do sino da matriz, e gravado no texto poético, musical por definição.

A partir daí, cabe o questionamento: a dor descoberta e descrita é real e viva ou produto do não menos vivo fingimento do poeta? As duas coisas. A potencialmente excitante sensação de dor individual está gravada em uma dimensão teatral e, nessa representação que assume, aqui a da experiência poética, tem seu sentido e seu alcance ampliados e que se desdobram sem direcionamento claro e inequívoco, mas como força vital devastadora – “fogo” – cujo movimento não é possível prever: “incerto”. O efeito desse desdobramento da dor é a revelação do “ser deserto”, que podemos entender aqui como grandioso, seco e pouco capaz de sustentar a vida, existente em “qualquer um”. É a dor, potencialmente excitante e flamejante como fogo incerto, ainda que seja, ou exatamente por ser, fingida, responsável por explicitar a imensa *secura* presente em qualquer pessoa. A caracterização racional do sentimento é marcada nas contradições criadas pelos signos positivos (a menção à Afrodite e a Dionísio atribuem à dor o papel

de Eros e, portanto, de pulsão vital) e negativos (como em “incerto” e “deserto”). Essas oposições são reforçadas pela rima: “afrodisíaco”/“dionisíaco” X “incerto”/“deserto” e sonoramente representam um movimento pendular que é associado às inquietudes e pode ser indicativo do contínuo movimento do relógio.

Ocorre, portanto, a partir deste ponto, na passagem do quinto para o sexto dístico, a transição entre a dor individual e a dor coletiva. Essa dor é, antes de tudo, “primeira”, para, depois, ser generalizada; é “esparramada” e se nutre do alimento – “sal” – gerado pelo próprio nada. A dor, compreendida aqui como impulso vital, ao invés de preencher o espaço vazio, revela ausência, lacuna, deserto. A repetição da assonância em “a” é signo de nova abertura, como na primeira estrofe, e levanta a hipótese de que o momento seja marcado por um novo esclarecimento, como parte do processo reflexivo do eu.

Essa dor (primeira, única, individual e vital) é também adjetivada como turva e minuciosa. Assim, entendemos que o eu lírico aproxima mais uma vez termos que podem assumir significados opostos, amplificando e corroborando as imagens anteriores. “*Turva e minuciosa*”, a dor se converte em várias pequenas dores, dividindo-se e multiplicando-se. A dor, primeiramente percebida como individual no coro da grande dor geral e coletiva, associada à força vital do amor e, portanto, do prazer; depois de definida na essência mais precisa, revela o deserto de cada um, alimenta-se da presença do nada e transita entre a inquietude e o rigor para tornar-se “*mil pequena dor*” e como mais raivosa, solicita a manifestação do prazer a ela inerente, antecipando o gozo por ela mesma gerado: “*prelibando o momento bom de doer, / a invocá-lo, se custa a aparecer,*”.

Segundo Wisnik, “Em ‘Relógio do Rosário’ são o gozo e a dor fundidos, que aparecem como os nexos primeiros e com as explicações últimas de tudo” (WISNIK, 2018: 255). Chega-se aqui, portanto, a mais uma conclusão a respeito do sentimento de dor e sofrimento, com o qual todos são capazes de se identificar: ele está associado a uma forma de prazer, associação que nos remete diretamente ao verso utilizado por Mário de Andrade quase trinta anos antes: “a própria dor é uma felicidade” (2002) como visto anteriormente, e, ainda assim e também por causa disso, mantém-se doloroso, sendo capaz de revelar uma forma de sentido e movimento para a existência.

Nos cinco dísticos que seguem, ainda parte do segundo período do poema, a dor ganha mais desdobramentos, se espalhando e multiplicando por tudo e por todos.

Exatamente por sua amplitude é uma dor que não tem nome e que é apresentada como “*de tudo*” e “*de todos*”. Uma nomeação a individualizaria e reduziria seu significado, seu efeito e seu alcance. A dor independe também da ação da memória, estando “*ativa mesmo se a memória some*”. Nem mesmo o esquecimento, portanto, faria com que a dor desaparecesse. Há neste verso uma promessa implícita de permanência da dor, independentemente da ação do tempo sobre a memória.

Em “Relógio do Rosário”, a dor também não distingue classes sociais: “*dor do Rei e da roca*”. Na aproximação de um símbolo de prosperidade e poder com uma referência ao trabalhador braçal das rocas de fiar, trabalho normalmente executado por mulheres, inclui-se o gênero feminino na abrangência da dor. O recorrente embate entre o social e o individual é mais um sinal de inquietude, aqui amenizado pela comunhão da dor entre eles. “Roca” também significa pedra, rocha ou penhasco e pode aludir ao avesso do conforto atribuído ao “Rei”. Assim, mais uma vez baseado na oposição entre termos que acabam por não se opor no tratamento dado a eles no poema, o eu poético define a dor como algo que alcança o rico e o pobre, o monarca poderoso e a trabalhadora anônima.

A dor não faz distinção alguma e é universal em sua abrangência: “*dor da cousa / indistinta e universa*”, repousa de forma habitual e repleta de pungência em algo maior, universal e indistinto, comparado a um fruto maduro e a uma experiência concreta de vida – “vivência”, o que nos remete novamente à definição de Bachelard (1989) para experiência poética. Os animais também não são privados dessa dor, ela está presente de forma selada nos focinhos, nas caudas que estremecem (titilantes) e em seus pelos ou pele sedosa.

A cada dístico novas e intrincadas oposições são reveladas. Ao apontar a presença da dor oclusa nas caudas que se movimentam há uma oposição sugerida entre a retenção do sofrimento nos focinhos e o movimento, normalmente entendido como de festa e alegria, das caudas titilantes. Os arminhos são signos importantes de grandeza e nobreza relacionados com o período renascentista e representados, inclusive, em uma pintura de Leonardo da Vinci e nos brasões da Bretanha. Animais que só existem no hemisfério norte e que são reconhecidos como predadores de pequenos mamíferos. Neles, também está oclusa a dor. Dor que alcança a todos – humanos e animais – em dimensões cósmicas que transcendem a noção de tempo e espaço. Está viva e

multiplicada no passado, presente e futuro: “*dor do espaço e do caos e das esferas / do tempo que há de vir, das velhas eras!*”, em nova antítese que marca, outra vez, o contraste, que pode ser indicativo do movimento pendular do relógio. A conclusão agora se expande: a dor com a qual todos podem se identificar e que se funde à ideia de prazer, configura-se como explicação para o enigma da vida e vai muito além das noções concretas de tempo e espaço, alcançando uma dimensão universal.

Em tempo, como informação complementar que corrobora nossa hipótese; para Vagner Camilo, “Relógio do Rosário” é o poema em que a descoberta do indivíduo acontece porque “(...) é justamente da identidade e união que trata o poema, através da irmanação da dor individual do eu na dor universal.” (CAMILO, 2001: 301) Mais tarde, no poema de abertura de *Farewell*, “Unidade”, o eu reafirma e amplia o esclarecimento a que chegara em “Relógio do Rosário”, observando que “As plantas sofrem como nós sofremos.” e que “A pedra é sofrimento”³², o que leva o sujeito a concluir que “Não temos nós, animais, / sequer o privilégio de sofrer.”

A partir daqui, uma vez definida e ampliada a dor reconhecida pelo eu poemático como pessoal e universal ao mesmo tempo, o amor entra em cena, mais especificamente, em uma referência ao verso final da *Divina Comédia*, célebre poema de Dante Alighieri, que nos remete aos primeiros anos do século XIV, cuja presença reforça ainda mais as tendências classicizantes presentes em *Claro Enigma*. Vejamos:

**Não é pois todo amor alvo divino,
e mais aguda seta que o destino?**

**Não é motor de tudo e nossa única
fonte de luz, na luz de sua túnica?**

**O amor elide a face... Ele murmura
algo que foge, e é brisa ou fala impura.**

**O amor não nos explica. E nada basta,
nada é de natureza assim tão casta**

**que não macule ou perca sua essência
ao contato mais furioso da existência.**³³

³² Todas as citações de poemas entre aspas nessa página pertencem ao poema “Unidade” da obra *Farewell* in ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. P 897.

³³ Poema da obra *Claro Enigma*. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 266

O célebre trabalho do poeta italiano termina com a afirmação de que o amor é o motor do mundo, que “(...) move sol e estrelas” (ALIGHIERI, 2003: 781), o que nos permite a identificação de uma referência implícita de Drummond a Dante, a exemplo do que já acontecera em “A máquina do mundo”. Francisco Achcar, ao analisar o poema, porém, afirma ser o amor, neste caso, uma “(...) consideração diferente, irmanado no espetáculo universal da dor.” (ACHCAR, 1993: 78)

Há outro importante poema em *Claro Enigma*, no qual o amor é o assunto principal. Trata-se de “Amar”, primeiro texto da segunda parte do livro: “Notícias amorosas”. Logo no início, o eu poético atribui ao ato de amar a característica de inerência à condição humana, para muito além de uma opção: “Que pode uma criatura senão, / entre criaturas, amar?”³⁴ e “Que pode, pergunto, o ser amoroso, / sozinho, em rotação universal, senão / rodar também, e amar?” e, ainda mais categoricamente no mesmo texto, “Este o nosso destino: amor sem conta, / distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas, / doação ilimitada a uma completa ingratidão,”. A análise da incursão de Drummond pela temática amorosa é material que já motivou importantes ensaios críticos. Afinal, são muitos os textos do poeta destinados à essa discussão, dos mais ingênuos aos mais melancólicos, o autor mineiro não se furtou também da busca pela compreensão desse sentimento complexo e multifacetado. O que nos importa aqui, porém, é apenas observar que o movimento reflexivo do eu transcende os limites do texto e dialoga com a obra de forma mais geral.

Voltando ao “Relógio do Rosário”, quando o eu poemático questiona características normalmente atribuídas ao amor, “*alvo divino*”, “*mais aguda seta que o destino*”, “*motor de tudo*” (na referência já mencionada ao verso final de a *Divina Comédia*) e “*nossa única / fonte de luz*” são as imagens evocadas. Pode-se dizer que haja certo tom irônico nas escolhas do poeta neste ponto, considerando que o amor é apresentado por meio das imagens exageradamente totalizantes. O próprio poema, ao descrever e ampliar os sentidos e significados assumidos pela dor não se refere ao amor em nenhum dos momentos e elege a dor como elemento essencial e inexorável. Além disso, a referência a “*alvo divino*” sugere a participação da figura mitológica do Cupido na ação amorosa. É ele que, com sua “*mais aguda seta*”, tem nos indivíduos seu “*alvo*

³⁴ Todas as citações de poemas entre aspas nesta página pertencem ao livro *Claro Enigma*, in ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 234

divino". A caracterização feita do amor neste dístico soa infantilizada e frágil se comparada às imagens utilizadas para traduzir a dor. Consideremos também que as perguntas construídas acerca do amor nos dois dísticos iniciais deste trecho analisado se iniciam com a negação, como se o eu poético tomasse satisfações com aqueles que lhe haviam ensinado tais características do amor que ele não consegue, a essa altura do processo de amadurecimento e reflexão, considerar verdadeiras. Soma-se a essas observações a oralidade que se pode atribuir ao termo "pois", o que também contribui para a sutil marca de ironia presente na questão colocada pelo indivíduo.

A ironia, como já observado, é um recurso constante na produção de Drummond e foi, muitas vezes, utilizado para se referir inclusive ao movimento do amor. Podemos citar exemplos emblemáticos como "Quadrilha", em que a única personagem que se casa – Lili – é aquela "que não amava ninguém"³⁵, ou em *Brejo das almas*, no poema "Não se mate", em que "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." Não seria, portanto, procedimento diferente do usual utilizar a ironia nas perguntas que se referem ao amor, que acaba por se mostrar pouco eficaz para explicar o indivíduo em seu momento de dor individual e coletiva.

Na segunda pergunta o amor ganha uma conotação, mais uma vez, levemente irônica, ao ser descrito como "*fonte de luz*" e que usa uma túnica também dotada de luz. No início do poema, quando nos referíamos à claridade, associamos o termo à lucidez e olhar apurado. Essas associações, porém, não fazem sentido aqui para referirem-se ao amor. "*Motor de tudo*" e "*única fonte de luz*" soam como visões idealizadas e um tanto quanto pueris que não encontram par naquelas usadas para a reflexão a respeito da dor. Há também a imagem da "túnica" de luz, associada a uma concepção sagrada e muito pouco real, com a qual o amor supostamente se apresentaria em sua função de romper a treva.

Talvez possamos entender essas perguntas – as únicas do poema todo - como apelos de um eu poético imerso na percepção individual e coletiva da dor, explicitada pelo "*vasto coro*" da "*dor pânico do mundo*" que ecoa em seu redor. Na percepção da

³⁵ Todas as citações de poemas entre aspas nesta página pertencem ao livro *Claro Enigma*, in ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 28.

ausência de saída, o eu recorre ao amor, referindo-se a imagens que já lhe teriam sido apresentadas sobre o poder totalizante, esclarecedor e sagrado da ação das flechas do Cupido. Os dois dísticos representam aqui, portanto, uma última tentativa do eu lírico de recorrer a outra explicação para si e outro elemento capaz de unir a todos que não seja a dor.

Mas a conclusão é que não há, para o eu poético, qualquer resposta diferente. O amor não assume as características a ele atribuídas por poetas e artistas de diferentes épocas e países e, por contraste com o sofrimento, parece de fato impossível que o amor tenha o mesmo potencial revelador e humano assumido pela dor neste texto. O amor, ao contrário, e agora sem nenhuma conotação irônica, “*elide a face...*”, ou seja, a elimina, fazendo com que desapareça por completo. Entendamos aqui a “face” como marca definidora de identidade que é, segundo o eu poético, eliminada pelo amor. A inexorabilidade dessa ação atribuída ao sentimento fica reforçada pela presença das reticências, que não foram utilizadas até agora no poema. O efeito de sentido é de incompletude, indicando que não há nada que possa ser feito para neutralizar o efeito despersonalizador do amor.

Para explicar o funcionamento do sentimento, o eu lírico continua em seu esforço: “*Ele murmura / algo que foge, e é brisa e fala impura.*” As mensagens amorosas são aqui interpretadas como “brisa”, ou seja, elas passam suavemente sem deixar marcas significativas, são efêmeras, etéreas. Ou, outra característica dessas mensagens, a impureza, à qual não se pode dar qualquer credibilidade. O amor pode, então, eliminar nossa personalidade, transmitindo mensagens que podem ser pouco significativas ou, pior do que isso, traiçoeiras em sua impureza. A conclusão não poderia ser diferente: “*O amor não nos explica.*” Conclusão da reflexão pronunciada de forma categórica e direta, encerrada com um ponto final que não dá margem a outras leituras, deixando implícita a informação que permeia todo o texto de que, o que nos explica com presteza é, de fato, a dor.

O último período do trecho destacado começa com a conjunção “E”, o que indica continuidade do discurso. Fala-se ainda do amor e a ideia é de que ele pode ser compreendido como insaciável, já que, para ele, “nada basta”. Ainda em um tipo de definição do sentimento amoroso e seu efeito sobre o homem, de maneira geral, o eu

afirma “*nada é de natureza assim tão casta / que não macule ou perca sua essência / ao contato furioso da existência.*” O termo “casta”, referente à castidade, pode ser compreendido em uma leitura mais literal, como sinônimo de abstinência sexual. Assim, nada, nem tampouco o amor, pode ter uma essência tão afastada do desejo físico. Em continuidade, a afirmação é de que o “contato furioso da existência” – aqui lido como o ato sexual e também, em uma alternativa não excludente, o agressivo e opressor cotidiano – sempre acaba por manchar (macular) ou a conduzir à perda da essência do amor. E é por isso que esse sentimento não é amplo e complexo o suficiente para explicar nossa existência. Para marcar mais uma etapa da construção do raciocínio, fica posto aqui que a dor é melhor explicação para a existência do que o amor, ao contrário do que parcela significativa da tradição poética defende. Afinal, o que significa exatamente existir para o eu? O próximo período oferece uma resposta e é nela que encontramos os versos que deram origem a este trabalho.

**Nem existir é mais que um exercício
de pesquisar de vida um vago indício,
a provar a nós mesmos que, vivendo,
estamos para doer, estamos doendo.³⁶**

Interessante observar que, a exemplo dos dois dísticos que contém as indagações do eu sobre o amor, este período também se inicia com um indicativo de negação - “nem” -, neste caso uma conjunção coordenativa, usada para ligar palavras ou orações negativas. Entende-se que a negação anterior é aquela que se refere à natureza do amor e a que se sucede discute a definição da própria existência. Nela, o eu indica que existir não “*é mais que um exercício / de pesquisar de vida um vago indício,*”. Há, nesta negação, uma afirmação: existir é um constante exercício de pesquisa de indícios (sinais, traços, vestígios) de vida. Estabelece-se aqui uma distinção significativa entre existir e viver.

Oscar Wilde, escritor inglês do século XIX, afirma no artigo “A alma do homem sob o socialismo”, publicado em 1891, que “Viver é o que há de mais raro neste mundo. Muitos existem, e é só” (WILDE: 2004:8) A oposição entre “viver e “existir” está

³⁶ Poema da obra *Claro Enigma*. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 266

apresentada também nesse texto de uma forma muito interessante. Ainda que o contexto seja outro, Wilde associa a ideia de “vida” à liberdade limitada pelo capitalismo de mercado que submete as pessoas ao valor atribuído àquilo que adquirem. Para o autor inglês, “existir” é consumir e estar sujeito ao poder e à influência da propriedade privada, enquanto “viver” é poder se libertar desses conceitos e valores impostos. A leitura mais direta que podemos retirar dos versos drummondianos é a de que a existência é apenas uma questão factual e biológica para o indivíduo, algo que pode simplesmente acontecer “automaticamente”. Viver, por sua vez, está mais relacionado à ideia de construção da subjetividade e de todas as implicações intelectuais e de percepção do mundo a partir dessa subjetividade construída, subjetividade que pode ser compreendida como a própria “vida”, em sua forma essencial. Assim, para o eu poemático, viver, ou perceber o mundo subjetivamente de maneira ampla, resume-se ao exercício constante de pesquisa de sinais indicativos desse universo interior.

E é, como desdobramento dessa percepção, que a dor e seu papel surgem no dístico seguinte. Ainda que manifestações de dor tenham considerável espaço na produção poética drummondiana, é notável a forma assertiva como é abordada aqui: *“vivendo / estamos para doer, estamos doendo.”* Além da força afirmativa dessa declaração há nela também um caráter abrangente e definitivo, o que é reforçado pela utilização da preposição “para” que indica relação de finalidade. Doer seria, então, segundo essa visão de mundo, a função principal da existência, que nada mais é do que exercício de pesquisa de sinais de vida, como aquele representado pela percepção da dor. Dor é indício de vida, ao doer nos percebemos vivos e adquirimos repertório emocional, inclusive para, por contraste, entendermos melhor sua ausência. Para Wisnik, *“É como se a dor tivesse se tornado, surdamente, a nossa única certeza,”* (WISNIK, 2018: 256), e, mais do que isso, *“Existo porque doo, doo porque existo. Tudo dói, e a dor é o elo que sobrou a ligar as pulsões de vida e morte.”* (IBIDEM)

Podemos entender, dado o teor assertivo e abrangente da afirmação, que está implícita a ideia de permanência temporal da sensação de dor. Anteriormente, na caracterização da dor e sobre as suas origens no tempo, havia sido mencionado: *“do tempo que há de vir, das velhas eras!”* A dor é, portanto, absoluta no presente e originária

do passado e também do tempo futuro, ampliando sua existência entre os dois extremos cronológicos físicos e seu espaço por todas direções.

Vejamos os dois últimos dísticos do poema para o encerramento da leitura:

**Mas, na dourada praça do Rosário,
foi-se, no som, a sombra. O columbário
já cinza se concentra, pó de tumbas,
já se permite azul, risco de pombas.³⁷**

A conclusão é introduzida por uma conjunção adversativa, indicando que o que se dirá representa uma alteração da atmosfera instaurada até aqui. Não é a primeira vez que o “mas” é empregado no texto. Com a mesma função, ele estava presente no primeiro verso, dando início ao mergulho subjetivo do eu e do processo reflexivo na longa frase que parte da dor individual e se desdobra e se multiplica. A praça do Rosário, atingida pela “*treva, / do som baixando*” na primeira estrofe, está agora “*dourada*”, uma vez que a sombra “*no som,*” se foi. Entende-se, portanto, que o som que havia desencadeado o baixar da treva está agora terminado e, por isso, o escuro deu lugar à coloração dourada. É a música e a tragédia que se encerram. A cor da praça sugere o horário do entardecer e não mais o “*tão claro dia*” descrito no primeiro verso. A atmosfera externa é sensivelmente diferente da apresentada no início. O foco desloca-se da praça e do templo para o columbário, uma espécie de cemitério nos fundos das igrejas composto de nichos onde são depositadas as cinzas de pessoas que tenham sido cremadas. O termo também é usado para designar simplesmente um pombal.

Como Vagner Camilo (2001) aponta em sua análise “Ouro sobre Azul: revelação final”, a dupla significação do termo “columbário” reúne em si os aspectos contidos em mais uma oposição dentre as que constituem o poema e também é marcada pela escolha das últimas palavras dos dois últimos versos: “tumbas” e “pombas”, que formam entre si a única rima imperfeita de todo o texto, uma vez que as palavras possuem vogais tônicas diferentes, respectivamente “u” e “o”. A relação entre essas palavras é a marca de mais um diálogo implícito com a tradição. Trata-se de “Cimetière Marin” (Cemitério Marinho), do poeta de Paul Valéry, presente na epígrafe da obra e nas referências de seus versos

³⁷ Poema da obra *Claro Enigma*. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 266

finais, nos quais a rima, perfeita no original em francês, se repete duas vezes, uma nos versos iniciais “(...) ce toit tranquille, où marchent des colombes, / Entre les pins palpite, entre les tombes” e outra no meio do texto “Le blanc troupeau de mes tranquilles tombes, / Éloignes-en les prudentes colombes,” (VALERY, 1976: s.p). No poema de Valéry, a imagem que predomina é a do mar como cemitério e, nesta referência direta à morte, as pombas funcionam como signos de vida e de paz que, claramente se opõem à atmosfera geral. Em Drummond, a imperfeição da rima entre os mesmos elementos quebra uma cadência sonora perfeita nos outros vinte e um dísticos do texto, o que direciona a atenção do leitor para seu rompimento, marcada pelo ritmo instaurado na rima do poema como um todo e é, justamente no fracionamento dessa sonoridade, que acontece a mais esclarecedora unificação de significados do texto, expressa na palavra “columbário”, que une exatamente os signos de “pomba” e “túmulo” e, por associação, os sentidos de vida e morte. Levando em conta a leitura geral do texto, é possível considerar que o retorno da clareza e de uma atmosfera mais promissora do que a que permeou o poema como um todo está relacionado à percepção do alcance e da extensão da dor, sem desconsiderar sua conexão intrínseca com o prazer, alcançada pelo eu nesta experiência poética.

Considerando mais uma vez as observações de Vagner Camilo acerca deste poema, o crítico chama a atenção com relação ao espaço em “(...) que se encontra cifrada a verdade maior a que acede o sujeito lírico.” (CAMILO, 2001: 306). Trata-se do ponto de parada em que acontece contato consigo mesmo na elevação da consciência e no sentimento de pertença definitivo. Há uma verdade sombria desvelada no final do texto e ela está conectada ao espaço que se relaciona tão diretamente com a realidade do poeta, como já observado nos comentários sobre o título do texto. É após o mergulho existencial provocado pelo som do sino que tem como apelido o nome de seu avô, dentro da igreja cujo altar foi dado por seu pai e no espaço da praça “conjugada” à sua casa da infância, que se faz possível uma espécie de elevação da consciência do eu lírico desencadeada nesse processo e registrada no texto como resultado de uma experiência poética. De posse da certeza do fato de que a dor une todas as pessoas do mundo, em sua força e abrangência, é possível ver o azul do céu ao entardecer, marcado pelos indícios de vida

contidos nos riscos gerados pelo voo das pombas, mesmo que em um cenário de morte como o sugerido pelo columbário.

3.3. A pertença física e subjetiva como habilitação para a noite

Retomando o percurso trilhado, o texto final de *Claro Enigma* se inicia na chegada do eu poético à praça da matriz do Rosário de Itabira, local muito significativo na trajetória desenvolvida pelo eu em sua obra e, como se compreende, do próprio Carlos Drummond de Andrade. Uma vez lá, o eu poético se depara não apenas com o ambiente no qual se deu sua formação de poeta, mas, e para além da percepção visual do cenário, com o som do sino da catedral que, de certa forma, empurra o eu lírico para dentro de si mesmo, onde é capaz de revisitar algumas das sensações experimentadas em suas experiências poéticas até este momento. Consideramos que o processo de “*tentativa de exploração e de interpretação do ser e do estar-no-mundo*” varia em profundidade e intensidade ao longo do percurso de Drummond, mas esteve sempre presente.

A conclusão é a de que “Relógio do Rosário” representa um momento em que o eu poético; habituado a situações de impasse em que algumas possibilidades se apresentam como alternativas e até de aporia em que parece não haver porta de saída; entra em contato com sua percepção individual embalado pela sonoridade do sino. Objeto que lhe diz respeito e desencadeia essa reflexão que tem a duração das badaladas do relógio indicativas de um tempo cronológico que se esvai e é dissolvido pelo tempo psicológico de sua investigação pessoal. É a aproximação de termos contrários que não se excluem e a consequente construção de dualidades que complexificam essa fusão reveladora entre tempos cronológico e psicológico e ambientes externo e interno.

A percepção da dor individual é imediata, mas, para além disso, o eu consegue acessar um estado de consciência que o coloca em contato com algo maior e que constitui uma ampliação dessa percepção: a consciência da dor geral. Mais uma vez predomina o sentimento de pertença, quando o eu se percebe – naquele ambiente do qual ele se entende parte constitutiva – parte de algo maior do que seu universo pessoal, o sentimento de dor inerente a todos os seres vivos e habitantes do planeta e também

para além da esfera terrestre, para um plano que pode ser considerado cósmico, múltiplo e geral. É o sentimento de pertença a esse cosmos, em que todos os seres estão unidos e solidarizados pela presença da dor.

O que se compreende é que a perspectiva de aceitação de uma realidade posta, ainda que repleta de inquietudes, tão reiterada em *Claro Enigma*, efetivamente transformou a questão - que permanece dicotômica e conflituosa – da convivência do individual com o coletivo, em soma e agregação. Com a presença das contradições, entre aspectos que não mais se excluem mas passam a se complementar, presentes nos muitos jogos paradoxais articulados nos poemas deste livro, define-se uma nova postura do eu poético frente a questão: a possibilidade de compreender e lidar com o que percebe como inexorável.

O conflito não está resolvido, posto que é humano e permanente, e resolvê-lo significaria um empobrecimento da temática norteadora de grande parte do trabalho do autor, como já se demonstrou. As descobertas anunciadas em “Relógio do Rosário”, entretanto, mostram-se como importante ponto de inflexão na relação estabelecida pelo eu poético com suas inquietudes. Essa inflexão encaminha o autor para sua próxima investida poética – *Fazendeiro do Ar* – publicado em 1954 em que se considera “habilitado” para a noite em seu primeiro texto.

Ainda que um olhar à frente seja importante para que possamos compreender o alcance do ponto de inflexão que apontamos em “Relógio do Rosário”, a intenção deste trabalho é detectar alguns dos passos dados pelo autor, por meio de suas experiências poéticas, na relação que mantém com sua inquietude, ao longo do percurso compreendido nos livros abordados.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura conjunta de três poemas de períodos diferentes da obra de Drummond possibilitou que observássemos pontos comuns, que podem ser indicativos de alguns traços recorrentes na lírica drummondiana. Foram escolhidos três textos representativos do trabalho do autor, nos quais o espaço literário mantém uma relação importante com o desenvolvimento das inquietudes. Sua visão em perspectiva também nos possibilita identificar uma transformação na maneira como o eu se confronta com questões que organizam sua relação consigo mesmo, com o mundo que o cerca e com sua produção em versos.

Em se considerando a distância cronológica entre as três experiências poéticas, é natural e esperado que a relação do eu com suas inquietudes tenha se alterado. Foram identificados elementos textuais que indicam alguns desdobramentos gerados pelas inquietudes em cada situação específica. Os pontos de intersecção temática dos textos e a recorrente menção ao espaço em todos eles tendem a tornar ainda mais claras as diferenças dos recursos expressivos utilizados na abordagem das inquietudes em cada um dos exemplos, seja no que se refere à forma de composição dos poemas, às imagens desenvolvidas ou aos mecanismos linguísticos dos quais o poeta lança mão.

“Explicação” é o único dos três textos em que o fazer poético é explorado como processo. Muito presente na obra do poeta mineiro, a reflexão metalinguística neste texto estabelece um tipo de relação terapêutica entre verso e sujeito, que desempenha funções calmantes e embriagantes. Mais vítima do que autor dos próprios versos, o eu investiga o funcionamento de sua escrita, por meio de versos livres e longos, próximos da prosa, e do uso de linguagem marcada pela oralidade. Na descrição de seu estado de espírito, o eu aponta sua condição provinciana e privilegiada de filho de fazendeiro como principal responsável por sua sensibilidade exagerada - abordada de forma irônica - e se apresenta como sujeito dividido entre o espaço original a que pertence e o espaço urbano pelo qual revela certa atração, ainda que desqualifique o estrangeiro. Ao final do texto, em referência direta a um suposto leitor, o eu questiona a validade de seu discurso, ao mesmo tempo em que o reafirma como pertencente a um universo em que a lógica não precisa prevalecer: a poesia.

O espaço apresentado em “A bruxa” é a cidade do Rio de Janeiro e é este o principal elemento desencadeador das inquietudes do eu no texto. Oprimido e sufocado frente aos dois milhões de habitantes da grande cidade, sem conseguir se comunicar com alguém que pudesse aplacar seu conflito interno, o eu é impelido a confrontar-se com sua solidão noturna e se debate em crescente intensidade, sem alcançar qualquer ponto de equilíbrio. As pequenas variações métricas e rítmicas em um texto em que predominam os heptassílabos, funcionam como indicadores da presença do inseto que acompanha o percurso da reflexão e funciona como representação direta do movimento interno do eu. Sua origem provinciana e as experiências que viveu não são suficientes para que a comunicação com qualquer outro se estabeleça, e é essa dificuldade em comunicar-se o principal elemento de inquietude presente. O que resta é o apelo a companheiros que possam escutar a confissão de homem solitário constituída como texto poético.

“Relógio do Rosário”, poema filosófico, é o texto mais afastado de elementos do cotidiano, mas não prescinde da apresentação do espaço também como elemento desencadeador de um processo reflexivo a respeito da dor individual do eu e a conexão dessa dor com a dor coletiva. Em novo contato com seu ambiente de origem, o eu é levado a uma espécie de mergulho subjetivo em que se estabelece um forte elo entre ele e o mundo: a dor. A identificação reiterada da dor particular com a geral trazem, diferentemente do que ocorre em “A bruxa”, a sensação de pertencimento ao coletivo, sensação insuficiente para eliminar as inquietudes presentes no embate, ainda que aproximativo, entre o pessoal e o social. A inquietude que gera dor e dá combustível para a composição do texto poético se confirma como força motivadora do trabalho do poeta. Em versos decassílabos e linguagem erudita, há a retomada de elementos da tradição clássica, o que também está presente nas relações intertextuais que ocorrem no poema, aspecto que contribui para a ampliação do espectro de alcance das questões apresentadas pelo texto.

A primeira conclusão é a de que o espaço, presente nos três poemas, é elemento desencadeador de inquietudes. Mais detidamente explorado em “Explicação”, define a relação direta entre o ambiente e a formação subjetiva e poética do eu. Foi o espaço que

o constituiu como ser sensível e suscetível à sua influência e a compreensão dessa influência não liberta o sujeito da incômoda e permanente cisão entre o geral e o individual, incômodo que surge como motivação para a prática da poesia. Identificado no verso de abertura de “A bruxa”, o espaço, desta vez urbano, propicia o embate entre o provinciano que conhece vozes de bichos, mas não é capaz de comunicar-se na grande cidade, encontrando apenas solidão e inquietação, em meio ao silêncio da noite na metrópole de dois milhões de habitantes. Em “Relógio do Rosário”, o espaço está representado pelo som do sino da igreja do título e ressurge na imagem da praça dourada ao final. Está, portanto, presente em todo o texto como uma moldura e tem também papel desencadeador do processo reflexivo do eu, que se desenvolve em espaço subjetivo, sem conexão explícita com a realidade externa.

Ainda que estejamos utilizando apenas esses três textos como objeto de pesquisa, pode-se inferir que a relação do sujeito com o espaço objetivo (aquele apresentado textualmente) e subjetivo (aquele que define psicologicamente o eu) é um elemento gerador de inquietude muito recorrente na trajetória poética de Drummond. Afinal, a condição do indivíduo “gauche” e sua constante inadequação, mantém-se presente mesmo quando inserido em seu espaço original.

Outro aspecto que se destaca na leitura comparada dos textos é a diferença da composição formal de cada um. Em “Explicação”, os versos livres e próximos da prosa estão diretamente associados à influência dos pressupostos dos primeiros modernistas, especialmente na figura de Mário de Andrade. As estrofes têm diferentes tamanhos e a irregularidade acompanha o percurso reflexivo errático do eu lírico, que transita livremente por entre as questões abordadas no texto e assume um tom de brincadeira, baseado na comunicação com seu leitor, do qual se afasta e se aproxima até se dirigir diretamente a ele na pergunta colocada ao final. O ritmo é impactado pela liberdade dos versos, pela diferença de tamanho entre eles e também pela coloquialidade da linguagem e é um reflexo do processo de seu desenvolvimento lírico, do qual ainda não se apropriou completamente. Em “A bruxa”, Drummond exercita a métrica regular, baseando todo o texto em versos heptassílabos que poderiam ser indicativo de maior equilíbrio e poder de síntese na construção das imagens. Porém, não há equilíbrio no discurso, marcado pelo

movimento inquieto do eu e da bruxa, movimento indicado pela alteração das sílabas tônicas e até da métrica de alguns versos. A relação entre o estado de espírito do eu e a constituição formal do poema é um dos aspectos mais interessantes do texto, uma vez que a sonoridade construída pelos versos é recurso estilístico que possibilita que o leitor experimente também o debate interno do eu. Os versos decassílabos rimados de “Relógio do Rosário”, considerados em relação ao breve percurso estabelecido pela sequência dos três textos, são marcas inequívocas da tentativa do eu em enquadrar as intensas sensações de dor descritas filosoficamente em um esquema rígido de composição. Tal opção pela forma não é, ao menos no poema em questão, sinal de equilíbrio e assentamento, mas um recurso estilístico que contribui para destacar ainda mais a intensidade de seu movimento interno nada equilibrado ou pacificador.

A intenção inicial desta pesquisa consistia na busca pela alteração da relação do sujeito lírico – e nunca do poeta empírico - com as inquietudes, que não diminuem ou desaparecem em nenhum dos textos examinados. O que ocorre é a alteração na abordagem dessas inquietudes.

Em “Explicação”, observa-se que o contato com as inquietudes é permeado pela ironia e pela manifestação de sofrimento que se apresenta, em alguns momentos, mais próximo da brincadeira do que da expressão da dor. O resultado é ambíguo, como é, aliás, próprio de manifestações irônicas. Os exageros na caracterização e as tentativas de afastamento do espaço original e, por consequência, do próprio provincianismo para melhor observá-lo, são indicativos da ironia contida no poema. Em “A Bruxa”, o eu não é irônico em nenhum momento. Depois de ter experimentado a dor humana, como a definira Mário de Andrade, presente nos primeiros textos representativos de sua poesia social, a dor da solidão do indivíduo é composta de angústia e sofrimento, expressos pelo intenso movimento das asas do inseto identificados no texto. Não há fuga possível e a dor precisa ser confrontada sem nenhum dos elementos que poderiam, ao menos na imaginação do sujeito, amenizá-la. Em “Relógio do Rosário”, há uma perspectiva mais racional na compreensão e abordagem das inquietudes. O intenso jogo de contradições baseadas em imagens que transitam incessantemente do pessoal ao coletivo é contido em versos de rima e ritmo regulares que revelam a tentativa do eu em disciplinar a dor,

que se desdobra como fogo incerto em sua subjetividade do eu. A força da imagem final, na praça dourada, que relaciona a morte representada no columbário à vida sugerida pelo vôo das pombas, aponta para a continuidade da trajetória do eu, capaz de absorver a dor como parte integrante e fundamental.

O desenvolvimento desse processo de criação do eu que se expressa nos textos, sua relação com o espaço que habita e que o caracteriza de forma contundente, associado à descoberta da criação poética como ofício não é uma trajetória percorrida sem momentos de desconforto, dúvida e incômodo. Não é um caminho que se percorra sem que se experimente alguma inquietação. O cerne desse processo, a variação que assume ao longo do tempo e sua presença percebida nos textos é objeto mais específico desta análise: a construção de uma ideia sobre a relação entre vida e dor por meio de experiências poéticas concretas, em que a subjetividade do eu poético é alterada pela relação que este mantém com o ambiente que ocupa em determinado momento. Ao final, o que se alcança é uma conclusão que se coloca entre pessimista e libertadora de que a dor é elemento constitutivo e imprescindível da experiência da vida, independentemente da fase, do local ou do acontecimento pontual, dor sempre haverá, o que é passível de transformação é a maneira como o eu poético se relaciona com ela.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ACHCAR, Francisco. **A Rosa do Povo e Claro Enigma**: roteiro de leitura. 1. ed. São Paulo: Editora Ática, 1993.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Data da digitalização 2003. Versão para ebooks: eBooksBrasil.com. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb00002a.pdf>

ANDRADE, C. Drummond de. **A rosa do povo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

ANDRADE, C. Drummond de. **Alguma poesia**. 5. ed. São Paulo: Editora Record, 2002.

ANDRADE, C. Drummond de. **Brejo das Almas**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, C. Drummond de. **Claro enigma**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, C. Drummond de. **Contos de aprendiz**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, C. Drummond de. **José**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, C. Drummond de. **José, Fazendeiro do Ar, Novos Poemas**. Coleção Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 1993.

ANDRADE, C. Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, C. Drummond de. **Passeios na ilha – divagações sobre a vida literária e outras matérias**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ANDRADE, C. Drummond de. **Sentimento do mundo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Mário de. **A lição do amigo**: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. 1. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 6.ed. São Paulo, Martins; 1978.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**; Poética / Aristóteles; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. — 4. ed. — São Paulo: Nova Cultural, 1991. — (Os pensadores; v. 2)

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BENJAMIN, Walter. **A Modernidade**, ed. Assírio e Alvim, Lisboa, 2006

BIONE, M. Silva. **A Melancolia na Poesia de Carlos Drummond de Andrade e Eugenio Montale à Sombra Dantesca**. 2016. 175 f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Programa de Pós-Graduação em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2016.

BORGES FILHO, Ozíris. Espaço, percepção e literatura. in BORGES FILHO, Ozíris & BARBOSA, Sidney (org.) **Poéticas do espaço literário**. 1. ed. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009.

BOSI, Alfredo. **Três Leituras: Machado, Drummond, Carpeaux**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMILO, Vagner. **Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa da Trevas**. 1. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CANÇADO, José Maria. **Os sapatos de Orfeu**. Prefácio de Armando Freitas Filho. 2. Ed. São Paulo: Globo, 2012.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond In: **Vários Escritos**. 1. Ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.

FROTA, Lélia Coelho (org.). **Carlos e Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade**. Organização e Pesquisa Iconográfica de Lélia Coelho Frota. Prefácio e Notas de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.

GLEDSON, John. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

LUCENA, M. Jácome de. **Ressentimento e melancolia na poética Drummondiana de Claro Enigma**. 2013. 153 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

MORAES NETO, Geneton. **Dossiê Drummond**. 2. edição - São Paulo: Globo, 2007

MOURA, M. Marcondes de (Org.). **Caderno de leituras**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MOURA, M. Marcondes de. **O mundo sitiado. A poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

NETO, G. Moraes. **Dossiê Drummond**. 2.ed. São Paulo: Globo, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhetm. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e o pessimismo**. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. 2. ed. - São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

PESSÔA, André Vinícius. **Experiência e linguagem na poesia de Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: UFRJ, [20-?] Disponível em http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/garrafa15/andrevinicius_experiencia.pdf. Acessado em 04 de agosto de 2020.

SANT'ANNA, A. Romano. **Drummond o gauche no tempo**. 4. Ed. – Rio de Janeiro: Record, 1992

SANT'ANNA, A. Romano. **Entre Drummond e Cabral**. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução: M. F. Sá Correia. 1. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001

SILVA, Gabriel Provinzano Gonçalves da. **Os anos de aprendizado modernista de Carlos Drummond de Andrade**. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SECCHIN, A. Carlos. Alguma Polimetria. In: QUINTANA, A. Costa (Org). **Cadernos de Literatura Brasileira – Carlos Drummond de Andrade – Vol. 27**. 1. ed . Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012. p. 181-190.

VALÉRY, Paul. **Bibliographie des oeuvres de Paul Valéry / Georges Karáiskakis et François Chapon**, 1976, n° 21. - Édition en partie originale tirée à 1150 exemplaires numérotés: 150 sur vergé d'Arches (I-CL), 50 sur vélin pur fil (1-50) et 950 sur alfa (51-1000) Édition : Paris : A. Monnier , 1920

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo, Iluminuras, 1991.

VASCONCELLOS, V. Madureira Zica. **Melancolia e crítica em Carlos Drummond de Andrade**. 2009. 200 f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais. 2009.

VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WILDE, Oscar. **A alma do homem sob o socialismo**. Tradução: Mia Wallace & Vincent Vega Data da Digitalização: 2004 Data Publicação Original: 1891 (versão digital).

Disponível em:

<https://libcom.org/files/WILDE,%20Oscar.%20A%20alma%20do%20homem%20sob%20o%20socialismo.pdf>

WISNIK, J. Miguel. **Maquinação do mundo. Drummond e a mineração**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.