

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

LUIZ HENRIQUE ROSSI GURGEL

A sombra tomou-me pela mão:
Drummond e o enigma do pai
(identificação e análise de um percurso).

Versão corrigida

São Paulo

2022

LUIZ HENRIQUE ROSSI GURGEL

A sombra tomou-me pela mão:
Drummond e o enigma do pai
(identificação e análise de um percurso).

Versão corrigida

Dissertação 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 para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Erwin Torralbo Gimenez

São Paulo

2022

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

R978s Rossi Gurgel, Luiz Henrique
A sombra tomou-me pela mão: Drummond e o enigma do pai (identificação e análise de um percurso). / Luiz Henrique Rossi Gurgel; orientador Erwin Torralbo Gimenez - São Paulo, 2022.
167 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. Carlos Drummond de Andrade. 2. Poesia brasileira. 3. Memória. 4. Pai. 5. Família. I. Torralbo Gimenez, Erwin, orient. II. Título.

Nome: GURGEL, Luiz Henrique R.

Título: A sombra tomou-me pela mão: Drummond e o enigma do pai (identificação e análise de um percurso).

Dissertação 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 para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

A meus pais, Mário, meu eterno e carinhoso revisor, consultor para assuntos “latinórios”, e Neusa, consultora para todo tipo de questão humana, solidariedade, empatia e amor;

à Marina, minha extensão no mundo, para quem eu lia poemas do itabirano antes de ela dormir;

à memória do tio D. Mário Teixeira Gurgel, bispo de Itabira, que involuntariamente me iniciou nos caminhos drummondianos;

à memória do ator e professor Milton Andrade, que emprestou sua voz para nos encantar com os versos deste poeta.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Erwin Torralbo Gimenez, orientador perspicaz, paciente e generoso, que, com sugestões precisas e cirúrgicas, foi essencial para aprumar rumos nesta investigação;

Ao professor Alcides Villaça, pelo estímulo, pela generosidade, pelas aulas e provocações instigantes e, sobretudo, por me apresentar “passos” fundamentais na caminhada desta pesquisa;

Ao professor Fábio de Souza Andrade, pelas preciosas observações e sugestões feitas na qualificação;

Ao professor Vincenzo Arsilo, que, com seu curso, ajudou nas amarras memorialísticas desta investigação;

À Fernanda de Andrade Santos, por toda cumplicidade, carinho e suporte;

À Magda Santos, que abriu caminhos e com quem engendrei maravilhas: uma filha e uma minifloresta;

À Alba Cerdeira, “prima”, colega de trabalho, amiga de tantas conversas e principalmente fundamental diagramadora;

Um agradecimento especial às equipes dos arquivos do Instituto Moreira Salles e da Fundação Casa de Rui Barbosa, instituições fundamentais para a cultura e a memória brasileira, ainda mais nestes anos recentes;

À CAPES, pelo apoio fundamental proporcionado por uma bolsa de estudos num ano pandêmico.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Esta dissertação identificou e analisou uma série de poemas de Carlos Drummond de Andrade que tratam da figura paterna, distribuídos entre os livros *José* (1942), *A rosa do povo* (1945) e *Claro enigma* (1951), abordados em sequência e na ordem em que foram publicados. O estudo parte da investigação sobre interlocuções do autor com a própria memória e a frequente reconstituição da subjetividade em sua poesia, identificando figurações nas quais se encontram ecos ou entrecruzamentos entre vida e obra, entre o vivido e o inventado. A hipótese defendida é a de que esta série de poemas – produzidos e publicados em momentos e circunstâncias distintos, mas dentro de uma sequência temporal – demonstra que o tema/personagem pai esteve entre as reflexões mais perenes do autor, transformadas em matéria poética durante esse período. Os poemas analisados formam certo percurso trilhado pelo eu lírico, indicando uma intimidade crescente deste com a personagem – apresentada aqui como um objeto memorial e ao mesmo tempo um enigma em que se busca decifração – e que estabelece um processo de embates, nos quais as abordagens ou menções a essa figura se aprofundam a cada contato e a cada investigação de vestígios do passado. A análise demonstrou que ao final desse intervalo da obra, ou seja em *Claro enigma*, esses poemas revelam a constituição de uma nova situação ou relação com esta figura paterna.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; poesia brasileira; memória; pai; família; vida; obra.

Abstract

This dissertation has identified and analyzed a series of poems from Carlos Drummond de Andrade that approach the father's figure, distributed among the books José (1942), A rosa do povo (1945) and Claro enigma (1951), studied in the sequence and order in which they were published. The research has its base on the investigation of the author's dialogues with his own memory and the frequent reconstitution of his own subjectivity in his poetry, identifying figures in which one can see echoes and intersections between life and work, between lived experiences and invented ones. The hypothesis presented is that this series of poems - produced and published at different moments and circumstances, but inside a temporal sequence - demonstrates that the subject/character father was between the author's most perennial reflections, transformed into poetic material during this period. The analyzed poems form a certain path followed by the poetic persona, indicating a growing intimacy with this character - presented here as a memorial object and at the same time an enigma that one seeks to decipher - and that establish a process of shocks, in which the approaches or mentions to this figure get deeper in each contact and in each investigation of the traces of the past. The analyses have demonstrated that, by the end of this period of the work, that means in Claro enigma, these poems reveal the constitution of a new situation or relationship with this paternal figure.

Key-words: Carlos Drummond de Andrade; brazilian poetry; memory; father; family; life; work.

Contato:

luizhenrique.gurgel@gmail.com

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1	14
MEMÓRIA, PASTO DE POESIA; INQUIETUDES, PASTO DE MEMÓRIA	14
1.1 O autor e o eu lírico	23
1.2 A memória, o tempo e os restos: faz-se, desfaz-se, faz-se.....	26
1.3 Cacos paradigmáticos	30
1.4 De cacos e restos para palavras, imagens e lembranças significantes	38
1.5 Pasto de poesia: como se faz	53
1.6 Arquivo de objetos-memoriais	56
Capítulo 2	63
NEM DISTINGO EU MESMO O VIVIDO E O INVENTADO.....	63
2.1 Até que não saibas se a vida é ou foi	68
2.2 Dialética gauche: movimentar-se e afirmar-se pelo contrário	71
Capítulo 3	74
ECOS E ENTRECRUZAMENTOS ENTRE VIDA E OBRA: O CASO DO PAI.	74
3.1 O filho de fazendeiro, a família patriarcal	79
Capítulo 4	888
EM BUSCA DO PAI ENIGMA: INQUIETAÇÕES DO PERCURSO.	88
4.1 Uma intimidade crescente no embate: o enigma deixando de ser enigma.	95
Capítulo 5	108
OS POEMAS DO PERCURSO	108
5.1 “Edifício Esplendor” (<i>José</i>): choques entre memória e tempo presente.....	110
5.2 “Viagem na família” (<i>José</i>): inquietude máxima.	117
5.3 “Como um presente” (<i>A rosa do povo</i>): o enigma pai não era um enigma?.....	123
5.4 “Rua da madrugada” (<i>A rosa do povo</i>): confissões exaustas.....	131
5.5 “Convívio” e “Permanência” (<i>Claro enigma</i>): eles não vivem senão em nós.....	135
5.6 “Perguntas” (<i>Claro enigma</i>): pai e filho cativos do mesmo enigma.	140
5.7 “Encontro” (<i>Claro enigma</i>): meu pai perdi no tempo e ganho em sonho.	144
5.8 “A mesa” (<i>Claro enigma</i>): vazia e plena de tempos da memória.....	146
5.9 A título de conclusão.....	157
BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL.....	159

Introdução

Certa memória pessoal passa pela investigação que aqui se apresenta. O interesse por Carlos Drummond de Andrade surgiu antes mesmo de conhecer sua obra. É que em boa parte da infância e da adolescência, este pesquisador passou temporadas de férias na cidade natal do poeta, Itabira, na casa de um tio, vizinho ao antigo casarão azul da família Drummond de Andrade. Naquela época – entre meados dos anos de 1970 e meados dos de 1980 –, mesmo sem saber ao certo de quem se tratava, notava sua presença pairando sobre a cidade, e ouvir histórias de sua família ou da possível origem de poemas e versos era algo relativamente comum. Certa vez, caminhando pela cidade com meu pai, perguntei a ele se as calçadas de Itabira tinham mesmo noventa por cento de ferro.

A presença do poeta era mitificada e não apenas por orgulho pelo filho ilustre, até porque também havia quem dissesse que o poeta desprezava a cidade. Mal sabiam que ela jamais saíra do poeta. Muito antes, portanto, de ler Drummond no colégio, ele já me era familiar e tudo isso catalisou, de alguma forma, o meu interesse, na vida escolar, por aquela poesia. A partir dali as visitas a Itabira e aos espaços memoriais do poeta jamais tiveram o mesmo significado.

Este breve e autoconcedido depoimento pessoal serve apenas para mencionar a conexão entre uma questão afetiva e uma pesquisa acadêmica. As questões que envolvem memória e família na obra de Drummond estão entre as mais conhecidas e analisadas; são aspectos fundamentais para melhor entendê-la. E isto pode representar algo terrível para quem tem a intensão de trazer alguma novidade sobre uma poética de alcance universal e de vastíssima fortuna crítica. Como disse Sérgio Milliet, já nos anos de 1950, “Do poeta Carlos Drummond de Andrade pouco se dirá que já não tenha sido dito” (DRUMMOND, 2011b, p. 253).

Mas foi só depois de assistir a um simpósio sobre *A rosa do povo* em 2015, na Universidade de São Paulo, e participar como aluno especial e ouvinte de alguns cursos na mesma universidade, que surgiu o interesse em buscar algo específico que permitisse me enfronhar mais profundamente em sua obra. Optei por investigar a figura paterna na poesia de Drummond, estimulado pela percepção de que ela se configurava como uma das personagens mais marcantes de sua obra.

O tema não é propriamente uma novidade, vários críticos e pesquisadores importantes já destacaram a incisiva presença da figura do pai. O que talvez não se tenha apresentado ainda – ao menos no decorrer da pesquisa não se encontrou algo próximo à hipótese aqui investigada, ou pelo menos nada que percorresse os meandros desse percurso – foi um mapeamento e certo detalhamento dessa presença, e de como ela foi se modificando no decorrer da obra, elencando e inter-relacionando uma série de poemas postos na sequência em que foram publicados.

A primeira distinção sobre essa figura, por exemplo, já se deu em *A rosa do povo* (1945), separando a personagem pai de “Caso do vestido”, da de outro pai que aparece em “Como um presente”, “Rua da madrugada”, “No país dos Andrades” entre outros. Ou seja, o propósito era trabalhar com a personagem vinculada à memória pessoal e familiar, portanto a figura paterna biográfica. Com esse recorte elementar, seguiu-se a leitura e uma primeira análise de outro poema fundamental envolvendo tal personagem: “Viagem na família” (*José*, 1942). Durante a investigação, estimulado pelas questões levantadas por Antonio Candido em “Inquietudes na poesia de Drummond” (1965), este poema acabou se tornando uma espécie de divisor de águas, ou seja, havia uma diferença entre a forma de abordar a figura paterna antes dele e de como isso prosseguiu a partir dele. Foram feitas comparações com criações anteriores - particularmente com “Infância” e “Explicação” (*Alguma poesia*, 1930) e com “Os mortos de sobrecasaca” (*Sentimento do mundo*, 1940) - e posteriores, como os já citados de *A rosa do povo* (1945) e outros poemas de *Claro enigma* (1951), da série *Boitempo* (1968, 1973 e 1979) e até de *Corpo* (1984) e de *Farewell* (1996). A hipótese foi formulada a partir disso, e ficou nítido que havia um movimento ou uma transformação envolvendo a personagem dentro daquela série de poemas, sempre associando ou relacionando tal movimento à memória, aos antepassados e às transformações do eu lírico, movimento que justificava a pesquisa, pois apresentava uma ligação íntima entre poemas distintos produzidos e publicados em momentos e circunstâncias também distintas. Isso demonstra que o tema vinha sendo trabalhado há algum tempo pelo autor, ou seja, estava entre as suas reflexões mais agudas transformadas em matéria poética durante um largo período.

Num segundo momento foi preciso estabelecer um novo corte na pesquisa. Pela leitura das obras e uma primeira análise dos poemas para efeito de seleção e formação de um *corpus* de trabalho, percebi que havia nitidamente três movimentos em relação a esta

personagem: o primeiro, que se iniciava com “Viagem na família” (*José*), passando pelos poemas supracitados de *A rosa do povo* (“Como um presente” e “Rua da madrugada”), seguindo numa sequência até *Claro enigma*, com os poemas “Convívio”, “Permanência”, “Perguntas” e “A mesa”. O segundo movimento tinha início e ao mesmo tempo se restringia - pelas características próprias e até certo ponto comuns - aos poemas da série *Boitempo*, em que a figura paterna está muito presente, mas num registro diferente dos livros anteriores. Também chama a atenção o fato de nas outras obras, notadamente até *A paixão medida* (1980), a figura paterna estar ausente; ao menos não foram encontradas, durante a pesquisa, referências mais ou menos explícitas a essa figura nos poemas desses livros, lançados depois de *Claro enigma*, sem considerar os *Boitempo*. Por fim, um último movimento, dentro do mesmo tema, envolvendo a memória e a figura paterna, com um número bem mais reduzido de poemas, e que de certa forma retoma algumas características daquele primeiro movimento, também sob outro registro, que reaparece em *Corpo e Farewell*.

A definitiva delimitação do *corpus* de poemas dessa investigação se deu com a constatação de que seria inapropriado, para o tempo de um mestrado, que se propusesse uma análise de todos esses movimentos aqui identificados, comparando-os, diferenciando-os, qualificando-os e identificando os distintos “submovimentos” que os compõem, sempre a partir da relação do eu lírico com a memória e com a personagem paterna. Ainda mais se se pensar que poderia ser acrescentada à pesquisa mais uma subdivisão, introdutória, tratando de poemas anteriores a “Viagem na família”.

Por esta razão e por ser a que, a nosso ver, revela mais enfaticamente a mudança de tom no tratamento dessa personagem, a questão central que permaneceu se restringe à série de poemas encontrados entre os livros *José* e *Claro enigma*, que tratam da figura paterna ou a envolvem, analisados na sequência em que foram publicados e que formam uma espécie de percurso trilhado pelo eu lírico, indicando uma intimidade crescente com a personagem - apresentada aqui como um objeto memorial e ao mesmo tempo um enigma a ser decifrado e delineado - e que estabelece um processo de embates, nos quais as abordagens ou menções a essa figura se modificam a cada contato e a cada investigação de vestígios do passado. A análise dos poemas em curso está a demonstrar que ao final desse intervalo da obra, ou seja, em *Claro enigma*, revela-se a constituição de uma nova situação ou relação com o enigma pai. O

detalhamento e a compreensão dessa passagem e de seus significados na poética de Drummond poderão, talvez, contribuir de algum modo com novas modulações interpretativas de sua obra.

É importante destacar que a sequência de poemas desta dissertação não significa propriamente que haja uma linearidade em sua criação. A evolução ou transformação a que se alude aqui – em poemas que surgiram em pontos e momentos distintos da obra, como dito – diz respeito a transformações do poeta em suas “viagens genealógicas” e de investigação sobre essa figura tão fundamental.

A pesquisa, portanto, não pretendeu tratar de biografar um aspecto da vida de Drummond por meio de uma sequência de poemas. Ou seja, não se pretendeu meramente buscar na vida pessoal do autor as causas de sua criação, muito menos tentar explicar seus poemas por meio de sua vida, ou vice-versa, e nem reduzi-los a composições que buscavam entender ou resolver questões de caráter pessoal e de conflitos com o próprio pai. Em outras palavras, não se confundiu a obra em si com a matéria-prima de que o autor se valeu para constituí-la. E esta é a questão. Para certos temas tratados por Drummond, ainda que seja possível – em parte – analisar essa poesia feita a partir deles, sem conhecer a vida do poeta, a compreensão desta obra tão profunda ficaria incompleta ou teria a amplitude de sua análise reduzida se tal aspecto fosse desprezado.

Os capítulos foram organizados partindo de considerações sobre a memória e sobre como o poeta se servia dessa instância para sua criação. Depois procura-se apresentar elementos em que há entrecruzamentos ou um jogo de relações entre vida e obra, para em seguida poder identificar, percorrer e analisar os poemas que demonstrariam nossa hipótese.

Capítulo 1

MEMÓRIA, PASTO DE POESIA; INQUIETUDES, PASTO DE MEMÓRIA

Em seu célebre ensaio *Inquietudes na poesia de Drummond*, de 1965, Antonio Candido afirma que, entre os grandes desassossegos do poeta mineiro, está “a busca do passado através da família e da paisagem natal” (2004, p. 82). De fato, o passado ou, mais que isso, a interlocução com o próprio passado é uma das questões mais prementes de sua obra, fazendo da memória um elemento-chave e um grande campo de reflexão e de investigação de vivências perdidas, intimamente conectadas à vida e ao tempo presente e construindo figurações carregadas de elementos subjetivos.¹ Essa introspecção funciona como uma arqueologia, como uma releitura e até reinvenção de si mesmo, um diálogo interno, de vozes internas, processo de autoconhecimento, de autonarração e mesmo de genealogia do próprio eu. Ou, mais ainda, tal contato com essa memória – suas vozes e forças, seus objetos, situações, personagens e acontecimentos – acaba por configurar algo que constitui ou reconstitui permanentemente a própria subjetividade, como se a memória fosse uma espécie de histórico do distante e que afeta aquele que a ela se volta e a vê, algo que muda sua própria história e em que percebe, ao mesmo tempo, haver a persistência de um certo eu². Tudo isso imbricado profunda e plenamente na sua construção poética (para não dizer que a própria construção poética, ou de uma “memória poética”, de algum modo, se realiza por meio dessa dialética). A passagem do histórico para a genealogia é uma passagem do estático do passado para o dinâmico do presente. É justamente a memória que no presente dinamiza o passado, não o recupera. Ela dá movimento àquela coisa sem movimento, que é coisa morta. Algumas delas ficaram no eu, algo sobrou, pedacinhos de mim/em mim que eu não conheço.

¹ Numa entrevista de 1954, ao ser questionado sobre o que mais o preocupava - se o passado, o presente ou o futuro - Drummond respondeu:

“O passado, como substância de minhas tentativas de poesia e como dado essencial da consciência, como espaço incomensurável em que cabe toda experiência humana – história, pré-história, vida atual, vida em promessa... Só ele existe realmente na sua irreversibilidade e ausência de flutuação”. (ANDRADE, C. 2011a, p. 70).

² Alcides Villaça, ao analisar o memorialismo nos volumes de *Boitempo*, ajuda a entender esse aspecto, que, na verdade, percorreu de uma forma ou de outra - em alguns momentos mais e em outros menos - toda a obra: “A maturidade se esclarece com a infância, a infância se reilumina na maturidade” (VILLAÇA, 2006, p. 116).

Em parte essencial de sua poesia, e mesmo em crônicas, a ideia de como busca constituir uma genealogia de si suscita uma aproximação com as reflexões de Michel Foucault, um processo em que o poeta vai “se demorar nas meticulosidades e nos acasos dos começos”, sem pejos de ter “de ir procurá-las lá onde elas estão, escavando o *bas-fond*” (FOUCAULT, 1998, p. 19). Ainda que em suas figurações familiares se mostre absolutamente preso aos antepassados, a uma linhagem e à força do “rio de sangue” – elemento que aparece como uma corrente e um sinal de identidade a unir gerações da família³–, isso não significa que ele (o poeta ou seu eu lírico) se sinta possuidor das mesmas características de estirpe patriarcal e rural que definiriam esses antepassados (o que também é um sinal de culpa e uma das principais, entre as tantas marcas do seu gauchismo). Como se verá no poema “Os bens e o sangue” (*Claro enigma*, 1951)⁴, “o menino inda não nado” será num primeiro momento o antípoda de sua família – “Num magoado alvoroço/ o queremos marcado/ a nos negar” –, será o fazendeiro do ar, como se denominará, o *gauche*, personagem que se insere nesse intenso jogo de trocas enovelando sua vida e sua criação.

Bem mais adiante em sua obra, para pegar um exemplo marcante e relativamente distante do poema de *Claro enigma*, vê-se, num outro poema que tem por título justamente “A corrente” (PM, 1980), o eu lírico manifestar-se contrariado, “Sente raiva do passado/ que o mantém acorrentado”, corrente que ao mesmo tempo está, curiosamente, “a puxá-lo para frente/ e a fazer do seu futuro/ o retorno ao chão escuro”. Ou seja, o contraditório puxar “para frente” mostra a condição inescapável em que sempre se encontrou, carregando consigo este passado (de “cogumelos venenosos”), ao mesmo tempo em que há o contrário, isto é, ele também está sendo

³ Numa conhecida entrevista à filha Maria Julieta de Andrade, publicada em 1984 (que será abordada adiante), Drummond demonstra preocupação com o tema, ao falar de trechos do seu diário pessoal que ia deixar aos netos: “Conservei algumas páginas que não serão publicadas, sobre a minha família, caso algum dos meus três netos possa algum dia vir a perceber nelas o que chamo de rio de sangue, que flui de uma geração para outra”. (ANDRADE, C., 2011a, p. 166). Mais detalhes dessa entrevista estão na nota 32.

⁴ A partir desse ponto, após cada título de poema, serão utilizadas siglas para designar o livro ou coletânea em que foi publicado, a saber: AP – *Alguma poesia*; BA – *Brejo das almas*; SM – *Sentimento do mundo*; J – *José*; RP – *Rosa do povo*; NP – *Novos poemas*; - CE – *Claro enigma*; FA – *Fazendeiro do ar*; VB – *Viola de bolso*; VBE – *Viola de bolso novamente encordoadá*; VPL – *Vida passada a limpo*; LC – *Lição de coisas*; FQA – *A falta que ama*; IB – *As impurezas do branco*; BO – *Boitempo I*; MA – *Menino antigo*; DP – *Discurso de primavera e algumas sombras*; EPL – *Esquecer para lembrar*; PM – *A paixão medida*; CO – *Corpo*; AA – *Amar se aprende amando*; AN – *O amor natural*; FW – *Farewell*.

levado por este passado. É interessante ver que no mesmo livro, no poema imediatamente anterior a este, “Antepassado”, ele continua sua investigação genealógica, mas agora a aceitar (e a conformar-se também) e incorporar esse vínculo inquebrantável e atávico com os antepassados, acatando tanto as “taras” como os “dons” que recebeu como “vaso e transcendência”:

Só te conheço de retrato,
 não te conheço de verdade,
 mas teu sangue bole em meu sangue
 e sem saber te vivo em mim
 e sem saber vou copiando
 tuas imprevistas maneiras,
 mais do que isso: teu fremente
 modo de ser, enclausurado
 (...)
 vou descobrindo o que me deste
 sem saber que o davas, na líquida
 transmissão de taras e dons,
 (...)
 Acabei descobrindo tudo
 que teus papéis não confessaram
 nem a memória de família
 transmitiu como fato histórico,
 e agora te conheço mais
 do que a mim próprio me conheço,
 pois sou teu vaso e transcendência,
 teu duende mal encarnado.
 Refaço os gestos que o retrato
 não pode ter, aqueles gestos
 que ficaram em ti à espera
 de tardia repetição,
 e tão meus eles se tornaram (...)

E como esse movimento é permeado por embates dentro do próprio eu, encontramos, por outro lado, um poema irônico e mordaz da seção “Notícias do clã”, de *Boitempo III - Esquecer para lembrar* (1979)⁵, “Aquele raio”, em que transparece outro tipo de

⁵ Nas citações de poemas da série *Boitempo*, a opção foi utilizar a organização e a disposição dos textos das edições originais e não as das reedições dos anos de 1980 pela Editora Record (e mais recentemente pela Editora Cia. das Letras), em que o próprio autor teria feito alterações “adotando um critério, grosso modo, cronológico, não da ordem de sua composição ou publicação, mas do assunto (...). Reorganizou as seções dos livros originais, eliminando algumas e reagrupando os poemas em conjuntos maiores e mais lógicos”, conforme nota publicada na edição mais recente de *Esquecer para lembrar*, lançada em 2017 pela Companhia das Letras. A escolha feita aqui parte da visão de que as questões memorialísticas abordadas naqueles poemas não se distribuem pela obra como um todo, de modo absolutamente linear, cronológico e preciso; pelo contrário, oscilam. Mesmo em *Boitempo*

incômodo com o que talvez seja um provável antepassado “de culpas não sabidas”, mas já contidas na medula, ou seja, em sua própria essência, o que lhe “esboçou um caráter (...),/ um vinco de soberba/ que rói esta linhagem e agora se dissolve/ em rachaduras cruéis de pedra esborcinada”:

Aquele raio

Aquele raio
 não era para cair no túmulo orgulhoso
 do grão-senhor de terras e da tribo.
 Devia ser talvez endereçado
 à campa de algum pobre pecador
 sem glória de família.
 Escolher logo esta, romper-lhe a inscrição
 de prantos esculpido com tamanho capricho,
 e criar, irrisão, essa frase confusa
 em que fama e fazenda já não brilham, estelares,
 é castigo, talvez, de culpas não sabidas,
 sepultadas mais que os ossos venerandos.
 Sepultadas lá onde o sangue se forma,
 onde a prima semente esboçou um caráter,
 uma forma de rosto, um vinco de soberba
 que rói esta linhagem e agora se dissolve
 em rachaduras cruéis de pedra esborcinada.

E nesta ação do poeta, sua busca genealógica da herança (que está intimamente ligada a recorrentes manifestações autobiográficas) não se dá como aquisição, mas como algo que se impõe quase natural e incondicionalmente – em “líquida transmissão” – e que, quando investigada, como na inspeção do retrato em “Antepassado”, vai compreendendo o “impulso/ primitivo; paixão insone/ e mais trevosas intenções/ que jamais assumiram ato/ nem mesmo sombra de palavra,/ mas ficaram dentro de ti” e descobertas numa prospecção do próprio ser, algo que, como apontado, sugere semelhança a reflexões de Foucault sobre a genealogia:

essa herança não é uma aquisição, um bem que se acumula e se solidifica: é antes um conjunto de falhas, de fissuras, de camadas heterogêneas que a tornam instável e, do interior ou de baixo,

essa ordem cronológica não era tão rígida, talvez por isso a justificativa por um modo “mais lógico” de organização. Do ponto de vista desta pesquisa, essas questões e temas reincidem de certo modo aleatoriamente na obra, mesmo quando o poeta se dispôs a construir sua memória poética. Essa questão será melhor abordada adiante.

ameaçam o frágil herdeiro. (...) A pesquisa da proveniência não funda, muito pelo contrário: ela agita o que se percebia imóvel, ela fragmenta o que se pensava unido; ela mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo (FOUCAULT, 1998, p. 21).

Talvez por esta razão a seção “Notícias do clã” (EPL) seja aberta com outro irônico poema de apenas dois versos, “Brasão”: “Com tinta de fantasma escreve-se Drummond./ É tudo o que sei de minha genealogia”. Por outro lado, pouco antes, em *Lição de coisas* (1962), na primeira seção do livro que se chama justamente “Origem” e que tem apenas um poema, em seis partes, “A palavra e a terra”, o escavar sobre si mesmo e sobre seu mundo é aberto com o tom de busca profunda, arqueológica, “mineral”. Na primeira parte do poema sai do “Aurinaciano”, referência ao pré-histórico paleolítico superior (dicionarizado como “aurignaciano”, de Aurignac, importante sítio de inscrições rupestres do sul da França) para chegar ao “Auritabirano”, que, para Viviana Bosi “sugere uma impressionante pré-história, cavada em grutas e lavras, quando o sujeito retoma sua raiz arcaica, em perquirição do lastro do passado” (Bosi, V. 2012, p. 107).

I

Aurinaciano

o corpo na pedra
a pedra na vida
a vida na forma

Aurinaciano

o desenho ocre
sobre o mais antigo
desenho pensado

Aurinaciano

touro de caverna
em pó de oligisto
lá onde eu existo

Auritabirano

II

Agora sabes que a fazenda
é mais vetusta que a raiz:

Interrogo signos dúbios
e suas variações calidoscópicas
a cada segundo de observação.

A verdade essencial
é o desconhecido que me habita
e a cada amanhecer me dá um soco. (...)

Retornando à família e aos antepassados, é importante acentuar também que esta presença não diz respeito apenas a uma realidade concreta ou existência objetiva, mas também a uma criação ou transfiguração do poeta (por mais que, neste caso, essas duas coisas estejam imbricadas), algo que remete a uma das seções de sua *Antologia Poética*, lançada em 1962, “A família que me dei”, em que incluiu poemas com essa temática, também atravessada pela própria história brasileira e pela história de seu tempo.

Os resíduos que emergem desse passado e que se mesclam ou se fundem a outras inquietudes do autor geram “uma espécie de exposição mitológica da personalidade” (CANDIDO, 2004, p. 68) e permitem construir ou reelaborar sentidos ou possibilidades de sentidos transformados em matéria poética. Encontramos em Octavio Paz como que um resumo das questões que envolvem esse tipo de criação literária em Drummond: “Cada poeta inventa sua própria mitologia e cada uma dessas mitologias é uma mescla de crenças díspares, mitos desenterrados e obsessões pessoais” (PAZ, 1984, pp. 67-68), ou seja, mitologias e inquietudes andam juntas e entrelaçadas, propícias para fabulações sobre si mesmo. E para além disso, no poeta de Itabira esse amálgama aparece cercado por algo paradoxal, como destaca Candido, pois o autor deixa transparecer certo pudor em trazer para a obra

tudo que pareça dado pessoal, confissão ou crônica de experiência vivida. Mas é o oposto que se verifica. Há nele 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. (...) o eu é uma espécie de pecado inevitável, em que precisa incorrer para criar, mas que o horroriza à medida que o atrai. O constrangimento (que poderia tê-lo encurralado no silêncio) só é vencido pela necessidade de tentar a expressão libertadora, através da matéria indesejada. (CANDIDO, 2004, p. 68/69)⁶

⁶ Numa entrevista de 1941, declarou: “Você [respondendo ao repórter] me pede que fale sobre minha vida e eu não me sinto inclinado a atendê-lo. (...) Talvez que essa falta pessoal de biografia desperte em mim o horror das biografias em geral” (ANDRADE, C. 2011a, p. 23). Algo que perdurou e esteve presente em Drummond até o fim da vida, como se vê em outra entrevista ao jornal *O Povo*, de Fortaleza (CE), publicada em 05/01/1986: “sou um poeta

Necessidade da “expressão libertadora” como deixa antever em **Mundo grande** (SM):

Não, meu coração não é maior que o mundo.
 É muito menor.
 Nele não cabem nem as minhas dores.
 Por isso gosto tanto de me contar.
 Por isso me dispo,
 por isso me grito,
 por isso frequento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias
 (...)

Corroborando as afirmações desses dois críticos fundamentais e tratando diretamente da poesia de Drummond, um importante estudioso da obra, Alcides Villaça, afirma que “a memória pessoal e coletiva, íntima e cultural”, estão presentes em toda criação artística, “produzidas numa linha de continuidade ou de rebeldia, numa tradição que parece começar com a história de vida do sujeito, mas cuja base primitiva são os mitos e os fatos mais remotos a que ele se mostra sensível” (VILLAÇA, 2006, p. 109). “Base primitiva” que o poeta mineiro arrasta consigo como parte constituinte e inseparável de seu próprio ser, mesmo que fragmentada e nebulosa ou inacessível em princípio, mas que se converte em objeto poético ou se apresenta como substrato ou gatilho para as criações do eu lírico: “Tua memória, pasto de poesia”, aparece em “Remissão” (CE, 1951).

Longe de pretender esgotar a questão – ou aprofundá-la desnecessariamente para os objetivos desta investigação –, vale reafirmar que ao se pensar na obra poética de Drummond – em relação especificamente aos temas e questões que envolvem a memória – é preciso considerar que a evocação ou o contato com a memória também está frequentemente sujeito à reinterpretação de um passado, da própria subjetividade, e, no limite, até da própria identidade que a todo momento parece estar sendo revista e reconstituída, (disso também decorre, obviamente, a “qualidade” da memória). Ainda que certas marcas sejam permanentes no poeta (ou em sua poesia), como, por exemplo, a do “gauche”, ou a algo mais a propósito desse estudo, como ser “filho de fazendeiro”. Neste caso, mais que um sentimento, uma identidade (que coincide e se confunde entre o autor e

limitado e acho que o assunto de minha obra sou eu e isso não é bom, pois um grande poeta – como é o caso de Dante – não colocou seu nome na obra, não se considerou o bastante para colocar o pronome eu”.

alguns momentos do eu lírico), e que restará até o fim em sua obra – entre modulações e oscilações, entre o aceite e sua adoção (e até o lamento por não ter sido fazendeiro também), ao mesmo tempo que com certo estranhamento e mesmo rejeição e desejo de libertação em relação a ela; ou ainda – o que talvez seja o aspecto principal – o fato de sua persona gauche estar justamente marcada pela incapacidade de seguir uma tradição familiar atávica, de “sangue”, a qual, mesmo assim, está incondicionalmente preso. É algo fadado, portanto, e que aparece explicitado no já citado “Os bens e o sangue” (CE), que reaparecerá em vários momentos desta investigação.

Mas ainda sobre essa reconstituição via memória é importante lembrar que ela também passa pela suplementação ou acréscimo – e não necessariamente acréscimo no sentido de somar a outras lembranças esquecidas, rememoradas e portanto acrescidas à memória, mas sim no sentido de alteradas –, num movimento constante de investigação e questionamento de si, que não só reconstitui, portanto, mas também reconstrói, cria e até enovela-se em contradições com idealizações e desejos. Em Drummond, a memória é um campo de forças distintas que entram em relação entre si, de choque ou concordância: “Certa rua começa algures e vem dar no meu coração./ Nessa rua passa um conto feito de pedacinhos de histórias/ de ouro, de velhos, de estrume, de seleiros falidos.” (“Glaura Revivida”, FW).

Por isso também um movimento em que se busca distanciamento de um certo eu para ver-se a si mesmo e tentar entender no que este eu se transformou; ou o que é mais complicado, vislumbrar no que poderia ter se transformado (num campo idealizado), ou seja, o remorso de uma possibilidade do que poderia ter sido e não foi, sentimento de algo que não pôde ser realizado. É o que denotam estas estrofes de “Versos à boca da noite” (RP):

Mas se eu pudesse recomeçar o dia!
Usar de novo minha adoração,
meu grito, minha fome... Vejo tudo
impossível e nítido, no espaço.

Lá onde não chegou minha ironia,
entre ídolos de rosto carregado,
ficaste, explicação de minha vida,
como os objetos perdidos na rua.

Mas a plena distinção entre “poeta/autor” e “eu lírico”, tida geralmente como funcional e indispensável para a análise literária, continua delicada e intrincada enquanto questão teórica, sobretudo quando envolve temas como estes da poética de Drummond.

1.1 O autor e o eu lírico

Perguntaram certa vez a Drummond, numa entrevista, o que ele pensava da separação entre a obra e o autor. De modo objetivo declarou:

Não separo o autor da obra. Considero isso impossível. Apenas acho que a obra pode e deve circular independentemente da pessoa física do autor. Que seria de nós se fosse necessário convocar Machado de Assis em sessão espírita, para explicar *Dom Casmurro*? (ANDRADE, C. 2011a, p. 101).

A esse propósito, seria oportuno fazer uma breve digressão com ponderações sobre essa dicotomia envolvendo “autor”, de um lado, e “eu lírico”, de outro, sem querer aprofundá-la, apenas pontuá-la, uma vez que a questão tangencia, de certo modo, toda esta investigação. Para isso recorreremos novamente ao pensador francês, Michel Foucault, que, numa conferência de 1969 - “O que é o autor?” – faz um exame historiando em parte a relação polêmica entre texto e autor e problematizando a questão pela análise do discurso e de suas formas. Ele ressalta a libertação da escrita da expressão, que se basta a si mesma: “é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante”, onde “o sujeito que escreve [com suas características individuais] não para de desaparecer”. Na literatura em especial, os signos de individualidade do escritor são despistados; a sua marca “não é mais do que a singularidade da sua ausência” (FOUCAULT, 2009, pp. 267-268). Não são questões novas na crítica e na filosofia, como ele mesmo afirma, e ainda que as referende, pondera: em que locais, esse lugar vazio do autor ainda tem sua função exercida? Mesmo que se considere, deste ponto de vista, que não cabe à crítica amplificar as relações da obra com o autor e que do mesmo modo não se deve reconstituir pelos textos seu pensamento ou sua experiência, mas sim concentrar-se na estrutura, na forma e nas relações internas da obra, virá imediatamente, ainda segundo Foucault, aparecer um problema:

“O que é uma obra? O que é pois essa curiosa unidade que se designa com o nome obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um ‘autor?’ (...) Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de ‘obra’? Enquanto Sade não era um autor, o que eram então esses papéis? Esses rolos de papel sobre os quais, sem parar, durante seus dias de prisão, ele desencadeava seus fantasmas”. (FOUCAULT, 2009, p. 269)

Nesse percurso, portanto, ele problematiza a noção de obra, já que não basta dizer ser preciso deixar de lado o escritor ou o autor para estudar a obra em si mesma: “A palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor” (p.270).

Outra questão que para Foucault tira a certeza do desaparecimento do autor é a noção de escrita, que na verdade preserva essa existência. Mas dentro dessa problemática, vai achar um caminho que é trabalhar com a questão da “função autor”. No caso da literatura, afirma que os discursos "literários" só são aceitos quando há a

função autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem. (...) Ora, a crítica literária moderna, mesmo quando ela não se preocupa com a autenticação (o que é a regra geral), não define o autor de outra maneira: o autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações (e isso pela biografia do autor, a localização de sua perspectiva individual, a análise de sua situação social ou de sua posição de classe, a revelação de seu projeto fundamental). O autor é, igualmente, o princípio de uma certa unidade de escrita – todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos: ali deve haver – em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária. (FOUCAULT, 2009, p. 278)

Mesmo essa definição acaba sendo assimilada com ressalvas por Foucault: “Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício: a função autor é efetuada na própria cisão - nessa divisão e nessa distância”. Os discursos que possuem a função autor “comportam essa pluralidade de ego”. Por

fim, interessa o arremate desse pensador sobre a função autor, sem que apresente, na verdade, uma resolução para a questão. Na ordem do discurso, a função autor aparece, portanto, cindida e múltipla: “ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar”. (FOUCAULT, 2009, p. 279-280).

Ainda que não esteja abordando exatamente a mesma cisão a que Foucault se refere, é possível fazer uma aproximação disto com uma formulação de Affonso Romano de Sant’Anna, que afirma haver em Drummond a existência de “um personagem (o poeta gauche) disfarçado em heterônimos (José, Carlos, Carlito, K., Robinson Crusóé etc), (...). O poeta se diversificou em egos auxiliares dentro da própria cena para conhecer os múltiplos aspectos de seu Ser” (SANT’ANNA, 2008, p. 16). Fica a dúvida se é possível pensar que, em Drummond, aquelas facetas da personagem gauche chegam a ser heterônimos, como afirma este importante crítico, se chegam a ser personagens do sujeito lírico. Por outro lado, faz algum sentido pensar nesse emaranhado um tanto indefinido que constituiria o “autor”, nesta poética, cindido numa certa multiplicidade de egos (sem saber se incorporados a “José, Carlos, Carlito...”), que simultaneamente se abriga sob o guarda-chuva da personagem gauche juntamente com a figura do poeta. E além disso, envolvendo a questão da frequente recomposição da subjetividade (como mencionado), da “pluralidade de humores” (como se verá adiante) e da “exposição mitológica da personalidade”, para lembrar a citação a Candido feita anteriormente e os versos do soneto “A um morto na Índia” (VPL): “Que retrato de ti legas ao mundo?/ Se são tantos retratos, repartidos/ na verlainiana máscara, profunda/ mina de intelecções e de sentidos?/(...)/ pois a face do artista é sempre mítica”.

Feitas estas ponderações – ainda que de certa forma inconclusas, mas que revelam o complexo nó teórico em que a questão se encontra e, a nosso ver, apropriadas para se pensar na produção de Drummond aqui enfocada –, é importante destacar que esta investigação irá lidar com a (inter) relação ou interpenetração entre o autor e o eu lírico, mas de modo cambiável, ou seja, sem absolutizar a separação entre as duas categorias e ao mesmo tempo ponderando, onde julgar possível e necessário, a distinção entre elas, sempre entendendo, entretanto, não se tratar de figuras imiscíveis, mas exatamente o contrário no caso aqui investigado, ou ao menos aparecerão pensadas como eventualmente simultâneas ou coincidentes e até mesmo podendo ser

uma mesma e única voz. Pensando mais uma vez em *Boitempo*, por exemplo, poesia memorial em que é nítida a presença de duas vozes - o “menino fala pelo poeta, o poeta fala pelo menino” -, ou seja, há neste caso uma relação dialética que “promove a ressonância de uma em outra, numa espécie de uníssono que não sacrifica a distinção dos timbres”, recorrendo à apropriada observação de Villaça (2006, p, 115).

1.2 A memória, o tempo e os restos: faz-se, desfaz-se, faz-se

Retornando à construção poética de Drummond e aos passos da crítica de Alcides Villaça, o qual destaca que “Formas poéticas variam na medida mesma em que se diversifica o tipo de relação que o sujeito mantém com o tempo e com o mundo – relação que implica uma linguagem” (2006, p. 110). O que se busca entender aqui, portanto, é uma fração ou um viés dessa diversificação e as transformações decorrentes dessa relação “com o tempo e com o mundo”, tendo como fios condutores e foco principal a memória e a figura do pai. Acrescente-se a isso o fato de que em Drummond estas questões estão em geral balizadas por tudo o que envolve a noção de passagem do tempo e do sentimento de perecimento e de dissolução (ou de corrosão, conforme a análise de Luiz Costa Lima), que estão quase sempre a roçar – simbolicamente ou não – poemas e crônicas de alguma forma relacionadas a esses temas⁷. Não caberá, no entanto, nesta investigação, incluir uma análise – mesmo que brevíssima – sobre diferenças entre a produção poética e a de crônicas do autor. Numa diferenciação elementar, bastaria dizer que a crônica trabalha, em princípio, com a ideia de tempo bem definido, relacionado à experiência mais imediata e em tese menos sujeita, portanto, a arroubos de infinitude a que o tempo da memória pode nos submeter. Mas isto, em Drummond, pode ser relativizado, conforme se verá mais adiante na abordagem da crônica “Participação de casamento” (*Boca de luar*, 1984). Ali, como em sua poética, resvala certo enigma em relação à memória, que em

⁷ Em seu ensaio *O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade* (publicado em 1968 e revisto nos anos de 1990), o crítico apresenta um conceito que, para ele, permeia a poética de Drummond: “Corrosão, como a empregamos, não se confunde com derrotismo ou absenteísmo. Ao contrário, no contexto drummondiano ela aparece como a maneira de assumir a História. (...) a corrosão que a cada instante a vida contrai há de ser tratada ou *como escavação ou como cega destinação para um fim ignorado*” (LIMA, 1968, p. 136). Ainda que mais recentemente Lima tenha revisto e se “penitenciado” sobre a abrangência de seu “princípio-corrosão” (LIMA, 2013, p. 7), ele nos parece, em parte, pertinente, talvez não como ponto central daquela poética, como o autor afirma, mas ao menos quanto aos temas que envolvem o tempo, a família e a memória, que não são tratados per si na obra, mas como elementos da intimidade do poeta.

Drummond é sobretudo um desvendar ou o desvelar do que permanece guardado (ou perdido) no escuro.

A memória assume, nesse sentido, um caráter diverso em diferentes momentos da obra drummondiana, com consequências, portanto, em seu trabalho com a linguagem, como também enfatiza Fabio de Souza Andrade, lembrando por exemplo que, na trilogia *Boitempo*, “As modalidades afetivas variam (...), submetidas ao imperativo da exatidão narrativa e da minúcia evocativa. É aqui que a memória ganha seu aspecto mais ordenado e simplificado na poesia de Drummond” (ANDRADE, F. 2012, p.92). E isso não significa que nesse memorialismo poético – mesmo em *Boitempo* – haja unicamente um aspecto documental, de “recuperação” de fatos ou vivências. E quando este crítico afirma ser possível, “através do foco da memória, recompor a trajetória de Drummond e avizinhar-se do conjunto da obra do poeta” (ANDRADE, F. 2012, p. 93), não se trata apenas de uma referência à trajetória biográfica de Drummond (algo do mesmo modo pertinente, em parte, e que sem dúvida colabora para melhor apreensão dessa poesia), mas fundamentalmente à trajetória de sua produção poética.

Ainda sobre este ponto, Villaça também se refere a poemas de fases distintas do autor mineiro, “em que a memória tem um papel decisivo”, lembrando que esses poemas memoriais no decorrer da obra não formam um bloco homogêneo e que ainda há outra característica fundamental relacionada a eles:

não se distanciam apenas quanto à época de origem e à forma final: distanciam-se também quanto à qualidade mesma da memória em que se produziram, ou seja, distinguem-se quanto à pluralidade dos *humores* (em sentido lato) que vão constituindo *formas* de lembrar. (VILLAÇA, 2006, p. 110)

Alfredo Bosi destaca algo semelhante (não tratando especificamente do poeta, mas da questão da imagem apreendida pelos sentidos) quando se refere ao que fica retido e que ressurgue de algum modo via reminiscência despertada voluntária ou involuntariamente: “O nítido ou o esfumado, o fiel ou o distorcido da imagem devem-se menos aos anos passados que à força e à qualidade dos afetos que secundaram o momento de sua fixação” (BOSI, 2000, p.20).

Por essas observações sobre os “tipos de memória” que afetam o poeta e que de alguma forma moldam suas criações e linguagem, vem a propósito mencionar um dos mais conhecidos e o primeiro poema - publicado logo em seu primeiro livro, *Alguma poesia* (1930) - a lidar diretamente com uma reminiscência: “Infância”. Colocado no contexto dos primórdios do Modernismo, Costa Lima (aqui num ensaio de 1981) destaca a questão da linguagem coloquial, não apenas reativa, mas anticonvencional e contraposta a uma entonação ou modo parnasiano e simbolista: “Contra a dicção da sala de jantar, o eco da cozinha e dos quartos, que sobre aquela tinha a vantagem de oferecer uma ótica capaz de apreender tanto o senhorial, quanto o subalterno” (LIMA, 1981, p 162), referindo-se, dentro desse linguajar “corriqueiro”, à preta velha do “café gostoso”, do “café bom” e ao pai ausente e que campeava pela fazenda a cavalo, como aparecem no poema. E esta ausência do pai acaba tendo dupla conotação, espacial, dentro do poema, o pai campeava distante “no mato sem fim da fazenda”; e temporal, pois recordação de uma vivência distante na infância. E importa acentuar também que se trata de uma imagem literária e não apenas recordação narrada pelo adulto que revisita seu passado. Outro ponto a destacar é que nem aqui nem em praticamente toda a obra há algo que se assemelhe a um saudosismo com relíquias mortas e perdidas, ainda que angustiantes e lamentadas. Mais que isso, este poema permite pensar em como linguagem e memória se entrelaçam e se combinam; o efeito é de uma continuidade “bandeiriana” entre aquele passado recordado e o presente onde se dá a recordação com a descoberta de que aquela história pessoal “era mais bonita que a de Robinson Crusóé” porque ela não terá fim dentro do eu, ao contrário daquela personagem que deixou a ilha. E importa afirmar que não necessariamente a linguagem se sobreponha à memória ou vice-versa, nem que uma reflita a outra ou que uma condicione ou determine a outra:

“(…) memorialismo e tipo de dicção se imbricam: sem a matéria do primeiro, a linguagem adotada seria uma questão de moda (...). Mas sem esta, o memorialismo seria documental, dizendo da vivência do ex-menino ante o passado próximo.” (LIMA, 1981, p 162)

Neste mesmo ensaio, Costa Lima retoma o “princípio-corrosão” numa tentativa de reforçar esta sua tese como ponto central da poética de Drummond (algo que ele mesmo relativizaria parcialmente, anos depois, em relação à sua abrangência, como citado na nota

7), acentuando o fato de que corrosão não significa “processo de desfazimento”, mas “uma química que opera a partir do resto, resto que se imaterializa e se converte em substância ficcional” (LIMA, 1981, p. 174), ou seja, entendendo corrosão aqui como algo que se decompõe permanentemente (pensando em conteúdos da memória) que ao mesmo tempo se transforma e se recria a partir desses próprios “restos” ou da “base primitiva”, como mencionado anteriormente, e que também se cristaliza em ficcional (e - por que não dizer - também em confessional, ao menos misturado àquele), o que faz lembrar uma citação de Walter Benjamin no caleidoscópico *Passagens*, obra (inacabada) também de fragmentos e de correspondências, cacos do passado que podem assumir outras formas no presente. Talvez arriscando, antecipadamente, ir mais longe nesta interpretação, são os cacos da memória, cacos do passado que assumem a natureza de significantes (e não são apenas, portanto, imagens que simplesmente correspondem a lembranças passadas, ainda que não percam de todo a relação com aquilo que as gerou), natureza que possibilita conexões e de alguma forma dá suporte a imagens e situações do presente:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2009, p. 502)

É o que Drummond – assim nos parece – faz, de certa forma. Ele não simplesmente luta na tentativa de inventariar os seus resíduos memoriais, mas os utiliza, como num processo de depuração que tende ao infinito. E não os utiliza apenas como motivadores ou referências para sua criação, mas como matéria prima mesmo, constituinte de sua poética, fosse quando esta criação fantasiasse ou transfigurasse sobre esses resíduos ou quando, a partir de *Lição de coisas* e sobretudo em *Boitempo*, estivesse mais interessado na preservação de percepções ou sensações do passado, como afirma Villaça (sem que uma coisa excluísse a outra).

Ainda que o ensaio supracitado de Costa Lima se limite principalmente à série *Boitempo*, é possível encontrar, a partir dessa ideia, inúmeras outras imagens que ilustram tal característica, tendo todo tipo de restos como manancial. Antes de tratar delas, porém, vale mencionar que o mesmo Costa Lima, poucos anos depois daquele ensaio de 1981, pareceu oscilar novamente ao tratar de *Boitempo*, ainda seguindo seu

princípio de corrosão. O tom desse novo ensaio, desta vez, foi como se considerasse que estes livros seriam obras menores do poeta, de que Drummond teria se afastado de uma construção poética para fazer uma narrativa memorialística em versos, “favorecendo, no melhor dos casos, a curiosidade de seu mais fiel leitor, interessado em compreender a engrenagem psíquica de seu produtor” (LIMA, 1989, p. 316). Como contraponto, vale mencionar que Villaça, pelo contrário, afirma que o que se expressa em muitos poemas de *Boitempo* são justamente paradigmas de sua poética: “O modo de lembrar algo específico ilumina procedimentos gerais de composição, numa fusão altamente reveladora de um sem-número de elementos constituintes da visão e a da expressão de mundo drummondianas” (VILLAÇA, 2006, p. 115).

1.3 Cacos paradigmáticos

Buscando exemplos para demonstrar esse aspecto paradigmático, a partir dessa possível categoria – “restos” ou “cacos” – em momentos variados e em pontos distintos de sua produção poética, percebe-se que eles estão frequentemente presentes – aparecendo mais num momento, menos em outros, mais raramente não ocorrendo – quando envolvem temas ou questões memoriais, ainda que não se arrisque afirmar, nesta pesquisa, se também podem ser considerados plenamente como parte dos “procedimentos gerais de composição”.

Começando pelo próprio *Boitempo*, em que os dois poemas que abrem os volumes I e II, respectivamente, funcionam como prefácio⁸, vejamos a primeira estrofe de “(IN) Memória”:

De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo de existido.

⁸ Lembrando que “(IN) Memória” abria *Boitempo I*, “Documentário” abria *Boitempo II – Menino antigo*, e “Intimação” abria *Boitempo III – Esquecer para lembrar*. Na reorganização dessa obra, passou-se de três para dois volumes (ver nota 5), e o poema que abre o primeiro livro passou a ser “Documentário”, com “(IN) Memória” vindo exatamente na sequência.

Até as aliterações desta primeira estrofe parecem sugerir o intenso movimento dessas substâncias memoriais de diversificada natureza a compor o “resumo de existido” (e não “do existido”, pois se trata de algo oscilante, de definição incerta e obscura, tanto quanto esses restos memoriais, importa salientar) e a lembrar, do mesmo modo, um caleidoscópio: “A memória cola fragmentos de várias porcelanas no mesmo vaso”, dirá o poeta num aforismo de *O avesso das coisas* (1987).

Já em “Documentário” (MA, 1973) fica flagrante a fusão de tempos, pretérito, presente e futuro. Algo mais que assumido – será referendado – no poema “Intimação”, que abre *Boitempo III – Esquecer para lembrar* (1979): “Eu conto o meu presente./ Com volúpia voltei a ser menino”, para sanar qualquer espanto, dúvida ou decepção sobre essas criações, pois na maioria dos poemas dessa série memorialística predomina o tempo verbal presente. Mas em “Documentário” o eu lírico “sai para ver/ o tempo futuro/ que secou as esponjeiras”, em que “um clã, um menino/ literalmente desapareceram”. Ele “está filmando o seu depois”, vai lidar com os restos, que são esse depois que está a visitar: “O perfil da pedra/ sem eco./ Os sobrados sem linguagem”, “a nebulosa de letras/ indecifráveis nas escolas:/ seu nome familiar/ é um chiar de rato/ sem paiol”.

Como afirmado, em outros momentos, versos de outras obras também revelam essa utilização ou a presença de “restos” ou “farrapos” (mesmo que com distintas apropriações e proporções): “Ai tempo!/ Nem é bom pensar nessas coisas mortas, muito mortas./ Os séculos cheiram a mofo/ e a história é cheia de teias de aranha. (...) Sabará veste com orgulho seus andrajos...” (“Lanterna mágica-Sabará”, AP, 1930)⁹.

Ou como em “Os mortos de sobrecasaca” (SM, 1940): “Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes/ e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos retratos”.

Em “Viagem na família” (J, 1942) isso fica ainda mais evidente e parece se radicalizar numa profusão aparentemente caótica de resíduos memoriais mesclados. São objetos, sensações, pessoas etc.:

⁹ Em “Viagem de Sabará” (*Confissões de Minas*) Drummond dirá que Sabará “operou em mim o sortilégio das cidades mortas de Minas, que são as cidades mais vivas de Minas”.

Aqui havia uma casa.
 A montanha era maior.
 Tantos mortos amontoados,
 o tempo roendo os mortos.
 E nas casas em ruína,
 desprezo frio, umidade.
 (...)
 Seu relógio. Sua roupa.
 Seus papéis de circunstância.
 Suas histórias de amor.
 Há um abrir de baús
 e de lembranças violentas.
 (...)
 Pisando livros e cartas,
 viajamos na família.
 Casamentos; hipotecas;
 os primos tuberculosos;
 a tia louca...

Do mesmo modo em “Como um presente” (RP, 1945) com “objetos memoriais” de outra natureza, mais impalpáveis: “Vem da névoa, das memórias, dos baús atulhados,/ da monarquia, da escravidão, da tirania familiar”. Algo que reaparece, sob outro tom, em “As arcas e os baús” (DP, 1978), poema que será um pouco mais detalhado adiante: “Canto/ as arcas e os baús despojados/ de turvos segredos familiares,/ mas guardando ainda e sempre/ um não sei quê de eterno,/ a respiração discreta, o silêncio,/ a vida recolhida...”.

Em “Resíduo” (RP) uma estrofe parece apresentar isso de modo sinestésico: “E de tudo fica um pouco./ Oh abre os vidros de loção/ e abafa/ o insuportável mau cheiro da memória.” Ainda em *A rosa do povo*, no poema “Ontem”, pode-se pensar nesse contato com restos ou cacos numa inferência menos direta:

Até hoje perplexo
 ante o que murchou
 e não eram pétalas.

(...)

Tudo foi breve
 e definitivo.
 Eis está gravado

não no ar, em mim,
 que por minha vez,
 escrevo, dissipo.

Algo similar na irônica quadra “Restos”, no outro extremo temporal de sua criação, o último livro de Drummond, *Farewell*, lançado em 1996, (ainda que não fique claro se está tratando de algo memorial ou de uma possível remissão a um acontecimento do presente): “O amor, o pobre amor estava putrefato,/ Bateu, bateu à velha porta, inutilmente./ Não pude agasalhá-lo: ofendia-me o olfato./ Muito embora o escutasse, eu de mim era ausente.”

Em “Perguntas” (CE - 1951) a angústia justamente por se deter sobre os resíduos - por qual “razão sem razão”? -, como pensamentos e memórias que fermentassem (daí a “febre deste repensamento”): “me inclinar aflito/ sobre restos de restos,/ de onde nenhum alento/ vem refrescar a febre/ deste repensamento;/ sobre esse chão de ruínas/ imóveis, militares/ na sua rigidez/ que o orvalho matutino/ já não banha ou conforta.”

Em “Assalto” (RP), há como uma situação repentina em que os restos ou fragmentos memoriais saltassem (o tempo se compõe dentro da mala, em fragmentos), se espalhassem e tomassem todos os momentos do eu no quarto de hotel (literalmente assaltado por suas lembranças). São tempos distintos e infintos, fragmentos sem nenhuma ligação entre si, cada um é um tempo à parte e que surge aleatoriamente (podem ser motivados por situações, sensações, objetos: “Em copo de uísque/ lesmas baratas/ acres lembranças”). Quando os recolhe e descarta, interrompe voluntariamente a rememoração involuntária, por isso a mala se fecha e o tempo volta a se retrair em concha:

No quarto de hotel:
a mala se abre: o tempo
dá-se em fragmentos.

Aqui habitei
mas traças conspiram
uma idade de homem
cheia de vertentes.
(...)
Em copos de uísque
lesmas baratas
acres lembranças
enjoo de vida.

Ponho no chapéu
restos desse homem
encontrado morto

e do nono andar
 jogo tudo fora.
 A mala se fecha: o tempo
 se retrai, ó concha.

Talvez seja possível fazer um paralelo entre a conspiração da traça neste poema – “Aqui habitei/ mas traças conspiram/ uma idade de homem/ cheia de vertentes”, isto é, parece que o inseto fragmenta ainda mais as lembranças ou esses elementos da origem num eu já repleto de desvios memoriais – com a segunda parte de “A palavra e a terra” (da seção “Origem”, que abre *Lição de coisas*, de 1962), em que há um libertar-se, de certo modo, da própria história quando vislumbra “que a traça, inseto corrosivo, antecede a tudo, consumindo os traços da origem, de forma a permitir que a existência presente se desembarace de uma suposta essência determinadora” (BOSI, V. 2012, p. 108), “essência” que – é fundamental destacar – está sempre em questão no decorrer da obra:

O que se libertou da história,
 ei-lo que se estira ao sol, feliz.
 Já não lhe pesam os heróis
 e, cavalhada morta, as ações.

Agora divisou a traça
 preliminar a todo gesto.
 Abre a primeiríssima porta,
 era tudo um problema certo.

Um poema que destoa desta série e assume tom mais positivo e luminoso é “A vida passada a limpo” (VPL, 1959). O título por si anuncia uma conexão com a memória ou com o memorialístico antes de qualquer coisa. Passar a vida a limpo é justamente contemplar os próprios restos e reorganizá-los, reconstruí-los ou mesmo recriá-los, é um olhar para si no tempo (algo que, mais uma vez, remete à constante reavaliação e recomposição da própria subjetividade, como já mencionado)¹⁰. Neste caso, a

¹⁰ É interessante confrontar o título do poema (e do livro) com a afirmação do autor na nota incluída no final de *Fazendeiro do ar & Poesia até agora* (1954), ponderando sobre algumas coisas que compôs e que estariam “peremptas”: “a vida não pode ser passada a limpo”. Em posfácio à mais recente edição de *A vida passada a limpo*, de 2012, Luciano Rosa afirma: “Em que pese a validade da assertiva no terreno das experiências, o poeta não se encabula ao desdizer-se, liricamente, no título que atribui à presente coletânea, o qual, em última instância, afirma a fragilidade do ‘império do real’ frente à poesia.” (ROSA, 2012, p. 170)

negatividade dessa introspecção – como visto com os poemas mostrados nesta seção – foi como que dissipada pela “esplêndida lua” que penetra o eu lírico e o ilumina, algo reforçado pela forma soneto. O aspecto da depuração dos resíduos, a exemplo dos poemas anteriores, continua, mas o que “na cor/ que era sinistra, e agora, flor surpresa,/ já não destila mágoa nem furor”. Como se este eu aceitasse sua condição com candura, podemos dizer, “essa alvura de morte lembra amor”:

A vida passada a limpo

Ó esplêndida lua, debruçada
sobre Joaquim Nabuco, 81.
Tu não banhas apenas a fachada
e o quarto de dormir, prenda comum.

Baixas a um vago em mim, onde nenhum
halo humano ou divino fez pousada,
e me penetras, lâmina de Ogum,
e sou uma lagoa iluminada.

Tudo branco, no tempo. Que limpeza
nos resíduos e vozes e na cor
que era sinistra, e agora, flor surpresa,

já não destila mágoa nem furor:
fruto de aceitação da natureza,
essa alvura de morte lembra amor.

Mas é em outro poema de *Boitempo*, “Coleção de cacos” (EPL), em sua última estrofe, que julgamos encontrar uma alegoria que ajuda a entender certo movimento ou ação da memória em que o eu lírico parece buscar, envolvendo restos ou cacos, o que estamos chamando de objetos-memória:

O caco vem da terra como fruto
a me aguardar, segredo
que morta cozinheira ali depôs
para que um dia eu o desvendasse.
Lavar, lavar com mãos impacientes
um ouro desprezado
por todos da família. Bichos pequeninos
fogem de revolvido lar subterrâneo.
Vidros agressivos
ferem os dedos, preço
de descobrimento:
a coleção e seu sinal de sangue;
a coleção e seu risco de tétano;
a coleção que nenhum outro imita.

É difícil não escapar da sugestiva e aparentemente óbvia, quase didática, interpretação em que se associa “Coleção de cacos” com uma ação de busca de coisas do sujeito lírico via memória. Como se encontrássemos, na verdade, várias pequenas metáforas, dentro desse trecho, passíveis de se pensar em movimentos da memória e com a memória: os cacos são lembranças perdidas, inacessíveis a princípio, pois depositadas, soterradas, olvidadas (mas com chance de contato com o eu). O sujeito lírico se vê impaciente nesse trabalho de garimpagem e rememoração, de desvelamento ou desvendamento desses cacos, “ouro desprezado”, pois a coleção é do eu, só faz sentido, só tem valor, somente é “ouro” - ou ao menos é mais “ouro” - para o eu¹¹. E lhe interessam os cacos que machucam. Em estrofe anterior deste poema, diz que os cacos buscados não podem ser novos – lembranças mais recentes? –, nem brancos – cacos esvaziados de lembranças? – além de não interessarem os bichos pequeninos, pouco importantes, que surgem nesse revolver, o que podemos pensar no que foi apontado anteriormente sobre a qualidade da memória que interessa ao eu lírico nesse processo, digamos, arqueológico/genealógico. Ele busca, então, os que ficam mais escondidos, mais profundos, de difícil acesso, que, como dito, podem ferir (por serem mais reveladores de angústias passadas, por isso mais profundamente soterrados e olvidados?), é o preço por descobri-los (o sinal de sangue da coleção é elemento da líquida transmissão da corrente familiar ou é por que fere? Ou ambas as coisas?). Podem deixar marcas, indicam riscos e não há como serem acessados ou aproveitados da mesma forma por mais ninguém a não ser o próprio eu. Como se o sujeito lírico intentasse uma busca consciente de algo inconsciente e que ele sabe, portanto, estar escondido no mais profundo do eu, com o risco de ferir.

Há uma interessante análise de Alcides Villaça sobre este poema, relacionando-o a outro, “Três compoteiras” (MA). Na conclusão que faz, destaca justamente o cruzamento e o estreito vínculo entre “as vozes que falam das matérias vividas e as vozes que revelam temas e processos poéticos estruturais da lírica de Drummond” (VILLAÇA, 2006, p. 123). Do ponto de vista desta investigação, parece que a sugestão do caráter alegórico do trecho citado do poema, feita aqui, não está distante

¹¹ Também poderia se pensar em metáfora de uma memória familiar desprezada por outros membros de sua família, daí a menção, no final do poema ao irmão José: “Escondo-a de José, por que não ria/ nem jogue fora esse museu de sonho”.

da análise do crítico, interessado em traçar os contatos entre o eu lírico menino e o velho poeta de *Boitempo*, em consonância com aquilo que foi afirmado no começo deste capítulo, a permanente recomposição da própria subjetividade pela inevitável revisão e também reconstituição e interlocução com suas lembranças. O próprio Drummond o diz, explicitamente: “Tentei, nos três livros, apresentar fatos, situações e coisas que marcaram minha vida, presentificando-os como se fosse eu, já velho, o menino e o rapaz daquele tempo” (ANDRADE, C. 2011a, p. 145/146). Que é exatamente o que foi captado pelo crítico, quando afirma “que o velho poeta se reencanta com o menino que foi e colabora com a riqueza das experiências da infância alargando-as no âmbito da sua vida inteira”. E diz mais: “O menino antigo e o poeta moderno são, cada um a seu modo, colecionadores de cacos coloridos e vetustos” (VILLAÇA, 2006, p. 120). Desse modo, faz sentido pensar – mais a partir do “velho poeta” do que do “menino antigo” – numa interpretação alegórica daquele trecho de “Coleção de cacos”. O menino antigo se faz presente na primeira camada de texto com a lembrança, que talvez inclua elementos factuais, além do tom dos versos curtos e decididos – “O mundo me enquizila”, “é só minha tal flor”. Também há o entusiasmo de um garoto a garimpar, lavrar e compor sua particularíssima coleção, como destaca Villaça. E ainda há, na análise, outra fundamental consideração sobre a “materialidade da linguagem”, como diz o crítico, que dá “presença” ou “uma nova completude” ao que se perdeu, algo revivido ou revisto, como o poeta destaca em “Três compoteiras”: “revejo-as alinhadas/ tinindo retinindo/ e varadas de sol”, mesmo que não haja mais sol, compoteiras ou o próprio eu menino, mas só palavra, tudo aquilo resta na palavra, ou na imagem, elemento tão presente nessa poética, como último fragmento, resto ou sopro do que se foi, tal como vemos o poeta concluir na “fotoviagem” que faz em “Imagem, terra, memória” (FW): “imagem, vida última dos seres”. Algo que também se relaciona ao que foi mencionado anteriormente sobre “A palavra e a terra” (LC), “os nomes que chamam pelas coisas: o poema pergunta o que seria delas ‘sem o apelo/à existência’ que vem da voz, apelo que mantém ‘vivas as coisas/nomeadas” (WISNIK, 2018, p. 67).

Um crítico italiano, pesquisador da literatura brasileira e da obra de Drummond, Vincenzo Arsilo, também abordando a incessante procura pelos restos na poética do autor mineiro, quando se pensa na questão da memória, em sua relação com a

linguagem e na transmutação das palavras para a criação poética, fala de uma possível busca do texto “inefável”:

A memória é o que resta - esses fragmentos, essas ruínas, esses restos, esses escombros - ou, aqui está o verdadeiro paradoxo, o que está perdido e o que nós, o que o escritor (ou, talvez, seria melhor dizer a escrita) pesquisa continuamente no sopro da frase, na rima impossível e quebrada, no gesto estético de transformar as mesmas palavras em palavras concretas, na corporeidade do texto "inefável"? (ARSILO, 2004, p. 68 – tradução nossa).¹²

1.4 De cacos e restos para palavras, imagens e lembranças significantes

Ainda pensando nessa relação com o “tempo e com o mundo”, com a “pluralidade de humores”, com a linguagem, com os “restos” e com aquilo que parece inefável, encontramos certa ironia, voltando ao poema “As arcas e os baús” (DP, 1978), que trata de tema tão caro a Drummond: a memória e os ecos da tradição familiar mineira e da própria história de Minas¹³. Neste poema – que se inicia parodiando *Os Lusíadas*

¹² Memoria è ciò che rimane – quei frammenti, quelle rovine, quei resti, quelle macerie – o, ecco, il vero paradosso, quello che si è perduto e che noi, che lo scrittore (o, forse, sarebbe meglio dire la escrita) continuamente ricerca nel respiro della frase, nella rima impossibile e spezzata, nel gesto estético di trasformare in parole concrete, nella corporeità del texto, le stesse parole “ineffabili”?

¹³ Em 28 de outubro de 1972, Francisco Iglesias publicou o artigo “Depoimento e homenagem” numa edição especial do Suplemento Literário de Minas Gerais (n. 322) que celebrava os 70 anos de Drummond. O historiador destaca justamente o vínculo entre as duas coisas no poeta, a memória pessoal com a história de Minas: “Drummond está hoje escrevendo memórias. E estas não são apenas dele, mas de seu grupo, ou, mais precisamente, do homem de Minas que vive em meados do século XX, mas carrega todo um passado que foi por demais rico e denso para ser sacudido (...)”. Ao que o poeta, agradecido, lhe respondeu em carta de 4/12/1972: “Quando moço, o condicionamento a Minas incomodava-me um pouco, e eu aspirava nebulosamente a libertar-me das raízes, mas o tempo se encarregou de mostrar-me a falácia de tal aspiração, e Minas acabou ocupando o espaço total de minha vida imaginativa. Hoje me vejo mais mineiro do que brasileiro...”. (Disponível na página do Instituto Moreira Salles: <https://www.correioims.com.br/carta/a-traducao-do-ser-mineiro/> - acessado em 03/01/2022). Dez anos depois, em correspondência ao mesmo Iglesias, por ocasião de um seminário que o historiador havia organizado utilizando famoso verso de Drummond em *José* (“Minas não há mais”), o poeta contou sobre seu antigo desejo de “fugir” de Minas:

A gente carrega Minas no sangue, por onde quer que vá... O meu “José” deve uma explicação: foi escrito em momento de crise existencial, quando eu queria fugir de tudo e de todos, e não voltar fisicamente para Minas, por motivos muito especiais. Então, Minas “não havia mais” para mim. Mas o próprio “José”, no final, procura libertar-se do desespero, marchando não sabe para onde – para Minas reencontrada no íntimo – é a explicação que me dou. Não sei se é boa. É a que eu encontro, tantos anos depois desses

- a linguagem e o tratamento são inversamente proporcionais ao que encontramos, por exemplo, em “Os bens e o sangue”, que aborda, em bem menor escala, praticamente a mesma questão. Também é interessante relacionar esses dois poemas com um trecho já mencionado da segunda parte de “A palavra e a terra” (da seção “Origem”, que abre *Lição de coisas*, de 1962), mais um exemplo dessa oscilação do autor em sua relação com os antepassados e com sua própria identidade: “O que se libertou da história,/ eilo que se estira ao sol, feliz./ Já não lhe pesam os heróis/ e, cavalhada morta, as ações”. Como foi dito, há certa libertação do eu de sua própria história, o “desembarace de uma suposta essência determinadora” (relembrando a afirmação de Viviana Bosi, citada anteriormente). Pode-se pensar a partir disso que a memória é também uma forma de relatividade e não uma afirmação ou confirmação de identidade. Ela está mais para uma dispersão da identidade que parece estar sempre a se recompor, algo flagrante em Drummond.

Mas em “As arcas e os baús”, o poeta se assume como o herdeiro que vai “cantar” aquela tradição, cumprindo o augúrio de “Os bens e o sangue”: “depois/ de sua negação/ nos buscará”. Agora, desta vez, apresenta-se outro tipo de imbricamento entre memória e linguagem, com paródia e bom humor - ao mesmo tempo em que é afetuoso -, ainda que não haja aqui uma escavação propriamente interna do indivíduo a partir de uma reminiscência, mas a ideia de “restos” passa pelo que foi despojado de sua linhagem, os “mineiros do Setecentos”, e que ainda guarda “um não sei quê de eterno”, coisas como a “respiração”, o “silêncio”, a “vida recolhida”, que a artista plástica citada no poema (Yara Tupynambá) transmutou e o “tempo-e-alma” se concretiza em objetos daquela exposição (são seus significantes)¹⁴:

versos amargos. (Disponível na página do Instituto Moreira Salles: <https://www.correioims.com.br/carta/minas-nao-ha-mais/> – acessado em 03/01/2022)

¹⁴ O poema “As arcas e os baús” teria surgido depois que Drummond visitou uma exposição desta artista plástica mineira no Rio de Janeiro em 1972. Naquela exposição, Yara Tupynambá recriou em arcas e baús, semelhantes aos utilizados por famílias mineiras do setecentos, pequenos arabescos ou motivos florais que ela tirou de oratórios e paramentos de igrejas barrocas mineiras do século 18.

As arcas e os baús

Não canto

as armas e os barões assinalados.

Canto

as arcas e os baús de Minas Gerais

já sem ouro e diamantes,

sem escrituras de terras e escravos,

sem belbutinas, veludos,

chamalotes,

rendas.

Canto

as arcas e os baús despojados

de turvos segredos familiares,

mas guardando ainda e sempre

um não sei quê de eterno,

a respiração discreta, o silêncio,

a vida recolhida

dos mineiros do Setecentos,

que Iara Tupinambá, o lindo nome,

veio mostrar na Galeria Chica da Silva

recriando com flores? criando

o tempo-e-alma em forma de objeto.

Isto que é remoto e impreciso, distante e fragmentado ou obscuro, em permanente mudança e – reafirmando – aferrado ao eu lírico, também aparece com frequência de modo ainda mais explícito e em relação direta com a memória pessoal em mais momentos distintos de sua poética. Também é importante apontar aqui que tal conteúdo surge não de uma maneira linear propriamente, mas aleatoriamente reincidente, se podemos dizer assim, ou seja, está presente, mas fora de uma sequência meramente diacrônica ou cíclica dentro da obra. E isso pode ser pensado até em relação à série *Boitempo*, em que os poemas, na primeira edição, nem sempre estavam todos dispostos dentro de uma cronologia estrita (como mencionado na nota 5). Ainda que não se trate do mesmo tipo de organização, podemos pensar analogamente em algo semelhante com a *Antologia poética*, lançada em 1962, na qual Drummond a elabora a partir de temas ou – como diz em sua conhecida nota à primeira edição – “Cuidou antes de localizar, na obra publicada, certas características, preocupações e tendências que a condicionam ou definem, em conjunto.” Em outras palavras, ele não se preocupou com alguma ideia de evolução ou com “fases que acaso se observem em sua carreira poética”, não se tratando, portanto, de também dispor poemas numa ordem cronológica rígida em cada seção, mas sim uma outra forma de distribuir suas inquietudes que se revelam, na verdade, mais atemporais e permanentes. Ou como

disse Haroldo de Campos, fez uma “arrumação não lógica, mas analógica”, “um esclarecedor depoimento do poeta sobre os caminhos de sua poesia” (CAMPOS, 2006, p. 55). O próprio Antonio Candido captou, em certo sentido, essa questão no seu famoso e já citado ensaio sobre essas inquietudes, contornando de algum modo uma abordagem mais linear que não apenas classificasse a obra por fases, passando também pela ideia de que “temas” ou “tendências” possam ser balizadores:

As inquietudes que tentaremos descrever manifestam o estado-de-espírito desse “eu todo retorcido”, que fora anunciado por “um anjo torto” e, sem saber estabelecer comunicação real, fica “torto no seu canto”, “torcendo-se calado”, com seus “pensamentos curvos” e o seu “desejo torto”, capaz de amar apenas de “maneira torcida”. (CANDIDO, 2004, p.70)

Como se Candido criasse uma subseção para a antologia (que poderia ficar dentro da primeira seção do livro “Um eu todo retorcido”) a partir da palavra torção e variações (e não como tema) encontradas em poemas diversos que ele indiretamente cita – “Poema de sete faces”, “Segredo”, “O boi”, “Canto esponjoso” e “Carta” – de livros distintos (respectivamente: AP, BA, J, NP e CE), poemas que de alguma forma reverberam entre si e que poderiam ter sido dispostos noutra sequência neste trecho do ensaio – que não necessariamente em ordem cronológica de publicação como Candido o fez - sem que a essência da formulação se alterasse.

Intercalou-se aqui esta rápida digressão, apenas para hipoteticamente sugerir uma outra analogia com esses possíveis movimentos da memória a partir dessa organização, por Drummond, da *Antologia poética* e de *Boitempo* (considerando sua primeira edição, como já ressaltado).

Também encontramos versos, como acima dito, que tratam mais diretamente dessa relação com a memória pessoal e com essas características do que é remoto e fragmentado, como é o caso das imagens suscitadas pela estrofe que abre “Tarde de maio” (de CE, também incluído na seção “amar-amaro” da antologia):

Como esses primitivos que carregam por toda parte o maxilar
[inferior de seus mortos,
assim te levo comigo, tarde de maio,

quando, ao rubor dos incêndios que consumiam a terra,
 outra chama, não perceptível, e tão mais devastadora,
 surdamente lavrava sob meus traços cômicos,
 e uma a uma, *disjecta membra*, deixava ainda palpitantes
 e condenadas, no solo ardente, porções de minh'alma
 nunca antes nem nunca mais aferidas em sua nobreza
 sem fruto.

Aqui uma situação amorosa, marcante e “devastadora”, surda, pois interna e agora represada em memória como relíquia numa “tarde de maio”, tal como fazem aqueles “primitivos” com um pedaço de seus mortos – o maxilar inferior – que a toda parte carregam consigo. E diferentemente daqueles mortos, o eu de “Tarde de maio” não teve o corpo, mas a alma, em pedaços. A expressão *disjecta membra* – que pode ser traduzida por “membros despedaçados” – costuma ser usada para se referir a fragmentos de poesia antiga ou de manuscritos que sobreviveram ao tempo. Indo mais longe, remete a uma menção irônica feita na Sátira I, 4 do poeta latino Horácio, a saber: basta haver metro ou versos para se ter poesia? Ou seja, ao se excluir os ritmos, se reconheceria no restante “os membros do poeta despedaçado” (*disiecti membra poetae*)? Talvez a expressão também evoque dessa forma irônica o mito de Orfeu dilacerado pelas bacantes, pois as recusara, amorosamente, fiel que se mantinha à desaparecida Eurídice¹⁵. É provável que o poeta mineiro tivesse tudo isso em mente e, talvez, como naquela obra do poeta clássico, na qual, a seu modo, ironia e sarcasmo estavam presentes, no poema de Drummond também há alguma autoironia: era debaixo das feições cômicas do poeta que a chama devastadora do amor disjuntava sua alma, transformada em pedaços e relíquias que também carrega consigo (dentro de si). Entretanto, essas porções despedaçadas ou restos da alma permanecem presentes – “ainda palpitantes” – mas “condenadas” (ou perdidas), “no solo ardente” (da memória?) e “nunca antes nem nunca mais aferidas em sua nobreza/ sem fruto”, com o *enjambement* a acentuar a particularidade ou unicidade daquele evento que não gerou outra coisa, a não ser essa reminiscência.

Na estrofe seguinte:

¹⁵ Sem querer divagar demais - talvez apenas um sugestivo exercício de imaginação -, pensar que Drummond não tenha usado ao acaso a imagem do maxilar inferior. A mandíbula é parte fundamental do crânio para as expressões da boca e dos lábios e para a articulação dos sons da fala e do canto, atributos essenciais de Orfeu.

Mas os primitivos imploram à relíquia saúde e chuva,
colheita, fim do inimigo, não sei que portentos.
Eu nada te peço a ti, tarde de maio,
senão que continues, no tempo e fora dele, irreversível,
sinal de derrota que se vai consumindo a ponto de
converter-se em sinal de beleza no rosto de alguém
que, precisamente, volve o rosto, e passa...

O eu lírico não quer perder aquela “tarde de maio”, ou melhor, não quer perder sua presença enquanto lembrança significativa – nos parece – “de derrota que vai se consumindo” (ou dissolvendo/corroendo) porque ao mesmo tempo está se convertendo ou transmutando em “sinal de beleza” por obra do acaso. Como se nele, esta lembrança – e suas (im)prováveis irradiações (e não necessariamente as exatas sensações do fato ou situação original dessa memória em si, por isso “irreversível” enquanto significativa) – se resguardasse como numa concha quase inacessível, mas que, repito, por uma chave do acaso (uma situação, uma imagem, uma cena, um odor etc.), o presente estabelecesse conexão com esse passado, ou melhor dizendo, com esta imagem do passado imersa numa reminiscência. Daí poder reaparecer e se recriar, presentemente, provocado pelo “rosto de alguém que, precisamente, volve o rosto, e passa...”, repentinamente, presença que surge como lampejo evocador e involuntário sobre a qual o sujeito lírico não tivesse controle, levado subitamente a projetar em algo do passado, que lhe surge, o presente em si e de si. O presente pode provocar uma lembrança e a imagem que a representa se dá.

Difícil não relacionar isso à famosa passagem da Madeleine, de Proust, em *No caminho de Swann*. A análise de Jeanne Marie Gagnebin sobre ela bem serviria ao entendimento do poema de Drummond:

O espírito deve fazer mais do que interpretar um signo exterior, pois este não possui essa qualidade por si mesmo — quem diria que havia tanta coisa numa simples xícara de chá? —, ele só adquiriu esse estatuto de signo por estar ligado, de maneira ainda confusa, a uma lembrança, a uma imagem psíquica portanto [aquela tarde de maio, no caso de Drummond]. A atribuição do índice de significação já provinha de uma atividade psíquica individual e particular (o estatuto de signo da xícara de chá não é o mesmo que, por exemplo, o de signos convencionais como os sinais de trânsito). (...) Ele, o espírito, é ao mesmo tempo o sujeito, o objeto e o território da busca. Como diz Proust, ele é um viajante numa região escura procurando por algo esquecido em sua bagagem, e que não consegue lembrar o que ele deveria encontrar nesse país ao mesmo tempo estrangeiro e próximo. Metáforas do país e da viagem (...). (GAGNEBIN, 2006, P. 156-157).

Por isso também podemos entender, por outro lado, o objeto memória – ou objeto significativo que aparece na lembrança, o olvidado, aquele que estava guardado – como sendo objeto aberto, pois sujeito a distintas conexões e projeções, não concluído, portanto (diferentemente do objeto memória fixado e estático, arquivado e morto, com significado já dado a princípio e sujeito, portanto, a menos conexões e projeções, acessível pela memória voluntária)¹⁶.

Algo semelhante encontramos em “No país dos Andrades” (RP), em que ainda há, de forma implícita, certa busca genealógica. Desta vez o tom desde o início do poema é de melancolia por uma perda no passado, que ao mesmo tempo é fonte de desconforto:¹⁷

No país dos Andrades

No país dos Andrades, onde o chão
é forrado pelo cobertor vermelho de meu pai,
indago um objeto desaparecido há trinta anos,
que não sei se furtaram, mas só acho formigas.

No país dos Andrades, lá onde não há cartazes
e as ordens são peremptórias, sem embargo tácitas,
já não distingo porteiras, divisas, certas rudes pastagens
plantadas no ano zero e transmitidas no sangue.

¹⁶ É interessante comparar “Tarde de maio” com “A grande dor das cousas que passaram” (FW). Neste segundo poema, soneto que reaproveita como mote o famoso verso de Camões – do mesmo modo relacionado a um sofrimento amoroso do passado –, a retomada também se dá pela memória involuntária, pelo encontro casual e afortunado de uma fotografia que se corroía: “entre fotos mil que se esgarçavam,/ tive a fortuna e graça de te ver”. Aqui, restos de uma “memória-imagem” (fixada) aciona a reminiscência, como em “Tarde de maio”, “e faz vibrar de novo a minha voz/ para exaltar o redivivo amor”, alimentado por ela. Outra questão que aproxima os poemas é a transformação do doloroso desse passado (“que era atroz”), agora, lembrado, torna-se “bendito”, em algo “gozoso hoje terno se apresenta”, “em doçura converte o próprio horror!”. É a dor da perda ressignificada, “transmutada” em “finíssimo prazer!”.

¹⁷ Vale observar o uso de metáforas como “país” e “viagem” para esse tipo de construção. Aqui país denota um *locus* distante, fechado e delimitado. No prefácio a *Contre Sainte-Beuve*, Proust se refere ao “pays imaginaire” da memória, do próprio passado, o “pays rêvé seulement” acessível pelo acaso, mas neste poema de Drummond - diferentemente do que demonstra Proust - predomina a melancolia:

Etait-ce dans les promenades autour de la ville où j'étais heureux petit enfant, était-ce seulement dans ce pays imaginaire où, plus tard, je rêvais maman si malade, auprès d'un lac, dans une forêt où il faisait clair toute la nuit, pays rêvé seulement mais presque aussi réel que le pays de mon enfance, qui n'était déjà plus qu'un songe? (PROUST, 2016, p.5)

No país dos Andrades, somem agora os sinais
 que fixavam a fazenda, a guerra e o mercado,
 bem como outros distritos; solidão das vertentes.
 Eis que me vejo tonto, agudo, suspeito.

Será outro país? O governo o pilhou? O tempo o corrompeu?
 No país dos Andrades, secreto latifúndio,
 a tudo pergunto e invoco; mas o escuro soprou; e ninguém me
 secunda.

Adeus, vermelho
 (viajarei) cobertor de meu pai.

Os indícios são de incômodo com esse “objeto desaparecido” no passado, de um local em que “somem sinais”, e agora só vê “formigas” (insetos que trituram e decompõem tudo à volta, vivem da decomposição, dos restos), envolto em brumosas recordações e paisagens de um espaço ou um universo específico: a casa paterna, a fazenda (rediviva), lá é o “país dos Andrades”. Lá “não há cartazes”, as coisas não são explícitas ou claras, mas, “as ordens são peremptórias, sem embargo tácitas”, põem termo às coisas de forma oculta e implicitamente, sem que se mostre. Por isso também é difícil distinguir (porteiras, divisas) o que desde sempre esteve asperamente entranhado no próprio eu (as “rudes pastagens plantadas no ano zero e transmitidas no sangue”). E esse universo que se perde continua a esvanecer (está a se dissolver? a corroer?) para além de apenas o “objeto desaparecido” – como se vê na série de despojos do país indiciados no poema – num movimento irregular de imagens que se vão, momento em que o verbo transita do presente (“já não distingo porteiras, divisas”) para o pretérito imperfeito (“sinais que fixavam”), volta para o presente, momento de percepção angustiante da perda (“me vejo tonto, agudo, suspeito”), para em seguida indagar se se trata mesmo daquele país e saber o que aconteceu, mais diretamente, usando o pretérito perfeito (“O governo pilhou? O tempo o corrompeu?”). Em verdade, o país dos Andrades é íntimo e “secreto latifúndio”, é apenas do eu, por isso não há quem possa secundar. É onde “a tudo pergunto e invoco”, ainda que obscuro (“o escuro soprou”) e perdido (no tempo ou naquele tempo) ou a perder-se cada vez mais, continuamente, por isso verbos voltaram ao presente para tratar dele, o antigo espaço mítico está entrelaçado e não se distingue da diluída lembrança no agora.

E ainda há um outro elemento que se esvai e que denota mais explicitamente (é sinal) a presença em certo sentido absoluta do pai (que ao mesmo tempo é ausência): o cobertor vermelho que forra todo o país dos Andrades. É sobre ele, o pai, ou o que denota, que este “pays rêvé seulement” se ergue. Desde o começo o poema parece diluir certa fronteira entre passado e presente ou entre o lembrado e o presente, aquele diluindo-se ou dissolvendo-se neste, ao mesmo tempo que se transmuta e se recria no presente ou até mesmo, poderíamos dizer, tenta compor ou refazer-se no presente, pois utiliza para isso os “farrapos”, os “resíduos” do que é memorial (para retomar a Benjamin de *Passagens*, citado anteriormente). E nesse movimento, nessa transmutação/recriação abandona o que antes fora suporte (o pai): “Adeus, vermelho/ (viajarei) cobertor de meu pai”.

A partir disso retornemos à reflexão de Alfredo Bosi (2000, p. 19) no mesmo texto citado antes: “Com a retentiva começa a ocorrer aquele processo de *coexistência* de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele”. Vale trazer também outra expressão de Costa Lima (1968, p. 221): “Memória e presente mutuamente se enlaçam, se alimentam”. Podemos dizer que isso é característico em Drummond, pois no fundo é o tempo presente que importa ao seu construir poético, não se trata – importante ressaltar – de saudosismo mortificado, ainda que angustiante e indefinível como “No país dos Andrades”. Mesmo quando o autor diz que o passado era o que mais o preocupava – “Só ele existe realmente na sua irreversibilidade e ausência de flutuação” (ver nota 1) – a questão é a presença contínua desse passado dinamizado no presente: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”, dirá em “Mãos dadas” (SM, 1940).

Por fim, há um último ponto a ser retomado nesses movimentos amalgamados da memória. Lima dirá que “O tempo histórico (...) gasta coisas e pertences, até que deles reste um despojo, sobre o qual se debruça a palavra, invertendo seu movimento de perda” (pensemos nos exemplos acima de “As arcas e os baús” e ainda mais em “Tarde de maio” e de “No país dos Andrades”). Ou seja, como a ocorrer – algo aqui já indicado - uma transmutação dos pedaços, dos cacos, dos vácuos, dos “psius”, dos restos, dos silêncios, das relíquias: “a estes cacos a palavra se volta, menos para guardá-los do que para abolir sua restante realidade” (LIMA, 1981, p. 174). Interpretamos realidade aqui como aquela original, aquela em que a palavra era sua referência direta. Pois o que a nosso ver ocorre é a criação pela palavra de uma nova

realidade, com uma nova natureza por meio da “materialidade da linguagem”, retomando a questão identificada por Villaça (2006, p. 123).

Neste sentido, também a palavra constituída a partir desses cacos – pela criação poética – vai perdendo seu caráter de significante específico ou exclusivo daquela relíquia ou lembrança do passado, para ir ganhando outras possíveis acepções ou dimensões, conforme os movimentos ou ações da memória (voluntária ou involuntária) provocadas no momento presente, inclusive (ou sobretudo) na criação ficcional. Mas nem por isso, nos parece, esta palavra abole toda “restante realidade” que poderia haver naqueles cacos da memória, como afirma Lima (a não ser que pensássemos apenas numa completa transmutação dessa palavra, que deixa totalmente de ser referente da lembrança e passa a ser exclusivamente referente de uma ficção). Parece-nos que o objeto memória, o caco, o objeto significante dessa lembrança, aquilo que estava guardado, jamais perderá plenamente esse vínculo original mesmo quando transmutado em palavra, mas permanecerá também – ou principalmente – como algo em aberto, não concluído e sujeito às acepções ou significações estimuladas ou constituídas pelo tempo presente, como afirmado.

Tentando clarear melhor a questão, propomos uma livre analogia entre esses movimentos da memória (sobretudo involuntária) e suas imagens (para nós significantes), com as imagens dos sonhos, por exemplo, como explica Jorge Luiz Borges no prólogo do seu *O livro dos sonhos*:

Se um tigre entrasse neste quarto, sentiríamos medo; se sentimos medo no sonho, engendramos um tigre. Esta seria a razão visionária do nosso alarme. Falei em um tigre, porém como o medo precede à aparição improvisada para entendê-lo, podemos projetar o horror sobre uma figura qualquer, que durante a vigília não é necessariamente horrorosa. Pode ser um busto de mármore, um porão, a outra face de uma moeda, um espelho. (BORGES, 1986, P. 6).

Ou seja, são as sensações ou as paixões que provocam e criam uma imagem; o medo no sonho não ocorre por causa do tigre que aparece, mas, porque tenho medo, é que meu aparelho psíquico, no sonho, engendra uma imagem que o cristalice, neste caso um tigre.

De alguma forma aproveitando Borges e transpondo essa ideia para refletir sobre questões que envolvem a memória com a criação poética, significações e ficções, é

possível pensar que os objetos, imagens ou resíduos da memória geram “palavras, que já não designarão as coisas, mas serão elas próprias coisas significantes, lastreadas pela história, não a ela submissas”, como aponta Lima (1981, p. 175), reafirmando o que se disse antes aqui, ou seja, as palavras mantêm vínculos com aquilo que as originaram, aquilo que representaram primeiramente, mas não mais apenas isso na produção poética. E aqui ousaríamos sugerir algo para além desse aspecto, ou seja, pensar que as imagens da memória ou do que é olvidado, quando evocadas por alguma razão involuntária, também poderiam não mais designar apenas uma situação em si, um momento ou objeto particular e específico do passado, mas passariam a ser também uma espécie de significante para, por exemplo, o tipo de afeto vivido pelo eu no presente, como o que inferimos no poema “Tarde de maio”. Algo análogo, portanto, a quando estas imagens aparecem como palavra e podem tornar-se referentes para a criação ficcional.

Por este ponto de vista, encontramos, mais uma vez, referências em versos de Drummond que servem a esta reflexão ou, melhor dizendo, que de certa forma fazem esta reflexão, pensando a partir das duas últimas partes (V e VI) do já mencionado poema “A palavra e a terra”, da seção “Origem”, de *Lição de coisas*, mais diretos a tratar disso:

V

Tudo é teu, que enuncias. Toda forma
nasce uma segunda vez e torna
infinitamente a nascer. O pó das coisas
ainda é um nascer em que bailam mésons.
E a palavra, um ser
esquecido de quem o criou: flutua,
reparte-se em signos – Pedro, Minas Gerais, beneditino –
para incluir-se no semblante do mundo.
O nome é bem mais do que nome: o além-da-coisa,
coisa livre de coisa, circulando.
E a terra, palavra espacial, tatuada de sonhos,
cálculos.

VI

Onde é Brasil?
Que verdura é amor?
Quando te condensas, atingindo
o ponto fora do tempo e da vida?

(...)
 E apenas resta
 um sistema de sons que vai guiando
 o gosto de dizer e de sentir
 a existência verbal
 a eletrônica
 e musical figuração das coisas?

O eu lírico expressa essa possibilidade infinita de renascer da palavra, a partir do “pó das coisas”, fala em “mésons” (subpartícula do átomo), e “O nome é bem mais do que nome: o além-da-coisa,/ coisa livre de coisa, circulando”, ou seja, livre significante, “flutua”, “E a palavra, um ser esquecido de quem o criou”. Como se o poeta estivesse a

desatar as palavras de seu encadeamento opressivo com o peso do passado, descoladas da obrigação de referir-se tão somente ao que antes designavam. O desejo de deslocamento dos significados evidencia-se na extravagância de perguntas como “Onde é Brasil?/ Que verdura é amor?” — como se o poeta conseguisse alcançar “o ponto fora do tempo e da vida”, onde tudo se dissolve, sobrevoando “a terra, palavra espacial, tatuada de sonhos”. Quem sabe, “apenas resta/um sistema de sons que vai guiando [...] a musical figuração das coisas”. (BOSI, V. 2012, p. 107/108).

Também em Gledson encontramos formulação com uma reflexão semelhante:

A poesia – as palavras, a linguagem – não é simples representação das coisas, mas Drummond diz que o mundo, ou o ‘semblante do mundo’ que criam é porém de alguma maneira real, ligado à realidade primária (...). É uma realidade em que as coisas renascem continuamente, feita das partículas menores da matéria: “o pó das coisas/ ainda é um nascer...”. (GLEDSON, 1981, p. 273).

No poema “Terra”, que é o imediatamente seguinte no mesmo livro, já na seção “Memória”, aquilo que jamais foi visto pelo eu – as duas fazendas do pai – aparece materializado em palavra:

Terra

Serro Verde	Serro Azul
As duas fazendas de meu pai	
Aonde nunca fui	
Miragens tão próximas	
pronunciar os nomes	
	era tocá-las

Ou seja, os nomes eram e não eram, ao mesmo tempo, referências a espaços concretos, as fazendas. Pois, se por um lado os nomes diziam respeito a elas, e de alguma forma as presentificavam, por outro, eram referência a algo mitificado, a “miragens”, mais próximo, portanto, do ficcional, com esse “tocá-las” assumindo outra dimensão. Em ambas, há “materialidade da linguagem”, mas sob registros distintos (compare-se com o poema “Três compoteiras”, citado anteriormente).

Ainda relacionado a isso, encontramos em “A chave” (CO, 1984) uma das mais fortes representações de um objeto-memória, que desta vez retoma e desafia um passado, desafia o que estava perdido, olvidado: “Que valem escrituras de transferência de domínio/ se tenho nas mãos a chave-fazenda/ com todos os seus bois e seus cavalos/ e suas éguas e aguadas e abantesmas?”. Pensando pelo ficcional, soa como uma afronta aos ascendentes que o deserdaram em “Os bens e o sangue”: “Os Antigos passeiam nos meus dedos”. A chave do poema é uma madeleine poderosa¹⁸, do ferro que “emerge da fazenda submersa”: “Posso sentir o cheiro de suor dos guarda-mores,/ o perfume-Paris das fazendeiras no domingo de missa”. Objeto já carregado de simbolismo por si e que desperta e concentra neste caso um universo expandido que se entranha no próprio eu, “Corre nas veias”, a voz da chave, plena e forte, revela sua eloquência muda “desatada na linguagem” repleta de imagens memoriais: “Quem dissolve o existido, existindo/ eternamente na chave?”.

¹⁸ E pode-se dizer que não se trata de força de expressão, pois Drummond mantinha, de fato, na parede de seu escritório, a chave da Fazenda Pontal, de sua família e onde passou a infância.

A chave

E de repente
o resumo de tudo é uma chave.

A chave de uma porta que não abre
para o interior desabitado
no solo que inexistente,
mas a chave existe.
Aperto-a duramente
para ela sentir que estou sentindo
sua força de chave.
O ferro emerge da fazenda submersa.
Que valem escrituras de transferência de domínio
se tenho nas mãos a chave-fazenda
com todos os seus bois e seus cavalos
e suas éguas e aguadas e abantesmas?
Se tenho nas mãos barbudos proprietários oitocentistas
de que ninguém fala mais, e se falasse
era para dizer: os Antigos?
(Sorrio pensando: somos os Modernos
provisórios, a-históricos...)
Os Antigos passeiam nos meus dedos.
Eles são os meus dedos substitutos
ou os verdadeiros?
Posso sentir o cheiro de suor dos guarda-mores,
o perfume-Paris das fazendeiras no domingo de missa.
Posso, não. Devo.
Sou devedor do meu passado,
cobrado pela chave.
Que sentido tem a água represa
no espaço onde as estacas do curral
concentram o aboio do crepúsculo?
Onde a casa vige?
Quem dissolve o existido, existindo
eternamente na chave?

O menor grão de café
derrama nesta chave o cafezal.
A porta principal, esta é que abre
sem fechadura e gesto.
Abre para o imenso.
Vai-me empurrando e revelando
o que não sei de mim e está nos Outros.
O serralheiro não sabia
o ato de criação como é potente
e na coisa criada se prolonga,
ressoante.
Escuto a voz da chave, canavial,
uva espremida, berne de bezerro,
esperança de chuva, flor de milho,
o grilo, o sapo, a madrugada, a carta,
a mudez desatada na linguagem
que só a terra fala ao fino ouvido.
E aperto, aperto-a, e de apertá-la,

ela se entranha em mim. Corre nas veias.
 É dentro em nós que as coisas são,
 ferro em brasa — o ferro de uma chave.

Mas encontramos outro exemplo que também remete a esses processos memoriais no poema “A casa do tempo perdido” (FW). O casarão do poema pode ser associado a um objeto-memorial de fato (inevitável lembrar da casa da família do poeta, tantas vezes presente em suas criações) e que se transmuta mais radicalmente para ir adquirindo outra natureza, é mais que metáfora, o casarão aqui é o próprio tempo perdido, cada vez menos imagem da memória¹⁹. Assim como o bater no portão – pergunta sem resposta – não representa simplesmente uma insistência vazia e inútil do poeta, mas é como um contato real com a própria ausência, aquilo é a ausência:

Bati no portão do tempo perdido, ninguém atendeu.
 Bati segunda vez e outra mais e mais outra.
 Resposta nenhuma.
 A casa do tempo perdido está coberta de hera
 pela metade; a outra metade são cinzas.
 Casa onde não mora ninguém, e eu batendo e chamando
 pela dor de chamar e não ser escutado.
 Simplesmente bater. O eco devolve
 minha ânsia de entreabrir esses paços gelados.
 A noite e o dia se confundem no esperar,
 no bater e bater.

O tempo perdido certamente não existe.
 É o casarão vazio e condenado.

¹⁹ Como afirma Joaquim-Francisco Coêlho (1973, p.235),

“...as relações da poesia drummondiana com a casa efetuam-se em dois níveis, aos quais poderíamos convencionalmente rotular de *temático e linguístico*. No primeiro, o poeta busca valorizar a casa ‘por fora’ e ‘por dentro’, emprestando particular atenção à moradia onde passou a infância, em Minas Gerais. No nível linguístico, por outro lado, utiliza-se da casa, em seus espaços e objetos, como ponto de partida ao discurso figurado, chegando a construir com esses elementos [...] uma visão ou sentimento do mundo em termos rigorosamente arquitetônicos”.

Uma boa descrição física e “espiritual” da casa de sua família em Itabira está em “Vila de Utopia”, de *Confissão de Minas*.

Em relação à memória, portanto, mais que uma integração, há quase uma fusão nessa “coexistência de tempos”, um enlace de coisas que se alimentam, como dito, e o agora não só refaz o passado e convive com ele, mas também o ressignifica para se ver representado por ele. Sempre lembrando – não custa deixar bem demarcado – que a imagem (e a palavra que a representa) não deverá perder todos os elementos de sua origem primeira, assim como, do mesmo modo, não mais se limitará a esta origem.

Por outro lado, também poderíamos pensar que essa criação poética a partir do olvidado passa pela tentativa de reverter aquele movimento de perda por meio da palavra que se transforma em significante não “submerso”, (que não teria o risco de ser perdido, pois registrado), aí sim vinculada ou tentando representar diretamente a história original ou as imagens com as quais coincide, aparentemente, de maneira imediata com aquela lembrança (mais uma vez algo que também remete ao que se disse aqui sobre o poema “Três compoteiras”). Mas ainda assim, provavelmente a cada acesso ao que é memorial pela leitura dessa palavra, nos parece ser inevitável a confusão e o risco de ela levar a outras designações que não aquelas pensadas em sua produção, em sua escrita.

1.5 Pasto de poesia: como se faz

Numa tentativa de fechamento – não de conclusão – para estes últimos aspectos ou caminhos apontados até aqui, voltemos a Drummond; afinal seus versos são o trilho, e a forma como compõe, envolvendo todas essas relações, é o que nos interessa. No poema “Paisagem: como se faz” (IB, 1973), parece-nos encontrar certa fórmula alegórica para entender as constituições da memória, pasto de poesia:

Paisagem: como se faz

Esta paisagem? Não existe. Existe espaço
vacante, a semear
de paisagem retrospectiva.

A presença das serras, das imbaúbas,
das fontes, que presença?
Tudo é mais tarde.
Vinte anos depois, como nos dramas.

Por enquanto o ver não vê; o ver recolhe

fibrilhas de caminho, de horizonte,
e nem percebe que as recolhe
para um dia tecer tapeçarias
que são fotografias
de impercebida terra visitada.

A paisagem vai ser. Agora é um branco
a tingir-se de verde, marrom, cinza,
mas a cor não se prende a superfícies,
não modela. A pedra só é pedra
no amadurecer longínquo.
E a água deste riacho
não molha o corpo nu:
molha mais tarde.
A água é um projeto de viver.

Abrir porteira. Range. Indiferente.
Uma vaca-silêncio. Nem a olho.
Um dia este silêncio vaca, este ranger
baterão em mim, perfeitos,
existentes de frente,
de costas, de perfil,
tangibilíssimos. Alguém pergunta ao lado:
O que há com você? E não há nada
senão o som-porteira, a vaca silenciosa.

Paisagem, país
feito de pensamento da paisagem,
na criativa distância espacitempo,
à margem de gravuras, documentos,
quando as coisas existem com violência
mais do que existimos: nos povoam
e nos olham, nos fixam. Contemplados,
submissos, delas somos pasto
somos a paisagem da paisagem.

A paisagem está sempre (e sempre esteve) a se semear. Ela vai se construir e está a se construir. Vai ser, mas “Agora é um branco a tingir-se de verde, marrom, cinza”, “que não se prende a superfícies”. Depende do futuro. Como numa tela que vai sendo pintada, nem toda tinta se fixa, ela pode escorrer ou se diluir sem que se saiba ou perceba. O sujeito lírico neste poema é como um eu a falar ao seu próprio futuro ou a um possível futuro em que certa paisagem poderá se constituir ou não. A “paisagem” que contemplamos hoje, no agora, em verdade nem percebemos que estamos a contemplar ou a receber suas emanções: “Por enquanto o ver não vê; o ver recolhe/ fibrilhas de caminho, de horizonte,/ e nem percebe que as recolhe”. Esta paisagem ou paisagens serão ou poderão ser a “paisagem” com que um dia iremos “tecer tapeçarias/ que são fotografias/ de impercebida terra visitada”, mas não são narrativas. Ou seja,

elas poderão ou não ter sentido num futuro ou, o que é mais provável, passarão a ter sentido se encontrarem um elo com algum momento ou flagrante futuro que se conecte – por algum mecanismo psíquico – a esta paisagem olvidada na memória.

No agora, o “Abrir porteira. Range. Indiferente./ Uma vaca-silêncio. Nem a olho”, não são nada. Serão depois que o “silêncio-vaca, este ranger/ baterão em mim”. A alteração – “vaca-silêncio” (que veio com o artigo indefinido “uma”) para “silêncio-vaca” (com o demonstrativo “este” no presente) é mais que explicativa: no primeiro caso é “um” substantivo e seu atributo, imagem de significação dada, imediata; com a inversão, vai virar conceito ou possível significante para um sem-número de afetos; a porteira range no presente (pode ser uma sensação insignificante do presente), depois vira, não à toa, o infinitivo “ranger”, como que infinitamente amplificado em possibilidades do universo da memória, afetados pelo momento agora que o aciona. Adquirem o caráter de “coisas significantes” e também podem ser resíduos que se mesclam na construção do ficcional, do poético.

Em outras palavras, no futuro, aquilo que foi antes fenômeno de natureza externa passará a ser algo de natureza interna, um “país” interno (ver nota 16 e também “O país dos Andrades”), acionado ou acessado por algo também de natureza externa – uma imagem, um som, um sabor, um odor, uma palavra, uma voz etc. Algo que só adquiriu esse estatuto de signo por estar ligado, de maneira ainda confusa, a uma lembrança, a uma imagem psíquica (como daquela tarde de maio, no caso de Drummond). A atribuição do índice de significação, portanto, já provinha de uma atividade psíquica individual e particular.

É quase inevitável adjetivar esta incrível e ao mesmo tempo delicada percepção de Drummond sobre o trabalho de constituição da memória, ou de imagens ou paisagens da memória. Não se trata de um “projeto de memória”, um vir a ser planejado, um processo intencional e dirigido. Está mais para uma “teoria de constituição da memória”, ou de constituição de objetos memoriais. Esta imensidão – a “paisagem” – da qual se poderá (ou não...) desfrutar no futuro, veio sendo constituída e semeada com a vida do próprio sujeito, involuntariamente, ainda que seja mais pelo que apontamos anteriormente (retomando a expressão de Villaça) como “base primitiva”: os mitos e os fatos mais remotos do sujeito a que ele se mostra sensível no agora e que

também fazem parte da experiência vivida e podem ser elaborados “no amadurecer longínquo”, mesmo que o eu nem saiba ou perceba que recolhe estas imagens.

1.6 Arquivo de objetos-memoriais

Há ainda um último ponto a ser mencionado, ainda relacionado à memória, mas noutra contexto. Pensando noutras “formas de lembrar”, sem se deter, neste ponto, à sua natureza, está o fato paralelo, mas não menos importante, de que o poeta Carlos Drummond de Andrade, pessoa física, também mantivesse vínculos vitais com suas raízes, sua família e Itabira – portanto com sua memória voluntária – por meio de um meticuloso arquivo pessoal, que de uma forma ou de outra ajudava a alimentar seus mitos e sua criação (como se verá mais à frente, por exemplo, o caso da crônica “Participação de casamento”, do livro *Boca de luar*, 1984). Mais que um inventário rigoroso e organizado, esse “papelório grande” como Drummond se referiu, talvez funcionasse como uma espécie de pequeno suporte físico e emocional da memória, arquivo que se constituía ou estava permeado, na verdade, de objetos-memoriais que poderiam se transmutar a partir dessas “porções de minh`alma/ nunca antes nem nunca mais aferidas em sua nobreza” (como em “Tarde de maio”). Ou seja, apesar de vinculado à memória voluntária, intencional, também poderia conter, em certo sentido, “madeleines” de gêneros e naturezas diversas, capazes de acessar o olvidado, além das relíquias pessoais que mantivessem vivos – no próprio poeta – pais, irmãos e sua paisagem natal: centenas de cartas, fotografias, “participação de casamento”; recortes de jornais, documentos de propriedades familiares (incluindo o da Fazenda Pontal e até a da compra de uma escrava pelo pai²⁰); a receita de vinho que o pai tentou produzir na fazenda; a lista escrita a lápis com o título de 38 fábulas que o avô, Elias de Paula Andrade deixou ao pai, Carlos de Paula, que as contava aos filhos e netos; o livro-caixa ou “livro de assentos” do pai.²¹

²⁰ Encontramos este documento nos arquivos do poeta, na pasta “Pai”, guardados no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro. De todo modo ele poderia ajudar a reconstituir um pouco da personalidade do Coronel Paula Andrade. O documento trata da compra de uma escrava – Izabel, parda de 21 anos – pelo pai do poeta, aos 16 anos, em 1876.

²¹ O acervo documental de Drummond está dividido por algumas instituições. No Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, está o arquivo pessoal que o próprio poeta doou ainda em vida (o inventário deste acervo foi publicado pelo Arquivo); no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro está, desde 2011 por destinação dos

Muitas dessas relíquias geraram ou estão presentes em crônicas e principalmente poemas, sobretudo nos *Boitempo*, ainda que, como afirma Fábio Andrade,

A perspectiva exterior e objetivante de *Boitempo* faz que o tópico das relações familiares tensas, à beira da explosão (...), apareça atenuado e despido de sua dramaticidade característica, através de lembranças reavivadas pelo sujeito lírico, sem que isso lhe custe excessivas divisões internas ou remordimentos/resistências por parte de sua consciência crítica, até então sempre dominadora. (ANDRADE, F. 2012, p. 95/96)

De fato, nos *Boitempo* há uma mescla de memórias mais objetivas e, no que se refere às relações familiares, passam por situações bastante afetuosas, mas sem deixar de haver também situações delicadas, permeadas por conflitos e por lembranças de dolorosos incômodos, ainda que menos marcadas, talvez, por “remordimentos”, algo que será mencionado mais adiante.

Mas a lembrança das fábulas, por exemplo, cuja lista com os títulos está no arquivo de Drummond, aparece em “Contador” (MA, 1973), poema que reproduz aqueles títulos e deixa transparecer a imagem de um pai preocupado em contar aos herdeiros, os filhos, e depois os netos, histórias divertidas e com alegorias pedagógicas sobre “a vida real e quente”, vida que se “vê apalpa assimila”, como a da esperta raposa que engana a onça em “Bicho Folhais” ou da dona Miséria, que enganou a morte em “peras da miséria”. Como dito, trata-se de uma memória objetiva e intencional:

Bicho Folhais

As histórias que ele conta aos filhos
 Bicho Folhais
 Macaco Garcias
 e volta a contar aos netos
 onça que comeu homem
 Pedro Bicudo que engoliu a dentadura
 cachorro que carregava defunto
 Saci-Pererê de São José do Calçado
 peras da miséria
 capado de João Carrinho
 papagaio de cu cosido

herdeiros, sua biblioteca pessoal e mais algumas pastas com documentos sobre sua família, Itabira, recordações e cartas que trocou com a mãe e irmãos, além de documentos do pai. Em Itabira estão outros documentos e objetos pessoais, além de livros, fotos e das cartas que ele escreveu para a mãe. Ainda há documentos drummondianos no Arquivo Público Mineiro e na UFMG.

são os fatos positivos
a vida real e quente
que a gente vê apalpa assimila
ante a irreabilidade de tudo mais.

Já o livro-caixa paterno deu o mote para “Escrituras do pai” (MA). Ainda que também se trate de uma lembrança intencional, Drummond transmuta e ressignifica este objeto-memorial (sem que ele perca de todo seu significado de origem, como visto anteriormente). O poema acaba por demonstrar o tortuoso afeto do filho para com o pai, em que prevalece, por parte do eu lírico, um profundo sentimento de culpa por “dívidas” não saldadas com a figura paterna, que está morta. Apesar da contabilidade dos débitos ter sido registrada pelo pai, quem faz a “cobrança” é o próprio eu, solapado pelo remorso, e isso só ocorre por causa da morte do pai. O livro das escrituras – a exemplo do cobertor vermelho de “O país dos Andrades – denota presença de um pai que não existe mais, e portanto também da dívida que jamais será paga, nem que ele utilize “até o fim/ o menor vintém de amor”, daí o remorso. Não se trata, evidentemente, de uma dívida monetária, dos gastos que o pai teve durante a vida para manter os filhos; são na verdade “as despesas da vida/ em algarismos cifrados”, diz respeito a algo inefável, àquilo que é indescritível numa relação amorosa entre pai e filhos:

Escrituras do pai

Cada filho e sua conta,
em cada conta seu débito
que um dia tem de ser pago.
A morte cobrando dívidas
de que ninguém se lembrava,
mas no livro de escrituras,
vermelha, a dívida estava.
São as despesas da vida
em algarismos cifrados.
Estarás sempre devendo
tudo quanto te foi dado
e nem pagando até o fim
o menor vintém de amor
jamais te verás quitado,
pois no livro das escrituras
- capital, juros e mora -
teu débito está gravado.²²

²² Como visto, Drummond mantinha o livro de escrituras do pai em seu arquivo e, de fato, Carlos de Paula Andrade anotava os gastos, as doações e os empréstimos que fazia a cada

O arquivo do poeta era também fruto do trabalho de um autêntico e cioso burocrata, como algumas vezes o próprio Drummond se apresentou. Numa entrevista/depoimento publicada em 1941, ele dá uma definição peculiar e irônica de seu ser burocrático:

(...) desde 1929, venho inundando os arquivos das repartições onde tenho trabalhado... Eis aí o traço fundamental da minha biografia. Um bom resumo estaria nas seguintes palavras: ‘Este foi burocrata’. (...) a verdade é que é possível ser burocrata com paixão e gastar neste como em qualquer outro gênero de vida toda a nossa força de amar, de brigar, de sofrer e de ser feliz. (ANDRADE, C. 2011a, pp. 28-29).

Ainda com ironia, repele esta outra identidade ao fim da vida em poema de seu último livro, *Farewell* (1996), “Escravo em papelópolis”: Ó burocratas!/ Que ódio vos tenho, e se fosse apenas ódio.../ É ainda o sentimento/ da vida que perdi sendo um dos VOSSOS.

Drummond atualizou seu arquivo praticamente até o fim da vida. Tal empenho pareceu ter sido encarado como a missão de alguém que se sentisse guardião da memória familiar (ver nota 3), o que faz lembrar, por um lado, o verso de “Sesta” (AP) – “A família mineira/olha para dentro” –; e, por outro lado, dos versos pouco benfazejos, quase maldição, com a voz dos antepassados que fecha “Os bens e o sangue”:

filho, entre outras coisas, como nascimento e morte de filhos, ou lucros em seus negócios. Não consta que jamais tenha cobrado seus filhos. Segundo o historiador Evaldo Cabral de Mello, são raros os diários íntimos na sociedade escravocrata brasileira do período colonial e imperial. O mais próximo disso, ligado ao mundo masculino, eram os “livros de assentos”. E a descrição que Mello faz de um “livro de assentos” é praticamente idêntica ao do livro-caixa do pai de Drummond, que se encontra sob a guarda do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, consultado para esta pesquisa:

No Brasil imperial, o papel privado que proliferou foram os chamados “livros de assentos”, pequenos cadernos em que o chefe de família anotava os principais acontecimentos da história doméstica (casamentos, nascimentos, batizados e falecimentos) no propósito eminentemente prático de dispor da correspondente informação em face da precariedade do sistema de registros públicos (...). Esses cadernos também serviam para a anotação de operações financeiras e comerciais: o dinheiro que se emprestou ou se tomou emprestado, os lucros ou os prejuízos com as safras etc. Eles podiam ir um pouco além, (...) [e fazer referência à] origem da linhagem. (MELLO, 1997. p. 387).

Ó desejado,
 ó poeta de uma poesia que se furta e se expande
 à maneira de um lago de pez e resíduos letais...
 És nosso fim natural e somos teu adubo,
 tua explicação e tua mais singela virtude...
 Pois carecia que um de nós nos recusasse
 para melhor servir-nos.

Nisso tudo que compõe essa espécie de substrato material da memória, é importante ressaltar que no seu inventário familiar a presença do pai é a que mais sobressai. Também não deixa de ser curioso lembrar que Drummond foi justamente o último membro vivo desse seu núcleo familiar (de pais e irmãos) e pouco tempo antes de morrer concedeu uma entrevista ao jornalista Geneton Moraes Neto, publicada pelo *Jornal do Brasil* em 12/08/87, em que mantém forte a ideia de que carrega em si certa herança “atávica” (como destacado anteriormente), portanto incondicional, sem escolha, ainda que ao mesmo tempo soe contraditório, pois parece tratar-se de algo desejado. Ele afirma: “(...) 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 (...)” (ANDRADE, C. 2011a, p. 223). Algo próximo disso, que também apareceu nesse período, está nos versos de sua “Canção de Itabira”, poema de um de seus últimos livros, *Corpo*, de 1984: “Mesmo a essa altura do tempo,/ um tempo que já se estira,/ continua em mim ressoando/ uma canção de Itabira.”

O pensador alemão Walter Benjamin chamou a esse tipo de guardado de “reliquias secularizadas”. De fato, elas demonstram ter esse caráter para Drummond, e se não são propriamente “madeleines” que por si fizessem renascer e transportar, involuntariamente, ao mais obscuro olvidado, talvez seja permitido imaginar que inúmeros objetos desse arquivo, por mais conhecidos que fossem do poeta, poderiam provocar nele uma “viagem” ao passado, como parece ocorrer na crônica “Participação de casamento”, conforme se verá adiante. O próprio Drummond falou da “emoção” que o recordar via memória (voluntária) podia lhe proporcionar: “Eu leio uma página de um escritor há vinte anos atrás, se eu me recordo dela, eu vou ao livro onde ela está, e posso reconstituir a emoção que eu senti, ou a impressão que eu tive lendo essa página” (ARBEX Jr, 1999).

De qualquer modo é difícil encaixar este arquivo ou pelo menos os seus objetos nesta outra definição de Benjamin (1991, p.172): “A lembrança é o complemento da ‘vivência’, nela se sedimenta a crescente auto-alienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta”. Tal coisa parece não encontrar eco em Drummond ou no modo como ele lida com suas relíquias, ainda mais em sua criação literária.

Voltando a outra conhecida passagem de Benjamin, é possível encontrar outra relação da reflexão deste pensador com certa produção poética de Drummond, envolvendo desta vez a memória involuntária:

(...) um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. (...) Seria lícito dizer que todas as vidas, obras e ações importantes nada mais são que o desdobramento imperturbável da hora mais banal e mais efêmera, mais sentimental e mais frágil, da vida do seu autor? (...) Por pouco poderíamos chamá-la uma hora que se repete todos os dias. Ela vem com a noite, com um arrulho perdido, ou com a respiração na balastrada de uma janela aberta. (BENJAMIN, 1987, pp.37-38).

Quase possível dizer que “Versos à boca da noite” (RP, 1945) tivessem sido escritos à luz dos escritos deste alemão:

Mas vem o tempo e a ideia de passado
visitar-te na curva de um jardim,
Vem a recordação, e te penetra
dentro de um cinema, subitamente.
(...)
Um pedaço de ti rompe a neblina,
voa talvez para a Bahia e deixa
outros pedaços, dissolvidos no atlas,
em País-do-riso e em tua ama preta.
(...)
Que confusão de coisas ao crepúsculo!
Que riqueza! Sem préstimo, é verdade.
(...)
Uma ordem, uma luz, uma alegria
baixando sobre o peito despojado.
E já não era o furor dos vinte anos
nem a renúncia às coisas que elegeram,

mas a penetração no lenho dócil,

um mergulho em piscina, sem esforço,
um achado sem dor, uma fusão,
tal uma inteligência do universo

comprada em sal, em rugas e cabelo.

Capítulo 2

NEM DISTINGO EU MESMO O VIVIDO E O INVENTADO

Importa enfatizar que, neste tipo de investigação, pistas ou excertos, de caráter autobiográfico e confessional encontrados em cartas, diários ou entrevistas, também não são algo a ser desqualificado; pelo contrário, eles permitem fazer cruzamentos entre vida e obra, sem necessariamente afirmar – ou correr o altíssimo risco de afirmar – que uma coisa determina a outra e vice-versa. A leitura desse tipo de material permite que se investigue traçando possíveis relações intertextuais, enriquecendo “a compreensão da obra artística (poema, conto, romance...), ajudando a melhor decodificar certos temas que ali estão dramatizados, ou expostos de maneira relativamente hermética”, como pontua Silvano Santiago, ao defender a utilização desses documentos em análises literárias, diferenciando e refutando a associação disso com qualquer tipo de biografismo²³.

E isso tudo não significa, do mesmo modo, reduzir a investigação de uma hipótese, em textos literários, à busca de um “subtexto” com o “real” e “verdadeiro” sentido de determinada produção poética, como a desvelar algo escondido sob a superfície do texto manifesto²⁴.

O próprio Drummond – apesar do visível tom irônico – foi ainda mais direto ao tratar dessa relação numa entrevista de 1955. Ele dá a ideia de que um autor se inclui, como personagem, nesse jogo, já mencionado, em que há trocas entre a própria vida e sua criação:

Minha poesia é autobiográfica (...). Assim sendo, quem se interessar pelos miúdos acontecimentos da vida do autor basta passar os olhos por esses nove volumes que, sob pequenos disfarces, dão a sua ficha civil, intelectual, sentimental, moral e até comercial...²⁵

²³Essas e outras considerações de Santiago estão no prefácio “Suas cartas, nossas cartas”, escrito para o livro *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. [Org. Lélia Coelho Frota; Prefácio: Silvano Santiago]. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Prod. Literárias, 2002.

²⁴ Tal como a crítica de Susan Sontag no ensaio *Contra a interpretação* (SONTAG, 2020).

²⁵ “Confissões de Carlos Drummond de Andrade – o Autor de ‘Fazendeiro do Ar’ Revela-se a Gênese de sua Atividade Criadora” – *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, Ano VII, edição 69,

Na crônica “Vida e memória”, publicada em 06/05/1966 no jornal Correio da Manhã, do Rio de Janeiro – depois incluída no livro póstumo, organizado por Fernando Py, *Auto-retrato e outras crônicas*, de 1989 – ele também faz ponderações sobre essa relação, ao questionar ironicamente os escritores de sua geração que se dedicavam a escrever as memórias. Primeiro, no caso dessas “memórias de escritor”, se, de fato, são válidas: “Ninguém melhor que ele para compô-las, no que toca à manipulação artística. Mas que secretas experiências terá podido reter para esse balanço crepuscular?”. Depois, complementa e afirma que “O escritor deu-se (ou devia ter-se dado) todo no que viu, viveu, imaginou e escreveu. Sua vida passou pela sua obra” (ANDRADE, C. 1989, p. 95)²⁶. Ou também poderíamos dizer de momentos em que sua vida entrou, de certo modo, pela sua obra, como se vê no conto “Um escritor nasce e morre”, publicado na *Revista do Brasil* em 1939, depois incluído em *Confissões de Minas* (1945) e por fim incorporado em definitivo a *Contos de aprendiz* a partir da segunda edição, em 1958. Trocando alguns nomes, Itabira por Turmalinas, por exemplo, e mantendo outros como o Pico do Amor, uma referência em Itabira, ficcionaliza explicitamente momentos de sua infância e de parte de sua vida em Belo Horizonte. No conto aparecem, deliberadamente, dados e situações biográficas facilmente reconhecíveis. Trata-se de “uma confissão pela ficção, ou da exposição de si pela mediação de um narrador, mas ainda assim confissão e exposição claras”, destaca Murilo Marcondes de Moura (2016, p. 103/104). Silviano Santiago afirma algo semelhante, mas em relação ao eu lírico: “No poema, o sujeito lírico ou dramático arrebatada a fala do sujeito empírico e é mestre dos sentimentos enunciados em confiança” (SANTIAGO, 2002, p. 12). E tudo isso, de certa forma, parece reverberar a famosa consideração de Mário de Andrade ao mencionar o primeiro livro do poeta: “A análise de *Alguma poesia* dá bem a medida psicológica do poeta. Desejaria não conhecer intimamente Carlos Drummond de Andrade para melhor achar pelo livro o tímido que ele é” (ANDRADE, M. 1974, p. 33), como a dizer que a intimidade do autor e suas questões mais pessoais estavam contidas em sua poesia já na primeira obra.

março/1955 (capa e pág. 16). Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional - <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> (acessado em 16/06/2021).

²⁶ Sobre esta questão, vale rever a nota 6, no primeiro capítulo.

De certo modo, pode-se dizer que é quase consensual constatar na fortuna crítica da obra poética de Drummond que em seus primeiros livros os fatos e os acontecimentos, envolvendo ou não o próprio “eu”, são “objetos poéticos”. Candido, por exemplo, – falando especificamente de *Alguma poesia* (1930) e de *Brejo das almas* (1934) – diz que “O sentimento, os acontecimentos, o espetáculo material e espiritual do mundo são tratados como se o poeta se limitasse a registrá-los”, ainda que de modo anticonvencional, destaca. Isto “garantiria a validade do fato como objeto poético bastante em si, nivelando fraternalmente o Eu e o mundo como assuntos de poesia” (CANDIDO, 2004, p. 67). Davi Arrigucci segue Candido, mas faz uma ponderação e afirma que a obra de Drummond, no início, se organiza pelo fato, mas “nunca se trata propriamente do fato direto, mas do fato envolvido pela reflexão; há sempre mediação do pensamento, e o fato surge interiorizado: é a repercussão do mundo na interioridade do Eu, do pensar sobre o pensar...” (ARRIGUCCI, 2010, p. 18).

Outro crítico importante, José Guilherme Merquior, ampliaria a característica para o livro seguinte, *Sentimento do mundo*, acentuando a correlação entre vivência e criação: “A poética do jovem Drummond repousa na equação poesia = vivência”. E diz ainda que a “poesia é o assalto do acontecimento; não o dos jornais, bem entendido, mas o acontecimento verdadeiramente *humano*: a revelação súbita das violências da vida, ou pelo menos do sentido oculto de seu curso “normal”.” (MERQUIOR, 1975, p. 49).

Já Villaça pondera e vai mais adiante, quando afirma que “o sentimento das experiências vividas ou projetadas manifesta-se como incompletude”, ao mesmo tempo que estende a questão para além dessa “primeira poesia”, para “todos os momentos essenciais de sua trajetória”. Essa incompletude – característica essencial do *gauchismo* drummondiano – é dada desde o princípio, desde o nascimento, ou seja, desde o primeiro verso da primeira estrofe do primeiro livro pelo desígnio do “anjo torto” que vive na sombra, portanto é condição original. Ao mesmo tempo, na obra transparece uma absoluta consciência poética dessa incompletude e não apenas o poeta se sabe “torto”, mas sabe que o mundo também o é:

As impotências reverberam, assumidamente, no âmbito da expressão mais lúcida e iluminadora (...). Toda experiência vital parece surgir como um desafio invencível para o sujeito, fadada a se cristalizar em objeto de sua contemplação abúlica; no entanto, 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, p. 13)

Talvez estes versos de “Canções de alinhavo” (CO, 1984), colaborem para entender tais questões – vivência, temas cotidianos e a incompletude –, além de demonstrar, de certo modo, estarem presentes em sua obra até o fim:

Stéphane Mallarmé esgotou a taça do incognoscível.
Nada sobrou para nós senão o cotidiano
que avilta, deprime. Real, se existe fora
da órbita dos almanaques, não sei. Há de haver uma região
de todas as coisas.

De todo modo, o conjunto da poesia drummondiana, prossegue o crítico, alimentou-se “dos acontecimentos menores e maiores, pessoais e coletivos, somando-lhes o efeito íntimo da perplexidade e a tudo testemunhando de muitos modos” (VILLAÇA, 2006, p.15). Isso continua a reforçar o vínculo entre poesia e vivência, que também passa ou se mistura a reflexões mais profundas e ainda sujeitas a todo tipo de variação ou diferença, marcadas por tempos, visões de mundo e preocupações estéticas distintas, além das diferenças dos próprios humores e desconfianças do poeta sobre si mesmo e sua criação. Neste sentido é ilustrativa uma outra carta de Drummond – desta vez ao escritor, amigo e compadre, Cyro dos Anjos – correspondência de 20 de janeiro de 1954 em que diz:

Também ando preparando para o José Olympio uma edição de poesias completas, por sinal que com certo nojo da fase política de minha versalhada, que pensei até em suprimir, mas, refletindo melhor, achei acertado manter, publicando talvez uma nota explicativa. (MIRANDA & SAID, 2012, p. 192/193).

De fato, a nota explicativa que fecha a edição de *Fazendeiro do ar & Poesia até agora*, coletânea lançada no final de 1954, reunindo o livro inédito e todo o restante da obra poética até então, é curiosa e esclarecedora. Mais um indício sobre as mudanças por que passava o autor e sua poesia, especialmente depois de *Claro enigma*

(lembramos da famosa epígrafe do poeta Paul Valery que abre este livro de 1951: *Les événements m'ennuient*), coerente com seu gauchismo:

A publicação de “obras completas” não implica a aceitação, pelo autor, de tudo quanto ele já compôs. Há partes que o tempo tornou peremptas, mas que não podem ser riscadas do conjunto, como a vida não pode ser passada a limpo.

O autor não se arrepende nem se orgulha de haver mudado. Reconhece, apenas, que mudou. (DRUMMOND, 1955, p. 549).

A questão prossegue se pensarmos no “Poema-orelha”, que saiu justamente na “orelha” da coletânea *Poemas*, lançada em 1959 e que reunia todos os livros anteriores mais o inédito *A vida passada a limpo*, onde este poema acabou incorporado, abrindo a edição deste livro quando lançado individualmente. Aqui o poeta parece ainda mais à vontade para tratar da simbiose ou de certa indiferenciação entre o inventado e o vivido em sua poesia. O autor se anuncia como “um poeta inda mais velho/que a vida que viveu/ e contudo o provoca/ a viver sempre e nunca”. E é, do mesmo modo, nele, no livro novo, que o poeta “se contempla”, como se não houvesse o tempo (é “mais um livro sem tempo”), ou como se a vida fosse um tempo único, “e se diz boa-tarde/ (ensaio de boa-noite,/ variante de bom-dia,/ que tudo é o vasto dia/ em seus compartimentos/ nem sempre respiráveis/ e todos habitados/enfim)”. Poeta cujos livros anteriores “o tempo empurrou para longe/ de mim”:

(...)
 Aquilo que revelo
 e o mais que segue oculto
 em vítreos alçapões
 são notícias humanas,
 simples estar-no-mundo,
 e brincos de palavra,
 um não-estar-estando,
 mas de tal jeito urdidos
 o jogo e a confissão
 que nem distingo eu mesmo
 o vivido e o inventado.
 Tudo vivido? Nada.
 Nada vivido? Tudo.
 (...)

2.1 Até que não saibas se a vida é ou foi

Para uma última ilustração dessa argumentação, sem querer ampliar a questão para outra faceta importante e bem conhecida da literatura de Drummond, a produção de crônicas, é mais do que sabido que esse tipo de “alimento” nutriu – para além das características próprias do gênero – inúmeros desses seus textos em diversas fases. Exemplo disso, enquanto lembrança absolutamente pessoal, no período final de sua vida, é a delicada crônica “Participação de casamento”, publicada no *Jornal do Brasil* em 07/06/1983 e depois incluída no livro *Boca de luar* (1984). Poderia parecer que o octogenário escritor – a exemplo do que disse de outros escritores, como vimos, na divertida crônica “Vida e memória” – tivesse apenas a intenção de narrar algo relacionado às suas memórias. Na verdade – diferentemente daqueles colegas – aqui em “Participação de casamento” vai além disso e reencontramos certo eu lírico – ou algo muito próximo dele – que já se manifestava em 1945, como neste trecho do já citado “Versos à boca da noite” (RP), que reforça e ajudará a entender aquela crônica ou ao menos a fantasia em torno dela:

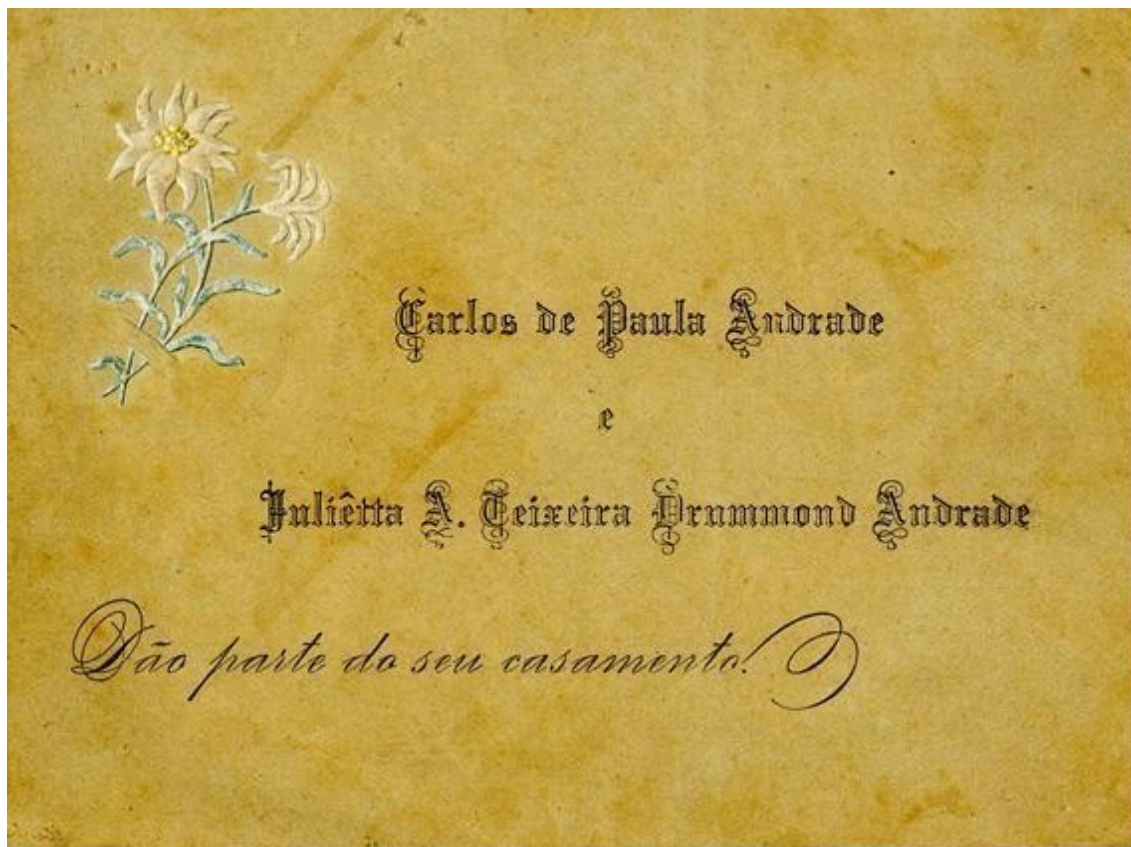
Há muito suspeitei o velho em mim.
 Ainda criança, já me atormentava.
 (...)
 Mas vêm o tempo e a ideia de passado
 visitar-te na curva de um jardim.
 Vem a recordação, e te penetra
 dentro de um cinema, subitamente.
 (...)
 E depois das memórias vem o tempo
 trazer novo sortimento de memórias,
 até que, fatigado, te recuses
e não saibas se a vida é ou foi.
 (destaque em itálico nosso)

Na crônica, especificamente, ele fala de um tipo de cartão de visitas, ou de convite, guardado consigo, que em outras eras se distribuía a parentes, amigos e conhecidos dos que iam se casar. Mais que anunciar, esse tipo de cartão servia para ‘participar’ um casamento à sociedade; por isso aquele nome, num linguajar formal de 1886, ano do casamento em questão, que era, na verdade, dos próprios pais do cronista, que não são identificados: “deixemos seus nomes em doce silêncio”. Diferentemente do poema que se inicia num tom melancólico, na crônica a afeição permeia todo o texto sobre o

documento de família que “veio rolando de uma geração a outra, na gaveta de alguém que, entre descuidos habituais da vida familiar, conservou esse amor às pequenas coisas passadas, capaz de fazer com que não passem de todo”. Esse alguém é, ao mesmo tempo, o sujeito capaz de no presente ter “a faculdade de sentir os acontecimentos ainda muito tempo depois que eles se produziram, e até mesmo os acontecimentos de que não participou”. Mais que isso, é alguém capaz de perceber “a magia dos velhos papéis que continuam novos na medida em que soubermos lê-los”.

Assim como se denota em vários momentos de sua poesia – em especial nas que serão objeto de análise mais detida nesta investigação –, não há na crônica nenhuma espécie de saudosismo mortificado ou algum tipo de nostalgia ou desejo sentimental de regresso a um passado idealizado, algo incompatível com a forma com que Drummond lida com a memória nas diferentes fases de sua obra, mesmo ou ainda mais na série *Boitempo*, em que sua poética é mais narrativa e mais vinculada a uma memória voluntária. Nesta crônica há um objeto-memorial, configurado no cartão de “Participação de casamento” que se salvou e que parece acionar ou ao menos causar sensações semelhantes a uma lembrança via memória involuntária, com suas redescobertas, surpresas e (re)criações (veja reprodução deste cartão nas páginas seguintes). Este é o tom da crônica e, como no verso “e não saibas se a vida é ou foi”, faz coincidir ou misturar tempos, passado e presente (como se abordou no capítulo 1 e que também se verá mais adiante, na análise do poema “A mesa” de CE):

Não posso acreditar que esse casamento foi há 97 anos, se hoje é que me chegou a participação. Não culpo o Correio nem as pessoas, pois me parece evidente a atualidade desse papel que as traças não comeram, dessas flores que não empalideceram, desse verbo, dessa expressão lacônica e peremptória: “Dão parte”. Hoje, dar parte é denunciar; em 1886, era anunciar, comunicar. (ANDRADE, 1984, p. 208).



“Participação de casamento” dos pais de Drummond, de 1886, preservado pelo poeta em seu arquivo e que atualmente se encontra sob a guarda do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro. Arquivo Carlos Drummond de Andrade / Acervo IMS.



Recorte guardado por Drummond da crônica inspirada no antigo cartão e publicada no Jornal do Brasil em 7 de junho de 1983. Arquivo Carlos Drummond de Andrade / Acervo IMS.

Não se trata – é importante frisar mais uma vez – de resgatar ou reviver um passado, o autor não tem a mais ínfima ilusão disso – sequer está em consideração, evidentemente – mas de encontrar-se com esse passado dentro de si.

Aqui também, portanto, pode-se inferir que na poética de Drummond parece haver um processo permanente de depuração que está dentro de um sentimento consciente, lúcido e marcante de passagem do tempo e de perecimento ou de corrosão. Citando mais uma vez um poema chave – dentre outros – para ajudar a entender esse processo, o lacônico e direto “Ontem” (RP, 1945), como se vê em suas últimas estrofes:

Tudo foi breve
e definitivo.
Eis está gravado

não no ar, em mim,
que por minha vez,
escrevo, dissipo.

Merquior (1975, p. 95) observou que é provável que aqui Drummond tenha feito uma alusão em contraponto ao poema de Manuel Bandeira, “Última canção do beco” (Lira dos cinquent’anos - 1940). Ao contrário deste, em que o antigo quarto do poeta, após a demolição da casa, “Vai ficar na eternidade,/ Com seus livros, com seus quadros,/ Intacto, suspenso no ar!”, no poema do mineiro o que se perdeu ficará no próprio sujeito lírico, mas não eternamente, apenas até que ele próprio se dissipe (veja as considerações feitas anteriormente sobre o poema “No país dos Andrades”).

2.2 Dialética gauche: movimentar-se e afirmar-se pelo contrário

Ainda sobre essa relação entre vida e obra, é inevitável tratar, mesmo que de passagem, – sem querer aprofundar, pois se trata de uma questão plenamente conhecida e debatida, mas apenas trazê-la como mais um dado a embasar esta pesquisa – tratar daquilo que talvez seja a mais importante marca da obra poética de Drummond: o gauche e o gauchismo, marca ou identidade (ou “dinâmica do estilo e lugar social”²⁷) que o acompanha desde “Poema de sete faces” (AP, 1930), desde sua origem portanto, e que permanecerá até o fim. Para Affonso Romano de Sant’Anna, a

²⁷ VILLAÇA, 2006, p. 18.

inter-relação entre personalidade e obra foi se acentuando ao longo dos anos com uma complexa, delicada e problemática integração ou simbiose entre a poesia e a biografia do poeta, de onde deriva o seu gauchismo (note-se que este crítico também fala em poesia “como resíduo vital, com a vida sobrando da vida”):

“Entenda-se sua poesia, portanto, como resíduo vital, com a vida sobrando da vida, a vida desentranhada da vida, a vida transcrita em linguagem. Ele constrói um tipo literário – o *gauche* – que, partindo de componentes específicas da sua personalidade, atinge no entanto, o plano universal”. (SANT’ANNA, 2008, p. 30)

Daí que coincida, de algum modo, o eu empírico do poeta com o eu lírico, na verdade uma persona: “...o literatozinho mineiro, de tendência pessimista, que procura resolver em verso moderno suas dúvidas e agitações íntimas”, dirá em “Suas cartas”, prosa de homenagem a Mário de Andrade publicada em março de 1944 no jornal *Folha Carioca* e mais tarde incluída definitivamente em *Confissões de Minas*.

O Carlos nominado em poemas de Drummond também passa por esta personagem, em parte figuração. Mas isso não significa haver sempre uma coincidência absoluta; o Carlos do “Poema de sete faces”, por exemplo, é um tanto, também, personagem de si mesmo que transparece ou trás os traços da personalidade de Drummond e até atributos físicos (“o homem atrás dos óculos e do bigode”). Para Sant’Anna é como se o poeta criasse algo que aparenta ou se assemelha à sua própria experiência, aquilo que de fato viveu, daí um “poeta fingidor”, certa figuração ou fantasma, imagem construída a partir de si, como referido. A essência desse *gauche*, em resumo, é a do sujeito deslocado, desajustado, marginalizado e excêntrico, em descompasso com a realidade exterior.

Mas o que é mais interessante trazer para esta investigação diz respeito à genealogia da personagem *gauche*, que aparece, mais uma vez, no poema “Os bens e o sangue”, como também pontua Sant’Anna. Este crítico faz certa vinculação entre a origem dessa personagem e a própria desestruturação de uma família patriarcal, no caso a de Drummond. Nesse sentido, aquele poema como que narra a formação do próprio “fazendeiro do ar” (termo cuja origem será abordada mais adiante) ou o do próprio *gauche* drummondiano, que passou no poema de deserdado para “desejado”. O

excluído e despojado da fortuna familiar, o inábil e derradeiro descendente de homens da terra, mas que não sabe lidar com as coisas da terra (“inapto para as cavalhadas e trabalhos brutais”), o menino de “alma fina e frágil”, que passa a ser justamente aquele que irá perpetuar a história da sua linhagem, ainda que canhestramente. E é importante acentuar que, ao final, o eu lírico volta – porque não teria mesmo escapatória, é uma fatalidade – à condição imposta pelo sangue e, mais que isso, não só aceita os seus antepassados, mas também incorpora esta sua condição ou “sina”, para a qual estava destinado, ou seja, assume a identidade porque já estava a ela irremediavelmente preso mas também por escolha. Tudo isso se encaminha pela obra plena de oscilações.

Há muitos outros aspectos que caracterizam o gauchismo em Drummond, para além da própria relação gauche/família. Mas o que mais interessará mencionar aqui diz respeito a uma figura familiar em particular: o pai, que poderia, para Sant’Anna, ser um subtema específico dentro desse gauchismo. Em sua análise, este crítico sugere a questão, sem aprofundá-la, e apenas menciona remóidos desacertos e conflitos entre pai e filho. Mas a identificação que faz é pertinente e corrobora a hipótese central desta pesquisa. Sant’Anna afirma que nesta poética, em relação à figura paterna, “temos a curva natural que vai ao passado, reinventa-o, reincorpora-o, identificando-se psicológica e culturalmente com seu pai, sua família, sua tradição, ainda que seja por um processo dialético de afirmação pelo contrário” (SANT’ANNA, 2008, p. 62). A percepção sobre a questão é muito pertinente, inclusive citando alguns poemas que apontariam para ela. Nesse sentido, o que se buscará nesta pesquisa é tentar detalhar o que este crítico apenas insinuou e que talvez não tenha percebido que há, na verdade, um percurso sequenciado, podemos assim dizer, dentro dessa poética que demonstraria o “processo dialético de afirmação pelo contrário” nesta relação pai/filho, conforme uma série de poemas deixa transparecer. Ou seja, há um movimento interno em Drummond (“agitações íntimas”) que claramente é trazido e trabalhado em sua poesia. E isso será demonstrado na parte final desta pesquisa.

Capítulo 3

ECOS E ENTRECRUZAMENTOS ENTRE VIDA E OBRA: O CASO DO PAI.

Sem necessariamente estabelecer um vínculo direto, presumido e absoluto de interdependência entre vida e obra, ao mesmo tempo não desprezando elementos biográficos nesta análise, como tem sido reforçado até aqui, é importante destacar que em algumas manifestações, especialmente nas de caráter privado, encontradas em correspondências e em seu diário,²⁸ Drummond lida de formas distintas com a imagem que constrói dos pais dentro de uma mitologia pessoal, que inclui a memória, como seria natural supor. Para ilustrar a questão e pensar em possíveis elos no emaranhado de conexões entre vida e obra, especialmente no que diz respeito à figura do pai, é interessante ver, por exemplo, uma carta de 01/06/1931, enviada ao crítico Alceu Amoroso Lima, “com a sinceridade não de um depoimento, mas de uma confissão”, em que o poeta expõe questões íntimas e faz menção aos pais, algo também muito presente em momentos distintos do que foi publicado de seu diário, que cobre um período de 37 anos, de 1943 a 1977. Mas nessa carta, escrita quando os pais ainda estavam vivos - o pai morreria quase dois meses depois, em 28/07/1931, e a mãe em 29/12/1948 - afirma:

Minha infância não tem nada de particularmente notável, a não ser a educação, que considero má, que me deram pais católicos muito amorosos ambos, porém um rude e outro fraco. Entre a severidade de meu pai e a doçura de minha mãe, eu estraguei a minha sensibilidade.²⁹

Um aspecto curioso desta carta, apontado por Augusto Massi na revista *Teresa* (ver nota 29), é o fato de Drummond - falando de questões tão pessoais - tê-la enviado a

²⁸ *O observador no escritório* foi publicado em 1985. O complemento deste, *Uma forma de saudade*, lançado em 2017 pelo neto do poeta, Pedro Graña Drummond, traz trechos ainda mais íntimos do diário e com questões familiares que o próprio Drummond havia suprimido daquela edição (ver nota 3).

²⁹ A carta foi publicada pela primeira vez na revista *Vozes Cultura*, n. 4, julho-agosto de 1994, de Petrópolis (RJ). Em 2008, na edição 8/9 de *Teresa - revista de literatura brasileira*, da FFLCH-USP, foi publicada novamente com apresentação e comentários do professor Augusto Massi. Mais recentemente, em 2014, foi incluída no livro com a correspondência completa entre os dois: *Drummond & Alceu - Correspondência de Carlos Drummond de Andrade & Alceu Amoroso Lima*. [Org. Introd. e notas Leandro G. Rodrigues]. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2014.

um amigo menos próximo como Amoroso Lima, em vez de remetê-la para outros mais íntimos, como Mário de Andrade, Manuel Bandeira ou Pedro Nava. De qualquer maneira, vale notar que a correspondência entre os dois naquela época - eles trocariam cartas por mais de 54 anos, entre 1929 e 1983, ano da morte de Alceu - indica que Drummond via em Alceu, de algum modo e naquele momento, um adequado e oportuno interlocutor para suas angústias e questões de caráter existencial, especialmente o que estivesse relacionado à fé e a Deus. Na carta, o poeta ainda diz: “A confiança, a amizade e o respeito que eu consagro ao seu alto espírito autorizam a intimidade dessa confissão, que é de algum modo, para mim, um desabafo”. Alceu, que era um católico recém-convertido, via o poeta, por sua vez, como a possibilidade de uma conversão de peso. A iniciativa da correspondência partiu de Drummond e logo na primeira carta, de 24/01/1929, afirmava ser “dos maus, dos piores católicos que há por aí. Talvez seja uma crise da mocidade, não sei, entretanto sinto pouca disposição para crer...” (DRUMMOND, 2014, pp. 57-63).³⁰

Por mais que cartas suscitem dúvidas - até que ponto há verdades ou mascaramentos, invenções ou recriações e reconstruções da memória? Até que ponto podem se confundir, ou coincidir, o vivido e o inventado? - nesta, de junho de 1931, as afirmações e o tom são, até certo ponto, contundentes, o que faz dela um documento interessantíssimo como indício da “atmosfera encaramujada da infância e a personalidade retorcida de Drummond”, afirma Massi.

Ainda nessa mesma carta, outro ponto chama a atenção sobre o tumultuado e angustiante estado de espírito do poeta no período:

³⁰Importante crítico literário católico e conservador, Alceu Amoroso Lima manteve uma longa, cordial e afetuosa amizade intelectual e epistolar com o poeta, apesar das diferenças e divergências entre os dois. Antes disso se conheciam mais pelos artigos na imprensa e por terem amigos comuns, sendo o principal deles Mário de Andrade. Curiosamente, Alceu foi a causa de um primeiro pedido de demissão de Drummond, já no Rio de Janeiro, quando chefe de gabinete do ministro da Educação, Gustavo Capanema. Em carta ao ministro, de 25 de março de 1936, ele envia o pedido de demissão após ver colegas do ministério se dirigindo à conferência “Educação e comunismo”, que Amoroso Lima ia proferir no próprio ministério, algo que incomodou Drummond: “fiz um rápido exame de consciência e verifiquei que eu não podia fazer o mesmo, ou antes, eu não devia fazer o mesmo [participar da conferência]. (...) justifica que eu me considere absolutamente fora da direita e alheio a seus interesses, normas e definições. E aí está a razão porque me julguei impossibilitado de ouvir o meu amigo pessoal Alceu” (DRUMMOND, 2014, p. 255).

O que me preocupa, afinal de contas, é a solução de uns certos problemas freudianos que enchem a minha vida e dos quais eu tenho que me libertar, sob pena de suicídio (em que tenho pensado inúmeras vezes, mas sem a necessária coragem) ou de loucura, para a qual não é difícil encontrar exemplos em minhas origens.

Menção a “problemas freudianos” também aparece noutra carta da mesma época, de 29/09/1931, desta vez enviada a um amigo mais íntimo, Mário de Andrade. Drummond, depois de se desculpar pela demora em responder-lhe – ao que tudo indica era a primeira carta enviada ao amigo paulista naquele ano –, afirma que assuntos não faltaram, mas “apenas a vida vivida (e sobretudo um grande caso freudiano felizmente meio resolvido pelo tempo) não deu tempo para a vida escrita e pensada”. Logo em seguida, do mesmo jeito “retorcido” e com indícios de certo remorso, comunica a morte do pai, de onde se pode inferir a referência ao “caso freudiano” (algo que também suscitou dúvida em Mário de Andrade, quando da resposta a esta carta):

Há dois meses perdi meu pai, bruscamente, sem nenhuma preparação espiritual para isso. Até hoje não sei o que esse golpe representa para mim. A lembrança dele, com a reflexão de que talvez eu pudesse ter contribuído para que vivesse mais algum tempo, e a tristeza de *não ter sabido* que ele ia morrer formam para mim uma impressão penosa e difícil de cultivar. E em mim há uma grande *secura interior*, que às vezes faz com que me censure a mim mesmo por não sofrer bastante essa perda. Pensei que ela me tornaria melhor, mas a verdade é que não sinto dentro de mim nenhum amadurecimento, nenhum perdão para os homens, a vida... E para cúmulo de tudo não creio em Deus, se é possível ter uma frase tão arrogante como essa. (ANDRADE, 2002, pp. 406/407).

Dando um salto temporal de pouco mais de 30 anos e passando a uma manifestação pública e literária sobre a figura paterna, Drummond publicou em 2 de fevereiro de 1964 - na sua coluna no jornal carioca *Correio da Manhã* (onde escrevia três vezes por semana entre 1954 e 1969) - uma singela crônica na forma de correspondência destinada ao pai. O título era justamente “Carta” (depois incluída com outro sugestivo título - “A um senhor” – na seção “Correspondência particular” de *Cadeira de balanço*, livro lançado em 1966). A “Carta” fora escrita “a pedido de ninguém; eu me pedi” e traz um narrar de lembranças em tom confessional, ao mesmo tempo de profundo respeito para com o patriarca, mas com momentos em que o eu parece falar ao espelho: “Não cresci em comparação com o senhor. Tenho a idade que o senhor

tinha quando me parecia velho (...). E sinto que não alcançarei nunca sua dimensão. (...) muitos outros tempos pararam, nós mesmos estamos parados um diante do outro”.

Essas lembranças do escritor sexagenário, recordando momentos de afeição e de intimidade com o pai, são o principal aspecto da carta, ao mesmo tempo em que manifesta a admiração por sua “força, trabalho, energia, até cólera, eram tudo grandezas”. E são várias as passagens e situações desta crônica que Drummond utilizou em poemas. É o caso de “Distinção” (MA, 1973), em que “O Pai é imenso” e na crônica “tinha dimensão de estátua”; em “Viagem na família” (JO, 1942) o vê na “rua que atravessava/ a cavalo, de galope”; na crônica diz que se acostumou “vê-lo montado a cavalo, no ritmo do galope”; em “Como um presente” (RP, 1945) há a menção ao pai que fugiu da escola e ganhou “o mundo e nele aprenderia tua sucinta gramática”, fato que reaparece na crônica como “suas letras aprendidas menos numa semana de escola do que na largueza da vida”; na crônica ainda compara o pai a uma espécie de árvore de madeira dura e resistente, “velho feito uma baraúna”; no poema “Aquele Andrade” (MA) diz “Que há no Andrade (...)/ braúna sem ser árvore?”. Neste mesmo poema, ainda fala do menino que não chega ao tamanho do “seu estribo”; na crônica é o “menino que mal chegava à crina do cavalo”. Também repete de modo semelhante, na crônica – “Nada a pedir ou a dar, mesmo porque o senhor atingiu a sublime desposseição e desnecessidade de tudo” –, o que havia dito em “Como um presente” (RP): “Escusa de levar-te esta gravata,/ Já não tens roupa, nem precisas./ (...) Em verdade paraste de fazer anos”. Há outras menções menos óbvias e no final da crônica aparece uma forte imagem de sentimento de culpa: o filho se desculpa por escrever demais sem ter seguido a antiga recomendação do pai: “o essencial em duas palavras”. Na verdade, a todo tempo o texto mantém o tom de um transbordamento contido do “eu todo retorcido”, transbordamento que não se dá, apesar de haver o desejo, que acabou reprimido, de uma espontânea e efusiva manifestação de carinho. Sensação reforçada pelas últimas linhas: “Não aprendi a lição. Desculpe, e me deixe pôr a mão em seu ombro, carinhosamente”.

Em outra manifestação privada, no diário, como consta na edição publicada em 1985, a última anotação, de 18/09/1977, se refere especificamente ao pai. Drummond fala da releitura de cartas que recebeu dele em 1925 e traça um perfil franco e carinhoso do “Velho”, reutilizando algumas imagens:

Seu traço capital, a energia. (...) O amor aos filhos é manifestado sem derrame sentimental: objetivo, quase seco. (...) A severidade aparente velava um coração sensível, que se feria como qualquer outro menos defendido. (ANDRADE, 1985, p. 194)

Em *O observador no escritório* e em *Uma forma de saudade*, as primeiras menções aos pais aparecem em 1946 (mãe) e 1947 (pai). Nestes apontamentos, espaçados e de momentos diversos da vida do poeta, também fica patente a ligação intensa e a forte presença dos dois, seja pela evocação saudosa, seja pelas recordações dolorosas e muito íntimas, especialmente as que restaram publicadas no segundo livro.

Talvez por isso, um outro relato surpreendente e revelador sobre essa relação com os pais – especialmente com a memória do pai – contrasta com as confissões privadas e denota os passos que Drummond vinha dando, subjetivamente, dentro de um movimento ou processo muito íntimo, como citado, de algo que foi se transformando no decorrer de uma vida, ao que parece, em relação a esses temas, e que ecoam em sua produção literária. Trata-se, aliás, de uma revelação-chave, que serve mesmo como um dos principais elementos de confirmação do que se quer demonstrar nesta pesquisa, como se verá. Tal relato encontra-se no que talvez tenha sido a última ou uma das últimas manifestações públicas em que ele tratou disso abertamente. Foi em 1984, três anos antes de sua morte, ao conceder uma descontraída entrevista à filha, Maria Julieta Drummond de Andrade, gravada em fita cassete e publicada pelo jornal *O Globo* (em 29/01/1984), na qual, ao final, tratando de temas familiares, afirma:

Minha mãe era um veludo, um leito adamacado em que eu me reclinava - tão doce que nem me ocupa muito o espírito. Já com meu pai, enfrentei a obrigação de julgar um homem, analisar e concluir. Tornei-me uma espécie de irmão dele, e **esta foi seguramente a grande conquista de minha vida: compreender e amar realmente meu pai.** (grifo nosso) (ANDRADE, C. 2011a, p. 172).³¹

³¹ Marcada pela espontaneidade e bom humor de Drummond, a entrevista foi feita em 22 de janeiro de 1984 e publicada uma semana depois em *O Globo*, onde Maria Julieta era colaboradora. Também foi publicada na íntegra numa coletânea de entrevistas do poeta - *Carlos Drummond de Andrade* - [Coleção Encontros] [Org. Larissa Pinho A. Ribeiro]. Rio de Janeiro: Azougue, 2011, p. 160/173. O áudio - mais completo, sem a organização e os cortes de edição do texto escrito - está disponibilizado em página do Instituto Moreira Salles na internet: <https://soundcloud.com/imoreirasalles/sets/maria-julieta-entrevista-carlos-drummond-de-andrade> (acessado em 02/01/2022).

O que também se busca demonstrar, portanto, é que, paralelamente à obra, essas manifestações (ainda que sejam exemplos restritos ao tema familiar e a uma figura em particular, o pai) refletem as transformações na relação “com o tempo e com o mundo”, com o próprio eu e a própria subjetividade. Revelam a “pluralidade dos humores”, algo natural quando se pensa no período de uma vida, e nos dão algumas pistas sobre preocupações, sentimentos e reflexões em Drummond que possam incidir sobre sua poética. Não à toa apresentamos aqui referências, privadas e públicas, em extremidades temporais, ou seja, manifestações feitas na época em que dá início à sua produção poética e feitas também do meio para o fim de sua vida.

3.1 O filho de fazendeiro, a família patriarcal

Pode-se pensar tal condição como mais uma amostra da simbiose entre o poeta e seu eu lírico. Está presente logo em seu primeiro livro, *Alguma poesia*, no verso de “Explicação”: “Ah, ser filho de fazendeiro! (...) é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de”. Ainda que não tão explicitamente como neste poema, aparece, de uma forma ou de outra mencionado ou insinuado em outros momentos da obra. Do mesmo modo dá para pensar, nesse sentido, em *Fazendeiro do ar* (1954), título que também é uma alegoria usando a imagem desta sua condição³². Numa entrevista da época do lançamento justificou-se ao ser indagado sobre a origem do título: “Os meus antepassados, inclusive meu bisavô, meu avô e meu pai, foram todos fazendeiros em Minas; quando chegou a minha vez, a fazenda havia acabado. Assim sem terra, considero-me fazendeiro do ar... Daí o título.” (DRUMMOND, C. 2011a, p.66). Não se sabe se provocado por esta entrevista ou pela curiosidade que o estranho título despertou, mas na orelha da primeira edição há uma curiosa transposição do que dissera, agora de modo mais formal, como um alerta sobre o título:

Como alguém estranhasse o título do novo livro de Carlos Drummond de Andrade – *Fazendeiro do Ar* – o autor assim o justificou: Descendente de várias gerações de fazendeiros, tem no

³² Autor da única biografia de Drummond lançada até hoje, José Maria Cançado afirma que o título saiu de uma carta de 1924 em que o poeta respondia a um órgão governamental sobre a cobrança de impostos rurais (na época ainda dono de metade da Fazenda Pontal, deixada pelo pai a ele e a um irmão). Na resposta indignada, Drummond dizia que não iria pagar, pois ele “não passava de um fazendeiro do ar” (CANÇADO, 1993, p. 253).

espírito a marca do passado campesino da família. Esta, porém, como tantos outros grupos tradicionais de senhores do campo, ao longo das vicissitudes da propriedade agrícola em Minas Gerais, no último meio século, perdeu a condição rural. Ficaram, contudo, a lavoura e os rebanhos do ar. E a poesia constitui uma forma de exploração desses bens não fungíveis, por isso mesmo que abstratos.

A justificativa parece se harmonizar com as duas últimas partes do poema “Os bens e o sangue”, no qual o depauperado herdeiro tem “fome das nuvens” e é o “desejado (...) poeta de uma poesia que se furta e se expande/ à maneira de um lago de peiz e resíduos letais...”, lembrando mais uma vez.

Sem fazer um levantamento extensivo sobre o tema, há ainda referências ou vínculos com o filho de fazendeiro em *Lição de coisas* (justamente na seção “Memória”, com os poemas “Terras” e “Fazenda”), além de aparecer, entre outros, em poemas da série *Boitempo*.

Tal condição é uma espécie de sombra por toda sua vida. Em 1985, dois anos antes de sua morte, Drummond é convidado a enviar um depoimento para a edição de lançamento da revista *Globo Rural*, em outubro, publicação voltada para fazendeiros, sitiantes e produtores rurais. É interessante perceber que permanece no poeta um sentimento de culpa (com a expressão do jeito gauche de ser em sua pessoa física) – “ter contribuído para que morresse a nossa fazenda”, “fugi da responsabilidade” –, como uma aceitação do fardo e da profecia já mencionada em “Os bens e o sangue”:

Às vezes, me assalta o remorso de, sendo filho, neto e bisneto de fazendeiro, ter contribuído para que morresse a nossa fazenda. No momento em que chegou a minha vez do trabalho no campo, fugi da responsabilidade, alegando falta de jeito de lidar com a terra e com os animais (...). Cedi a minha parte e fui cuidar de nuvens. (...) Péssimo descendente de senhores da terra, não cheguei a morar no Pontal, pois a família já se instalara na cidade (...). Na fazenda, a incapacidade de assimilar os interesses da vida rural fazia de mim um exilado que preferia isolar-se na copa de uma jabuticabeira para, em composição bastante insegura, regalar-me com as frutinhas, ao mesmo tempo em que lia revistas encontradas no escritório. (ANDRADE, C. 1985b, pp 40-41)

Apenas a título de ilustração, não deixa de ser curioso pensar numa estrita analogia entre esse depoimento e um trecho do prefácio à primeira edição de *Casa-grande & senzala*, clássico de Gilberto Freyre lançado em 1933, em que este autor fala justamente da incapacidade de netos e bisnetos de conservarem o que herdaram, especialmente os imponentes casarões, ao mesmo tempo em que pareciam querer manter certa aura da tradição herdada:

O irônico, porém, é que, por falta de potencial humano, toda essa solidez arrogante de forma e de material foi muitas vezes inútil: na terceira ou quarta geração, casas enormes edificadas para atravessar séculos começaram a esfarelar-se de podres por abandono e falta de conservação. Incapacidade dos bisnetos ou mesmo netos para conservarem a herança ancestral. (FREYRE, 1977, pp LXVII-LXVIII)

Em “A casa como parte da terra e da família e como fonte de imagens na poesia de Drummond”, texto anexo do livro de Joaquim-Francisco Coêlho (1973, pp. 233-247), este autor faz um interessante e iluminador apanhado sobre esta presença na poética do itabirano, enquanto tema e palavra. Coêlho fala dela “vinculada à terra e ao espaço predileto da família” (p. 237); dela como paradigma: “... por trás das casas de sua poesia, existe por assim dizer uma casa paradigmática, aquela que lhe serviu de morada nos tempos de menino” (p. 238); por fim, a casa paterna como “uma projeção literária da sua vida e personalidade” (p. 243). (Ver nota 19).

Nesse sentido – e voltando a citar “Os bens e o sangue” - outra importante investigadora da poética de Drummond, Marlene de Castro Correia, no ensaio *A inteligência trágica do universo*, em que faz uma análise aguda desse poema, lembra o quão tumultuada é esta questão que transparece ou que se transfigura naqueles versos, que se integram em sua criação, como “elementos constitutivos”, “significações sociológicas e psicológicas” típicas de certo mundo rural e patriarcal brasileiro:

o ilimitado poder dos patriarcas rurais sobre todos os que gravitam à sua volta; o choque do poeta com a autoridade ancestral e com o meio rural; o processo de decadência de seu clã familiar; a plasmação do seu modo de ser por essas instâncias e circunstâncias. (CORREIA, 2015, p. 105)

Reitera-se, portanto, que a herança ou o peso da família tipicamente patriarcal de Drummond é outro ponto sobre o qual não se pode negligenciar ao se pretender analisar as criações que passem por estes temas. É importante acentuar que esta questão pode até ser tomada por acessória, de algum modo, para uma análise mais concentrada em questões estruturais ou de sintaxe dessa poesia ou para linhas de análise que têm restrições a abordagens interpretativas de conteúdo ou que - mais polemicamente ainda e um tanto arcaicas - justifiquem temas e conteúdos, vinculando-os ou subordinando-os direta e especificamente à vida do autor. No caso desta investigação, não se está afirmando que a origem e a história familiar de Drummond sejam as causadoras de suas criações ou que elas apareçam simplesmente transpostas para sua escrita, o que configuraria um ingênuo e equivocado primarismo. Em outras palavras, reafirma-se que não se está confundindo a obra em si com a matéria-prima de que se utiliza. São evidentes os elementos biográficos reelaborados ficcionalmente em sua produção, sobretudo nestes temas que de algum modo estão conectados, de maneira geral, à história familiar, pessoal ou à vida do poeta. Ou seja, é contraproducente não levar isso em conta numa análise do que em sua obra passe por esses temas, até porque é plenamente conhecida a presença dessas recorrentes manifestações autobiográficas, fundamentais para se ter uma compreensão abrangente de sua poesia. É o que também aponta Correia (2015, p. 143), ainda em sua análise de “Os bens e o sangue”, enfatizando essa reelaboração que Drummond opera de “estilização da experiência pessoal” transposta para o ficcional:

O poema mostra de modo eloquente e radical o método de Drummond no tratamento de matéria autobiográfica: ele a submete a um processo de composição que, tendo em vista a configuração de uma Forma, opera a **estilização da experiência pessoal. Mesmo os poemas que podem, enganadoramente, parecer confessionalismo direto, são uma elaboração estética e uma criação de um personagem poemático, que não se obriga a um estrito compromisso com o real**, porquanto “a face do artista é sempre mítica” (...). [Grifo nosso e o último trecho entre aspas é um verso de “A um morto na Índia” de *Vida passada a limpo*].

Quando se pensa, portanto, nessa “estilização” ou “plasmação” do modo de ser do poeta por conta dessas “instâncias e circunstâncias” biográficas, é interessante notar

que em certos poemas – notadamente no já citado “Os bens e o sangue” (CE, 1951) e também em “Viagem na família” (J, 1942), “Como um presente” (RP, 1945) e até mesmo em “O beijo” (MA, 1973), entre outros – há imagens que poderiam ser qualificadas como modelares para tipificar a figura do patriarca, tal qual se apresentaria em obras clássicas como *Populações meridionais do Brasil* (1920), de Oliveira Vianna; *Casa-grande & senzala* (1933) ou *Sobrados e mucambos* (1936), ambas de Gilberto Freyre; ou mesmo em *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda. Em “Como um presente”, por exemplo, a imagem de um pai patriarca é explícita:

...o domínio total sobre irmãos, tios, primos, camaradas, caixeiros,
fiscais do governo, beatas, padres, médicos,
mendigos, loucos mansos, loucos agitados,
animais, coisas....

Também em “Viagem na família”, há um trecho sublime em que Drummond condensa numa única imagem toda a questão da opressão e da angústia da mulher (no caso, a da dama da elite, mas de algum modo também a da escravizada) obrigada a se submeter aos caprichos do “típico” marido autoritário (ou senhor) de um lar patriarcal do século 19: “(...) minha avó/ traída com as escravas,/ rangendo sedas na alcova”.

Sem entrar no mérito das ponderações e críticas a essas obras – especialmente a do eugenista Oliveira Vianna e a de Gilberto Freyre – elas trazem um perfil patriarcal da família brasileira de elite no universo do latifúndio, sobretudo do mundo dos senhores de engenho, a elite canavieira do nordeste do Brasil, no caso de Freyre. Este mesmo autor, entretanto, ressalta que tal modelo não é uma expressão exclusiva da civilização do açúcar, mas da monocultura escravocrata e latifundiária em geral, ecoando o próprio Oliveira Vianna. São autores que apresentam esses agrupamentos como algo complexo e numeroso, constituído pelo pai e senhor da família, sua esposa, filhos, noras, genros e netos, além de outros parentes, afilhados, agregados e até concubinas e filhos ilegítimos, todos acompanhados pelos escravizados, vizinhos e amigos. Além disso, o senhor ainda controlava a política local e a produção de riquezas, com influências sobre a justiça e a vida religiosa. Esta imagem do patriarca ou *pater familias*, como um tipo violento e dominante no comando de tudo, também incluía uma série de ritos cotidianos na Casa-grande, sinais de respeito como o ato de pedir a

benção ou o uso de formas cerimoniais no trato cotidiano entre maridos e esposas, pais e filhos.

A força concentrou-se nas mãos dos senhores rurais. Donos das terras. Donos dos homens. Donos das mulheres. Suas casas representam esse imenso poderio feudal. “Feias e fortes.” Paredes grossas. Alicerces profundos. (FREYRE, 1977, p. LXVII)

Na alta classe rural, (...). É imensa a ação educadora do pater-famílias sobre os filhos, parentes e agregados, adscritos ao seu poder. É o pater-famílias que, por exemplo, dá noivo às filhas, escolhendo-o segundo as conveniências da posição e da fortuna. Ele é quem consente no casamento do filho, embora já em maioridade. Ele é quem lhe determina a profissão, ou lhe destina uma função na economia da fazenda. Ele é quem instala na sua vizinhança os domínios dos filhos casados, e nunca deixa de exercer sobre eles a sua absoluta ascendência patriarcal. Ele é quem os disciplina, quando menores, com um rigor que hoje parecerá bárbaro, tamanha a severidade e a rudeza. Por esse tempo, os filhos têm pelos pais um respeito que raia pelo terror. (VIANNA, 2005, p. 100).

Sérgio Buarque de Holanda também caracterizou a família patriarcal brasileira em sua obra mais famosa, *Raízes do Brasil*, destacando a figura essencial do *pater familias* para entender o universo do latifúndio desde tempos coloniais:

Nos domínios rurais, a autoridade do proprietário de terras não sofria réplica. Tudo se fazia consoante sua vontade, muitas vezes caprichosa e despótica. (...) Nesse ambiente, o pátrio poder é virtualmente ilimitado e poucos freios existem para sua tirania. (...) O quadro familiar torna-se, assim, tão poderoso e exigente, que sua sombra persegue os indivíduos mesmo fora do recinto doméstico. (...) A nostalgia dessa organização compacta, única e intransferível, onde prevalecem necessariamente as preferências fundadas em laços afetivos, não podia deixar de marcar nossa sociedade, nossa vida pública, todas as nossas atividades. (HOLANDA, 1995, pp 80-81-82).

O próprio Antonio Candido, no começo de carreira na Universidade de São Paulo, publicou o artigo *The Brazilian Family* – hoje considerado um clássico por estudiosos do tema³³ – no qual segue, de maneira geral, as linhas predominantes dos estudos

³³ O artigo, inédito em português, foi publicado no livro *Brazil: Portrait of Half a Continent* (1951), obra que surgiu de um encontro de pesquisadores promovido pelo Institute of Brazilian Studies da Vanderbilt University, nos Estados Unidos, em 1948.

sobre a família produzidos até meados dos anos de 1950, compartilhando a visão de que formas de organização familiar dos grupos dominantes em determinadas épocas e lugares fossem tidas por modelares ou preponderantes, não considerando relevantes outras formações, como aponta importante crítica a esses trabalhos³⁴. Candido justifica a ênfase dada àquele padrão familiar colonial por considerá-lo a base sobre a qual a moderna família conjugal se desenvolveu, trazendo traços que só podem ser entendidos nessa origem, ainda que Candido dê destaque, por exemplo, a alguma fluidez nas relações entre maridos e esposas naquele contexto da família patriarcal:

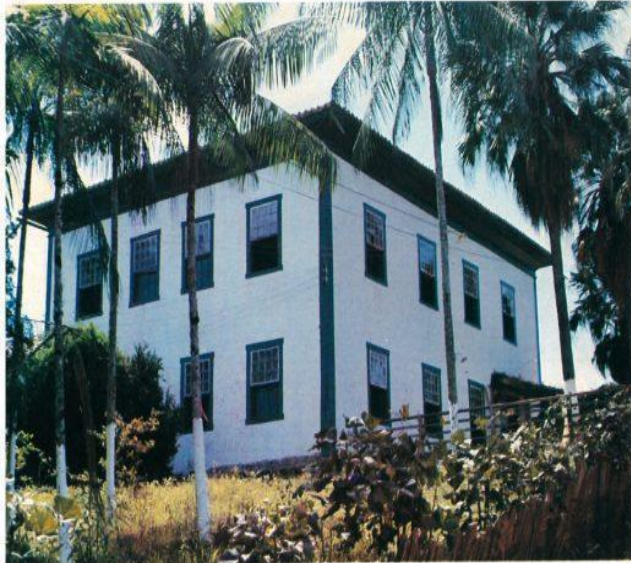
It is probable that the writers have exaggerated the complete submission of the woman, almost eliminating her as an autonomous person in view of the prepotency of the husband. Almost universal is the stereotype of the authoritarian husband, surrounded with slave concubines, on full view of the wife, while she, her sentiments brutalized, develops as an indolent and enervated hothouse flower, lolling in the hammock and abusing the Negroes. In the light of the social formation in south Brazil, at least, the reality does not conform to this picture. Although she was subject to the husband and respected him greatly, and although the costumes condemned her to a system of seclusion, the fact is that in the management of the affairs of the house she always played such an important role that we cannot think of her as lacking capacities for command and initiative (CANDIDO, 2020, p. 109)³⁵

³⁴ Um conhecido artigo de Marisa Corrêa – “Repensando a família patriarcal brasileira” -, publicado originalmente em 1981, pondera que ao privilegiar como referência analítica o modelo estabelecido pela família patriarcal, “os autores [Freyre e Candido] parecem compartilhar com muitos outros estudiosos a ilusão de que o estudo da forma de organização familiar do grupo dominante, ou de um grupo dominante numa determinada época ou lugar, possa substituir-se à história das formas de organização familiar da sociedade brasileira” (CORRÊA, 2013, p. 7). Desse ponto de vista, portanto, Candido também teria se limitado a pensar o modelo dominante, apesar da variedade e possivelmente até do predomínio de outras formações familiares.

³⁵ Em tradução nossa: “É provável que os escritores tenham exagerado sobre a submissão total da mulher, quase eliminando-a como pessoa autônoma em vista da prepotência do marido. Quase universal é o estereótipo do marido autoritário, rodeado de concubinas escravas, à vista da esposa, enquanto ela, seus sentimentos brutalizados, desenvolve-se como uma flor de estufa indolente e enervada, repousando na rede e a abusar dos negros. Diante da formação social no sul do Brasil, pelo menos, a realidade não está de acordo com esta imagem. Embora ela fosse sujeita ao marido e o respeitasse muito, e embora os figurinos a condenassem a um sistema de reclusão, o fato é que na gestão dos assuntos da casa ela sempre desempenhou um papel tão importante, que não podemos pensar nela como carente de capacidades de comando e iniciativa.”

Esta digressão para abordar a imagem tradicional e cristalizada do patriarca ou *pater familias*, condensada neste capítulo intermediário, pretende apenas pontuar a questão e tentar contribuir para o entendimento do emaranhado que envolve recriação e ficcionalização em diversos momentos da poesia familiar de Drummond. Nesse sentido, também não parece muito relevante querer identificar ou buscar coincidências precisas ou transposições de situações e experiências de vida do poeta em sua escrita para depois discriminá-las, por mais que estas possam estar presentes – e por diversas vezes estão –, a exemplo dos poemas da série *Boitempo*, de certa forma submetidos “ao imperativo da exatidão narrativa e da minúcia evocativa”, como mencionado anteriormente. Ou seja, memórias não são documentos e os entrecruzamentos entre vida e obra estarão sendo apontados e analisados sem que se queira transformá-los em fator de determinação; são apenas pensados como elementos que revelam pistas sobre as criações.

GLOBO RURAL Nº 25 R0 1985



A fazenda que desapareceu do mapa

"A casa de vivenda é magnífica, sendo um sobrado de 60 palmos de frente por 40 de fundo."

Artigo: Fazenda do Pontal, Itaboraí, MG

Às vezes me assalta o remorso de, sendo filho, neto e bisneto de fazendeiros, ter contribuído para que morresse a nossa fazenda. No momento em que chegou a minha vez de trabalhar no campo, fugi da responsabilidade, alegando falta de jeito para lidar com a terra e com os animais. Cedi a minha parte e fui cuidar de nuvens, no exercício da literatura. Passaram-se os tempos, e a fazenda acabou vendida a uma empresa estatal, que ali instalou uma represa para depósito de rejeito do minério de ferro por ela explorado. Assim terminou, submersa, a Fazenda do Pontal, antiga dos Doze Vinténs, ou Fazenda dos Doze.

Lembro-me de sua descrição, feita no

começo deste século, bastante enfática (voz do dono...): "Compreende uma área de 200 alqueires em campos de óima qualidade, com pastagens de capim-gordura e grande parte de capim-jaraguá. Os 100 alqueires restantes acham-se ainda em matas e capoeiras de superior qualidade para cultura, contendo grande quantidade de madeira de lei. Existem 20.000 pés de café, ocupando uma área de 5 alqueires. A propriedade acha-se em parte fechada a valo, tendo diversos apartadores. É servida por excelentes aguadas, movendo a mais alta um engenho de serrar madeira, e a outra, igualmente abundante, um engenho de socar café e um moinho".

E continua a apresentação:

"A casa de vivenda é magnífica, sendo um sobrado de 60 palmos de frente por 40 de fundo, com dois andares na frente e três no fundo, todo forrado e assoalhado de tábuas. Os cômodos são amplos e arejados, com janelas envidraçadas, portais e portas pintados a óleo, sendo as paredes e os cômodos superiores forrados a papel".

Não tinha o luxo de orgulhosas fazendas de café da província do Rio de Janeiro, em que se podia admirar pinturas artísticas e alfaias importadas da Europa. Mas era casarão bastante confortável, bem diferente das tristes moradas de fazendeiro de Minas Gerais no começo do século 19, visitadas por Saint-Hilaire, como certa "miserável choupana construída sem a menor arte, e onde não se encontrava outro mobiliário além de uma mesa e mesquinhos bancos". Proprietários antigos habitavam cômodos mais ou menos iguais aos de seus trabalhadores escravos, e o único objeto, entre decorativo e útil, neles observado pelo futuro marechal-de-campo Cunha Matos, em 1823, foi o chifre de veado servindo de cabide para arreios e espingardas.

Péssimo descendente de senhores da terra, não cheguei a morar no Pontal, pois a família já se instalara na cidade, a três quartos de légua (não se falava em quilômetros). Era fácil chegar até lá, mesmo a pé, para um dia de prazer campestre. Na caminhada, passava-se a certa distância de um matagal onde o eco repercutia os gritos da meninada. Não me saíu da memória aquele rumof soturno e misterioso, que provocávamos.

Na fazenda, a incapacidade de assimilar os interesses da vida rural fazia de mim um exilado que preferia isolar-se na copa de uma jabuticabeira para, em posição bastante insegura, regalar-me com as frutas, ao mesmo tempo em que lia velhas revistas encontradas no escritório do sobrado. A extensa variedade de assuntos relacionados com a vida dos bois, cavalos, porcos, galinhas e patos, das pacas e capivaras encontráveis nos longes da fazenda, bem como os cuidados com as épocas do plantio e colheita do milho, o desenvolvimento da lavoura de café, as frutas silvestres que constituíam a mais imprevista merenda — nada disso empolgava o garoto citadino, que buscava na irrealdade da cisma outros motivos de fascinação.

Hoje que tantos sóis já são passados, e não é mais hora de retocar a vida, sinto falta do que não tive ou perdi por debilidade minha, e chego a considerar-me fazendeiro do ar, porque é no ar que diviso minha boiada, separando gado de leite e gado de corte (reservado ao matadouro), minhas plantações, meus perdigueiros, minhas botas, estribos, selas e rédeas de campear — os mesmos atributos que faziam o orgulho singelo de meu pai, afeiçoado geneticamente à terra e empenhado em transmiti-la aos filhos e netos, em obediência ao estatuto familiar.

Minha geração assistiu ao final do processo de dissolução da propriedade rural, patrimônio tradicional de clãs, em troca de uma industrialização e uma urbanização que aumentaram o número de pobres e só distribuíram felicidade a pouca gente. Passo os olhos pelo Brasil de hoje e não encontro nele traços daquele antigo "país essencialmente agrícola", como o qualificava a frase feita dos primeiros anos da República. Ao lado de empreendimentos rurais de envergadura, controlados por empresas de vultosa expressão econômica (e política), faliram ou passaram adiante seus bens os antigos fazendeiros que alimentavam o país com seu trabalho suado, nada ou mal assistidos pelos órgãos oficiais.

Fala-se muito em dar prioridade à agricultura, nos planos de ação governamental, mas resta apurar até que ponto as palavras correspondem aos atos. Num época de "pensar grande", talvez não se dê a devida atenção à média e à pequena propriedade, que constituem o núcleo fundamental da vida pastoril e agrícola brasileira. Quanta gente desistiu de cultivar o solo por falta de condições mínimas de financiamento e escoamento da produção? Por outra causa não desapareceu a bonita Fazenda do Pontal, além da falta de estímulo à atividade no campo. Afinal, meu remorso é infundado. Não dependeria de mim a sorte de uma entre tantas fazendas condenadas à morte pelo chamado desenvolvimento.

Carlos Drummond de Andrade

Carlos Drummond de Andrade

Recorte guardado por Drummond com o texto "A fazenda que desapareceu do mapa", que escreveu para a revista *Globo Rural* de outubro de 1985. Arquivo Carlos Drummond de Andrade / Acervo IMS.

Capítulo 4

EM BUSCA DO PAI ENIGMA: INQUIETAÇÕES DO PERCURSO.

Com todas essas imbricações vistas até aqui, é quase unânime afirmar que nenhuma personagem esteve tão presente na obra poética quanto Carlos de Paula Andrade, pai do poeta, “a figura familiar mais tratada no lirismo de Drummond” entre os livros *Alguma poesia* (1930) e *A rosa do povo* (1945), afirma Joaquim-Francisco Coêlho (1973, p. 152), um dos primeiros estudiosos que se concentraram nos temas “terra” e “família” na obra. Também para Merquior (1975, p. 91), “a presença patriarcal do pai-fazendeiro” está no centro do tema família.

Como mencionado, pai e família aparecem já nos famosos versos, até certo ponto idílicos, de “Infância” e também, de alguma forma, em “Explicação”, ambos do livro *Alguma poesia* (1930), sendo que neste último poema há, pelo contrário, uma constatação lamentosa sobre a condição de “filho de fazendeiro”, como foi abordado anteriormente, o que também é um elemento da sua *gaucherie*: “Quem me fez assim foi minha gente e minha terra/ e eu gosto bem de ter nascido com essa tara”. Esta marca estará sugerida ou presente, de uma forma ou de outra insinuada ou dita diretamente, até o fim em sua poesia: “Sou devedor do meu passado”, dirá em “A chave” (CO, 1984); “...tudo é consequência/ de um certo nascer ali”, afirma em “A ilusão do migrante”, do livro póstumo, última obra organizada pelo poeta, *Farewell* (1996), entre outros exemplos já apresentados.

Em *Brejo das almas* (1934) o pai, que perdera poucos anos antes, não está presente, mas o tom do livro é de aflição e desalento, “Perdi o bonde e a esperança”; o suicídio está insinuado ou dito diretamente em vários poemas. Em *Sentimento do mundo* (1940), o pai, propriamente, também não aparece. Nesses dez anos, desde o primeiro livro, sua presença resumiu-se ao coronel fazendeiro de Itabira. Mas é neste último livro que uma nova forma de abordar esses temas por Drummond - quando a família surge como uma sombra fantasmagórica - se prenuncia, com “Os mortos de sobrecasaca”, presentes num “álbum de fotografias intoleráveis”, roídas por um verme que “só não roeu o imortal soluço de vida que rebentava/ que rebentava daquelas páginas”. É uma “espécie de premonição da sua futura poesia familiar”, afirma Candido (2004, p. 83/84), que ainda ressalta

o sentimento de que os antepassados possuem uma humanidade que permanece viva, apesar da destruição corporal. Entre eles e o poeta se esboça aqui um primeiro frêmito misterioso, comunicando a vida com a morte, o descendente com o ascendente, de modo a estabelecer um sistema de relações e antecipações que a poesia ulterior desenvolverá.

Esses apontamentos quase resumem o processo que parece se instaurar na poética de Drummond ao trabalhar com esses temas, pelo menos até onde se pretende observar aqui. É a memória que mantém esses antepassados vivos em algum ponto do eu; é a memória que mantém vivo aquilo que não tem mais vida, e isso não significa propriamente restituir o que está morto, mas sentir vida de algo que nunca mais se terá; é a memória que torna presente o que está ausente ou o que não mais existe, a não ser nela mesma, ainda que recriada. Vide a crônica citada anteriormente, “Participação de casamento” (*Boca de luar*, 1984). No poema “Retrato de família” (RP, 1945) essa presença se radicaliza, ela também tem caráter físico, corporal - “Ficaram traços da família/ perdidos no jeito dos corpos”, ou seja, visível na imagem do retrato daqueles corpos que não mais existem – e metonimicamente presente na memória de espaços e objetos, nos desvãos da casa da família, pois a moldura “em vão prende suas personagens”, que sutilizam-se e vão “morar no fundo dos móveis/ ou no bolso de velhos coletes”, em gavetas, papéis, escadas. Mas o acento neste poema está mesmo dado na presença física, espécie de memória da matéria, se pudermos dizer assim, em que o retrato fita o eu lírico e se contempla nele, momento em que não se distingue mais “os que se foram/ dos que restaram”, pois estes carregam em si, fisicamente, aqueles, daí a percepção da “estranha ideia de família/ viajando através da carne”.

Em outra crônica, “Os mortos”, sobre o Dia de Finados, também publicada no jornal carioca *Correio da Manhã*, depois incluída no livro *Fala, Amendoeira* (1957), Drummond faz uma espécie de *Ubi sunt* em prosa e pergunta onde estão “Os que eram do mesmo sangue, os amigos e companheiros que ainda há pouco sorriam ao nosso lado ou mesmo nos impacientavam”. Sua resposta como que explicasse um subsumir ou uma fusão que existiria entre nós e nossos mortos mais caros, ainda que sepultados “sob a camada de esquecimento”, mas “lembrados nas horas mais imprevistas”:

Voltamo-nos para fora de nós e não os recuperamos; mas se nos aprofundarmos um pouco, vamos encontrá-los fundidos em nosso conhecimento das coisas, incorporados à nossa maneira de andar, comer e dormir; intactos, mesmo sob a camada de esquecimento em que outra vez os sepultamos, porque, contraditoriamente, eles não se deixaram ficar esquecidos, e brincam de se fazer lembrados nas horas mais imprevistas. (DRUMMOND, 1967, p. 781).

A imagem do pai, transfigurada – e é difícil pensar em memória que não se consubstancie numa imagem, tomada aqui como representação mental, não necessariamente “pictórica” ou realista –, assume um estatuto de personagem. Ela é recorrente – e não se trata de recorrência casual ou apenas involuntária – e se apresenta com modulações no decorrer da obra (e do tempo, portanto) que permitem reconhecer essa figura, uma imagem em que se vai decodificando e descobrindo possíveis novas tonalidades conforme a experiência do olhar para dentro de si mesmo, via memória, por lembranças conscientes ou trazidas - aí sim - de forma involuntária e por isso turvas ou agitadas e provocadoras de ternuras e de inquietudes. Especialmente neste último sentido, a memória, portanto, é uma hipótese, ela não crava ou institui uma imagem fixa, mas bruxuleante. Também por não ser uma preservação de tudo, mas uma seleção (intencional ou provocada inconscientemente), ou por conter esquecimentos completamente submersos que eventualmente vêm à tona, de certa forma, a memória nunca será a mesma em seus vários momentos.

Tudo aqui poderia até – no limite – ser analisado sem que se fizesse nenhuma alusão ao pai biográfico. Mas tal proposta constituiria uma empreitada difícil (para não dizer sem sentido), pois, no caso dos poemas de Drummond, a relação salta aos olhos. Ainda que se especulasse, por outro lado – algo também desprovido de qualquer sentido do ponto de vista desta investigação – se tal personagem estaria presente na obra desta forma, caso aquele pai biográfico especificamente não tivesse existido.

De todo modo, a análise aqui em execução, em certo senso, busca “biografar” um elemento literário - qual seja, mapear a evolução de um percurso envolvendo uma personagem dentro de um intervalo específico da obra - e não propriamente o autor ou seu pai, por mais intrincadas que as duas coisas estejam. Ainda assim é fundamental pensar no percurso feito pelo autor e/ou o eu lírico, como quem fala nesses poemas enquanto sujeito que faz uma reconstrução de si, de sua própria genealogia, como já apontado. Vale lembrar que o próprio autor se faz presente, se anuncia e se nomeia

desde o primeiro poema que abre seu primeiro livro: “Vai, Carlos”. Ou como lembra Villaça (2006, p. 15), “Com o nome “Carlos” declarado em plena representação poética, a máscara retorna à biografia”, isto é, as inquietações internas do indivíduo são tratadas por uma figuração que representa a si mesma - como também já foi destacado - está, portanto, desde o começo, insinuado o poeta-personagem, ainda que o eu no gênero lírico não seja exatamente personagem. Isso tudo não significa, obviamente, que o autor não tenha consciência de que constrói uma figuração; trata-se sobretudo de um evento lírico e não meramente – ou supostamente – biográfico, um sujeito poético que transfigurou essa vivência em obra de alcance universal. Por isso a noção de figuração lírica está presente, não se trata de uma investigação – é importante deixar bem acentuado – em que se busca o pai do poeta, ser biografável, na poesia de Carlos Drummond de Andrade, mas sim suas possíveis irradiações e significados, além do modo como se dá a construção e a relação com essa figuração nos poemas. Na verdade, o pai é uma metáfora condutora ou um enigma provocador e condutor desse processo.

São nestes aspectos, portanto, ainda que suscitem alguma contradição entre “eus” – eu lírico, eu personagem (talvez para pensar nos vários egos mencionados por Foucault ao indagar o que seria um “autor”, como exposto no capítulo 1) – enfocando especificamente a figura do pai e de como isso tudo se vincula à questão da memória, que esta pesquisa se concentra, analisando poemas dos livros *José* (1942), *A rosa do povo* (1945) e *Claro enigma* (1951), onde essa presença do pai seja o mote principal ou esteja delineada. Trata-se de um ponto marcante neste momento da obra, “quando o poeta mergulha na ‘ciência do sangue’ e penetra no território cifrado do romance familiar”.³⁶

Embora o ponto de partida dessa investigação seja “Viagem na família” (J), um trecho de um outro poema do mesmo livro – “Edifício Esplendor” – irá servir como breve peça de introdução neste percurso. Este poema – como se verá na análise específica

³⁶ A expressão é de Augusto Massi, ainda na introdução que fez sobre a carta de Drummond para Amoroso Lima, citada anteriormente. O interessante a pontuar aqui é que o destaque que o crítico dá a esse momento da obra coincide com a delimitação desta pesquisa (que já estava dada e em andamento), algo notado apenas por ocasião da leitura do artigo na revista *Teresa*, tratado anteriormente. A citação completa é: “O exercício de reflexão, agudamente esboçado nesta carta, dará os seus melhores frutos na linguagem madura que vai de *José* (1942) a *Claro enigma* (1951), quando o poeta mergulha na “ciência do sangue” e penetra no território cifrado do romance familiar”.

sobre ele, mais à frente – como que anuncia o incômodo ou a inquietude envolvendo a memória do pai, o que será recorrente deste ponto em diante na obra poética de Drummond. De certa forma, também este poema – que está justamente entre “Os mortos de sobrecasaca” (SM, 1940) e “Viagem na família” (J, 1942), do ponto de vista de publicação e envolvendo o tema desta pesquisa – é um prenúncio daquilo que Antonio Candido (2004, p.83) dizia sobre o que representava “Viagem na família” na obra poética de Drummond:

um encontro entre as suas inquietudes, a pessoal e a social, pois a família pode ser explicação do indivíduo por alguma coisa que supera e contém. Além disso, se observarmos a cronologia de sua obra, verificaremos que é precisamente o aguçamento dos temas de inquietude pessoal e o aparecimento dos temas sociais que o levam à sua peculiaríssima poesia familiar.

Sobre isso é interessante pontuar que o tema família e patriarcado surge permeado tanto pela afetividade, como por certa visão histórico-sociológica, conforme se apontou anteriormente. Drummond, lembra Merquior (1975, p. 92), “não deixa de pôr em questão o sentido humano da família e do amor que ela nos inspira – (...) **por outro lado, não se engana com as idealizações da memória**” (grifo nosso).

Mas esse aguçamento dos “temas de inquietude pessoal” a partir de “Viagem na família”, como bem observa Candido, e depois mais ainda em *A rosa do povo*, se amplia e também se funde à inquietude provocada entre o mundo da tradição rural e o ambiente moderno da grande cidade, algo que já estava presente bem antes em “Explicação” (AP, 1930) e tratado frequentemente pelos principais críticos da obra:

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.

Não custa relembrar que Drummond efetivamente transitou de um mundo para outro, saiu do campo, da pequena para a grande cidade, de Itabira para Belo Horizonte e

depois para o Rio de Janeiro. No dizer de Fábio Andrade (2012, p. 91), soube o que é uma

convivência forçada entre duas experiências incompatíveis do tempo (...): a percepção do mundo de maturação lenta, mas resistente a transformações abruptas, a que o campo convida, e o fragmentarismo veloz e volátil, associado ao mundo moderno e, por extensão, à cidade.

Sobre a mesma transição, Villaça (2006, p. 22) destaca o que resta desse choque de realidades:

Desta [da província], podem conservar-se as raízes profundas da constelação familiar, a um tempo autoritária e protetora em seu círculo de ordem; daquele [o grande centro urbano], ganha-se o ritmo de um novo cotidiano, na abertura para as captações da vida moderna, que se materializam num patamar mais alto de exigências culturais e num espelho muito mais problemático para a autoidentificação.

A inquietude provocada pelo contraste ou choque entre as diferentes vivências na memória também está lá em “Edifício Esplendor” (J). Neste poema, entretanto, há como um passo adiante nessa reflexão por meio de um encontro ou um paralelo aterrador entre os dois mundos: é no “medonho edifício” que “surge tua infância/ como um copo de veneno”, ou seja, a angústia do viver na modernidade da grande cidade se conecta, de alguma forma, àquela angústia do viver no mundo rural da casa paterna.³⁷

Portanto, algo que também foi observado por Merquior (1975, p. 93), mais uma vez se referindo especificamente a este momento da obra, entre *José* e *A rosa do povo*,

A ambivalência dos sentimentos de Drummond no que refere ao núcleo familiar e também aos antepassados parece no fundo confirmar sua posição particular de homem que cavalga dois mundos sociais, dois universos de cultura: o Brasil tradicional da fazenda e o

³⁷ De alguma forma esta questão pode se vincular às que estão apresentadas no ítem 1.4 (“De cacos e restos para palavras, imagens e lembranças significantes”) do Capítulo 1 desta dissertação.

Brasil moderno, urbanizado. (...) Nada há, pois, de cego ou de ingênuo na sua maneira de considerar o ser social da família patriarcal: ele se dá conta, perfeitamente, de seus aspectos repressivos, até mesmo tirânicos.

E aqui cabe trazer um pouco mais de uma questão fundamental e, de certa forma, já consagrada para este tipo de análise e que diz respeito à presença de uma memória voluntária e de uma memória involuntária como elementos constituintes desse recorte da criação poética em Drummond. Ainda que não se vá a todo momento se referir à obra do pensador alemão Walter Benjamin, particularmente às já clássicas e reiteradamente utilizadas que tratam de Proust e de Baudelaire, basta dizer que, do ponto de vista desta análise, esses dois conceitos de memória aparecem de alguma forma entrelaçados nos poemas abordados, ainda que o “tom” de boa parte deles – ou pelo menos de momentos dentro destes poemas – pareça estar mais próximo de uma elaboração ou das agitações provocada por uma memória involuntária. Ou seja, as questões relacionadas à memória, sejam de que natureza forem, se mesclam, se enlaçam, suave ou agressivamente se tocam e se fundem na criação poética, conjugando ou fazendo coincidir a herança quase atávica de um clã com as profundezas daquilo que possa existir de mais íntimo, obscuro e inquietante no indivíduo. Tudo é dado a essa construção lírica excepcional e absolutamente lúcida, ou seja, a sensação é de que o poeta, apesar das distintas origens e naturezas de todos esses elementos, mesmo com as lembranças tumultuosas, não perde o controle e o rigor de sua criação.

Deste ponto de vista, também seria possível pensar nesse percurso que identificamos na obra poética a partir de uma “dupla chave”, como afirma Fábio Andrade (2012, p. 94/95). Por um lado, o que Drummond evoca deliberadamente e o que lhe é trazido involuntariamente, comportam

tanto a memória histórica do descendente de coronéis mineiros, o portador e herdeiro crítico dos “resíduos”, (...) quanto o testemunho pessoal dos efeitos contraditórios - orgulho autossuficiente e culpa solidária - desse poder e prestígio em declínio na sua educação sentimental. (...) [Assim como também traz] a herança funesta de um passado coletivo calcado sobre uma economia escravista, despótica, opulenta e violenta, em que seus antepassados ocuparam o lugar da elite opressora... .

Por outro lado, continua Andrade,

pensada como lugar de reconfiguração simbólica da experiência, a memória é palco de uma disputa entre a matéria e a forma, o “findo” e o “lindo”, o transitório e o duradouro, que tem surpreendentes analogias com o trabalho de linguagem de que se faz a poesia (...) a memória se casa ao pendor reflexivo e irônico do poeta, convertida em objeto de auto-observação... .

4.1 Uma intimidade crescente no embate: o enigma deixando de ser enigma.

É esta elaboração poética criada a partir de todas essas contradições e lembranças e memórias que está em análise. A hipótese levantada é de que esses poemas, publicados num período delimitado (e, a princípio, presumivelmente também compostos ou ao menos concluídos neste mesmo período), revelem – analisados na sequência em que foram publicados nos três livros – um percurso, ainda que tortuoso, de idas e vindas, de acertos e desacertos, de reflexões e indagações em torno da “insondável figura paterna”,³⁸ numa ação própria de alguém que lida com um enigma. Para efeito de comparação, este recorte de análise aqui elaborado, como que poderia ser transposto às considerações que Villaça faz sobre a obra poética drummondiana de maneira geral. Como na holografia – técnica de gravação de imagens tridimensionais em que cada partícula do suporte onde a imagem está gravada também contém, em menor escala, o todo da imagem – o crítico afirma:

Quem acompanhe essa poesia de modo diacrônico, no rastro das sucessivas tensões, traçará uma biografia íntima do poeta; quem reflita sobre as significações de seus passos e pondere as ligações mais agudas entre o sujeito e seu tempo problemáticos verá contada um pouco da nossa história. (VILLAÇA, 2006, p. 17)

Ou seja, deste mesmo modo, a sequência de poemas aqui vistos diacronicamente também traçam “uma biografia íntima do poeta” ainda mais particularizada e

³⁸ A expressão aparece em VILLAÇA, Alcides. “Poesia de Drummond: na trilha dos enigmas”, in *Caderno de leituras – Carlos Drummond de Andrade* [Org. Murilo M. de Moura]. São Paulo: Cia. Das Letras, 2012, pp. 110.

delimitada, bem como revelariam – na ponderação entre “as ligações mais agudas entre o sujeito e seu tempo problemáticos” – “um pouco da nossa história”.

O ponto de partida para a análise da evolução desse percurso, como dito, é “Viagem na família”. Por meio de perplexidades e estranhamentos – que vão e voltam, aparentemente sanados ou ‘pacificados’ num poema, para retornar em outro, por vezes mais atenuados – segue-se em busca de coisas novas ou de sentidos novos para entender esse passado, esse enigma e também o próprio eu. E isto se dá com intensa reflexão e indagação às imagens da memória do autor, num digladiar permanente com o enigma.

Num primeiro momento, observando os poemas do período aqui proposto, sem à primeira vista situá-los nos contextos dos livros, parece haver como que uma intimidade crescente com a personagem do pai, como se as abordagens ou menções a essa figura se aprofundassem a cada contato e a cada investigação de vestígios do passado, chegando ao fim desse intervalo da obra a uma nova situação ou relação com a figura paterna, menos tensionada, como se o embate com o enigma se encerrasse. Este movimento – que sofre uma inflexão e, do ponto de vista desta análise, é finalizado na penúltima seção de *Claro enigma*, “Os lábios cerrados”, indicaria a partir desse momento outro rumo para a própria obra poética, como sustenta quase toda fortuna crítica drummondiana, tendo a abordagem da figura paterna, talvez, como mais um possível indício dessa mudança.

E aqui se faz necessária uma pequena ponderação sobre a análise de Merquior a respeito dessa questão. Este importante crítico, autor de uma das análises mais consistentes e abrangentes da poética de Drummond, afirma que nesse ponto da obra – em que o ciclo da família está mais presente no lirismo drummondiano, ou seja, especificamente no período que vai de *José* até *A rosa do povo*, conforme distinção que ele mesmo faz³⁹ – a lembrança relativa ao pai é o sinal ou o momento de “conciliação”, que “as confissões de amor filial são uma tardia carícia, uma efusão

³⁹ Em *Verso e Universo em Drummond*, Merquior analisa - na sequência em que foram lançados - todos os livros de poesia do itabirano publicados até 1968, encerrando, portanto com *A falta que ama*. Na introdução, afirma que seu objetivo foi “esboçar uma interpretação global da poesia de Drummond” e para isso agrupa obras que estariam dentro de um mesmo período balizado por ele. Nessa periodização, ele reúne num dos grupos os livros lançados a partir de *José* até *A rosa do povo*; num grupo seguinte ficaram as obras que vão de *Novos poemas* até *A vida passada a limpo*, o que inclui *Claro enigma*, livros que, segundo ele, representam a “segunda maturidade” do poeta (p. 124).

póstuma apagando o gosto amargo das disputas, das revoltas, dos despotismos, da incompreensão mútua” e em que o eu lírico, depois de “confessados sentimentos muito tempo escondidos aos seus mortos mais caros e próximos, chega a uma serenidade benéfica, a uma espécie de beatitude sentimental” (MERQUIOR, 1975, p. 93). Em verdade, isso se dá de formas um tanto distintas e mais especificamente nos poemas “Viagem na família” (J), “Como um presente” e “Rua da madrugada” (RP) - e essa primeira sequência já apresenta o percurso da intimidade crescente, como apontado aqui - mas não significa que a “inquietação” e o “gosto amargo” diante do enigma pai não permaneçam para depois de *A rosa do povo*. Por isso, talvez ainda não seja apropriado falar de uma “conciliação”, “serenidade benéfica” ou “beatitude sentimental” como um todo neste ponto da obra, não apenas em relação ao pai mas também aos outros mortos mais caros. Poder-se-ia dizer que esta conciliação, nestes três poemas, é momentânea e pontual, como dito, – ainda que pareça haver uma “evolução” nesse movimento –, uma vez que se irá notar existirem outros degraus a galgar na proximidade com o espectro do pai, dentro desse percurso tortuoso que esta investigação apresenta.

Essa relação de intimidade crescente com a personagem pai – a principal personagem desse ciclo – não se estabiliza ou se “resolve”, portanto, com os poemas de temática familiar presentes entre *José* e *A rosa do povo*, mas sim em *Claro enigma*, onde, numa sequência de poemas que começa na seção “Selo de Minas” e termina na seção “Os lábios cerrados”, especificamente com o poema “A mesa”, fica patente – conforme se demonstrará aqui – ocorrer tal estabilização, com a aceitação ou a “conciliação” com a figura paterna. O próprio Merquior (1975, p. 163), que nesse ponto anterior de sua análise, como mencionado, já tinha falado em “conciliação” com a figura paterna, volta a falar basicamente o mesmo sobre este último poema, já em *Claro enigma*, como “o ponto alto do sentimento de reconciliação com a ordem familiar”, mas relevando, de certo modo, a presença ou a predominância do espectro do pai em “A mesa”, como acontecia nos poemas anteriores desse ciclo: “já não ocupa sozinho o primeiro plano”, afirma (p. 161). Algo questionável, embora seja fato que neste último poema toda a família esteja em relevo, também é verdade que a figura do pai continua a ser o centro em torno do qual todo o enredo – trata-se de um poema narrativo – se constrói.

Ainda sobre essa intimidade com o espectro do pai, que chega a seu ponto culminante em “A mesa”, é interessante notar que isto também se dá – senão mais, propriamente, de um ponto de vista sociológico, como observa o mesmo Merquior, ao comparar este poema com outros do ciclo familiar em *A rosa do povo* – ao menos dentro de uma “etnologia intimista de um Gilberto Freyre, centradas nos costumes lusotropicalis do patriarcalismo brasileiro” (p. 163), questão que confirma o que foi indiciado anteriormente aqui. Esta questão também estará apontada na análise específica desse poema que, à primeira vista, pode carregar certa ambiguidade: se, de fato, conforme a hipótese aqui defendida, é neste poema que a conciliação com a figura do pai se efetiva – e não faltam elementos no poema a demonstrar isso, como a afetividade, o profundo apreço, a saudade e a alegria naquele idealizado encontro – por outro lado, ainda restam resíduos do pai patriarca, herdeiro de uma tradição e transmissor de uma incômoda incontinência, própria de um certo *ethos* desse grupo:

...entrava-nos alma adentro
e via essa lama podre
e com pesar nos fitava
e com ira amaldiçoava
e com doçura perdoava
(...)

E, pois, todo nos perdoando,
por dentro te regalavas
de ter filhos assim... Puxa,
grandessíssimos safados,
me saíram bem melhor
que as encomendas. De resto,
filho de peixe...
(...)

e rindo por dentro e vendo
que lanças uma ponte
dos passos loucos do avô
à incontinência dos netos,
sabendo que toda carne
aspira à degradação,
mas numa via de fogo
e sob um arco sexual,
tossias. Hem, hem, meninos,
não sejam bobos.
(...)

...nesta mesa
de madeira mais de lei
que qualquer lei da república.

Neste final, Merquior contrasta a homenagem no lar patriarcal com o Estado, e talvez de forma um pouco exagerada diz se tratar de “um perfeito símbolo da formação sociológica do Brasil tradicional, arquipélago de baronias, em que o poder dos senhores da terra primava tão obviamente sobre a ordem estatal” (MERQUIOR, 1975, p. 163).

Por fim, apesar de falar desse “sentimento de reconciliação” que acontece em “A mesa”, o crítico diz que isso não exclui o reaparecimento de “conflitos edipianos” em obras seguintes. É uma interpretação possível em relação a alguns poemas, mas do ponto de vista aqui exposto, incompleta. É importante destacar que o caráter dessa abordagem nos poemas deste recorte da obra – e também o caráter ou o indagar da própria memória – será completamente distinto nos três *Boitempo*. Um indício dessa questão é o fato de a personagem pai ter desaparecido dos livros de poesia até *A paixão medida* (1980) – ainda que justamente este livro tenha sido dedicado aos pais numa enigmática dedicatória: “A Carlos e Julieta Augusta na transparência” –, ele não traz nenhum poema que trate diretamente deles⁴⁰, permanecendo apenas nos *Boitempo*, onde reaparece o pai, além da mãe, familiares e amigos, dentre outros, presentes sob outro tipo de registro, como também já foi mencionado.

Num outro conhecido ensaio de Antonio Candido – *Poesia e ficção na autobiografia*, originalmente uma palestra proferida em 1976 – o autor já chamava atenção para a diferença de abordagem de questões autobiográficas em *Boitempo I* (1968) e *Boitempo II - Menino antigo* (1973) em relação a obras anteriores, pois nestes dois livros “esse intuito autobiográfico não ocorre sob o aspecto de autoanálise, dúvida, inquietude, sentimento de culpa, ou seja, as vestimentas com que aparece na maioria da lírica de Drummond” (CANDIDO, 2017, p. 66). Para ele, junto da reconstituição do passado

⁴⁰ Fora a dedicatória, neste livro há uma brevíssima referência aos pais no poema “A morte a cavalo”, em que trata da morte que vai levando amigos, pais, irmãos, amores: “A cavalo de galope/ depois de levar meus pais/ a morte sem prazo ou norte/ vai levando meus irmãos./ (...)/ A morte desembastada/com quatro patas de ferro/ a cavalo de galope/ foi levando minha vida./ A morte de tão depressa/ nem repara no que fez./ (...) me deixou sobrando e oco”. Ainda neste livro, há poemas que tratam de antepassados longínquos como em “Memória húngara” e dos mais recentes como em “Antepassado”, também citado anteriormente. Este último é mais um poema com um familiar em que “Só te conheço de retrato,/ não te conheço de verdade, mas teu sangue bole em meu sangue/ e sem saber te vivo em mim/ e sem saber vou copiando/ tuas imprevistas maneiras”.

por meio da memória há também criação, ou ficção, que transfigura esse mesmo passado, como vínhamos afirmando aqui. Essa questão se estende a *Boitempo III - Esquecer para lembrar* (1979), podendo-se dizer de maneira geral, portanto, que especialmente nesses três livros memória e ficção se misturam, o vivido, o recordado e o inventado parecem se confundir, são simultâneos, ainda que sejam evidentes e bem conhecidas muitas das referências biográficas nos poemas destas obras. E nelas, mais uma vez, coincidem história privada, do indivíduo, com a de seu clã e da própria sociedade e do tempo em que viveu. Outra característica é o tom predominantemente narrativo na grande maioria desses poemas, ainda que muitos em versos metrificados

E apesar do que foi apontado por Candido, falando das duas primeiras obras desse ciclo (o ensaio é anterior a *Esquecer para lembrar*), e que estaria relativamente próxima das considerações de Merquior para o pós *Claro enigma*, é fato que continuam presentes certos temas, sentimentos de culpa e lembranças delicadas e incômodas, ainda que por vezes vindas na sequência ou antecedendo poemas que, pelo contrário, insinuem a lembrança de bons momentos com o pai na infância. A figura do pai, portanto, continua a aparecer – ainda que de modo atenuado – ora como pai distante e opressor, ora como o pai protetor e companheiro.

É assim, por exemplo, em poemas como “Bota” (MA): “A bota agiganta/ seu portador cansado mas olímpico./ Privilégio de filho/ é ser chamado a fazer força/ para descalçá-la, e a força é tanta/ que caio de costas com a bota nas mãos/ e rio, rio de me ver enlameado.”

Ou como o já citado “Contador” (MA), que trata das fábulas que o pai contava aos filhos, “(...) são os fatos positivos/ a vida real e quente/ que a gente vê apalpa assimila/ ante a irreabilidade de tudo mais”.

Também em “Ombro” (MA), símbolo do aconchego e lugar de consolo, que o menino sente perder pois segue para longe de casa, rumo ao internato, e principalmente porque vê um amigo do pai se ocupar dele:

Se triste é ir para o colégio distante,
fica mais triste ainda
ao ver Sebastião Ramos chorando no ombro de meu pai:

“Estou perdido! Nunca mais me levanto!
A quebra dessa casa é a minha morte”.
(...)
Também estou perdido: morte no internato.
Morrer vivo o ano inteiro é mais morrer
embora ninguém perceba
e ficarei sem ombro
para acalantar a minha morte.
Ô Sebastião Ramos, você roubou meu ombro.

No caso das lembranças mais incômodas e perturbadoras, mesmo que não apareçam tal como as “inquietudes” de momentos anteriores da obra, e também estejam muito mais próximas do relato, insinuam indagações de certo modo enigmáticas, conforme se vê, por exemplo, em poemas de *Boitempo I* como “O fazendeiro e a morte”:

Bate na vaca, bate.
Bater até que ela adote
a cria da vaca morta
como sua cria morta.
(...)

bate na recusa, bate
naquilo que te rebate.
(...)

Em ti mesmo estás batendo
o deus que não vence o boi.
(...)

A morte não te obedece
nem a teu amor de dono.
(...)

O criador ama a cria
como se fosse seu filho.
Aos filhos que tu perdeste
soma-se
o bezerro já morto junto ao ubre.

Ou em “Gesto e palavra” (BO), em que o aspecto narrativo ameniza o lado mais dramático e lírico, e em que há até um momento cômico acentuado pela rima simples: “Nunca se viu coisa igual/ no mundo, na Rua Municipal”, e que, para Merquior (1972,

p. 224), “O humor, opondo-se ao patético, corrói o drama”, o que apagaria ou ao menos diminuiria o efeito da estrofe final:

(...) Pois não vai à missa?
Ele precisa é de couro.

Ó Coronel, vem bater,
vem ensinar a viver
a exata forma de vida.

No rosto não!
Ah, no rosto não!
Que mão se ergue em defesa
da sagrada parte do ser?
Vai reagir, tem coragem
de atacar o pátrio poder?

Nunca se viu coisa igual
no mundo, na Rua Municipal.

– Parricida! Parricida!
Alguém exclama entre os dois.
Abaixa-se a mão erguida
e fica o nome no ar.

Por que se inventam palavras
que furam como punhal?
Parricida! Parricida!
Com essa te vais matar
por todo o resto da vida.

Do mesmo modo as imagens do pai também se alternam e oscilam no olhar do menino que o velho poeta traz em poemas de *Menino Antigo*, como o também já mencionado “Aquele Andrade”:

Que há no Andrade
diferente dos demais?
Que de ferro sem ser laje?
braúna sem ser árvore?
(...)
Viajante mais estranho
deixa a terra
paira alto alto alto
e não chego ao seu estribo.

Mas desce à porta de casa
em tamanho natural.

Ou igualmente em “Distinção” (MA): “O Pai se escreve sempre com P grande/ em letras de respeito e de tremor/ se é Pai da gente. E Mãe, com M grande./ O Pai é imenso. A Mãe, pouco menor./ (...) Mãe é muito mais fácil de enganar./ (Razão, eu sei, de mais aberto amor.)”.

Também em “O beijo” (MA) que inverte o tom no meio do poema, amplificando o perturbador drama final:

Mandamento: beijar a mão do Pai
às 7 da manhã, antes do café
e pedir a benção
e tornar a pedir
na hora de dormir.

Mandamento: beijar
a mão divino-humana
que empunha a rédea universal
e determina o futuro.
(...)
Olha o caso de Nô.
Cresce demais, vira estudante
de altas letras, no Rio de outras normas.
Volta, não beija o Pai
na mão. A mão procura
a boca, dá-lhe um tapa,
maneira dura de beijar
o filho que não beija a mão sequiosa
de carinho, gravado
nas tábuas da lei mineira de família.

Que é isso? Nô sangra na alma,
a boca dói que dói
é lá dentro, na alma. (...)
(...) Foge Nô
no breu do não-saber, sem rumo, foge
de si mesmo, consigo,
e não tem saída,
a não ser voltar, (...)

Há ainda, nessa série com certas oscilações, “Escrituras do pai” (MA), comentado anteriormente e que mescla afeto e sentimento de culpa.

A lista continua em *Esquecer para lembrar* com “O viajante pedestre”, o filho do fazendeiro que não vai cumprir o destino de permanecer na terra – “não sabe a cor da terra,/ nunca aprendeu, nem saberá/ a rude física das estações;/ o jeito de um boi;/ a sagração do milho./ Que fará na roça esse herdeiro triste/ de um poder antigo?” – como a repetir a falta de qualidades do deserdado de “Os bens e o sangue”, mas desta vez tal consideração parece vir de um ascendente ainda mais próximo, o próprio pai, de quem não seguirá os passos, indo “viver o destino urbano”. No dia da partida, “sumiu o cavalo” que levaria o rapaz embora, talvez último artifício do pai para mantê-lo em casa, e ele resolve seguir a pé, acompanhado do “camarada”, o serviçal da família que o conduziria. E neste desafio, a personagem do poema quer, na verdade, demonstrar exatamente sua igual rudeza, obstinação, resistência e capacidade de enfrentamento das dificuldades do mundo, tal qual o pai fazendeiro. E não apenas isso, quer mostrar que enfrenta tudo com a mesma têmpera e com a mesma atitude do pai e senhor:

- A gente vai mesmo de-a pé. Eu na frente, como viajante e senhor. Você atrás com a mala nas costas. Até eu pegar o trem no fim das oito léguas. Combinado?

Combinado. Que remédio?

O filho do fazendeiro
senhor de cinco fazendas
lá vai, pé de lama a fora.

(...)

- Meu pai, cheguei a salvo e muito de mim contente pela prova de resistência que venci com a graça de Deus e a fibra que o senhor me transmitiu. Que tal?

- Que tal? E ainda tem topete de perguntar que gostei?

Pode haver maior afronta para antigo fazendeiro

(...)

que ver seu filho varando
pior que descalço, a pé,
roteiros onde retine
a orgulhosa memória
de seus animais de estima?

(...)

Meu pai, meu avô, meu bisavô
de nobres equipagens
lá no céu dos fazendeiros
estão despedindo raios
de irada condenação
sobre esse tonto rebento
que nem noção de decoro

conserva em sua tonteza...
Com você, filho, começa
a desabar a família.

Ainda neste mesmo livro, há “Fim da casa paterna”, que abre a seção “Primeiro Colégio”, e que nesse jogo de oscilações positivas e negativas ou incômodas dos poemas, desta vez trata da mudança do menino para estudar na cidade grande e em que transparece a figura do pai poderoso e ao mesmo tempo companheiro:

E chega a hora negra de estudar.
Hora de viajar
rumo à sabedoria do colégio.

Além, muito além de mato e serra,
fica o internato sem doçura.
(...)
Vou dobrar-me
à regra nova de viver.
Ser outro que não eu, até agora
musicalmente agasalhado
na voz de minha mãe, que cura doenças,
escorado
no bronze de meu pai, que afasta os raios.
(...)
A “condução” me espera:
o cavalo arreado, o alforje
da matolagem,
o burrinho de carga,
o camarada-escudeiro, que irá
na retaguarda,
meu pai-imperador, o Abre-Caminho.

Os olhos se despedem da paisagem
que não me retribui.
(...)
Só o lenço de minha mãe fala comigo
e já se recolheu.
(...)
São oito léguas compridas
no universo sem estradas.
(...)
Se bem que macia a sela,
deixa o traseiro esfolado.
Até que afinal, hosana!
apeando em São Gonçalo
diante da suspirada
venda de Augusto Pessoa,
meu pai, descansando, estende-me
o copo quente e divino
de uma cerveja Fidalga.
Bebi. Bebemos. Avante.

E até em seu último e póstumo livro, *Farewell* (1996), traz essas mesmas questões de sua herança familiar, de sangue, abordadas num tom trágico (no sentido do irremediável, de uma condição inescapável à qual estava vinculado desde a origem), distinto, portanto, dos *Boitempo*, com um amargor talvez inevitável de um fim de vida. No poema “O peso de uma casa”, tais questões são vestígios e restos de memória, surgem como um lamento e um peso de quem permaneceu só a “portar o peso” daquela história e tradição familiar, como a confirmar tudo o que pareceu profecia sobre aquele menino “descorçoado, e finito”, “fim natural” do clã (vale rever a nota 19 e as considerações da página 81):

O peso de uma casa

La maison de mon père était vaste et commode
merecia de mim um soneto ou uma ode.

Eu não soube entendê-la e não soube torvá-la.
Só resta, exígua estampa, o frescor de uma sala.

Aquela egrégia escada, aquela austera mesa
sumiram para sempre em lances de incerteza.

Caem móveis em pó, e ondulantes cortinas
deixaram de esvoaçar no silêncio de Minas.

Ouço o tlintlim de um copo, o espocar de uma rolha,
sonidos hoje iguais ao virar de uma folha.

Cada tábua estalando em insônia sussurra
a longa tradição da família casmurra.

E os passos dos antigos, a grita das crianças
migram do longe-longe em parábolas mansas.

Perco-me a visitar a clausura dos quartos
e neles eis entrevejo no escorrer de lagartos,

formas acidentais de uma angústia infantil
a estruturar-se logo em castelo febril.

Sou eu só a portar o peso dessa casa
que afinal não é mais que sepultura rasa.

Há uma linha “evolutiva”, portanto, envolvendo esse enigma em sua poesia, personagem à qual Drummond permaneceu ligado até o fim. E pelo que se poderia

imaginar pela declaração do próprio poeta, se fundirmos, ou ao menos levarmos em conta o ponto ou os pontos de intersecção entre as duas figuras – o pai personagem e o pai real – teria sido assim que enfrentou “a obrigação de julgar um homem, analisar e concluir. Tornei-me uma espécie de irmão dele, e esta foi seguramente a grande conquista de minha vida: compreender e amar realmente meu pai”, (vide nota 31). Declaração surpreendente, se a trouxermos para a companhia dos poemas em que lida com a personagem do pai, mesmo fazendo todas as ponderações possíveis em relação a aproximações diretas entre uma coisa e outra, entre essa declaração e os poemas. Mas, como já foi dito reiteradas vezes, é inevitável levar isso em consideração quando se observa os movimentos e os percursos do autor na construção dos poemas em questão aqui.

Capítulo 5

OS POEMAS DO PERCURSO

As composições desta investigação – e que comprovariam a hipótese aqui enunciada – serão analisadas acompanhando a sequência cronológica de publicação dos livros de poesia de Drummond e também a sequência em que os poemas aparecem dentro dessas coletâneas. Não foi possível no decorrer da pesquisa mapear a origem e a primeira publicação desses nove poemas (se teriam aparecido em outras publicações antes dos livros em que se encontram definitivamente), questão aparentemente periférica, mas que poderia corroborar de algum modo o que se está afirmando aqui. De qualquer forma, como dito, foram considerados na sequência em que aparecem editados e publicados em definitivo, mesmo sem ser possível afirmar que haja correspondência entre datas de composição e de publicação.

Outra questão que não será objeto de análise nos poemas diz respeito às mudanças que eventualmente tenham sofrido no decorrer das edições, questões como alterações, supressões ou acréscimos de palavras e versos, por exemplo, algo que de fato ocorreu em alguns poemas, mas que tem pouca relevância para os objetivos dessa investigação, pois não alteraram a “essência” do texto poético.

Por essa razão, ainda que o metódico poeta não os tivesse produzido e publicado exatamente na mesma sequência em que se apresentam atualmente (algo que, por outro lado e exagerando um pouco, soaria absolutamente contraditório e improvável, caso publicados numa sequência oposta, por exemplo), ainda assim seria possível identificar o percurso (ou um outro percurso) desse eu lírico em relação à figura paterna. Como assinalado, isso se justifica, pois há – do ponto de vista desta pesquisa – uma nítida mudança de rumos na psicologia ou conduta reflexiva do eu lírico, marcada pela investigação e prospecção sobre a figura paterna, que coincidem ou fazem parte da reflexão sobre o próprio eu, como ficou acentuado desde o início. Em razão disso, certas questões abordadas anteriormente deverão reaparecer para contribuir com as análises.

Outra questão que pode parecer óbvia, mas não deixa de ser prudente registrá-la, é o fato de que os poemas elencados e analisados aqui, publicados entre 1942 (*José*) e 1951 (*Claro enigma*), não tiveram, evidentemente (com exceção dos deste último livro, como se verá), uma elaboração ‘planejada’ pelo autor de modo que constituísse

o percurso identificado por esta pesquisa. O que as referências distintas à figura do pai sinalizam no decorrer dessas produções são “estados de espírito” do poeta em momentos distintos, se podemos dizer assim, ao lidar com tema tão perene nele mesmo, conforme o passar de anos e o próprio indagar à memória, a todo momento reconstituída, ou seja, estão relacionadas “à qualidade mesma da memória em que se produziram”, retomando a afirmação de Alcides Villaça. A exceção em relação a isso está nos poemas de *Claro enigma* incluídos aqui. Estes foram, no livro, deliberadamente organizados e sequenciados por Drummond, o que ele fez, aliás, no livro como um todo; é “o mais encerrado em sua própria trama, o mais esquematizado, o livro mais livro”, afirma Sebastião Uchoa Leite (1977, p. 280/281). Vale lembrar que “Os bens e o sangue” (que na *Antologia poética* organizada pelo autor foi para a seção “A família que me dei”) é o poema que fecha a seção “Selo de Minas”, que vem imediatamente antes da seção “Os lábios cerrados” (toda voltada aos familiares mortos), de onde foram retirados – na mesma sequência em que aparecem – os poemas incluídos aqui.

Mas, para além disso, o que mais nos interessa é essa identificação das transformações no trabalho com a persona paterna, que indicam essa “intimidade crescente” entre o sujeito lírico e essa abstração (repleta de concretude), questão essencial desta investigação e também já citada aqui. Joaquim-Francisco Coêlho parece ter essa mesma visão – ainda que este importante crítico não tenha apontado o caminho que ora apresentamos – ao comparar a expressão final de “Perguntas” (CE), “Amar depois de perder”, com “Só hoje nos conhecermos”, do anterior “Viagem na família” (JO). Para ele, a primeira é uma reformulação estilisticamente “mais rica” do que a segunda. “Mais rica porque sobretudo mais elíptica, antes sugerindo que extravasando o sentimento, **como se este refinar-se do estilo, conquista do tempo, correspondesse a igual refinamento de afetividade, também purificada pelos anos**” (COÊLHO, 1973, p. 181 - grifo nosso). Para efeito de contraste com o que se disse até este ponto e principalmente com o que se vai dizer a partir de agora, reforçando a afirmação de que a memória assume caracteres diversos a cada fase da obra drummondiana, e também tomando como referência os poemas “Convívio” e “Permanência”, ambos de *Claro enigma*, é interessante trazer os versos de “A hora do cansaço”, não à toa publicado num dos últimos livros de Drummond, “Corpo” (1984):

... as pessoas que amamos
 são eternas até certo ponto.
 Duram o infinito variável
 no limite de nosso poder
 de respirar a eternidade.
 (...)
 Começam a esmaecer quando nos cansamos,
 e todos nos cansamos, por um ou outro itinerário,
 de aspirar a resina do eterno.
 Já não pretendemos que sejam imperecíveis.
 (...)
 Do sonho de eterno fica esse gosto acre
 na boca ou na mente, sei lá, talvez no ar.

Os poemas que serão objeto de interpretação e análise a seguir são: “Edifício Esplendor” (trechos) e “Viagem na família” (J, 1942); “Como um presente” e “Rua da madrugada” (RP, 1945); “Convívio”, “Permanência”, “Perguntas”, “Encontro” e “A mesa” (CE, 1951).

5.1 “Edifício Esplendor” (*José*): choques entre memória e tempo presente.

Como visto, a primeira menção mais conhecida de Drummond à figura do pai aparece em “Infância” (AP - 1930): “Lá longe meu pai campeava/ no mato sem fim da fazenda”.

Ainda nesse livro, no poema “Explicação”, há um lamento específico, também já mencionado, em tom fatalista, sobre essa condição inescapável (ou do que também não pôde ter sido, isto é, fazendeiro):

Ah, ser filho de fazendeiro!
 (...)
 é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de.
 (...)
 Quem me fez assim foi minha gente e minha terra
 e eu gosto bem de ter nascido com essa tara.

Trata-se de outro aspecto da condição de *gauche* e, vale relembrar, já manifesta desde o primeiro poema publicado nesse seu primeiro livro, e que apresenta algo que perdura em sua obra: a ambiguidade entre o orgulho e a repulsa a essa marca de nascença,

indelével, mas que foi devidamente aceita e incorporada. É marca de culpa também e que constitui, por exemplo, outro poema essencial para entender essa característica, presente noutro momento da obra (também balizador neste estudo), que é “Os bens e o sangue” (CE), e que tem as características de um drama no qual se “apresenta a situação do herói trágico: o poeta-personagem não pode escolher não ser quem é”, lembra Marlene de Castro Correia (2015, p. 133). Antonio Candido (2004, p. 85-86) também aponta a centralidade desse poema, que aparece justamente como um testamento, ligando o “passado da família e o presente do indivíduo”, confirmando

que outro modo de ser teria sido impossível, pois o que existe já fora predeterminado desde sempre na própria natureza da família que o gerou (...) consistiria numa imanência todo-poderosa que lhe traça bitolas e explica por que ele precisa dela para compreender a si mesmo, na sua natureza e nas suas relações.

Mais um elemento, portanto, de sua *gaucherie*. Mas depois de *Alguma poesia*, referências diretas e específicas ao pai só retornarão no livro *José*, a partir do qual ele se tornará “obsessão máxima deste ciclo”, ainda segundo Antonio Candido (2004, p. 84).

E esse retorno se dá em contraposição à imagem que aparece em “Infância” (AP, 1930), mas alinhada – ou dentro de certa continuidade – a “Explicação” (AP) e a “Mortos de sobrecasaca” (SM, 1940), como afirmado. Nesse sentido (principalmente em relação a esse último poema de *Sentimento do mundo*) com “Os rostos imóveis” (J, 1942) parece haver um mergulho no mundo de seus mortos, uma “obsessão com os mortos”, dirá Cândido (2004, p. 84): “Pai morto, namorada morta./Tia morta, irmão nascido morto./ Primos mortos, amigo morto./ Avô morto, mãe morta/ (mãos brancas, retrato sempre inclinado na parede, grão de poeira nos olhos).”

Mas é em “Edifício Esplendor” (J) que se encontra um sinal ainda mais forte com uma referência irônica e negativa sobre a casa paterna e, por suposto, reflexiva à imagem do pai: “Oh que saudades não tenho/ de minha casa paterna”.

Edifício Esplendor

I

Na areia da praia
Oscar risca o projeto.
Salta o edifício
da areia da praia.

No cimento, nem traço
da pena dos homens.
As famílias se fecham
em células estanques.

O elevador sem ternura
expele, absorve
um ranger monótono
substância humana.

Entretanto há muito
se acabaram os homens.
Ficaram apenas
tristes moradores.

II

A vida secreta da chave,
Os corpos se unem e
bruscamente se separam.

O copo de uísque e o blue
destilam ópios de emergência.
Há um retrato na parede,
um espinho no coração,
uma fruta sobre o piano
e um vento marítimo com cheiro de peixe, tristeza, viagens...

(...)

O retrato confiava o bigode.

III

Oh que saudades não tenho
de minha casa paterna.
Era lenta, calma, branca,
tinha vastos corredores
e nas suas trinta portas
trinta crioulas sorrindo,
talvez nuas, não me lembro.

E tinha também fantasmas, mortos sem extrema-unção,
anjos da guarda, bodoques
e grandes tachos de doce
e grandes cismas de amor,
como depois descobrimos.

Chora, retrato, chora.
Vai crescer a tua barba
neste medonho edifício

de onde surge tua infância
como um copo de veneno.

(...)

V

Os tapetes envelheciam
pisados por outros pés.

Do cassino subiam músicas
e até o rumor das fichas.

Nas cortinas, de madrugada
a brisa pousava. Doce.

A vida jogada fora
voltava pelas janelas.

Meu pai, meu avô, Alberto...
Todos os mortos presentes.

Já não acendem a luz
com suas mãos entrevadas.

Fumar ou beber: proibido.
Os mortos olham e calam-se.

O retrato descoloria-se,
era superfície neutra.

As dívidas amontoavam-se.
A chuva caiu vinte anos.

Surgiram costumes loucos
e mesmo outros sentimentos.

- Que século, meu Deus! diziam os ratos.
E começavam a roer o edifício.

A lembrança propriamente aparece apenas na terceira estrofe do poema e volta em parte na quinta estrofe, trechos que serão o foco da análise aqui. É suscitada pelo retrato na parede que “cofiava o bigode” – o próprio eu lírico – e surge em meio ao angustiante viver no arranha-céu à beira-mar que trancafia “famílias em células estanques” e desumaniza as pessoas: “há muito se acabaram os homens./ Ficaram apenas tristes moradores”. O uísque e a sensação de angústia, o “blue”, “destilam ópios de emergência” que combinados ao próprio retrato, ao “espinho no coração” e ao vento do mar sugerem evocações.

Para Cândido (2004, p. 84) em “Edifício Esplendor” se “delineia a figura do pai (...) expandindo-se e combinando-se no tema da cidade natal”, como irá acontecer em poema posterior, “Viagem na família”.

Mas a tentativa de fuga subjetiva do “medonho edifício”, diante das lembranças suscitadas da casa paterna, revela-se infrutífera. Fica a sensação de um remoer de remorsos a partir desse viver numa construção símbolo da grande cidade, que se transpõe para a lembrança da casa paterna; na reminiscência não há saudade, há lamento ou queixas remoídas e se inicia com uma alusão paródica ao famoso verso de Casimiro de Abreu, no poema *Meus oito anos*, “aurora da minha vida”. Mas a infância, pelo contrário, surge como “um copo de veneno”:

Chora, retrato, chora.
Vai crescer a tua barba
neste medonho edifício
de onde surge tua infância
como um copo de veneno.

Como exposto no capítulo 1, este poema já apresenta a inquietude que o choque entre as distintas vivências – uma na memória e outra no tempo presente – provoca. Choque que traz ao mesmo tempo uma estranha ideia de continuidade e permanência entre mundos tão diferentes, aquele passado e o presente. Essa continuidade – que é um outro aspecto da *gaucherie* do poeta e que coincide plenamente com a do eu lírico – parece se representar pelo sujeito que se vê permanentemente deslocado (e não deslocado apenas porque saiu de um mundo – Itabira, família – para outro, a grande e desconhecida cidade).

Percebe-se aqui um passo adiante nessa reflexão (se compararmos a “Os mortos de sobrecasaca”) por meio de um incômodo encontro e da conexão que acabou por se criar entre as duas dimensões, algo provavelmente involuntário, em que estas apenas se conectaram por conta de um sentimento de angústia: é no “medonho edifício”, ou seja na modernidade da grande cidade, que “surge tua infância”, aquela do mundo rural e da casa paterna, mas “como um copo de veneno”.

Comparam-se espaços e situações do apartamento com as da casa paterna e, nesta, se mesclam, ambigualmente, “calma”, “vastos corredores”, “crioulas sorrindo, talvez nuas”, “fantasmas, mortos sem extrema-unção” e “cismas de amor” com, ao mesmo tempo, “anjos da guarda”, “bodoques” e “tachos de doce”, imagens contraditórias, misto de

sentimentos de desolação, de tranquilidade, proteção e prazer infantil⁴¹. Também aqui, é possível imaginar, no contexto dos poemas investigados em torno da figura do pai, uma primeira insinuação da memória involuntária, ou seja, gerada sem a intenção de evocar conscientemente o passado. Isto aparece noutra estrofe, a quinta, quando a brisa pousava “doce” nas cortinas do apartamento, de madrugada, num paralelo entre o presente angustiante vivido na célula estanke, em que cogitou o suicídio (na quarta estrofe), e a triste vida passada: “A vida jogada fora/voltava pelas janelas” e trazia “Meu pai, meu avô, Alberto⁴².../ Todos os mortos presentes”. A memória, nesse caso, parece nascer de uma dor ou de uma ferida. E o que foi jogado fora retorna com a sensação de remorso e que gera apatia ao eu lírico; eles “Já não acendem a luz (...) os mortos olham e calam-se./ O retrato descoloria-se,/ era superfície neutra”. Há ainda referência – ao que parece relativa a esse passado e aos ancestrais – a dívidas (em sentido mais amplo)

⁴¹ Imagens e sensações inóspitas e até mesmo repulsivas da casa paterna, ao mesmo tempo mescladas a outras nem tanto, também provocadas por uma memória, aparecem em “Nosso tempo” (RP). Elas contrastam com certa nostalgia da casa em “Vila de Utopia”, de *Confissões de Minas* (sobre a presença da “casa” como tema e palavra, vale rever a nota 19 e as questões pontuadas na página 81):

Certas histórias não se perderam.
 Conheço bem esta casa,
 pela direita entra-se, pela esquerda sobe-se,
 a sala grande conduz a quartos terríveis,
 como o do enterro que não foi feito, do corpo esquecido na mesa,
 conduz à copa de frutas ácidas,
 ao claro jardim central, à água
 que goteja e segreda
 o incesto, a bênção, a partida,
 conduz às celas fechadas, que contêm:
 papéis?
 crimes?
 moedas?

Coelho também faz uma observação interessante e pertinente dos vínculos entre a casa e a imagem do pai que transparecem nesses poemas. A casa

dá forma concreta à biografia e à personalidade do patriarca. Funciona, portanto, como sede e cenário de seus atos humanos, como ponto de referência de sua vida cotidiana: o hábito de fumar, de andar à noite pelos corredores, de enfrentar corajosamente as conspirações da política. O segredo dessa criatura fascinante, que constitui um dos assuntos da peça [o poema “Como um presente”, que se verá a seguir], e que o poeta se esforça por descobrir (...). (COELHO, 1973, p. 241).

⁴² Provável referência a Alberto Campos, amigo de Drummond em Belo Horizonte, que o incentivou a sair de Itabira e voltar a viver na capital mineira, convidando-o para ser redator-chefe do *Diário de Minas* em 1926. Drummond dedicou a ele uma notável crônica – “Recordação de Alberto Campos” - publicada naquele jornal um dia após a morte do amigo, em 20/06/1933, mais tarde incluída em *Confissões de Minas* (1944).

que se amontoavam sobre o eu lírico. Para Alcides Villaça (2006, p. 111), “Esse remoer culposo (...) revolve a matéria vivida para acusar a instabilidade provocada pelas lembranças. As raízes dessa culpa remontam aos ancestrais...”, algo explícito em “Explicação”, ou seja, algo presente em seu primeiro livro, vale ressaltar, e que permanece e se acentua, como vimos, em “Os bens e o sangue”, publicado vinte anos depois. Villaça ainda destaca que “esse sentimento [o remoer culposo] constitui um dos motores da poesia drummondiana”.

Desse modo, não nos parece propriamente que o *ubi sunt* que surge repentino neste poema e que “traz à tona a pulsação vital de outrora”, apenas personalize “a crítica do habitat contemporâneo”, como afirma Merquior (1975, p.53). No mínimo poder-se-ia dizer que essa “pulsação vital” que Merquior identifica é ambígua, a pensar nas imagens contraditórias da casa paterna que ela apresenta. Tampouco neste trecho do poema “a nostalgia do fazendeiro é realmente a perspectiva adequada à crítica drummondiana do *ethos* moderno” (idem, p. 54). Não parece haver aqui, propriamente, a “nostalgia do fazendeiro” para se contrapor a esta vida moderna no “medonho edifício”. Muito menos nostalgia enquanto espécie de saudade idealizada, em que se deseja algum tipo de regresso, algo, como já foi dito, completamente incompatível com a postura autoral de Drummond ao lidar com esses temas e com questões da memória.

Para concluir, o mesmo Merquior faz uma possível associação ou similitude, em Drummond, entre o homem solitário na urbe, em meio à multidão, e o seu congênere no campo, no vazio do meio rural, ao se referir ao poema “O boi” (J):

é a imagem rural, tão familiar ao ex-fazendeiro Drummond, que apreende por via analógica a profunda solidão do homem perdido na massa, exilado do sentido da existência, navegador à deriva deste frio que é a *lonely crowd*, a multidão das cidades modernas. (MERQUIOR, 1975, p. 58)

Consideração que poderia perfeitamente se referir a “Edifício Esplendor”.

5.2 “Viagem na família” (*José*): inquietude máxima.

O poema que inaugura e demarca este ciclo, a partir do qual “o tema do pai avulta como fixação”, nas palavras de Antonio Candido (2004, p. 84), é o fabuloso “Viagem na família” (J, 1942). Para Merquior (1975, p. 60), “o primeiro grande voo do lirismo da memória em Drummond”; para outro importante estudioso da obra poética do mineiro, John Gledson (1981, p. 143),

é talvez a realização mais contundente de *José*. A tensão dramática sustentada, a intensidade com que o mundo morto torna à vida, a emoção sufocante, e o sentimento de carinho desperdiçado, todos dão a sensação que Drummond súbita e finalmente feriu uma corda que ao longo da luta dos livros anteriores lhe havia escapado.

A jornada que se inicia “No deserto de Itabira”, em que o eu lírico, tomado pela mão do fantasma do pai, sai a visitar as profundezas das histórias familiares e de si mesmo, começa com um lamento logo em seu quarto verso: “Tanto tempo perdido”. E não apenas perdido pelo que já passou e se foi, mas também por aquele tempo que foi mal aproveitado, como se o eu lírico também fosse o responsável pelo que poderia ter sido diferente. Daí o remorso, mais uma vez.

A viagem na família irá, sabemos no final, redimir isso com uma reconciliação (que, de certa forma, mostrará ser momentânea, conforme se verá pelos poemas seguintes). Mas esse fato não tira o caráter trágico da personagem, que é conduzida pelo pai numa inusitada jornada pelos confins do passado e da morte, viagem que não pode evitar percorrer espaços que fazem parte do próprio eu, carregados de dor. É ainda trágico e melancólico, pois parece preso ao que se perdeu: os espaços, as vivências, as experiências e, principalmente, o próprio pai. Destaque-se, ainda, que se trata não apenas de uma viagem à interioridade da família, mas principalmente – importante frisar – à do poeta, à sua memória submersa. Para Merquior, “Em lugar de um *Ubi sunt* nostálgico, conjurado pelo poeta, é o passado que vem procurar o ego lírico (...). A lembrança não é solicitada; ela toma a iniciativa, como na memória involuntária de Proust” (MERQUIOR, 1975, pp. 60 e 62).

Viagem na família

No deserto de Itabira
a sombra de meu pai
tomou-me pela mão.
Tanto tempo perdido.
Porém nada dizia.
Não era dia nem noite.
Suspiro? Voo de pássaro?
Porém nada dizia.

Longamente caminhamos.
Aqui havia uma casa.
A montanha era maior.
Tantos mortos amontoados,
o tempo roendo os mortos.
E nas casas em ruína,
desprezo frio, humidade.
Porém nada dizia.

A rua que atravessava
a cavalo, de galope.
Seu relógio. Sua roupa.
Seus papéis de circunstância.
Suas histórias de amor.
Há um abrir de baús
e de lembranças violentas.
Porém nada dizia.

No deserto de Itabira
as coisas voltam a existir,
irrespiráveis e súbitas.
O mercado de desejos
expõe seus tristes tesouros;
meu anseio de fugir;
mulheres nuas; remorso.
Porém nada dizia.

Pisando livros e cartas,
viajamos na família.
Casamentos; hipotecas;
os primos tuberculosos;
a tia louca; minha avó
traída com as escravas,
rangendo sedas na alcova.
Porém nada dizia.

Que cruel, obscuro instinto
movia sua mão pálida
subtilmente nos empurrando
pelo tempo e pelos lugares
defendidos?
Olhei-o nos olhos brancos.
Gritei-lhe: Fala! Minha voz
vibrou no ar um momento,

bateu nas pedras. A sombra
prosseguia devagar
aquela viagem patética
através do reino perdido.
Porém nada dizia.

Vi mágoa, incompreensão
e mais de uma velha revolta
a dividir-nos no escuro.
A mão que eu não quis beijar,
o prato que me negaram,
recusa em pedir perdão.
Orgulho. Terror noturno.
Porém nada dizia.

Fala fala fala fala.
Puxava pelo casaco
que se desfazia em barro.
Pelas mãos, pelas botinas
prendia a sombra severa
e a sombra se desprendia
sem fuga nem reacção.
Porém ficava calada.

E eram distintos silêncios
que se entranhavam no seu.
Era meu avô já surdo
querendo escutar as aves
pintadas no céu da igreja;
a minha falta de amigos;
a sua falta de beijos;
eram nossas difíceis vidas
e uma grande separação
na pequena área do quarto.

A pequena área da vida
me aperta contra o seu vulto,
e nesse abraço diáfano
é como se eu me queimasse
todo, de pungente amor.
Só hoje nos conhecermos!
Óculos, memórias, retratos
fluem no rio do sangue.
As águas já não permitem
distinguir seu rosto longe,
para lá de setenta anos...
Senti que me perdoava
porém nada dizia.

As águas cobrem o bigode,
a família, Itabira, tudo.

Começa por imagens descritivas - “Aqui havia uma casa./A montanha era maior” – e passa aos poucos para uma narrativa de imagens – “casas em ruína, desprezo frio (...) a rua que atravessava a cavalo, de galope” – com pontos de referência, objetos e situações de um passado que espocam (objetos memoriais), como pontos luminosos repentinos, flashes residuais: “seu relógio”, “sua roupa”, “papéis de circunstância”, “suas histórias de amor”. Segue assim até o “abrir de baús e de lembranças violentas”. Daí, no que antes era o deserto de Itabira para o eu lírico, “as coisas voltam a existir”, mas desta vez “irrespiráveis e súbitas” em que são expostos “tristes tesouros”.

E algo sutil, mas muito relevante a observar nesse início, indicado em pontos distintos da análise de Merquior (1975) neste momento da obra, coincide com a hipótese do percurso demonstrado aqui. Ele lembra que a sombra do pai é quem busca o poeta, no caso de “Viagem na família”, e que em poema anterior – “Os rostos imóveis”, também de *José*, e que neste livro aparece depois de “Edifício Esplendor” – novamente são os parentes, amigos e conhecidos mortos que vêm a ele:

Os mortos passam rápidos, já não há como pegá-los.
Mal um se despede, outro te cutuca

Mas neste poema ocorre certa inversão no meio da “viagem”. No início é o pai quem toma a mão do eu lírico para conduzi-lo pela “Viagem patética/ através do reino perdido”, espaços obscuros do olvidado, e que se encaminha em tensão crescente até a sexta estrofe, quando a “mão pálida” não mais conduz, mas o empurra sutilmente “pelo tempo e pelos lugares defendidos” (proibidos). Até esse ponto predominava o espanto em relação ao espectro do pai. E é nele que se encontra o limiar da primeira explosão que se dará na estrofe seguinte: “Gritei-lhe: Fala!”. É também a partir da sexta estrofe – como aponta Joaquim-Francisco Coêlho (1973, p. 114) – que “a visão retrospectiva muda-se em introspecção, autoconhecimento do indivíduo à luz do seu passado”. Talvez por isso também, neste ponto, o eu lírico como que tentasse romper a passiva condução a que se submetia e busca, de certa forma, inverter a sujeição – ao menos questioná-la – passando a exigir da figura do enigmático fantasma que se manifestasse (e de forma cada vez mais insistente) até o ápice da tensão logo na abertura da nona estrofe: “Fala fala fala fala”.

A viagem é uma reconstrução ou reconstituição do eu pela sua história pessoal e familiar, ainda que seja com fragmentos e resíduos delas, por isso uma ação de arqueologia de si mesmo, como citado, em busca de uma genealogia. Passado ou memória não mais apenas como estática “fotografia na parede”, mas como algo provocado e dinamizado no presente, parte integrante do próprio eu, memória ressignificada.

Mas este atravessar pelo passado incômodo no poema – “Vi mágoa, incompreensão/ e mais de uma velha revolta/ a dividir-nos no escuro” – provoca o sujeito lírico a exigir que o espectro fale, ele indaga os porquês, busca explicação. O silêncio do pai é um grande enigma. A viagem revela as diferenças, os conflitos entre pai e filho, o orgulho de ambos – as “difíceis vidas” em meio a “distintos silêncios” – acentuada por antíteses expressivas: a “grande separação/na pequena área do quarto”. Trata-se de uma viagem “na” família, ressalta Villaça (2006, p. 111): “é de fato toda interior, apanhando no modo mais enfático da *impressão* o sentido profundo das ocorrências passadas, sobretudo a difícil relação entre aquele pai e aquele filho”.

É possível considerar, portanto, do ponto de vista desta análise, que é no meio do poema, na quinta estrofe, que encontramos a primeira mudança ou inflexão no trato com a figura do pai, especificamente. Fazendo uma breve e muito resumida retrospectiva desse personagem na obra, apenas para situar esse momento, antes a imagem do pai também possuía elementos idílicos, depois aparece em meio a certos estranhamentos e agora chega ao ponto de máxima inquietude. A partir desse momento, nos poemas seguintes com a personagem, o trato com esse enigma – dos mais instigantes em sua poética – irá oscilar entre as tentativas de resolução e de aceitação ou resignação a ele e, portanto, neste último caso, de abandono a qualquer (im)possível solução, se é que, de fato, isso esteve entre as intenções do eu lírico ou se se tratou mais de certo inconformismo com a questão. Daí as ambiguidades, as dúvidas, os questionamentos e as posturas, ora o confronto, ora a aceitação. Demanda questões de como isso se deu e que tipo de evolução ou transformação ocorreu ao eu lírico no lidar com essa personagem. Disso decorrem, fatalmente, indagações sobre a memória nesse caminho percorrido.

Na última estrofe o enigma dessa dolorosa viagem não se soluciona, jamais se resolverá. O que ocorre é que o eu lírico compreende o pai – “Só hoje nos conhecermos!” –,

embora não o decifre: “Senti que me perdoava, porém nada dizia”. Na verdade, ele extrai ou constrói um significado para esse silêncio pela reflexão sobre as imagens da memória (re)encontradas nessa viagem.

A pequena área da vida
me aperta contra o seu vulto,
e nesse abraço diáfano
é como se eu me queimasse
todo, de pungente amor.

Por isso a ressignificação, como apontado, permitindo que interpretasse o pai como quem mantivesse seu amor “em tripla cerca de espinhos”, dirá mais tarde em “Como um presente” (RP). Em outras palavras, é como se o eu, por meio dessa viagem pela memória, entendesse – ou começasse a entender – a própria história – com o pai, com a família e de si mesmo – sua origem, sua conformação, o que o fez assim, o que o tornou o que é. Deste ponto de vista, é também a isso que se refere o rio de sangue que também lhe percorre, de que é constituído e que também constitui, alegoria de algo que o compõe e até certo ponto o determina.⁴³ João-Francisco Coêlho (1973, p. 116) fala em “crença quase mística na força do sangue”, algo que aparece pela primeira vez neste poema e que prenuncia momentos de outros como “Resíduo” (RP), “Os bens e o sangue” e “A mesa” (CE).

Alcides Villaça (2006, p. 111) analisa por outro viés esse ponto crucial do poema. Este autor não se refere a um entendimento propriamente, mas a uma “sublimação”, um momento “em que ambos se revelam”: “(...) o filho-poeta, recriando o pai e a si mesmo no interior dessa viagem, alcança a sublimação de um abraço tão consistente quanto inefável, em que ambos se revelam – num definido e definitivo silêncio – dentro da poesia do filho: Só hoje nos conhecemos”.

O final é igualmente enigmático. Tudo o que veio à tona nesta viagem pela memória submerge novamente: o pai, a família, Itabira. Possivelmente não estarão submersos

⁴³ Na entrevista concedida à filha, Maria Julieta Drummond de Andrade em janeiro de 1984 (ver nota 31), Drummond fala do livro que irá lançar com uma seleção de páginas de um diário – que viria a ser *O observador no escritório*. Também afirma que só vai deixar de fora páginas sobre a família, para que os netos possam perceber o “rio de sangue” que flui entre gerações (ver nota 3). Estas páginas inéditas foram reunidas pelo neto Pedro Graña Drummond em *Uma forma de saudade*, livro publicado no final de 2017 (ver nota 28).

como antes, retornando à ainda mais obscura condição anterior. Pode-se ousar dizer, nessa interpretação, que isso se refere ao enigma que permanece: “As águas não permitem distinguir seu rosto longe”. Ter aceito a vida que passou não significa tê-la entendido. Ela volta a estar submersa, quem sabe acessível a outras evocações da memória.

Outro ponto importante a abordar para uma melhor apreensão do poema é o destaque que Merquior (1975, pp. 62-63) dá à sua construção. Este autor aponta para os versos curtos, todo o poema praticamente em redondilha maior, o que, ainda segundo ele, “acalenta a viagem ao país de outrora. De quando em quando, um leve alongamento do metro assinala a subida da emoção”. Ele ainda destaca a mudança ou elevação gradativa de tom, num “glissando” – para usar uma terminologia própria da música – no refrão “Porém nada dizia” que encerra quase todas as estrofes e em que um acúmulo de tensão de cada situação acaba suavizado ou repentinamente atenuado pela frustração do “nada dizia”, tensão que chega ao ápice na nona estrofe, como mencionado, com “Fala fala fala fala”, sem vírgulas, “tornando-se o silêncio doloroso da sombra paterna exasperante, ego lança-lhe em vão um grito veemente, único exemplo de repetição mais-que-ternária na obra drummondiana”. Depois desse ponto começa a refluir na estrofe seguinte e chega a uma “resolução”, no sentido musical, que não significa decifração do enigma, como já dito, mas denota esse apaziguamento do próprio eu diante do insolúvel. A associação da construção do poema com uma composição musical não é descabida e certamente Merquior sabia que “Viagem na família”, de fato, fora musicado por Heitor Villa-Lobos e – por coincidência – apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 30 de dezembro de 1948 como “Poema de Itabira”, exatamente no dia em que Drummond acompanhava o sepultamento de sua mãe na cidade natal.

5.3 “Como um presente” (*A rosa do povo*): o enigma pai não era um enigma?

À semelhança de “Viagem na família”, em “Como um presente” (*RP*) faz-se um novo percurso pela memória, mas desta vez concentrado na figura do pai e em sua história vista pelo filho. Se lá o espectro o conduzia pela mão e depois o empurrava, aqui, pelo contrário, a figura do pai encontra-se absolutamente inerte, no túmulo.

Como um presente

Teu aniversário, no escuro,
não se comemora.

Escusa de levar-te esta gravata.
Já não tens roupa, nem precisas.

Numa toalha no espaço há o jantar,
mas teu jantar é silêncio, tua fome não come.

Não mais te peço a mão enrugada
para beijar-lhe as veias grossas.
Nem procuro nos olhos estriados
aquela interrogação: está chegando?

Em verdade paraste de fazer anos.
Não envelheces. O último retrato
vale para sempre. És um homem cansado
mas fiel: carteira de identidade.

Tua imobilidade é perfeita. Embora a chuva,
o desconforto deste chão. Mas sempre amaste
o duro, o relento, a falta. O frio sente-se
em mim que te visito. Em ti, a calma.

Como compraste calma? Não a tinhas.
Como aceitaste a noite? Madrugavas.
Teu cavalo corta o ar, guardo uma espora
de tua bota, um grito de teus lábios,
sinto em mim teu corpo cheio, tua faca,
tua pressa, teu estrondo... encadeados.

Mas teu segredo não descobro.
Não está nos papéis
do cofre. Nem nas casas que habitaste.
No casarão azul
vejo a fieira de quartos sem chave, ouço teu passo
noturno, teu pigarro, e sinto os bois
e sinto as tropas que levavas pela Mata
e sinto as eleições (teu desprezo) e sinto a Câmara
e passos na escada, que sobem,
e soldados que sobem, vermelhos,
e armas que te vão talvez matar,
mas que não ousam.
Vejo, no rio, uma canoa,
nela três homens.
“Inda que mal pergunte, o Coronel sabe nadar?
Porque esta canoa, louvado Deus, pode virar,
e sua criação nunca mais que o senhor há de encontrar.”
Tua mão saca do bolso uma coisa. Tua voz vai à frente.
“Coronel, me desculpe, não se pode caçoar?”

Vejo-te mais longe. Ficaste pequeno.
Impossível reconhecer teu rosto, mas sei que és tu.
Vem da névoa, das memórias, dos baús atulhados,
da monarquia, da escravidão, da tirania familiar.

És bem frágil e a escola te engole.
 Faria de ti talvez um farmacêutico ranzinza, um doutor confuso.
 Para começar: uma dúzia de bolos!
 Quem disse?
 Entraste pela porta, saíste pela janela
 - conheceu, seu mestre? – quem quiser que conte outra,
 mas tu ganhavas o mundo e nele aprenderias tua sucinta gramática,
 a mão do mundo pegaria de tua mão e desenharia tua letra firme,
 o livro do mundo te entraria pelos olhos e te imprimiria sua completa e
 clara ciência,
 mas não descobro teu segredo.

É talvez um erro amarmos assim nossos parentes.
 A identidade do sangue age como cadeia,
 fora melhor rompê-la. Procurar meus parentes na Ásia,
 onde o pão seja outro e não haja bens de família a preservar.
 Por que ficar neste município, neste sobrenome?
 Taras, doenças, dívidas; mal se respira no sótão.
 Quisera abrir um buraco, varar o túnel, largar minha terra,
 passando por baixo de seus problemas e lavouras, de eterna agência do
 correio,
 e inaugurar novos antepassados em uma nova cidade.
 Quisera abandonar-te, negar-te, fugir-te, mas curioso:
 já não estás, e te sinto,
 não me falas, e te converso.
 E tanto nos entendemos, no escuro,
 no pó, no sono.

E pergunto teu segredo.
 Não respondes. Não o tinhas.
 Realmente não o tinhas, me enganavas?
 Então aquele maravilhoso poder de abrir garrafas sem saca-rolha,
 de desatar nós, atravessar rios a cavalo, assistir, sem chorar, morte de
 filho,
 expulsar assombrações apenas com teu passo duro,
 o gado que sumia e voltava, embora a peste varresse as fazendas,
 o domínio total sobre irmãos, tios, primos, camaradas, caixeiros, fiscais
 do governo, beatas, padres, médicos, mendigos, loucos mansos, loucos
 agitados, animais, coisas:
 então não era segredo?

E tu que me dizes tanto
 disso não me contas nada.

Perdoa a longa conversa.
 Palavras tão poucas, antes!
 É certo que intimidavas.
 Guardavas talvez o amor
 em tripla cerca de espinhos.
 Já não precisas guardá-lo.
 No escuro em que fazes anos,
 no escuro,
 é permitido sorrir.

O poema parece iniciar com uma ironia mórbida, como se à beira da campa do pai, no dia que seria o aniversário daquele, o filho lhe comunica:

Escusa de levar-te esta gravata.
 Já não tens roupa, nem precisas.
 (...)

 Em verdade paraste de fazer anos.
 (...)

 Tua imobilidade é perfeita. Embora a chuva,
 o desconforto deste chão. Mas sempre amaste
 o duro, o relento, a falta. O frio sente-se
 em mim que te visito. Em ti, a calma.

Na conversa que se segue paira uma sensação mista de saudade, admiração e mágoa:

(...)
 guardo uma espora
 de tua bota, um grito de teus lábios,
 sinto em mim teu corpo cheio, tua faca,
 tua pressa, teu estrondo... encadeados.

Desde o início até o verso 24, essa ironia (com as lembranças e dúvidas), parece transitar para o espanto, como se tudo do pai que fora vivido estivera sempre marcado por um estranhamento ou por um enigma: que homem era este? Este ser duro, inquieto, estrondoso? “homem cansado mas fiel”? Há uma busca do pai e de seu segredo. Segredo que “não está nos papéis do cofre. Nem nas casas que habitaste” (vale reler a nota 41), tampouco parece ser encontrado na figura noturna a transitar pela “feira de quartos sem chave” da casa da família, com sua forte presença metonímica marcada pelos passos, pelo pigarro; ou ainda no sujeito que desprezava as eleições, que viajava com a animália pela mata, que enfrenta inimigos que não ousam matá-lo, como se vê entre os versos 26 e 43. Este retrato moral não parece ser suficiente. Esta outra viagem pelo passado traz ainda um novo momento no poema, como uma nova indagação para desvendar esse pai por meio de sua genealogia e de sua infância (versos 44 a 56), ir às suas origens familiares, patriarcais: “Vem da névoa, das memórias, dos baús atulhados, da monarquia, da escravidão”. O pai, agora, é criança – seu rosto não se reconhece, “mas sei que és tu”, que também viveu a “tirania familiar” e foi capaz de enfrentar e

fugir da tirania da escola⁴⁴. Fugiu dos “bolos” nas mãos (castigo comum em escolas, consistia em golpear as mãos dos alunos com um instrumento de madeira por faltas que cometessem). Mas “a mão do mundo pegaria de tua mão e desenharia tua letra firme”, foi a que o formou e ensinou “tua sucinta gramática”; “o livro do mundo te entraria pelos olhos e te imprimiria sua completa e clara ciência”, mas ainda assim, “não descubro teu segredo”, toda essa investigação por via da memória parece ser insuficiente e sem sentido.

Para Marlene de Castro Correia (2015, p. 122), dentre os poemas relativos ao pai, “este é o mais rico em fatos e episódios representativos de sua autoridade patriarcal e sua personalidade poderosa”. Merquior (1975, p. 92) também lembra que neste poema “sua

⁴⁴ Ainda que não se tenha por objetivo justificar um pelo outro (o pai biográfico pelo pai figurado e vice versa), não deixa de ser relevante saber mais sobre o sujeito que molda a figuração de Drummond. Um trecho de seu diário pessoal só publicado no livro póstumo *Uma forma de saudade*, o poeta deixa apontamento revelador, em janeiro de 1947, com o título “Papai - Meu avô Elias”, sobre a relação entre o pai e o avô de Drummond. Diz que a reminiscência foi contada por um tio do poeta, também chamado Elias: “Meu bisavô morreu três anos antes da esposa (1870). Meu pai tinha então 10 anos e era uma criança doente e enfezada. Ninguém adivinharia nele o homem aprumado, saudável e poderoso que chegou a ser. Na dor de ver morrer o velho Paula Andrade, meu avô Elias lamentava-se: ‘Por que, em vez de meu pai, não morreu esse menino magricela, que tanto trabalho dá para criar?’. Meu pai escutou essas palavras e guardou aberta a ferida. É admirável como conseguiu reagir e logrou ser o homem duro que meu próprio avô chegou a estimar e respeitar.” O episódio transmigrou para o poema “Crônica de gerações”, de *Menino antigo (Boitempo II)*:

Silêncio. Morreu o Comendador.
 Merecia ser eterno
 com seu poder, seu gado, suas minas,
 seu dinheiro na burra.
 Então morre – silêncio – o Comendador
 e não desabam as montanhas
 e o mundo, já vazio, não acaba?
 Injusto ele morrer – o filho exclama.
 Por que, em seu lugar,
 o Senhor não chamou seu netinho enfezado,
 esse menino aí, fracote, feio?

O menino ouve e come estas palavras,
 assimila-as no sangue, e cresce e é forte
 e poderoso mais que o Comendador.
 Nasce-lhe por sua vez um filhinho enfezado
 mas este
 cresce sem maldição, fica por isso mesmo.

Nem sempre o Senhor chama. Ele às vezes esquece.

Ainda sobre o pai biográfico, veja a nota 20, sobre o documento de compra de uma escrava quando ele tinha 16 anos.

condição sociocultural se precisa melhor que antes”. O caráter dinâmico do pai – homem temido, destemido, impetuoso – arrolado no poema, contrasta com o fato de estar morto, portanto imóvel, como observa Joaquim-Francisco Coêlho (1973, P. 133).

Se em “Viagem na família” a reconciliação aconteceu, ainda que tenha ocorrido uma enfática cobrança por respostas – “Fala fala fala fala./ Puxava pelo casaco/ que se desfazia em barro” –, aqui, a princípio, essa cobrança é mais amena: “E pergunto teu segredo./Não respondes”. Não há conflito ou remorso explícito, a não ser este estranhamento apontado; denota-se daí uma mudança ou transformação na abordagem à personagem do pai, mesmo que ainda não se tenha descoberto o seu segredo ou desvendado o enigma. Talvez isso – aqui também – não importará mais e não apenas porque será impossível decifrar tal enigma; não se trata apenas de conformar-se com o que é insolúvel, mas de compreender e aceitar o pai, ou a personagem criada a partir dele. Caminho que vem se configurando desde “Viagem na família”.

A rememoração, mais uma vez, se fez por uma narrativa de imagens, resíduos memoriais, flashes de situações, cenas e outras histórias, em outras palavras, tentativas de compreendê-lo, mas o enigma permanece, como dito, “teu segredo não descubro”, afirmação que se repetirá a cada passo dessa investigação que perpassa a primeira metade do poema e que continua obscura até o fim: “(...) então não era segredo?/ E tu que dizes tanto/ disso não me contas nada.”

Esse movimento de ruminação de pensamentos, memórias, lembranças, sensações e imagens aparentemente soltas e descontraídas, que parecem saltar espontaneamente, não surgem, evidentemente, de modo linear. Pelo contrário, é desordenado até em relação aos sentimentos que suscita – ou justamente por causa deles – por conta do embate com o enigma. São próprias dos tempos coexistentes na memória. Se até a primeira metade do poema pareceu que o eu lírico estaria conformado com a impossibilidade desse embate, ele volta num momento seguinte a questionar-se ou a revoltar-se, ao explicitar o incômodo, a não-aceitação dessa insondável ou insolucionável figura:

É talvez um erro amarmos assim nossos parentes.
A identidade do sangue age como cadeia
fora melhor rompê-la. Procurar meus parentes na Ásia.

Mas o amor aos parentes independe da vontade, ou do desejo de amar, “age como cadeia”? Há uma força maior – o sangue - que impele ao amor? Por que é necessário ter de preservar “bens de família”?

Não se trata de bens materiais, mas de um certo conteúdo espiritual-moral do qual não consegue (nem deseja, na verdade, nessa ambígua e tumultuada situação interna do eu) se livrar e que também está presente mais como símbolo, ícone ou marca de ascendência, do que bens físicos. Por isso também faz todo sentido pensar que “Por mais carregado de valores afetivos que seja para Drummond, o tema da família não escapa à visão histórico-social desenvolvida em *A rosa do povo*”, (MERQUIOR, 1975, p. 92). Este é mais um exemplo que reforça esse aspecto da obra, algo que reaparece neste poema:

Por que ficar neste município, neste sobrenome?
 Taras, doenças, dívidas (...)
 Quisera abrir um buraco, varar o túnel, largar minha terra,
 passando por baixo de seus problemas e lavouras, de eterna agência do
 correio,
 e inaugurar novos antepassados em uma nova cidade.

Algo já presente, abordado brevemente em poemas anteriores, como “Explicação” (AP), e fundamentalmente em “Os bens e o sangue” (CE). Como se toda essa presença fosse comunicada permanentemente: “eterna agência do correio”. Essa negação “é poeticamente vivenciada apenas como aspiração e desejo, que não chegam a consumar-se em fato, pois a afirmação (...) se impõe como realidade mais à frente” (CORREIA, 2015, p. 122).

Para Merquior (1975, p. 93),

a lembrança é reconciliação. As confissões de amor filial são uma tardia carícia, uma efusão póstuma apagando o gosto amargo das disputas, das revoltas, dos despotismos, da incompreensão mútua. A percepção perturbadora do fato da hereditariedade - *a estranha ideia de família/ viajando através da carne* (“Retrato de família” - RP) pacifica a alma do *gauche* rebelde.

Assim também, neste ponto de “Como um presente”, mais uma vez o pêndulo irregular dos sentimentos pende para a reconciliação, para a compreensão de quem seja ou do que seja o pai:

Quisera abandonar-te, negar-te, fugir-te, mas curioso:
já não estás, e te sinto,
não me falas, e te converso.
E tanto nos entendemos, no escuro,
no pó, no sono.

A reconciliação, desta vez, se dá pela quebra do enigma ou mais pela conclusão de que talvez inexista um enigma: o pai não tinha um segredo? Ele vai além, segue da reconciliação para uma ambígua admiração, que, se antes parecia contida e disfarçada, agora se escancara, torna-se aberta, exposta, bem diferente do que se vê nos poemas anteriores, dentro da sequência proposta nesta análise. Se entre os feitos de “maravilhoso poder” aparecem aqueles que poderiam ser admiráveis aos olhos de uma criança – abrir garrafas sem saca-rolha, desatar nós, atravessar rios a cavalo – também aparecem outros que em geral se atribuem a um homem frio, aparentemente indiferente, destemido e temido, nem sempre admiráveis mesmo para alguém que, agora, adulto, tenha sido acionado por essa memória: a do sujeito que vê e não chora morte de filho, que expulsa assombrações e que domina totalmente familiares, empregados, padres, beatas, fiscais do governo, médicos, loucos e animais. Não se trata do que talvez também fosse, em parte, admiração do menino que via o pai campear “no mato sem fim da fazenda” em “Infância”. Não há mais a ironia do começo do poema, não importa mais se havia ou não um segredo: “disso não me contas nada”.

A longa conversa consigo mesmo é, no fundo, autorreflexiva, e em que as imagens e a memória do pai irrompem e servem de interlocutoras em nome dele, que falem por ele: “dizes tanto”. Justo alguém de “Palavras tão poucas, antes! É certo que intimidavas”. Em “Viagem na família” “nada dizia”, aqui, a lembrança de que ele intimidava. Inevitável lembrar mais uma vez que talvez guardasse o amor “em tripla cerca de espinhos”. Agora não é preciso mais estar assim, a essa distância, como havia na “grande separação na pequena área do quarto”, sem contato físico, “falta de beijos”.

O pai continua a não responder. Um enigma pode sorrir no escuro, ninguém o saberá. Por isso mesmo permanecerá enigma, mas o filho entendeu as circunstâncias do pai novamente? Ou será que a memória resolveu o enigma? Não, a memória é uma hipótese ou uma recriação. Não há resolução aqui, há, mais uma vez, aceitação. Há a hipótese de que havia aquele “amor esquivo”, afirma Joaquim-Francisco Coêlho. Para ele, “não é menos certo que [o filho] já não o julga, a ele pai, como um ser refratário à ternura e à afetividade”. Na hipótese deste autor, o “presente” do título “reflete menos o louvor que a aceitação e sobretudo a compreensão, por parte do filho, daquele raro exemplar de homem (...), cuja antológica e inimitável humanidade – eis o seu segredo – só se tornou evidente e apreciada quando deixou afinal de existir” (COÊLHO, 1973, P. 135).

5.4 “Rua da madrugada” (*A rosa do povo*): confissões exaustas.

Este poema, no livro, aparece publicado logo em seguida a “Como um presente”. Tal sequência não parece casual. O rigoroso Drummond não deixaria os dois poemas juntos apenas por terem a mesma personagem, é uma indicação de quanto o tema do pai continuava a se remexer nas entranhas memorialísticas do poeta e o quanto este tema ou esta reflexão se transformava. Se, no poema imediatamente anterior, o diálogo é com o pai sepultado, agora temos a imagem da chuva que o desenterra em meio ao espaço urbano, da cidade à beira-mar, mais um passo adiante nas reflexões sobre esta personagem, em que se misturam memória, afetividade e remorso. Está composto em redondilha menor, cada estrofe com 13 versos, sendo que na metade da estrofe há um verso com o dobro de sílabas e, sempre no penúltimo, o refrão ou mote: “confissões exaustas”, como a encerrar o pensamento, a lembrança ou o remorso que assalta o eu lírico em cada estrofe e que vinha sendo galgado ou batido em seus versos curtos.

Rua da madrugada

A chuva pingando
desenterrou meu pai.
Nunca o imaginara
assim sepultado
ao peso dos bondes
em rua de asfalto,
palmeiras gigantes balouçando na praia
e uma voz de sono
a alisar-me o cabelo
de onde escorrem músicas,

dinheiro perdido,
confissões exaustas,
fichas, copos, pérolas.

Sabê-lo exposto
a esse bafo úmido
que vem dos recifes
e bate na cara,
desejar amá-lo
sem qualquer disfarce,
cobri-lo de beijos, flores, passarinhos,
corrigir o tempo,
passar-lhe o calor
de um lento carinho
maduro e recluso,
confissões exaustas
e uma paz de lâ.

Sentir-me tão pobre
de bens naturais,
querer transportá-lo
ao velho sofá
da antiga fazenda,
mas pingos de chuva
mas placas de lama sob luzes vermelhas
mas tudo que existe
madrugada e vento
entre um peito e outro,
brutos trapiches,
confissões exaustas
e ingratidão.

Que pode um homem
ao alvorecer
— gosto de derrota
na boca e no ar —
ou a qualquer momento
em qualquer país?
Tudo que falou, mentiu ou bebeu
e o mais que se oculta
nas pregas do sono,
pontas de cigarro,
a chuva nas luzes,
confissões exaustas,
náusea matinal.

Vagas montanhas,
ondas esverdeando,
jornais já brancos,
música indecisa
tentando criar
condições de espera,
dia pálido, canção balbuciada:
já nada me lembra
o asfalto perfeito.

Alçapões desertos,
o corpo se move,
confissões exaustas,
rudemente, caminho de casa.

A evocação do pai na rua, na madrugada, à primeira vista involuntária, mescla imagens da cidade grande no fim da noite, aparentemente desconexas e oníricas, como uma embriaguez ou um sonho, em que o asfalto, o bonde, as palmeiras na praia se misturam a imagens do pai insepulto, às saudades da casa paterna e às sensações ambíguas neste caminhar e que se sucedem antes do encerramento de cada estrofe com o refrão. Na volta para casa de madrugada o eu lírico sente a “voz de sono/ a alisar-me o cabelo”, “o bafo úmido/ que vem dos recifes/ e bate na cara” e a angustiante sensação que se expressa no questionamento a si mesmo:

Que pode um homem
ao alvorecer
- gosto de derrota
na boca e no ar -
ou a qualquer momento
em qualquer país?
Tudo que falou, mentiu ou bebeu
e o mais que se oculta
nas pregas do sono,
(...)
a chuva nas luzes,
confissões exaustas,
náusea matinal.

Do estranhamento e da contrariedade manifestos em poemas anteriores⁴⁵ vai-se para a conciliação e compreensão, chegando, neste poema, ao desejo de carinho e amor explícitos, embora bastante tumultuados e obscuros por lembranças, sensações contraditórias, arrependimentos, “ingratidão”. É “a chuva nas luzes”, embaça e refrata. Mas o eu lírico torna-se expansivo, já fala em “desejar amá-lo/ sem qualquer disfarce/ cobri-lo de beijos,

⁴⁵ Entre esses poemas, além dos tratados diretamente aqui, está a terceira parte de “Nosso tempo” (RP). Embora não se refira diretamente ao pai, também faz alusão à casa paterna como espaço genealógico e trata familiares e antepassados como cúmplices, beneficiários e responsáveis por esse ‘nosso tempo’ de “homens partidos”. O eu lírico indaga, ou conclama ironicamente, para que “mortos faladores” contem, “ainda é tempo de viver e contar”, “certas histórias não se perderam”.

flores, passarinhos”, fala também em “corrigir o tempo”. Diferentemente de poemas anteriores, aqui não há pudores ou algum tipo de acanhamento para externar ou confessar mais abertamente o amor de filho, embora a angústia e a sensação de perda estejam entre as motivações responsáveis por esse movimento.

Mas se, em “Como um presente”, o eu lírico conversa com o pai sepultado, terminando com um desejado e impossível sorriso dele no escuro, em “Rua da madrugada” a imagem do pai desenterrado, aos poucos, pela “chuva pingando”, é de outra ordem e mais aterradora. A imagem do pai insepulto, no asfalto da cidade à beira-mar, escancara um sentimento de culpa e certa genealogia, no sentido de que traz as descontinuidades, as rupturas e as dores da própria história submersa. Ter compreendido postumamente o pai pode levá-lo a sentir-se “tão pobre de bens naturais”, talvez em comparação com aquele. Daí o desejo do carinho, de “transportá-lo ao velho sofá da antiga fazenda”. Mas “as placas de lama” revelam constrangimentos, há impedimentos “entre um peito e outro”, conectados por “brutos [rudes, inseguros e incertos] trapiches”.

E agora o impossível desejo de dar vida ao que não tem mais vida, o citado remorso no desejo de “corrigir o tempo”. Se o enterro do pai é um ato de lidar com a perda ou aceitá-la, esta exumação revela o contrário, uma impossibilidade, um estágio melancólico da dificuldade de desprendimento desse ser/objeto-memorial, aqui já transformado em objeto-memória, ainda que esteja circunscrito, neste momento, a este poema.

Mais adiante na obra, no poema “Encontro” (CE), retorna-se à situação de aceitação da perda do pai, revivido na memória, mas sem outras angústias: “Meu pai perdi no tempo e ganho em sonho./(...)/ Está morto, que importa? Inda madrugada/ e seu rosto, nem triste, nem risonho”.

As “confissões exaustas” de cada final de estrofe de “Rua da madrugada” mostram esse movimento. Nas duas primeiras há a perda, com a dificuldade do desprendimento vindo em sequência; nas duas últimas a constatação do “gosto de derrota na boca e no ar” e de “náusea” neste alvorecer, neste inevitável rumo a seguir, “caminho de casa”, mas que agora nada lembra “o asfalto perfeito”, pelo contrário tudo parece vago, incompleto,

indeciso, branco, “dia pálido, canção balbuciada”. Em parte, o que se viu até este poema foi, de novo, um movimento pendular, mas desta vez oscilava entre o encontro de uma possível redenção, ou o desejo impossível de dar vida ao passado, e o remorso que continua a estar presente.

A ‘sequência de encontros’ com o pai, ou com suas referências, desde “Edifício Esplendor” (*J*), revela transformações. Se essa hipótese faz sentido, permite aventar sobre a evolução das reflexões do poeta sobre esses temas – mesmo considerando a distância temporal entre eles – além de prováveis movimentos ou retomadas que estivessem norteando essa produção. E nesta sequência, portanto, vê-se como se deu o processo criativo que envolve a figura do pai. As “confissões exaustas” também encerram este poema, mas, como visto, tentam passar antes pela conformidade e por uma reconciliação.

5.5 “Convívio” e “Permanência” (*Claro enigma*): eles não vivem senão em nós.

É importante enfatizar que o fato de haver, obviamente, um pai biográfico e de ele ser, de uma forma ou de outra, a referência nesses poemas, não significa que se trate de algo de relevância irrestrita, embora seja inevitável remeter ou aproveitar informações biográficas que suscitem interpretações e uma melhor apreensão dos poemas, como tem sido defendido até aqui. A personagem, o símbolo, a abstração ou a figura do pai que aparecem nos poemas desta seleção contêm algo em si mesmo, justamente enquanto personagem, símbolo, abstração etc. Os vínculos podem ser feitos e em certa medida é evidente que uma figura biográfica está presente, mas a análise, em parte, pode prescindir disso, revelando uma construção poética/temática independente. A figura do pai já é repleta de simbolismos, talvez com uma peculiaridade à parte, quando presente num contexto histórico e cultural mineiro, algo também arriscado, pois se pode cair nalgum tipo de mistificação ao envolver essa condicionante.⁴⁶

⁴⁶ O tema do legado paterno e de sua contrapartida, o dever filial, e tudo isso arrolado num contexto do sertão mineiro, aparece de forma magistral no conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa.

A penúltima seção de *Claro enigma*, “Lábios cerrados”, é dedicada aos “mortos caros ao poeta, os quais permanecem com ele na zona da memória ou na da vida psíquica” (COELHO, 1973, P. 176). O primeiro verso do primeiro poema desta seção, “Convívio”, apresenta uma nova postura do poeta em relação a esses mortos: “Cada dia que passa incorporo mais esta verdade,/ de que eles não vivem senão em nós”. Fora de nós ficaram no tempo exterior, mas “dentro de nós” estão vivos e dizem respeito ao momento presente, ‘convivem’ conosco. De certo modo ainda é possível dizer, no caso dos parentes, que eles habitam o eu do ponto de vista físico (pelo sangue) e, de certo modo, do metafísico (pela memória). Mas, como foi dito, estão longe, desaparecidos no tempo físico, porém mantidos dentro do próprio eu, como “nossos atuais habitantes/ e nossos hóspedes e nossos tecidos e a circulação nossa!”. Os mortos, em “Convívio”, são apenas “eles”, mais que em outros poemas, agora são abstrações e imagens:

Convívio

Cada dia que passa incorporo mais esta verdade, de que eles não
vivem senão em nós
e por isso vivem tão pouco; tão intervalado; tão débil.
Fora de nós é que talvez deixaram de viver, para o que se chama
tempo.
E essa eternidade negativa não nos desola.
Pouco e mal que eles vivam, dentro de nós, é vida não obstante.
E já não enfrentamos a morte, de sempre trazê-la conosco.

Mas, como estão longe, ao mesmo tempo que nossos atuais habitantes
e nossos hóspedes e nossos tecidos e a circulação nossa!
A mais tênue forma exterior nos atinge.
O próximo existe. O pássaro existe.
E eles também existem, mas que oblíquos! e mesmo sorrindo, que
disfarçados...
Há que renunciar a toda procura.
Não os encontraríamos, ao encontrá-los.
Ter e não ter em nós um vaso sagrado,
um depósito, uma presença contínua,
esta é nossa condição, enquanto,
sem condição, transitamos
e julgamos amar
e calamo-nos.

Ou talvez existamos somente neles, que são omissos, e nossa
existência,
apenas uma forma impura de silêncio, que preferiram.

Vale retomar e citar sobre isso – como sinal das reflexões do autor que certamente incidem sobre sua criação, e em contraste, uma vez que o tom da abordagem neste caso seja bem distinto –, a crônica “Os mortos”, incluída por Drummond em *Fala, Amendoeira!* (1957). Referindo-se ao filósofo dinamarquês Kierkegaard, ele fala em “imbricação da ideia da morte na ideia da vida”, que “pensar nos mortos é o ato de amor mais desinteressado, mais livre e mais fiel de todos que possamos conceber”. Diz mais: os que “não esquecem os seus mortos, não é porque algo esperem deles, mas porque não podem deixar de lembrá-los, porque os mortos habitam realmente em nós, sem que o saibamos” (DRUMMOND, 1965, p. 780).

É interessante observar que a partir de *Claro enigma*, especialmente desta seção, *Lábios cerrados*, as angústias provocadas pelas buscas e contatos com a memória dos antepassados parecem ter mudado de tom. Não deixaram de existir, mas aparecem em ares menos graves. Comparando com um aspecto de “Os bens e o sangue” – último poema da seção “Selo de Minas”, imediatamente anterior a “Convívio” e não à toa, como lembramos, incluído nesse trecho do livro por Drummond –, nele os antepassados deserdam o poeta, antes de nascer, ao mesmo tempo que reafirmam sua condição – com o peso de uma condenação – de membro do clã, condição inescapável, como sabemos. No poema carregado de certa ironia – e que atinge “duramente tanto os antepassados acusadores (e acusados) quanto o descendente acusado (e acusador)”, lembra Villaça – ele permanecerá com o inescapável sangue (“age como cadeia”, como está em “Como um presente” – *RP*), mas na penúltima parte rejeita os antepassados – “os parentes que eu tenho não circulam em mim” – e deseja filiar-se aos parentes que não deixaram herdeiros e também a outros gauches:

Meu sangue é dos que não negociaram, minha alma é dos pretos,
minha carne dos palhaços, minha fome das nuvens,
e não tenho outro amor a não ser o dos doidos.

Versos em que radicaliza as dúvidas ou em que rejeita os antepassados, algo semelhante visto em trecho de “Como um presente”, vale incluí-lo aqui novamente:

É talvez um erro amarmos assim nossos parentes.
A identidade do sangue age como cadeia,
fora melhor rompê-la. Procurar meus parentes na Ásia,
onde o pão seja outro e não haja bens de família a preservar.

Por que ficar neste município, neste sobrenome?
 Taras, doenças, dívidas; mal se respira no sótão.
 Quisera abrir um buraco, varar o túnel, largar minha terra,
 passando por baixo de seus problemas e lavouras, de eterna agência do
 correio,
 e inaugurar novos antepassados em uma nova cidade.

Mas tanto em “Os bens e o sangue” quanto em “Como um presente”, essa rejeição é ato de revolta momentânea contra a própria condição, ainda que no primeiro poema, ao final, se retorne à inescapável condição e se aceite os antepassados (que também aceitam o poeta), além da sina a que estava destinado.

E “se ‘Convívio’ atesta a persistência irrevogável dos mortos na memória, vivendo numa espécie de ‘eternidade negativa’, ‘Permanência’ afirma a força do esquecimento, que é ainda, e paradoxalmente, uma espécie de memória”, destaca Vagner Camilo (2001, p. 281).

Permanência

Agora me lembra um, antes me lembrava outro.

Dia virá em que nenhum será lembrado.

Então no mesmo esquecimento se fundirão.
 Mais uma vez a carne unida, e as bodas
 cumprindo-se em si mesmas, como ontem e sempre.

Pois eterno é o amor que une e separa, e eterno o fim
 (já começara, antes de ser), e somos eternos,
 frágeis, nebulosos, tartamudos, frustrados: eternos.

E o esquecimento ainda é memória, e lagoas de sono
 selam em seu negrume o que amamos e fomos um dia,
 ou nunca fomos, e contudo arde em nós
 à maneira da chama que dorme nos paus de lenha jogados no galpão.

O que está esquecido não está perdido, irremediavelmente. No caso deste último poema, a memória dos pais – embora não estejam explicitamente nominados – em que Drummond compõe uma bela imagem de união eterna, uma abstração e, de certa forma, independente das figuras individuais do pai e da mãe, que, num dado momento, não serão mais lembradas (o fim é eterno) e que também se tornarão abstrações unidas “no mesmo esquecimento” do eu lírico (ou seja no fim desse eu, quando esse próprio eu se dissipar), por isso a carne unida e bodas que voltam a se cumprir em si mesmas, ou seja,

no próprio filho, decorrência delas. Mais uma vez, nessa poesia, a força mítica do sangue também se faz presente, é um dos elementos da metafísica dessa permanência:⁴⁷

Agora me lembra um, antes me lembrava outro.
Dia virá em que nenhum será lembrado.
Então no mesmo esquecimento se fundirão.
Mais uma vez a carne unida⁴⁸, e as bodas
cumprindo-se em si mesmas, como ontem e sempre.⁴⁹

⁴⁷ Algo próximo ao que aparece em “Ontem”, de *A rosa do povo*: “Eis está gravado/ não no ar, em mim,/ que por minha vez,/ escrevo, dissipo.” (ver consideração final do subitem 2.1 “Até que não saibas se a vida é ou foi, à página 71). Questões como estas permeiam toda poesia de Drummond. Em *A paixão medida* (1980) encontra-se uma de suas criações mais pungentes envolvendo a memória, o sangue e a dissipação, o poema “O que viveu meia hora”:

Nascer para não viver
só para ocupar
estrito espaço numerado
ao sol-e-chuva
que meticulosamente vai delindo
o número
enquanto o nome vai-se autocorroendo
na terra, nos arquivos
na mente volúvel ou cansada
até que um dia
trilhões de milênios antes do Juízo Final
não reste em qualquer átomo
nada de uma hipótese de existência.

⁴⁸ Quando foi acompanhar o traslado dos restos mortais da mãe, em fevereiro de 1954, de Itabira para um cemitério de Belo Horizonte, onde estava sepultado o pai, o poeta anotou em seu diário: “Impressão: (...) E se o ato assumia alguma significação, antes de alegria, pela união final dos dois corpos, ou dos restos deles, a esposa indo encontrar-se com o esposo depois da involuntária separação. Era quase festivo e triunfante esse encontro dos ossos, vencendo o tempo e a morte”. (DRUMMOND, 2017a, p. 53). No mesmo ano, no diário, no dia que seria o aniversário da mãe, 29/12, anota:

Versos de um aniversário silencioso:

Hoje que és menos que carne,
e espaço algum ocupas no ar,
quisera eu saber
onde, em ti, perdura nossa lembrança.
Pois decerto nos lembrás a todos:
aos que te esqueceram
e aos que dormem do teu mesmo sono.
Penso
nessa mínima porção de fibras esvaecidas...
e em teu amor, prisioneiro da urna. (DRUMMOND, 1985, p. 107).

⁴⁹ Esta concepção, se podemos dizer assim, da memória como esquecimento, aparece explicitada em outra anotação no diário do poeta, de 20/05/1975, dia do aniversário de sua mãe: “Esquecer: outra forma de lembrar. É lembrar no segredo de mim mesmo e tanto aprimorar essa lembrança que ela viva sem mim, fluida, no ar”. (DRUMMOND, 1985. P. 184)

“E se a memória, em constante dissipação, já não retém dos que se dispersaram a imagem integral, a forma que lhes continha a matéria, preserva, entretanto, a essência, que em nós passa a arder ‘à maneira da chama que dorme nos paus de lenha jogados no galpão’” (COELHO, 1973, P. 178). Como bem exposto por Joaquim-Francisco Coêlho, tal qual certa memória, a chama contida (latente) – “que dorme” – em paus de lenha podem, portanto, acender-se a qualquer momento e ressurgir por motivações involuntárias.

5.6 “Perguntas” (*Claro enigma*): pai e filho cativos do mesmo enigma.

O que prende o pai ao filho neste percurso de poemas? Um enigma, algo que se movimenta e oscila, inclusive para gerar dúvidas sobre sua natureza e existência, ou sua aparente solução, o que sugere o tipo de reflexão e de questões por que passava o autor durante esses processos de criação. A figura paterna continuava presente, mas, antes de tudo, importa dizer que em “Perguntas” (CE), o pai não está nomeado, ao contrário do que ocorre em “Viagem na família” (J) e em “Como um presente” (RP), dois poemas nos quais igualmente ocorre um imaginado diálogo entre pai e filho, ainda que neste último a figura paterna também não estivesse diretamente nominada, mas indiciada. Diferentemente destes, portanto, em “Perguntas”, o pai não tem a fisionomia moral sendo apresentada por meio de atos, hábitos, histórias ou objetos. Nem ele, nem a família. Tampouco seus aspectos físicos estão expostos, não há sequer referenciais metonímicos – “mão enrugada”, “veias grossas”, “bigode”, “pigarro”, “passo duro” – tal qual se vê em “Como um presente”, por exemplo. Mas mesmo sem apresentar uma indicação expressa de que o fantasma seja a figura paterna, o diálogo que se estabelece é em tudo semelhante ao que encontramos naqueles dois poemas. A curiosidade é que o poema seguinte a “Perguntas”, no livro, é exatamente “Carta”, sobre o qual também não é possível designar seguramente de que se trate de algo relacionado à mãe do poeta, embora Joaquim-Francisco Coêlho aponte isso “Segundo todas as probabilidades” (COELHO, 1973, p.181).

Mas a imagem do pai em “Perguntas” tem um caráter mais abstrato em relação aos outros poemas em que aparece diretamente. Está “reduzido à condição de fantasma”, diz Joaquim-Francisco Coêlho (1973, p. 181), o que difere, por exemplo, da qualificação “sombra de meu pai” de “Viagem na família”. Por isso também – a pensar na sequência de conversas e visitas envolvendo a figura paterna, abordadas e investigadas até agora, especialmente nos dois poemas de *José* e de *A rosa do povo* – neste de *Claro enigma* a

questão da relação do eu lírico com a personagem pai parece dar mais um passo adiante dentro da hipótese desta análise, qual seja, demonstrar a intimidade crescente na tumultuada e abstrata relação que se estabelece nesta série de poemas. Neste sentido, a primeira estrofe parece servir de indício. Vejamos o poema:

Perguntas

Numa incerta hora fria
perguntei ao fantasma
que força nos prendia,
ele a mim, que presumo
estar livre de tudo,
eu a ele, gasoso,
todavia palpável
na sombra que projeta
sobre meu ser inteiro:
um ao outro, cativos
desse mesmo princípio
ou desse mesmo enigma
que distrai ou concentra
e renova e matiza,
prolongando-a no espaço
uma angústia do tempo.

Perguntei-lhe em seguida
o segredo de nosso
convívio sem contato,
de estarmos ali quedos,
eu em face do espelho,
e o espelho devolvendo
uma diversa imagem,
mas sempre evocativa
do primeiro retrato
que compõe de si mesma
a alma predestinada
a um tipo de aventura
terrestre, cotidiana.

Perguntei-lhe depois
por que tanto insistia
nos mares mais exíguos
em distribuir navios
desse calado irreal,
sem rota ou pensamento
de atingir qualquer porto,
propícios a naufrágio
mais que à navegação;
nos frios alcantis
de meu serro natal,
desde muito derruído,
em acordar memórias
de vaqueiros e vozes,
magras reses, caminhos

onde a bosta de vaca
é o único ornamento,
e o coqueiro-de-espinho
desolado se alteia.

Perguntei-lhe por fim
a razão sem razão
de me inclinar aflito
sobre restos de restos,
de onde nenhum alento
vem refrescar a febre
desse repensamento:
sobre esse chão de ruínas
imóveis, militares
na sua rigidez
que o orvalho matutino
já não banha ou conforta.

No vôo que desfere,
silente e melancólico,
rumo da eternidade
ele apenas responde
(se acaso é responder
a mistérios, somar-lhes
um mistério mais alto):
Amar depois de perder.

O eu presumia “estar livre de tudo”; ele, o pai, é gasoso, mas “palpável na sombra que projeta sobre o meu ser inteiro”. Estão cativos de um mesmo enigma e que parece possuir um dinamismo que se prolonga no espaço da vida; por isso ela “distrai”, “concentra”, “renova”, “matiza”. As questões agora aparecem de outra forma, os incômodos presentes em poemas anteriores ressurgem colocados num diálogo menos explícito, não ameno, mas aparentemente em tom de maior intimidade e afeto, nem por isso menos doloroso. De certa forma, o desenvolver do poema se assemelha ao movimento ou percurso que se está a apresentar nesta investigação como um todo. “Perguntas” é mais uma etapa, portanto, dessa intimidade crescente, sem que se encerre a “angústia do tempo”. É uma etapa em que se apontou nessa relação com o pai – biográfico ou abstração ou fusão de ambos – um movimento que, como dito, se “renova e matiza” nesse “convívio sem contato”.⁵⁰

⁵⁰ Como apontado na introdução a este capítulo, é claro que esta série de poemas não foi distribuída pela obra de maneira planejada, de modo a se inferir um movimento na criação deles – ainda que se pensasse pelo viés do ficcional - envolvendo a figura paterna, como uma criação programada do autor. Como foi dito também, o que estes poemas revelam, de algum modo, são os “estados de espírito” e as reflexões do autor com algo que sempre esteve presente nele.

Os questionamento angustiantes continuam, portanto, e as três perguntas seguintes feitas ao fantasma insistem em desvendar o enigma ou ao menos expressar o estranhamento. Na segunda pergunta já se fala do “convívio sem contato”, “estão ali, quedos” e o eu se vê no espelho que lhe devolve uma outra imagem, lhe devolve o “primeiro retrato/ que [a própria alma] compõe de si mesma”. Seria uma evocação da própria imagem do pai, o primeiro retrato que compomos de nós mesmos? Talvez, afinal este eu é, como sabemos por este e por poemas anteriores, uma “alma predestinada”. A partir disso é possível fazer um paralelo com “Retrato de família” (*RP*), onde, pelo contrário, a personagem do retrato é que fitava o eu lírico e se reconhecia, vendo-se nos “olhos empoeirados” do poeta. Desta vez, o eu – como visto, condenado ou “predestinado” se lembrarmos de “Os bens e o sangue” ou até se lembrarmos do “vai ser gauche na vida”, lá no princípio da obra – está diante do espelho que lhe devolve “diversa imagem”, distinta da que tinha de si próprio. Na verdade poderia ser, então, não apenas a projeção da imagem do pai, mas aquela que o pai e os antepassados projetam sobre ele.

A pergunta seguinte deriva, de alguma forma, da constatação anterior. No corpo do poema não se provocam, explicitamente, lembranças de possíveis situações ‘concretas’ como “A mão que eu não quis beijar,/ o prato que me negaram” de “Viagem na família” (*J*), mas se insiste em navegar pelos “mares mais exíguos” em navios de “calado irreal”, como se o eu, com essa indagação, quisesse contestar sua ida ou descida a mares apenas “propícios a naufrágio/ mais que a navegação”, ida “aos frios alcantis/de meu serro natal” e “acordar memória” de “caminhos/ onde a bosta de vaca/ é o único ornamento”. Ou seja, nos parece tratar-se de não querer retomar lembranças incômodas do mundo rural ao qual está ligado, mas “desde muito derruído”, e que este fazendeiro do ar rejeitou ou que não conseguiu alcançar para dar continuidade àquilo a que sua alma estava predestinada, ou para o qual sua imagem havia sido projetada, em outras palavras, seguir o mesmo rumo e manter a tradição de sua estirpe.

A última pergunta – que continua seguindo o mesmo método de confecção do poema, ou seja, também é decorrência ou desdobramento da questão anterior – é um rever-se pela memória mais profunda, daí questionar: por que ter que se “inclinar aflito/ sobre restos de restos,/ de onde nenhum alento/ vem refrescar a febre”? É um “repensamento”,

dentro de algo ainda mais forte, o conviver pela memória. Está relacionado, de algum modo, a um “não vivem senão em nós”, como em “Convívio” (CE).

A resolução do poema, por fim, traz duas grandes surpresas: a primeira é que pela primeira vez o pai, o espectro, parece verbalizar uma resposta, algo que não tinha ocorrido em nenhum dos poemas desta série apresentada aqui; a segunda é a própria resposta em si – “Amar depois de perder” –, resposta de um enigma – “se acaso é responder/ a mistérios, somar-lhes/ um mistério mais alto” – que talvez se explique, mas não sem antes o fantasma insistir com o eu lírico a rever-se pela memória.

Para Marlene Correia, aqui se “nomeia de ‘enigma’ e de ‘segredo’ o fato de a imagem do pai ser uma presença constante na memória e na sensibilidade do filho”. Daí o filho, aqui também, voltar a se obstinar para indagar o segredo, o enigma. “É o fantasma do pai quem lhe reaviva a consciência de sua origem rural, instigando, portanto, a deter-se na questão de sua identidade”.

O silêncio continua atributo paterno, do fantasma, que parece se manifestar por induções à memória do eu lírico, silêncio que se rompe apenas no final do poema, depois dos questionamentos. Ainda segundo Correia, a resposta final “consubstancia um ‘mistério’ e que exprime, em forma sentenciosa e concisa, o tardio reconhecimento amoroso: ‘amar depois de perder’” (CORREIA, 2015, p.122)⁵¹.

5.7 “Encontro” (*Claro enigma*): meu pai perdi no tempo e ganho em sonho.

O poema “reata o convívio com o passado através do culto aos mortos, em última análise, uma forma ancestral de conservar a família” (COÊLHO, 1973, p. 184), algo que sempre esteve presente – de uma forma ou de outra – não apenas em todos os poemas desta seção de *Claro enigma*, mas também, de maneiras distintas e até contraditórias, em muitos outros citados e abordados antes. A ideia da força do sangue como um “rio” a ligar uma geração a outra é quase mística, como citado anteriormente. É um aspecto

⁵¹ “Amar depois de perder” é o título com que Drummond abre a anotação de 03/01/1950 em seu diário (DRUMMOND, 1985, p. 87). Ele conta nesta passagem que estivera relendo as cartas que recebeu da mãe entre 1925 e 1947, um ano antes da morte dela. Não parece ter nenhuma relação com este poema. Já o poema seguinte, neste mesmo livro, “Carta”, como se afirmou acima, é que estaria relacionado à mãe do poeta.

preponderante, às vezes explícito (como nesses poemas), outras vezes mais implícito, mas presente em praticamente toda sua poesia e prosa que se vinculem à questão familiar. E embora esse culto ou reverência tenha presença tão marcante, de fato, há um outro aspecto a ser considerado - como mais uma vez importa reiterar - que é o de uma certa contingência da qual não se tem escapatória, ou seja, a presença desses mortos é parte integrante, constituinte do próprio eu lírico; “Eles existem mais depois que se foram”, dirá Drummond em seu diário⁵². E esse poder de presença dos mortos abarca não só o sangue, mas também ou sobretudo a história e a memória, às quais este sangue, se funde: a “identidade do sangue age como cadeia” (“Como um presente”, CE); é “A estranha ideia de família viajando através da carne” (“Retrato de família”, RP). Em “Os bens e o sangue” (CE), como sabemos, esta presença aparece como predestinação.

Encontro

Meu pai perdi no tempo e ganho em sonho.
Se a noite me atribui poder de fuga,
sinto logo meu pai e nele ponho
o olhar, lendo-lhe a face, ruga a ruga.

Está morto, que importa? Inda madrugada
e seu rosto, nem triste nem risonho,
é o rosto, antigo, o mesmo. E não enxuga
suor algum, na calma de meu sonho.

Oh meu pai arquiteto e fazendeiro!
Faz casas de silêncio, e suas roças
de cinza estão maduras, orvalhadas

por um rio que corre o tempo inteiro,
e corre além do tempo, enquanto as nossas
murcham num sopro fontes represadas.

Na forma de um soneto em decassílabos, o poema – se o compararmos aos anteriores – está marcado pela perda do tom angustiante, presente nos principais encontros com a figura paterna, ora sombra, ora fantasma, ora exumado. Agora o encontro se dá no sonho em que o eu pode contemplá-lo.⁵³ Um pouco como se essa sequência de

⁵² Anotação de 20/05/1950, na qual lembra que a mãe faria 81 anos: “Faria 81 anos? Faz. Eles existem mais depois que se foram” (DRUMMOND, 1985. p. 89).

⁵³ Em seu diário, Drummond cita apenas um sonho com o pai, numa anotação de 21/07/1950, data próxima do aniversário de sua morte, que ocorreu em 28/07/1931: “Já pela manhã sonho com meu pai. Tão raro, isso”. Relata que no sonho o pai acabara de reformar seu escritório, na

“encontros”, vistos até aqui, revelassem toda essa reflexão poética marcada pelos embates com um enigma, sempre dissonantes e sem chegar a uma resolução propriamente, ou seja, a um entendimento ou compreensão. Neste soneto não há indagações, não há preocupação com o enigma, que não deixou de existir, nem se quebrou ou foi solucionado. O enigma permanece, existe, insolúvel, pois enigma. E não há mais razão de ser para abordá-lo, questioná-lo ou entendê-lo; o pai se perdeu no tempo, agora está “na calma de meu sonho”. Que importa se morto? Expressa, senão um contentamento, ao menos tranquilidade, aceitação e naturalidade com a inexistência física do pai, pois as “roças/ de cinza estão maduras, orvalhadas/ por um rio [da memória] que corre o tempo inteiro,/ e corre além do tempo”. É curioso, pois o que aparece é a imagem do pai imóvel, morto, “nem triste, nem risonho/ é o rosto, antigo, o mesmo”, e o que interessa é o que está “além do tempo”. Por isso aquelas “roças de cinza” (de tudo o que está morto) são permanentes e vivas no eu, que murcho junto com minhas “roças” represadas. Mas não há sentimento de culpa ou o remorso, há um distensionar, se compararmos com as formas como o sujeito lírico abordou a figura paterna nos poemas anteriores.

Mais uma vez, comparando a forma como o sujeito lírico aborda o pai neste soneto com os poemas anteriores, percebe-se a diferença de tom, o distensionar dessa relação.

5.8 “A mesa” (*Claro enigma*): vazia e plena de tempos da memória.

É neste poema de *Claro enigma* que se dá a celebração ou, poderíamos dizer, a confirmação final dessa hipótese de percurso analítico proposta aqui, em que se observou uma “intimidade crescente” entre o eu lírico e o pai encontrada nesta sequência de poemas de Drummond. Vamos ao poema:

casa da família em Itabira, e começava a organizar suas coisas. Tentando se aproximar do pai, oferece-lhe ajuda, mas neste momento Drummond é despertado do sonho e finaliza a anotação lamentando: “foi uma pena ter acabado esse encontro” (DRUMMOND, 1985. p. 91).

A mesa

E não gostavas de festa...
Ó velho, que festa grande
hoje te faria a gente.
E teus filhos que não bebem
e o que gosta de beber,
em torno da mesa larga,
largavam as tristes dietas,
esqueciam seus fricotes,
e tudo era farra honesta
acabando em confiança.
Ai, velho, ouvirias coisas
de arrepiar teus noventa.
E daí, não te assustávamos,
porque, com riso na boca,
e a nédia galinha, o vinho
português de boa pinta,
e mais o que alguém faria
de mil coisas naturais
e fartamente poria
em mil terrinas da China,
já logo te insinuávamos
que era tudo brincadeira.
Pois sim. Teu olho cansado,
mas afeito a ler no campo
uma lonjura de léguas,
e na lonjura uma rês
perdida no azul azul,
entrava-nos alma adentro
e via essa lama podre
e com pesar nos fitava
e com ira amaldiçoava
e com doçura perdoava
(perdoar é rito de pais,
quando não seja de amantes).
E, pois, todo nos perdoando,
por dentro te regalavas
de ter filhos assim. . . Puxa,
grandíssimos safados,
me saíram bem melhor
que as encomendas. De resto,
filho de peixe... Calavas,
com agudo sobreceño
interrogavas em ti
uma lembrança saudosa
e não de todo remota,
e rindo por dentro e vendo
que lanças uma ponte
dos passos loucos do avô
à incontinência dos netos,
sabendo que toda carne
aspira à degradação,
mas numa via de fogo
e sob um arco sexual,

tossias. Hem, hem. meninos,
não sejam bobos. Meninos?
Uns marmanjos cinquentões,
calvos, vividos, usados,
mas resguardando no peito
essa alvura de garoto,
essa fuga para o mato,
essa gula defendida
e o desejo muito simples
de pedir à mãe que cosa,
mais do que nossa camisa,
nossa alma frouxa, rasgada...
Ai, grande jantar mineiro
que seria esse.. Comíamos,
e comer abria fome,
e comida era pretexto.
E nem mesmo precisávamos
ter apetite, que as coisas
deixavam-se espostejar,
e amanhã é que eram elas.
Nunca desdenhe o tutu.
Vá lá mais um torresminho.
E quanto ao peru? Farofa
há de ser acompanhada
de uma boa cachacinha,
não desfazendo em cerveja,
essa grande camarada.
Ind'outro dia... Comer
guarda tamanha importância
que só o prato revele
o melhor, o mais humano
dos seres em sua treva?
Beber é pois tão sagrado
que só bebido meu mano
me desata seu queixume,
abrindo-me sua palma?
Sorver, papar: que comida
mais cheirosa, mais profunda
no seu tronco luso-árabe,
e que bebida mais santa
que a todos nos une em um
tal centímano glutão,
parlapatão e bonzão!
E nem falta a irmã que foi
mais cedo que os outros e era
rosa de nome e nascera
em dia tal como o de hoje
para enfeitar tua data.
Seu nome sabe a camélia,
e sendo uma rosa-amélia,
flor muito mais delicada
que qualquer das rosas-rosa,
viveu bem mais do que o nome,
porém no íntimo claustrava
a rosa esparsa. A teu lado,

vê: recobrou-se-lhe o viço.
Aqui sentou-se o mais velho.
Tipo do manso, do sonso,
não servia para padre,
amava casos bandalhos;
depois o tempo fez dele
o que faz de qualquer um;
e à medida que envelhece,
vai estranhamente sendo
retrato teu sem ser tu,
de sorte que se o diviso
de repente, sem anúncio,
és tu que me reapareces
noutro velho de sessenta.
Este outro aqui é doutor,
o bacharel da família,
mas suas letras mais doudas
são as escritas no sangue,
ou sobre a casca das árvores.
Sabe o nome da florzinha
e não esquece o da fruta
mais rara que se prepara
num casamento genético.
Mora nele a nostalgia,
cidadino, do ar agreste,
e, camponês, do letrado.
Então vira patriarca.
Mais adiante vês aquele
que de ti herdou a dura
vontade, o duro estoicismo.
Mas, não quis te repetir.
Achou não valer a pena
reproduzir sobre a terra
o que a terra engolirá.
Amou. E ama. E amará.
Só não quer que seu amor
seja uma prisão de dois,
um contrato, entre bocejos
e quatro pés de chinelo.
Feroz a um breve contato,
à segunda vista, seco,
à terceira vista, lhano,
dir-se-ia que ele tem medo
de ser, fatalmente, humano.
Dir-se-ia que ele tem raiva,
mas que mel transcende a raiva,
e que sábios, ardilosos
recursos de se enganar
quanto a si mesmo: exercita
uma força que não sabe
chamar-se, apenas, bondade.
Esta calou-se. Não quis
manter com palavras novas
o colóquio subterrâneo
que num sussurro percorre

a gente mais desatada.
Calou-se, não te aborreças.
Se tanto assim a querias,
algo nela inda te quer,
à maneira atravessada
que é própria de nosso jeito.
(Não ser feliz tudo explica.)
Bem sei como são penosos
esses lances de família,
e discutir neste instante
seria matar a festa,
matando-te — não se morre
uma só vez, nem de vez.
Restam sempre muitas vidas
para serem consumidas
na razão dos desencontros
de nosso sangue nos corpos
por onde vai dividido.
Ficam sempre muitas mortes
para serem longamente
reencarnadas noutra morto.
Mas estamos todos vivos.
E mais que vivos, alegres.
Estamos todos como éramos
antes de ser, e ninguém
dirá que ficou faltando
algum dos teus. Por exemplo:
ali ao canto da mesa,
não por humilde, talvez
por ser o rei dos vaidosos
e se pelar por incômodas
posições de tipo gauche,
ali me vês tu. Que tal?
Fica tranquilo: trabalho.
Afinal, a boa vida
ficou apenas: a vida
(e nem era assim tão boa
e nem se fez muito má).
Pois ele sou eu. Repara:
tenho todos os defeitos
que não farejei em ti,
e nem os tenho que tinhas,
quanto mais as qualidades.
Não importa: sou teu filho
com ser uma negativa
maneira de te afirmar.
Lá que brigamos, brigamos,
opa! que não foi brinquedo,
mas os caminhos do amor,
só amor sabe trilhá-los.
Tão ralo prazer te dei,
nenhum, talvez... ou senão,
esperança de prazer,
é, pode ser que te desse
a neutra satisfação

de alguém sentir que seu filho,
de tão inútil, seria
sequer um sujeito ruim.
Não sou um sujeito ruim.
Descansa, se o suspeitavas,
mas não sou lá essas coisas.
Alguns afetos recortam
o meu coração chateado.
Se me chateio? demais.
Esse é meu mal. Não herdei
de ti essa balda. Bem,
não me olhes tão longo tempo,
que há muitos a ver ainda.
Há oito. E todos minúsculos,
todos frustrados. Que flora
mais triste fomos achar
para ornamento de mesa!
Qual nada. De tão remotos,
de tão puros e esquecidos
no chão que suga e transforma,
são anjos. Que luminosos!
Que raios de amor radiam,
e em meio a vagos cristais,
o cristal deles retine,
reverbera a própria sombra.
São anjos que se dignaram
participar do banquete,
alisar o tamborete,
viver vida de menino.
São anjos; e mal sabias
que um mortal devolve a Deus
algo de sua divina
substância aérea e sensível,
se tem um filho e se o perde.
Conta: quatorze na mesa.
Ou trinta? serão cinqüenta,
que sei? se chegam mais outros,
uma carne cada dia
multiplicada, cruzada
a outras carnes de amor.
São cinqüenta pecadores,
se pecado é ter nascido
e provar, entre pecados,
os que nos foram legados.
A procissão de teus netos,
alongando-se em bisnetos,
veio pedir tua bênção
e comer de teu jantar.
Repara um pouquinho nesta,
no queixo, no olhar, no gesto,
e na consciência profunda
e na graça menineira,
e dize, depois de tudo,
se não é, entre meus erros,
uma imprevista verdade.

Esta é minha explicação,
meu verso melhor ou único,
meu tudo enchendo meu nada.
Agora a mesa repleta
está maior do que a casa.
Falamos de boca cheia,
xingamo-nos mutuamente,
rimos, ai, de arrebentar,
esquecemos o respeito
terrível, inibidor,
e toda a alegria nossa,
ressecada em tantos negros
bródios comemorativos
(não convém lembrar agora),
os gestos acumulados
de efusão fraterna, atados
(não convém lembrar agora),
as fina-e-meigas palavras
que ditas naquele tempo
teriam mudado a vida
(não convém mudar agora),
vem tudo à mesa e se espalha
qual inédita virtualha.
Oh que ceia mais celeste
e que gozo mais do chão!
Quem preparou? que inconteste
vocação de sacrificio
pôs a mesa, teve os filhos?
quem se apagou? quem pagou
a pena deste trabalho?
quem foi a mão invisível
que traçou este arabesco
de flor em torno ao pudim,
como se traça uma auréola?
quem tem auréola? quem não
a tem, pois que, sendo de ouro,
cuida logo em reparti-la,
e se pensa melhor faz?
quem senta do lado esquerdo,
assim curvada? que branca,
mas que branca mais que branca
tarja de cabelos brancos
retira a cor das laranjas,
anula o pó do café,
cassa o brilho aos serafins?
quem é toda luz e é branca?
Decerto não pressentias
como o branco pode ser
uma tinta mais diversa
da mesma brancura... Alvura
elaborada na ausência
de ti, mas ficou perfeita,
concreta, fria, lunar.
Como pode nossa festa
ser de um só que não de dois?

Os dois ora estais reunidos
 numa aliança bem maior
 que o simples elo da terra.
 Estais juntos nesta mesa
 de madeira mais de lei
 que qualquer lei da república.
 Estais acima de nós,
 acima deste jantar
 para o qual vos convocamos
 por muito —enfim — vos quereremos
 e, amando, nos iludirmos
 junto da mesa
 vazia.

“A mesa” deve ser a mais completa e aparentemente feliz reunião familiar possível, reunindo vivos e mortos, ou apenas um vivo com seus mortos, todos muito à vontade, sem pudores ou formalidades no que seria uma festa familiar em torno do patriarca, ainda mais sendo um “que não gostava de festas”. A mesa é o símbolo de coesão e unidade familiar, um só sangue, uma só carne – “Percebo apenas/ a estranha ideia de família/ viajando através da carne” (“Retrato de família”, RP) –, e se consubstancia no longo poema escrito num único e maciço bloco, sem divisão por estrofes, em redondilha maior e linguagem coloquial (como conviria a um feliz e algo descontraído, ainda que idealizado, encontro). A abordagem à figura do pai difere das encontradas nos poemas anteriores pelo fato de indicarem uma proximidade ainda maior do eu lírico com esse enigma, como um novo passo adiante na intimidade manifestada pelo sonho de “Encontro”, chegando a uma situação em que há a quebra completa de formalidades entre pai e familiares. Do nosso ponto de vista, como já exposto, o trato da figura do pai, enquanto personagem, sofreu significativas mudanças no percurso indicando uma aproximação paulatina entre essa figura e o eu lírico e, especificamente neste poema, chegou-se ao momento de maior proximidade, mas sem que deixassem de transparecer – é importante frisar - as angústias, os incômodos e os conflitos presentes na maior parte das produções anteriores. Pelo contrário, eles estão apontados, mesmo que não convenha lembrá-los agora e de qualquer modo, “os caminhos do amor, só o amor sabe trilhá-los”, volta-se à ideia, ao movimento de afeto que veio se pronunciando cada vez mais nos poemas anteriores até se configurar pleno neste com o compreender e aceitar o pai:

Repara:
 tenho todos os defeitos
 que não farejei em ti,
 e nem os tenho que tinhas,
 quanto mais as qualidades.
 Não importa: sou teu filho
 com ser uma negativa
 maneira de te afirmar.
 Lá que brigamos, brigamos,
 opa! que não foi brinquedo,
 mas os caminhos do amor,
 só amor sabe trilhá-los.

Esta proximidade demonstra – com base no que foi apresentado até aqui – um longo processo de construção e reflexão do poeta acerca do tema. Também importa notar que o desinibido encontro pode ser visto como um contraponto ao vivido, ou seja, ao que deveriam ter sido os jantares familiares formais e respeitosos. Neste, em particular,

esquecemos o respeito
 terrível, inibidor,
 e toda a alegria nossa,
 ressecada em tantos negros
 bródios comemorativos
 (não convém lembrar agora),
 os gestos acumulados
 de efusão fraterna, atados
 (não convém lembrar agora),
 as fina-e-meigas palavras
 que ditas naquele tempo
 teriam mudado a vida
 (não convém mudar agora),
 vem tudo à mesa e se espalha
 qual inédita vitualha.

Sem detalhar ou entrar no mérito de como se deu ou o que significou essa passagem ou movimento em relação ao pai, Merquior também afirma que este poema “é o ponto alto do sentimento de reconciliação com a ordem familiar”. Mas este autor faz a ressalva de que isso “não exclui (...) o reaparecimento dos conflitos ‘edipianos’” (p. 163) e ainda capta essa intimidade pelo viés sociológico ao comparar com a poesia familiar em *A rosa do povo*. Em “A mesa” há certa “etnologia intimista de um Gilberto Freyre, centrado aos costumes lusotropicals do patriarcalismo brasileiro” (MERQUIOR, 1975, p. 163).

Está logo na abertura, nos primeiros versos, o sentido de comemoração e o carinho com que esta festa seria realizada, narrada pelo eu lírico: uma “farra honesta acabando em confidência”, o velho poderia se assustar com o que ia ouvir, mas seria “tudo brincadeira”. Dentro dessa conciliação com a ordem familiar, em que o pai é o expoente, o eu lírico aparece como um representante ou porta-voz a falar por todos os irmãos, e dentro do tom coloquial, coloca-se entre eles, por isso usa ora a terceira pessoa do singular, ora a primeira do plural. O pai iria observar os filhos, como a percorrer a mesa, com os olhos, contemplando herdeiros de sua carne e sangue, incluindo os que morreram ainda pequenos (“anjos que se dignaram participar do banquete” e que também estão referidos no poema “Os chamados”, de *Boitempo*), a refletir sobre eles, amaldiçoá-los e perdoá-los, mas, “por dentro”, orgulhar-se deles. E é por conta do eu lírico, que ironiza o grupo e a si mesmo, que tudo expõe, a “incontinência”, a “alma frouxa, rasgada”; a bebida que a todos une, permitindo que se revelem sem peias, se expondo, mostrando-se como são: glutões, parlapatões. À mesa, neste encontro, a oportunidade é de liberação, de revelação, de certa confiança entre os convivas para se abrirem, algo que provavelmente jamais aconteceria em vida diante do patriarca. O eu lírico, portanto, aparece como memória coletiva de um núcleo ou clã familiar, a exemplo de “Os bens e o sangue”, e como se cumprisse a profecia daquele poema, mas lá ampliado até remotos ancestrais, aqui insinuando ou expondo, inclusive, pormenores ou indícios pouco nobres dos irmãos e de si mesmo, ao mesmo tempo em que os justifica, com o próprio pai “rindo por dentro”, reconhecendo-se como responsável por estabelecer “uma ponte dos passos loucos do avô à incontinência dos netos”. Mas discutir as questões penosas da família naquele momento “seria matar a festa”. Assim como também “não convém lembrar agora” mágoas e dores do passado, que deixaram marcas e que determinaram percursos, perfis, espíritos, assim como não convém pensar o que poderia ter sido ou o que poderia ter mudado a vida. O remorso e alguma mágoa podem existir, mas não é neste poema, ou neste momento, que serão revolidos e tratados. E isto não significa negá-los:

Tão ralo prazer te dei,
nenhum, talvez... ou senão,
esperança de prazer,
é, pode ser que te desse
a neutra satisfação
de alguém sentir que seu filho,

de tão inútil, seria
 sequer um sujeito ruim.
 Não sou um sujeito ruim.
 Descansa, se o suspeitavas,
 mas não sou lá essas coisas.

Neste evento o eu lírico compõe sua genealogia por meio de uma autonarração em que junta elos familiares, pai, irmãos e mãe mortos, além de netos e bisnetos. Como resume Emanuel de Moraes (1972, p. 14) o poema representa a “patriarcal família mineira, as alegrias, os pecados, os desencontros de personalidade, mas também a reconciliação espiritual” [entre membros do clã].

Mas há outro ponto fundamental a observar nesse grande “jantar mineiro” – da família patriarcal mineira com tutu, torresmo e farofa – estreitamente relacionado ao tempo da memória: trata-se da fusão que o poeta faz entre tempo/espaço, ausência/presença, real/imaginário, tudo condensado em torno do mesmo objeto, a mesa. Ela está vazia, o eu lírico é quem a compõe com os diversos elementos e tempos de sua memória, de sua fantasia e de seu desejo. Estes elementos transparecem nos tempos verbais que o autor faz uso. O encontro é um desejo ou uma hipótese que poderia se realizar, como dito, caso o pai estivesse vivo, por isso o uso do futuro do pretérito. No decorrer dos versos, uma série de ações aparecem no pretérito imperfeito: largavam, assustávamos, insinuávamos, perdoava, fitava etc., como a narrar o que aconteceria, como um passado inconcluso. Em outros momentos, o encontro está presentificado, aparecem ações, descrições ou conversas no tempo verbal presente: “meu mano me desata o queixume”; “bebida mais santa que a todos nos une”; “Mora nele a nostalgia”. Ou ainda afirmações como “discutir neste instante seria matar a festa”, como algo que se realiza no presente. “Assim é que, embora o pai já esteja morto e o filho permaneça sozinho à volta da mesa vazia, a “conversa” entre ambos se passa num aqui/agora. (...) Como se uma conversa, suspensa no tempo e no espaço, estivesse sendo retomada, afirma Izidoro Blikstein, no excelente ensaio em que analisa este poema.”⁵⁴

“A mesa” é um exemplo apropriado para entender a questão do tempo e da memória em Drummond. A começar pelo anacoluto que abre o poema - “E não gostava de festas...” - e que denota tanto certa suspensão no tempo da recordação para imaginar o banquete;

⁵⁴ BLIKSTEIN, Izidoro. “A poética do tempo/espaço em *A mesa*”. In: [revista] *Língua e Literatura* n.16. PP. 23-42. São Paulo: Depto. de Letras (FFLCH-Universidade de São Paulo), 1987/88.

quanto para dar a sensação de espontaneidade que será a marca do idealizado encontro. Neste poema não há tempo linear, *continuum*, há infinitos tempos que coexistem e que se cruzam. A dinâmica do poema como que reproduz a dinâmica da própria memória, dá movimento ao que não tem movimento e está morto. Não se trata de recuperar o passado, o que é impossível, mas sim de vivificar no eu aquilo que já está em mim, que faz parte de mim. Nas palavras de Alfredo Bosi, “A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a correr aquele processo de *coexistência* de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele”⁵⁵.

5.9 A título de conclusão.

Pensando no percurso feito pelo poeta de Itabira nesses poemas, buscou-se aqui apresentar uma investigação que julgou encontrar um sutil movimento que se manteve presente e em conexão numa série de criações de Drummond. Era uma proposta diferente de abordagem, necessariamente a ser vista sob uma perspectiva temporal. Entendeu-se que os poemas analisados, neste período delimitado e na sequência em que foram organizados e em que aparecem publicados, permitem arriscar dizer que essas criações ajudam a entender um processo de reflexão e de criação poética num dado momento, por mais investigações que já tenham sido feitas sobre essas obras e sobre o período em que foram produzidas. O enigma pai e a forma de o poeta lidar com ele - entre todos os objetos-memória da poesia de Drummond - teria sido um dos provocadores desse processo perene de autoconhecimento e de genealogia, dentro do período analisado, e não apenas de evocação da memória daquelas personagens. Reiteramos que a personagem do pai é vista aqui como metáfora condutora ou enigma condutor desse processo. Este foi o movimento que se pretendeu apresentar. Como também foi dito logo na introdução desta dissertação, trata-se de uma proposta preliminar e que, obviamente, poderá ter sua investigação ampliada, sobretudo no que diz respeito à análise dos poemas que demonstram esse movimento, do ponto de vista aqui apresentado, e que não puderam ser analisados de maneira mais plena, se pudermos dizer assim, pois pela característica desse trabalho - uma dissertação de mestrado - o primeiro objetivo era identificar, apresentar e de alguma forma justificar esse processo

⁵⁵ BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. [8ª edição, revista e ampliada]. São Paulo: Cia das Letras, 2000. P. 19.

relacionado à figura paterna. Não custa lembrar mais uma vez que a abordagem da personagem do pai – assim como a própria forma de lidar com a memória – terá outro caráter nos poemas da série *Boitempo* e que dariam um novo capítulo ao que se pretendeu investigar aqui. Da mesma forma se pensarmos em suas últimas obras, livros como *Corpo* e *Farewell*. Nesse sentido, não se teve aqui a pretensão de esgotar a análise sobre esses poemas, mesmo sob esse ponto de vista. Também seria importante buscar mais elementos em outras obras e em outros referenciais teóricos para complementar essa análise e que pudessem, de alguma forma, corroborar essa hipótese.

BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL

Obras do autor

ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2012. (b)

ANDRADE, Carlos Drummond. *Auto-retrato e outras crônicas*. [Sel. Fernando Py]. Rio de Janeiro: Record, 1989. (a)

ANDRADE, Carlos Drummond. *Boca de luar*. Rio de Janeiro: Record, 1984. (a)

ANDRADE, Carlos Drummond. *Cadeira de balanço*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1966.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Carlos Drummond. de Andrade* [Coleção Encontros] [Org. Larissa Pinho A. Ribeiro]. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. (a)

ANDRADE, Carlos Drummond. *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond. de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. [Org. Lélia coelho Frota; Prefácio: Silviano Santiago]. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Prod. Literárias, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Confissões de Minas*. São Paulo, Cosac Naify, 2011. (c)

ANDRADE, Carlos Drummond. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1984. (b)

ANDRADE, Carlos Drummond. *Drummond & Alceu - Correspondência de Carlos Drummond. de Andrade & Alceu Amoroso Lima*. [Org. Introd. e notas Leandro G. Rodrigues]. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014

ANDRADE, Carlos Drummond. *Esquecer para lembrar*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2017. (b)

ANDRADE, Carlos Drummond. *Fazendeiro do ar & Poesia até agora*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1955.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Frente e verso: fotobiografia de Carlos Drummond. de Andrade*. [Sel. de Salvador Monteiro e Leonel Katz]. Rio de Janeiro: Ed. Alumbramento/Livroarte Edit., 1989. (b)

ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova reunião: 19 livros de poesia*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1983 (2v.).

ANDRADE, Carlos Drummond. *O avesso das coisas*. Rio de Janeiro: Editora Record, (2ª Edição), 1990.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Aguilar Editora, 1967 (2ª. ed.).

ANDRADE, Carlos Drummond. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 1985. (a)

ANDRADE, Carlos Drummond. *Passeios na ilha – divagações sobre a vida literária e outras matérias*. São Paulo, Cosac Naify, 2011. (b)

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia 1930-1962*. Edição crítica de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (a)

ANDRADE, Carlos Drummond. *Uma forma de saudade: Páginas de diário*. [Org. Pedro A. Graña Drummond]. São Paulo: Cia. Das Letras, 2017. (a)

ANDRADE, Carlos Drummond. *Versos de circunstância*. [Org. Eucanaã Ferraz]. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2011. (c)

Obras gerais

ANDRADE, Fábio de Souza. “Trouxeste a chave? Poesia e memória em Carlos Drummond de Andrade”. In *Caderno de leituras – Carlos Drummond de Andrade* [Org. Murilo M. de Moura]. São Paulo: Cia. Das Letras, 2012.

ANDRADE, Mário de. “A poesia em 1930”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. p. 27-45

ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido. Uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ARRIGUCCI JR., Davi. “Drummond meditativo”. In: *O guardador de segredos: ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

BAKHTIN, M. “Epos e romance (Sobre a metodologia do estudo do romance)”. In: *Questões de Literatura e de Estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Ed. Unesp/Ed. Hucitec, 1990.

BISCHOF, Betina. *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2005.

BENJAMIN, W. “A imagem de Proust”. In: *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas, Vol. I). São Paulo: Brasiliense, 1987 (3ª. ed).

BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas, Vol. I). São Paulo: Brasiliense, 1987 (3ª. ed).

- BENJAMIN, W. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas, Vol. I). São Paulo: Brasiliense, 1987 (3ª. ed).

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo* (Obras escolhidas, Vol. III). São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imp. Oficial do Est. de SP., 2009.

BORGES, Jorge L. *O livro dos sonhos*. São Paulo: Difel, 1986.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. [8ª. edição, revista e ampliada]. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. “Em torno de um poema de A rosa do povo”. In: *Três leituras: Machado, Drummond, Carpeaux*. São Paulo: Editora 34, 2017.

BOSI, Viviana. “Lição de coisas: ‘gerir o mundo no verso’”. Posfácio para *Lição de Coisas*, de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

BRAYNER, Sônia [org.]. Carlos Drummond de Andrade [Coleção Fortuna Crítica]. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977.

CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. Cotia: Atelier Editorial, 2001.

CAMILO, Vagner. “O fazendeiro do ar e o legado da culpa”. In: *Littérature et modernisation au Brésil*. [Org. Jacqueline Penjon e José A. Pasta Jr]. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

CAMPOS, Haroldo. “Drummond, mestre de coisas”. In: *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANÇADO, José Maria. *Os Sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Ed. Página Aberta/Scritta Editorial, 1993.

CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In: *Vários Escritos*. [4ª. ed. reorganizada pelo autor] Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. [5ª. ed.] São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: *Educação pela noite*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CARPEAUX, Otto M. “Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade”. In: *Carlos Drummond de Andrade* (Coleção Fortuna Crítica). [Org. Sonia Brayner]. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977.

CARVALHO, Leda M. Lage. *O afeto em Drummond: da família à humanidade*. Itabira (MG): Editora Graf. Dom Bosco, 2007.

COÊLHO, Joaquim-Francisco. *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Belém: Ed. Universidade Federal do Pará, 1973, p. 152.

CORREIA, Marlene de Castro. “A inteligência trágica do universo”. In: *Drummond: jogo e confissão*. São Paulo: IMS, 2015.

DA COSTA, Brás M.; ANDRADE, Carlos Drummond. *Retratos na parede*. [Org. Altamir J. Barros e Robinson D. dos Reis]. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

DE MAURI, L. (Ernesto Sarasino). *Flores sententiarum - proverbi e motti latini*. Milão (Itália): Ulrico Hoepli Editore, 1990.

FOUCAULT, M. “Nietsche, a genealogia e a história” In: *Microfísica do poder*. [Org. e Trad. Roberto Machado] Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998 (13ª. ed.).

FOUCAULT, M. “O que é um autor?” In: *Ditos e Escritos - Estética: literatura e pintura, música e cinema*. [Org. Manoel Barros da Motta] 2ª.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 18ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FUMAGALLI, Giuseppe. *L'ape latina – Dizionario di 2948 sentenze, proverbi, motti, divisi, frasi e locuzioni latine*. Milão (Itália): Ulrico Hoepli Editore, 1981.

HORÁCIO. *Sátiras*. (Trad. Edna Ribeiro de Paiva). Niteroi: Editora UFF, 2013.

HOLANDA, Sergio B. *Raízes do Brasil*. 26ª. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HOLANDA, Sergio B. “Rebelião e convenção” (I e II). In: *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*. (Vol. II) [Org. Antonio Arnoni Prado]. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

GAGNEBIN, J. M. “O rumor das distâncias atravessadas”. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

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

GLEDSON, John.. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. [Trad. e Posf. Modesto Carone]. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

LEITE, Sebastião U. “Drummond: Musamatéria/Musa Aérea”. In: *Carlos Drummond de Andrade* (Coleção Fortuna Crítica). [Org. Sonia Brayner]. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977.

LIMA, Luiz C. *Lira e Antilira (Mário, Drummond, Cabral)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

LIMA, Luiz C. “Carlos Drummond de Andrade: memória e ficção”. In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LIMA, Luiz Costa. “Drummond: as metamorfoses da corrosão!” In: *O aguarrás do tempo: estudos sobre narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989

LIMA, Luiz C. “Persona e sujeito ficcional”. In *Pensando nos trópicos (Dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

MACIEL, Maria Esther. “O Corpo e seus possíveis”. Posfácio para *Corpo*, de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

MELLO, E. Cabral de. “O fim das casas-grandes”. In *História da vida privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

MERQUIOR, J. G. “Notas em Função de ‘Boitempo’”. In *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1972.

MERQUIOR, J. G. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

MIRANDA, Wander Melo & SAID, Roberto (orgs.). *Cyro & Drummond – Correspondência de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade*. Belo Horizonte: Biblioteca Azul, 2012.

MORAES, Emanuel de. *Drummond rima Itabira mundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MORAES NETO, Geneton. *O dossiê Drummond*. São Paulo: Globo, 1994.

MOURA, Murilo M. *O mundo sitiado – A poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Ed. 34, 2016.

NAVA, Pedro. *Beira-mar: memória 4*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979 (2ª. ed).

NAVA, Pedro. *Descendo a rua da Bahia: a correspondência entre Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade*. [Org. Eliane Vasconcellos e Matildes D. dos Santos]. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017.

PAZ, Octavio. “Os filhos do barro”. In: *Os filhos do barro – do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris (France): Gallimard (Folio Essais), 2016.

ROSA, Luciano. “Mina de intelecções e de sentidos”. Posfácio para *A vida passada a limpo*, de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. (5ª. ed.). Rio de Janeiro: Record, 2008.

SANTIAGO, Silviano. “Suas cartas, nossas cartas”. Prefácio para *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*, de

Carlos Drummond de Andrade. [Org. Lélia coelho Frota; Prefácio: Silviano Santiago]. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Prod. Literárias, 2002.

SIMON, Iumna. *Drummond, uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 2020.

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

VILLAÇA, Alcides. “Poesia de Drummond: na trilha dos enigmas”, in *Caderno de leituras – Carlos Drummond de Andrade* [Org. Murilo M. de Moura]. São Paulo: Cia. Das Letras, 2012.

VILLAÇA, Alcides. “Desejos tortos”. Posfácio para *Brejo das almas*, de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

VIANNA, Oliveira. *Populações meridionais do Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005. (Edições do Senado Federal; v. 27)

WISNIK, J. M. “Drummond e o mundo”, in *Poetas que pensaram o mundo* [Org. Aduino Novaes]. São Paulo: Cia. Das Letras, 2005.

WISNIK, J. M. *A maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Teses e dissertações

ALBANO, Adriana H. de Oliveira. *O Pilão de Pilar Lembranças: a retórica confessional na poética memorialista de Carlos Drummond de Andrade*. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Unesp, 2010.

CASTELLI, Chantal. *Lembranças em conflito: poesia, memória e história em Boitempo*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2002.

DIAS, Márcio R. S. *Os espaços móveis da memória na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, 2009.

FRANCISCO JR, Eduardo. *O livro vertebrado: a articulação de poemas em Claro Enigma de Carlos Drummond de Andrade*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2014.

LUCENA, Mônica J. *Ressentimento e melancolia na poética drummondiana de Claro Enigma*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Letras da Universidade de Brasília, 2013.

SAID, Roberto A. do Carmo. *Quase biografia: poesia e pensamento em Drummond*. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

VASCONCELIOS, Viviane M. Zica. *Melancolia e crítica em Carlos Drummond de Andrade*. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

Artigos de periódicos acadêmicos

AGUIAR, Joaquim A. “O resgate das origens (Questões de memória em dois momentos da poesia de Drummond)”. In: Revista Resgate, v.4, n. 5. Campinas: Unicamp, 1993.

ALBANO, Adriana H. de Oliveira. “Sobre uma dívida”. Revista de Letras, v. 51, n. 1. São Paulo: Unesp, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/108373>. Acesso em: 03/01/2022.

ARSILO, Vincenzo. “Terra da memória, terra sem memória: spazio e lugo nella poesia di Carlos Drummond”. In: Rassegna Iberistica, n. 80. Veneza (Itália): Università Ca' Foscari-Venezia/Roma (Italia) Bulzone Editore, SET 2004.

ARSILO, Vincenzo. “Un addio brasiliano: dissoluzione e forme della distanza in *Farewell* di Carlos Drummond de Andrade”. In: Letterature D’America, n. 107 (Brasiliana). Anno XXV. Roma (Itália): Università di Roma/Bulzone Editore, 2005.

BLIKSTEIN, Izidoro. “A poética do tempo/espaço em *A mesa*”. In: [revista] Língua e Literatura n.16. PP. 23-42. São Paulo: Depto. de Letras (FFLCH-Universidade de São Paulo), 1987/88. (Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/114328/112202>)

CANDIDO, Antonio. “The Brazilian family”. In: VANALI, Ana C. e OLIVEIRA, Celso F.C. “Revisitando um clássico: ‘A família brasileira’ de Antonio Candido”. In: Revista Eletrônica Conhecimento Interativo. Vol. 14, n.1. S. José dos Pinhais (PR): Faculdades da Indústria, 2020. [Artigo extraído de SMITH, T. L. e MARCHANT, A. (eds). *Brazil, portrait of a continent*. N.Y.: The Dryden Press, 1951, p.291-312.]. Disponível em: <http://app.fiepr.org.br/revistacientifica/index.php/conhecimentointerativo/article/view/393>. Acesso em: 10 out. 2021.

CORRÊA, Marisa. “Repensando a família patriarcal brasileira”. Cadernos de Pesquisa, São Paulo (Fund. Carlos Chagas), n. 37, p. 5–16, 2013. Disponível em: <http://publicacoes.fcc.org.br/index.php/cp/article/view/1590>. Acesso em: 18 nov. 2021.

CORREIA, Marlene de Castro. “Como Drummond constrói ‘Nosso Tempo’”. In: Alea: Estudos Neolatinos - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 11 (1), Rio de Janeiro, JUN 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2009000100007>. Acesso em: 10 jun 2021.

COUTINHO, Maria A. R. “A volúpia de ver: a poesia memorialística de Carlos Drummond de Andrade”. In: Revista do Centro de Estudos Portugueses, v. 26, n. 35. Belo Horizonte, UFMG, JAN-JUN 2006.

LIMA, Luiz. C. “A insistência da imitação”. Celeuma, n. 2, São Paulo, USP, 2013.

MASSI, Augusto. “Carta de Carlos Drummond de Andrade a Alceu Amoroso Lima”. Teresa – revista de Literatura Brasileira, São Paulo, n. 8/9. p. 76-80. DLCV/FFLCH/USP; Ed. 34, 2008.

OLIVEIRA, Silvana M. P de. “As trilhas de uma escrita da memória: Boitempo, de Carlos Drummond de Andrade”. In: Revista do Centro de Estudos Portugueses, v. 13, n. 16. Belo Horizonte, UFMG, JUL-DEZ 1993.

OLIVEIRA, Silvana M. P de. “Casas de memória e escrita na poesia de Carlos Drummond de Andrade”. In: [revista] Scripta, v. 6, n. 12, p. 109-117. Belo Horizonte, PUC-MG, 1º. Sem. 2003.

RAMASSOTE, R. M. “A sociologia clandestina de Antonio Candido.” Tempo Social, [S. l.], v. 20, n. 1, p. 219-237, 2008. DOI: 10.1590/S0103-20702008000100011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12568>. Acesso em: 18 nov. 2021.

TAUFER, Adauto L. “Caso do vestido e O viajante pedestre: aspectos da narratividade e da ficcionalidade na poesia de Carlos Drummond de Andrade”. In: Revista Cerrado, v. 17, n. 26. Brasília, UnB, 2008.

VILLAÇA, Alcides. “Um certo sentimento do mundo”. In: Teresa – revista de Literatura Brasileira, n. 20. p. 138. São Paulo: FFLCH/USP, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa> .

YOKOZAWA, Solange F. Cardoso. “Alta poesia na autobiografia”. Anais do SILEL. Volume 1. Uberlândia: EDUFU, 2009.

YOKOZAWA, Solange F. Cardoso. “Tua memória, pasto de poesia: configurações da memória em Carlos Drummond de Andrade”. Revista Garrafa. v. 7, n. 20. Rio de Janeiro: UFRJ, (2009).

Artigos e entrevistas em jornais, periódicos e meios eletrônicos

ALMEIDA, Elizama. *A família no ‘papelório’ de Drummond*. In: BlogIMS. (Instituto Moreira Salles) Rio de Janeiro, 04 abr. 2013. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/a-familia-no-papelorio-de-drummond-por-elizama-almeida/> Acesso em: 19 nov. 2021.

ALMEIDA, Elizama. *Drummond, fazendeiro do arquivo*. In: Por dentro dos acervos/Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro, 07 maio 2019. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/drummond-fazendeiro-do-ar-fazendeiro-do-arquivo-elizama-almeida/> Acesso em: 19 nov. 2021.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Confissões de Carlos Drummond de Andrade – o Autor de ‘Fazendeiro do Ar’ Revela-se a Gênese de sua Atividade Criadora*. In *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, Ano VII, edição 69, março/1955 (capa e pág. 16). Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acessado em: 16/06/2020.

ANDRADE, Carlos Drummond. *A fazenda que desapareceu do mapa*. In revista “Globo Rural”, n. 1, Rio de Janeiro: Editora Globo, Outubro, 1985, pp 40-41. (b). Disponível em: <https://revistagloborural.globo.com/Noticias/Cultura/noticia/2015/11/fazenda-que-desapareceu-do-mapa.html> Acesso em: 19 nov 2021.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Carlos Drummond de Andrade: Quando o poeta brinca de viver*. In jornal “O Povo”, 05Jan1986, Fortaleza, CE. Disponível em: <https://www2.opovo.com.br/app/acervo/entrevistas/2012/09/28/noticiasentrevistas.2925684/carlos-drummond-de-andrade-quando-o-poeta-brinca-de-viver.shtml>. Acesso em 08 mai 2021.

ARBEX Jr, José. *Uma prosa (inédita) com Carlos Drummond de Andrade*. In revista “Caros amigos”, n. 29, São Paulo: Editora Casa Amarela, Agosto, 1999, pp. 12-15.

A TRADUÇÃO do ser mineiro. In: Correio IMS (Instituto Moreira Salles). Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: <https://www.correioims.com.br/carta/a-traducao-do-ser-mineiro/> Acesso em: 03/01/2022.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Carlos Drummond de Andrade*. N. 27. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, out/2012.

HASEGAWA, Alexandre P. “*Eis que chega o satírico Horácio, o conviva satisfeito com pouco*”. In revista “Estado da arte – revista de cultura, artes e ideias”, São Paulo, 12/ago/2018. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/eis-que-chega-o-satirico-horacio-o-conviva-satisfeito-com-pouco/> Acesso em: 19 nov 2021.

O ESSENCIAL em duas palavras. In: Correio IMS (Instituto Moreira Salles). Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: <https://www.correioims.com.br/carta/o-essencial-em-duas-palavras/> Acesso em: 03/01/2022.



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Luiz Henrique Rossi Gurgel

Data da defesa: 17/03/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Erwin Torralbo Gimenez

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

São Paulo, 02 /05/2022

(Assinatura do (a) orientador (a))