

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

LEONARDO PAIVA FERNANDES

Matéria, tempo, conflito: a dramatização lírica em *Alguma Poesia*

São Paulo
2023

LEONARDO PAIVA FERNANDES

Matéria, tempo, conflito: a dramatização lírica em *Alguma Poesia*

Versão corrigida

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada

Orientadora: Profa. Dra. Betina Bischof

São Paulo
2023

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.

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

F363m Fernandes, Leonardo Paiva
 Matéria, tempo, conflito: a dramatização lírica em
Alguma Poesia / Leonardo Paiva Fernandes; orientadora
Betina Bischof - São Paulo, 2023.
 115 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Alguma Poesia. 2. Carlos Drummond de Andrade.
3. Dramatização da subjetividade lírica. 4. Poética
do conflito. I. Bischof, Betina, orient. II. Título.

Nome: FERNANDES, Leonardo Paiva.

Título: **Matéria, tempo, conflito: a dramatização lírica em *Alguma Poesia***

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em: 12/10/2023

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Pilati

Instituição: Universidade de Brasília (UnB)

Julgamento: _____

Prof. Dr. Fabio Cesar Alves

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____

Profa. Dra. Viviana Bosi

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento _____

Suplentes:

Profa. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____

Profa. Dra. Tyara Veriato Chaves

Instituição: Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Julgamento: _____

Profa. Dra. Valéria Regina Ayres Motta

Instituição: Sem vínculo

Julgamento _____

AGRADECIMENTOS

À Betina Bischof, orientadora deste trabalho, pelas leituras atenciosas, pelos comentários valiosos e pelos encontros sempre afetuosos. Agradeço, especialmente, por me ensinar a contemplar a poesia de Carlos Drummond de Andrade.

Aos professores Alexandre Pilati, Fabio Cesar Alves e Viviana Bosi, pelos apontamentos feitos durante a defesa desta tese.

Às professoras Simone Rufinoni, Tyara Veriato Chaves e Valéria Regina Ayres Motta.

Aos professores Ariovaldo José Vidal, Claudia Amigo Pino, Edu Teruki Otsuka, Eduardo Sterzi, Fábio de Souza Andrade, Flávio Ribeiro de Oliveira, Ivone Daré Rabello, Marcelo Pen, Marcos Siscar, Roberto Zular e Trajano Vieira, por todo ensinamento transmitido ao longo da realização deste trabalho.

Aos queridos amigos e colegas: Aline, Ana Luiza, Augusto, Bruno, Cécile, Celso, Cris, Eduarda, Elisa, Érica, Karine, Laise, Lauro, Manu, Patricia Camargo, Patricia Di Nizo, Thales, Tyara, Valeria e Vitória.

Aos membros e colegas do grupo de pesquisa Psicanálise, Política, Significante (PsiPolis).

Aos colegas e funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, especialmente à Rosely de Fátima Silva.

À minha família: Eduarda, Elaine, Felipe, Fernanda, João Pedro, Leni, Lúcia, Luciano e Maria Aparecida.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa de pesquisa concedida. Número do processo: 1747862.

RESUMO

FERNANDES, L. P. **Matéria, tempo, conflito: a dramatização lírica em *Alguma Poesia***. 2023. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Este texto segue os meandros duma poesia que, desde o início, aparece mergulhada no problema poético da *dramatização do sujeito lírico*. Tal atitude possibilita ao poeta representar o eu *multifacetado* numa obra cuja *unidade fragmentada* é marcada pela *instabilidade intencional*. Carlos Drummond de Andrade traz para seus poemas a figura do poeta, apresentando-a como um eu que, por refletir sobre a instância subjetiva na lírica, acaba refletindo, também, sobre o mundo. Os poemas surgem como resultado de crises, conflitos e contrapontos estéticos, que serão abordados neste ensaio.

Palavras-chave: *Alguma Poesia*. Carlos Drummond de Andrade. Dramatização da subjetividade lírica. Poética do conflito.

ABSTRACT

FERNANDES, L. P. **Subject, time, conflict: lyrical dramatization in *Alguma Poesia***. 2023. Thesis (Doctorate in Letters) – Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2023.

This text explores the intricacies of a poetry that, from the beginning, is immersed in the poetic problem of *lyrical subject dramatization*. This attitude enables the poet to represent the *multifaceted* self in a work whose *fragmented unity* is marked by *intentional instability*. Carlos Drummond de Andrade brings to his poems the figure of the poet, presenting it as a self that, by reflecting on the subjective aspect of the lyricism ends up reflecting, also, on the world. The poems arise as a result of crises, conflicts and aesthetic counterpoints, which will be examined in this essay.

Keywords: *Alguma Poesia*. Carlos Drummond de Andrade. Aesthetic counterpoints. Lyrical subject dramatization. Poetics of conflict.

RESUMÉ

FERNANDES, L. P. **Matière, temps, conflit : la dramatisation lyrique dans *Alguma Poesia***. 2023. Thèse (Doctorat en Lettres) – Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines, Université de São Paulo, São Paulo, 2023.

Ce texte explore les méandres d'une poésie qui, dès le début, immerge profondément dans la problématique de la *dramatisation du sujet lyrique*. Cette attitude permet au poète de représenter le moi aux *multiples facettes* dans une œuvre dont *l'unité fragmentée* est marquée par une *instabilité intentionnelle*. Carlos Drummond d'Andrade apporte à ses poèmes la figure du poète en la présentant comme un moi qui, tout en réfléchissant sur l'instance subjective de la poésie lyrique, reflète aussi sur le monde. Les poèmes sont le résultat de crises, de conflits et de contrepoints esthétiques, tous abordés dans cet essai.

Mots-clé: *Alguma Poesia*. Carlos Drummond de Andrade. Contrepoints esthétiques. Dramatisation du sujet lyrique. Poétique du conflit.

SUMÁRIO

1 Introdução.....	10
2 Uma poética do conflito	13
Poesia.....	13
O que está fora, a matéria	14
O que está dentro, o ideal	18
Poema que aconteceu.....	21
O poema bipartido	26
O “mal do domingo”	27
(Um domingo numa província francesa)	32
A criação mecânica.....	34
O sobrevivente	39
O poema impossível	42
A maquinaria e suas intrusões	45
O duplo fracasso.....	47
O poeta resiste	48
Um naco de prosa	49
O mundo, o poema: terras arrasadas.....	50
Um poema possível num mundo impossível?	52
3 O gosto pelo obsoleto	55
Os escritores e as apropriações técnicas – 1.....	58
Os escritores e as apropriações técnicas – 2.....	63
Os dramas da história brasileira	67
Carlos, (des)leitor de Oswald.....	73
Os viajantes paradoxais	74
Uma questão memorialística.....	81
Dissoluções.....	84

Passagens	86
Modernidade (re)projetada	98
4 Apontamentos sobre a subjetividade lírica em <i>Alguma Poesia</i>.....	101
REFERÊNCIAS.....	110

1 Introdução

Este ensaio vai na contracorrente daqueles que consideram *Alguma Poesia* a tradução puramente irônica ou destrutiva da “grande inexperiência do sofrimento” dum poeta gauche, resultado da “deleitação ingênua com o próprio indivíduo”, conforme destacou, certa vez, o escritor Carlos Drummond de Andrade num perfil autobiográfico ([1938] 2011, p. 68). Afasto-me dessa visada para adentrar nos meandros de uma poesia que surge do conflito subjetivo, produtor da figura do eu multifacetado e de uma obra unitariamente fragmentada e marcada, em razão disso, pela instabilidade intencional (Gledson, [1981] 2018). Interessa, ainda, discutir os efeitos desse conflito sobre a significação do mundo no poema e, conseqüentemente, a do próprio poema que se escreve num tempo múltiplo e confuso.

Em *Verso Universo em Drummond*, José Guilherme Merquior argumenta que “Poesia”, “Poema que aconteceu” e “O sobrevivente” são atravessados pela concepção poética de que a “poesia reside ‘na vida’”. Em consequência disso, ela seria reconhecida pelo poeta não como uma arte, mas uma dimensão dos seres ou dos fatos, afirmando-se nessa obra uma poética da “poesia-acontecimento”. No entanto, cabe enfatizar que essa poesia acontece especificamente quando o “universo se torna insólito, enigmático, embaraçoso – quando *a vida já não é mais evidente*” (1975, p. 25, grifo meu), o que me leva a analisar aqui as formas de conflito que irrompem nesse encontro do eu-poeta com a vida opaca em *Alguma Poesia*.

Cabe, então, questionar até que ponto essa poética repousaria na equação proposta por Merquior, de que *poesia é igual à vida*. É pelo fato de o sujeito lírico falar em “nome do conceito romântico e idealista da subjetividade metafísica, da consciência-coração ‘mais vasta que o mundo’”, que a voz dos poemas drummondianos teria um papel fundamental na construção de tal concepção poética. Segundo Merquior, essa poesia, embora estivesse subordinada ao “individualismo narcisista” romântico, não deixaria de “complexificar o real” devido ao encontro com o universo insólito, fundando um lirismo que se “abre à consideração crítica do mundo” e “se

despede da falsa inocência da escrita” (1975, p. 25-27). A meu ver, esse procedimento desconstrói a equação ao inserir um elemento afirmativo de que a poesia pode ser igual à vida, mas a vida opacizada pelo real que aí se apresenta.

Para abordar as formas de conflito do sujeito lírico em *Alguma Poesia* (1930), comento e analiso, na primeira parte da tese, três poemas em que se vislumbra uma poética dentro dessa obra, ou seja, em textos nos quais um eu-poeta pensa o poema e a poesia em face de seu tempo. Essa leitura permite entrever as cisões construídas pelo eu que se encontra diante de conflitos específicos à lírica do jovem Drummond. A partir disso, pergunto-me quais poderiam ser as implicações da *cisma*, “inquietação contraditória do eu drummondiano” (Pilati, 2022, p. 198), na elaboração do poema. No interior duma multiplicidade de pontos de vista acerca dos mais variados temas, assuntos e tópicos, pretendo, pois, interpretar a atitude do poeta diante da arte do objeto conflituoso chamada poesia nesse seu livro de estreia.

O motivo dessa escolha parte da forma insistente com que Carlos Drummond de Andrade traz aí a figura do poeta e da poesia. Em muitos poemas, a poesia irrompe do encontro conflituoso do eu com o exterior, já que, ao refletir sobre a instância subjetiva na lírica, o poeta acaba refletindo, também, sobre o mundo. Essa particularidade pode ser encontrada, por exemplo, em “Poema de sete faces”, “Também já fui brasileiro”, “A rua diferente”, “Nota social” e “Explicação”. No entanto, vê-se que, “no palco do poema”, são encenados não apenas a “defesa contra a dor pessoal e contra os males do mundo torto” (Rabello, 2002, p. 107), mas também o ato da produção do poema, trazendo em seu bojo a compreensão do texto como objeto e da atitude do eu enquanto produtor desse objeto. Diante disso, reflito sobre a contradição performativa da enunciação poética, que possibilita construir estrofes que afirmam e negam, num mesmo poema, a tradução irônica e destrutiva que domina *Alguma Poesia*. Assim, expõe-se algumas cisões e resoluções fundadas a partir da relação do eu-poeta com o impasse.

Na segunda parte, a leitura da série “Lanterna mágica”, mais especificamente a do poema “II – Sabará”, dá a dimensão de como o eu-poeta lida com problemas relacionados à tradição e à

técnica exterior à poesia (a projeção imagética, por exemplo). Na base desse conflito, as questões históricas parecem ganhar corpo à medida que o sujeito lírico drummondiano enfatiza a lanterna mágica como possibilidade de resistência ao mundo torto e de denúncia à alienação.

Uma das questões abordadas no fim deste ensaio diz respeito ao aparecimento da figura individualista-narcisista de que se serve o eu-poeta para escrever seus versos. Tendo isso em vista, busco trazer algumas das implicações do conflito e da unidade descontínua nos poemas analisados. Considero, então, que inflar a figura individualista-narcisista em *Alguma Poesia* poderia limitar a discussão sobre a atitude do eu-poeta diante dos conflitos da subjetividade que se instalam a partir do contato entre o eu e o mundo.

2 Uma poética do conflito

No célebre ensaio “Inquietudes na poesia de Drummond”, Antonio Candido afirma que a dúvida, a procura e o debate são marcas fundamentais do trabalho do poeta mineiro, destacando que há em sua obra, sobretudo a partir de *Sentimento do Mundo* (1940), um aprofundamento da atitude de pensar a poesia. Segundo o crítico, essa atitude consolida-se à medida que Drummond deixa de conceber a poesia como a arte do objeto, isto é, uma expressão lírica que encontra no fato um objeto poético e, conseqüentemente, reconhece nesse fato a justificativa de sua existência.¹ *Alguma Poesia* seria orientada por esse princípio, já que o “sentimento, os acontecimentos e o espetáculo material e espiritual do mundo” se apresentam como *resultado de um registro*, tratamento que, “mesmo quando insólito, garantiria a validade do fato como objeto poético bastante em si, nivelando fraternalmente o Eu e o mundo como assunto de poesia” (Candido, [1965] 2004, p. 67). Assim, para o jovem Drummond, a certeza estética de que a poesia “vem de fora” tenderia a anular qualquer dúvida referente à legitimidade da criação poética.

Se tomarmos as anotações de Candido como referência, encontraremos essa certeza manifesta em um poema que é sugestivamente intitulado “Poesia”.

Poesia

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

(Andrade, [1930] 2013, p. 45)

¹ Ao analisar “Procura da poesia”, de *A Rosa do Povo* (1945), o crítico faz referência a essa virada na obra drummondiana: “Mas o poema gira sobre si e, numa segunda parte, expande a teoria do combate inútil mas inevitável d’O lutador. A poesia está escondida, agarrada nas palavras; o trabalho poético permitirá arranjá-las de tal maneira que elas a libertem, pois a poesia não é a *arte do objeto*, como pareceria ao jovem autor de *Alguma Poesia*, mas do *nome do objeto*, para constituir uma realidade nova. Com serena lucidez, o poeta renuncia à luta algo espetacular e à sua própria veleidade, a fim de que esta possa renascer como palavra-poética” ([1965] 2004, p. 91, grifo meu).

Faz-se notar a estrutura de ritmo sutil num poema “metalinguístico” de apenas uma estrofe. Nele, pensar um verso não é escrevê-lo, pois a pena se recusa a realizar o que foi anteriormente apreendido como pensamento. Desde o início, expõe-se a decalagem sobre a qual o poema se erige: há, de um lado, o desejo do eu; há, de outro, a recusa de um objeto. Tal descompasso causa efeitos na leitura do texto. Este acaba sendo o resultado de uma dobra, a partir da qual são enunciadas duas formas de abordagem para o *desencontro* entre o eu e o mundo.

“Poesia” é um pequeno mecanismo no qual sobressaem alguns efeitos sonoros. Desse estrato, as aliterações nos versos 2, 3, 4, 5 e 6 (“*quer*”, “*escrever*”, “*á*”, “*inquieta*”, “*á*” e “*quer*”) e as assonâncias nos versos 4 e 6 (“*inquieta*” e “*quer*”, “*vivo*” e “*sair*”) destacam tanto os verbos de ação ligados à recusa da pena quanto as qualidades do verso irrefreado que teima em não sair de algum espaço interior. Assim como essas repetições sonoras, não é à toa a iteração da expressão concisa “*ele está cá dentro*” nos versos 3 e 5 e a rima entre os versos 3, 5 e 7 (“*dentro*”/“*dentro*”/“*momento*”). Por realçarem uma certa renitência na delimitação de um espaço no poema, um *dentro* e um *fora* são instaurados a partir da recusa do objeto. Distinguimos, então, duas “formas” para o texto, distinção que dá a ver os dois pontos de vista de que o eu-poeta se serve para demarcar limites espaciais (o dentro e o fora) e sentimentais nesse breve registro dum momento poético transbordante.

O que está fora, a matéria

O texto materialmente constituído, ou seja, o texto escrito que se apresenta ao leitor, aponta para a formação e o encadeamento do discurso num poema confessional. A ordem sintática direta comanda o aparecimento gradativo da representação da perda, sugerida pelo tempo gasto para pensar o verso, e da recusa, sugerida pela negativa da pena. O discurso é ordenado segundo a constatação de que, frente ao verso pensado para ser escrito mas que não comparece ao papel, a palavra se torna algo insuficiente para elaborar o poema idealizado. Anunciada no título, a poesia ganha, no decorrer da leitura, um valor que se confunde com o “sentimento poético”, já que o

poema materializado em palavra é reduzido a “simples condutor” de uma sensação lírica (Candido, [1965] 2004, p. 87).

Essa confusão, aliás, origina-se do emprego de “Gastei uma hora *pensando um verso*”, expressão cuja construção sintática é inusual no português brasileiro. O momento poético surge daquele encontro com o insólito de que nos fala Merquior, pois a escrita do poema pensado não acontece como deseja o eu-poeta devido à recusa da pena. O momento poético nasce, então, do reconhecimento da falta do verso, concernindo ao poeta fazer dessa constatação a matéria do texto que performa a ausência do poema não escrito.²

É importante assinalar que a condição malograda não ocorre por apatia ou falta de vontade do poeta, pois este mostra, num primeiro instante, ter posto empenho em realizar o verso almejado. Talvez seja por isso que ele empregue o verbo *gastar* no pretérito perfeito, vocábulo que dá ao leitor a medida do uso dispendioso e nada espontâneo do tempo anterior a esse em que se escreve. No texto que substitui materialmente o poema pensado, anuncia-se prontamente o impedimento:

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.

Mesmo que o poema apresente uma configuração estranha à que foi pensada pelo poeta, a poesia não deixa de acontecer. Por enquanto, importa captar que essa atitude instaura a divisão entre o texto idealizado, matutado mas não escrito, e o texto material, escrito mas não idealizado. Como resultado, tem-se a confissão irônica, em verso livre, a respeito de um poema que se perdeu.

² Embora inusual, os dicionários Caldas Aulete trazem desde o século XIX um registro para o verbete *pensar* na acepção de *meditar*, *delinear mentalmente* (verbo transitivo direto), dando a ele alguns exemplos. Na edição do *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* de 1881, são fornecidas definições muito próximas das utilizadas por Drummond em “Poesia”: “Meditar, delinear mentalmente: *Pensar* bem um plano, uma obra literária.” (Aulete, 1881, p. 1324, grifo do autor). No artigo “Pensar o mundo”, Antonio Cicero faz apontamentos sobre como a construção verbal exprime, por meio desse uso incomum, a “diferença específica do pensamento poético”. Para tanto, cf. Cicero (2009). Além disso, vale mencionar que Eduardo Sterzi (2002) também faz uma leitura desse poema, tendo como foco de seu ensaio a “poética da interrupção” na poesia de Drummond.

Em seguida, entre a 3ª e a 4ª linha, rodeia-se o malogro; a hesitação se opõe à vontade ainda existente de arrancar o verso de um refúgio, o “cá dentro” do eu-poeta. Esse espaço interno não comparece aí gratuitamente; antes, é um elemento sugerido pelo verbo *pensando*, que redimensiona o eu para um *aqui* interiorizado, subjetivo. Logo, pensar o verso é situar o eu como agente dessa empreitada que é escrever e, em contrapartida, situar o verso enquanto pensamento-pensante desse eu que deseja escrevê-lo.

No entanto ele está cá dentro
inquieto, vivo.

Esquadrinhando as possibilidades da recusa da pena, o poeta tem a oportunidade de atentar-se a esse objeto e indagar-se a respeito de sua negativa, mas não é isso o que ocorre. Mesmo que não tenha sido realizado segundo as vontades do escritor, “Poesia” se torna uma resposta irônica à falta, resultando num texto feito a partir do impasse entre a “poesia que vem de dentro” e a “poesia que vem de fora”.

Se o poeta não pode recorrer nem ao entendimento da recusa do objeto nem à realização satisfatória do poema, o que fazer? Eis o seu movimento: ele se volta para dentro de si, deparando não com a explicação da atitude, mas com um verso-criatura, algo exterior a ele e que, no entanto, o habita. Essa imagem é sugerida pelos adjetivos isolados na 4ª linha, que particularizam o verso como um ser agitado, célere e perspicaz, que possui vontade própria e *vive* dentro dele; um vivente, por isso mesmo uma indômita criatura.³

À medida que o poema avança, estamos já entre a 5ª e a 6ª linha, vê-se como a redundância da locução adverbial caracteriza a continuidade da introversão. A partir desse movimento de poeta que se afunda em si e confirma, não sem certo espanto, a existência desse outro que o constitui, encontra-se o verso vivo, entocado, alusão a uma criatura escondida, acuada num recanto de sua “alma de poeta”.

³ Sobre uma outra proposta de tradução para o *unheimlich* freudiano, cf. o artigo de Thales de Medeiros Ribeiro (2023) a respeito do indômito na poesia de André Borges.

Ele está cá dentro
e não quer sair.

Percorrida essa passagem, eu me questiono: a pena não quer escrever o verso ou o verso é que, na verdade, foge para não ser escrito por essa pena? Para tal pergunta não tenho condições de formular resposta alguma, pois o poema não dá possibilidades para assim interpretá-lo. Entretanto, há aí uma pista que precisa ser realçada, já que ela foi deixada pelo próprio verso-criatura. É a de que a pena se recusa a materializar o poema pensado, enquanto o verso se recusa a materializar-se em forma de palavra. Por tomarem essa posição, a pena e o verso resistem ao pensamento e à palavra e, conseqüentemente, ao registro do poema. Diante disso, o poeta introvertido se encontra numa situação embaraçosa, instante de tensão no poema-suplemento: como lidar com a frustração diante de uma pena que não escreve, diante de um verso que, mesmo quando chamado, se oculta?

Em *Coração Partido*, Davi Arrigucci Jr. aponta que Drummond faz da “impossibilidade de ser espontâneo o caminho dificultoso da procura da poesia”. No ensaio, o crítico mira a compreensão do modo como o poeta mineiro manifesta, por meio de um trabalho fundado na reflexão, seu “sentimento do mundo”. Assim abordada, a reflexividade torna-se a “condição para que o poeta alcance o que busca”, impondo-se, não sem contradições, como o empecilho para que a poesia aconteça. Esse paradoxo, central à poética drummondiana, é “expresso por diferentes modos, mas quase sempre o poeta se vê encalacrado em situações aporéticas” (Arrigucci Jr., 2002, p. 58-59), como essa com a qual ele depara no texto materializado (o poema-substituto) que escolhemos chamar didaticamente de “poema A”. É a partir da aporia que se constrói a forma para resolver, mesmo que provisoriamente, o impasse. Afinal, enquanto o “poema A” vai sendo escrito, o “poema B”, aquele que foi pensado mas não desceu ao papel, paradoxalmente também se escreve, mas a partir de sua não realização. O poema pensado é, portanto, impossibilitado de ser escrito no instante mesmo em que advém como pensamento. Ao tentar dar conta dessa aporia, o eu-poeta

divide o poema entre um “texto presente”, que é efeito do encontro com a falta, e um “texto ausente”, sobre o qual nunca teremos notícias.

O que está dentro, o ideal

Vista como “algo em si, uma substância independente das palavras, que existe fora delas e para a qual elas não podem ser suficientes”, a poesia, conforme comenta Francisco Achar a respeito desse texto, “pode não estar no poema”, e o “poema pode não se realizar, mas existe ‘a poesia deste momento’, que não demanda palavras” (2000, p. 28-29). Se a poesia não demanda palavras, ela depende, no “poema B”, da falta de palavras para acontecer. É essa poesia da falta que entrega uma irônica garantia de realização enquanto o poema-suplemento vai sendo construído. Ao valorizar o contraste entre o verso pensado e o verso materializado, ou entre a poesia (ausente) que “vem de dentro” e a poesia (presente) que “vem de fora”, o poeta vê diante de si uma saída para o conflito.

Nessa poesia, que nasce da dificuldade, a recusa do objeto não parece levar à interdição do sujeito, já que este acaba por contornar a impossibilidade, tema do “poema B”, escoando o sentimento através da escrita do “poema A”. Antes, leva à “omissão verbal, verbo-social; caso em que [...] se ingressa na deriva tradicional da impotência da palavra, deriva quase comum, mas que é ilustrativa, pois nos dá um dos estados [da criação drummondiana em ‘Poesia’]: a insatisfação por falta” (Houaiss, [1947] 1976, p. 169). A partir dessas observações, nota-se que, no “poema A”, o eu investe contra a insatisfação e não cede à recusa da pena e ao sumiço do verso, esses dois “instrumentos” que aludem ao trabalho e ofício do poeta. Por isso essa investida o leva, paradoxalmente, a não realizar e realizar o poema, visto que o poema idealizado não desceu ao papel, mas o poema materializado se tornou a invenção desse instante poético em sua vida. Essa é, pois, uma maneira de lidar com o conflito deixado pela sensação de falta desde que se expressou a recusa do objeto.

Mas a poesia deste momento
inunda a minha vida inteira.

Fica do registro da falta uma contradição performativa que está na ossatura do poema. Por um lado, esse inundar seria uma figuração impetuosa, por isso ambígua, da poesia, visto que ela nos permite ler os versos finais como o registro de um instante de invasão da poesia incontível na vida gasta do poeta. Por outro lado, haveria aí também uma difusão dessa mesma poesia, que sugere, sim, uma vida gasta, mas uma vida gasta *com* a poesia.

Ao escrever, o poeta parece descobrir uma outra forma de expressão, que não passa necessariamente apenas pelo registro da subjetividade “nua e crua”. Se adversativo, o “mas” indicaria uma resolução para o obstáculo, reação do eu tomado pelo acontecimento. Se aditivo, o “mas” contribuiria para a formação da imagem difusora da poesia, resolução para o encontro entre o eu e o verso-criatura. De uma forma ou de outra, o que se constata é o deslocamento do objeto poético para o instante lírico que inunda a sua vida inteira. A partir do acontecimento, o próprio poema entrega a ambivalência como resolução para o conflito. Visto que “Poesia” é a confusão entre o texto condutor do sentimento e o texto faltoso, aceitá-lo assim, desdobrado entre a completude e a falta, é o que resta como registro de um fato poético, soflagrante em que o eu e o mundo se tornam, na mesma medida, assunto de poesia.

No fim, o interesse em falar “do verso interior que não veio” é realocado para a consequência de sua abstenção. Para quê voltar-se sobremaneira para a interioridade se o poeta está encharcado de um acontecimento? Se a poesia que “vem de dentro” é barrada, que pelo menos a poesia que “vem de fora” conduza o sentimento de falta do verso. Dessa forma, as dificuldades impostas pela impossibilidade da realização de “poema B” são contornadas ao sugerir-se que o momento poético é o registro de um acontecimento, ou seja, a realização de “poema A”.

Por isso não podemos acatar a ideia de que a poesia, enquanto acontecimento, apenas faria valer o poema como um veículo do sentimento, resolução encontrada pelo poeta diante da dificuldade da escrita do verso. Isso nos levaria a abandonar a ideia de que a contradição

performativa, que afirma o impasse poético e o conflito subjetivo, gera o tal registro do mundo na poesia de Drummond. Daí surge a estranha sensação que afeta, na mesma medida, o sujeito lírico e o objeto poema. Logo, não é pelo fato de estar submissa à reatualização dum sujeito lírico romântico – que tem fé no “mito da literatura como ‘expressão da alma’” (Merquior, 1975, p. 26) – que “Poesia” vem a ser escrito, pelo contrário: a clivagem do eu acaba por problematizar a subjetividade num texto que comporta o embate entre o dentro (a subjetividade) e o fora (o mundo).

O objeto “Poesia” se torna a afirmação de que o verso não passa ileso pelo registro da subjetividade, a tal poesia que “vem de dentro”. Assim, não se pode esquecer de que ela está tomada pelo conflito subjetivo performado pelo eu-poeta drummondiano diante da poesia que “vem de fora”. Colocando-se no centro desse conflito, o eu-poeta deseja escrever a poesia que “vem de dentro”, mas, para isso, ele precisa reconhecê-la como impossível de ser realizada devido à imposição dum objeto exterior – a pena. Esta, aliás, poderia muito bem ser lida como um objeto substitutivo do pedaço anatômico que realmente realiza a ação da recusa, a mão do poeta, o que nos faria ensaiar a ideia de que é o próprio eu quem cria, no espaço literário, os obstáculos nos quais ele se enreda. Em contrapartida, a poesia que “vem de fora”, essa que acontece, demarca os limites entre a interiorização e a exteriorização, entre recusar a “poesia da alma” e assumir as contradições do mundo e seus abalos. Feita a partir desse impasse, a confissão irônica sobre um poema que se perdeu acaba por falar tanto da relação do poeta com a realidade quanto da transformação do poema diante dessa realidade específica.

*

Em “Poema que aconteceu” também vislumbramos algo do conflito, mas este agora é enunciado a partir duma outra perspectiva sobre o poema e a poesia.

Poema que aconteceu

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

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

(Andrade, [1930] 2013, p. 38)

No texto, chama atenção a categoria de tempo e as suas implicações. Desde o título, o pretérito perfeito indica instantes ocorridos num passado: o mais recente, o do poema que aconteceu, e o anterior, que paralisou o mundo e calou os homens. Entre esses dois instantes, ou seja, diante de uma disjunção temporal, declara-se, no presente, o resultado de uma paradoxal paralisia circular na qual a mão de um suposto poeta escreve um poema sem saber que (o) está escrevendo.

O suposto poeta parte de um acontecimento pronto e acabado para expressar-se, atitude oposta àquela que vemos em “Poesia”, onde o acontecimento é registrado gradativamente até que a poesia advém nos últimos versos. Em “Poema que aconteceu”, não basta reconhecer o objeto poético apenas como o resultado da falta ou da completude, porque aqui esse não é o problema. Nele, a paralisia é acolhida como um procedimento para buscar a poesia. Como consequência, são rarefeitos o desejo, o obstáculo e a comunicação. Ainda que o poeta busque outra forma de expressão desse “acontecer”, friso que o eu permanece fortemente agarrado à postura ávida de que (quase) tudo se registra, seja esse registro o apontamento sobre um domingo vazio ou o movimento mecânico da mão de um poeta reduzido a uma “máquina de escrever versos” (Gledson, [1981] 2018, n.p.).

Levando em conta a expressão da temporalidade na teoria dos gêneros, tecerei em seguida algumas considerações a respeito do assunto para analisar essa composição.

Numa brevíssima passagem de *O Tempo na Narrativa*, Benedito Nunes distingue o tempo lírico do tempo dramático e do épico. Enquanto no drama e na épica essa categoria pode apresentar semelhanças dado o seu caráter objetivo, já que, respeitadas as suas diferenças, ambos “nos colocam sempre diante de eventos, relativamente aos quais, como agentes ou pacientes, os personagens da obra se situam”; na lírica essa questão se torna mais complexa porque a sua manifestação expõe um vínculo muito específico com a subjetividade. A *tonalidade afetiva* do poeta e o *ritmo* do poema mostram como uma obra é afetada simultaneamente por dois aspectos. De um lado, é pela tonalidade afetiva que percebemos como “os eventos e as vivências” são assimilados e sintonizados pelo eu poético; de outro, é pelo ritmo que reparamos como as vivências são assimiladas ao “jogo das significações, graças ao qual se opera o retorno reflexivo da linguagem sobre si mesma”. Nas palavras do crítico, a recorrência do ritmo e o retorno reflexivo absorvem as “marcas da sucessão temporal que caracterizam o épico e o dramático, impondo à expressão vivencial da lírica o cunho da imediaticidade”. Mesmo que a “presença intemporal” infundida aos eventos seja reconhecida como uma das principais características do poema lírico,⁴ este “não é temporalmente neutro”, pois, além do ritmo, a “expressão lírica sofre uma dupla intromissão do tempo, seja na tonalidade afetiva, geralmente repassada pelo sentimento de oposição entre o *transitório* e o *permanente*, seja nos registros temáticos que o evocam diretamente” (Nunes, 1988, p. 8-9, grifo do autor).

Para captar essas e outras nuances, tenho em conta que, em “Poema que aconteceu”, o tempo do acontecer importa mais que o instante da irrupção do acontecimento. Se, a partir dessa diferença de atitude, que é tomada de texto a texto, assistimos a um certo espetáculo de *reconstrução* do texto, não haveria aí a exposição do poema como um objeto que se monta e se desmonta diante do leitor? Dessa forma, é considerável a atitude ambivalente do eu-poeta ao se colocar diante dum evento conflituoso, o do acontecimento poético, em “Poesia”. Pergunto se no “Poema que aconteceu” isso também ocorre, e, se ocorre, qual seria aí a sua forma particular.

⁴ Sobre o “gênero lírico e seus traços estilísticos fundamentais”, cf. Anatol Rosenfeld ([1965] 1985, p. 22-24).

Porque, nele, a tonalidade do tédio de um dia de domingo é vivência e forma de apreensão da exterioridade. Na relação do poeta com o mundo, este aparece travado e os homens que nele habitam, calados, resultando num curto-circuito entre duas ausências: a do desejo e a dos problemas. Vazio de fatos e supostamente apartado do cotidiano, o eu constata a perda do desejo e da comunicação (seja ela uma metonímia para o calar abrupto dos homens, seja ela uma metáfora para a suspensão das trocas e das rotineiras conversas triviais). Essa perda afeta o tempo, tornando-o propício ao tédio. Irmanada ao mundo, a poesia surge do encontro entre o esvaziamento do eu e a ausência de movimento, sensações as quais engendram o poema.

Destacado no fim do 1º verso, o domingo é previamente enunciado sem maiores consequências poéticas, referência ao dia da semana que vem em seguida ao sábado e precede a segunda-feira, consagrado ao descanso na tradição judaica e grande parte da tradição cristã. Em seguida, ele se transforma na metáfora para a dimensão do sentimento paradoxal do poeta: “domingo sem fim nem começo”.

Quanto à estrutura, “Poema que aconteceu” é dividido em duas estrofes. Essa distribuição é uma característica de outras peças de *Alguma Poesia* – dentre elas, destacam-se “Construção”, “IV – Itabira”, “Política literária”, “No meio do caminho” e “Igreja”. No caso de “Poema que aconteceu”, observo que a divisão das estrofes parte ao meio não apenas o tempo, mas também a unidade do texto. Na primeira, domina a permanência, a paralisia do mundo; na segunda, notamos o aparecimento da transitoriedade, o movimento mecânico de certa mão autônoma que escreve. A divisão temporal incide na estrutura e, conseqüentemente, na leitura que é feita de cada uma dessas partes.

Quanto à métrica, há diferenças entre algum verso e outro, diferenças mínimas, eu diria, mas que também produzem seus efeitos. Na 1ª estrofe, mesmo que a contagem das sílabas nos dois primeiros versos seja distinta, quase não percebemos essa heterogeneidade devido às mudanças sutis das tônicas nas 4ª e 5ª sílabas. Na segunda, as tônicas parecem se mover com uma mínima

liberdade que se materializa nas linhas, visto que o desenho rítmico é uma redistribuição embaralhada do esquema da 1ª estrofe.

Ne/**nhum**/ de/**se**/jo/**nes**/te/do/**min**/go – 9 (2, 4, 6, 9)
 ne/**nhum**/ pro/**ble**/ma/ **nes**/ta/ **vi**/da – 8 (2, 4, 6, 8)
 o/ **mun**/do/ pa/**rou**/ de/ re/**pen**/te – 8 (2, 5, 8)
 os/ **ho**/mens/ fi/**ca**/ram/ ca/**la**/dos – 8 (2, 5, 8)
 do/**min**/go/ sem/ **fim**/ nem/ co/**me**/ço. – 8 (2, 5, 8)

A/ **mão**/ que es/**cre**/ve es/te/ po/**e**/ma – 8 (2, 4, 8)
 não/ **sa**/be/ que es/**tá**/ es/cre/**ven**/do – 8 (2, 5, 8)
 mas/ é/ pos/**sí**/vel/ que/ se/ sou/**bes**/se – 9 (4, 9)
 nem/ li/**gas**/se. – 3 (3)

Se o ritmo é um “fenômeno indissolivelmente ligado ao tempo” (Candido, [1987] 2006, p. 68), a repetição e a alternância de dois tipos de versos fixos (os eneassílabos e octossílabos) constroem uma certa homogeneidade rítmica para o poema. A partir da utilização dessas medidas, cria-se uma “impressão de igualdade entre versos que de fato têm contagem silábica diversa”. Essa sensação de igualdade mostra, pois, como o ritmo é “efetivamente a alma do verso, podendo-se sobrepôr à contagem silábica nos versos regulares, como recurso de unificação” (Candido, [1987] 2006, p. 79-80).⁵ Em “Poema que aconteceu”, a suposta coesão é engendrada devido não somente ao uso e repetição dos dois versos fixos, mas também à distribuição das tônicas e dos intervalos silábicos entre elas.

Ademais, se a cadência de um verso “comporta, como medida interna, um tempo diferenciado” (Nunes, 1988, p. 9), o reforço da repetição contínua (2, 5, 8) na 1ª estrofe reinterpreta a ausência do desejo e dos problemas, além de reiterar a estagnação do mundo que se projeta em versos igualmente sentidos como estáticos. A partir desse trabalho simultâneo com a semelhança e a diferença, as vivências são incorporadas ao “jogo das significações” e o tempo se torna um tempo parado mas cíclico, do qual parece haver e não haver uma saída possível.

⁵ Muito comum entre os poetas modernos, esse mesmo processo, afirma Candido, pode ser observado em poemas de Manuel Bandeira e mais sistematicamente na obra de João Cabral de Melo Neto.

Na 2ª estrofe, à primeira vista, há um retorno de todas as métricas utilizadas anteriormente. Mais uma vez, o esquema rítmico chama a atenção devido à ordenação inversa (de baixo para cima), e que também é um embaralhamento, da estrofe anterior. Além disso, é importante atentar para essa 9ª linha, estranho desfecho que quebra a lógica métrica, mas não rítmica, da composição, pois o trissílabo (“nem ligasse”) mantém a relação triádica com o último eneassílabo.

Nas 3ª, 4ª e 5ª linhas, a marcação interna homogênea do verso destaca tanto o ritmo idêntico entre elas quanto a construção dos sentidos da 1ª estrofe. Ao partir desse lugar vazio, o poeta afirma a paralisia do mundo e sua repetição circular. É notável como o verbo “parou” é, literalmente, a palavra central do verso e da estrofe:

Ne/**nhum**/ de/**se**/jo/**nes**/te/do/**min**/go – 9 (2, 4, 6, 9)
 ne/**nhum**/ pro/**ble**/ma/ **nes**/ta/ **vi**/da – 8 (2, 4, 6, 8)
 o/ **mun**/do/ *pa*/**rou**/ de/ re/**pen**/te – 8 (2, 5, 8)
 os/ **ho**/mens/ fí/**ca**/ram/ ca/**la**/dos – 8 (2, 5, 8)
 do/**min**/go/ sem/ **fim**/ nem/ co/**me**/ço. – 8 (2, 5, 8)

A marcação interna (2, 4, 8), ligada à ausência dos problemas, e a marcação interna (2, 5, 8), ligada à paralisia e sua distensão circular, reincidem nas linhas 6ª e 7ª, e o poeta repisa o ritmo e, conseqüentemente, o assunto do poema na 2ª estrofe. Essa retomada, no entanto, acontece no interior de um verso em progresso, que está sendo escrito no instante em que se declara a indiferença da mão frente à realização de seu próprio gesto.

A/ **mão**/ que es/**cre**/ve es/te/ po/**e**/ma – 8 (2, 4, 8)
 não/ **sa**/be/ que es/**tá**/ es/cre/**ven**/do – 8 (2, 5, 8)
 mas/ é/ pos/**sí**/vel/ que/ se/ sou/**bes**/se – 9 (4, 9)
 nem/ li/**gas**/se. – 3 (3)

Embora haja um retorno do movimento via escrita, ele é enunciado do ponto de vista de um eu que, num passado, se enfatiou diante da paralisia e do movimento mecânico, atitude que leva a pensar na ambivalência da escrita e na do poema que “aconteceu”. Mesmo que a mão se movimente, o mundo permanece estático, pois a escrita não anula a paralisia criada na realidade do

poema. Entretanto, se nos voltarmos para a última linha, quebra na lógica métrica da composição, tiraremos conclusões instigantes sobre uma possível resolução para o esvaziamento do eu e a paralisia do mundo. Como podemos, então, interpretar tal desfecho irreverente fundado numa repetição imparcial, inversa e embaralhada do movimento estático afirmado na 1ª estrofe e ironizado na 2ª?

O poema bipartido

“Poema que aconteceu” aborda não apenas a ambivalência da escrita do poema, mas também a ambivalência do eu poético frente à poesia. Isso se reflete prontamente em sua estrutura. Segundo John Gledson, a divisão estrófica desse texto gera um objeto cindido, que é, basicamente, “metade poema, metade descrição do processo de composição”. Por se tornar “involuntária”, a escrita da segunda parte coloca em xeque a unidade do poema, pois, mesmo que a mão tomasse consciência e percebesse que estava escrevendo, “ainda assim [ela] não saberia [o] que escrevia”. Trocando em miúdos, o crítico afirma que, ao ser apresentada uma parte que se propõe mais “lírica” e outra que se propõe mais “descritiva”, “brinca-[se] com a distinção entre poesia e prosa, [...] combinando um poema e um comentário sobre ele” ([1981] 2018, n.p.). Devido ao seu caráter impessoal, a 2ª estrofe acrescentaria outra possibilidade de leitura desse “acontecer” do poema, visto que ele passaria a ser tratado como resultado desprezioso e trivial da ação dessa “mão que escreve”, que não se importa nem com o ato que ela mesma realiza, nem com o objeto realizado a partir desse ato.⁶

⁶ Talvez o eu-poeta aí se apresente como partidário do não-me-importismo marioandradino, conforme a indicação feita pela professora Viviana Bosi durante a defesa desta tese. Num artigo em que analisa questões relacionadas ao conflito estético em “Danças” (1924), poema de Mário de Andrade, Vagner Camilo faz o seguinte comentário sobre essa atitude: “Vale, por último, insistir no fato de a imagem das danças definir sobretudo essa dança-de-ombros do eu lírico, numa atitude típica de irreverência, de não-me-importismo, que pode sim, em parte, ser tributária da postura iconoclasta, da irreverência e do desejo, em suma, de [ferver com] a estreiteza da moral burguesa reinante, atitude que sabemos característica da fase heroica do Modernismo” (Camilo, 2016, p. 720). Discutirei essa questão na última parte deste ensaio.

Se seguirmos essas indicações, “Poema que aconteceu” pode ser classificado como um poema bipartido. Nele se concentram dois fenômenos tematizados a partir de um mesmo assunto: o *esvaziamento* (1ª estrofe) e um modo de representá-lo através da figuração da *escrita mecânica* (2ª estrofe). Por isso afirmo, com base num comentário de Candido ([1965] 2004, p. 87), que a poesia aí acontece de duas formas, mas a partir de uma mesma incitação. Sendo “coextensiva ao assunto”, a poesia se realiza pela observação do eu frente à paralisia e pelo registro do sentimento. O leitor depara, pois, com a contradição performativa que torna ambivalentes o poema e a sua realização e a postura do eu ante a escrita da poesia. Quando da tentativa de aproximar o eu e o mundo, nasce a representação dum confronto na forma da escrita tomada pela mecanicidade.

Isso leva a considerar que a busca pela poesia talvez passe do registro da paralisia à redução do poeta a uma máquina de escrever versos. Nessa via, Gledson afirma que a visão mecânica da inspiração expressa no poema “afeta igualmente a maneira de encarar o ato [mesmo de sua] criação”. Para esse poeta, escrever é, antes de tudo, uma necessidade ([1981] 2018, n.p.). A visão mecânica da inspiração parece ser uma resposta ao contato com o mundo estagnado, que levou à enunciação do entrave na 1ª estrofe. Assim, presume-se que o eu poético esvaziado se transforma num eu “colado” a essa mão de traços surrealistas, mas dele só se conhece um pedaço anatômico, mais mecânico do que de carne e osso. Essa metonímia sugere que, para vislumbrar outra perspectiva sobre a poesia, a atenção do leitor deve recair na realização desse “produto” cindido, ou seja, na forma como a ação é figurada à medida que o poema “acontece”. Se o poema já aconteceu, de nada adianta considerá-lo somente como uma tentativa de registro da paralisia ou apenas como produto mecânico de uma poesia mecânica, escrita por um sujeito “poeta” preso nesse corpo.

O “*mal do domingo*”

Chego a um ponto em que é difícil não retomar a problemática do tempo no gênero lírico. Só que dessa vez isso será feito tendo em vista o registro temático que, mais do que evocar

diretamente o tempo no poema, torna-se a condição social e histórica para que ele aconteça. Se, além do ritmo, o tema evoca diretamente a intromissão do tempo em “Poema que aconteceu”, o “mal do domingo” é a armadilha mas também o escape para a paralisia infinita na qual se encontra enclacrado o poema, e para a paralisia corpórea na qual se encontra perdido o poeta.

Outrora bastante explorado como tema poético, sobretudo entre românticos, decadentistas e simbolistas, o “mal do domingo” foi comentado e analisado por um crítico francês do início do século XX. Em *A Herança Romântica na Literatura Contemporânea*, à maneira de um seguidor de Hippolyte Taine, Louis Estève analisou como essa doença (!) vinha se refletindo nas obras de vários poetas e prosadores desde o romantismo. Nas palavras do crítico,

[o] dia de domingo, de fato, determina ordinariamente uma exasperação da *melancolia provincial*, – alcançando um *ponto mórbido*. O retorno periódico desse estado de crise nos fará melhor compreender essa tal melancolia: muitas vezes, sob a influência do *grande dia de descanso*, o tédio se transforma em desolação, a tristeza em opressão, e o sentimento das banalidades ambientais aumenta devido à aspereza das cruzeiras vulgares. Quem não ficou consternado, pelo menos uma vez na vida, com a profunda angústia de uma festa de aldeia? Basta um pouco de ociosidade para que um abatimento, um silêncio ainda maior, penetrem no ar das pequenas aglomerações; *a vida, já tão rotineira, parece suspensa*; homens passeiam pela sua porta ou, com um passo arrastado, vão ao cabaré; as mesmas mulheres que, durante a semana, são vistas tricotando, sentadas atrás das janelas, vestidas de preto, vão para a igreja onde os sinos as chamam sem trégua... (1914, p. 67, grifo meu).⁷

Para além da psicologia barata do trecho, interessa assinalar que

a) o “mal do domingo” é uma “forma de tédio” trasladada ao “nível literário” e “variante exacerbada dum outro mal, o *‘mal da província’*, ambos de origem romântica e muito característico da poesia simbolista de intenções decadentistas” (Coelho, 1977, p. 15, grifo do autor);

b) o “mal do domingo” é o tema do poema drummondiano e o nome do esvaziamento periódico que faz com que o tempo se torne propício ao tédio, conforme já havia antecipado.

Joaquim-Francisco Coelho analisa esse tema na poesia de Drummond. Para tanto, o crítico afirma que existe uma relação entre as considerações que Arthur Schopenhauer faz sobre o

⁷ Disponível em: <<https://bookserver.archive.org/acquire/lhrditroma00est.pdf>>. Acesso em 18 nov. 2023.

“lugar do domingo burguês” e as formas que ele acaba assumindo em “três fases distintas da poesia de Carlos Drummond de Andrade, escritor para quem o tema chegou a despertar óbvio interesse”.

Acresce que o domingo em si, mesmo quando não se vincula a estados de tristeza ou tédio, avulta entre as imagens preferenciais do discurso drummondiano, superando de muito a dos outros dias da semana, todos convocados pelo poeta, em maior ou menor escala, na sua preocupação calendária de marcar com minúcia o transcurso do tempo. E vale recordar ainda [...] que o próprio *mal da província* – de que o *mal do domingo* [...] constitui [o exasperador “*auge da morbidez*”] –, esse “*mal da província*” assumiria no verso-vida de Drummond, filho da cidadezinha casmurra do interior, uma relevância bem mais grave que a de mera postura literária, chegando a transformar-se com os anos em verdadeira categoria da existência. É o travo do que se poderia chamar “a mágoa de Itabira”, familiar aos leitores do poeta. (1977, p. 19, grifo do autor).⁸

Vale ainda ler outro trecho da análise do crítico, pois o seu texto traz detalhes que precisam ser esmiuçados. A respeito de “Poema que aconteceu”, diz Coelho:

[Esse é um exemplo de poema que se filia], e não por acaso, ao livro de estreia do escritor, *Alguma Poesia*, ainda residualmente marcado, *embora de leve*, de recordações de leitura do simbolismo europeu, *entre as quais naturalmente se alinha o nosso tema*. Ei-lo em sua primeira erupção no “Poema que aconteceu”, quando o descanso domingueiro [...] provoca de repente uma espécie de *paralisia moral do mundo* e, por extensão, *da alma*, gerando a *abulia inexplicável*. [...] [Talvez isso se trate de uma] recuperação do clichê simbolista, dentro, porém, dum sistema frásico e de pontuação já beneficiado pelo liberalismo da escrita modernista. O clichê também se beneficia dum novo vocabulário, em que há traços visíveis da linguagem psicanalítica: os “desejos” e os “problemas” no topo da estrofe, os quais se introverterão, imagina-se, no eu profundo dos homens “calados”. E, porque o domingo acaba por desregular, ao fim e ao cabo, o ritmo quotidiano dos seres e das coisas, compreende-se venha o poeta a descrevê-lo como sendo “sem fim nem começo”, o que vale dizer, sem pés nem cabeça, absurdo, falto de sentido. Drummond resvala aqui, de certo modo, no velho topos clássico do “desconcerto do mundo”, que ele próprio memoravelmente reeditou, em termos atuais, no poema “Nosso tempo”, de *A Rosa do Povo*, espécie de catálogo caótico dum universo girando às avessas. (1977, p. 20, grifo meu).

⁸ No ensaio, o autor traz a seguinte citação do filósofo: “Se a miséria é o constante flagelo do povo, em compensação, o tédio o é para o mundo aristocrata. Na vida burguesa, o domingo representa o fastio e os seis dias da semana, a miséria”. Em seguida, numa nota, ele comenta: “Não carece enfatizar aqui a vultuosa dívida do Simbolismo-Decadentismo para com vários setores do pensamento de Schopenhauer (1788-1860), sobejamente apontada pelos historiadores da literatura [...]. Mas interessará, mesmo por alto, lembrar que a história daquela dívida corre paralela à história da divulgação de Schopenhauer na França, em traduções ou adaptações (às vezes muito livres) que começam a circular ainda em vida do filósofo e seguirão ininterruptamente circulando por todo o fim de século [...]. Tudo isto – mais o que o ensaio e as notas [...] procurarão aflorar – prova apenas que *um simples ‘estado de alma’ como o ‘mal do domingo’ não surge nem atua no vácuo, mas, ao contrário, num espaço-tempo culturalmente vasto e complexo*, nem sempre excessivamente percorrido pelos analistas do fenômeno literário” (Coelho, 1977, p. 24, grifo meu).

Mesmo que em alguns momentos sejam feitas declarações um tanto a-históricas, como a consideração a respeito do “mal da província” e de sua transformação em “verdadeira categoria da existência” do poeta (a dita “mágoa de Itabira”), Coelho evidencia a forte ligação de Drummond com o domingo, a ligação do domingo drummondiano com o mundo burguês e a ligação do mundo burguês com a poesia e a mecanicidade. Num espaço-tempo “culturalmente vasto e complexo”, o “mal do domingo” dá, de um lado, a medida necessária para registrar o esvaziamento a partir de um eu-poeta herdeiro do romantismo, que toma uma atitude de sideração ante o esvaziamento; e, de outro, a saída humorada de um poeta modernista e provinciano para o esvaziamento através do gesto mecanizado. Da armadilha do vazio ao escape através da escrita mecânica, estacamos no último verso, quebra da métrica do eneassílabo, mas não a do seu ritmo triádico: “mas/é/pos/**si**/vel/que/se/sou/**bes**/se//nem/ li/**gas**/se”.

Num comentário a respeito dos últimos versos de “Poema que aconteceu”, Achcar observa que aí existe uma “regularização do ‘verso livre’” em “octossílabos cercados de dois eneassílabos, sendo o último seguido de um ‘arremate’ que lhe duplica a sequência métrica final (fraca-fraca-forte: ‘se soubesse/nem ligasse’), à maneira de uma *clausula* da métrica antiga”. Segundo o crítico, a cláusula, essa forma poética anacrônica na poesia modernista, é uma convenção dos “ritmos da poesia da Antiguidade. Inventadas pelos oradores gregos, as *clausulae* servem para marcar o final de uma frase ou sentença. Cada *clausulae* é um padrão de acentos, em determinado número de sílabas” (2000, p. 30).

Com esse retorno de parte da marcação interna da 1ª linha (2, 4, 9), a desregulação do último eneassílabo e a sua regulação num possível dodecassílabo ressaltam tanto a partição do poema quanto a duplicidade sentimental do poeta. A não consciência da mão e a sua indiferença frente ao objeto realizado parecem dar algum indício de que o eu ainda se encontra preso nesse domingo. Dessa forma, mesmo que haja a quebra da métrica, ele não deixaria de manter o ritmo do poema ao utilizar esse terço anapéstico. No entanto, essa quebra também dá indícios de uma reconstrução do tempo e de um reaparecimento do desejo via uma transformação formalmente

anacrônica e estilisticamente jocosa do eneassílabo num dodecassílabo, marca que sugere a mudança desse domingo antes metaforicamente sentenciado como “sem fim nem começo”.

(Um domingo numa província francesa)

Assim como o “mal do domingo”, o “mal da província” também é um tema que se origina na passagem do século XVIII para o XIX, momento em que alguns escritores europeus começaram a tratar a província como um lugar desagradável, causa determinante do tédio. Estève colhe nas linhas dum poeta anônimo, supostamente chamado Duval, um apontamento a respeito dessa sensação mórbida: “Em Paris nós existimos; na província, nós vegetamos”. O crítico cita alguns exemplos, dentre os mais conhecidos estão os de Gustave Flaubert em *Madame Bovary* e *Bouvard e Pécuchet*, para tecer uma relação direta entre a lógica do aparecimento do “mal da província” e o desenvolvimento, no ocidente, das grandes cidades do século XIX. Chama atenção a rede que se forma em torno desses “males”, o “mal da província” e seu *auge mórbido*, o “mal do domingo”.

Como o “mal do crepúsculo”, o “mal da província” tem um começo insidioso: ele só se manifesta sob certas condições particularmente entristecedoras, às vezes até exigindo uma cooperação, um *acúmulo de causas quase calamitosas*, daí o grande espaçamento de seus primeiros ataques. É só a longo prazo que ele invade, aos poucos, toda a vida mental, transmitindo a todos os pensamentos do sujeito uma tonalidade e coloração teimosamente lânguidas.

Em geral, o “mal da província” deriva [...] do “mal do crepúsculo”, e suas primeiras manifestações nem mesmo diferem dele: *o meio provincial não parece à primeira vista estar ali apenas para nos fazer sentir melhor a angústia das horas cinzentas. A Província é um lugar de eleição para o “mal da tarde”, que ali se narra desde o início: as pequenas vilas não têm o “triumfo das luzes” que se vê nos grandes centros [...].* Só mais tarde acabaremos sofrendo, em virtude de uma associação afetiva irresistível, de um ambiente monótono já visto sob uma luz angustiante: pense na memória dolorosa que você carregou de algumas cidades atravessadas por um dia de chuva.

[...] As perspectivas mais familiares, o torpor, o silêncio das pequenas cidades, apesar do gozo sonolento que derivam delas, desempenham um papel importante na complexa patogênese de nossa nostalgia. (1914, p. 54-56, grifo meu).

No fundo, todos esses “males” poderiam ser substituídos por um termo que define a fonte do infortúnio: o *mal-estar social*. Ao elencar uma série de males (da tarde, do crepúsculo, da província, do domingo, das viagens, do além-túmulo...), Estève tenta provar que a herança romântica ainda pesava sobre a “mentalidade ética” dos escritores contemporâneos no início do século XX. Seu intuito, diz ele, seria o de alertar a sua geração para os efeitos terríveis do “vírus

romântico”, contribuindo para o trabalho de “limpeza moral” dessas doenças nas artes e, conseqüentemente, na sociedade (1914, p. 175). Tal disparate, contudo, faz pensar exatamente no avesso desse discurso. Enquanto o crítico deseja contornar um jogo de ligar pontos para resolver o “problema das enfermidades”, as linhas desenhadas por ele revelam, fortuitamente, o mal-estar social como a “doença” do capitalismo, a causa de todos esses outros males (e temas).

Para discutir como o tédio se materializa na forma objetiva do domingo, Estève traz para o seu texto uma longa digressão de outro caçador dessas enfermidades. Num estudo sobre a psicologia do *ennui*, o desconhecido Émile Tardieu também dava indicações mirabolantes para tentar combater essa doença que atingia incondicionalmente a sociedade. De acordo com o autor, o tédio do domingo procede

[...] da ruptura dos hábitos da semana e da busca inquieta de uma alegria excepcional que será o nosso “prazer do domingo”.

O domingo, que rompe o automatismo de nossos trabalhos rotineiros, faz de nós seres desamparados; ele se anuncia como uma jornada sem programa, onde os nossos pensamentos saem dos seus caminhos ordinários, tomando direções imprevistas; desde os primeiros raios deste dia singular, rompem em nossos movimentos uma desajeitada inquietude de um animal de verão que sente o cheiro do vento e hesita em seu caminho.

A semana pertence a determinadas obrigações; andamos em fila, apoiamo-nos em macas. O domingo põe-nos em liberdade e coloca no nosso espírito o problema da felicidade; obriga-nos a levantar a cabeça; olha-se mais tempo no espelho; pode-se apontar para as reflexões filosóficas e as ideias genéricas.

A ideia de felicidade, a ideia de festa, retorna de cem maneiras, eis a matéria do tédio do domingo.

[...]

O que fazer para arrefecer o tédio do domingo? Basta não querer transformar, a todo custo, esse dia terrível em um dia de prazer. Permaneçamos nós mesmos; não nos afastemos muito de nossos hábitos; ignoremos que é domingo; que corram os imprudentes à descoberta instantânea da felicidade, e usemos este dia de festa como uma música distante que embala vagamente os nossos pensamentos. ([1900] 1913, p. 229-230, grifo meu).⁹

Portando-se como uma fantasia de classe, as ideias esdrúxulas desses moralistas apresentam um teor de verdade. A partir da suspensão propiciada pelo domingo, pode-se intuir que apenas o burguês teria condições de perceber o desamparo que adoce o mundo, já que ele romperia o automatismo do cotidiano, sobretudo se, sobre ele, também abatesse a melancolia

⁹ Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5658929w.texteImage>>. Acesso em 18 nov. 2023.

provinciana. Aos indivíduos do povo, isso seria inconcebível: o povo não tem direito ao tédio, tampouco à ideia de felicidade. Quanto aos indivíduos da elite, o afeto que os move é, basicamente, o tédio, sendo-lhes, portanto, inerente ao cotidiano. Essa ruptura daria ao burguês uma falsa liberdade de que ele necessita para pensar no problema do prazer, estado que se ausenta durante todos os outros dias da semana e retorna como angústia nesse tempo do desamparo. Para esses doutos, o burguês se reconheceria como detentor de direitos sobre o tédio devido a uma reivindicação, como se ele também pudesse, pelo menos uma vez na semana, ser provisoriamente tomado por esse afeto que não lhe pertence mas que muito lhe perturba.

A criação mecânica

Em “Poema que aconteceu” não se pode negar que o “mal do domingo” é um problema literário herdado da tradição romântica, representação temática do tédio que adveio como resolução dos poetas europeus às grandes mudanças do período, como a Revolução Industrial e o surgimento das grandes cidades no ocidente.¹⁰ Contudo, é difícil abordar esse tema como uma doença, especificamente uma variante exacerbada da provincial melancolia domingueira, já que a experiência da modernidade não se estabelece como um desmembramento de enfermidades nas obras literárias, mas a partir de uma rede tentacular do mal-estar que tem origem com o estouro do capitalismo industrial. Assim, o “mal do domingo” não é, como querem os autores franceses, uma doença que migra espontaneamente para a literatura, garantindo o acesso de um afeto exclusivo a certa classe social.

Além disso, devemos levar em conta que os conflitos aqui instaurados são de outra ordem sócio-histórica. Uma posição como o provincianismo e um tema recorrente na poesia drummondiana como a província, por exemplo, devem ser levados em conta quando se analisam esses poemas. Conforme aponta Gledson, essa “posição irônica” e “autodestrutiva” designada

¹⁰ Para uma discussão sobre o “impacto do crescimento urbano-industrial na lírica moderna”, cf. Iumna Maria Simon ([1980] 2006). Sobre o tema da “Metrópole” na poesia de Drummond, cf. Betina Bischof (2022).

provincianismo ajuda a entender de que forma a província e o orgulho de ser provinciano significam, em *Alguma Poesia*, “dar importância a uma coisa marginal e portanto, em certo sentido, confessadamente inferior” dentro do modernismo brasileiro. Afirmamos que a postura provinciana, e não o tema da província, se destaca em “Poema que aconteceu”. Dessa forma, a “recusa a criticar, a não ser de uma posição de inferioridade confessa, tem muito a ver com o caráter esquivo de qualquer mensagem séria do livro, porque o poeta simultaneamente comenta e critica o comentador, afirmando que a sua perspectiva é de alguma maneira limitada”. Arrisco a acrescentar o conflito como resultado desse limite de perspectiva e dessa recusa, já que o eu nunca se vê diante de um “ponto estável”, ficando à mercê de um só “desejo contínuo de fuga”, muito bem sintetizado nos versos de “Explicação”: “No elevador penso na roça,/na roça penso no elevador.” (Gledson, [1981] 2018, n.p.).

Das duas posições assumidas pelo eu-poeta drummondiano, a modernista e a provinciana, a conclusão crucial sobre essa poesia, afirma o crítico, é a de que “há uma tendência a evitar posições bem definidas, e a minar insidiosamente o ponto de vista do poeta, no momento de assumi-lo” ([1981] 2018, n.p.). É importante acrescentar que tanto a “perspectiva limitada” do provinciano quanto a “jocosa” do modernista são resultados da contradição performativa construída a partir do conflito subjetivo. Se interpretamos o provincianismo como uma posição assumida pelo poeta, podemos considerá-lo um reflexo da internalização do fora nos poemas do poeta gauche. Isso nos leva a entender a atitude provinciana diante da monotonia da vida no campo e da mecanicidade da vida na cidade. Como a paralisia não ocorre no vácuo, é possível interpretá-la como um efeito dessas duas visões sobre o campo e a cidade num mesmo poema.

Dessa forma, o “mal do domingo”, uma das representações do mal-estar social, é o que dá ao poema o ritmo e o tema de que ele necessita para responder à modernidade maquínica de duas formas. A primeira é o meio de recuperar um interesse temático dum poeta “passadista”, por exemplo, e ironizá-lo logo em seguida, já que o poeta modernista e provinciano dá brecha para uma outra forma do poema acontecer à medida que ele escreve seus versos. A segunda é a forma

de expor os dramas do poeta frente ao que esse tema e esse personagem anacrônicos ajudam a apreender da realidade e àquilo que a cultura dá como garantia de criação poética.

A respeito desse mito classista de que o burguês teria acesso à forma privilegiada do tédio, trago à baila uma entrevista em que Roland Barthes prega pelo direito de sermos preguiçosos. Nela, Barthes tenta explicar a sua preferência pela imagem do domingo como a de um dia em que a preguiça se tornou ritualizada. Nesse sentido, do ponto de vista sociológico, “existem tantas preguiças quantos ofícios, talvez quantas classes sociais. E se o domingo é a casa institucional da preguiça, é evidente que o domingo de um professor não é o mesmo que o domingo de um trabalhador braçal, de um burocrata ou de um médico”. Do ponto de vista histórico, interessa a ele entender o papel do domingo judaico-cristão como dia hebdomadário, instauração a partir da qual podemos melhor compreender o domingo como um “dia de repouso [...] marcado por *ritos de interdição de fazer*. O rito vem ao encontro desse desejo de ‘não fazer nada’ ou ‘fazer nada’. A preguiça, *porque ela vem do exterior, porque é imposta, torna-se suplício*. Esse suplício se chama *tédio*” (Barthes, [1979] 2004, p. 481-482, grifo meu).

Embora aborde o tédio como um suplício oriundo dessa indisposição – que mais parece uma resistência do corpo ao trabalho ou à aceleração do mundo moderno, um “dia útil” em que até mesmo o gesto de escrever se torna um perigo para a curtição do tempo –, Barthes estimula uma leitura menos oblíqua de um tema como o “mal do domingo”. O problema das classes, por exemplo, faz pensar no domingo de um escritor que encontra, em meio à vida burocrática e caótica da semana, uma brecha para, enfim, sentar-se e dedicar-se aos versos que ele deseja escrever.¹¹ No entanto, ao realizar a ação da escrita, o poeta quebra com uma imposição do desejo de não fazer nada de que o mundo está tomado. Diante do esvaziamento e da solidão, o eu-poeta se divide entre o desejo ausente, mas que paradoxalmente o leva a registrar esse tempo paralisado, e a escrita compulsiva, que, por registrar esse instante paralítico, o realoca no tempo do movimento mecânico

¹¹ Vale mencionar que “Poema de sete faces” e “Nota social” insurgem como contrapartes da 1ª estrofe de “Poema que aconteceu” por retratarem justamente a vida célere do poeta na cidade.

dos outros dias da semana, de uma mão alienada pelo trabalho que já não consegue diferenciar o gesto mecânico e a tentativa literária.

A respeito dessa dubiedade, encontramos um contraponto interessante a “Poema que aconteceu” em “Domingo”, de *Pauliceia Desvairada* (1922):

Missas de chegar tarde, em rendas,
e dos olhares acrobáticos...
Tantos telégrafos sem fio!
Santa Cecília regorgita de corpos lavados
e de sacrilégios picturais...
Mas Jesus Cristo nos desertos,
mas o sacerdote no “Confiteor”... Contrastar!
– Futilidade, civilização...

Hoje quem joga?... O Paulistano.
Para o Jardim América das rosas e dos ponta-pés!
Friedenreich fez goal! Comer! Que juiz!
Gostar de Bianco? Adoro. Qual Bartô...
E o meu xará maravilhosos!...
– Futilidade, civilização.

Mornamente em gasolinas... Trinta e cinco contos!
Tens dez milréis? Vamos ao curso...
E filar cigarros a quinzena inteira...
Ir ao curso é lei. Viste Marília?
E Filis? Que vestido: pele só!
Automóveis fechados... Figuras imóveis...
O bocejo do luxo... Enterro.
E também as famílias dominicais por atacado,
entre os convenientes perenemente...
– Futilidade, civilização.

Central. Drama de adultério.
A Bertini arranca os cabelos e morre.
Fugas... Tiros... Tom Mix!
Amanhã fita alemã... de beijos...
As meninas mordem os beijos pensando em fita alemã...
As romas de Petrônio...
E o leito virginal... Tudo azul e branco!
Descansar... Os anjos... Imaculado!
As meninas sonham masculinidades...
Futilidade, civilização.

(Andrade, M. [1922] 1987, p. 91)

Nesse poema-irmão de “Ode ao burguês”, ao invés de reatualizar o tema romântico ou abordar questões sobre o tempo a partir desse choque entre a paralisia e a mecanicidade, o poeta enfadado ataca exatamente as futilidades da civilização a que os paulistanos se entregam num dia

de domingo: a ida às missas, às novas febres que são os jogos de futebol e o cinema, o vaivém dos automóveis e das “figuras imóveis” que “bocejam” luxo nas ruas, os encontros e desejos amorosos... Antes do sono domingueiro, espera-se inflamadamente pelo próximo “dia feliz” em que as “famílias dominicais por atacado” movimentarão seu estilo de vida despreziosamente pela cidade, como num “corso”, palavrinha ambígua que pode remeter tanto a uma eterna operação de guerra naval quanto a um desfile de carros carnavalescos dos foliões da elite paulistana. Dessa forma, pode-se pensar que “viver o domingo” passa não somente pelo tempo em que essa vivência ocorre, mas também pela relação que o sujeito lírico tem com esse espaço. Em Mário, a galhofa possibilita ao poeta atacar e expor o *modus operandi* de um domingo perene e feliz da sociedade paulistana do início de século, domingo que é dia de acesso a um paraíso oco, por isso mesmo também esvaziado, da civilização.

Em Drummond, interessa encenar a relação contraditória entre o eu e o mundo, ou seja, performar a busca pela poesia a partir de um tema, um personagem e uma forma poética anacrônicos. O “mal do domingo”, o poeta penumbrista e a cláusula da métrica clássica fazem ranger a maquinaria do texto ao serem trazidos para o poema. Neste, o domingo não é sentido como uma ruptura do automatismo dos trabalhos rotineiros ou uma estadia no paraíso vazio. É por haver um vazio do pensamento que, inicialmente, o eu-poeta pode tentar dedicar-se à criação poética a partir do registro da paradoxal circularidade estática, que se dissemina nas expressividades rítmicas e no trabalho com a temática, aspectos relevantes do tempo no gênero lírico. A imagem ambivalente do domingo faz pensar no encontro entre o eu-poeta com um domingo infernal no interior do qual se produz um acontecimento, registro reflexivo da paralisia e da figuração do tédio que talvez preencham o furo deixado pela falta dos acontecimentos do mundo.

É exatamente por reconhecer nesse domingo um “espírito” dos outros dias da semana, algo esvaziado mas cheio de assunto, que o eu-poeta constata o dentro (o poema) que se “contamina” pelo fora (o mundo). Nesse texto, tudo passa a ser fora, tudo se passa como se algo estivesse esvaziado. O poema que aconteceu é o ponto que amarra o fora e o dentro, implicando a

circularidade de dois tempos (o paralítico e o mecanizado) e de dois lugares diferentes de injunção (o da estagnação e o da compulsão à escrita). Dividido entre o olhar e o gesto, o eu-poeta encontra-se entre o pensamento paralisado e a mão alienada. Sem corpo, o pensamento se transforma em puro olhar, e o movimento mecânico em puro gesto, ambos atravessados pela exterioridade. Espécie de embate da *paralisia intelectual* e da *inobservância manual*, a escrita é o choque, antítese entre a obrigação da paralisia e a compulsão demoníaca a escrever.

Os lugares poéticos de “Poema que aconteceu” parecem se ligar à tradição temática do “mal do domingo” e, ao mesmo tempo, distanciar-se dela. Sem dúvida, o poema ganha forma com a ruptura do automatismo dos trabalhos rotineiros, mas, ao aproximar-se do mundo, o eu-poeta reconhece que o domingo é um dia como todos os outros. Esse domingo específico, aliás, se parece com muitos domingos já atravessados e vivenciados pelo eu-poeta. (Não seria esse o tempo que vai na contracorrente dum dia que liberta?) O “mal do domingo” é o que deseja o poeta, mas esse “mal” não existe, senão como tema literário, já que a mecanicidade cotidiana sobredetermina o tempo.

A cisão do poema é que põe o trabalho poético em relevo, apontando para duas possibilidades de o tempo acontecer, ambas atravessadas pela indiferença contínua do mundo alienado. Entretanto, mesmo que a mão repita o gesto diário do mundo automatizado, o poeta não para de escrever, erigindo um poema que expõe, mais uma vez, o conflito contínuo entre o dentro (a cisão do eu) e o fora (o mundo alienado e alienante) na poesia de Drummond.

*

O sobrevivente

A Cyro dos Anjos

Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade.
 Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia.
 O último trovador morreu em 1914.

Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.

Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples.
 Se quer fumar um charuto aperte um botão.
 Paletós abotoam-se por eletricidade.
 Amor se faz pelo sem-fio.
 Não precisa estômago para digestão.

Um sábio declarou a *O Jornal* que ainda falta muito para atingirmos um nível razoável de cultura. Mas até lá, felizmente, estarei morto.

Os homens não melhoraram
 e matam-se como percevejos.
 Os percevejos heroicos renascem.
 Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.
 E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.

(Desconfio que escrevi um poema.)

(Andrade, [1930] 2013, p. 56)

Em “O sobrevivente”, por sua vez, o assunto parece ser exposto de forma direta e sem muitos mistérios. A certa altura da evolução da humanidade, um poeta afirma que é impossível compor ou escrever poemas pois o brutalismo de um mundo maquínico o impede de levar a cabo qualquer atividade poética. Diante de um quadro catastrófico, ele desconfia de que, no instante mesmo da elaboração da queixa, acabou escrevendo um poema.

A exposição das causas e efeitos, entretanto, torna os versos nebulosos à medida que relemos o texto. Aos poucos tomamos conhecimento de algumas formas da descontinuidade sobressalentes no poema; atentamos às mudanças bruscas de ritmo e de assunto. “O sobrevivente” pode ser considerado o resultado de uma série de desconjunções, porque nele tudo é empecilho para a construção de sua unidade. Isso ocorre, sobretudo, devido a dois movimentos, o dinamismo e a desarmonia geral, de que lança mão o poeta para tratar questões como a incerteza diante do objeto poema, a descontinuidade do assunto, a relação entre a tradição e a vanguarda, as mudanças repentinas de tom, de gênero literário, os saltos temporais – para construir um poema que, paradoxalmente, é muito bem estruturado.¹²

¹² Os “movimentos dinâmicos” das estrofes e, em contrapartida, do sujeito (Villaça, 2002), e a “desarmonia geral” dada pela “descontinuidade” do assunto (Arriguicci Jr., 2002) presentes em “Poema de sete faces” também ocorrem no poema “O sobrevivente”.

Realizando-se a partir do infinitivo impessoal, procedimento que afasta a relação mais direta com o eu e direciona o olhar do leitor para o assunto previamente delimitado, a impossibilidade do ato poético impõe-se como a constatação sobre a qual um poeta em crise se debruça para elaborar a sua matéria. A anáfora é um dos recursos empregados no 2º verso para reiterar o valor da impossibilidade já declarada. Com essa retomada, todavia, nota-se que os primeiros termos da sentença não se repetem de forma literal:

Impossível *compor* um poema a essa altura da evolução da humanidade.
Impossível *escrever* um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia.

Apesar de haver um valor aproximado entre as palavras *compor* e *escrever*, o encadeamento e a substituição lexical nessa anáfora quebrada expõem mudanças significativas quando passamos de um verso a outro. À primeira vista, os vocábulos se apresentam numa estrutura sintática idêntica: “Impossível [verbo transitivo direto] um poema”. Contudo, a relação entre as palavras *compor* e *poema*, relação, sobretudo, de ordem semântica, é desarticulada após a quebra da repetição exata da estrutura sintática devido à substituição da palavra “compor” por “escrever”.

Com o correr da leitura, os significantes e significados compartilhados pelo poema e pela poesia se rearticulam; no entanto, essa rearticulação acaba por afirmar um dos assuntos desse texto, e o poeta, então, se debruça sobre um tema que urge em seus versos: a impossibilidade de escrita da “verdadeira poesia”, arte do objeto que parece não ter resistido a um mundo inóspito e a um tempo desfavorável a manifestações líricas. Ao invés de somente sugerir a expulsão da poesia desse mundo, como o faz Platão em sua *República*, o poeta radicaliza a sua relação com o mundo e a poesia, confirmando que, nesse espaço hostil, o vínculo que havia entre eles pode, em alguma medida, ser considerado extinto.

A segunda mudança diz respeito ao trajeto de sentido que os vocábulos realizam, já que o poeta parte da impossibilidade da composição do objeto completo (o poema) e se dirige para a impossibilidade da escrita de uma de suas partes (o verso). Novamente, abre-se uma fenda a partir

da intensificação do 1º verso: aqui, saltam outras diferenças entre os vocábulos *compor* e *escrever*. Dentre elas, trabalharei com quatro significados da palavra “compor” para valorizar o papel complexo da rede de significantes na elaboração do discurso poético.

É perceptível que a plurissignificação verbal desse verbo abre para mais de uma possível leitura do poema. Quanto à estrutura, poderíamos perfeitamente designá-lo como um todo formado de várias partes. As estrofes, por exemplo, nem têm um número de versos fixos nem os seus versos uma métrica relevante, muito menos uma cadência contínua ou rimas significativas. Quanto à estética fragmentária e aos temas que atuam para a descontinuidade do poema, o encontro entre o tempo (“a essa altura da evolução da humanidade”) e o espaço (“– uma linha que seja – de verdadeira poesia”) destaca, como tema rearticulador do texto, a composição/escrita do próprio poema e a ambivalente relação do poema com o mundo. Quanto à criação por meio de trabalho mental ou artístico, é inegável que “O sobrevivente” também discute o problema do pensar a poesia tratado neste ensaio. É como se aí houvesse uma reelaboração do pensar o trabalho de composição, de escrita, seja ele o trabalho mental ou o trabalho mecânico-artístico do poeta, figurações distintas já localizadas e analisadas, respectivamente, em “Poesia” e “Poema que aconteceu”. Quanto à composição musical, pouco teríamos a dizer não fosse a presença de um trovador na estrofe. Estaria o poeta sugerindo que, com a morte do último trovador, morreram, também, a voz lírica e a relação da poesia com a música, o que apontaria para o distanciamento desta da “nova poesia”?

O poema impossível

Ao enfatizar a parte (o verso) ao invés do todo (o poema), ênfase dada, sobretudo, pela posição da anáfora seguida pelo aposto, nota-se o aparecimento de uma outra quebra no interior do verso: a construção “– uma linha que seja –”. Se existe a dificuldade de criação do mínimo fragmento de poesia, vemos que o valor da impossibilidade se expande a partir da miudeza. Assim construído, “O sobrevivente” registra e ratifica, pelo menos no início do poema, que nem mais o

ínfimo elemento lírico poderia vir a ser escrito num contexto paradoxal em que o *topos* da crise da poesia se faz tema poético constatado.

Impossível escrever um poema – *uma linha que seja* – de verdadeira poesia.

Mário de Andrade já havia observado o emprego de um *parêntese reflexivo e rítmico* em “Fuga”, outro texto de *Alguma Poesia*: “e todo mundo anda – como eu – de luto” (Andrade, C. D. [1930] 2013, p. 50). Apesar de suas dez sílabas e “possível acentuação de decassílabo romântico”, o crítico afirma que esse verso pode ser “bem ainda um octossílabo, pois que o parêntese reflexivo ‘como eu’ funciona também como um [...] parêntese rítmico, preservando a unidade métrica da quadra” em que o verso se encontra (Andrade, M. [1931] 1974, p. 32). Esse parêntese também é um procedimento manifesto em “O sobrevivente”. Entretanto, ele aí produz um outro efeito.

Inicialmente, podemos considerar que no 1º verso há vinte e uma ou vinte sílabas, e no 2º, vinte e três ou vinte e cinco (a contagem pode oscilar para mais ou para menos de acordo com a cadência adotada). Devido à mudança lexical de compor para escrever e ao parêntese reflexivo, os versos se transformam pelo menos duas vezes, expondo, assim, a sua polirritmia.¹³ A extensão do verso, por exemplo, pode remeter a certa absorção da prosa pela poesia. Esse parêntese seria, então, interpretado como uma quebra na lógica dum discurso aparentemente prosaico, invasão do lirismo reflexivo que teima em fazer-se presente nesse mundo arruinado.

Na 1ª estrofe, o tema da impossibilidade ganha relevo devido a essa pausa reflexiva do poeta. Ao reiterar a impossibilidade e qualificá-la como sendo a da “verdadeira poesia”, esse movimento talvez diga respeito à consideração do poeta sobre a escrita em face de seu tempo. Vale atentar que o adjetivo “verdadeira” faz referência tanto a uma obra feita conforme os fatos e a realidade quanto a uma obra legítima, real, precisa, sincera e digna de carregar esse nome. Essas

¹³ É provável que Drummond tenha estudado essas “lições” a partir dos próprios poemas de Mário de Andrade e dos comentários que ambos trocaram em suas cartas. Cf. *A Lição do Amigo* ([1982] 1988), especialmente duas delas: a primeira, sem data, e a segunda, datada de 18 de fevereiro de 1925, encontram-se publicadas nas páginas 27 a 35 e 38 a 41 da edição aqui referenciada.

são indicações de que, de agora em diante, o poeta reconhece que o poema é ferozmente atacado pela realidade; e o poema, tal qual o verso, se torna um objeto elástico, mas simultaneamente remendado, oscilante e indeterminável.

O último trovador morreu em 1914.
Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.

Nessa espécie de inscrição versejada para a lápide imaginária de um morto que não tem nome nem túmulo, a condição histórica apresenta-se como elemento-chave da razão que leva o poeta em crise a afirmar essa tal impossibilidade. Quanto ao tempo da enunciação, há uma divisão em um antes e um depois engendrado pela instância do discurso: o enunciador está ancorado num presente indefinido, mas que sabemos posterior a 1914, ano que assinala, segundo o historiador Eric Hobsbawm, o “colapso da civilização (ocidental) do século XIX” (Hobsbawm, 1995, p. 16). “A essa altura da evolução da humanidade” é o instante (presente e futuro) a partir do qual são construídas as fortes relações do poeta com a historicização do tempo na lírica.

Se para Drummond a “sociedade oferece obstáculos que impedem a plenitude dos atos e dos sentimentos” (Candido, [1965] 2004, p. 76), a poesia é impossível de ser realizada devido à morte e ao esquecimento do “último trovador”, que provavelmente morreu logo no início da Primeira Guerra Mundial. Se esse foi um ato causado por um evento trágico ou se ele era um poeta-soldado, tal qual Guillaume Apollinaire, Giuseppe Ungaretti ou Wilfred Owen, nada sabemos. Uma alusão à morte num campo de batalha talvez fosse possível de ser elaborada, mas nenhum dado do poema a tornaria assim tão sustentável. No entanto, poderíamos arriscar uma leitura e indagar se a morte do trovador comportaria a morte de todos os poetas a que se soma a violência da guerra.¹⁴

Assim, pressuponho que o último trovador e, simultaneamente, a atribuição da parte pelo todo (poeta compositor de trovas/poesia) estouram como símbolo manifesto da antiga e

¹⁴ A respeito da participação de soldados-poetas na Primeira Guerra Mundial, cf. o primeiro capítulo de *O Mundo Sitiado: a Poesia Brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, de Murilo Marcondes Moura (2016). Na obra, o crítico também analisa a posição de Drummond frente às Duas Grandes Guerras e a forma como, tanto em prosa quanto em verso, o escritor fez desses acontecimentos históricos a sua matéria literária.

verdadeira poesia destruída após o colapso. Essa sinédoque metafórica é produtora de uma polissemia muito sugestiva. Designado como o derradeiro representante da transmissão da poesia, o último trovador torna-se, por extensão, o personagem sem nome e sem descendentes, que não deixou quaisquer vestígios para a posteridade, figurando o ponto de não retorno para o qual a poesia foi obrigada a caminhar. Com a morte do poeta, desaparece também uma forma de canto e a sua expressão. Ao enunciador, resta declarar o desconforto de um eu posto entre o sentimento de perda e o mundo dominado pelo maquinismo e pelo utilitarismo das coisas.

Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples.
 Se quer fumar um charuto aperte um botão.
 Paletós abotoam-se por eletricidade.
 Amor se faz pelo sem-fio.
 Não precisa estômago para digestão.

Na 2ª estrofe, o resultado da evolução humana pode ser sentido como uma consequência do aperfeiçoamento tecnológico. A partir da invasão abrupta das máquinas, trata-se o mesmo tema, a dissociação entre poesia e sociedade, só que a partir de um outro assunto. Enunciados semelhantes aos de peças publicitárias ecoam em todos os versos, como se o poema fosse um receptáculo de recortes apelativos, estrofe outdoor da automatização dos indivíduos.

Em “O sobrevivente”, a mecanicidade não é concebida como uma força transformadora, quer seja do mundo, quer seja da vida, impedindo qualquer vínculo que possa haver entre o corpo e o mundo, o corpo e o outro ou, ainda, o corpo e seus próprios processos. Nesse espaço literário, os indivíduos estão completamente privados de qualquer gesto criativo e contingente.

A maquinaria e suas intrusões

A sucessão de imagens de uma “grande máquina do mundo”, que não é, evidentemente, a da tradição cosmológica pré-moderna, mas a “invenção astuciosa” de um saber “que não deixará lugar sem traço de sua intrusão” (Wisnik, 2005, p. 45), mostra como as máquinas “terrivelmente complicadas” controlam os mínimos hábitos e as necessidades humanas.

Na “distopia” drummondiana, salvo os gestos de fumar e de apertar um botão, que ainda podem ser feitos por um indivíduo (automatizado), vemos que as máquinas são autoguiadas por uma forma de energia; fazem a mediação dos sentimentos, expondo a distância entre os corpos e a frieza da relação amorosa; e substituem um órgão e sua função. As aliterações e a única rima externa, excêntrica rima consoante e aguda entre “botão” e “digestão” (uma rima propositadamente mecânica?), fortalecem o sentido da aporia nessa estrofe, aporia na qual se encontram não apenas os homens, mas também a literatura. Presumimos, pois, os efeitos da mecanização nessa forma expressiva, já que estes podem ser sentidos na própria escrita do poema.

Devido ao encadeamento das oclusivas ([b]/[p] e [d]/[t] repetem-se em quatro dos cinco versos) e à rima ordinária entre “botão”/“digestão”, o ritmo seco, monótono e automático é realçado; os versos estão reduzidos, assim como na 1ª estrofe, a apenas uma frase em uma linha; porém, dessa vez elas correm sem vírgulas ou pontos finais internos, enfatizando as ações rápidas das máquinas e, conseqüentemente, a automatização do homem. Somente por um momento o corpo parece respirar entre tantos ruídos (a fricativa [f] de “fumar” alude a esse respiro sujo); o desejo, por sua vez, afoga-se num objeto sem liga, que enfatiza a incomunicação entre os seres (“Amor se faz pelo sem-fio”). Ritmo intenso e seco; versos, mundo e indivíduos mecanizados: eis o que o “desencadeamento técnico” das máquinas derrama na poesia. Esse desencadeamento brutal surge, portanto, não apenas como um traço que domina essa realidade, mas também como o “estrondo silenciador irreparável” (Wisnik, 2005, p. 45) que, aparentemente, inviabiliza a escrita da poesia.¹⁵

¹⁵ A partir do *brutalismo*, o filósofo Achille Mbembe (2020) vem se dedicando a descrever a nossa época e todas as suas esferas de existência completamente tomadas pelo capital. Como resultado, temos uma sociedade dominada pelo cálculo em sua forma computacional, a economia em sua forma neurobiológica e a matéria viva à mercê de um processo de carbonização. Muitas das questões levantadas por Mbembe foram poeticamente enunciadas por Drummond em quase toda a sua obra, sobretudo o problema da matéria viva à mercê de um processo de exploração mineral que se espalha dentre os seus variados temas, assuntos e motivos literários.

O duplo fracasso

Se a técnica comparece em “O sobrevivente” como um problema literário, reforço o que venho afirmando desde o início a respeito da relação entre sociedade e obstáculo em *Alguma Poesia*. Pergunto, por exemplo, em que medida o poeta em crise dialoga com o fracasso da poesia, fracasso *histórico e estético* do qual emana um cheiro de morte e de esquecimento. Todo esse discurso publicitário alude, ironicamente, a certo entusiasmo dos futuristas à guerra, às máquinas e à velocidade. Por isso considero que esse duplo fracasso em “O sobrevivente” pode ser abordado a partir da associação da poesia com a técnica, na qual “estão em jogo elementos histórico-culturais, como sua relação com a racionalidade científica, com a modernização tecnológica, e mesmo elementos de poética, como o papel atribuído à formalização retórico-discursiva” das vanguardas (Siscar, 2010, p. 59).

Vejamos, por exemplo, a forma violenta com que os futuristas se dirigiam ao “passadismo”. Na guerra contra o passado, o desencadeamento técnico da maquinaria era almejado como um empreendimento cosmogônico, já que haveria, por parte dos vanguardistas italianos, o desejo aniquilador de reconstrução do universo. A *arte-ação* por eles glorificada serviria como arma para atacar tanto o corpo do mundo quanto os corpos do mundo, tornando-se um guia para alcançar a tão desejada “antropogênese mecânica”, cujos ideais dariam forma a uma quimera: o “homem sem razão” (Milan, 2007, p. 10).

Ao colocar em dúvida o papel das máquinas como forma de renovação das sensibilidades humanas, o poeta em crise de “O sobrevivente” parece realizar o poema tendo por horizonte a apropriação de procedimentos da vanguarda futurista com o intuito de combatê-las no interior do próprio texto. No manifesto “Destruição da sintaxe. Imaginação sem fio. Palavras em liberdade”, por exemplo, Filippo Tommaso Marinetti anuncia: “O futurismo se funda na completa renovação da sensibilidade humana que ocorreu como resultado das grandes descobertas científicas” ([1913]

1914, p. 133). Contra essa utopia de uma sociedade “artecrática”,¹⁶ espécie de única bandeira a ser abraçada pelo homem moderno, elabora-se, em “O sobrevivente”, um discurso-sintoma. A partir dele, vemos manifestar-se na realidade do poema um contradiscurso à estética brutalista da pura tecnicidade, que expõe a invasão técnica da qual será impossível escapar caso o poeta sobreviva nesse mundo colapsado.¹⁷

O poeta resiste

O poeta se opõe não apenas aos fundamentos bélicos, maquínicos e irracionais exaltados pelos futuristas, como também constrói, em alguma medida, seus versos com as propostas da vanguarda italiana para, então, jogá-las contra elas mesmas. No “Manifesto técnico da literatura futurista”, lemos:

2. *Deve-se usar o verbo no infinitivo, para que ele se adapte elasticamente ao substantivo e não o submeta ao eu do escritor que observa ou imagina.* O verbo no infinitivo pode, sozinho, dar o sentido da continuidade da vida e a elasticidade da intuição que a percebe.
3. *Deve-se abolir o adjetivo para que o substantivo não conserve sua cor essencial.* O adjetivo, tendo em si um caráter de nuance, é inconcebível para nossa visão dinâmica, pois supõe uma pausa, uma meditação. [...] 11. *Destruir o “eu” na literatura, ou seja, toda a psicologia.* O homem completamente avariado pela biblioteca e pelo museu, subjugado a uma lógica e a uma sabedoria apavorante, não oferece absolutamente mais interesse algum. Portanto, *devemos abolir-lo na literatura, substituí-lo finalmente pela matéria*, da qual se deve extrair a essência a golpes de intuição, o que não poderão nunca fazer os físicos e os químicos. (Marinetti, [1912] 1914, p. 88-92, grifo meu).

Quanto ao uso do infinitivo, o poeta parece seguir em “O sobrevivente” a cartilha do “Manifesto técnico”, adaptando o verbo elasticamente ao substantivo, como ocorre nos dois primeiros versos do poema, procedimento que afasta o eu poético e destaca o assunto tratado:

¹⁶ Na esteira de Claudia Salaris (1982), a “artecracia” diz respeito ao sonho dos futuristas italianos, sobretudo o de Marinetti, de guiar as massas de acordo com a ideologia de uma arte fundada sobre o dinamismo de um mundo maquínico e caoticamente violento pregado em seus manifestos. Para uma visão contrária a essa em que me apoio, cf. o artigo “Marinetti revolucionário?”, de Antonio Gramsci ([1921] 1979). Disponível em: <<https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/625/P019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 18 nov. 2023.

¹⁷ Uma discussão equivalente é feita numa novela escrita em 1909 por E. M. Forster (ressalto que esse foi o ano em que Marinetti publicou o primeiro manifesto do movimento). Em *A Máquina Parou* [*The Machine Stops*], o escritor inglês narra a história de dois personagens, Vashti e Kuno, mãe e filho que vivem nos subterrâneos, num futuro indeterminado e devastado, onde tudo é controlado pela Máquina.

“Impossível *compor um poema* a essa altura da evolução da humanidade./Impossível *escrever um poema* – uma linha que seja – de verdadeira poesia.” No entanto, ele não evita o adjetivo, o advérbio ou o aposto reflexivo, o que acaba produzindo o movimento típico dum esconde-esconde, brincadeira a partir da qual o eu tende a aparecer e desaparecer constantemente na estrutura do poema. Isso também vale para o aposto explicativo: mesmo que “linha” seja o núcleo desse termo acessório, a construção “que seja” qualifica e restringe, a partir da pausa do eu-poeta, esse substantivo.

Na dinâmica dos versos da 2ª estrofe, a destruição do passado e a invasão das máquinas também compõem como assunto. Dessa forma, este será incorporado ao poema e produzirá uma resposta estética aos preceitos da vanguarda futurista. Notemos que a junção do advérbio “terrivelmente” ao adjetivo “complicadas”, esses estampidos de qualificações no interior da estrofe, também traz à tona a imagem de um eu, nesse caso estarecido e pouco afeito às maquinarias dominantes. O poeta dialoga com o futurismo e a partir de seus preceitos, mas devolve a crítica elaborada fora da captura ideológica dessa vanguarda. Assim, ele tece não apenas as “considerações sobre os abalos” que surgem com a modernização, mas também dá a ver os deslocamentos na “experiência da forma” poética causados pela técnica. O poeta expõe, via linguagem, um “envolvimento muito claro com os problemas de cultura e sociedade”, escrevendo o vínculo entre técnica presentificada e a sua manifestação poética de modo privilegiado no discurso da crise (Siscar, 2010, p. 61) sem abster-se ou distanciar-se, mas alimentando-se de seus ensinamentos para expurgar os limites duma vanguarda que desejava extirpar e apagar radicalmente as diferenças existentes entre o corpo humano e o motor.

Um naco de prosa

Deslocada no espaço da página, a prosa recortada, espécie de comentário com feições de estrofe, invade o poema, silencia o verso e o discurso poético, inserindo aí três novas figuras: a do sábio, a do veículo de comunicação e a de um eu (sujeito oculto) que, pela primeira vez, enuncia algo em primeira pessoa.

Um sábio declarou a *O Jornal* que ainda falta muito para atingirmos um nível razoável de cultura. Mas até lá, felizmente, estarei morto.

Balançando as fronteiras de possibilidade do poema ao introjetar a prosa em sua estrutura, a terceira “estrofe” é sentida como uma quebra que opera mais um corte, talvez o mais radical, na organização do objeto poético em construção. A relação entre poesia e prosa (prosa que, bem ao gosto dos modernistas, traz para o poema o mundo atravessado pelo cotidiano) salta não apenas como procedimento estético, uma espécie de colagem que dá forma às intrusões da prosa na poesia, mas também como uma declaração irônica, feita num veículo de nome genérico, a respeito do “nível cultural” da sociedade.

O recorte de prosa jornalística pode ser comparado ao parêntese do 2º verso, que agora ganha a forma e o tamanho de um comentário reflexivo mais extenso – um comentário reflexivo objetivo, diga-se de passagem, devido à escolha do veículo de comunicação e ao distanciamento subjetivo nessa “estrofe”. No recorte, duplica-se o eu com o remate irreverente do fragmento: “Mas até lá, *felizmente*, estarei morto.” Figura evasiva tal qual o jornal, o sábio, símbolo da erudição e da sensatez, é tanto o enunciador que ironiza o destino da humanidade, apresentando-se como o eu que afirma a condição do mundo e a sua distância com relação a esse futuro, quanto o sujeito ironizado pelo eu-poeta. Este, ao afirmar a impossibilidade da poesia no presente colapsado, toma para si a descrença na melhora, mesmo que tardia, dos homens e do mundo. Em ambos os casos, são esses procedimentos poético e discursivo que colocam em xeque a estrutura geral do poema. Com relação ao procedimento discursivo, expõe-se uma outra quebra, a da expectativa de lamento, apontando para a tonalidade irônica, forte traço de *Alguma Poesia*, efeito estilístico do cético poeta gauche, conhecedor das vicissitudes do mundo contraditório no qual todos habitamos.

O mundo, o poema: terras arrasadas

Na 4ª estrofe, a comparação dos homens a percevejos é o momento ápice de incredulidade que desponta no poema.

Os homens não melhoraram
 e matam-se como percevejos.
 Os percevejos heroicos renascem.
 Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.
 E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.

Esse sentimento também aproxima de forma mais cerrada o leitor de um eu que, até então, vinha dando lampejos de existência, mas que se mantinha escondido atrás das palavras. Agora é como se vissemos pelos seus olhos a descrença elaborada numa imagem: matar-se como percevejo, matar-se como uma peste cuja sobrevivência depende única e exclusivamente da destruição do mundo e do outro, é a anulação de qualquer possibilidade para resolver os conflitos. E se os “percevejos heroicos renascem”, agora não mais como elemento comparado, mas como a própria identidade dos homens construída pela relação metafórica e reforçada pela repetição dessa identidade (a anadiplose: “e matam-se como *percevejos*. / Os *percevejos* heroicos renascem”), os homens retornam como heróis de uma batalha para darem início a uma sequência de desastres até alcançarem a inevitável destruição. Uma destruição contínua e sem fim, porque sobreviver nesse ciclo infernal, sem direito à redenção, é o que enuncia o eu descrente. Se estar diante do esquecimento dum poeta morto em 1914 ou diante da morte da arte é o duplo obstáculo poético, estar diante dum futuro mecânico, quer seja ele imaginado ou em processo de realização, também não traz nenhuma promessa de escape para a poesia.

Num de seus manifestos, o “Matemos a luz da lua”, Marinetti glorifica a guerra e a crueldade como formas de libertar o mundo do passado, nomeando os passadistas como *percevejos* [*cimici*] que se escondem nas tradicionais camas sujas dum quartel onde os futuristas não querem mais dormir.

Olha, ali, aquelas espigas de trigo, enfileiradas na batalha, aos milhões... Essas espigas, soldados ágeis de baionetas afiadas, glorificam a força do pão, que se transforma em sangue, para jorrar direto para o Zênite. O sangue, você sabe, não tem valor nem esplendor, se não for libertado, com ferro ou com fogo, da prisão das artérias! E ensinaremos a todos os soldados *armados* da terra como o sangue deve ser derramado... Mas, primeiro, será melhor limpar o grande Quartel onde se aglomeram, insetos que são!... Vai demorar pouco.... Enquanto isso,

percevejos, vocês ainda podem voltar, esta noite, às tradicionais camas sujas, sobre as quais não queremos mais dormir! ([1909] 1914, p. 13, grifo do autor).

O que em Marinetti é construção, potência e possibilidade de mudança, em Drummond é destruição, impotência e impossibilidade de transformação. Como bons soldados-espigas, até mesmo o sangue que jorra em batalha é um gesto de liberdade, porque ele é um jato violento do corpo humano que, assim derramado, será adubo para a terra. Com isso, esse sacrifício cruento então transmitirá a sensibilidade bélica e mecânica a todos os que quiserem se deixar ser tocados por ela. No entanto, os passadistas estão proibidos de beber desse sangue; a esses percevejos, Marinetti prevê somente um cruel extermínio, nada mais.

Por outro lado, são exatamente os percevejos heroicos, aqueles que tudo destroem devido ao seu poder de esfacelamento, o lado mais inumano que encontramos no poema de Drummond. Se para os miseráveis futuristas a guerra deve ser glorificada, pois ela é a “única higiene do mundo”, a “única esperança”, a “razão de viver” e “única vontade” de mudança, a “arte” comparece como o ensinamento dum “heroísmo metódico e cotidiano”, pregação do “gosto do desespero” (Marinetti, [1909] 1914, p. 12) e “necessidade de destruir-se e de espalhar-se, grande regador de heroísmo que inunda o mundo” (Marinetti, [1912] 1914, p. 95). Ao imaginar esse futuro devastado, o poeta inverte o aparecimento dos percevejos ao colocar o soldado como símbolo do aniquilamento soturno a ser combatido. Numa atitude oposta à de Marinetti, que via no soldado um ser fecundo, que levaria o homem a, clinicamente, vencer o brutalismo da vida, o poeta de “O sobrevivente” resiste, assim, à obliteração voraz propagada pelos “artistas” hostis da vanguarda italiana.

Um poema possível num mundo impossível?

Em “O sobrevivente”, o mundo, essa “entidade que ‘baixa’ nas mais diversas e desniveladas situações” na poesia de Drummond (Wisnik, 2005, p. 22), é apresentado como um lugar inabitável. Embora carregue toda essa carga inóspita, ele está suspenso no meio do verso

entre duas condições antitéticas: “*Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.*” Essa imagem é a mais incisiva do poema. Suas implicações sustentam todas as quebras e a negatividade que perpassam as quatro primeiras estrofes. Nesse mundo, em que os olhos precisariam (ou deveriam) reaprender a chorar, a tendência é a de que os heróis-percevejos se acumulem uns sobre os outros e se tornem a única coisa a restar, como destroços bélicos e em eterno devir, nessa terra devastada.

(Desconfio que escrevi um poema.)

Certa melancolia poderia brotar no fim da penúltima estrofe, mas essa experiência talvez não seja possível de ocorrer justamente porque ela é barrada devido à resolução embaraçosa encontrada para o poema. Caso o poeta queira resistir, deve-se buscar outra forma de canto, uma que brote da ruína. Se não há um vislumbre da redenção ante as lágrimas do profeta Jeremias ou da reconstrução como no mito do dilúvio, o poeta, caso queira resistir, deve afirmar uma possibilidade de fazer poesia nesse mundo novo.

A última estrofe, linha solitária entre parênteses, é um apontamento humorado, irrupção do sentimento de um eu-poeta que agora abandona o seu esconderijo. Esse sujeito brinca com o leitor ao jogar em suas mãos um voto de fé diante do objeto apresentado: isso que você leu é, ainda, um poema? Enquanto troça desse leitor e de sua própria composição, o poeta, na mesma medida, contra-ataca a impossibilidade, a mecanicidade, a “artecracia” e o mundo, fazendo da desconfiança performada uma perspectiva que o ajuda a reconhecer uma realidade catastrófica na qual a poesia, contraditoriamente, insiste em resistir.

Ao deparar-se com esse material desconjuntado e construir com ele um poema, desconfiar é a atitude incerta e possivelmente cômica, mas ainda praticável, à crise da poesia. Assim, cria-se uma poesia que denuncia a lírica que se realiza à imagem e semelhança do mundo idealizado pelos futuristas. Segundo o eu-poeta, escrever não pode mais ser desvinculado da desconfiança, atitude performativa que o faz reelaborar tanto a sua relação com o objeto poema quanto com o leitor dessa nova poesia.

Devido ao choque entre a *impossibilidade* e a *desconfiança*, abalo que “equaciona o arco afirmativo da negatividade drummondiana” (Wisnik, 2005, p. 46), o poeta em crise vislumbra algo da incomensurabilidade da poesia perante a realidade. Dessa forma, ele constrói um texto fragmentado, desarmônico, desconjuntado, única possibilidade de o poema acontecer em meio a tantas incertezas.

Logo, o poeta problematiza não apenas a poesia a ser praticada, mas também o próprio (não) lugar que a poesia ocupa num mundo que tenta enfraquecê-la, ou até mesmo destruí-la, a todo custo. Se o poema não consegue escapar do real que o atormenta, o poeta tem que desconfiar do poema mecânico futurista e de suas máquinas de guerra, pois este, se levado a cabo, será simplesmente o produto de um mundo inóspito, baioneta que arrebenta a autonomia da poesia em tempos de indigência. Na base desse conflito, as questões históricas parecem ganhar corpo à medida que o sujeito lírico drummondiano enfatiza o elemento antiquado como possibilidade de resistir ao mundo torto.

3 O gosto pelo obsoleto

A mudança das percepções propiciada pela arte cinematográfica redefiniu o estatuto da imagem na história das artes. Para que isso ocorresse, o cinema dependeu de um artefato específico para a promoção de um deslocamento radical do registro e da montagem, que afetou igualmente a relação entre o espectador e o espetáculo. Encantando o mundo entre os séculos XVII e XIX, a lanterna mágica desempenhou um fascínio coletivo semelhante ao do cinema no século XX. Com a chegada da sétima arte, ela acabou perdendo o seu lugar, transmutando-se num dispositivo defasado e que não podia rivalizar com a projeção fílmica, já que um público cada vez mais exigente abandonava a fantasmagoria “simples e monótona” em favor da novidade da imagem “em movimento”.

No entanto, algo da técnica da lanterna mágica restou na passagem do século XIX para o século XX. Além de ser a base do cinema, ela também se tornou um protótipo de sistemas de difusão “privativos”, como os televisores, os celulares, *notebooks* e *tablets*. Quando se observa o modelo de transmissão do conteúdo, há, obviamente, saltos técnicos que a lanterna mágica não poderia ter dado frente ao aparecimento dos televisores ou dos aparelhos de transmissão contínua de distribuição digital (os serviços de *streamings*) muito comuns na atualidade. Mas a característica que definiu a relação com a difusão do conteúdo já se encontrava presente no espetáculo de lanterna mágica, artefato que trazia em si mesmo tanto a relação individual quanto coletiva da reprodução e o deleite espetacular da técnica visual.



Fig. 1 – Ilustração da primeira cena de *Lanterna Mágica*, opereta em 1 ato, falas de Auguste Carré (Deffès, 1877, n.p.). O mágico Trophonius apresenta a lenda de Geneviève de Brabant para uma plateia de moças.¹⁸

Para termos uma ideia da importância artística e socioeconômica do dispositivo, vale mencionar que a sua produção havia prosperado na segunda metade do século XIX, e tanto a sua fabricação quanto a das placas de vidro passaram a ser feitas em larga escala. Os mais variados tipos de lanterna invadiam as exposições de lojas de departamento e de brinquedos infantis, onde os fabricantes, sobretudo franceses, vendiam máquinas policromadas muito chamativas, estilizadas com cores resplandecentes. Na ciranda do capital, além de ser um produto rentável para grandes fabricantes e empresários, seu processo de produção gerava empregos para funileiros, oculistas, pintores, lanternistas e artistas de casas de espetáculo. Ademais, a forma como a narrativa se materializava em cortinas, panos e paredes era muito cara ao público. Este se encantava não apenas com a movimentação das imagens mas também com as possibilidades de realizações estéticas por

¹⁸ Cortesia da Biblioteca Nacional da França (Gallica). Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1185425c/f2.item.r=Louis%20Deffes%20Lanterne%20Magique>>. Acesso em: 18 nov. 2023.

meio dos jogos com a projeção e com a sonorização propostos pelos artistas que comandavam o espetáculo.¹⁹

E todo esse horizonte técnico não era conhecido apenas na Europa. Um lance de olhos pelos arquivos da Hemeroteca Digital Brasileira revela que a sua comercialização se tornou muito comum ao longo dos anos, fato que comprova o apreço pelo dispositivo entre aqueles que tinham condições de adquiri-lo. No Brasil, lanternas mágicas já eram leiloadas em 1831, segundo um aviso publicado no *Diário do Rio de Janeiro*: “Dodsworth faz leilão hoje no 1º andar de sua casa n. 40 rua da Alfândega, às 11 horas, de uma grande porção de móveis pertencentes a umas pessoas que se retiram” (dentre esses móveis, havia uma “lanterna mágica fantasmagórica” à venda); no *Diário de Pernambuco*, lemos o seguinte reclamo chantagista: “o Sr. que foi ver a lanterna mágica para comprar, queira ir dar a decisão pois se lhe dará em conta; isto com brevidade, pois há outra pessoa que a pretende” (1837); vende-se “uma lanterna mágica com bastantes vidros, obra mui divertida pela jocosidade das figuras que representa” (1838). Nas décadas de 60 e 70, encontram-se peças publicitárias nas quais os espetáculos eram anunciados como parte de apresentações de rua, de teatros e concertos: “Jardim Recreio Cosmopolitano – 94 rua do Lavradio – Domingo 18 do corrente – Grande Concerto da Música Nacional – Vistas por lanterna mágica. O melhor recreio para famílias. Os melhores refrescos e preços razoáveis” (1877). Numa nota de *O Diário de Notícias* (1886), atesta-se que um desses espetáculos atraiu certo público em uma quermesse, encantando, sobretudo, as crianças: “Ainda sob a direção da mimosa Mlle. Elisabeth Wright, continuou a *Lanterna Mágica* a atrair curiosos, e estes não foram poucos. As crianças, especialmente, encontravam aí as suas delícias, rindo-se a bom rir das carantonhas que lhes eram mostradas”.²⁰

¹⁹ Sobre a história e o funcionamento da lanterna mágica, cf. Jean-Louis Leutat (2018) e Laurent Mannoni (1994). Sobre a técnica e sua reprodução, cf. Walter Benjamin ([1936-1939] 2019).

²⁰ Os excertos podem ser encontrados nas seguintes páginas da Hemeroteca da Biblioteca Nacional: *Diário do Rio de Janeiro*. 6 de dezembro de 1831. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/13076>. *Diário de Pernambuco*. 4 de dezembro de 1837. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_01/11164>. *Diário de Pernambuco*. 24 de janeiro de 1838. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_01/11313>. *Jornal do Commercio*. 18 de março de 1877. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_06/15462>. *Diário de Notícias*. 26 de julho de 1886. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/369365/1685>>. Acesso em 18 nov. 2023.

Os escritores e as apropriações técnicas – 1

Atentos ao deslocamento dos modos de percepção e de apreensão da realidade causados pela reprodutibilidade técnica, os escritores do século XIX interessaram-se não apenas pela representação dos artefatos e das técnicas, mas também pelas possibilidades que a fotografia e os filmes traziam para a (re)formulação da literatura. Embora esses sejam os casos mais comentados e estudados pela crítica quando se aborda o papel da apropriação procedimental de outros campos artísticos por poetas e prosadores, não podemos negar que a lanterna mágica também contribuiu para essa mudança.

Conheces, tal como eu, essa dor saborosa,
Fazes de ti dizerem: “Homem singular!”
– Eu morreria. Havia em minha alma amorosa,
Desejo com horror, um mal particular;

Viva esperança e angústia, sem nota facciosa.
Com a ampulheta fatalmente a se esvaziar,
Mais minha tortura era áspera e deliciosa;
Meu coração se alheava ao mundo familiar.

Eu era como a criança ávida do espetáculo,
Execrava a cortina tal como um obstáculo...
Enfim se revelou a verdade brutal:

Sem surpresa eu estava morto, e me enredava
A terrível aurora. – É só isso afinal?
Com a cortina erguida, eu ainda esperava.

(Baudelaire, [1861] 2019, p. 413).²¹

No soneto “O sonho de um curioso”, por exemplo, Charles Baudelaire aproximou a literatura e a dita técnica visual, comparando a imagem da vida à sessão dum espetáculo projetivo. Seguindo a leitura proposta por Claude Pichois, Antoine Compagnon reitera que o poema de Baudelaire não tem qualquer relação com uma sessão de fotografia – muito menos que a cortina

²¹ As duas últimas estrofes, no original, de “Le Rêve d’un curieux”: “J’étais comme l’enfant avide du spectacle,/ Haïssant le rideau comme on hait un obstacle.../ Enfin la vérité froide se révéla:// J’étais mort sans surprise, et la terrible aurore/ M’enveloppait. – Eh quoi ! n’est-ce donc que cela ?/ La toile était levée et j’attendais encore.” (Baudelaire, [1861] 2019, p. 412).

ali presente seja a de um teatro. A peça do tecido talvez faça alusão ao espetáculo de lanterna mágica que estava, então, em voga.

“Como a fotografia e antes dela”, diz Compagnon, “a lanterna mágica estava associada à morte, ou mesmo ao ‘drama da vida’, assunto por excelência dos espetáculos ópticos”.

Além dessa possível referência, o crítico aponta que numa versão francesa feita em 1858 de “Das Spiel des Lebens”, de Friedrich Schiller, o tradutor assim decidiu transpor o título (“Le Drame de la vie”) e os seus primeiros versos: “Voulez-vous voir ma lanterne magique ? Je vais à l’instant vous montrer le drame de la vie humaine, le monde en petit”.²² A escolha é um tanto curiosa e aqui não seria o momento propício para fazer o comentário da tradução. Interessa registrar as palavras de Compagnon, que afirma:

Um poema de Schiller, intitulado “O Drama da vida” numa tradução contemporânea a Baudelaire, começa com as seguintes palavras: “Você quer ver a minha lanterna mágica? Num instante posso mostrar-te o drama da vida humana, *o mundo em miniatura*.” A analogia é impressionante: “lanterna mágica”, “drama da vida”, “mundo em miniatura”, e a sequência não deixará de remeter aos versos do último poema de *As Flores do Mal* [1861], “A Viagem”: “Aos olhos da lembrança é que o mundo é pequeno!”. Que “O Sonho de um curioso” transponha a decepção causada por um número de lanterna mágica ou por uma sessão de pose fotográfica, é, em todo caso, uma questão do “drama da vida” através da metáfora de um divertimento teatral ou óptico. Na época, a *imagem da vida como representação de uma lanterna mágica, um cortejo de fenômenos, ou uma fantasmagoria*, era corrente. (2014, n.p., grifo meu).

Devido ao desenvolvimento técnico e à posterior exclusão do artefato da vida social, a lanterna mágica passou a ser tratada como um objeto obsoleto, cujas carcaças ficariam espalhadas nas estantes de antiquário ou apinhadas nos porões e lixeiras da família burguesa. A sua representação acabou desaparecendo à medida que a fotografia e o cinema dominavam a cena cultural no início do século XX.

Mesmo na época em que o cinema se consolidava como arte independente e indústria, um dos casos mais célebres de relação entre palavra e projeção de lanterna mágica está presente no

²² Tradução de P.-F. Müller (*Poésies de Schiller*, Paris: Durand, 1858, p. 342). Em alemão, lemos: “Wollt ihr in meinen Kasten sehn?/ Des Lebens Spiel, die Welt im Kleinen”. No original, não há qualquer referência à lanterna mágica, escolha lexical do tradutor. O objeto comparece apenas como uma *Kasten*, ou seja, uma caixa.

Em Busca do Tempo Perdido, de Marcel Proust. É curioso o papel desse artefato para a descrição da cena íntima narrada nas páginas iniciais do romance. No episódio, interessa observar não apenas a representação do artefato ou da técnica projetiva, mas também a forma com que o narrador se aproveita das particularidades dessa técnica para estruturar o texto literário.

Ao rememorar um período específico de sua vida, o das férias de infância passadas em Combray, o narrador perturba-se diante da transformação abrupta que ocorria em seu quarto, espaço que, aos poucos, se torna um “ponto fixo e doloroso” de suas “preocupações”. No aposento, o menino deve ficar à espera do jantar. Algum adulto, julgando-o infeliz, dá-lhe uma lanterna mágica com o intuito de entretê-lo.²³ O dispositivo converte-se no meio pelo qual os personagens e os espaços pintados nas placas de vidro ganham vida, substituindo a “opacidade das paredes” pelas “irisações impalpáveis” onde surgem as “aparições sobrenaturais multicores” – uma visita dos fantasmas do passado. Por ser o arquiteto da memória mítica na narrativa, o espetáculo da lanterna leva o narrador a reencontrar nessa viagem os personagens da lenda de Geneviève de Brabant que o fascinava quando criança.

Em Combray, todos os dias desde o fim da tarde, muito antes do momento em que seria preciso me deitar e ficar, sem dormir, longe de minha mãe e de minha avó, o quarto de dormir se tornava o ponto fixo e doloroso de minhas preocupações. Para me distrair nas noites em que me julgavam muito infeliz, haviam inventado de me dar uma lanterna mágica, com a qual cobriam minha lâmpada, enquanto esperávamos a hora de jantar; e, à maneira dos primeiros arquitetos e mestres vidraceiros da era gótica, a lanterna substituiu a opacidade das paredes por irisações impalpáveis, aparições sobrenaturais multicores, onde eram pintadas legendas como num vitral vacilante e instantâneo. Porém isso fazia aumentar ainda mais a minha tristeza, pois a mudança de iluminação destruiu o hábito do meu quarto, graças ao qual, salvo o suplício de me deitar, ele se me tornava suportável. Agora, não o reconhecia mais e sentia-me inquieto, como num quarto de hotel ou de um chalé, ao qual tivesse chegado pela primeira vez ao descer de um trem. (Proust, [1913] 2009, p. 25).

(O conto medieval de Geneviève de Brabant foi transmitido ao longo dos anos e se popularizou na França do século XIX, vindo a ser uma história amplamente representada nas placas

²³ O modelo apresentado na cena é o lampascópio, lanterna mágica caseira que funcionava ao ser acoplada numa lanterna de querosene.

de lanterna mágica. O núcleo central de suas várias versões se enquadra no ciclo temático da esposa injustamente acusada de adultério – vale lembrar que o adultério e o ciúme são um dos principais temas da grande obra proustiana. Na lenda, Geneviève, filha do duque de Brabant, casa-se com o cavaleiro Sifroy. A certa altura, Sifroy é convocado para uma batalha, deixando a esposa aos cuidados de Golo, seu intendente. No dia da partida, Geneviève fica grávida, e o marido segue caminho sem ter conhecimento do fato. Aproveitando-se dessa ausência, Golo tenta, em vão, seduzi-la. Para vingar-se da mulher que não cedeu às suas investidas, o intendente faz uma denúncia ao cavaleiro quando este retorna, afirmando que Geneviève havia parido o fruto de um adultério. O cavaleiro ordena que Golo mate a mãe e a criança. O intendente entrega as vítimas para serem mortas pelos criados. Eles, no entanto, não cumprem com o dever, e resolvem deixá-las vivas em uma floresta. Geneviève e seu filho conseguem sobreviver graças aos cuidados de uma corça, que alimenta o bebê com o seu leite. Um dia, durante uma caçada, Sifroy chega à caverna onde vivem sua esposa e seu filho. Confrontado com a “natureza milagrosa” do reencontro, o cavaleiro descobre a verdade e manda executar Golo. Em agradecimento, Geneviève ordena que uma capela seja erguida em homenagem à Virgem no antigo refúgio.)²⁴



Fig. 2 – Placa de lanterna mágica 5-6 da série “Geneviève de Brabant” (segunda metade do século XIX). Após ser rejeitado por Geneviève, Golo decide prendê-la, juntamente com seu filho recém-nascido, sob a acusação de adultério.²⁵

²⁴ A respeito do conto e de sua transmissão ao longo dos séculos, cf. Catherine Velay-Vallantin (1992).

²⁵ Cortesia da Cinemateca Francesa. Disponível em: <<http://www.laternamagica.fr/notice.php?id=1725>>. Acesso em 18 nov. 2023.

No romance, quando Golo intenta dirigir-se ao castelo de Geneviève para cometer o “desígnio atroz” ordenado por Sifroy, a imagem interrompe a sua caminhada para escutar com tristeza a ladainha da tia-avó do narrador, cuja presença detestável materializa-se na voz que, vinda de algum ponto indeterminado da casa, desloca a atenção do menino para fora do quarto. Realidade e memória se conjugam nesse momento em que a projeção da lanterna acompanha a voz, “adequando sua atitude, com uma brandura não isenta de certa majestade, às indicações do texto” lido. Todavia, nem mesmo o discurso monótono da senhora consegue parar Golo, que continua sua lenta cavalgada pela parede do cômodo.

Em seguida, um personagem do romance intromete-se no quarto e, conseqüentemente, no batido destino do cavaleiro, modificando o percurso da imagem a partir do deslocamento da lanterna. Mais uma vez, a intromissão não para o cavalo, que avança “sobre as cortinas da janela, inflando-se nas suas dobras, afundando-se nas suas fendas”. A técnica de projeção contribui para configurar uma das descrições mais instigantes do excerto: Golo e seu cavalo, seres dotados de uma “essência sobrenatural”, procuram ganhar “ossatura” nos “obstáculos materiais” do quarto e interiorizar-se nessa espécie de estrutura-esqueleto que, aos poucos, dá vida à lenda. Um fragmento da memória mítica encarna numa maçaneta de porta sobre a qual o personagem faz sobrenadar “invencivelmente o seu manto vermelho ou seu rosto pálido tão nobre e tão melancólico”, que, no entanto, não deixa “transparecer qualquer inquietude por essa transverberação”. Não creio que outra técnica poderia contribuir de modo tão acertado para a descrição proustiana quanto a realizada pela lanterna mágica, que projeta, subjetivamente, o lento e silencioso transcorrer das imagens estáticas de uma lenda nesse tempo doloroso que é o da espera.

Ao substituir a opacidade das paredes pelos matizes luminosos dos fantasmas do passado, a lanterna mágica faz saltar aos olhos os “remotos reflexos da história”. Passada a anestésica “irrupção de mistério e beleza”, o menino é tomado pelo mal-estar de reconhecer-se desamparado em seu quarto, longe da figura materna em cujos braços ele deseja cair. Ao ganhar o estatuto de

“corpo astral de Golo”, a maçaneta da porta é, então, impulsionada, e o menino, desesperado, corre para a sala de jantar, abandonando o espetáculo.

À luz da “grande lâmpada” de teto da sala de jantar (uma lâmpada que não possui a magia da lanterna, luz do cotidiano que não sabe nada de Golo, mas que conhece os seus “pais e o bife à caçarola”), dá-se a diferenciação entre a memória afetiva e a memória mítica, que, no futuro, servirão como conteúdo do passado individual e do passado coletivo trabalhado pelo narrador no instante da escrita do romance.²⁶

Esses dois exemplos assinalam que, diante das intensas transformações socioculturais, o interesse de alguns dos artistas franceses dessa passagem de século se voltou cada vez mais para o “trabalho sistemático com procedimentos e materiais” tomados do mundo das técnicas (Süssekind, 1987, p. 150). Além de representar a técnica e construir uma metáfora para o “drama da vida” a partir da memória e do mundo em miniatura, vê-se que Baudelaire e Proust se apropriaram de características do artefato lanterna mágica e transformaram o próprio fazer literário, incorporando à estrutura das obras os procedimentos expressivos imagéticos que se expandiram no século XIX e se aperfeiçoaram no início do século XX.²⁷

Os escritores e as apropriações técnicas – 2

Carlos Drummond de Andrade nasceu no período de declínio da lanterna mágica e deu início a sua produção literária na década em que o cinema se popularizava. Mesmo inserido numa tradição que reconhecia as potências imagéticas, temáticas e técnicas do cinema para a literatura,²⁸ ele também se dedicou a escrever poemas, mais especificamente uma série deles, levando em conta

²⁶ Cf. *No Caminho de Swann* (Proust, [1913] 2009, p. 25-26).

²⁷ Sobre a relação entre literatura e técnica na modernidade, cf. os ensaios de Iumna Maria Simon ([1980] 2006) e Flora Süssekind (1987). Especificamente no texto de Süssekind, destacam-se os modos como a forma literária é afetada pelos mais variados artefatos que surgiram em fins do século XIX e início do século XX, como a fotografia, o cinema, o gramofone e a máquina de escrever.

²⁸ O caso exemplar em *Alguma Poesia* é a “Balada do amor através das idades”. O poeta se apropria de elementos cinematográficos, como a sequencialidade, os cortes, a construção das narrativas fílmicas, e da presença de personagens típicos da Hollywood dos anos 1920 para construir as desventuras amorosas que transcorrem no poema.

a relação da poesia com o antigo espetáculo projetivo. Na “Lanterna mágica”, a metaforização da vida acontece a partir do manejo feito pelo poeta ao reunir imagens utilizando um traço constitutivo do artefato, que, desde o título, estrutura a forma anacrônica de apreensão e projeção do tempo-espaço na poesia. Isso não quer dizer que Drummond, tal qual Proust, tenha tomado como base a técnica para escrever os seus versos, pelo contrário. Aqui o efeito é posterior, ocorre no momento de nomeação da série e na maneira como os textos são aí distribuídos, incidindo sobre o sentido da reunião dos poemas. Nesse caso, eles são apresentando como se fossem, dentro do esquema narrativo, as placas de vidro pintadas, empoeiradas e translúcidas do artefato.

Inserida tanto numa tradição moderna que pensa o drama da vida quanto numa tradição modernista que pensa o drama da história brasileira, a série drummondiana traz a representação da lanterna mágica e de seus defasados meios expressivos como metáfora e gesto de resistência do poeta provinciano, que trabalha exclusivamente com o produto expelido pela industrialização em vez de acolher os inovadores procedimentos fabricados pelo universo cinematográfico. Se no momento de escrita e organização dos poemas a lanterna mágica não tem mais lugar no mundo, ela se torna um elemento de interesse, transmutando-se na metáfora da vida gasta projetada pela memória do eu-poeta.

É importante destacar que Drummond começou a publicar os poemas da série de maneira esparsa em alguns veículos de imprensa nos anos 1920 para, finalmente, reuni-los no bloco em 1930. Essa divulgação dispersa mostra que, a princípio, não havia qualquer relação interna entre eles: “Sabará” e “Itabira”, por exemplo, apareceram em dezembro de 1925 e janeiro de 1926 na polêmica coluna “O mês modernista”, do jornal carioca *A Noite*. Em março de 1927, foi publicado “Belo Horizonte”, poema que abre a “Lanterna mágica”, no *Diário de Minas*. Se a sequência veio a consolidar-se com o lançamento de *Alguma Poesia*, um primeiro passo que pode ser dado para comentar essa organização recai na forma como o artefato se torna uma técnica anacrônica incorporada à poesia, causadora de efeitos na escrita-montagem da série.

A lanterna mágica tem o estatuto de elemento articulador do modelo narrativo, fazendo com que a viagem do sujeito lírico sobressaia como núcleo temático da série. Considerando tal percurso narrativo tensionado liricamente, podemos entender a atitude que determina a forma dos poemas e as operações de adição e subtração da aritmética da vivência que a numeração, fixada posteriormente, causa em sua unidade. Entretanto, para que esse comentário seja levado adiante, é preciso observar como a “Lanterna mágica” tem sido analisada por alguns críticos, a saber: uma série de oito “cartões-postais” ao estilo oswaldiano, cujas cidades são apresentadas numa

[...] sequência de retratos que compõem uma espécie de cartografia sentimental e em miniatura do Brasil, na qual a fisionomia dos lugares – Belo Horizonte, Sabará, Caeté, Itabira, São João del-Rei, Nova Friburgo, Rio de Janeiro e Bahia – é delineada a partir das experiências do eu lírico (ou não experiência, no caso da Bahia, distanciamento que se expressa já na opção pelo nome do Estado, e não da cidade). (Silva, 2018, p. 266).²⁹

Os encontros e desencontros do eu com personagens, ruas, edifícios, templos, praças, monumentos, construções, elementos da natureza... destacam, sob o ponto de vista fragmentário, a vivência e a ligação desse eu com os lugares e as suas lembranças. A partir dessa aposta crítica, interpreto a lanterna mágica como uma das figurações da subjetividade em *Alguma Poesia*, pois é a partir dos materiais que provêm da memória do eu que o tempo e o mundo vêm a ser projetados no poema.

Até mesmo no objetivo “III – Caeté” são dadas características subjetivas às nuvens, às casas e à voz: a cena duma possível romaria é descrita por um eu distanciado, que vê as nuvens viradas em “cabeças de santo”, as “casas torcidas” ou que escuta a “longa voz que sobe do morro”. Nota-se que o eu não apenas vê a paisagem ou escuta o som ao redor, mas o contempla e o carrega de sentido, pois aí os elementos se transfiguram segundo a sua imaginação.

²⁹ Com algumas diferenças de abordagem, John Gledson ([1981] 2018) e Vagner Camilo (2001) tratam os poemas sobre esse mesmo viés.

para os próprios mecanismos da compreensão poética do mundo segundo a sua visão” (Andrade, F. S. 2012, p. 90). Dessa forma, não seria um exagero ler o artefato lanterna mágica como uma metáfora estrutural da série, mecanismo a partir do qual o poeta projeta em seus poemas a fantasmagoria conflitiva, convidando o leitor para assistir a esse seu espetáculo particular.

Os dramas da história brasileira

Se, por um lado, abordei as relações entre o eu e o mundo, ou seja, as relações disso que aqui entendo como o drama da vida na poesia de Drummond, por outro, vê-se que a “Lanterna mágica” também é uma figuração do drama da história, pois sua obra retrata criticamente as “contradições moderno-primitivas” do Brasil (Camilo, 2001, p. 279). Pensemos, por exemplo, em “IV – Itabira”. Dentre os oito poemas da série, ele tem sido concebido pelos críticos como aquele que melhor conjugaria esses dramas, dando a eles o equilíbrio da relação entre o eu, que se imiscui na coletividade, e o mundo memorado.

IV – Itabira

Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê.
 Na cidade toda de ferro
 as ferraduras batem como sinos.
 Os meninos seguem para a escola.
 Os homens olham para o chão.
 Os ingleses compram a mina.

Só, na porta da venda, Tutu Caramujo cisma na derrota incomparável.
 (Andrade, C. D. [1930] 2013, p. 25).

A partir de um eu distanciado, que se coloca entre o conflito pessoal e o conflito coletivo, “IV – Itabira” aborda a posição de seus moradores frente a transformações ambientais e sociais advindas com a chegada de uma mineradora à cidade. A imagem de Tutu Caramujo, um senhor que “cisma na derrota incomparável” na porta de uma venda (atentemos para o duplo significado desse substantivo no último verso), sintetiza os conflitos ocorridos durante a muda contemplação do comércio rasteiro dos minérios de Itabira e, em contrapartida, da vida interior dos itabiranos.

No entanto, essa percepção se dá apenas num momento posterior, um instante que podemos designar como *só-depois*, em que memória e escrita se enlaçam – a “duração de um passado vivido que de repente se faz vívido”, diria José Miguel Wisnik. A respeito desse poema, o crítico afirma que o poeta consegue, assim, captar

[...] uma situação de isolamento e declínio, mergulhada no passado e na pasmaceira provinciana, lastreada numa espécie de clausura férrea a cuja potência recôndita todos estão atados. A duração espaçada de um passado renitente, destilada verso a verso em cifras de um cotidiano quase imóvel, encruada à sombra de um morro entorpecido mas cheio de potências obscuras e guardadas no silêncio coletivo, convive com o primeiro anúncio da dinâmica invasiva do interesse estrangeiro, sem alterar ainda o seu ritmo lento, que persiste como que alheio a tudo. Confluem aí [...] dados difusos, associativos, sinestésicos, que flutuam numa região pouco consciente e que emergem na “lanterna mágica” da memória como a aura não verbal da experiência. No poema, cada frase é uma recordação afetiva batendo como um sino na “memória involuntária”. Esta é construída com base naquela mina subjetiva espontânea de onde se extrai, na poesia lírica, a *duração de um passado vivido que de repente se faz vívido* (no caso, a onipresença estática do pico do Cauê, o clangor das ferraduras, o ritmo lento dos passos, dos olhares, a porta da venda, o tipo citadino popular imerso, com sua alcunha singular, no seu devaneio insondável). (Wisnik, 2018, p. 139, grifo meu).

Para dar continuidade às ideias aqui expostas a respeito do drama da vida e do drama da história na “Lanterna mágica”, farei um breve exame da atitude lírica e da forma básica nela presentes para compreender o lugar do eu nessa série de poemas.

Ao ler a série como unidade, considero que a enunciação lírica é a posição assumida pelo poeta para dar conta do encontro do eu com o acontecimento. Na passagem da objetividade à interioridade, a enunciação lírica é a variante enunciativa na qual o sujeito se desdobra e, ao mesmo tempo, se distancia de si mesmo como um objeto, tornando-se um “ele” apreendido e expresso pelo acontecimento, cuja presença da objetividade se marca de forma acentuada dentro da subjetividade.

A partir desse trabalho de ficcionalização do eu que ocorre no interior da lírica, podemos tatear a tensão interna entre o “eu” e o “ele” para, então, compreender a forma do poema como a

expressão do ser objetivo do acontecimento.³⁰ Assim, ao privilegiar um tema como o deslocamento do viajante, o poeta de “Lanterna mágica” dá pistas de seu posicionamento mais épico diante da realidade. Essa escolha acaba por agrupar os poemas numa sequência na qual o eu se dobra e se desdobra, movido pelo desejo de expandir ou retraindo a sua relação com o real objetivo percebido no instante mesmo em que a memória se torna uma forma de explorar os lugares e as lembranças de acordo com os temas registrados poeticamente. Tal movimento será determinante para que a forma da série adquira o estatuto oscilante que lhe é característico.

Não é à toa que vemos predominar a descrição espacial feita pelo eu dentro de um *quadro*, forma interior do poema ligada à enunciação e tratada como uma elaboração da paisagem totalmente saturada e modelada pela “emoção de que está cheio o eu que fala” (Kayser, [1948] 1970, p. 455). Isso explica o porquê de haver na “Lanterna mágica” uma “supervalorização do olhar e das imagens deste derivadas” (Lafetá, 2004, p. 416), ação percebida logo nos primeiros versos de “I – Belo Horizonte” e que terá um importante papel em toda a série.

I – Belo Horizonte

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

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

E o velho fraque
na casinha de alpendre com duas janelas dolorosas.

(Andrade, [1930] 2012, p. 21)

³⁰ Sobre as atitudes e formas do lírico, cf. o estudo de Wolfgang Kayser ([1948] 1970) e os apontamentos de Dominique Combe ([1996] 2010) e Viviana Bosi (2013). Sobre as atitudes e formas do lírico em dois poemas de Drummond, cf. os ensaios “Leitura de ‘Campo de Flores’”, de João Luiz Lafetá (1972), e “Alguns aspectos da relação entre lírica e sociedade”, de Ivone Daré Rabello (2002).

O motivo do olhar organiza a unidade fragmentada, refletindo-se em poemas muito díspares, sejam os mais relacionados a ligação entre tempos, como

V – São João del-Rei

Quem foi que apitou?
Deixa dormir o Aleijadinho coitadinho.
Almas antigas que nem casas.
Melancolia das legendas.

As ruas cheias de mulas-sem-cabeça
correndo para o Rio das Mortes
e a cidade parálitica
no sol
espiando a sombra dos emboabas
no encantamento das alfaias.

Sinos começam a dobrar.

E todo me envolve
uma sensação fina e grossa.

(Andrade, [1930] 2012, p. 26)

sejam eles os mais “elétricos” e guiados pela intensa descontinuidade da posição do eu, os poemas da cidade grande, como

VII – Rio de Janeiro

Fios nervos riscos faíscas.
As cores nascem e morrem
com impudor violento.
Onde meu vermelho? Virou cinza.
Passou a boa! Peço a palavra!
Meus amigos todos estão satisfeitos
com a vida dos outros.
Fútil nas sorveterias.
Pedante nas livrarias...
Nas praias nu nu nu nu nu nu.
Tu tu tu tu no meu coração.

Mas tantos assassinatos, meu Deus.
E tantos adultérios também.
E tantos tantíssimos contos do vigário...
(Este povo quer me passar a perna.)

Meu coração vai molemente dentro do táxi.

(Andrade, [1930] 2012, p. 28)

Nem “VIII – Bahia” escapa desse vislumbre, pois nele a ausência do olhar expõe a impossibilidade de se formular alguma palavra a respeito da paisagem baiana porque o poema modernista sobre a Bahia não seria uma *expressão do vivido* como nos outros textos da série.

Essa tendência leva o poeta a explorar a relação entre o eu observador e as experiências por ele interiorizadas. Por isso a presença da objetividade tende a oscilar à medida que o acolhimento da exterioridade é radicalizado no interior da subjetividade. Quando o olhar crítico se volta especificamente para a enunciação lírica na poesia de Drummond, percebe-se que na “Lanterna mágica” a tensão interna entre o “eu” e o “ele” se dá a partir da “constante vigilância da subjetividade”, estado que, segundo João Luiz Lafetá, faz o poeta ficar quase sempre “preso ao real objetivo”. Essa vigilância evidencia-se frequentemente “pela presença do humor e da ironia, elementos que permitem um certo distanciamento (mesmo que ainda dentro do mais profundo lirismo) face aos acontecimentos”. O *analista* e o *lírico*, diz o crítico, coexistem nesse trabalho de ficcionalização do eu, nascendo disso um “processo literário de que resultam momentos poéticos da mais alta intensidade” (Lafetá, 1972, p. 115).

Por esse motivo, as cidades são apresentadas como se o leitor estivesse frente a algumas fantasmagorias projetadas por um viajante, que se desloca da capital do estado (Belo Horizonte) para a capital do país (Rio de Janeiro), passando por antigas cidades mineiras do Brasil Colônia (Sabará, Caeté e São João del-Rei) e por lugares com os quais o eu possui alguma relação afetiva (Itabira e Nova Friburgo). Os episódios se dispõem numa linha narrativa que entrega ao leitor lembranças da vida desse poeta. Sustentando-se entre dois polos, o da cidade lânguida e o da cidade elétrica, as projeções drummondianas não descambam, conforme aponta Lafetá, no modo pitoresco e um tanto superficial de certos escritores que, sob a ótica modernista, pretendiam retratar em suas obras os traços da “velha matéria brasileira”. Mesmo que houvesse entre os artistas modernistas um gesto comum de apreender na paisagem algo de nossa cultura, o crítico reconhece na série de Drummond uma diferença de intensidade com relação a outras produções da época.

Se na “Lanterna mágica” há a supervalorização do olhar e das imagens dele derivadas, nada existe de exótico ou raso em sua elaboração poética, porque o que aí sobressai é algo mais revelador de “certos *conflitos da subjetividade do poeta* do que da ideologia modernista do Brasil como país novo, a ser redescoberto” (Lafetá, 2004, p. 416, grifo meu). Nesse caso, o motivo do olhar seria o princípio estruturante da serialidade drummondiana, forma de dar unidade aos poemas e de estruturá-los a partir duma narrativa memorialística objetivada. Por isso a série tende a aproximar a fusão da consciência lírica e da consciência do drama social brasileiro.

Ao abarcar o princípio da serialidade para estruturar a “Lanterna mágica”, Drummond fortalece a lição oswaldiana de que a matéria da viagem e a serialização são recursos de expressivo valor estético, trazendo para a sua obra algo dessa visada crítica do poeta pau-brasileiro. Além disso, Drummond também soube ler, a partir dessa matéria, o cunho histórico-político que dá, por exemplo, o tom à seção “Roteiro das Minas”, não só matizando os poemas da “Lanterna mágica” com os conflitos históricos e políticos do Brasil, mas também com os conflitos do sujeito lírico.³¹

Além disso, o contraponto pode ser também observado quando miramos a técnica trazida por Drummond para organizar a série. A escolha pela lanterna mágica parece ser uma provocação à escolha técnica da câmera fotográfica trazida pelo poeta paulistano. A partir desse artefato anacrônico, Drummond encontra não apenas a própria forma de registrar a sua viagem íntima pelas Minas Gerais e pelo Rio de Janeiro, mas também a própria forma de estruturar, num percurso

³¹ Sobre o princípio da serialidade em *Pau Brasil*, Luiz Costa Lima afirma que o poeta oswaldiano, ao “afastar a escolha do raro e interditar-se à ruminação introspectiva, faz da viagem a sua matéria”, recusando prontamente a “exploração do exótico”. Na sua viagem de “descoberta do cotidiano”, a dimensão crítica, ou seja, a recolha das contradições brasileiras em forma poética, é o que o leva a disparar seu clique diferenciado sobre a exterioridade. “Sem a dimensão crítica, a viagem se torna apenas a experiência de uma nova organização textual.” Em “Roteiro das Minas”, por exemplo, uma “serialidade de cunho histórico-político” dá o tom da seção. Nela, a “história se transforma em matéria para um lirismo depurado” e pouco comentado na obra oswaldiana. Nos poemas da série, há um trabalho preciso com a língua e com a linguagem da mídia *fotografia*, cujo depuramento artístico lhe permite insistir na visão objetivada, mas de uma objetivação vista “por dentro, na nota de surdo drama que consome o interior mineiro”. No poema “*são josé del rei*”, lemos: “Bananeiras/ O Sol/ O cansaço da ilusão/ Igrejas/ O ouro na serra de pedra/ A decadência” (Andrade, O. [1925] 1974, p. 134). Costa Lima aponta, ainda, para uma instigante “oposição entre a estaticidade no plano humano e a plenitude reservada à natureza” na série “Roteiro das Minas”. “Tal antítese funciona em contexto temporal preciso: o posterior ao Brasil do ouro, seja o da decadência imediata, seja a mantida depois” (1991, p. 209-210).

narrativo atravessado pela memória vívida, as tensões lírico-objetivas presentes na sua série sobre lugares tão díspares, ligados pelo fio estendido pela memória do eu-poeta: Belo Horizonte, Sabará, Caetés, Itabira, São João del-Rei, Nova Friburgo e Rio de Janeiro.

Ao construir para poemas esparsos uma metáfora estruturante a partir dum artefato antiquado, Drummond talvez exponha o embate com o apreço oswaldiano pela tecnologia de ponta, fazendo dessa escolha um contraponto à poética pau-brasileira.

Carlos, (des)leitor de Oswald

Se podemos aproximar as seções “Roteiro das Minas” e “Lanterna mágica” quanto à construção imagética em série de um país em miniatura, as diferenças se manifestam quando atentamos para a posição que toma o eu oswaldiano frente à miniaturização.³² Enquanto em Oswald há o apreço pela técnica trazida pela câmera portátil e pelo registro das “fotografias verbais” no instante em que a viagem é feita, em Drummond há o apreço pela técnica do objeto também estrangeiro mas defasado, que dá, ao mesmo tempo, o tom fantasmagórico e encantatório do espetáculo projetivo aos poemas de “Lanterna mágica”, expondo a “retratação crítica de nossas contradições moderno-primitivas” já presente nos poemas de Oswald (Camilo, 2001, p. 279) mas a partir de um outro ponto de vista. No caso de Drummond, o objeto anacrônico é, além de núcleo temático, um resgate da memória afetiva e mítica, elaboração subjetivada da arte e da história em forma de palavra.

Fábio de Souza Andrade define o tema da memória em *Alguma Poesia* como a “consideração detida do choque entre o ritmo acelerado da mudança (e seus solavancos) e o da persistência da tradição (e sua pasmaceira), entre a urgência da vida prática e a pausa da arte”. Essa

³² No poema “*pobre alimária*”, Roberto Schwarz afirma que a miniatura funciona como “figurinha num álbum de iconografia ufanista”, um álbum que dá a dimensão histórico-social do Brasil a partir das imagens “em desnível” que o compõem. Nele, o mundo é visto “pelo outro lado do binóculo, a vida parece um desenho de Tarsila, onde os homens, bichos e coisas evoluem sob um signo enternecido e diminutivo. Esta distância, que permite passar por alto os antagonismos e envolver as partes contrárias numa mesma simpatia, naturalmente é um ponto de vista por sua vez” (Schwarz, 1987, p. 20-21). Como não é o meu intuito pensar esse processo na poesia de Oswald, resta saber como se dá a miniaturização em “Roteiro das Minas”, problema crítico que também seria matéria para outro trabalho.

consideração detida do choque “alimenta no poeta uma percepção fina de que a linguagem funda uma nova ordem temporal. Assim, a ‘Infância’ e a família mineira curtindo a ‘Sesta’, para citar dois poemas importantes do primeiro livro, ganham um distanciamento que permite uma contemplação crítica do vivido” (Andrade, F. S. 2012, p. 91-92). Posso afirmar que, se assim for, a série “Lanterna mágica” também traz em sua estrutura uma consideração desses ritmos e do distanciamento da vida opaca na poesia drummondiana. Quanto à estrutura, não há modo melhor de descrever a distribuição serializada de “Lanterna mágica”, que começa com o eu (melancólico) se confundido com a cidade (melancólica) em “I – Belo Horizonte” e finaliza com o eu (satírico) que provincianamente desconfia do “VII – Rio de Janeiro”, sabendo, de antemão, que essa cidade é “falsa e pretensiosa” (Gledson, [1981] 2018, n.p.). Se no “VIII – Bahia” o eu zomba da atitude de registro que não passa pela vivência, é notável que tanto a ironia quanto a disjunção de temporalidades criam esse efeito de distanciamento, o que possibilita observar a contemplação crítica do vivido sendo mobilizada por um eu que parece ter fé no presente mas também desconfiar dele. A consideração do choque entre a opacidade da vida e a pausa da arte será abordada nos próximos parágrafos.

A partir da contemplação crítica de um poeta apegado a detalhes tanto exteriores quanto íntimos, que, por um lado, percebe a persistência do passado no presente e, por outro, não nega o movimento ambivalente do ser perante a realidade –, o eu pode resgatar o conteúdo lírico na estrutura narrativa da série através de um recorte da memória sentimental do mundo opaco em miniatura.

Os viajantes paradoxais

A viagem feita por Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, que saíram de São Paulo em direção às Minas Gerais acompanhados do poeta franco-suíço Blaise Cendrars, foi crucial para a mudança de direção do modernismo paulista. Chegando a São João del-Rei no dia 16 de abril, uma quarta-feira de fins de Quaresma, o grupo atravessou a Semana Santa visitando

Tiradentes, Belo Horizonte, Sabará, Caeté, Ouro Preto, Mariana, Congonhas, Santa Luzia, Lagoa Santa e Sete Lagoas – sobretudo Oswald e Tarsila, que estiveram em todas essas cidades enquanto Mário retornou para São Paulo antes de a caravana rumar para Ouro Preto.³³

Fosse um mero passeio da família modernista à casa de parentes do interior, a viagem serviria posteriormente apenas para aquecer com assuntos pitorescos um jantar monótono na mansão de Olívia Guedes Penteadó. No entanto, a excursão não possui esse estatuto, indo além duma contação de causos que poderiam ser tossidos entre uma bicada no champanha francês e uma garfada no peru à brasileira. Brito Broca talvez tenha sido um dos primeiros críticos a dar a ela devida relevância, relacionando-a à mudança de postura que tomariam os viajantes enquanto artistas brasileiros, “descobridores” de uma realidade ainda não visada por eles até aquele momento. Segundo as palavras de Broca, que trago à baila,

[...] o que merece reparo nessa viagem é a *atitude paradoxal dos viajantes*. São todos modernistas, homens do futuro. E a um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas, com suas igrejas do século 18, seus casarões coloniais e imperiais, numa paisagem tristonha, *onde tudo é evocação do passado* e, em última análise, *tudo sugere ruínas*. Pareceria um contrassenso essa atitude. Mas seria um contrassenso apenas aparente. Havia uma lógica interior no caso. O divórcio em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas, como qualquer coisa de novo e original, *dentro*, portanto, *do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam*. E não falaram, desde a primeira hora, numa volta às raízes da nacionalidade, na procura do filão que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira? Pois lá nas ruínas mineiras haviam de encontrar, certamente, as sugestões dessa arte. (Broca, 1952, p. 04, grifo meu).³⁴

Na busca pelo novo, desejo que se manifestava antes mesmo do acontecimento de 1922 mas que, a partir desta data, assentou como paradigmas a apreensão e a incorporação das vanguardas europeias pelos artistas da Semana, a caravana paulista encontraria nas cidades mineiras uma identidade tida como “genuinamente brasileira”. Essa identidade, aliás, delinearía uma tradição

³³ Para uma introdução ao tópico da viagem, cf. o artigo “Blaise Cendrars no Brasil, em 1924” (Broca, 1952), os livros *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas* (Amaral, [1970] 1997), *Tarsila: sua Obra e seu Tempo* (Amaral, 1975), *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte* (Marques, 2011) e a tese *Roteiro das Minas – Paisagem e Poesia em Oswald de Andrade* (Silva, 2004).

³⁴ Disponível na Hemeroteca da Biblioteca Nacional: <<http://memoria.bn.br/DocReader/114774/3119>>. Acesso em 18 nov. 2023.

marioswaldiana do primeiro momento de nosso modernismo literário, a partir da qual este veio a ser tendencialmente conhecido. A arte barroca foi o que mais chamou a atenção dos viajantes, tornando-se, segundo Márcia de Arruda Franco (2013), um elemento de valorização cultural decisivo, que lhes permitiria revisar a ligação de certa ala de nossos artistas com o modelo vanguardista europeu.

Se, na esteira de Broca, concordo com o papel paradoxal da viagem, esta pode ser interpretada como um fato importante na história de nossas artes, uma experiência que colaborou para a irrupção daquele processo designado por Antonio Candido como *desrecalque localista*. A respeito dessa importante conquista do movimento, o crítico diz que, mediante a “redenção” de elementos que foram sendo recalcados na história brasileira, “as componentes cuidadosamente abafadas [...] pela ideologia tradicional [...] foram trazidas à tona da consciência artística” pelos modernistas, que “plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro” ([1965] 2006, p. 129). Tal processo de “incorporação da riqueza profunda do povo, da herança total do país, na estilização erudita” da arte de vanguarda, pôde ser sentido através do “mergulho no folclore, na herança africana e ameríndia, na arte popular, no caboclo, no proletário” ([1965] 2006, p. 172), resultando em produções como *Clã do Jabuti* e *Macunaíma*, *Pau-Brasil* e *Manifesto Antropófago*, *A Cuca* e *Morro da Favela*. Quanto aos seus efeitos imediatos, a viagem selou o encontro entre o trabalho de memória nacional e o pensar-se artista brasileiro numa atualidade, desaguando no desejo da busca de um Brasil através do Brasil por parte de Mário, cujo primeiro impacto se encontra elaborado em “Noturno de Belo Horizonte”; levando Oswald a encarar as fatias da história dum Brasil esquecido e quase em ruínas, que toma corpo poético na série “Roteiro das Minas”; e fazendo com que Tarsila repensasse a relação com as cores e os temas brasileiros, elementos que tornariam as suas pinturas muito singulares.

Em 1924, Drummond tinha 22 anos e vivia em Belo Horizonte. Ele, que já era relativamente conhecido devido aos artigos e críticas sobre arte, cultura e literatura que vinham

sendo publicados em jornais e revistas, fortuitamente chegou a conhecer Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral quando da passagem desses artistas pela capital mineira. Nas suas “confissões no rádio” feitas em 1954, e que posteriormente foram transcritas em *Tempo Vida Poesia* (1986), o então quinquagenário poeta de Itabira relembra como se deu o encontro:

Uma tarde, em 1924, tivemos notícia de que no Grande Hotel se hospedava uma caravana modernista de São Paulo. Lá estavam Mário e Oswald de Andrade, este com seu filho Nonê, garoto de 10 anos, mais tarde pintor; Tarsila do Amaral; Dona Olívia Guedes Penteadó, que mantinha o salão modernista de São Paulo; o Dr. Godofredo Teles; e o poeta francês Blaise Cendrars. Assistimos ao final do jantar (mineiros e precavidos, já tínhamos jantado). Depois, saímos todos, rua da Bahia abaixo, em direção à avenida Afonso Pena. Conversa generalizada e alegre, com Oswald em sua natural desenvoltura, Cendrars expandindo sua curiosidade de francês interessado em tudo, principalmente em captar a cor local da vida mineira. No desenvolver desse multidialógo sem rumo, foi-se logo revelando, para mim e meus companheiros, a personalidade de Mário. Mesmo brincando, ele inspirava uma confiança intelectual que Oswald, muito mais brilhante e imprevisto, seria incapaz de despertar. (Andrade, C. D. [1954] 1986, p. 84).

Esse dado memorialístico também tematiza o deslocamento pela região das cidades históricas de Minas Gerais. É importante endossar que a viagem não apenas mostrou um país esquecido aos modernistas paulistas, mas também um caminho crítico e estético que se abria aos modernistas mineiros para reelaborar a história das Minas Gerais após esse contato ocorrido em 1924.³⁵

Antes de reunir os poemas em *Alguma Poesia*, Drummond já havia recorrido à estrutura narrativa para, num texto em prosa, dar conta desse mesmo resgate sentimental. Em “Viagem de Sabará”, relato publicado em 1929 sob forma de crônica, transmitem-se alguns conflitos elaborados através do contato mantido pelo sujeito-narrador com a matéria histórica vislumbrada e trabalhada prosaicamente. Para adentrar no universo da série e abordar as tensões nela presentes,

³⁵ Foi tanta a troca entre esses artistas que levaríamos páginas e páginas tratando somente da relação de amizade de Mário e Drummond, que durou até 1945, ano da morte de Mário. A proximidade de Drummond com a obra de Oswald, por exemplo, se intensificou depois do encontro, oscilando entre a exaltação e o reproche, entre o fascínio comedido e um leve desprezo. Em “O homem do pau-brasil” (1925), por exemplo, é sintomático que uma semana antes de lançar a primeira versão de “II – Sabará” em “O mês modernista”, Drummond tenha estreado a coluna dirigindo uma crítica corrosivo-elogiosa ao livro de poemas, sustentando uma relação paradoxal com a poesia oswaldiana. Cf. o original digitalizado no site da Hemeroteca da Biblioteca Nacional: <http://memoria.bn.br/DocReader/348970_02/16070>. Acesso em 18 nov. 2023.

especialmente em “II – Sabará”, um dos poemas que dá a ver o lugar do eu entre os dramas da vida e os dramas da história, é de interesse pensar como o escritor estabelece o contato cerrado e decantado com o passado tanto em prosa quanto em verso, expondo modos muito próximos de “penetrar no meandro da ‘humana contingência’” (Candido, [1984] 2004, p. 22) e de formular a experiência do choque em gêneros distintos.

“Viagem de Sabará” foi publicada pela primeira vez em 1929, numa edição especial de *O Jornal* dedicada ao estado de Minas Gerais. Essa produção em prosa passou a integrar a seção “Confissões de Minas”, do livro homônimo, em 1944. O texto pode ser tratado como uma construção de dimensão imprevista, como observa Candido ao tratar da prosa drummondiana, já que ele inicialmente tem feições de crônica; torna-se um relato subjetivo de viagem; traz dados biográficos e anedotas da cidade e de seus moradores; faz de seu fio narrativo um apanhado de colagens de poemas, de um antigo ex-voto registrado numa igreja e de uma quadra popular; ganha ares de ensaio em diversos momentos; e, por fim, retorna, fechando um arco, a seu estatuto de origem no último parágrafo, guardando semelhanças com a série de poemas reunida em 1930. Tanto “Viagem de Sabará” quanto “Lanterna mágica” demonstram que um mesmo assunto distendido na prosa pode, em contrapartida, ser tensionado na poesia (Candido, [1984] 2004), submetendo uma mesma matéria a tratamento diverso quanto ao gênero, mas que, por manter contatos explícitos, acaba por complementar-se e explicar-se mutuamente, sobretudo quando lidamos com essa “forma frequente de narrativização, na poesia drummondiana, que é a viagem” (Süssekind, 2004, p. 182). O mais interessante é pensar que os poemas “Sabará” e “Belo Horizonte” já tinham sido publicados em 1925 e 1926. O contato pode, então, ter partido da poesia para a prosa.

Desde a primeira linha, o cronista anuncia-se como um viajante, morador da então recém-fundada capital Belo Horizonte, a “menos interessante das cidades mineiras; menos interessante do que qualquer estaçãozinha de estrada de ferro, perdida no mato, onde o trem não para”. Segundo o narrador, fazer a tal “viagem de Sabará” é dar de encontro com uma *revelação*:

Revelação de coisas que os livros não trazem, porque o próprio dos livros é desviar a curiosidade das coisas realmente dignas de serem reparadas; surpresa; uma sensação de queda no abismo, talvez o abismo dos séculos, quem sabe?, em todo caso um abismo e a sensação brusca de queda. A mudança inesperada de planos produz isso. A *nostalgia das origens*, inconsciente mas ativa, faz o resto. A 24 quilômetros da incharacterística e fácil capital de Minas, a velha cidade do Borba nos espreita como uma cilada colonial. (Andrade, C. D. [1929] 2011, p. 129, grifo meu).

Tanto no título quanto no corpo do texto, nunca são utilizadas as preposições *para* ou *a* quando o narrador faz referência ao deslocamento de Belo Horizonte para/a Sabará. O *de*, nesse caso, indica a origem de onde se parte, como se Sabará fosse o ponto de partida da viagem ou mesmo a forma de ser transportado pela história das Minas.

Em Sabará, o narrador sente que o passado “dói fisicamente” quando se aproxima dele “com os olhos cheios de presente”. Os traços que singularizam a velha cidade (“as linhas, cores e volumes de outrora, tão brutalmente distintos dos de hoje”) “ofendem, machucam” a sensibilidade do indivíduo acostumado com o arranjo e a novidade da moderna capital mineira. No entanto, depois que o choque das “sensibilidades alertas” (“o espanto, o susto, a dor”) do viajante se ameniza, elas se transmutam num “sentimento vasto e bom”, numa “euforia demorada, envolvente, cândida”.

Esse sentimento alcança a “beatitude do corpo em paz com a alma, da alma que se espreguiça sorrindo dentro do corpo”. Tomado pela “sensação de dor feliz acabando em *dissolução*”, o espírito do viajante aceita o convite do mergulho – e a revelação, ou, antes, a sua percepção, instaura de saída a experiência melancólica (possível sinônimo para a “nostalgia das origens” do excerto supracitado) que o acompanha durante muitos momentos do relato:

Por duas vezes Sabará me deu esta sensação de dor feliz acabando em dissolução. Duas vezes operou em mim o sortilégio das cidades mortas de Minas, que são as cidades mais vivas de Minas [...]. E mergulhando na sua paz profunda de ladeiras, igrejas, cemitérios, eu meditava que coisa terrível como encantamento deve ser Ouro Preto. E São João del-Rei. E Mariana. E Diamantina. Pois se ali que era o passado ao alcance da mão, o passado acessível, superficial, “de aluvião” como o ouro fácil do rio das Velhas; passado *bon marché* [módico], com duas ou três figuras de primeiro plano somente, e uma chusma vaga de bandeirantes, emboabas e liberais revolucionários agitando-se sobre o pano de fundo; se ali o

prodígio era tão agudo, como seria, meu Deus!, em Diamantina, em São João del-Rei, cidades humanas e ilustres como impérios?
 Sabará vale assim como uma introdução ao passado mineiro. Aos que quiserem dar um mergulho nesse rio de superfície tranquila e de camadas inferiores agitadíssimas, aconselho que visitem e estudem primeiro Sabará. Aquela em que a *perspectiva histórica*, embora mais acentuada que a *perspectiva artística*, cede talvez mais facilmente *lugar a esta última*. (Andrade, C. D. [1929] 2011, p. 130, grifo meu).

São descritas nas primeiras páginas de “Viagem de Sabará” não apenas a estrutura inicial da “Lanterna mágica”, ou seja, a disposição dos poemas que indica o deslocamento de Belo Horizonte para Sabará, mas também uma parte do modo operante do mergulho no passado das Minas Gerais que a viagem apresenta na série (a tal “viagem de Sabará”). A mudança inesperada do quadro, saída da cidade planejada para a cidade colonial, ocorre tanto nos poemas quanto no texto em prosa. Se atentarmos para “I – Belo Horizonte”, vemos que a nova capital não possui as mesmas características de “II – Sabará”. Aquela se mostra como uma cidade monótona, lânguida, previsível e desinteressante (os versos “Velha cidade!” e “As árvores tão repetidas” exprimem essas qualidades). Diferentemente da capital, Sabará é o espaço propício para o choque, que desloca o eu lírico no tempo, permitindo-lhe encarar “as coisas mortas, muito mortas” (a “chusma” de personagens que se agitam “sobre o pano de fundo” do relato), o “cheiro de mofo” dos séculos e as “teias de aranha” deixadas pela história.

O passado não se encontra no fundo de alguma mina, ele não é ouro de subsolo que precisa ser desencravado, mas se dá a ver pelo contato dos olhos com o que resta do mundo arcaico, ou seja, o contato com os seus resíduos e as suas ruínas: as imagens do “ouro aluvião” em “Viagem de Sabará” e do rio que “já viu o Borba” em “II – Sabará” dimensionam uma espécie de introdução, via ciclo do ouro, ao passado mineiro, estratégia, diga-se de passagem, já presente na poesia oswaldiana. Lembremos, por exemplo, que em “Roteiro das Minas” o primeiro poema da série (“*convite*”) registra a chegada do viajante ambivalente (o “artista-bandeirante”) que, embora afastado, acaba se incluindo na cena captada durante a chegada a São João del-Rei, primeiro destino da viagem.

convite

São João del Rey
 A fachada do Carmo
 A Igreja branca de São Francisco
 Os morros
 O córrego do Lenheiro

Ide a São João del Rey
 De trem
 Como os paulistas foram
 A pé de ferro

(Andrade, O. [1925] 1974, p. 132)

Em Drummond, o viajante se expõe deslocado desde o início, mostrando-se um habitante taciturno de uma cidade moderna mas sem vida (atitude exatamente oposta à de Oswald, que chega de uma capital cujo progresso vem, cada vez mais, estalando nas ruas). O deslocamento o faz aceitar o perigoso convite para cair no abismo dos séculos, nessa “cilada colonial” armada pela cidade, tocaia arrebatadora dos seres que desejam ultrapassar a superfície calma da história mineira para adentrar suas camadas inferiores e agitadas.

Uma questão memorialística

Na série de poemas “Lanterna mágica”, o eu transita por alguns espaços físicos e a vivência é exposta tendo em vista um aqui-agora, como se a viagem (ou a sua memória) estivesse sendo presentificada no momento mesmo da escrita – daí a importância do artefato, que surge como um projetor dessa viagem afetiva. Mesmo em “VI – Nova Friburgo”, único em que se utiliza o pretérito perfeito como articulador do presente e do passado – “Esqueci um ramo de flores no sobretudo” –, a memória revivifica os objetos “ramo de flores” e “sobretudo”, que estão secos, puídos ou, sabe-se lá, até mesmo destruídos no instante da escrita do poema. Essa leitura poderia ser feita caso a entendêssemos como alusão ao período em que Drummond, durante a adolescência, viveu com os jesuítas em Nova Friburgo. Sua expulsão por “insubordinação mental” (isso talvez explique o motivo do esquecimento desses objetos, como se eles fossem abandonados devido à

pressa da partida ou a um gesto rememorado) é comentada em sua “Autobiografia para uma revista” ([1938] 2011).

Na prosa “Viagem de Sabará”, o texto se inicia após o escritor ter passado pela viagem da qual ele dará detalhes ao longo dos parágrafos. Pode-se dizer que aí são feitas duas viagens: a primeira, a que o leva para a Sabará do presente via memória escrita; e a segunda, a que o arrasta da Sabará do presente até a Sabará do passado. Oscilando entre a crônica e o relato de viagem, marcados menos pela objetividade do que pela intensa relação contemplativa (ou a consideração detida do choque que funda a ordem temporal da dissolução), a cidade é tratada como se o viajante estivesse frente a uma pintura composta de dois planos: o primeiro e o de fundo.

Os elementos artísticos se mostraram como a porta aberta para o passado e para a elaboração da memória narrada: diferentemente das “cidades ‘extintas’” de Minas Gerais, como Ouro Preto (designada também pelo antigo topônimo Vila Rica), São João del-Rei ou Diamantina, locais onde se afirma ser “impossível esquecer o elemento histórico que se insinua traiçoeiramente em toda conversa, leitura, mirada, até mesmo nos momentos de gozo estético mais desabalado”, Sabará desperta o acesso ao passado devido a certa comoção propiciada *pela arte*. Se na cidade a perspectiva histórica acaba cedendo lugar à perspectiva artística, é por meio desta visão que o escritor pode cair no abismo dos séculos de um modo peculiar.

Em “Viagem de Sabará”, cidade cuja “paz profunda” convida à meditação enquanto o caminhante faz o seu percurso, o viajante encontra

[...] os lugares históricos e os pseudo-históricos, que a memória vaidosa do povo indica ao viajante boquiaberto (todo viajante é boquiaberto por definição). Mas não são eles [...] que nos despertam a melhor emoção; a melhor emoção, a mais cheia de pudor e a mais profunda, é para certas *formas de beleza* que o homem e o tempo criaram e vão destruindo de parceria; certas igrejas que envelheceram caladas e orgulhosas no seu incomparável silêncio; certos becos; certas ruas tristes e tortas por onde ninguém passa, nem a saudade deste chafariz, com uma cruz e uma data, como um túmulo; a sucessão dos Passos; muros *em ruína mesmo, sem literatura, inteiramente acabados*; tudo o que no passado não é nem epopeia nem romance nem anedota; *o que é arte*. (Andrade, C. D. [1929] 2011, p. 132, grifo meu).

Nesse elogio à memória vaidosa, há algo duma grandeza que não está somente na “história morta e sem sentido, vazia como uma casa imensa”, como podemos ler no poema “*casa de tiradentes*”, de Oswald.³⁶ Ao voltar a sua atenção para as formas e para os objetos do cotidiano, o escritor afirma que a iniciação ao passado mineiro dá-se por meio dessa “forma de beleza” que “o homem e o tempo criaram e vão destruindo de parceria”, compreendida de maneira ampla e nada convencional, dado que as coisas e os lugares são rematados num único substantivo: tudo o que no passado não é passível de contaminar-se pela história, mas que ajuda a ler os resíduos carregados de história; aquilo que não é passível de tornar-se literatura narrativa – epopeia (como a Guerra dos Emboabas, por exemplo), romance (a vida de personagens como Borba Gato) ou anedota citadina (as diversas estórias sobre Aleijadinho que estão na boca do povo); mas sim o que é simplesmente arte. Essa tentativa de dar conta duma forma de beleza pronta, completa e gasta, que se dissolve a olhos vistos, é o que encanta o viajante na crônica drummondiana.

Se o narrador reconhece na dissolução um modo de pensar a relação entre tempos, a história será lida pelo viajante através desses óculos chamados arte, que o fazem não se ater simplesmente à documentação histórico-cultural porque ele a compreende para além do conjunto de fatos ou acontecimentos acumulados em livros. “A arte é curta e a história é longa”, diz, a certa altura, o cronista (Andrade, C. D. [1929] 2011, p. 130). A arte leva o viajante a enxergar o passado de uma forma peculiar, possibilitando ao escritor, no instante de traçar o relato, contornar a cilada colonial, ou seja, rodeá-la sem ser vencido pelo tempo e suas “sombras ilustres”.³⁷ Em outras palavras, reparar no presente é reparar naquilo que, de humano e contraditório, persiste, resiste e se adensa quando do encontro com os objetos.

³⁶ “A Inconfidência/ No Brasil do ouro/ A história morta/ Sem sentido/ Vazia como a casa imensa/ Maravilhas coloniais nos tetos/ A igreja abandonada/ E o sol sobre muros de laranja/ Na paz do capim” (Andrade, O. [1925] 1974, p. 135-136)

³⁷ Aliás, mesmo que quisesse, em Sabará as sombras ilustres não são tão imprudentes para “nos assaltar numa esquina da cidade modorrenta, como tenho a impressão que fariam espectros consagrados de outros burgos” (Andrade, [1929] 2011, p. 132). Esse assalto ocorre num outro poema da série, “V – São João del-Rei”.

Dissoluções

Em “Viagem de Sabará”, expõe-se uma visão de poesia contrária à pau-brasileira de Oswald. Ela pode ser encontrada logo após o discurso feito pelo narrador a respeito da arte e do despertar das emoções relacionadas à efemeridade da vida e do mundo.

ditirambo

Meu amor me ensinou a ser simples
 Como um largo de igreja
 Onde não há nem um sino
 Nem um lápis
 Nem uma sensualidade...

(Andrade, O. [1925] 1974, p. 104)

Antes enaltecido por Drummond no artigo “O homem do pau-brasil” (1925), “*ditirambo*” agora é tratado como um “poema lindo mas falso”, pois o narrador afirma não conhecer “coisa mais complicada e perturbadora do que um largo de igreja dos bons, dos legítimos”, como o da Igreja do Carmo onde Aleijadinho “pôs todos os recursos de uma técnica extremamente apurada, mais fruto da intuição que de estudo”. Na frente do frontispício, está o cemitério, as “catacumbas com os nomes dos mortos inscritos no muro alto. E entre o templo e as catacumbas (uma nesga de terra), está o silêncio de um largo de igreja antiga, o inesgotável silêncio e as mil coisas misteriosas que nele se agitam” (Andrade, C. D. [1929] 2011, p. 132-133).

Esquivando-se dessa visão, Drummond toma a atitude de, a partir do objeto-arte “Igreja do Carmo” e do artista Aleijadinho, pensar nesses exíguos metros de terra em que “cabem todas as melancolias, todas as delinquências, tudo o que não chegou a realizar-se e também uma grande calma e resignação cristãs.” Na sombra tênue, diz o cronista,

[os] *pensamentos amadurecem como frutas*, sem que a gente sinta necessidade de exprimi-los; o contagioso silêncio; saber que tudo está vivo e calado ao redor de nós; ou antes, não saber coisa nenhuma, estender-se no chão e olhar a cruz entre duas torres, o relógio inútil, sem corda, não marcando nenhuma hora, e a outra igreja, no fundo, sem nome, que importa o nome. (Andrade, C. D. [1929] 2011, p. 133, grifo meu).

Ao aproximar o olhar drummondiano sobre a dissolução às concepções benjaminianas de *Origem do Drama Trágico Alemão*, Betina Bischof reitera que, nesse modo de ver a história, estão contidos “a melancolia; o caráter fragmentário e não passível de totalização do mundo moderno; o sentido da inevitável queda; a ausência de transcendência”. Do estudo da crítica, trago a discussão sobre a dissolução e o resíduo, sobretudo a que é elaborada no capítulo “História, dissolução e poesia”. Considero que a “arte” assim compreendida pelo cronista poderia também ser vista como um resíduo, pois as igrejas envelhecidas; os becos; as ruas vazias, tristes e tortas; os muros em ruína interessam porque dão testemunho, para quem estiver atento, de que algo do passado ainda não desapareceu por completo, subsistindo à passagem dos anos. Enquanto forma de beleza humana temporal, que “dá fim a um acontecer histórico” e que “resume, numa imagem carregada, o caráter e o *pathos* daquilo que se foi” (Bischof, 2005, p. 74), a arte, a meu ver, é o resíduo que sugere a relação intrínseca entre a ideia de que, sob o ponto de vista do narrador drummondiano, “a história, os fatos e a existência são elementos que se esfarelam sob a ação do tempo”; e a ideia de que há um resto, “mesmo na pulverização mais intensa, que permanece” (Bischof, 2005, p. 91), indicando uma intromissão criticamente organizada do passado *no* presente.

Como não pretendo fazer uma análise extensa do relato de viagem (retornarei a ele pontualmente quando necessário), trago essa visão da arte como resíduo para analisar um poema da série “Lanterna mágica”. Através do contato com a superfície “inexoravelmente colonial”, o viajante pode, em troca, devolver-nos não apenas um relato preñado de experiência subjetiva, mas também poemas que não deixam de objetivar, a partir da subjetividade lírica, os conteúdos histórico-sociais de que são feitos a sua matéria.

II – Sabará

A Anibal M. Machado

A dois passos da cidade importante
a cidadezinha está calada, entrevada.
(Atrás daquele morro, com vergonha do trem.)

Só as igrejas
só as torres pontudas das igrejas
não brincam de esconder.

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

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

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

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

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

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

O presente vem de mansinho
de repente dá um salto:
cartaz de cinema com fita americana.

E o trem bufando na ponte preta
é um bicho comendo as casas velhas.

(Andrade, C. D. [1930] 2013, p. 22-23)

Duas construções de linguagem relevantes na “Lanterna mágica” são aqui reconhecíveis. A primeira delas, que atravessa cinco dos oito poemas da série, são a animalização e a antropomorfização das cidades, dos objetos, da natureza e do tempo. Dentre eles, “II – Sabará” é o poema-modelo, cuja localidade é descrita ora como uma cidadezinha calada, entrevada e com vergonha do trem, ora como uma cidade teimosa, que veste com orgulho seus farrapos. Nela, as torres pontudas das igrejas não brincam de se esconder. A água do rio que corre já viu o Borba e está cansada. Os morros têm uma cacunda onde as casas se alastram como um rebanho dócil pastoreado por igrejas. O presente chega de mansinho e de repente dá um salto, como se fosse um animal (ou, ainda, uma criança travessa), figurado num cartaz de cinema com fita americana. A última sequência de imagens, a do trem bufando na ponte preta, que come, como um bicho, as casas velhas, retoma e fecha o arco aberto pela 1ª estrofe. A segunda construção de linguagem tem que ver com o aparecimento constante das anáforas e anadiploses, fato constitutivo da tensão poética, expondo, pelo menos na poesia drummondiana, que a escolha semântica está sob influência de uma trama sintática organizadora da estrutura do poema e, conseqüentemente, de seu possível significado.³⁸

Em *Alguma Poesia*, o aspecto formal e estilístico e a coloquialidade, conforme aponta John Gledson ([1981] 2018), evidenciam a forte relação do poeta com as ideias modernistas, sobretudo aquelas ligadas ao problema do verso e do coloquialismo radical da lírica de Mário de Andrade. Assim, essas construções de linguagem também indicam a posição do eu frente à realidade, reiterando o ato de contemplação à medida que se intensifica o interesse do sujeito pelo que resiste

³⁸ Colhemos a expressão “trama sintática” da leitura que Lafetá faz de “Campo de flores” (1972, p. 116). O papel da repetição na obra drummondiana como “elemento organizador da estrutura do poema, e, por essa via, do significado”, encontra-se no estudo de Hécio Martins (1968, p. 14).

ou não resiste no aqui-agora: “*Só as igrejas/ só as torres pontudas das igrejas*”, “O Rio das *Velhas* lambe as *casas velhas,/ casas encardidas* onde há *velhas* nas jinelas”, “Ruas em *pé/ pé* de moleque”, “ponte *moderna – moderna* por quê?”, “coisas *mortas, muito mortas*”. Quanto a uma característica específica de “II – Sabará”, há, ainda, o forte uso do coloquialismo, marcado tanto na transposição da oralidade nos versos escritos quanto na grafia das palavras destacadas numa placa de estabelecimento: “jinelas”,³⁹ “PENÇÃO DE JUAQUINA AGULHA”, “maginando” e “quede”.

Na 1ª estrofe, a cidadezinha e o trem são os elementos que introduzem o tom de paralisia e de movimento sobre o qual o poema se estrutura, tensionando, de saída, o embate entre a tradição e a modernidade. Não por acaso, o encontro sonoro entre [t], [r] e [e] produz efeitos no 2º e no 3º versos, já que, no interior da cidade *entrevada*, encontramos foneticamente parte da palavra *trem* e, logo, a sua ameaça de atravessamento, que se concretiza nos dois últimos versos do poema.

A uma proximidade muito pequena da capital mineira, a Sabará do século XX ainda guarda ares do passado colonial. Imbuída de um sentimento de acuada resistência perante o objeto moderno, a cidadezinha está em silêncio, siderada atrás do morro, imóvel como o eu que a observa à distância. Somente as igrejas com suas “torres pontudas” ostentam, confiantes, seus corpos de pedra (os sons do [t] e do [u] são aqui bem sugestivos, dando o destaque para as torres nas alturas da cidade envergonhada). A arte sacra, como vimos em “Viagem de Sabará”, se sobrepõe a outros elementos. O olhar para as construções, tal como no relato, faz com que o viajante atente para as “maravilhosas combinações de planos em que se desenvolve a cidade”, ou seja, um espaço composto de igrejas mais indiscretas do que as casas. Por isso a cidade parece, primeiramente, fazer um convite exterior aos olhos do viajante, cuja contemplação faz pensar

[...] menos nos guerreiros e nos exploradores barbudos que os habitaram, do que na composição sóbria das fachadas, no gosto severo que presidiu à construção dessas moradias, verdadeiras máquinas de habitar [e de rezar, dirá o viajante na nota de rodapé] como duzentos anos depois havia de querer um arquiteto maluco [Le Corbusier]; máquinas primitivas, em que escadarias imensas faziam o papel

³⁹ Mesmo que o poeta não atentasse para essa variação linguística, o uso da palavra pode vir diretamente do vocábulo “janela”, de origem mirandesa (língua minoritária falada no território da Terra de Miranda, Portugal), indicando traços da fala dos habitantes da região mineira.

de rodas supérfluas, porém máquinas e satisfazendo perfeitamente o fim a que se destinavam.(Andrade, C. D. [1929] 2011, p. 131).

Dirigir-se para aquilo que resiste ao tempo afasta o perigo que é abraçar as “sombras ilustres, de que os livros nos relatam as boas e as malas-artes, os heroísmos e os crimes”. Ao desprezar a história oficial, o que vale mesmo para o viajante é admirar o estado das coisas que um dia tiveram serventia (seja ela artística ou moral), e não a passagem/ausência dos seres, pois estes são apenas pobres fantasmas da história. Em “Viagem de Sabará”, o viajante pode apresentar e desenvolver a ideia de que as igrejas eram “verdadeiras máquinas de rezar”, porque a “pompa de algumas não indicava preocupação estética, e sim moral; era antes um ardil para atração dos crentes desidiosos e sedução dos incrédulos; exterioridades convidativas de máquina, pois” (Andrade, C. D. [1929] 2011, p. 131-132).

Devido à sua contenção, o poema tende a trabalhar com a repetição e o acúmulo para destacar que, se as coisas possuem no presente alguma serventia, esta é a de dar-se como resíduo – é o caso, por exemplo, das igrejas e das casas, que, esfrangalhadas, vão resistindo ao tempo que passa. Assim, o poema está tomado pelas preocupações modernistas e provincianas, ambas ligadas a um dos objetivos mais importantes dos modernistas, a saber, a “descoberta do ‘verdadeiro’ Brasil”. Logo, aliada à atitude estilística do modernista, a atitude provinciana traz em seu bojo uma “ironia autodestrutiva, porque ser da província e orgulhar-se disso significa dar importância a uma coisa marginal e portanto, em certo sentido, confessadamente inferior” (Gledson, [1981] 2018, n.p.).

Na 3ª estrofe, a reiteração da palavra “velha” reforça o sentido da tradição e do desgaste de Sabará, organizando, com base nessa disseminação da palavra, o discurso do poema. O substantivo próprio “Rio das Velhas” lambe o substantivo concreto “casas”, transmitindo-lhes, a partir do nome do rio que atravessa a cidade, uma condição impregnante:

O Rio das Velhas lambe as casas velhas,
casas encardidas onde há velhas nas janelas.

A interação desvela a ambiguidade do gesto metafórico e da atitude contraditória do poeta perante o tempo: a água pode tanto lambe as casas como um animal procede com a sua cria (aqui, o gesto ainda assumiria um estatuto paradoxal, já que o animal assim o faz para limpar a sujeira de seus filhotes, e o rio, pelo contrário, espalha a velhice por onde passa) quanto lambe a cidade com brandura (indicando, ao mesmo tempo, a fraqueza de seu movimento, deixando transbordar a lentidão de Sabará; e a forma terna com que o rio corre pela cidade, como se esta estivesse sendo zelada por ele). As velhas debruçadas nas “janelas” arrematam a cena, compondo uma espécie de matriosca de velhices, que vai da boneca mais externa, o rio, à mais interna, as velhas, que já não são simples personagens duma paisagem, mas seres pertencentes à própria arquitetura das casas, presas nesse quadro-janela arcaico, como que numa composição artística há muito sem retoques.

O jogo entre as palavras “ruas em pé/ pé de moleque”, a posição da “PENÇÃO DE JUAQUINA AGULHA” no alto do morro e a cadência “acidentada” dos versos 9, 10 e 11⁴⁰ redimensionam a altitude já trazida pelas torres das igrejas. Se, em “IV - Itabira”, Tutu Caramujo é o personagem enrodilhado e desdobrado desse eu-poeta provinciano, “espécie de guardião solitário do sentido, dos antecedentes e das consequências da cena que se desenha à sua volta” (Wisnik, 2018, p. 141), o epíteto de Juquina atribuí à dona da pensão uma característica exatamente oposta à de Tutu mas idêntica à forma orgulhosa das torres retas e elevadas, dando a ver a importância das coisas, dos objetos, da paisagem e dos personagens na composição vertical e ostensiva que persiste no presente.

Na cidade de ruas calçadas com pés de moleque (assim são chamadas essas antigas pedras pontudas), onde os indivíduos podem escorregar acidentalmente caso se desequilibrem, sendo desprezados com uma vaia por não se sustentarem nesse chão histórico, os elementos da arquitetura áspera e do cotidiano sarcástico constroem as relações entre o alto e o baixo, a

⁴⁰ “Ru/as/ em/ pé// pé/ de/ mo/le/que// PEN/ÇÃO/ DE/ JUA/QUI/NA A/GU/LHA” – forte, fraca, fraca, forte// forte, fraca, fraca, forte// fraca, forte, fraca, fraca, forte, fraca, forte.

extremidade e a inferioridade, o riso e a seriedade, a opulência e a decadência do passado aurífero, que surgem marcadas e desenvolvidas na estrofe seguinte.

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

Da ponte “moderna”, possível alusão à construção de cimento armado inaugurada em 1925, substituta da ponte de madeira erguida em 1871⁴¹ – primeiro elemento, no texto, que mostra a abertura da cidade para o movimento de revitalização –, materializa-se o lugar de onde o eu contempla a cidade.

Sobre o Rio das Velhas, elemento tratado como uma testemunha da história, ele começa a “maginar” a mudança do tempo através da corrente fluvial “que corre/ [e] já viu o Borba” e a “que não para nunca/ de correr”. A partir da dinâmica da imagem destacada pelos dois *enjambements*, abarcam-se tanto questões de ordem concreta (a da cidade observada à distância e a revitalização que acontece de baixo para cima, que começa sobre o rio e avança para a cidade) quanto de ordem abstrata (a relação entre o eu e o tempo). Assim, a reflexão dá a ver o tema da passagem do tempo a partir da apreensão da água que corre debaixo da ponte e da substituição da ponte de madeira (precária) pela ponte de cimento armado (definitiva).

Se a água ganha um estatuto de testemunha ocular dos acontecimentos (pois ela “já viu o Borba”, personagem que equivale, metonimicamente, a acontecimentos históricos e conflitos marcantes da formação do Brasil Colônia, como a descoberta do ouro em Minas Gerais, a Guerra

⁴¹ Na primeira versão do poema, a “ponte moderna” era tratada como “ponte do Borba Gato”, talvez um modo mais coloquial de a comunidade designá-la (é interessante também afirmar que a pergunta “moderna por quê?” não se fazia presente no verso). Nos jornais da época, muito se falava da troca das velhas pontes de madeira, de “duração sempre precária”, por outras de cimento armado, “mais estéticas e de duração indefinida”, que estava ocorrendo nas cidades mineiras. Cf. o jornal *O Paiz*, 18 de outubro de 1925. Disponível em: <http://www.pgmecc.ime.eb.br/~webde2/prof/ethomaz/pontes/ponte_dumont-1871.pdf>. Acesso em 18 nov. 2023.

dos Emboabas e a fundação de Sabará),⁴² num segundo momento, ela muda de figura, tornando-se, a partir de uma sugestiva dupla negação, não a água “que corre” (o Rio das Velhas), “mas a que não para *nunca*/ de correr”, possível alegoria do tempo líquido em “II – Sabará”. Certa unidade de tensões entre o passado e o presente é aí sugerida, indicando que as coisas são fugazes e que nenhuma “substância mortal”, como diria Heráclito de Éfeso, pode tocar duas vezes numa mesma condição.

Inclinado sobre a água, o eu, tal qual a cidade, paralisa-se para refletir sobre o perecível e o substancial. Assim, não seria estranho se lêssemos na estrofe aspectos da experiência melancólica relacionada à perda do “sentimento de correlação” entre o “tempo interior e o movimento das coisas exteriores”, designado como uma *experiência de assincronia* por Jean Starobinski em seu ensaio sobre a poesia de Baudelaire. Se o crítico reconhece que no poema “O cisne” [*Le Sygne*] há não somente uma queixa da lentidão do tempo, mas, sobretudo, uma queixa melancólica em responder ao mundo, “espécie de obstáculo que o imobiliza diante do espetáculo exterior que se acelera vertiginosamente” (Starobinski, [1989] 2014, p. 59), o andamento desencontrado entre o tempo do eu e as mudanças na paisagem em “II – Sabará” é acompanhado pela acusação lamentosa, tão cara à experiência melancólica, que abre a 5ª estrofe, acarretando no confronto com o obstáculo e na estratégia crítica elaborada para tentar entender (se isso é possível) como as marcas do tempo ainda estão a impregnar esses “objetos, gestos e resíduos” (Bischof, 2005, p. 78).

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

⁴² “A intensa vida urbana das Minas constituiu uma experiência ímpar na colônia predominantemente agrícola e rural que ainda era o Brasil no século XVIII. Assim sendo, os resquícios patriarcalistas de nossa formação – tão acentuados em outros pontos – nunca tiveram, ali, maior significado. O período mais intenso deste processo urbanizatório foi o compreendido entre 1711 e 1715, e que Albuquerque inaugurou com a fundação de Mariana, Vila Rica e Sabará. D. Brás Baltazar da Silveira continuou a obra: em 1713, São José del Rei; em 1714, Caeté e Serro; em 1715, Pitangui. 1714 foi também o ano da criação das três primeiras comarcas da capitania: Vila Rica, Rio das Velhas e Rio das Mortes. Este primeiro período foi encerrado por Assumar em 1718, com a criação da vila de São José del Rei.” (Souza, [1982] 2015, p. 130-131).

Dona Maria Pimenta morreu.⁴³

A partir da expressão de lamento, o eu parece fazer a si uma advertência. Aproximar-se do passado é ter de lidar com o “cheiro de mofo” dos séculos, produto de uma decomposição, e com as pegajosas “teias de aranha”, malhas do tempo tecidas para apanhar as coisas das quais ele se alimenta – os bandeirantes, Borba Gato, Dona Maria Pimenta. E essa constatação surge a partir da atualização do tradicional *ubi sunt*, adaptação muito sugestiva, aliás, pois ela é posta coloquialmente numa forma bem modernista e, ao mesmo tempo, provinciana de questionamento: “*Quede os bandeirantes?*”, reflexão que se relaciona não apenas à morte ou à transitoriedade da vida (*universal*), mas também à trágica história mineira ligada ao ciclo do ouro (*particular*).

Na crônica “Viagem de Sabará”, após a reprodução literal dum ex-voto inscrito na Igreja Nossa Senhora do Ó, o narrador passa por uma experiência literária muito próxima a essa ocorrida em “II – Sabará”. Imiscuindo-se, lentamente, aos “bons tempos de 1700 e pouco, em que todo mundo ia beber água no chafariz do Kakende”, é como se o personagem conseguisse acessar não apenas os “tempos heroicos e barulhentos” da cidade, mas também os seus “tempos de milagre”. De um ponto não especificado no espaço, o narrador observa as quatro estradas que cortam a cidade: “uma ao norte, uma a oeste e duas ao sul. Estas últimas cortavam a Sabarabuçu na ponte do João Velho e na ponte pequena; a do oeste dava para o rio das Velhas, e quem aí passasse veria da ponte grande as últimas canoas paulistas *sulcando melancólicas o Uaimi-i* de que o ouro ia desertando.”

A história da região vai sendo, pois, deslindada. Tanto no poema quanto na crônica, a canoa parece cortar e costurar o passado, o presente e o futuro. Além disso, é o canoeiro que faz a ponte entre os “de lá” e os “de cá”, como nos mitos e lendas em que um sujeito carrega as almas mortas para o além-túmulo. Com a deserção do ouro, resta apenas um traço deixado pela canoa,

⁴³ Dos três elementos históricos aqui citados, a personagem Dona Maria Pimenta talvez seja a menos conhecida. O próprio Drummond em “Viagem de Sabará” diz que Maria Pimenta, juntamente com seu marido Jacinto de Sá Benevides, “trancos de ilustre geração”, povoou a infinita solidão de Sabarabuçu” nos seus primórdios (Andrade, C. D. [1929] 2011, p. 132).

que desaparece tão logo a água barrenta o engole. Assim, forma-se a imagem fugaz da qual o cronista e o poeta recolhem uma lição melancólica: lidar com o tempo é lidar, também, com o indistinguível, os fantasmas que habitam o rio (o tempo) e desaparecem sem deixar rastros. Diante da água suja (seria essa sujeira uma metáfora para as manchas do passado violento de Sabará?), o cronista e o poeta condensam numa imagem singular o núcleo temático do relato e do poema, ou seja, o trágico desaparecimento das coisas e dos seres, constatando que nada mais pode ser feito quando se está frente àquilo que se desintegrou e que foi carregado para o outro lado.⁴⁴

Na crônica, após a predação do rio, os “personagens ilustres” mudam a sua estratégia extorsiva:

A mineração “a lume d’água” *cedia* lugar à mineração em terra firme, muito mais penosa mas já praticada com êxito pelo português teimoso e absorvente. Pelos quatro caminhos *circula* uma turba colorida de frades, milicianos, mascates e negros, muitos negros, cinco mil negros, que *sofrem e se multiplicam através da comarca do rio das Velhas*. (Andrade, C. D. [1929] 2011, p. 137-138, grifo meu).

Nesse instante em que a exploração do *rio* cede lugar à exploração da *terra*, como é sutil a passagem temporal na crônica: de um passado “maginado” para um passado “vivenciado”, os verbos, antes nas formas de pretérito, são, de repente, conjugados no *presente histórico*. A partir disso, o viajante “cai” nas armadilhas de Sabará e vivencia cenas dum passado relacionadas ao sofrimento do negro escravizado.

Os dias passam-se em rudes trabalhos para uns, caçadas para outros, as noites em orgias para todos, sendo o elemento religioso o mais debochado, como em todas as Minas Gerais. A vila turbulenta exige extremos de policiamento: dois regimentos de cavalaria levantam poeira do chão, intimidando os desordeiros e ladrões; vinte companhias de ordenança, constituídas de homens brancos, onze de homens pardos e sete de homens pretos completam o ambiente marcial; não esquecer que Sabará é excelente ponto estratégico, e ninguém melhor do que Manuel Nunes Viana mostrou saber disso; os governadores que se sucedem, transmitindo-se as dificuldades, mantêm o aparato bélico que lhes é de tanto proveito na pacificação dos ânimos eternamente revoltados: “esta gente tão desobediente”, escreve ao rei o conde de Assumar; “estas gentes que por caminho nenhum se podem governar”; “uma canalha tão indômita”, insiste o

⁴⁴ Pode-se ler aqui o processo de naturalização da história ligada ao declínio e ao aspecto histórico de formação do Brasil. Sobre a naturalização da história e seus vínculos com períodos de declínio, cf. Benjamin ([1928] 2011). Sobre a naturalização da história na poesia de Drummond, cf. Bischof (2005).

santo inquisidor de Vila Rica, propondo a Sua Majestade, entre outras coisas amáveis, que a todo negro fugido se corte a perna direita e se adapte uma de pau. ... foi-se lenta a penúltima canoa; a última desce agora o rio seco, rumo de Santa Luzia ou da história mineira (ninguém sabe, nem o canoeiro); foram-se os portugueses, os baianos, os paulistas, os legalistas e os rebeldes de 1842; “as pedras de São choram amargamente na noite...”; quem disse? Nada chora em Sabará; tudo é sério e composto, tudo é digno; uma atitude descabelada como a do profeta Jeremias causaria escândalo aos discretos e orgulhosos habitantes da cidade. (Andrade, C. D. [1929] 2011, p. 138).

Na 6ª estrofe, o eu volta os olhos para a cidade. Esta, mesmo que tomada pela velhice, dá indícios de que “tudo tudo” ali resiste porque possui uma qualidade: a de ser inexoravelmente colonial. Depois de abandonar o espelho opaco que é o rio, ocorre uma inversão no poema, em que o baixo (o rio) ganha ares metafísicos e, por isso mesmo, inatingíveis, e o alto (a cidade) pode ainda garantir um encontro com o passado através da materialidade que resta no espaço, os objetos e as construções, porque estes se esfacelam enquanto recusam a sua total desaparecimento.

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

Diferentemente da testemunha fluida que é o rio, a rede metonímica de objetos encadeados sem vírgulas aponta para as testemunhas concretas da passagem temporal, coisas que também acumulam resíduos (como o mofo e as teias de aranha) diferentes daqueles que se encontram no rio. Nas protuberâncias do corpo envelhecido dos morros, o casario, que também sofre os efeitos decadentes do tempo, espalha-se e se distribui como ovelhas vistas à distância, animais dóceis, submissos e curvados diante de seus pastores, as igrejas de pedra e ouro. A imagem comporta uma dupla leitura: além de mostrar a disposição das casas, o animal adianta um elemento-chave da estrofe, o catolicismo, culminando numa construção simbólica que dá a forte carga sócio-histórica das tradições católica (arcaica) e mineradora (“progressista” do passado) da região. As igrejas são a síntese do passado de Sabará, farrapos do cuidado pastoral com os quais a teimosa

cidade veste-se com orgulho. No verso “Faz muito bem, cidade teimosa!”, ao dirigir-se à Sabará, a tradição ganha um sinal positivo, tornando-se um modelo de resistência artística às ameaças da modernidade. A próxima estrofe

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

reforça essa ideia, pois nenhum elemento do progresso industrial, aparentemente, consegue tirar a cidade (referida através do antigo nome colonial, a “Serra resplandecente”) de sua modorra secular.

A comparação com a crônica leva a perceber que o narrador também pensa na passagem das recordações da idade do ouro (mineração colonial) para a das certezas da idade do ferro (mineração moderna). A presença da Siderúrgica Belgo-Mineira, por exemplo, traz para o texto o elemento modernizador da paisagem: “esta usina é como um direto no queixo dos saudosistas”, reatualização do orgulho dos sabarenses. No poema, mesmo com a presença da siderúrgica ou do automóvel, a cidade, aos olhos do eu-poeta, se orgulha de resistir à mudança vestida com seus andrajos.

Ainda sobre a ponte, ele vê as “pernas morenas de lavadeiras” e as eleva ao estatuto de pernas de pedra-sabão esculpidas por Aleijadinho. Muito comum nas artes plásticas, mas estranhamente inserida numa tradição escultórica do barroco mineiro, a figura da lavadeira em “II – Sabará” reúne, a partir de uma mesma comparação, tanto a perna quanto a pedra, dois motivos de *Alguma Poesia*.

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

A pulsação das pernas tende a tocar o desejo do eu, agitando a “água cansada” e desviando, com sua carga erótica, a reflexão sobre o passado, concluindo que o rio não é apenas um local de disponibilidades metafísicas, mas também de desejo e de fadiga renitente (metonímia

ligada à posição de trabalho das mulheres provavelmente negras às margens d'água). É no mínimo estranha a comparação dessas pernas-estátuas nuas como que “esculpidas por Aleijadinho”, já que a lavadeira, como dito anteriormente, destoa dos personagens do Mestre Escultor. Entretanto, vale ressaltar que, desde as litografias de Jean-Baptiste Debret, as lavadeiras marcam presença nas artes pictóricas feitas no Brasil, mantendo, nas palavras de Rodrigo Naves, certa aproximação entre coisas, corpos e espaços, corpos que se movem como “espectros em meio a uma atmosfera espessa, que lhes dificulta os passos. Nesse ambiente encardido, de fato, a comunicação entre os seres se faz por uma espécie de deterioração, que aos poucos vai reduzindo tudo a uma mesma substância” (Naves, [1996] 2011, p. 123, grifo meu).



Fig. 5 – *Lavadeiras do Rio das Laranjeiras* (Debret, 1826).

O comentário de Naves instiga a pensar o papel dessas personagens no poema-lâmina de Drummond. Por meio das pernas das lavadeiras, o passado e o presente estão carregados num mesmo objeto causa de desejo construído pelo poeta-escultor. Movendo-se não como espectros, mas sob espectros, as pernas ganham um estatuto de pedaços de pedra nos corpos que trabalham momentaneamente fixados na água, morada dos fantasmas de Sabará. Contudo, elas não tendem a desaparecer na paisagem, como na litografia de Debret: antes, ganham destaque como semiestátuas (metade carne, metade pedra) dispostas ao longo do rio. Elas parecem sintetizar a duplicidade que ele vê anteriormente elaborar-se na imagem dupla da água. É como se as lavadeiras trouxessem em

si mesmas um lado *da carne* (por isso o desejo e algo da passagem da vida) e um lado *da pedra* (por isso também artístico, que dura mas vai acabar, mesmo que fixada na água). Além disso, se na crônica a perna do homem negro dá a ver o gesto de violência para com o corpo escravizado (aqueles que resistiam tinham as pernas direitas arrancadas e simplesmente “substituídas” por pedaços de pau), a perna da mulher negra dá a ver uma relação menos brutal, mas não por isso menos grave, com as fantasmagorias. Tal qual a cidade, as lavadeiras estão fixadas num estranho espaço-tempo, vivendo como restos de um presente palpitante mas calcado no passado.

Dessa forma, trágico não seria apenas o passado ou o desaparecimentos das coisas, mas também o que permanece no presente, sendo substância aporética da própria história nacional.⁴⁵

Modernidade (re)projetada

Um dos grandes símbolos do progresso do século XX se aproxima “de mansinho”, cortando o poema. O cinema se apresenta como a última novidade a invadir Sabará. Assim como a lanterna mágica foi engolida pelo cinema, a cidade, que antes vivia da forte relação com a sua história, passa a receber as narrativas do estrangeiro, e com elas terá de conviver a partir de então – até que ela também desapareça em meio aos ruídos e às baforadas de vapor e fuligem do trem que a ameaça.

Na última imagem da crônica “Viagem de Sabará”, vemos a cidade transformar-se, via imaginação, numa “cidade presepe decalcada nas estampas ingênuas de Natal”. Nessa miniaturização drummondiana, dois “passados” renitentes são acolhidos a partir dos elementos díspares num estranho presépio imaginado pelo cronista.

Fecho os olhos para ver a cidade-presepe: dir-se-ia decalcada nas estampas ingênuas do Natal, em que as casas se alastram numa desordem aparente e um rio raso — dois rios rasos — serpenteiam muito convencidos de sua função decorativa; as ruas tortas são obscuros caminhos de Deus, e todas conduzem a igrejas, no alto dos morros; como em todo presepe que se preza, pululam anacronismos; um chalezinho catita, um Ford, um cinema, uma joalheria; de

⁴⁵ Incorporo a este texto o comentário feito pelo professor Alexandre Pilati durante a defesa da tese.

novo as casas coloniais subindo a rua em procissão; grandes massas verdes inscrevem-se arbitrariamente na perspectiva urbana e *desorganizam-na*; jabuticabeiras. Um inglês declarou-me que em sua terra ouvira falar da excelência das jabuticabas de Sabará; não podia compreender como é que não se explora industrialmente uma tal riqueza etc.; esse homem positivo ignorava que em Sabará as jabuticabeiras também são decorativas: inútil tomar um carro em Belo Horizonte e ir com a família em busca das bolinhas pretas e lustrosas, último ouro do rio das Velhas; quem vai com a boca doce volta com a boca seca; os proprietários formulam evasivas, recusando qualquer dinheiro, e as bolinhas lá continuam dependuradas, como numa árvore de brinquedos. (Andrade, [1929] 2011, p. 139, grifo meu).

Quando nos aproximamos dos versos finais de “II – Sabará”, vemos que os mais variados personagens do passado, esses remotos reflexos da história, buscaram, em certo momento, fazer do poema um esqueleto para, nele, caminhar em sua estrutura – vide, por exemplo, os bandeirantes, o Borba, Dona Maria Pimenta. As tentativas, no entanto, foram todas frustradas. Apenas a arte e a natureza conseguem alcançar tal feito: projetados nas lâminas dessa lanterna empoeirada, as ruínas e os resíduos são os elementos que expõem as “disparidades e incongruências que foram objetos do modernismo literário, quando aborda a atualidade, muitas vezes sedutora, das circunstâncias pré-modernas em meio aos processos modernizantes” (Wisnik, 2018, p. 81-82).

O poema acaba por conjugar realidade e memória (no caso, a memória histórica e mítica, mas que não deixa também de ser uma memória individual devido à atualização dessa viagem na forma poética), estabelecendo, por meio da metáfora da “lanterna mágica”, uma correspondência entre a morte lenta da cidade (o drama da vida) e a chegada abrupta dum “novo” progresso (o drama da história).

Mais do que tema, [...] arcaísmo e modernidade enfeixam a forma do poema [drummondiano em muitas passagens de *Alguma Poesia*], como se pode perceber tanto nos recursos de vanguarda associados a um tipo arcaico de romantismo sentimental quanto na construção rítmica dos versos dos poemas, que ora se estendem livres pelas estrofes, ora se regulam por métricas românticas e mais populares, ora se fraturam, confundindo verso livre e metrificação. (Pilati, 2022, p. 19).

Se a paisagem mineira é assaltada pelos índices da modernidade, como é o caso do trem e do cinema, a lanterna mágica do título parece ser, pelo menos em poemas da série como “II – Sabará”, uma metáfora sentimental para esse “imaginário banhado no passado” (Wisnik, 2018, p.

277) – uma metáfora que é, também, resistência encantatória aos obstáculos que o mundo impõe aos indivíduos à medida que ele avança.

4 Apontamentos sobre a subjetividade lírica em *Alguma Poesia*

Iniciamos este texto questionando até que ponto “Poesia”, “Poema que aconteceu” e “O sobrevivente” trariam em comum um traço da poética do livro, a ideia de que a “poesia reside ‘na vida’”. Segundo Merquior, é pelo fato de o sujeito lírico falar em “nome do conceito romântico e idealista da subjetividade metafísica, da consciência-coração ‘mais vasta que o mundo’”, que a voz dos poemas drummondianos teria um papel fundamental na construção dessa concepção de poesia.⁴⁶ Embora subordinada a esse “individualismo narcisista” romântico, ela não deixaria de “complexificar o real”, fundando um lirismo que se “abre à consideração crítica do mundo” e “se despede da falsa inocência da escrita”. A poética do livro repousaria, assim, na equação *poesia = vida*, tratamento que permitiria a Drummond acentuar nos poemas certos traços da realidade, ampliando, pois, a sua concepção literária de mundo (1975, p. 25-27).

A abordagem de Merquior é de grande valia para fazermos apontamentos críticos sobre a subjetividade lírica em *Alguma Poesia*, especialmente nesses três poemas em que um eu-poeta *pensa sobre o pensar* a poesia por ele praticada. No entanto, conforme vimos, não é tão simples concordar com o julgamento de que, por estar subordinada ao “individualismo narcisista”, essa poesia falaria em “nome do conceito romântico e idealista da subjetividade metafísica, da consciência-coração mais ‘vasta que o mundo’”, e que, por isso, o poeta permaneceria fiel a uma “metafísica da subjetividade” e a uma “concepção pré-técnica da poesia” (1975, p. 27). Neste ensaio, observamos que a poesia acontece de três formas diferentes pelo fato de haver atritos na relação entre o eu e o mundo. Em “Poesia”, “Poema que aconteceu” e “O sobrevivente”, os textos são produtos duma subjetividade opacizada pelo real, o que torna instáveis, de antemão, o eu, o mundo e o poema.

⁴⁶ O crítico chega a classificá-la como pertencente a uma linha modernista “nua e crua” que termina, com *Brejo das Almas* (1934), num neorromantismo “seco”, opondo-a à linha neorromântica “lamentosa” de um Augusto Frederico Schmidt (1975, p. 49).

Não é pelo fato de estarem submissos à reatualização dum sujeito lírico romântico – que tem fé no “mito da literatura como ‘expressão da alma’” (Merquior, 1975, p. 26) – que esses poemas vêm a ser escritos, pelo contrário: a clivagem do eu acaba por problematizar a subjetividade e a exterioridade num texto que comporta o embate entre o dentro e o fora. Em contrapartida, a poesia que “vem de fora”, essa que acontece, demarca os limites entre a interiorização e a exteriorização, entre recusar a “poesia da alma” e assumir as contradições do mundo e seus abalos.

Dessa forma, o objeto “Poesia” se torna a afirmação de que o verso não passa apenas pelo registro da subjetividade, a tal poesia que “vem de dentro”, mas também pelo conflito com a poesia que “vem de fora”. Colocando-se nesse vórtice, o eu-poeta deseja escrever a poesia que “vem de dentro”, mas, para isso, ele precisa reconhecê-la como impossível de ser realizada devido à imposição dum obstáculo. Feita a partir desse impasse, a confissão irônica sobre um poema perdido fala tanto do desencontro do eu-poeta com a realidade quanto da transformação do poema diante dessa realidade literária.

Em “Poema que aconteceu”, por sua vez, a clivagem do eu divide a unidade do poema. No texto, o tempo do acontecer importa mais que o instante da irrupção do acontecimento. Ao afetar o tempo, a paralisia é a fagulha poética que irmana poesia e mundo. Quando da tentativa de aproximar o eu e o mundo, aparecem o registro do esvaziamento e a representação do confronto na forma da escrita tomada pela mecanicidade.

Já em “O sobrevivente”, o tempo e o espaço parecem ganhar o mesmo peso na elaboração de problemas relacionados à crise do verso e, conseqüentemente, à crise do mundo. Diante de tantas discontinuidades, como as mudanças bruscas de ritmo, assunto e vozes líricas, o eu-poeta fragmentado faz do distanciamento subjetiva o procedimento poético para instalar-se no discurso da crise e afirmar o real que abala a própria poesia.

Diante disso, interessa-me questionar até que ponto a equação *poesia = vida* permitiria mesmo compreender a atitude do eu-poeta diante dos conflitos da subjetividade devido ao contato cerrado entre o eu e o mundo. Isso dá o “caráter dramático da ‘descontinuidade’”, das “oscilações”

que constituem a poética drummondiana, a tal unidade na descontinuidade que venho abordando até o momento.

Tratada por Alcides Villaça como um “rigoroso jogo de posições do qual resulta não exatamente a variabilidade arbitrária, ‘sentimental’”, a descontinuidade produziria a “alternância dialética básica” nessa poética, “promovida pela complexa consciência que o sujeito lírico tem de si e do mundo” (2002, p. 20). O gauchismo, por exemplo, é interpretado pelo crítico como uma “estratégia apta ao exercício de todos os paradoxos” em *Alguma Poesia*. Dessa forma, “a persona estética e estilística só ganha em coerência, com os sucessivos deslocamentos, tornando a descontinuidade de que se investe uma condição excelente para reproduzir o pluralismo dos fatos” (2002, p. 49).

Assim, para complexificar o real e ampliar a sua concepção literária de mundo, o poeta impõe-se a si mesmo uma atitude poética: mostrar-se consciente do conflito no interior do próprio poema, mesmo que em alguns deles o “individualismo narcisista” tente contorná-lo, confundindo poesia e sentimento como numa das facetas de “Poesia”. Ainda que essa voz individualista faça o leitor crer que a resolução do poema acontece via sentimento, ela não deixa de, em compensação, expor também o seu contrário através dos vislumbres poéticos em *Alguma Poesia*. A tentativa de resolução acaba, pois, jogando luz nos furos e lacunas deixados pelo eu-poeta, já que este não se mostra mais como um introspectivo escritor inocente de seus atos ou que se encontra fundido ao mundo, que se evade do real e/ou ignora as instabilidades que afetam a poesia, sejam elas as instabilidades do eu ou do mundo. Se os românticos alemães se descobrem *em crise* via reflexão (Benjamin, [1919] 2018), o eu-poeta drummondiano já parte desse ponto de impasse da reflexão – especificamente no caso de “Poesia”, ele permanece numa corda bamba, atitude o que o leva a resolver e não resolver o impasse via sentimento.

Para não parecer injusto com o texto de Merquior, vale sinalizar que o autor se permite sustentar outras ideias que não essa a respeito de a poesia drummondiana ser devedora de uma “metafísica da subjetividade”. Ao comparar a produção de Drummond com a de Ribeiro Couto,

“um dos mestres do lirismo ‘penumbriista’, isto é, do intimismo neossimbolista e crepuscular da *Belle Époque*”, o crítico afirma, por exemplo, que o intimismo positivo de Couto é exatamente o oposto do *intimismo negativo* de Drummond. É porque em Drummond, se entendo bem o texto de Merquior, o intimismo seria “minado por dentro”, ou seja, ele se mostraria como o túnel por onde desce o poeta para realizar a sua *mineração da intimidade*, cujos efeitos sentimentais são apreendidos em alguns textos desde o seu nível fônico. Especificamente nesse trecho, o crítico faz referência a “*Sweet home*”, poema dedicado a Ribeiro Couto e que transcrevo a seguir para conseguirmos acompanhar o seu comentário.

Sweet home

A Ribeiro Couto

Quebra-luz, aconchego.
Teu braço morno me envolvendo.
A fumaça de meu cachimbo subindo.

Como estou bem nesta poltrona de humorista inglês.

O jornal conta histórias, mentiras...
Ora afinal a vida é um bruto romance
e nós vivemos folhetins sem o saber.

Mas surge o imenso chá com torradas,
chá de minha burguesia contente.
Ó gozo de minha poltrona!
Ó doçura de folhetim!
Ó bocejo de felicidade!

(Andrade, [1930] 2013, p. 42)

Ao cantar ironicamente a “felicidade intimista do lar burguês”, destacam-se “o vago, a surdina, o evanescente da melopeia crepuscular”, características dos poemas penumbriistas de Couto que, no texto de Drummond, “cedem lugar a uma expressão precisa, afirmativa, onde os versos de elocução rápida e as exclamações sublinham a vontade de fruir uma beatitude lucidamente denunciada – *a priori* – como alienação” (Merquior, 1975, p. 20-21). Esses “efeitos” sentimentalmente corrosivos seriam, pois,

[...] submetidos a uma “epochê lírica”; [em alguns poemas,] o sentimentalismo não é negado, é apenas posto entre parênteses; **o olhar do poeta, o olhar do ego “falante” no poema, produz uma espécie de fenomenologia crítica da experiência emocional, fatal para a expressão direta, ingênua, dos sentimentos.** Como [se pode ver] nas duas últimas estrofes do “Poema de sete faces”, *a emoção não está ausente – é, antes, contida por “efeitos de distanciamento” à Brecht, que introduzem uma distância crítica entre a confissão sentimental e o impacto final do poema sobre o leitor.* Na medida em que o ego lírico vive (de modo lúcido) várias posturas da sentimentalidade média, submetida às alienações do nosso tempo, esses **“dissolventes”** empregados por Drummond decorrem de um realismo consumado. (1975, p. 21, itálico do autor, negrito meu).

Noutro momento, o crítico chega a afirmar que no poema “Família” a poesia “se volta com toda a evidência a uma empresa da demolição ideológica”: através dum lirismo designado como “lirismo de *antipatia*”, o poeta continua a “aplicar” esses efeitos de distanciamento para esboroar a ideologia dessa instituição.

Família

Três meninos e duas meninas,
sendo uma ainda de colo.
A cozinheira preta, a copeira mulata,
o papagaio, o gato, o cachorro,
as galinhas gordas no palmo de horta
e a mulher que trata de tudo.

A espreguiçadeira, a cama, a gangorra,
o cigarro, o trabalho, a reza,
a goiabada na sobremesa de domingo,
o palito nos dentes contentes,
o gramofone rouco toda noite
e a mulher que trata de tudo.

O agiota, o leiteiro, o turco,
o médico uma vez por mês,
o bilhete todas as semanas
branco! mas a esperança sempre verde.
A mulher que trata de tudo
e a felicidade.

(Andrade, [1930] 2013, p. 55)

Em outros poemas, quando a “demolição implícita se torna explícita, o verso drummondiano chega à sátira”. Devido ao olhar dum poeta que, “à Huxley”, aborda “sem condescendência” a “mitologia do progresso tecnológico”, esse caso ocorre em “O sobrevivente”. Nele, os “mitos e ritos” de ordem burguesa “são alvo de uma ironia devastadora, tanto mais sutil

por preferir a sátira de Drummond às invectivas vociferantes o *humor das entrelinhas*” (1975, p. 21-22, grifo meu). Ao cantar ironicamente o mundo maquínico e brutalista desejado por Marinetti, vimos que o eu-poeta serve-se de alguns efeitos de distanciamento para denunciar, no próprio poema, a estética futurista e a mecanização da vida.

Se nessa “epochê lírica” o sentimento não é exaltado ou negado, mas apresenta-se *cindido*, *alienado* ou *posto entre parênteses*, é porque houve um salto da posição de Drummond no que se refere à recepção dos problemas românticos por um poeta brasileiro de início de século. Ao confundir sentimento e poesia, por exemplo, o eu introduz as suas reflexões (aparentemente) incidentais sobre a sua intimidade esburacada. Em contrapartida, ao dispor não de uma, mas de duas imagens do eu em “Poema que aconteceu”, surge a cisão do próprio poema como uma unidade. Disso, florescem as imagens de um poeta “penumbriista” e a de um poeta “modernista”, ambos vivendo como contrapartes num mesmo mundo alienado. Por sua vez, ao desconjuntar o poema em “O sobrevivente”, a poesia faz com que a vida e o contexto compareçam como uma forma de abalo da própria poesia.

John Gledson afirma, e com justeza, que Drummond não começou a escrever já mergulhado nas águas do rio modernista, mostrando-se, inicialmente, um tanto deslocado nas suas margens. *Alguma Poesia* é fruto de preocupações estéticas de longa data, sendo chamada pelo crítico não de “obra modernista”, mas de contribuição drummondiana ao modernismo dos anos 20, gerada após o contato com as polêmicas ideias dos artistas modernistas na vida dum jovem penumbriista itabirano ([1981] 2018, n.p.).

Gledson chega a tais conclusões após tecer comentários sobre os artigos e resenhas publicadas em jornais e revistas pelo jovem Drummond. A maioria desses textos foi escrita entre 1921 e 1926, época em que fervilhavam as querelas sobre a modernidade e o modernismo.⁴⁷ Tida pelo crítico como uma espécie de *investigação conflituosa* das “condições do tipo de poesia que

⁴⁷ O crítico cita textos como “Sobre a arte moderna” (1923, *Para Todos*), “O livro de um desencantado” (1924, *Diário de Minas*), “As condições atuais da poesia no Brasil” (1924, *Gazeta Comercial*), “Tá-i” (1925, *A Noite*) e “Sobre a tradição em literatura” (1925, *A Revista*).

[Drummond] desejava escrever”, essa produção “ilumina muito a [sua] poesia inicial e a história do modernismo num dos seus centros mais importantes, Belo Horizonte” ([1981] 2018, n.p.).

Interessa colher dessas linhas notas sobre os embates do poeta com o romantismo, o que possibilita problematizar tópicos cruciais relacionados à poética do conflito em seu livro de estreia. Durante a análise de assuntos como a tradição, o nacionalismo e o neorromantismo na literatura brasileira, Gledson descreve uma das formas que o abalo da subjetividade adquire em *Alguma Poesia*:

No contexto brasileiro, [...] podemos ver que Drummond se acha na luta entre duas tradições falsas e opostas: a nacionalista, que tem uma fé excessiva no poder do conteúdo, e a neorromântica, que confia, de uma maneira igualmente excessiva, na emoção do poeta. Em face destas alternativas penosas, as suas soluções são *vacilantes* e envolvem *conflitos internos*, juntamente com o reconhecimento de que *o poeta faz parte de uma tradição que rejeita*. Tem de lutar contra o que está dentro dele, [movimento de] reação contra a complacência sentimental [que o afetava nos seus poemas de juventude]. [...] [Ao experimentá-la] como questão pessoal tanto quanto geral, [muitos] dos poemas de *Alguma Poesia* exprimem esse conflito: talvez o mais expressivo neste sentido seja “Também já fui brasileiro”, de título significativo. ([1981] 2018, n.p., grifo meu).

A respeito das representações desse conflito, no ensaio “Poesia e humor”, Ivone Daré Rabello faz um comentário sobre a atitude assumida “diante dos impasses da subjetividade e dos diferentes materiais com que a lírica [drummondiana] se defronta”.⁴⁸ Segundo a crítica, a dramatização lírica, forte característica dessa poesia, consiste em encenar, “no palco do poema, [...] a defesa contra a dor pessoal – que resiste a entregar-se à emoção patética – e contra os males do mundo torto”. Ao ser “dominada pela tonalidade humorística e irônica”, essa atitude dramática vincula-se, “à maneira específica de Drummond, a certa apropriação da herança romântica, ou, mais propriamente, dos pré-românticos alemães”. Assim,

[...] a autonomia artística, conquistada depois de meados do século XIX, mas resultado da *separação radical entre arte e práxis vital*, trouxe para o artista contemporâneo a livre apropriação e disposição dos materiais literários que lhe interessam, não como princípio estilístico e norma, mas como *meio artístico* que, exatamente enquanto tal, conta decisivamente para a significação, ao

⁴⁸ Mesmo que a autora traga para o seu ensaio poemas cujo foco não é aquele do pensar a poesia, questão central dos textos aqui analisados, interessa acompanhar a discussão por ela desenvolvida. Rabello dá preferência aos poemas nos quais o sujeito lírico constrói-se como um “tu” em vários momentos da obra drummondiana. Vide, por exemplo, “O amor bate na aorta”, “Em face dos últimos acontecimentos” e “Não se mate”, de *Brejo das Almas* (1934), ou “Consolo na praia”, de *A Rosa do Povo* (1945).

formalizarem o conteúdo social ali sedimentado. (2002, p. 107-109, grifo da autora).

Ao aproximar questões que afligiram os artistas alemães do final do século XVIII e do início do XIX, Rabello as pensa num contexto sensivelmente outro, mas que compartilharia problemas parecidos mesmo depois de séculos:

O desenvolvimento histórico – que prometia a felicidade próxima, a se cumprir com mais uma das iminentes modernizações do [Brasil] – e a vida intelectual – ansiosa de ares menos sufocados pela obtusidade das rançosas normas estilístico-temáticas, que gravavam nas obras o lugar institucional da arte – traziam para a subjetividade criadora certa ânsia de genialidade: mesclar o material do mundo moderno às novas formas da matéria artística, necessária à atualização estética e à reinterpretação do país. Isso implicava, porém, dar-se conta da dissociação entre o olhar do artista – que extraía poesia das formas pouco nobres e contraditórias da realidade – e o do público tradicional. (2002, p. 109-110).

A irônica anacronia, problema estruturante dos poemas aqui analisados, coloca em questão o papel combativo do poeta diante dos dramas da vida e da história. Tal qual os surrealistas, ele vê brilhar as “energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’”, aqueles objetos que “tendem a desaparecer”, conforme diz Walter Benjamin num ensaio sobre o surrealismo enquanto vanguarda de resistência ([1929] 1994, p. 25-26). No caso do eu-poeta drummondiano, recuperar poeticamente os “símbolos de desejo do século anterior”, ou seja, recuperar as imagens do poeta penumbriado e do trovador, uma clássica forma literária (a *cláusula*), um tema como o “mal do domingo”, uma ideia como a da “verdadeira poesia” ou um objeto obsoleto como a lanterna mágica – contribui para ler nesse gesto não apenas o resgate das ruínas da poesia burguesa, mas também a transformação desses poemas em “talismãs do ‘pensamento dialético’ ou do ‘despertar histórico’” (Foster, 2004, p. 251), colocando em cena um elenco de sentimentos que opera a mediação entre dois tempos.

Essa afirmação pode ser endossada a partir de uma nota de rodapé do ensaio em que Iumna Maria Simon discute o significado histórico e social das irresoluções presentes em *A Rosa do Povo*. A certa altura do texto, a crítica enuncia, de forma instigante, que os estudiosos ainda não estimaram a “poderosa influência da psicanálise e do surrealismo na concepção de *rebelião* na poesia

de Drummond, cujos processos compositivos incorporam com independência uma e outro”, como explica o poeta na entrevista “O mundo de após-guerra”:

Sim, o surrealismo ataca e subverte as bases psíquicas do *mundo burguês*: à lógica falsa do consciente, opõe o profundo sentido do subconsciente de nossa vida. Esse conceito, apoiado cientificamente na psicanálise de Freud, que tampouco se acha esgotada, reveste-se também de uma *expressão dialética*, e aí temos o surrealismo não apenas como seita literária, mas como *atitude vital, meio de ação, instrumento de combate*. Limpando-se de um certo béguin pelo ocultismo, que a meu ver poderia trazer a liquidação dos seus esforços por uma total liberdade de espírito, o surrealismo, com sua base psicológica e seu conteúdo sociológico, está apto a exercer um papel formidável na literatura dos tempos que virão. (Andrade, 1977 apud Simon, 2015, p. 173, grifo meu).

Por não se acomodar na negatividade da crítica, Drummond dá a medida de sua preferência provinciana e vanguardista pelo obsoleto e pela ambivalência. Nesse caso, os poemas tornam-se a expressão do conflito subjetivo, forma de insurgência contra o mundo torto. Em “Poesia”, pensemos, por exemplo, como o verso anacrônico que “vem de dentro” está em descompasso com o verso que “vem de fora”. Em “Poema que aconteceu”, como o tema anacrônico do “mal do domingo” permite contrapor as vozes de um poeta penumbrista e de um poeta modernista num mesmo texto. Em “O sobrevivente”, como a “verdadeira poesia” cantada pelo “último trovador” traz uma imagem antiga e enigmática para a poesia que “vem de dentro”. Impossível de ser praticada na realidade do poema, a poesia que “vem de fora” ajuda o eu-poeta a lançar a dúvida parentética ao leitor “(Desconfio que escrevi um poema.)”, fazendo de seu próprio texto o palco onde se encena a impossibilidade e a possibilidade de escrita desse objeto artístico conflituoso chamado “poesia”.

REFERÊNCIAS⁴⁹

- ACHCAR, Francisco. **Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- AMARAL, Aracy. (1970) **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: 34, 1997.
- AMARAL, Aracy. **Tarsila**: sua Obra e seu Tempo. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. (1982) **A lição do amigo**: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. (1930) **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. ([1938], 1944) Autobiografia para uma revista. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Confissões de Minas**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 67-70.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. ([1929], 1944) Viagem de Sabará. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Confissões de Minas**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 129-140.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. O Homem Pau-Brasil, **A Noite**, Rio de Janeiro, 1925, p. 1.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Vida Tempo**: confissões no rádio. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- ANDRADE, Fábio de Souza. Trouxeste a Chave? Poesia e Memória em Carlos Drummond de Andrade. In: MOURA, Murilo Marcondes (org.). **Caderno de Leituras**: Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 89-106.
- ANDRADE, Mário de. (1922) Pauliceia Desvairada. In: ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p. 55-115.
- ANDRADE, Mário de. (1931) A poesia de 1930. In: ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1974. p. 27-45.
- ANDRADE, Oswald de. (1925) Pau-brasil. In: ANDRADE, Oswald. **Poesias reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. p. 65-152.
- ARRIGUCCI JR. Davi. **Coração partido**: uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- BARTHES, Roland. (1979) Ousemos ser preguiçosos. In: BARTHES, Roland. **O grão da voz**: entrevistas, 1961-1980. Tradução: Mario Laranjeira. Revisão da tradução: Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 472-482.
- BAUDELAIRE, Charles. (1861) **As Flores do Mal**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BENJAMIN, Walter. (1936-1939) **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- BENJAMIN, Walter. (1919) **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2018.

⁴⁹ Quando não indicadas nestas referências, as traduções das obras em espanhol, francês e italiano foram realizadas por mim.

- BENJAMIN, Walter. (1929) O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 21-35.
- BENJAMIN, Walter. (1928) **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BISCHOF, Betina. Metrôpole. In: FERRAZ, Eucanaã; COSENTINO, Bruno (org.). **Dicionário Drummond**. São Paulo: IMS, 2022. p. 391-405.
- BISCHOF, Betina. **Razão da recusa**. São Paulo: Nankin, 2005.
- BOSI, Viviana. O sujeito lírico e o sujeito pedra. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 47, n. 4, out./dez. 2013, p. 101-117.
- BROCA, Brito. Blaise Cendrars no Brasil, em 1924. **Letras e Artes (Suplemento do jornal A Manhã)**, Rio de Janeiro, 1952, p. 4.
- CAMILO, Vagner. A dança-de-ombros de Mário de Andrade: surupango da vingança. **Gragatoá**, Niterói, n. 41, p. 711-729, 2. sem. 2016.
- CAMILO, Vagner. **Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CANDIDO, Antonio. (1965) A literatura na evolução de uma comunidade. In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 147-176.
- CANDIDO, Antonio. (1965) Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades: Ouro sobre Azul, 2004. p. 67-97.
- CANDIDO, Antonio. (1965) Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 117-146.
- CANDIDO, Antonio. (1987) **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas, 2006.
- CANDIDO, Antonio. (1984) Drummond, prosador. In: CANDIDO, Antonio. **Recortes**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 13-23.
- CICERO, Antonio. Pensar o mundo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 set. 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1909200924.htm>. Acesso em: 18 nov. 2023.
- COELHO, Joaquim-Francisco. O “mal do domingo”: Drummond e Schopenhauer. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 36, p. 15-24, mar. 1977.
- COMBE, Dominique. (1996) A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução de Vagner Camilo. **Revista USP**, n. 84, 2010, p. 113-128.
- COMPAGNON, Antoine. **Baudelaire, l'Irréductible**. Paris: Flammarion, 2014. *E-book*.
- DEFFÈS, Louis. **Lanterne Magique, opérette en 1 acte, paroles de Auguste Carré**. Paris: Magasin des Demoiselles, 1877.
- ESTÈVE, Louis. **L'héritage romantique dans la littérature contemporaine**. Paris: A. Maloine et Fils, 1914.
- FORSTER, E. M. (1909) **A máquina parou**. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2018. *E-book*.
- FOSTER, Hal. 1931. In: FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. **Art Since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism**. New York: Thames & Hudson, 2004. p. 250-254.

- FRANCO, Márcia de Arruda. Ouro Preto dos modernistas. **Remate de Males**, v. 33, n. 1-2, 2013, p. 211-224.
- GLEDSON, John. (1981) **Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: e-galáxia, 2018. *E-book*.
- HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991**. Tradução: Marcos Santarrita. Revisão técnica: Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOUAISS, Antonio. (1947) Sobre uma fase de Carlos Drummond de Andrade. In: HOUAISS, Antonio. **Drummond mais seis poetas e um problema**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 167-188.
- KAYSER, Wolfgang. (1948) **Interpretación y análisis de la obra literária**. Traducción: Maria D. Mouton y García Yebra. Madrid: Gredos, 1970.
- LAFETÁ, João Luiz. Leitura de “Campo de Flores”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 11, 1972, p. 113-124.
- LAFETÁ, João Luiz. O motivo do olhar em *Alguma Poesia e Brejo das Almas*. In: LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite: e outros ensaios**. São Paulo: 34, 2004. p. 414-420.
- LEUTRAT, Jean-Louis. **Le cinéma en perspective: une Histoire**. Mayenne, 2018.
- LIMA, Luiza Costa. Oswald, poeta. In: LIMA, Luiza Costa. **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- MANNONI, Laurent. **Le grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma**. Paris: Nathan Université, 1994.
- MARINETTI, Filippo Tommaso Marinetti. (1913) Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà. In: **I manifesti del futurismo**. Firenze: Lacerba, 1914. p. 133-146.
- MARINETTI, Filippo Tommaso Marinetti. (1912) Manifesto tecnico della letteratura futurista. In: **I manifesti del futurismo**. Firenze: Lacerba, 1914. p. 88-103.
- MARINETTI, Filippo Tommaso Marinetti. (1909) Uccidiamo il chiaro di luna! In: **I manifesti del futurismo**. Firenze: Lacerba, 1914. p. 11-22.
- MARQUES, Ivan. **Cenas de um modernismo de província: Drummond e Outros Rapazes de Belo Horizonte**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- MARTINS, Hécio. **A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- MBEMBE, Achille. (2020) **Brutalismo**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2022.
- MERQUIOR, José Guilherme. **Verso universo em Drummond**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- MILAN, Serge. Le Futurisme et la Question des Valeurs. **Art et Politique**, v. 11, p. 13-30, 2007.
- MOURA, Murilo Marcondes de. **O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- NAVES, Rodrigo. (1996) **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- PILATI, Alexandre. Um lírico cismado e moderno. **Princípios**, v. 41, n. 163, 2022, p. 187-207.

- PROUST, Marcel. (1913) No caminho de Swann. In: PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Tradução: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009. p. 17-331.
- RABELLO, Ivone Daré. Alguns aspectos da relação entre lírica e sociedade. **Itinerários**, n. 19, p. 125-136, 2002.
- RABELLO, Ivone Daré. Poesia e humor. In: DAMAZIO, Reynaldo (org.). **Drummond revisitado**. São Paulo: Unimarco, 2002. p. 107-122.
- RIBEIRO, Thales de Medeiros. André Borges – “Sobreviventes”. In: FERRAZ, Marcelo; MARTINELLI FILHO, Nelson (org.). **Poesia e cárcere político: leituras e análises**. São Carlos: Pedro & João, 2023. Disponível em: <https://pedroejoaoeditores.com.br/2022/wp-content/uploads/2023/05/EBOOK_Poesia-e-carcere-politico.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2023.
- ROSENFELD, Anatol. (1965) **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SALARIS, Claudia. **Le Futuriste: Donne e Letteratura d’Avanguardia in Italia (1909-1944)**. Roma: Edizioni Delle Donne, 1982.
- SCHILLER, Friedrich. **Poésies de Schiller**. Traduction: Philippe Müller. Paris: Durand, 1858.
- SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-28.
- SILVA, Gabriel Provinzano Gonçalves da. A Capital Antifuturista. **Magma**, n. 14, p. 165-182, 2018.
- SILVA, Luciano Cortez e. **Roteiro das Minas – Paisagem e Poesia em Oswald de Andrade**. 2004. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- SIMON, Iumna Maria. (1980) Linguagem Poética e Crescimento Urbano-Industrial. **Revista de Letras**, v. 46, n. 1, p. 127-150, jan./jun. 2006.
- SIMON, Iumna Maria. O mundo em chamas e o país inconcluso. **Novos Estudos**, n. 103, 2015, p. 169-191.
- SISCAR, Marcos. O grande deserto de homens. In: SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**. Campinas: Unicamp, 2010. p. 55-66.
- SOUZA, Laura de Mello e. (1982) **Os desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.
- STAROBINSKI, Jean. (1989) **A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire**. São Paulo: 34, 2014.
- STERZI, Eduardo. Drummond e a poética da interrupção. In: DAMAZIO, Reynaldo (org.). **Drummond revisitado**. São Paulo: Unimarco, 2002. p. 49-90.
- SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SÜSSEKIND, Flora. Curva curva curva. Estratégia narrativa e forma poética em Drummond. **Poesia Sempre**, n. 18, set. 2004, p. 162-195.
- TARDIEU, Émile. (1900) **L’ennui: étude psychologique**. Paris: Librairie Félix Alcan, 1913.
- VELAY-VALLANTIN, Catherine. **L’histoire des contes**. Paris: Fayard, 1992.
- VILLAÇA, Alcides. Drummond: primeira poesia. **Teresa**, v. 3, 2002, p. 16-50.
- WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 19-64.

WISNIK, José Miguel. **Maquinação do mundo.** Drummond e a Mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.