



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LUCIANA BESSA SILVA

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: O POETA NA CONDIÇÃO DE LEITOR

FORTALEZA

2021

LUCIANA BESSA SILVA

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: O POETA NA CONDIÇÃO DE LEITOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.^a Dra. Odalice de Castro Silva.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Federal do Ceará

Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S581c Silva, Luciana Bessa.

Carlos Drummond de Andrade: o poeta na condição de leitor / Luciana Bessa Silva. – 2021.
520 f. : il. color.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2021.

Orientação: Profa. Dra. Odalice de Castro Silva.

1. Drummond. 2. Leitura. 3. Escrita. 4. Intertextualidade. 5. Influência. I. Título.

CDD 400

LUCIANA BESSA SILVA

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: O POETA NA CONDIÇÃO DE LEITOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 15/03/2021.

BANCA EXAMINADORA:

Professora Dra. Odalice de Castro Silva (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Professora Dra. Denise Noronha Lima
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Professor Dr. Geraldo Augusto Fernandes
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Professor Dr. José Leite de Oliveira Júnior
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Professor Dra. Gildênia Moura de Araújo Almeida
Secretaria da Educação do Estado do Ceará (SEDUC)

À minha mãe que pouco leu poesia, mas que
muito trabalhou para que eu pudesse lê-la.

AGRADECIMENTOS

Ao Universo que conspirou para que o meu sonho se tornasse real.

À minha mãe, luz da minha vida.

Especialmente, à minha orientadora, Prof.^a Dra.Odalice de Castro Silva, por sua dedicação, paciência, carinho e compromisso ético.

Aos professores do PPGLetras-UFC, Claudicélio Rodrigues da Silva, Geraldo Augusto, Eduardo Luz, Yuri Brunello, Denise Rocha e Ana Márcia Alves Siqueira.

À minha banca, composta pela professora Denise Noronha Lima e aos professores Geraldo Augusto Fernandes, José Leite de Oliveira Jr e Gildênia Moura de Araújo Almeida. À Ana Márcia Alves Siqueira e à Terezinha Marta de Paula Peres pela disposição em participar na condição de suplentes. Suas contribuições aprimorarão minha pesquisa.

Aos alunos- amigos PPGLetras-UFC, tanto os de Mestrado, quanto os de Doutorado, com os quais convivi e compartilhei para além da pesquisa, a dor e a alegria de existir.

À amiga Rafaela Abreu, que muito me acolheu nesta caminhada.

À amiga Cláudia Marco, que sempre acreditou em mim.

Ao amigo Hemerson Soares da Silva, cuja presteza me faz tão bem.

Ao Augusto Tavares que teve um compromisso cedo com o Universo e não pôde mais estar entre nós.

Aos servidores Victor Matos de Almeida e Diego Marques Ribeiro, PPGLetras-UFC, pessoas atenciosas que tanto me ajudaram nessa caminhada de 530km de distância entre Crato e Fortaleza.

“[...] Toda crítica é poesia em prosa” (BLOOM, 2002, p. 142)

“[...] a função social do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considera-se inocente diante dele” (SARTRE, 1993, p. 21)

RESUMO

A maior missão do escritor Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) foi ser um “poeta de ação” e a única arma de que dispunha era a palavra, sua cúmplice e companheira inseparável. Sua obra é longa e múltipla: entre **Alguma poesia** (1930), obra inicial e **Farewell** (1996), obra póstuma em que registrou desde os amores às dores, o ceticismo, a pulsão de vida e a pulsão de morte, a infância e a terra natal. Esse “poeta público”, além de observador, foi um fotógrafo e um leitor do cotidiano. Leu inicialmente o mundo, depois, as palavras. Colheu algumas e apropriou-se de outras para construção de sua Poética tornando-se um lutador, ou melhor, um escritor. Recusou-se a rimar palavras, a fazer versos sobre os aniversários e sobre os incidentes pessoais. Encontrou algumas “pedras no caminho”, mas criou seu próprio método: as palavras soltas e libertas à mercê dos escritores. Nessa luta constante e inglória, decifrou enigmas, construiu novas palavras e tornou outras mais belas, aderiu à causa dos homens que sofrem em meio às incertezas trazidas pela máquina capitalista, chegou a pensar que a poesia era incomunicável, mas ciente de que o tempo presente era sua matéria, conclamou a todos a permanecerem de “Mãos Dadas”, porque entendia a poesia como resistência. Na condição de escritor, foi antes de tudo um leitor. Na “Infância” leu as revistas *Tico-Tico* (1905) e *Fon-Fon* (1907). Na adolescência, junto com os “rapazes de Belo horizonte” fundou a *Revista* (1925), o maior órgão divulgador das ideias modernistas mineiras e participou de outras várias: *Revista Verde* (1927) e *Leite Criôlo* (1929) também em Minas Gerais. Assim sendo, o objeto desta pesquisa é a análise das leituras que influenciaram o escritor Carlos Drummond de Andrade através do diálogo que sua poesia estabeleceu com outros escritores, pintores, fotógrafos, personagens, críticos literários da Literatura Brasileira e da Literatura Estrangeira. Para tanto, refletimos sobre as categorias: Drummond, influência, intertextualidade, leitor e escritor. A pesquisa encontra-se dividida em quatro fases: na primeira, expomos um panorama geral do século XX, já que Drummond é um escritor desse período e compartilhamos da ideia de que é pelo contexto histórico que melhor compreendemos um escritor. Na segunda fase, revisitamos o conceito de influência e de intertextualidade e a experimentamos dentro da própria obra do poeta, uma vez que a dialogicidade é a condição de existência da linguagem. Embora nosso foco tenha sido sua poética, percorremos mais detidamente os livros: **Alguma poesia** (1930), **A rosa do povo** (1945), **Viola de bolso** e **Viola de bolso entrecortada** (1952-1955), **Discurso de primavera e algumas sombras** (1977) e **Amar se aprende amando** (1985). Na terceira, após a discussão sobre o processo da leitura e sua importância, testemunhamos o encontro amoroso entre o leitor Carlito e os livros que marcaram sua infância e adolescência, para

entender sua leitura de mundo, na maturidade. Para compreensão da formação desse crítico leitor fomos à obra: **Boitempo I – Memória, Boitempo II – Menino antigo e Boitempo III – Esquecer para lembrar**. Na última fase, o menino leitor torna-se um escritor, por isso refletimos sobre o processo da leitura e da escrita drummondiana entre o universo da poesia e o universo da prosa. Recorremos ao método hermenêutico, baseado nas concepções de Eduardo Portella, para fundamentar metodologicamente o trabalho. Em determinados momentos, foi necessário destacar os aspectos biográficos (José Maria Cançado), históricos (Gilberto de Melo Kujawski, Eric Hobsbawn), críticos (Afonso Romano de Sant’ Anna, Antonio Cândido, John Gledson, Otto Maria Carpeaux etc) e estilísticos (Hélcio Martins, Emanuel de Moraes etc). Carlito leu inicialmente o mundo, depois, as palavras. Suas primeiras experiências leitoras foram através de revistas. Foi conduzido ao “país da literatura” pela família, pelos amigos e pelos professores. A experiência no Grêmio Dramático e Literário Arthur Azevedo, as conversas literárias e não-literárias no Café Estrela, os passeios à Livraria Alves e o trabalho não tradicional com a tradução contribuíram para que Carlos Drummond de Andrade, desde cedo, se tornasse um leitor arguto, sensível e crítico de si e da realidade ao seu redor.

Palavras-chave: Drummond. Leitura. Escrita. Intertextualidade. Influência.

RESUMEN

La mayor misión del escritor Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) fue ser un "poeta de acción" y la única arma que tenía era la palabra, su cómplice y compañera inseparable. Su obra es larga y múltiple. Entre **Alguma poesia** (1930), trabajo inicial y **Farewell** (1996), trabajo póstumo en el que registró desde amores hasta dolores, escepticismo, impulso de vida y impulso de muerte, infancia y la patria. Este "poeta público", además de ser un observador, era fotógrafo y lector de todos los días. Primero leyó el mundo, luego las palabras. Reunió algunas y se apropió de otras para la construcción de su Poética, convirtiéndose en un luchador, o mejor, en un escritor. Se negó a rimar palabras, a escribir versos sobre los cumpleaños e sobre incidentes personales. Encontró algunas "pedras no caminho", pero creó su propio método: las palabras sueltas y liberadas a merced de los escritores. En esta lucha constante y sin gloria, descifró enigmas, construyó nuevas palabras e hizo a otras más hermosos, se unió a la causa de los hombres que sufren en medio de las incertidumbres traídas por la máquina capitalista, llegó a pensar que la poesía era incomunicable, pero consciente de que la actualidad era su tema, instó a todos a quedarse con "Mãos Dadas", porque entendió la poesía como resistencia. Como escritor, fue ante todo un lector. En "Infância", leyó las revistas *Tico-Tico* (1905) y *Fon-Fon* (1907). En la adolescencia, junto con los "Rapazes de Belo Horizonte", fundó la *Revista* (1925), la organización más alta que difundió ideas modernistas de la minería y participó en otras historias: *Revista Verde* (1927) y *Leite Criôlo* (1929) también en Minas Gerais. Por lo tanto, el objeto de esta investigación es el análisis de las lecturas que influyeron en el escritor Carlos Drummond de Andrade a través del diálogo que su poesía estableció con otros escritores, pintores, fotógrafos, personajes, críticos literarios de la literatura brasileña y la literatura extranjera. Por lo tanto, reflexionamos sobre las categorías: Drummond, influencia, intertextualidad, lector y escritor. La investigación se divide en cuatro fases: en la primera, presentamos una visión general del siglo XX, ya que Drummond es un escritor de ese período y compartimos la idea de que es a través del contexto histórico que mejor entendemos a un escritor. En la segunda fase, revisamos el concepto de influencia y intertextualidad y lo experimentamos dentro del propio trabajo del poeta, ya que la dialogicidad es la condición de la existencia del lenguaje. Aunque nos centramos en su poética, revisamos los libros más de cerca. **Alguma poesia** (1930), **A rosa do povo** (1945), **Viola de bolso e Viola de bolso entrecortada** (1952-1955), **Discurso de primavera e algumas sombras** (1977) y **Amar se aprende amando** (1985). En el tercero, después de la discusión sobre el proceso de lectura y

su importancia, somos testigos del encuentro amoroso entre el lector Carlito y los libros que marcaron su infancia y adolescencia, para comprender su lectura del mundo, en la madurez. Para comprender la formación de este lector crítico, fuimos al trabajo: **Boitempo I – Memória, Boitempo II – Menino antigo e Boitempo III – Esquecer para lembrar**. En la última fase, el niño lector se convierte en escritor, por lo que reflexionamos sobre el proceso de escritura y escritura drummondiana entre el universo de la poesía y el universo de la prosa. Utilizamos el método hermenéutico, basado en las concepciones de Eduardo Portella, para basar metodológicamente el trabajo. En ciertos momentos, fue necesario resaltar los aspectos biográficos (José Maria Cançado), históricos (Gilberto de Melo Kujawski, Eric Hobsbawn), críticos (Afonso Romano de Sant' Anna, Antonio Cândido, John Gledson, Otto Maria Carpeaux etc) y estilísticos (Hélcio Martins, Emanoel de Moraes etc). Carlito primero leyó el mundo, luego las palabras. Sus primeras experiencias de lectura fueron a través de revistas. Fue llevado al “país de la literatura” por su familia, amigos y profesores. La experiencia en el Grêmio Dramático e Literário Arthur Azevedo, las conversaciones literarias y no literarias en el Café Estrela, los viajes a Livraria Alves y el trabajo no tradicional con la traducción aportaron a Carlos Drummond de Andrade, desde temprana edad, se convirtió en un lector astuto, sensible y crítico de sí mismo y de la realidad que lo rodeaba.

Palabras-clave: Drummond. Lectura. Escritura. Intertextualidad. Influencia.

ABSTRACT

The greatest mission of the writer Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) was to be an “action poet” and the only weapon he had was the word, his accomplice and inseparable companion. His work is long and multiple: between **Alguma poesia** (1930), initial work, and **Farewell** (1996), posthumous work in which he recorded from loves to pains, skepticism, life and death drives, childhood and homeland. This “public poet”, besides being an observer, was a photographer and an everyday reader. He first read the world, then the words. He collected some and appropriated others for the construction of his Poetics, becoming a fighter, or better, a writer. He refused to rhyme words, to write lines about birthdays and personal incidents. He found some “stones in the way”, but he created his own method: the lost and released words at the mercy of the writers. In this constant and inglorious struggle, he deciphered enigmas, constructed new words and made others more beautiful, joined the cause of men who suffer amid the uncertainties brought by the capitalist machine, came to think that poetry was incommunicable, but aware that the present time it was his subject, he urged everyone to stay with “Hand in Hand”, because he understood poetry as resistance. As a writer, he was first and foremost a reader. In “Childhood” he read the magazines *Tico-Tico* (1905) and *Fon-Fon* (1907). As a teenager, together with the “boys from Belo Horizonte” he founded *Revista* (1925), the largest disseminator of modernist ideas in Minas Gerais and participated in several others: *Revista Verde* (1927) and *Leite Criolo* (1929) also in Minas Gerais. Therefore, the object of this research is the analysis of the readings that influenced the writer Carlos Drummond de Andrade through the dialogue that his poetry establishes with other writers, painters, photographers, characters, literary critics of Brazilian Literature and Foreign Literature. Therefore, we reflect on the categories: Drummond, influence, intertextuality, reader and writer. The research is divided into four phases: in the first, we present an overview of the 20th century, since Drummond is a writer of that period and we share the idea that is through the historical context that we best understand a writer. In the second phase, we revisit the concept of influence and intertextuality and experience it within the poet's own work, since dialogicity is the condition of language's existence. Although our focus was on his poetics, we went through the books more closely: **Alguma poesia** (1930), **A rosa do povo** (1945), **Viola de bolso** and **Viola de bolso entrecortada** (1952-1955), **Discurso de primavera e algumas sombras** (1977) and **Amar se aprende amando** (1985). In the third, after the discussion about the reading process and its importance, we witness the loving encounter between the reader Carlito and the books that marked his childhood and adolescence, to understand his interpretation of the world in

maturity. To understand the formation of this critical reader, we went to the work: **Boitempo I – Memória**, **Boitempo II – Menino antigo** and **Boitempo III – Esquecer para lembrar**. In the last phase, the boy reader becomes a writer, so we reflect on the process of Drummondian reading and writing between the universe of poetry and the universe of prose. We use the hermeneutic method, based on the conceptions of Eduardo Portella, as the work's methodologically bases. At certain moments, it was necessary to highlight the biographical (José Maria Cançado), historical (Gilberto de Melo Kujawski, Eric Hobsbawn), critical (Afonso Romano de Sant' Anna, Antonio Cândido, John Gledson, Otto Maria Carpeaux etc) and stylistic aspects (Hélcio Martins, Emanuel de Moraes etc). Carlito first read the world, then the words. His first reading experiences were through magazines. He was taken to the "country of literature" by his family, friends and teachers. The experience at the Grêmio Dramático e Literário Arthur de Azevedo, the literary and non-literary conversations at Café Estrela the trips to Alves Bookstore and the non-traditional work with translation contributed to Carlos Drummond de Andrade, from an early age, became an astute, sensitive and critical reader of himself and the reality around him.

Keyword: Drummond. Read. Writing. Intertextuality. Influence.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	DRUMMOND: UM ESCRITOR MODERNO	27
2.1	O Modernismo mineiro	27
2.2	A simbiose do século XX: Modernismo e Drummond	55
2.3	Entre a “vida besta” e o “vasto mundo” há um poeta melancólico	66
3	ESCRITA LITERÁRIA: UM “MOSAICO DE INFLUÊNCIA” E INTERTEXTUALIDADE	122
3.1	O “mosaico de influência” na poética drummondiana	122
3.2	O “mosaico de citações” do poeta <i>gauche</i>	212
3.2.1	De Alguma Poesia a Rosa do Povo: uma caminhada intertextual	223
3.2.2	O diálogo na obra <i>Viola de bolso</i>	244
3.2.3	O diálogo na obra <i>Discurso de primavera e algumas sombras</i>	290
3.2.4	O diálogo na obra <i>Amar se aprende amando</i>	324
4	O LEITOR CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE	382
4.1	A caminho do encontro entre o livro e o leitor	382
4.2	"Iniciação literária": a viagem do menino leitor.....	390
4.3	Drummond: o mundo do leitor e o leitor do mundo.....	424
5	DO MENINO LEITOR, AO POETA <i>GAUCHE</i>	447
5.1	Ser escritor é, antes de tudo, ser um leitor	447
5.2	O menino que queria ser escritor	450
5.3	Entre o jornalismo e a poesia: uma experiência com a linguagem	483
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	501
	REFERÊNCIAS.....	505

1 INTRODUÇÃO

Poeta, cronista, contista, redator, pintor, leitor, fotógrafo, Carlos Drummond de Andrade foi, sobretudo, um observador e um leitor arguto de seu tempo. Nascido em Itabira do Mato Dentro- MG, em 1902 e falecido em 1987 no Rio de Janeiro, a obra drummondiana registrou do cotidiano em Itabira (“Cidadezinha qualquer”, OC, 2002, p. 23) a pedra no meio do caminho (“No meio do caminho”, OC, 2002, p. 16); de seu nascimento *gauche* enquanto poeta (“Poema de sete faces”, OC, 2002, p. 5) a uma feia flor que “furou o asfalto, o tédio, o nojo e ódio” (“A flor e a náusea” OC, p. 118-119), do processo poético (“Poesia”, 2002, OC, p. 21) a morte do leiteiro (“Morte do leiteiro”, OC, 2002, p. 168-170). Todas essas composições exalam uma extrema sensibilidade, inteligência, senso de humor e emoção contida. Formalmente, elas se caracterizam pelo verso livre e pela mescla da linguagem coloquial e da linguagem culta.

Drummond foi um poeta que escreveu versos “como quem explode” (FROTA, 2002, p. 482). Passeou por ritmos, sons e sensações, mas o cerne da sua obra é a lírica e a ironia, até chegar à universalidade. Ele a atinge por meio do individualismo e de experiências pessoais. A universalidade e a profundidade de sua obra levaram o crítico Otto Maria Carpeaux a considerá-lo o “poeta público” do Brasil (CARPEAUX, 1978, p. 151).

O que dizer sobre um “poeta público”? Que se assemelhava a um bruxo, “que tinha perdido o bonde e a esperança e voltado pálido para casa” (“Soneto da perda esperança, OC, 2002, p.45) ?; que ousou dizer “que não sabia que a sua história era mais bonita que a de Robinson Crusóé (“Infância”, OC, 2002, p. 6) ?; que, como filho, registrou o infantil desejo de ser rei do mundo, para determinar que “mãe não morre nunca, / mãe ficará sempre junto, / junto de seu filho”?; que se chamasse Raimundo, ou atendesse por “José” (OC, 2002, p. 106-107) não seria uma solução para os seus infortúnios?; que enfrentou obstáculos como o convencionalismo, a aparência, os desencontros amorosos e o “medo que esteriliza os abraços” (“Congresso internacional do medo”, OC, 2002, p. 73), que afirmou que não seria “o poeta de um mundo caduco” e não cantaria o mundo futuro, mas que se propôs (e assim o fez) a cantar o tempo presente, os homens presentes e a vida presente (“Mãos dadas”, OC, 2002, p. 80) ?; que tinha um patrimônio invejável: “Duas riquezas: Minas e o vocábulo” (“Patrimônio”, OC, p. 1197). Dizer que o núcleo de sua obra se define por uma “subjetividade tirânica”, que o deixou inquieto e o fez oscilar entre “o eu, o mundo e arte” (CANDIDO, 2004, p. 68) e que sua maior missão era ser um “poeta de ação”, usando suas próprias palavras. Essa consciência que

atinge Drummond “é o que leva a cantar a vida e o mundo que o cerca, ao mesmo tempo que se indaga sobre as relações humanas, sobre sua relação com o outro” (BARBOSA, 1988, p. 166). As relações com o outro foram, sobretudo, com os amigos que fez na adolescência e que permaneceram por toda uma vida; quanto à relação mantida consigo mesmo o inquietou até o último momento de sua existência.

Escrita pressupõe leitura. Entenda-se leitura como ato de colher, de reconhecer traços, de apropriação. Esse ato de ler é ressignificado e a linguagem poética aparece como um diálogo de textos orientado para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura). É sabido que um bom escritor é, antes de tudo, um profícuo leitor. Afinal, “Os livros são lidos, certamente, mas também leem os leitores” (HANSEN, 1995, p. 123). Como autor, Drummond não apenas bebeu da tradição local “como também estudou sistematicamente poetas anteriores desde o romantismo. Sem esquecer que internalizou as formas da poesia ocidental, como, por exemplo, Baudelaire e Valéry” (BARBOSA, 1988, p. 166). A poética drummondiana foi alicerçada a partir de fontes múltiplas e variadas.

Partindo da premissa de que o texto necessita de um leitor e um leitor necessita de um texto – “um texto sem leitor não é um texto” (HOUAISS, 1981, p. 30)- aceitamos o convite do poeta Carlos Drummond de Andrade para chegarmos mais perto e contemplarmos seus versos recheados de referências a escritores da Literatura Brasileira (Manuel Bandeira, Álvaro Moreyra, Martins de Almeida, Abgar Renault) e da estrangeira (Daniel Defoe, Neruda, Apollinaire, Maiakovski), que integram e enriquecem o conjunto de sua obra, uma vez que ler Drummond é ler outras obras, outros autores, outros críticos literários, bem como outras artes, como é o caso da pintura e do cinema.

Acreditamos que seja uma curiosidade recorrente de nós leitores: que livros nosso autor preferido leu? Partindo dessa curiosidade e adentrando as “mil faces secretas” de sua poética, esse trabalho investiga os caminhos de leitura percorridos pelo escritor Carlos Drummond de Andrade, ou seja, nos interessamos pelas referências de leitura do poeta que contribuíram para a formação de suas escolhas enquanto leitor e escritor através do diálogo que sua poesia estabelece com outros autores, personagens e escritores da Literatura Brasileira e da Literatura Estrangeira.

Algumas perguntas conduziram nosso trajeto, claro que com algumas pedras no caminho: Por que ler esse autor e não aquele? Essas leituras mudaram de acordo com o contexto histórico e social do qual o poeta fez parte? De que forma tais leituras influenciaram

Drummond? Como a intertextualidade opera na obra do poeta? Esses questionamentos serão desenvolvidos no decorrer da escritura do texto.

No capítulo primeiro, **Drummond: um escritor moderno**, traçamos um panorama do século XX, porque acreditamos que Literatura é a expressão cultural de um povo. Para entender uma obra literária, é necessário conhecer quando foi produzida, por quem foi produzida, qual a posição que o autor ocupa na sociedade, uma vez que a Literatura, como toda obra de arte, veicula uma mensagem. Trata-se, pois, de um tipo de arte vinculada ao contexto social, político, econômico e cultural no qual se origina. Na concepção de Antonio Cândido, uma obra literária “não existe em si e por si” (1985, p. 73). Sendo a literatura “um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a”, o escritor “não é apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade” (*idem*, p. 74), ou seja, é alguém que desempenha um papel social.

Para Marisa Lajolo, “a obra literária é um objeto social. Para que ela exista, é preciso que alguém a escreva e que outro alguém a leia. Ela só existe enquanto obra nesse intercâmbio social” (1986, p. 16). Os escritores como seres sociais, intencionalmente ou não, são influenciados por seu contexto histórico. Em Drummond, essa influência é visível.

Para análise desse contexto, algumas contribuições foram fundamentais: **O modernismo em belo horizonte na década de vinte** (1982), de Antônio Sérgio Bueno, **O Modernismo** (1975), de Affonso Ávila, **Cenas de um modernismo na província** (2011), de Ivan Marques, **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX** (2002), de Ítalo Moriconi, **A crise do século XX** (1991), de Gilberto de Melo Kujawski, **A era dos extremos: o breve século XX** (1994), de Eric Hobsbawn, **Literatura e sociedade** (1985), de Antonio Cândido.

Carlos Drummond de Andrade é, essencialmente, um escritor do século XX, marcado por guerras sangrentas, atormentado entre as lembranças de sua “Cidadezinha qualquer” (OC, 2002, p. 23), onde os homens e os animais vão devagar, por isso a conclusão: “Eta vida besta, meu Deus” e a realidade solitária do Rio de Janeiro. Uma cidade “de dois milhões de habitantes” onde o sentimento era de não pertencimento: “estou sozinho no quarto, / estou sozinho na América” (OC, 2002, p. 93-94). Conforme Kujawski (1991), o século XX se apresentou problemático, motivo pelo qual o homem enfrentou dificuldades em todos os momentos de sua vida, sobretudo, porque colocou em questão todo o repertório de crenças tradicionais, não oferecendo segurança para a conduta humana. Progresso, mudanças e incertezas foram a tônica desse período.

Seguindo praticamente a mesma linha de pensamento do filósofo brasileiro, para o historiador inglês Eric Hobsbawn (1994), o século XX, intitulado de a **Era dos extremos**, embora “breve”, em sua concepção, vivenciou terríveis catástrofes denominadas por ele de “Era das Catástrofes”: a I e a II Guerra Mundial. Em decorrência desses fatos, inúmeras mudanças ocorreram nas instituições e na vida política, econômica e cultural da população. A arte, de modo geral, e a Literatura passaram profundas transformações a ponto do grande questionamento nesse período ser: qual o papel da Arte (Literatura) nesse contexto?

Antonio Cândido (1985) auxiliou-nos a partir das seguintes perspectivas: primeiro, nos fazendo compreender a Literatura como um sistema vivo de obras, que depende dos leitores. Obra e público não são fixos e homogêneos. O Drummond de **Brejo das almas** (1934) não é o mesmo de **Claro enigma** (1951). Diante de um contexto conturbado e de grandes mudanças em todas as esferas da sociedade, de um movimento literário cuja dimensão não era possível mensurar, veio Ítalo Moriconi para nos questionar: **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX?** (2002). Como “O mundo é um ato de criação poética” (MORICONI, 2002, p. 9), espera-se que a poesia esteja para além do livro e seja uma arte para registrar e refletir a vida humana. “Para os modernistas, a poesia estava mais no momento que no poema em si [...]” (*idem*, p. 11). O momento era de mudanças e de transformações políticas, econômicas, artísticas e culturais. Poesia é a linguagem que mexe com nossas emoções e faz aflorar sentimentos vários, nos possibilita e nos instiga a debater sobre questões essenciais à alma humana, desde o amor, sentimento sublime, a função da Arte em tempos de Ditadura e de privação de liberdade, às condições de trabalho sub-humanas a que muitos são submetidos, o esgarçamento das relações entre os homens.

Além disso, texto e contexto só existem em uma dialética. Com Antonio Cândido compactuamos com a ideia de que o Modernismo deixou para trás uma literatura eminentemente academicista, nos libertou de certos recalques históricos, sociais, étnicos e culturais, inaugurou um momento na dialética entre o particular e o universal, enfatizou a poesia lírica, tanto na forma como no conteúdo, que expressasse o homem e a sociedade. “Mais *humour*, mais ousadia formal, elaboração mais autêntica do folclore e dos dados etnográficos, irreverência, mais consequente, produzindo uma crítica bem mais profunda” (1985, p.122). Foi uma verdadeira redefinição de nossa cultura.

Salientamos que antes de refletir sobre todo esse contexto nacional e internacional, fez-se necessário, primeiramente, conhecer o grupo modernista mineiro. Antônio Sérgio Bueno em seu livro **O modernismo em belo horizonte na década de vinte** (1982) foi fundamental para que conhecêssemos a cidade de BH na década de vinte, o pensamento autoritário do

período que contribuiu para o fortalecimento do poder público, o que influenciará na criação de três órgãos de divulgação da arte literária dessa fase: *A Revista* (1925), *Verde* (1927) e *Leite Criôlo* (1929). Na obra **O Modernismo** (1975), de Affonso Ávila, especificamente, no texto “A poesia modernista de Minas”, de Laís Corrêa de Araújo, ficamos cientes da dimensão mineira na poesia modernista. Entendido o Modernismo, especificamente, o Modernismo e o grupo mineiro, foi necessário entender a melancolia que se revestiu os versos prosaicos e irônicos de um poeta que ficou “triste sem querer” (OC, 2002, p. 14-15).

No segundo capítulo - **Escrita literária: “um mosaico” de influência e “um mosaico” de intertextualidade** – recorremos aos estudos de Mikail Bakhtin (1981, 2002, 2003), Ingedore Villaça Koch (2010), Laurent Jenny (1979), Julia Kristeva (2005), Leonor Lopes Fávero (2004), Affonso Romano de Sant’Anna (2001), Gérard Genette (2010), Tiphaine Samoyault (1985) e Harold Blomm (1991, 2005, 2013).

No primeiro momento, revisitamos o vocábulo influência, termo que vem do latim “influere”, isto é, fluir para dentro. Pode ser compreendida como a fusão de autoridade entre os seres. Provavelmente é nesse aspecto que podemos entender a ideia de que um escritor possa influenciar seu sucessor.

Recorremos às ideias de Harold Bloom sobre a estreita relação da obra e seu autor através das obras - **Angústia da influência** (1991), **Um mapa da desleitura** (2005) e **A Anatomia da influência** (2013). Para o crítico a poesia não pode ser dissociada da influência poética, pois os poetas nascem e morrem lutando contra seus antecessores. Um dos objetivos de Bloom é acabar com a ideia idealizadora das versões oficiais de que um poeta contribui para formar outro. Pelo contrário, ele contribui para ofuscar aqueles [poetas] que não são leitores atentos e perspicazes, logo, que não são fortes e, portanto, não têm força para praticar a desleitura, antídoto contra a força da Tradição.

Destacamos que a influência não acarreta diminuição da originalidade de um escritor; pelo contrário, é capaz de torná-lo mais original em virtude de sua poética estar composta de uma multidão de outros poetas, como é o caso de Drummond. Influência é, na verdade, uma moeda. Cabe ao escritor, assim, ser capaz de equilibrar seus dois lados para não correr o risco de ser considerado um mero copiador ou um simples continuador da escrita de outrem.

Em seguida, partimos para o entendimento da concepção da intertextualidade, que começou a ser estudada, na década de 60, com Mikhail Bakhtin em **Problemas na poética de Dostoiévski** (2013), a partir do romance dialógico desse autor, **Crime e castigo** (1866). Neste texto, há inúmeras vozes que se cruzam e entrecruzam. Em suas narrativas, a palavra apresenta-

se de forma “aberta” pronta, assim, para ser confrontada e ressignificada por suas personagens, que assumem sua autoria tornando-se verdadeiros sujeitos da obra. Estava, pois, criado o conceito de dialogismo – relações de sentidos que se estabelecem entre dois enunciados; produto histórico, cultural e social. O estudioso concebia o diálogo para além de medir e negociar conflitos, mas um espaço para repensar a realidade social. O ato dialógico envolveria não apenas o emissor e o receptor da mensagem, mas as tendências básicas e constantes da recepção, atividade do discurso do outro. Essa recepção não é somente de compreensão da mensagem, mas de incorporação do outro no diálogo. Em **Estética da criação verbal** (2003), Bakhtin declara que um discurso não é completo, ele sempre pode ser complementado pelo outro.

Embora a intertextualidade tenha sido concebida dentro da teoria dialógica de Bakhtin, esse termo foi cunhado por Julia Kristeva, utilizado primeiramente em um artigo em 1966 e, posteriormente, em 1969, na obra **Introdução à semálise**. Para Kristeva “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação em um outro texto” (2005, p. 68). Ou seja, os textos são resultados de outras vozes. A cada página da Poética drummondiana o próprio “eu lírico” metamorfoseou-se e convidou outras vozes para com ele dialogar.

A partir dessa conceituação de Kristeva, Samoyault (2008, p.16) diz que o movimento da língua “implica uma concepção extensiva da intertextualidade”, uma vez que as palavras assumem outros sentidos, quando aplicados em um texto, como observamos nos versos drummondianos. Em outras palavras, a intertextualidade é um diálogo entre textos independente da forma, é uma associação que o leitor estabelece entre o que está sendo lido no exato momento que outro texto também está sendo lido.

Compartilhando da ideia de que todo texto é uma “rede de conexões”, com a poética drummondiana deparamo-nos com: citações, referências, alusões, ecos, paródias, epígrafes de autores da Literatura Brasileira e da Literatura Estrangeira. Sendo assim, tais conexões serão analisadas procurando-se as relações entre elas, uma vez que, segundo Ingedore Villaça Koch (2010), a intertextualidade divide-se em: explícita e implícita. Na obra drummondiana há os dois tipos. O poeta dialoga explicitamente com autores (Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Abgar Renault e com ele mesmo), personagens de livros e de filmes (Robinson Crusoe, Capitão Vitorino, Greta Garbo, Carlito), com críticos literários (Antonio Cândido, Paulo Rónai, Luís Martins). Implicitamente, também alude a autores, personagens, críticos literários. Nosso propósito é a intertextualidade explícita, mas nada impede que ao longo da construção desse

texto a implícita seja destacada. Logo, trata-se de um componente importante do processo textual que afeta o fenômeno da leitura, haja vista ser uma técnica de interação.

No capítulo terceiro, **O leitor Carlos Drummond de Andrade**, organizamos três eixos para expor a princípio: “O caminho para o encontro entre o livro e o leitor”, “Iniciação literária”: a viagem do menino leitor” e “Drummond: o mundo do leitor e o leitor do mundo”.

No primeiro momento, discorreremos sobre o ato de ler e da eterna angústia que o leitor carrega consigo: não ser capaz de ler tudo aquilo que gostaria, pois enquanto o tempo é finito para o homem, é infinito para obra literária. O autor morre (fisicamente), e imortaliza-se através de sua obra. Além disso, enfatizamos a reciprocidade que deve existir entre o livro e o leitor. Este, que durante anos, foi excluído do sistema literário e somente com a teoria da Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss essa visão limitada pôde ser modificada. Sem a presença do leitor não há arte literária. “[...] o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros” (CANDIDO, 1985, p. 16). O leitor é, justamente, o elo entre a obra e o autor. Sem ele, quebra-se o ciclo.

No segundo eixo, complementando o anterior, ratificamos a importância da leitura e o seu real significado: o que é leitura? Que tipo de leitores somos? Quais as nossas experiências com a leitura? Qual o papel da escola? Após essas questões antecedentes, procuramos refazer, por meio da obra **Boitempo** (1968), a experiência do poeta enquanto leitor.

No terceiro, partimos de dois tipos de leituras: a leitura de si, partindo de seu núcleo familiar, passando por suas vivências em colégios tradicionais e nos jornais em que trabalhou. A leitura do outro enfocando a solidão do homem na metrópole, a Segunda Guerra Mundial e o trabalho com o fazer poético.

A partir de **A arte de ler** (1954), de Jerome Mortimer Adler, **A leitura** (2002), de Vicent Jouve e **Uma história da leitura** (2004), de Alberto Manguel, discorreremos sobre a leitura, sua importância, os tipos de leitores, sobretudo a experiência enquanto leitor de Jerome Adler, primeiro na condição de aluno, depois, na de professor. Antoine Compagnon, em **O demônio da teoria: literatura e senso comum** (2001), contextualizou a entrada do leitor nos estudos literários. Foram imprescindíveis as falas de Jorge Luís Borges, “Borges, oral” (1999); Michel de Montaigne, “Do livro” (1996) e de George Steiner, “O leitor incomum” (2001) para o aprofundamento dessa relação por vezes difícil entre o leitor e o livro.

José Maria Cançado, em **Os sapatos de Orfeu**. Biografia de Carlos Drummond de Andrade (1993), forneceu-nos dados biográficos sobre Drummond de fundamental relevância para compreendermos sua relação com a leitura e os livros, tanto no contexto familiar, como no contexto escolar, assim como a sua relação com a escrita para os jornais. Para compreender

essa afinidade com esse vultoso meio de comunicação e sua importância em seu processo de escrita, contamos com Maria Zilda Ferreira Cury e sua obra **Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo de papel jornal** (1998).

No último capítulo, **Do menino leitor ao poeta *gauche***, também subdividimos em três etapas para melhor compreensão: “Ser escritor é, antes de tudo, ser um leitor”, “O menino que queria ser escritor” e “Entre o jornalismo e a poesia: uma experiência com a linguagem”. A princípio, reforçamos a tese de que para escrever é preciso ler. Um escritor se inspira nos outros, compartilha ideias, é influenciado, sobretudo, se lê em si e nos outros. A leitura é um fator preponderante para a escrita. Desse modo, quem lê mais, tende a escrever mais e melhor. Em seguida, discutimos o percurso da escrita drummondiana: dos textos produzidos no colégio aos publicados nos jornais, e destes aos livros. Escrever, para o menino e para o homem Drummond, foi uma forma de passar a vida a limpo. Por fim, acompanhamos a experiência da linguagem jornalística como base para a linguagem poética.

Para fundamentar nosso argumento, recorremos a “O ato de escrever” (1973), de Osman Lins; “Paradoxilidade da literatura” (2003), de Silvina Lopes; **Que é a literatura?** (1999), de Jean-Paul Sartre; **O dossiê Drummond** (1994), de Geneton Moraes Neto, **O grau zero da escritura** (1997), de Roland Barthes.

O autor de **Avalovara** (1973) mostra-nos suas inquietações e os obstáculos que ele, como escritor, enfrenta no momento da produção de uma obra. Assim como Lins, Drummond vivenciou dificuldades para a construção de sua poética, sobretudo de cunho conteudístico, como veremos em momento oportuno. Em “A paradoxilidade do ensino da literatura”, do livro **Literatura, defesa do atrito** (2003), a professora Silvina Lopes declara que a Literatura, no contexto da sala de aula, deveria ser encarada como um ato político, uma vez que ela permite ao aluno entrar em contato com outras culturas, contribui para ampliar sua visão de mundo, o torna mais reflexivo e crítico. O ato de ler uma obra literária deveria ser vivenciado pelo estudante como uma ação cultural, em que o leitor tem papel dinâmico nas redes de significação do texto. Nas escolas pelas quais o menino Carlos estudou, ler e escrever eram práticas incentivadas constantemente por seus professores, bem diferente de algumas escolas de nosso século em que muitos docentes não leitores exigem leituras dos estudantes. Em sua obra **Que é a literatura?** (1999), o filósofo Jean-Paul Sartre afirma que a função e a natureza da Literatura encontram-se organizadas a partir de três questionamentos:

Primeiro, “o que é escrever?”. Segundo o autor, escrever é uma maneira de o homem se desnudar, se revelar para si e para o mundo. Ao escrever, o escritor expõe seus pensamentos, suas ideias, seus conceitos sobre si e sobre o universo. Assim o fez Drummond,

como ele confessou, através de seu eu lírico, em “Mundo grande” (OC, 2002, p. 87) – “por isso frequento os jornais, me exponho cruamente nas / livrarias”.

“Por que escrever?”. Para Sartre, cada um tem suas razões, embora ele acredite que um escritor não escreve para si mesmo, pois seria um fracasso. O escritor não existe sozinho. Apesar dos motivos de cada um, a criação artística se dá certamente “pela necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo” (1999, p. 34). Não cabendo em si mesmo, Fernando Pessoa se multiplicou em seus heterônimos, Drummond, precisou se despir, se contar por isso “frequento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias:/ preciso de todos” (OC, 2002, p. 86). O escritor escreve para revelar e desvendar acontecimentos. Há uma transferência da realidade para a obra escrita. Por último, “Para quem escrever?”. Segundo Sartre, o escritor faz um pacto com o leitor, para que ele colabore para repensar o mundo e a realidade na qual está inserido. Além disso, a criação só encontra sua realização no momento que é lida pelo leitor. A leitura da poesia drummondiana possibilita ao leitor não só conhecer tais acontecimentos, como deles participar.

Em **O dossiê Drummond** (1994), o jornalista Geneton Moraes dá-nos a oportunidade de escutar o próprio homem-poeta-artista Carlos Drummond de Andrade, através de uma longa e rara entrevista, desde sua relação com a poesia na escola, os prêmios conquistados e a relação com outros escritores, em um dos momentos mais doridos de sua vida, a morte da filha Maria Julieta no ano de 1987.

Em **O grau zero da escritura** (1997), Roland Barthes discute a linguagem para além de comunicar, já que o escritor é um ser social e, portanto, dialoga com o contexto do qual faz parte. Para compreensão da escrita, ele parte de três elementos: o estilo, a língua e a fala. A escrita é, pois, um exercício de liberdade decorrente das escolhas do escritor dentro de sua conjuntura.

Ressaltamos que percorremos a **Poesia Completa** (2002) do poeta para apreendê-la em sua totalidade. Em seguida, nos deteremos em seis obras escolhidas: **Alguma poesia** (1930), **A rosa do povo** (1945), **Viola de bolso** (1952-1955), **Boitempo** (1968), **Discurso de primavera e outras sombras** (1977) e **Amar se aprende amando** (1985). A primeira escolha deve-se por ser a obra que marca a apresentação do poeta enquanto escritor. Assim sendo, queremos conhecer com quais obras/autores o poeta começou dialogando e com quais permaneceu ao longo de sua carreira literária, como é o caso de Abgar Renault (1901-1995), Manuel Bandeira (1886-1968), Emílio Moura (1902-1971), Gustavo Capanema (1900-1985), Cyro dos Anjos (1906-1994), Pedro Nava (1903-1984), Luís de Camões (1524-1580) e Milton Campos (1900-1972).

A segunda, justifica-se por ser um dos livros do autor mais profundamente sintonizados com o contexto social vigente, a Segunda Guerra Mundial e, no Brasil, a Ditadura, de Vargas. Além disso, quando se fala de **A rosa do povo** (1945), o aspecto social é praticamente consenso entre a crítica especializada. Nosso foco, ao contrário, é a melancolia exacerbada pelo poeta em decorrência desse contexto histórico.

Buscamos também pela obra **Viola de bolso**, título que aponta para a intenção despretensiosa do autor, cuja primeira edição data de 1952. Em sua segunda edição (1955), ela passa a se chamar **Viola de bolso novamente encordoadá**, com praticamente três vezes mais o número de poemas. Nessa obra há uma seção de homenageados “A Américo Facó”, “Abgar Renault”, “Jorge de Lima”, “Murilo Mendes”, “Paulo Rónai”, “Lygia Fagundes Telles”, “Gilberto Freyre”, “Carlos Ribeiro”, “José Olympio” entre outros. Todos esses nomes tiveram uma participação ativa na vida do poeta: uns o traduziram, outros editaram e publicaram seus livros. A todos, Drummond leu.

Por se tratar de uma obra memorialística, **Boitempo** (1968), apresenta informações relevantes sobre o clã dos Andrades, motivo pelo qual consta nesta pesquisa. Dentre elas, estão sua relação com a casa paterna (“Fim da casa paterna”, OC, p.1086-1088), suas aulas de português (“Aula de português”, OC, 2002, p.1089-1090), suas aulas de francês (“Aulas de francês”, OC, 2002, p.1090), aulas de alemão (“Aula de alemão”, OC, 2002, p. 1090-1091), sua relação com alguns amigos que se tornariam escritores / políticos (“Figuras”, OC, 2002, p. 1091), sua relação com a escola (“A norma e o domingo”, OC, 2002, p.1092-1093), a expulsão do colégio (“Fria Friburgo”, OC, 2002, p. 1097-1099). Todos esses fatos contribuíram para sua formação enquanto leitor e enquanto escritor.

Discurso de primavera e outras sombras (1977) é um livro dos anos 70, momento em que o Brasil está sob o jugo de uma Ditadura Militar que censurava todos os meios de comunicação. Os poemas, a princípio foram publicados no *Jornal do Brasil*, onde o poeta mantinha uma coluna.

Lê-los é se deparar com um período caótico pelo qual passamos em decorrência da privação da liberdade. Nota-se também uma forte preocupação niilista, sobretudo o despertar de uma consciência ecológica, uma vez que Drummond é um dos poucos escritores de seu tempo que torna a preservação do meio ambiente matéria poética, como observamos em poemas “Águas e mágoas do Rio São Francisco” (OC, 2002, p.785-786) e “Num planeta enfermo” (OC, 2002, p. 787-789).

Elegemos, ainda, **Amar se aprende amando**, de 1985. É uma obra de celebração do amor vivido no cotidiano da vida, quando um amigo faz aniversário (“Fazer 70 anos”, OC,

2002, p. 1288), ou quando sente saudade dele (“Sequestro de Guilhermino César”, OC, 2002, p. 1292-1293), ou quando vai a uma festa e celebra a amizade (“A Festa de Ziraldo”, OC, 2002, p. 1294-1295), ou quando deseja celebrar um companheiro (“Companheiro”, OC, 2002, p. 1295-1296), ou quando este completa um século de existência (“Centenário”, OC, 2002, p. 1298-1299), ou quando esse amigo recebe um chamado de Deus (“Odylo, na manhã”, OC, 2002, p. 1303). O amor aqui é celebrado não importando de que forma. Além disso, a obra inserida em um contexto de efervescência política (movimento pelas Diretas já, fim do Regime Militar, Eleição de Tancredo Neves para a Presidência da República), é um dos últimos livros que Drummond viu ser publicado, pois morreria em 17 de agosto de 1987. Ressaltamos que, os versos de outras obras fazem-se presente nesta pesquisa, porque um poema foi puxando outro e formou-se uma teia poética presente na **Poesia Completa** (OC)¹, de 2002. Em algumas passagens foi imprescindível utilizar a **Prosa Seleta** (2003), selecionada pelo autor.

Selecionamos, listamos e interpretamos os poemas que faziam referência e/ou alusão a outras leituras. Partindo da assertiva de Umberto Eco de que “a obra é aberta” (1968, p. 22), recorremos ao método hermenêutico para melhor compreendê-las, pois segundo Eduardo Portella, “a hermenêutica não fala pelo texto, deixa que o texto fale” (1981, p. 23-24). A todo momento, estivemos atenta aos aspectos históricos (Gilberto de Melo Kujawski, Eric Hobsbawn etc), estilísticos (Hélcio Martins, Emanuel de Moraes etc), críticos (Afonso Romano de Sant’ Anna, Antonio Cândido, John Gledson, Otto Maria Carpeaux etc) e, em algumas ocasiões, biográficos (José Maria Cançado).

A obra do poeta não é um reflexo da realidade, embora não possamos ignorar as conexões que estabelece com ela. Drummond, claramente, chama a atenção do leitor para os dilemas sociais e existenciais pelos quais os homens de seu tempo viveram. Sua poética é uma reinterpretação de sua época, pois o homem é um ser-no-mundo e se define a partir de sua relação com ele. Nesse sentido, a leitura do texto poético deve, por fim, ser realizado em uma dimensão profunda, ou usando-se da teoria de Portella, uma leitura do “entre-texto” (1981, p. 17). Por esse viés conseguiremos apreendê-lo.

Salientamos, ainda, que a fortuna crítica sobre o poeta não traz estudos sobre a intertextualidade e sobre a influência em sua poética². Outro fato relevante diz respeito a uma

¹ Ao longo da tese, os poemas citados adotarão a seguinte nomenclatura (OC). Todos foram retirados da *Poesia Completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

² Duas obras iniciaram essa discussão: *Drummond, leitor de Dante: a construção do enigma* (1992), de Eduardo Dall’Alba e *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos* (2003), John Gledson. A primeira busca a presença de Dante na obra do escritor *gauche*; a segunda, expõe um diálogo entre Drummond e os seguintes autores: Mário de Andrade, Supervielle, Valéry. A nossa pesquisa se diferencia por três motivos: primeiro, porque nos comprometemos com leitura da *Poesia Completa* (2002) do poeta para apreendê-la em sua totalidade, com o

afirmação do teórico Gilberto Mendonça Teles, estudioso do poeta, que em sua obra **Camões e a poesia brasileira e o mito camoniano da Língua Portuguesa** (2001) declarou que embora haja muitos trabalhos sobre Drummond, nenhum deles aborda a influência entre os poetas Verlaine, Camões e Bandeira. Muitos autores leram e renderam tributos ao autor de **Brejo das almas** (1934). O caminho inverso ainda é desconhecido: quem Drummond leu?, uma vez que a “presença obsessiva da leitura”, [...] constitui o *outsider* ao clã dos Andrades [...]” (SANTIAGO, 2012, p. 28). A relevância desse estudo constitui-se, portanto, em somar à infinidade de trabalhos sobre o poeta mais uma faceta praticamente não estudada: a do leitor Drummond e as possíveis influências enquanto escritor.

Muitas foram as pedras no caminho. Contudo, dois pontos precisam ser destacados: escrever sobre um autor universal e detentor de uma obra importante e privilegiada dentro da tradição literária nos causa um certo temor, mas nos permite, na condição de investigadora de sua obra, ter novos ângulos de visão. O diálogo entre Drummond com o outro – autores/ críticos / fotógrafos / pintores/ desenhistas / personagens - possibilitou-nos compreender muito sobre sua escrita, seu interesse por certos escritores e suas respectivas obras, suas ideias sobre nacionalismo, poesia, amor, morte; sobre seu humor e sua fina ironia, seu enclausuramento e sua melancolia, seu “ressentimento” por sido um simples funcionário público, um burocrata e de sua aversão aos holofotes.

Em suma, este trabalho não só nos permitiu iniciar a compreender o homem e o poeta, mas sobretudo entender que o contexto familiar, a escola com todo o seu rigor e suas normas, as aulas de língua estrangeira, os livros e os amigos que foram cruciais para Drummond desenvolver o gosto pela leitura, conseqüentemente, pela escrita. Ser um escritor reconhecido por sua e por gerações posteriores requer mais do que sensibilidade, emoção, subjetividade, requer envolvimento e compromisso com seu tempo e um trabalho sério com as palavras.

foco em seis obras acima escolhidas. Segundo, porque nem uma das outras duas obras trabalha com a teoria de Harold Bloom. Terceiro diz respeito a nossa metodologia a partir dos estudos de Eduardo Portella. Isso sem levar em consideração que nosso aporte teórico é, na quase totalidade, diferente das outras pesquisas.

2 DRUMMOND: UM ESCRITOR MODERNO

2.1 O Modernismo mineiro

“[...] Os homens não melhoram e matam-se como percevejos.
Os percevejos heróicos³ renascem.
Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.
E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio” (OC,
2002, p. 26-27).

Na década de 1920, o Modernismo mineiro, assim como a cidade de Belo Horizonte, desenvolvia-se muito lentamente. Um de seus filhos, o escritor Carlos Drummond de Andrade, para quem “Um homem vai devagar. / Um cachorro vai devagar. / Um burro vai devagar”, conseqüentemente, “Eta vida besta, meu Deus” (OC, 2002, p. 23), já antecipava, através de sua poesia, que sua escrita e sua cidade natal estavam tão próximas, que a constituição do homem-poeta tinha sido alicerçada sobre as terras e o ferro mineiro. A confiança do itabirano não poderia ser diferente: “Alguns anos vivi em Itabira. / Principalmente nasci em Itabira. / Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro” (OC, 2002, p. 68).

O ferro referido é produto do minério, um dos mais importantes bens minerais, que contribuiu para o desenvolvimento histórico do estado de Minas Gerais, assim como penetrou a vida do poeta, de tal modo que o tornou um sujeito rigoroso, melancólico, cético e, por vezes, arredio. Neste primeiro momento, temos o propósito de compreender como o contexto mineiro no início do século XX foi crucial para o entendimento da poética drummondiana, já que “tudo é consequência /de um certo nascer ali” (OC, 2002, p.1395-1396).

Minas Gerais - tradicional e moderna - foi a porta de entrada dos bandeirantes, quando no século XVI entraram na região à procura de ouro e pedras preciosas. A região teve um rápido crescimento populacional e econômico e tornou-se um importante centro econômico para o país.

A riqueza gerada pela mineração fez com que os portugueses, os colonizadores, criassem rígidos impostos para os minérios e passassem a dificultar o desenvolvimento de outras atividades, como a exportação de algodão e açúcar. Não tardou para ocorrer um embate com a coroa portuguesa, o que suscitou um movimento anticolonial no século XVIII: a Inconfidência Mineira, em que proprietários rurais, religiosos, pequenos negociadores e intelectuais reuniram-se pela liberdade, contra a opressão do governo português.

³ O trabalho preservará a grafia original utilizada pelo poeta.

Com esse embate, Minas só conseguiu se estabilizar anos depois com uma economia cafeeira, que contribuiu para o investimento em transporte e a exportação de produtos. No início do século XX, o café tornou-se o principal produto do país. No âmbito cultural-artístico ocorrera o Arcadismo, movimento que compreende a produção literária brasileira na segunda metade do século XVIII. Dois aspectos marcaram a escola Setecentista: o dualismo dos escritores brasileiros que seguiam os modelos europeus e ao mesmo tempo se interessavam pelos problemas da colônia; a influência das ideias iluministas sobre nossos escritores e intelectuais que almejavam a independência brasileira. Inclusive alguns deles participaram da Inconfidência Mineira, como é o caso de Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), Alvarenga Peixoto (1744-1793) e Cláudio Manuel da Costa (1729-1789).

Minas Gerais é berço de poetas e prosadores dos mais emblemáticos da Literatura do século XX. Dentre eles: Abgar Renault (1901-1995), Murilo Rubião (1916-1991), Anibal Machado (1894-1964), Fernando Sabino (1923-2004), Hélio Pelegrino (1924-1988) e Pedro Nava (1903-1984). Outro mineiro, Guimarães Rosa (1908-1967), autor de **Grande: Sertão Veredas** (1956), obra emblemática da literatura brasileira, declarou que:

[...] ajunta de tudo, os extremos, delimita, aproxima, propõe transição, une ou mistura: na flora, na fauna, na geografia, lá se dão encontro, concordemente, as diferentes partes do Brasil. Seu orbe é uma pequena síntese, uma encruzilhada; pois Minas Gerais é muitas. São, pelo menos, várias Minas (ROSA, *In: O Cruzeiro*, 1957, p. 1-6)

Como Minas, Drummond são vários. Em **Alguma poesia** (1930), há um eu essencialmente tímido; em **Brejo das almas** (1934), individualista; em **Sentimento do mundo** (1940), impotente; em **José** (1942), inquiridor; em **A rosa do povo** (1945), social; em **Claro enigma** (1951), metafísico; em **Boitempo** (1968), memorialista; em **A falta que ama** (1968), lírico-filosófico; em **A paixão medida** (1980), **Corpo** (1984) e **Amar se aprende amando** (1985), racionalmente amoroso; em **Farewell** (1996), cético⁴. Dentro da mesma obra, Drummond são vários.

Falar em Minas Gerais é se deparar com uma cidade de um passado glorioso, cultural e econômico. Sua capital Belo Horizonte, inaugurada em 1897, cresceu junto à criação de jornais, agremiações literárias e escolas, criando condições para o desenvolvimento de atividades culturais. Filha de uma necessidade política, econômica e artística, Belo Horizonte

⁴ Ver “Itinerário *Gauche*”, dissertação de mestrado em Literatura Brasileira defendida pela autora em 2004, nesta instituição.

tornou-se, no decorrer dos anos, uma referência, em especial, na década de 1920, por meio do Modernismo mineiro.

A capital mineira, construída pelo engenheiro Aarão Reis entre 1894 e 1897, adentrou o século XX inspirada por seu traçado geométrico preciso e sua beleza exuberante, inspirada em Paris e Washington. Assim como Itabira do Mato Dentro, ela penetrou não só os versos, como também a prosa drummondiana e não escapou de seu olhar lírico-crítico. Ainda na capital, Drummond, que morou lá de 1920 a 1934, experimentou amores; graduou-se em Farmácia; casou-se; teve filhos (Marcos Flávio veio logo a falecer), fez inúmeros amigos [Pedro Nava, Emílio Moura] e lançou dois de seus livros: **Alguma poesia** (1930) e **Brejo das almas** (1934).

No poema “Lanterna Mágica” (OC, 2002, p.10-13), dividido em oito seções, a primeira é dedicada à “I/ BELO HORIZONTE” – “velha cidade!”, onde “Debaixo de cada árvore”, o poeta confessa fazer sua cama e “em cada ramo dependuro meu paletó”. A isso ele chama de “Lirismo”. Em “Triste Horizonte” (OC, 2002, p. 790-792), escrito em 1976, há uma espécie de diálogo entre Drummond e Mário:

Por que não vais a Belo Horizonte? A saudade ciciza
e continua, branda: Volta lá.
Tudo é belo e cantante na coleção de perfumes
das avenidas que levam ao amor,
nos espelhos de luz e penumbra onde se projetam
os puros jogos de viver.
E eu respondo, carrancudo: Não.
Não voltarei para ver o que não merece ser visto
O que merece ser esquecido, se revogado não pode ser
Não o passado cor-de-cores fantásticas
Cidade aberta aos estudantes do mundo inteiro, inclusive Alagoas,
'maravilha de milhares de brilhos vidrilhos'
mariodeandradamente celebrada.
Não, Mário, Belo Horizonte não era uma tolice como as outras.
Era uma província saudável, de carnes leves pesseguíneas.
Era um remanso, era um remanso
para fugir às partes agitadas do Brasil,
sorrindo do Rio de Janeiro e de São Paulo: tão prafentex, as duas!
e nós lá: macio-amesendados
na calma e na verde brisa irônica...

[...]

Esquecer, quero esquecer é a brutal Belo Horizonte
Que se empavona sobre o corpo crucificado da primeira.

[...]

Quando perguntado “Por que não vais a Belo Horizonte?”, o eu lírico triste responde que não voltará “para ver o que não merece ser visto”. Se não pode ser revogado, merece ser esquecido. Passado e presente se digladiam dentro do poeta. Lembrar do passado é lembrar de si. O primeiro representa as alegrias de sua mocidade. O segundo, a melancolia com as transformações advindas com a modernidade. Em sua memória ficou a imagem de uma “Cidade aberta aos estudantes do mundo inteiro, inclusive Alagoas”; uma cidade “mariodeandrademente celebrada”; uma província saudável “para fugir às partes agitadas do Brasil”. Mesmo morando na antiga capital do Império, Rio de Janeiro, a ideia de uma cidade pacata parece nunca ter abandonado o poeta. No entanto, as transformações que marcaram a cidade fizeram o poeta declarar firmemente: “Não quero mais, não quero ver-te, / meu triste horizonte e destroçado amor” (OC, 2002, p. 790-792). Essa nova cidade é negada pelo poeta, pois ela se fez “sobre o corpo crucificado da primeira”, daquela que é amada por ele, mesmo que apenas na memória. A recusa em retornar à (nova) Belo Horizonte está no fato de não encontrar a si mesmo, porque havia uma simbiose entre homem-poeta Drummond e a cidade. Quando ela foi modificada, o sentimento de pertencimento extinguiu-se. Além disso, o ritmo pacato foi substituído pela aceleração do cotidiano, característica das grandes metrópoles. Para o poeta essas transformações causam estranhamento e ferem as lembranças de seu passado. O não retorno à cidade é uma forma que o poeta encontrou para não sofrer.

O minério que tornou Minas e Itabira conhecidas e pungentes foi o mesmo que no fim da década de 1940, com suas técnicas extrativistas, causou inúmeros problemas ambientais à cidade e à vida da população, modificando, assim, a imagem criada pelo poeta. Itabira, como sabemos, tornou-se apenas “uma fotografia na parede”. A própria casa onde o poeta viveu sua infância foi destruída para a expansão dos projetos da empresa Vale, antiga Vale do Rio Doce, responsável pela mineração. O poema “Lira Itabirana”⁵ é o registro dessas amargas recordações:

I

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

II

Entre estatais
E multinacionais,
Quantos ais!

⁵ O poema “Lira Itabirana” foi publicado no jornal *Cometa Itabirano*, no ano de 1984, todavia o poema não integra sua *Antologia Poética*.

III

A dívida interna.

A dívida externa

A dívida eterna.

IV

Quantas toneladas exportamos

De ferro?

Quantas lágrimas disfarçamos

Sem berro?

Formado por quadras e tercetos de versos curtos, o poema está dividido em quatro momentos: no primeiro, há uma antítese com laivos de ironia entre as palavras “doce” (da água do rio) e “Amarga” (dos lucros da empresa), por isso que, em seguida, está expresso que entre as “estatais” e as “multinacionais” existem muitos “ais”, já que aquelas defendem os interesses do poder público; estas, têm o intuito de obter lucros para seu país de origem. O terceto seguinte é uma anáfora da expressão “A dívida” fragmentada em “interna, externa e eterna” como uma forma de não deixar o leitor esquecer que na década de 1980, embora a mineradora desenvolvesse suas atividades amplamente lucrativas, o país tinha uma dívida altíssima. Na última quadra, dois questionamentos irônicos e melancólicos são deixados para nossa reflexão, já que exportamos “ferro” disfarçados em lágrimas sem “berros” dos trabalhadores.

No poema de cunho biográfico “O Fim das Coisas” (OC, 2002, p. 1144-1145), o poeta recusa-se a aceitar que os lugares nos quais passou sua mocidade pudessem simplesmente findar:

Fechado o Cinema Odeon, na Rua da Bahia.

Fechado para sempre.

Não é possível, minha mocidade

fecha com ele um pouco.

Não amadureci ainda bastante

para aceitar a morte das coisas

que minhas coisas são, sendo de outrem,

e até aplaudi-la, quando for o caso.

(Amadurecerei um dia?)

Não aceito, por enquanto, o Cinema Glória,

maior, mais americano, mais isso-e-aquilo.

Quero é o derrotado Cinema Odeon,

o miúdo, fora-de-moda Cinema Odeon.

[...]

Exijo em nome da lei ou fora da lei

que se reabram as portas e volte o passado

musical, waldemarpissilândico, sublime agora

que para sempre submerge em funeral de sombras
 neste primeiro lutulento de janeiro
 de 1928.

Frequentar o cinema nos idos de 1920 em Belo Horizonte era um hábito não só dos jovens, mas da família mineira. Mais do que ver filmes, reuniam-se para encontrar amigos e conversar. No entanto, na década de 1960 e 1970 esses espaços foram demolidos e/ou fechados e as salas de projeção, paulatinamente, foram transferidas para os *shopping centers*. A teia de consumo das instituições visando o lucro é fortemente estabelecida; muitas vezes não dá chance para a sobrevivência de certos estabelecimentos. O que no passado aconteceu com os cinemas, hoje ocorre com as livrarias. O lugar é aqui entendido como uma dimensão espacial onde se vive o cotidiano, gera identidade, afetividade e pertencimento. O poeta diz não “aceitar a morte das coisas / que minhas coisas são [...]”. Não está aqui em jogo a questão econômica, mas subjetiva do poeta. O valor aqui é afetivo. O sujeito é o espaço, o espaço é o sujeito. Drummond e o Cine Odeon estão intimamente imbricados.

Com a modernidade e, conseqüentemente, com a industrialização, os aspectos do cotidiano da vida pacata das cidades vão se modificando. A lógica do mercado retira o tempo de ócio do homem, que pouco frequenta os espaços de lazer, porque se dedica a trabalhar entre oito e doze horas por dia. Dele é extraído o máximo de tempo para trabalhar e, dessa forma, contribuir para aumentar os lucros das empresas. O tempo de lazer se transforma em tempo de consumo e de ostentação. O poeta, quase esbravejando, declara: “Não aceito, por enquanto, o Cinema Glória, / maior, mais americano, mais isso-e-aquilo. / Quero é o derrotado Cinema Odeon, / o miúdo, fora-de-moda Cinema Odeon” (OC, 2002, p. 1144-1145). Embora no tempo presente, o tempo passado pulsa mais forte dentro do sujeito lírico.

Fechado o cinema⁶, fechada a mocidade do poeta. Indignado, ele se questiona se terá que aplaudir essa atrocidade, “quando for o caso”. Imaginando serem os arroubos da juventude, ele, melancólico, se questiona “(Amadurecerei um dia?)”. O poeta exige, quer dentro da lei ou fora dela, que reabram o cinema e que ele possa voltar a um passado glorioso. Anos depois, o cineasta italiano, Giuseppe Tornatore, em “Cinema Paradiso” (1988), em tom nostálgico lamenta, assim como o poeta mineiro, a sala de projeção carregada de boas lembranças. Poesia e cinema são expressões que registram a transformação da vida. Para o poeta ficou o registro de que a modernidade destrói as atividades lúdicas e em seu lugar planta

⁶ O Cine Glória, localizado no Centro de Belo Horizonte, fechou suas portas no dia 21 de agosto de 1957. O Cine Metrópole foi demolido no ano de 1983. O Cine Pathé encerrou suas atividades em 1999. O Cine Art Palácio, que nas décadas de 1950 / 1960, abrigava os cineclubistas de BH, fechou no ano de 1992.

atividades de entretenimento e consumo. Ficou em sua memória que a celebração do cotidiano é dilacerada brutalmente em nome de uma modernidade que gera lucros para grupos de empresários.

Em 1929, Belo Horizonte ganha o viaduto Santa Teresa, que passa a modificar a paisagem urbana da capital mineira. No poema “Ruas” (OC, 2002, p. 1093-1094), o poeta questiona:

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

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

Formado por dezoito versos, dividido em duas estrofes, o texto apresenta um eu-lírico questionador: “Por que ruas tão largas? / Por que ruas tão retas?”, já que é dono de um “passo torto” e “regulado pelos becos tortos” oriundo de seu nascimento anunciado por um “anjo torto”. Ademais, é resistente a certas mudanças.

José Guilherme Merquior, que chamou Drummond de “Nosso clássico moderno”, expôs a trajetória do poeta marcada por uma “consciência histórica” e mais do que ninguém ele exprimou a “angústia moderna” vivenciada no país agrário que se transformou em sociedade industrial (1983, p.141-144). Esse sentimento aflitivo e inquietante parece nunca ter abandonado o escritor. Quem nasceu e cresceu no interior, como o poeta, certamente deve se lembrar de várias brincadeiras nas ruas, que com o advento da modernidade ficaram para trás, com os amigos e vizinhos. No poema “Brincar na Rua” (OC, 2002, p. 939), formado por três estrofes de versos brancos, há o registro desse momento:

Tarde?
 O dia dura menos que um dia.
 O corpo ainda não parou de brincar
 e já estão chamando da janela:
 É tarde.
 [...]

 O mundo não é mais, depois das cinco?
 É tarde.
 A sombra me proíbe.
 Amanhã, mesma coisa.
 Sempre tarde antes de ser tarde.

O eu lírico confessa o quão agradável era ouvir o som da frase: “é tarde, tarde”. Era tão gostoso partilhar esses momentos únicos que somente a infância proporciona que “O dia dura menos que um dia” – as horas eram poucas para tantas brincadeiras. E quando as brincadeiras se tornavam mais interessantes, as mães apareciam nas janelas e chamavam as crianças alegando que o dia estava terminando e era necessário, pois, se recolher. Essa constatação leva ao questionamento: “O mundo não é mais, depois das cinco?”. Quem mora no interior sabe que todos os estabelecimentos comerciais fecham cedo; janta-se e dorme-se cedo. No interior é “Sempre tarde antes de ser tarde” e assim como em “Cidadezinha Qualquer” (OC, 2002, p. 23), os acontecimentos ocorrem devagar.

A relação entre o poeta e a cidade natal é contraditória: ao mesmo tempo que dizia que ela era tediosa, pacata, Belo Horizonte foi testemunha de seu crescimento pessoal, profissional e intelectual. Cada vez que a cidade era modificada é como se uma parte do que Drummond viveu e sonhou também se modificasse. O poeta, que guardava os sentimentos em sua memória, reclamava, na segunda estrofe, que na cidade grande tudo é normal: “Aqui tudo é exposto / evidente / cintilante”. Diferentemente, no poeta, nada é exposto, nada é evidente, nada é cintilante. Pelo contrário, nascido na sombra, tudo é sombrio, cinza, escuro. Viver em Belo Horizonte significava “[...] nascer de novo, desarmado”.

Drummond vivenciou confrontos ao longo de sua vida. O maior dos embates foi consigo mesmo. Dentre eles, o telurismo o acompanhou sempre. A leitura de sua obra de estreia, **Alguma poesia** (1930), traduz a inquietude de um poeta dividido entre um passado itabirano, calmo, acolhedor e um presente urbano, agitado e solitário. A cidade mineira assume um papel fundamental não só para ele, mas para o grupo futurista:

Belo Horizonte assume papel destacável na expressão do mineirismo dos modernistas. Aqui assimilavam o Modernismo: foi o cenário belorizontino que serviu de pano de fundo para a experiência deles. Foi aqui que aprenderam

o “espírito moderno”, filtrado de forma inconfundível pelo arraigado mineirismo, de que eram portadores (DIAS, 1971, p. 171)

Maria Zilda Ferreira Cury argumenta que o fascínio pela cidade foi uma característica marcante do Modernismo. Ela afirma que “Em muitos jornais da época, percebe-se uma visão contraditória da cidade. Se, de um lado, louva-se-lhe o desenvolvimento das cidades do Brasil, de outro, deplora-se-lhe o atraso” (CURY, 1996, p. 41). Drummond foi um dos filhos mineiros que não conseguiram viver em uma cidade onde “Devagar... as janelas olham” (OC, 2002, p. 23), todavia ao mesmo tempo “as casas aparecem-desaparecem / quando bem entendem” (OC, 2002, p. 1093-1094). Viveu sua vida entre o elevador e a roça (OC, 2002, p. 36-37).

Dividido entre Minas e o Rio, no poema “Coração Numeroso” (OC, 2002, p. 20-21) temos um poeta que confirma a atração pela então capital da República:

Foi no Rio.
 Eu passava na Avenida quase meia-noite.
 Bicos de seio batiam nos bicos de luz estrelas inumeráveis.
 Havia a promessa do mar
 e bondes tilintavam,
 abafando o calor
 que soprava no vento
 e o vento vinha de Minas.

[...]

Mas tremia na cidade uma fascinação casas compridas
 autos abertos correndo caminho do mar
 voluptuosidade errante do calor
 mil presentes da vida aos homens indiferentes,
 que meu coração bateu forte, meus olhos inúteis choraram.

O mar batia em meu peito, já não batia no cais.
 A rua acabou, quede as árvores? a cidade sou eu
 a cidade sou eu
 sou eu a cidade
 meu amor.

Na primeira estrofe, temos um mineiro que passeia pelo Rio, que tem a promessa do mar, mas que sente o vento de Minas, sua cidade natal. Não podendo morar em Minas, trouxe-a na memória, por isso quando fala de sua cidade de origem há um misto de amor, saudade e resignação. “Coração Numeroso” é uma espécie de declaração de amor de sua vida. A esse respeito, Dias comenta:

Este é poema de perplexidade, de angústia e de desalento. Subjacente a tudo, o fascínio do Rio. Há uma barreira entre o poeta e os homens e as mulheres.

É o mar e o vento de Minas que atenuam a sensação de quase desespero. O mar introjetado: no peito e do espírito. Eis um símbolo da atração litorânea sobre os mineiros (DIAS, 1971, p. 136).

O crítico lembra ainda que o Rio atraiu muitos modernistas mineiros: além de Drummond, destaca Pedro Nava (1903-1984), Aníbal Machado (1894-1964), Martins de Almeida (1903-1983), entre outros. “Coração Numeroso” é uma primeira declaração de afeto pela cidade que o poeta escolheu para viver depois que sua vida alçou novos rumos. O Rio de Janeiro oferecia oportunidades que Minas, embora muito amada, não podia oferecer. As estrofes acima captam o instante em que a simples existência da cidade toma de assalto o indivíduo que já não consegue se desvencilhar da cidade e ambos se unem em um só corpo “a cidade sou eu / sou eu a cidade”. O poema formalmente moderno tematiza as inquietações de um indivíduo provinciano em meio à agitada capital da República. Os sentimentos são contraditórios: uma vontade de morrer misturado à sedução pelo ambiente. Apesar de todo o fascínio pelo Rio e de tudo o que ela poderia lhe proporcionar, o sentimento de mineiridade se fazia presente, não só para Carlos, mas para outros intelectuais que partiram de Minas.

Da relação ambígua entre Minas e seus filhos ilustres, que ora veem a cidade com marasmo, ora condenam-na por suas transformações, criou-se o “mito da mineiridade”. Minas povoada pela melancolia das suas montanhas foi, na verdade, um “claro raio ordenador”, como expressou Drummond em “Prece de mineiro no Rio” (OC, 2002, p. 432-433).

Voltemos ao Modernismo. Nascido em São Paulo é, rapidamente, assimilado por outros centros urbanos. Em Minas, no ano de 1921, Drummond inicia sua carreira de escritor, na condição de jornalista, no *Diário de Minas*. Suas amizades são João Alphonsus (1901-1944), Aníbal Machado (1894-1964), João Dornas Filho (1902-1962), Henriqueta Lisboa (1901-1985), Rodrigo Melo Franco (1898-1969), Ascânio Lopes (1906-1929), Aquiles Vivacqua (1900-1942) entre outros. Esses jovens se achavam ligados ao universo universitário que estava sendo formado e frequentavam as mesmas livrarias e cafés da cidade.

Por volta de 1923, acabaram formando um grupo intelectual e, em contato com os modernistas paulistas em 1924, a partir da viagem que fizeram a Minas, começaram a ganhar sentido enquanto um movimento intelectual, sobretudo com a publicação de *A Revista* (1925), em torno da qual se reuniram Pedro Nava (1903-1984), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Cyro dos Anjos (1906-1994), Emílio Moura (1902-1971), editada por um órgão público e monitorada pelo *Jornal de Minas*, vinculado ao Partido Republicano Mineiro. A convivência nesse meio intelectual permitiu a Drummond adquirir o “espírito moderno”, que anos depois estaria presente em sua poesia. A caravana paulista deflagra um diálogo com um grupo mineiro

promovendo assim não só uma aproximação intelectual, mas de cunho pessoal, como é o caso entre Mário e Drummond, que veremos mais adiante.

O Modernismo mineiro precisou de um impulso maior para se desenvolver. Ele veio primeiro no ano de 1919, quando Mário de Andrade (1893-1945) foi a Minas Gerais para observar a arte colonial, em especial a religiosa, e entrou em contato com Alphonsus de Guimarães (1870-1921), em Mariana. Dessa viagem resultou um estudo intitulado “A arte religiosa no Brasil”⁷. No entanto, sua concretização ocorreu somente em 1924, quando os escritores e artistas de São Paulo foram a Minas para estabelecer um vínculo mais profundo com os jovens mineiros, encontro que Drummond chamou de “a nossa Semana de Arte Moderna”. Os paulistas tornaram-se referência para os mineiros. A assimilação, porém, “não foi passiva nem mecânica nem literal. Houve divergências, houve caminhos diferentes. O ideário do modernismo mineiro da fase heróica tinha peculiaridades muito nítidas” (DIAS, 1975, p.169). Aliado ao espírito moderno, os jovens mineiros traziam em si um “Sentimento de Minas” que os caracterizava, em outras palavras, que os particularizava e os tornava diferentes. A mineiridade colocava o grupo no dilema de conviver e desejar o moderno, mas não conseguir desapegar de um passado glorioso onde tudo transcorre devagar.

Para falar do grupo mineiro, fruto de uma concepção estética, visão de mundo e convivência entre os escritores, faz-se necessário levar em consideração “o ideário mineiro”, a partir de três fatores: 1) tradição repensada; 2) conciliação de lealdade; 3) apelo da razão. Os referidos aspectos analisados têm como base os dois editoriais de *A Revista* (1925), “nota fundamental do Modernismo em Minas” (*idem*, p.175), cujas palavras de ordem são “regionalismo, nacionalismo e cosmopolitismo” [...] (*idem*, p.173). Abordar a tradição repensada, porém, não se trata de “romper com todo o passado intelectual, mas, ao contrário, de valorizá-lo de forma crítica” (*idem*, p.171). A ruptura é de caráter mais estético. O crítico inglês T. S. Eliot (1888-1965), em seu texto “Tradição e talento individual” faz duas proposições: a primeira é uma reconceituação dos termos crítica e tradição, porque ele considera mal utilizados pela crítica da poesia; a segunda, é a questionamento da relação entre o texto e as intenções autorais. O estudioso propõe um conceito de tradição que envolve um sentido histórico, já que não é possível ficar estagnado no passado. Se a única forma de manter a tradição é ficar preso às gerações anteriores, Eliot propõe que ela deve ser “positivamente desestimulada”, porque “a novidade é melhor do que a repetição” (ELIOT, 1989, p. 38). O novo é o que torna a arte literária dinâmica.

⁷ Este estudo foi publicado como crônica na *Revista do Brasil*, volume 14, nº 54, do ano de 1920.

Também sobre a tradição, Drummond ponderou:

Romper com os preconceitos do passado não é o mesmo que repudiá-lo. Uma lamentável confusão faz com que julguemos toda novidade malsã. E toda velharia saudável... A verdade é que o tempo reage sobre qualquer livro de duas maneiras: desbastando-o emprestando-lhe novas aparências. Por um lado, tira-lhe todo interesse que seja do tempo, e com ele se adelgace; por outro, empresta-lhe uma consistência que o torna capaz de impressionar a sensibilidade de tempos diversos (ANDRADE, 1925, p. 32)

Deve-se esclarecer, ainda, que tradição e passadismo são conceitos bem distintos. O passado foi importante na medida em que auxiliou na construção e na organização do presente. Os modernistas condenavam um passado improdutivo e valorizavam os aspectos positivos advindos da tradição. Assim sendo, o Modernismo acontece concomitantemente com o desenvolvimento do século XX. Conforme Eric Hobsbawn (1995), foi um século breve iniciado em 1914, já com a Primeira Guerra Mundial, cujo fim seria o ano de 1991. Ou seja, ele nasce marcado pela desordem, desestruturação entre as nações e milhares de mortes. As décadas de 1920 e 1930, período do surgimento do movimento cultural modernista, foram caracterizadas pela reestruturação dos países europeus afetados pela guerra. No Brasil, o ano de 1922 foi o do centenário de nossa independência e o da realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo, inaugurando oficialmente o Modernismo, cuja essência era a valorização de uma arte genuinamente nacional. O movimento representou uma reação a uma idealização de país e de cultura baseada nos modelos europeus.

No que diz respeito ao tempo e ao público, existem, claro, reações distintas a uma dada obra. Às vezes pode acontecer de o público ver em uma obra algo que o autor nem sequer imaginou, como é o caso do poema “No meio do caminho”. Enquanto o próprio poeta disse querer escrever um poema curto, repetitivo, “deliberadamente monótono de palavras” (ANDRADE, 2003, p. 1227), os leitores, sobretudo os críticos, viram no texto aspectos filosóficos que seu criador disse que nunca havia imaginado. A literatura torna-se interessante, instigante e intensa, porque os leitores reagem de diferentes maneiras diante de uma obra, em determinado contexto.

Concordamos com Dias (1975), que entende que o grupo mineiro teve uma consciência de preservar a história da vida intelectual da região. As obras dos poetas árcades, assim como as obras de Aleijadinho, foram retomadas pelos modernistas. Antônio Francisco Lisboa (1730/1738-1871), escultor, pintor e arquiteto é referência constante na obra dos modernistas. Foi, justamente, através do Modernismo, que visava valorizar as raízes da cultura nacional, que o mestre Aleijadinho ganhou destaque.

Drummond não fugiu à regra. No poema “Lanterna Mágica” (OC, 2002, p. 10-13), o eu-lírico descreve:

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

As representações artísticas desse gênio-escultor, à base de madeira ou pedra-sabão, reúnem, ao mesmo tempo, características do Barroco e do rococó. As pernas musculosas de suas esculturas são características de sua obra, assim como lábios carnudos, olhos amendoados, cabelos cacheados e sinuosos. As pernas cultuadas por Aleijadinho também são de Drummond: “O bonde passa cheio de pernas: pernas brancas pretas amarelas”. Diante de tanta beleza, o eu lírico reflete: “Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração” (OC, 2002, p.5). As pernas representariam o afloramento do desejo exposto tanto pelo escultor, como pelo poeta. O olhar para baixo do sujeito lírico e de seus conhecidos “os homens olham para o chão” (OC, 2002, p. 10-13) faz com que se deparem com as pernas e não com a dura realidade posta.

No poema “O Vôo sobre as igrejas” (OC, 2002, p. 50-51) somos convidados para um passeio:

Vamos até à Matriz de Antônio Dias
 Onde repousa, pó sem esperança, pó sem lembrança, o Aleijadinho.
 [...]
 Este mulato de gênio
 lavou na pedra-sabão
 todos os nossos pecados,
 as nossas luxúrias todas,
 e esse tropel de desejos,
 essa ânsia de ir para o céu
 e de pecar mais na terra;
 este mulato de gênio
 subiu nas asas da fama,
 teve dinheiro, mulher,
 escravo, comida farta,
 teve também escorbuto
 e morreu sem consolação.
 [...]

O poema, formado de seis estrofes, combina versos longos e versos curtos, e convida-nos para uma espécie de procissão pelas igrejas históricas de Minas Gerais “São João, Ouro Preto, / Mariana, Sabará, Congonhas”. Enquanto passamos pela Matriz e seguimos pelas ladeiras vamos conhecendo a obra do Mestre: “querubins [...] de róseas faces, / de nádegas

róseas e rechonchudas [...]”. Na segunda estrofe (quarta do poema), somos apresentados oficialmente a Aleijadinho “Este mulato de gênio”, sua técnica “lavou na pedra-sabão”, suas conquistas “subiu nas asas da fama, / teve também escorbuto / e morreu sem consolação”. Os versos demonstram o conhecimento do eu lírico em relação à técnica adotada por Aleijadinho, como também sobre as circunstâncias de sua morte. O poema destaca não só a importância de seu conterrâneo, mas lamenta seu esquecimento, “pó sem lembrança”.

Uma atitude conciliadora advinda do estereótipo de ser, simplesmente, mineiro, é a segunda reflexão feita por Fernando Correia Dias (1975). O estudioso destaca os vínculos emocionais que se estabeleceram entre os mineiros, o país e o ambiente cosmopolita, sobretudo o europeu da época. “O Brasil passava então por uma crise institucional, a crise da hipertrofia do federalismo, que levaria à Revolução de 1930; e passava também por abalos sociais e políticos [...]” (DIAS, 1975, p. 175). Na obra drummondiana são inúmeros os poemas que expressam esse momento. Destacaremos apenas um, “Morte do Leiteiro” (OC, 2002, p. 168-170), que consideramos emblemático para dar a tônica do momento vigente:

Há pouco leite no país,
é preciso entregá-lo cedo.
Há muita sede no país,
é preciso entregá-lo cedo.
Há no país uma legenda,
que ladrão se mata com tiro.
[...]

O poema, formado por nove estrofes, e dedicado a Cyro Novaes, já inicia escancarando os problemas pelos quais o país estava / está passando. No decorrer das estrofes, o leitor é levado a refletir sobre nossa condição dormente e alienante acerca dos trabalhadores e seus ofícios mal remunerados. Enquanto consumidores de bens e serviços, parecemos não nos preocupar com as condições de trabalho daqueles que tornam isso possível.

O leiteiro foi confundido com um ladrão e sua vida foi tirada precocemente “Se era noivo, se era virgem, / se era alegre, se era bom, / não sei, / é tarde para saber”. O poema retrata, ainda, uma sociedade composta por homens que, além de dormentes para as condições de trabalho de seus semelhantes, são inseguros e temerosos de perder seus bens. Por isso, sob qualquer custo, é preciso manter seu patrimônio. Qualquer um que atravessar seu caminho, sofrerá as consequências. Nas sociedades modernas, em que os homens procuram dominar outros homens, a violência tornou-se recorrente em todas as esferas da sociedade. Triste e ironicamente, o poeta afirma: “Há no país uma legenda, que ladrão se mata com tiro”. Uma

violência que tem crescido vertiginosamente, que nos expõe e nos coloca em uma situação de medo constante. A violência que vem de “baixo” é recebida com (mais) violência por aqueles que vêm de “cima”. A individualidade, a desigualdade e a materialidade são traços de uma sociedade capitalista em que trabalhadores como o leiteiro têm sua vida ceifada de forma vil e perversa.

Nesse e em vários outros poemas, Drummond revela características de uma sociedade formada por tipos individualistas e capitalistas, como o burguês, o mesmo criado pelo amigo Mário de Andrade, no poema “Ode ao burguês”. O poeta paulista coloca no mesmo plano discrepante, é claro, o homem burguês e o homem trabalhador. Aquele gasta seu tempo na completa vigilância de seus bens; este, “nosso irmão”, vive praticamente invisível aos olhos do burguês, trabalhando noite e dia em busca de sua sobrevivência. A poesia social de Drummond nos faz refletir sobre as transformações pelas quais o homem e a sociedade passaram.

O terceiro ponto considerado por Dias (1975), apelo à razão, ou o entendimento do mundo pela razão, significava usar da razão para controlar o real, a formação da nacionalidade através de esforços individuais. O autor destaca um certo voluntarismo, “no sentido de confiança na eficácia do esforço individual na transformação da realidade social, assim como uma crença no poder das elites. É muito claro que se confiava na possibilidade de influência dos intelectuais jovens” (1975, p.174). Os moços modernistas mineiros acreditavam na possibilidade de “persuadir, de divulgar eficazmente as idéias pelos meios pacíficos” (*idem*, p.175). Consideravam que, por serem jovens e desejarem um Brasil melhor para todos, seus ideais poderiam contribuir.

O empenho de compreender, pela inteligência, o enigma do mundo se fez presente em Drummond, do início ao fim de sua obra. Essa racionalidade poética é fruto de um sujeito-escritor que vivencia uma modernidade que apregoa que a emancipação humana somente seria alcançada por meio da razão, logo seria preciso recusar a autoridade teológica.

Essa racionalidade está expressa no próprio fazer poético drummondiano. No poema “O Lutador” (OC, 2002, p. 99-101), em que o poeta se reconhece como alguém lúcido e frio que aparece e tenta “apanhar algumas [palavras] para seu sustento “num dia de vida”. A racionalidade é tamanha que o poeta promete, inclusive guardar sigilo “de nosso comércio”, isto é, entre ele e a palavra, pois o escritor não passaria de um comerciante da palavra. Em “Poesia” (OC, 2002, p. 21), o eu lírico confessa “Gastei uma hora pensando um verso / que a pena não quer escrever”. A razão prega a glória, a objetividade, o culto às normas e às leis. Sem

o viés da magia, do encantamento, da emoção a racionalidade vai tomando conta do homem e daquilo que ele toca.

O grupo modernista mineiro, cujas peculiaridades estão na tradição repensada, na atitude conciliadora e no apelo à razão foi, no entendimento de Dias, “mais prudente, mais moderado, mais tímido do que, por exemplo, o paulista” (1975, p.175). Tantas particularidades não foram suficientes para dar mais visibilidade aos mineiros, já que todos os holofotes foram direcionados para São Paulo. O estudioso, ainda, pondera acerca da dupla e saudável influência que o grupo mineiro exerceu na vida pacata da cidade. A primeira sobre o limitado público leitor da época, “sobretudo os meios intelectuais. É a influência da renovação literária” (*idem*, p. 176). Outras haveriam de surgir. “A segunda influência se exerceu sobre o grupo de poder [...] Muitos dos escritores modernistas se incorporaram à administração, ocupando cargos executivos ou de assessoramento, como hoje se diz” (*idem, ibidem*). Drummond, por exemplo, foi um deles.

De filho de fazendeiro tornou-se funcionário público por mais de quarenta anos. O verso que traduz essa realidade está em “Confidência do Itabirano” (OC, 2002, p. 68) “Tive ouro, tive gado, tive fazendas. / Hoje sou funcionário público”. O início da carreira burocrática deu-se por volta de 1929, quando trabalhou na imprensa oficial de Minas Gerais. No ano seguinte, foi para o gabinete da Secretaria da Integração de Minas Gerais, comandada por Cristiano Machado (1893-1953). Nesse mesmo ano, quando o amigo Gustavo Capanema (1900-1985) passa a comandar o órgão, Drummond é alçado ao posto de oficial da Secretaria. Ainda na década de 1930, o amigo de adolescência o conduziu, na condição de chefe, ao gabinete do Ministério da Educação e Saúde Pública⁸, em 1934, agora no Rio de Janeiro. Após 1945, passou a integrar o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), dirigido pelo amigo Rodrigo de Melo Franco de Andrade (1893-1969). Desse cargo, Drummond saiu apenas no ano de 1962 para se aposentar. Seu novo caminho: as redações dos jornais, tal como iniciou sua carreira literária.

Fernando Correia Dias (1975) entende, e nós também, que as relações travadas entre os intelectuais e o poder público “tiveram papel decisivo no desenvolvimento intelectual da região e até mesmo no processo de sua modernização” (1975, p. 176). Dada a quantidade de mineiros intelectuais, como Gustavo Capanema (1900-1985), Murilo Rubião (1916-1991),

⁸ Em 1930, quando Getúlio Vargas (1882-1954) assume o poder, é criado o Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) pelo fato de a educação e a saúde estarem intimamente interligadas.

Guimarães Rosa (1908-1967), Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) Abgar Renault (1901-1985), que ocuparam cargos públicos, poderíamos afirmar que no Brasil, durante o século XX, o poder público foi exercido pelos grandes pensadores do país.

O estudioso compreende, ainda, que a relação do grupo mineiro e o Brasil seguiu dois caminhos: o confronto da manifestação mineira com outros centros e a presença de expoentes mineiros no cenário nacional. No primeiro caso, é inquestionável o pioneirismo paulista em relação aos mineiros, no que concerne à Literatura, à Música, às Artes Plásticas, à Pintura; em contraposição ao regionalismo em Pernambuco e Rio Grande do Sul. No segundo, houve intercâmbio em São Paulo-Minas, culminado com a transferência de alguns mineiros para outros centros, como foi o caso do poeta Carlos Drummond de Andrade.

Ainda em sua acepção, o grupo mineiro, fruto de uma concepção estética, visão de mundo e convivência entre os escritores, expressou-se de duas formas: manifestações grupais e realizações pessoais. O destaque é para **Alguma poesia** (1930), de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e **Galinha cega** (1931), de João Alphonsus (1901-1944).

Quanto às manifestações coletivas, é imprescindível destacar o balanço literário de 1929, expresso nas colunas do *Diário de Minas*, o lançamento de *A Revista* (1925), há pouco referida, *Verde* (1927)⁹ e *Leite Criôlo* (1929)¹⁰, sem as quais o grupo mineiro teria ficado ilhado e torto em seu canto, parafraseando Drummond. A primeira contou apenas com três edições; a segunda com seis, circulando no período de setembro de 1927 a janeiro de 1928 e em maio de 1929; a terceira com dezoito, entre 2 de junho e 19 de setembro daquele ano. Para Antônio Sérgio Bueno, em **O modernismo em belo horizonte: década de vinte** (1982), declarou que essas publicações são uma resposta “a crise da República Velha e o desmoronamento do poder incontrolável das oligarquias rurais” (1982, p.23). Uma das mudanças significativas desse período foi o crescimento industrial, o que fez surgir a burguesia industrial, a classe média e o operariado. Tais publicações são uma forma de acabar com os resquícios do poder oligárquico e validar a autoridade de uma classe social em ascensão: a burguesia.

⁹ *Revista Verde* (1927), “periódico mensal de arte e cultura”, foi a voz do interior para o fortalecimento do Modernismo, editada em Cataguases circulou de setembro de 1927 a janeiro de 1928 e em maio de 1929. Seus integrantes foram: Henrique Resende (1899-1973), Rosário Fusco (1910-1977), Ascânio Lopes (1906-1929) entre outros.

¹⁰ *Leite Criôlo* (1929), periódico literário, no qual se reuniram João Dornas Filho (1902-1962), Achilles Vivacqua (1920-2010) e Guilhermino César (1908-1993). Seu eixo programático defendia um nacionalismo exaltado, porém anti-ufanista; a exaltação da herança africana, a ojeriza à burrice e a ignorância, à crítica à pretensão e ao pernosticismo.

A Revista (1925) projetou o Modernismo para além do eixo Rio-São Paulo e seu caráter inovador residiu no fato de colocar lado a lado dois tipos de escrita: a acadêmica e a modernista.

Bueno, aponta em *A Revista* (1925), na seção Os livros e as ideias: “Os modernistas assumem o poder de julgar, de emitir seus juízos de valor” (1982, p.35), isto é, assumem o papel de crítico literário. Para esse discurso de autoridade é preciso conhecimento e domínio de conteúdo. Os modernistas eram imbuídos desse poder. É nesse contexto de retórica liberal-latifundiária que os modernistas mineiros “começam a galgar o poder literário” (*idem*, p. 36). A retórica modernista, por seu caráter renovador e contestador, instaurou um novo tipo de escrita, como mostra o poema “Igreja” (OC, 2002, p. 17), do integrante Carlos Drummond de Andrade:

Tijolo
 areia
 andaime
 água
 tijolo.
 O canto dos homens trabalhando trabalhando mais perto do céu
 Cada vez mais perto
 Mais
 - a torre.

E nos domingos a litania dos perdões, o murmúrio das invocações
 O padre que fala do inferno
 Sem nunca ter ido lá.
 Pernas de seda ajoelham mostrando geolhos
 Um sino canta a saudade de qualquer
 Coisa sabida e já esquecida.
 A manhã pintou-se de azul.
 No adro ficou o ateu,
 No alto fica Deus.
 Domingo...
 Bem bão! Bem bão!
 Os serafins, no meio, entoam quirieleisão.

O poema capta, por meio da descrição, a construção de um templo sagrado “Igreja” e as ações desenvolvidas pelos seus frequentadores. Estruturalmente, o texto, encontra-se subdividido em dois eixos semânticos, o sagrado e o profano, é composto de vinte e um versos entre curtos e longos, dividido em duas estrofes.

Na primeira, composta de frases verbais, verso a baixo de verso, constrói-se um poema. Formalmente, as palavras tijolo + areia + andaime + água + tijolo foram expostas uma

abaixo da outra. Simbolicamente, quando juntas, ergue-se a igreja. Interessante destacar que a técnica adotada por Drummond será usada pelos concretistas na década de 1950. O poema e a igreja são construídos pelo eu lírico. Nos quatros últimos versos da primeira estrofe, há uma intertextualidade implícita que nos remete à Torre de Babel. No verso “E nos domingos a litania dos perdões, o murmúrio das inovações” há uma fina ironia, uma crítica implícita, não necessariamente às igrejas, mas ao modo como seus membros elegeram para se congregarem, isto é, através das ladainhas – orações formadas por invocações curtas, tal como a primeira estrofe composta essencialmente de palavras curtas, e respostas repetitivas. A esse respeito Antonio Cândido afirmou que “o sentimento, os acontecimentos, o espetáculo material e espiritual do mundo são tratados como se o poeta se limitasse a registrá-los, embora o faça de maneira anti-convencional preconizada pelo Modernismo” (2004, p. 67). O poeta registra o cotidiano *à la* modernismo e de maneira *gauche*.

Na segunda estrofe, composta predominantemente de frases nominais, há uma seleção vocabular referente ao termo igreja: “domingo”, “ladainha”, “litania”, “perdões”, “invocações”, “padre”, “inferno”, entre outras. O sentido religioso, porém, não se configura somente na seleção vocabular, mas na inter-relação que elas estabelecem entre si. Em meio à linguagem coloquial, surgem ainda algumas figuras de linguagem, como a metonímia no verso “Pernas de seda ajoelham mostrando geolhos”, representando o profano; a personificação “Um sino canta a saudade de qualquer” e “A manhã pintou-se de azul” e a onomatopeia “Bem bão! Bem bão!”, que comporta dois sentidos: a reprodução das badaladas dos sinos e o fato do domingo ser um dia de descanso. Fica claro, ainda, que na igreja cada um tem seu espaço: “No adro ficou o ateu, / No alto fica Deus”. No meio “Os serafins [...] “entoam quirieleisão”.

Outro domingo também foi fotografado de forma instantânea no “Poema que Aconteceu” (OC, 2002, p. 17). Um domingo moderno “sem fim nem começo”, isto é, lento, cansativo, sem sentido porque nada se faz, diferentemente daquele descrito no poema anterior em que os fiéis estão na igreja. O eu lírico, apático e melancólico, conclui: “A mão que escreve esse poema / não sabe o que está escrevendo / mas é possível que se soubesse / nem ligasse” (OC, 2002, p. 17). De forma metonímica, a mão sem mente, a mão sem cérebro, a mão sem senso crítico é fruto de um descompasso entre quem escreve e os acontecimentos que o cercam. O ano de 1930, o poema é do livro **Alguma poesia**: o sentimento é de desencantamento e pessimismo.

A crise da bolsa de Nova York, em 1929, teve um grande impacto negativo no Brasil, além da ascensão de Getúlio Vargas (1882-1954) ao governo do país. A fragilidade política e econômica somada à insatisfação da população faz o escritor questionar sua própria

arte, em uma sociedade marcada pela atmosfera de pessimismo. O poeta é reduzido à sua mão e não a um criador; o poema é reduzido a um ato não criativo; trata-se de uma composição involuntária. Em outro momento, a mão retorna à sua obra, no entanto, com marcas de sujeira: “Minha mão está suja. / Preciso cortá-la. / Não adianta lavar. / A água está podre. / Nem ensaboar. / O sabão é ruim. / A mão está suja, / suja há muitos anos”, no poema “A Mão Suja” (OC, 2002, p.108-109). Há marcas que não podem ser limpas, por isso o eu lírico não consegue purificar a sua mão, marcada por “erros” cometidos no passado.

No poema “Nota Social” (OC, 2002, p. 20), a relação entre o poeta e o espaço urbano novamente se faz presente. “O poeta chega na estação. / O poeta desembarca. / O poeta toma um auto. / O poeta vai para o hotel”. Neste ambiente, ele age como qualquer outra pessoa, ou melhor, “como qualquer homem da terra”. Em meio a “Bandeirolas” e “Bandas de música. Foguetes” ele se encontra melancólico, haja vista que não se adequou à modernidade de “Máquinas fotográficas assetadas. Automóveis imóveis. Bravos [...]”. Essa não adequação se deve ao seu desejo de viver em consonância com a natureza. Contudo, as árvores do passeio público estão gordas, prisioneiras “de anúncio coloridas / árvore banal, árvore que ninguém vê / canta uma cigarra. / Canta uma cigarra que ninguém ouve / um hino que ninguém aplaude” tal qual o canto do poeta que “fecha-se no quarto” porque “está melancólico”.

Na condição de leitor, Drummond leu e ressignificou o espaço dentro de sua poética. O sujeito lírico “No elevador” (Rio de Janeiro) pensava “na roça”, e “na roça”, (Minas Gerais) pensava “no elevador” (OC, 2002, p. 36-37). Mais do que pensar no espaço vivido, ele exerceu uma forte influência na constituição e na percepção de mundo desse sujeito, que primeiro explicou que “Quem me fez assim foi minha gente e minha terra / e eu gosto bem de ter nascido com essa tara” (OC, 2002, p. 36-37) e, depois, confidenciou que ser “triste”, “orgulhoso” e de “ferro” eram marcas adquiridas em decorrência do espaço em que nasceu (OC, 2002, p. 68). Além de explicar e confidenciar a essência do espaço em sua vida, criticou duramente todos aqueles que suspiravam por outros lugares: “Para mim, de todas as burrices a maior é suspirar pela Europa” tendo em vista ser a Europa “uma cidade muito velha onde só se fazem caso de dinheiro / e tem umas atrizes de pernas adjetivas que passam a perna na gente” (OC, 2002, p. 36-37). A transformação do espaço urbano em expressão lírica foi um dos temas recorrentes no século XX, período do Modernismo, em que as cidades se tornaram objetos poéticos.

Voltemos (à) *A Revista* (1925) e ao espírito renovador da linguagem modernista apreendida pelos jovens mineiros, como vista nos versos acima. Nela observamos “os sinais de uma consciência da literatura como fato de linguagem” (BUENO, 1982, p. 37), assim como a

“contundência do coloquial” [...] segundo expressão de João Luiz Lafetá, através da postura agressiva ou humorística” (2000, p. 20), expressão da primeira fase do movimento. A linguagem dos modernistas, nesse momento, é de despreocupação com os padrões formais. Caracterizava-se pelo humor e pela ironia, sarcasmo, crítica e coloquialidade. A leitura de **Alguma poesia** (1930) vai totalmente ao encontro dessa proposta. O lema era destruir para reconstruir sob as bases da originalidade, conforme os manifestos brasileiros [Antropofagia, Poesia Pau-Brasil] do início do século XX.

Enquanto estudioso, Lafetá atenta para o fato da necessidade de desvendar os limites e o alcance de qualquer movimento de renovação estética. Para isso, dois momentos precisam ser levados em consideração: o projeto estético e o projeto ideológico. O primeiro estava diretamente ligado às modificações da linguagem, o segundo, vinculado à visão de mundo de uma época. “[...] se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo” (LAFETÁ, 2000, p. 20). Houve no movimento modernista uma convergência entre o projeto estético e o ideológico: rompimento com a linguagem tradicional, rebuscada, bacharelesca, artificial e idealizante, própria do Parnasianismo, assim como um rompimento com uma oligarquia rural instalada no poder durante décadas.

Entre a Proclamação da República e o início da Era Vargas (1930), o Brasil foi governado por uma elite composta de grandes proprietários rurais e pecuaristas, cujo objetivo era garantir e ampliar cada vez mais seu poder. As implicações resultavam em todos os campos: políticos, econômicos, sociais e culturais. A Semana de Arte Moderna (1922) foi uma manifestação que reagiu contra as estruturas oligárquicas, os padrões arcaicos e a invasão cultural estrangeira que despersonalizava o país. Os modernistas lutavam para “abrasileirar” a cultura brasileira e tornar a arte mais acessível à população. Essas ideias, claro, iam de encontro aos setores conservadores oligárquicos que dominavam o país.

Outro ponto importante para o entendimento do Modernismo mineiro diz respeito ao poder que a burguesia agrário-mercantil exercia nos aparelhos do Estado. Ou seja, o *Diário de Minas*, jornal do Estado, era o principal órgão financiador de *A Revista*. Isso significava que os “modernistas mineiros não questionavam radicalmente o poder estatal”, na acepção de Lafetá (2000, p.41). A linguagem é inovadora, mas a crítica é amena. Maria Zilda Cury, em **O movimento modernista em Belo Horizonte** (1998) também guarda a mesma opinião. Segundo Cury, o referido jornal, extremamente conservador, estava ligado ao Partido Republicano Mineiro e às oligarquias do Estado, “nem por isso deixou de abrigar a renovação cultural

proposta pelos jovens escritores” (1998, p. 39). Em outras palavras, “Preservados os interesses políticos do PRM e os do grupo por eles representados, tinham os modernistas liberdade para publicarem o que quisessem” (*idem, ibidem*). O que se entende é que as oligarquias, ao mesmo tempo que mantinham seu poder resguardado, estavam abertas ao processo de modernização. Na verdade, Cury (1998) entende que houve um choque entre o antigo (oligarquia), o moderno (processo de industrialização) e a emergência do novo (camadas populares).

O Grupo de Belo Horizonte formado por Drummond e seus amigos (Nava, Almeida, Capanema) aproveitou a ocasião, independentemente dos jogos políticos, para “divulgar produções modernistas de outros Estados, auscultou o clima renovador que se vivenciava em outras capitais e a ele deu resposta própria e original” (*idem*, p. 40). A literatura é linguagem e a linguagem faz parte de uma estrutura de poder. Em sua **Aula Inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França** (1977), Roland Barthes (1915-1980) declarava que discurso é poder, mesmo quando ele está fora desse lugar de poder. Ele defende que o poder é um objeto político e um objeto ideológico. O objeto inscrito no poder é a linguagem ou, mais precisamente, sua expressão obrigatória: a língua. “A linguagem é uma legislação, a língua é seu código” (BARTHES, 1997, p. 11). Literatura é linguagem e se linguagem é poder, conseqüentemente, literatura é poder. Ela não reproduz o que foi dito ou o que está posto; é criação, é subversão, é transgressão. O teórico entende e nós também a Literatura não como uma sequência de obras, um setor de comércio ou de ensino, mas como “a prática de escrever” (*idem*, p. 15). Para além de um sistema de obras, a literatura é uma prática humanizadora pela qual o homem se liberta, se conhece e compartilha saberes (histórico, colonial, geográfico, social). A arte literária depende, essencialmente, da imaginação, da criatividade e do domínio da língua.

A contradição entre Literatura e Política se fez presente na prosa drummondiana. Parte de sua obra foi produzida dentro de um caldeirão ideológico, guerras, ditadura, que marcou visceralmente seus versos. Antonio Cândido (1999), vincula o movimento modernista às mudanças políticas e econômicas vivenciadas no Brasil, em decorrência do declínio da República Velha permitindo, assim, repensar nosso processo histórico e cultural. Ou melhor, é importante não esquecer que o Modernismo não foi um simples movimento literário, assim como o Romantismo, mas um movimento cultural e social de grande amplitude de reavaliação da cultura brasileira, que coincidiu com fatores políticos e econômicos que culminaram em grandes transformações para a população brasileira e, segundo o estudioso, ocorrendo no Centenário da Independência (1922) deu a impressão de “uma revisão de si mesmo e abria

novas perspectivas, depois das transformações mundiais da Guerra de 1914-1918, que aceleraram o processo de industrialização e abriram um breve período de prosperidade para o nosso principal produto de exportação, o café” (CANDIDO, 1999, p. 71). O fator político é uma das bases fundantes do Modernismo. Em “Divagação sobre as ilhas” o cronista esclarece que [...] “E, contentor do mundo burguês, que outra coisa faz senão aplicar a técnica do sonho, com que os sensíveis dentre os burgueses se acomodam à realidade, elidindo-a?” (ANDRADE, 2003, p. 231). O senso mineiro da ordem transformava-se em matéria jornalística. Essa conduta amordaçada não era prerrogativa de *A Revista*. *Leite Criôlo* não era diferente. É preciso esclarecer que “não é possível separar a Revolução de 30 em Minas Gerais do trabalho dos modernistas mineiros no sentido de repensar a realidade nacional e alterar os códigos em que essa realidade vinha vazada” (BUENO, 1982, p. 43). Os escritores são sujeitos sociais e históricos, portanto assumem um compromisso social com seu tempo. Eles lutavam pela renovação intelectual do país, porque acreditam que a tradição não era para sepultar seus ideais, mas uma fonte de inspiração para sua sede de criação literária. A atitude combativa dos modernistas se dava através da publicação de teorias, obras e manifestos. A preocupação com o “nacional” ultrapassa o campo estético e literário e torna-se ideológico.

Além de ser financiada pelo Estado, *A Revista* (1925), cujas frentes eram a Literatura, a Arte e a Política, enfrentou um desequilíbrio de base, por isso teve apenas três edições: havia escritores demais para um público leitor escasso. A ausência de um público-leitor foi um dos fatores para que este periódico chegasse ao fim rapidamente.

Em seu editorial de número primeiro, um aviso importante acerca de seus idealizadores: “Não somos românticos; somos jovens” (*idem*, p. 44). E como tal inquietos e ansiosos por se rebelar contra a estagnação literária vigente. Se em certo momento faltou aos intelectuais mineiros acesso aos livros ou mesmo um maior entrosamento com os acontecimentos do país, “não lhes pode ser negada uma íntima e intrínseca necessidade de participação, um inquieto e severo questionamento sobre a vida em torno, através do questionamento crítico de si mesmos, em seu espaço social de insulamento e repressão” (ARAÚJO, 1975, p. 181). O espírito questionador dos jovens mineiros está nas páginas de *A Revista*, *Revista Verde* e *Leite Criôlo* e também em suas obras, como **Alguma poesia** (1930), da qual já exemplificamos. Os jovens mineiros, para além de Minas Gerais, enfatizaram o Brasil com seus problemas, sua diversidade e um forte nacionalismo.

Por meio dos projetos estético e ideológico do movimento modernista anteriormente referido pretendíamos rever nosso passado de colono, como defendia Oswald de Andrade (1890-1954), munido de uma linguagem áspera com questionamentos de fundo

histórico. Não houve no eixo Rio-São Paulo, tampouco em Minas Gerais um grupo de intelectuais coeso, porém, o nacionalismo foi um dos temas que permeou, embora sob ângulos diferentes, os escritores modernistas, quer no eixo Rio-São Paulo, quer em Minas Gerais. Enquanto na obra de Mário de Andrade (1893-1945) o nacionalismo se manifestou na esfera estética e ética; em Drummond, prevaleceu o campo estético. Em suas diferentes fases, em especial no início de sua carreira literária e da amizade com o autor de **Macunaíma** (1928), caracterizou-se por ser um período de contestação e de negação do panorama nacional brasileiro, como atesta em uma carta datada de 1924, entre Drummond e Mário: “Sabe de uma coisa? Acho o Brasil infecto. Perdoe o desabafo que a você, inteligência clara, não causará escândalo. O Brasil não tem atmosfera mental, não tem literatura; não tem arte” (ANDRADE; ANDRADE, 2002, p. 57). No poema “Também já fui brasileiro” (OC, 2002, p. 7-8), um eu lírico melancólico olha seu passado de forma nostálgica, ao mesmo tempo que ironiza o “povo moreno”, retrato do povo brasileiro, do qual ele é enfático ao afirmar “não sou mais”. O sujeito lírico aprendeu, ainda, “que o nacionalismo é uma virtude” e que “todas as virtudes se negam”, portanto, o próprio nacionalismo é recusado. Esse pessimismo e essa melancolia levam o eu lírico a negar não somente o nacionalismo, mas seu próprio canto: “Hoje não deslizo mais não, / não sou irônico mais não, não tenho ritmo mais não” (OC, 2002, p. 7-8).

A amizade entre ambos proporcionou a Drummond receber aulas de brasilidade de Mário: “Você, com duas ou três cartas valentes acabou o milagre. Converteu-me à terra, creio agora que, sendo eu mesmo, sou outro pela visão menos escura e mais amorosa das coisas que me rodeiam” (*idem*, p. 95). Desse momento em diante até **Sentimento do mundo** (1940), o nacionalismo drummondiano torna-se crítico e reflexivo. Esse fato não impede o poeta mineiro, por várias vezes, voltar-se para dentro de si.

No poema “Hino Nacional” (OC, 2002, p. 51-52), extraído de **Brejo das almas** (1934), o poeta traz à tona o Brasil e sua brasilidade de forma crítico-reflexiva, irônica e bem-humorada:

Precisamos descobrir o Brasil!
 Escondido atrás das florestas,
 Com água dos rios no meio,
 O Brasil está dormindo, coitado
 Precisamos colonizar o Brasil.

O que faremos importando francesas
 muito louras, de pele macia,
 alemãs gordas, russas nostálgicas para
 garçonetes dos restaurantes noturnos.

E virão sírias fidelíssimas.
 Não convém desprezar as japonesas...

Precisamos educar o Brasil.
 Compraremos professores e livros,
 assimilaremos finas culturas,
 abriremos dancings e subvencionaremos as elites.

Cada brasileiro terá sua casa
 com fogão e aquecedor elétricos, piscina,
 salão para conferências científicas.
 E cuidaremos do Estado Técnico.

Precisamos louvar o Brasil.
 Não é só um país sem igual.
 Nossas revoluções são bem maiores
 do que quaisquer outras; nossos erros também.
 E nossas virtudes? A terra das sublimes paixões...
 os Amazonas inenarráveis... os incríveis João-Pessoas...

Precisamos adorar o Brasil!
 Se bem que seja difícil compreender o que querem esses homens,
 por que motivo eles se ajuntaram e qual a razão
 de seus sofrimentos.

Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!
 Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,
 ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.
 O Brasil não nos quer! Está farto de nós!
 Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.
 Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?

O título do poema é uma alusão ao Hino Nacional brasileiro, um dos quatro símbolos da República Federativa do Brasil, cuja letra é de Joaquim Osório Duque Estrada (1870- 1927) e música de Francisco Manuel da Silva (1795- 1865). Seu caráter laudatório difere do poema em análise de tom crítico, reflexivo e contestatório. Antonio Cândido declara que a Literatura Brasileira assume um compromisso com a construção de uma nação: “[...] A literatura do Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por este compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexistente nas literaturas dos países de velha cultura” (1975, p. 18). Além da tonalidade do humor e da ironia, a poesia drummondiana apresenta um olhar arguto, perspicaz e comprometido com seu tempo em que “As leis não bastam”, por isso são necessárias palavras “roucas e duras, / irritadas, enérgicas” (OC, 2002, p. 125-130).

O poema “Hino Nacional”, composto de oito estrofes irregulares, é construído a partir de dois tempos verbais: presente do indicativo seguido de um verbo no infinitivo – “Precisamos descobrir”, “Precisamos colonizar”, “Precisamos educar”, “Precisamos louvar”, “Precisamos adorar” e “Precisamos, precisamos esquecer”; futuro – “O que faremos importando francesas”, “Compraremos professores e livros”, “E cuidaremos do Estado Técnico”. Os verbos estão na primeira pessoa do plural, conferindo a ideia de que todos nós, poeta e leitores, refletamos sobre Brasil e nosso papel em sua construção. O poeta brinca, ainda, com os verbos no gerúndio - “O Brasil está dormindo, coitado” - para conferir ao texto um tom de prolongamento e de mansidão. O país precisa ser conhecido e potencializado. Não pode e não deve permanecer “Deitado eternamente em berço esplêndido”

Na segunda estrofe, o eu lírico questiona o que faremos importando francesas louras, alemãs gordas, russas nostálgicas, sírias fidelíssimas e as japonesas. O período da escritura de **Brejo das almas** (1934) é também o período mais intenso da imigração em solo brasileiro. Além disso, somos frutos de um processo de hibridação. A chegada de mais estrangeiros, leva-nos a pensar em um novo processo de colonização. Notar que as mulheres que chegam não são índias, tampouco portuguesas, marcando um distanciamento geográfico entre Europa e Oriente. Esse distanciamento é o mesmo vivenciado pelo eu lírico *gauche* e a realidade no qual ele está inserido.

Na estrofe seguinte, “Precisamos educar o Brasil”, o verbo educar vem acompanhado de outros, como comprar, assimilar, abrir e subvencionar. “Professores e livros” serão comprados. Na era da industrialização, pessoas são reduzidas à movimentação financeira. No quarto verso “assimilaremos finas culturas, / abriremos *dancings* e subvencionaremos as elites” a cultura-americana e as elites brasileiras são criticadas. Essa mesma análise já havia sido realizada pelos modernistas paulistas, sobretudo por Oswald de Andrade (1890-1954) em seu “Manifesto Antropofágico” publicado na *Revista Antropofagia* (1928-1929). Enquanto Drummond faz uma crítica à cultura estrangeira e às elites que a solidificam, Oswald apresenta uma proposta mais radical: devorar a cultura estrangeira e criar uma cultura nacional. Seria uma inversão de papéis: evoluiríamos da condição de devorado para devorador. O passado cultural seria engolido, um (novo) presente, construído. Atente-se, ainda, ao fato de que, ao longo do poema, o poeta diz do que precisamos e do que não precisamos.

Na quarta estrofe, em tom político, explicita-se uma (quase) promessa: “Cada brasileiro terá sua casa / com fogão e aquecedor elétricos, piscina, [...]”. Até os dias de hoje, é insinuado pelos governantes que cada brasileiro terá o mesmo padrão de vida, dentro de um

estado laico, moderno e industrializado. O verso “E cuidaremos do Estado Técnico” remete-nos à influência científica e positivista que dominou o século XIX.

Somos uma “terra de sublimes paixões [...]”. Nesse instante, outra alusão é feita ao Hino Nacional “Nossos bosques têm mais vida / Nossa vida no teu seio mais amores”. Se palavra puxa palavra, diríamos que música/poema puxa poema, porque nos faz lembrar de “Canção do Exílio”¹¹, do poeta Gonçalves Dias (1823-1864) “Nosso céu temais estrelas, / Nossas várzeas têm mais flores, / Nossos bosques têm mais vida, / Nossa vida mais amores”. O Hino Nacional traz em seu bojo os elogios que faltam ao poema drummondiano: “Gigante pela própria natureza / És belo, és forte, impávido colosso / E o teu futuro espelha essa grandeza” [...]. Somos uma nação apaixonada pelo samba e pelo futebol.

Outro poema “Fazendeiros de Cana” (OC, 2002, p. 885-886) também alude textualmente à “Canção do Exílio”:

Minha terra tem palmeiras?
 Não. Minha terra tem engenhocas de rapadura e cachaça
 e açúcar marrom, tiquinho, para o gasto...
 Tem cana caiana e cana crioula,
 cana-pitu, cana rajada, cana-do-governo
 e muitas outras canas e garapas
 [...]
 As fazendas misturam dor e consolo
 em caldo verde-garrafa
 e sessenta mil-réis de imposto fazendeiro.

Drummond relê Gonçalves Dias ao mesmo tempo que dele se distancia. No poema romântico há uma afirmação categórica de que a terra tem palmeiras e nelas canta o sabiá. No texto moderno há um questionamento acerca da existência das palmeiras e uma resposta seca: “Não”. O que tem são “engenhocas de rapadura e cachaça / e açúcar marrom [...]”. Na estrofe final, sentimos um certo amargor nas palavras do poeta que cita “dor e consolo”, além dos impostos a que um fazendeiro é fadado a pagar ao governo.

Retornando ao poema “Hino Nacional”, na sexta estrofe, o eu lírico reafirma a necessidade de “adorar o Brasil!”. Contudo, através de uma estrutura anafórica, em tom reflexivo e melancólico, questiona-se a possibilidade de adorar o país tendo “no pobre coração já cheio de compromissos [...]”. O sujeito lírico também acredita ser “difícil compreender o que

¹¹ “Canção do Exílio” foi um poema escrito em 1843 e integra a obra lírica *Primeiros Cantos* (1843), composta pelo poeta romântico Gonçalves Dias; produzida em um momento de intenso nacionalismo, devido à recente separação entre a colônia brasileira e a metrópole portuguesa. A ordem é exaltar os valores naturais do Brasil. Quando o texto foi escrito, Dias cursava Faculdade de Direito em Coimbra. Vivia um exílio geográfico. Além de fazer alusão ao Hino Nacional, o poema alude à Canção Militar do Expedicionário (no trecho) “Por mais terras que eu percorra, não permita Deus que eu morra; Sem que volte para lá”.

querem esses homens, /por que motivo eles se ajuntaram e qual a razão de seus sofrimentos”. Mas quem seriam esses homens a que é referido? Os escritores e intelectuais que tal como Mário e Oswald de Andrade construíram sua obra exaltando sua pátria? Ou seriam os políticos que lutavam por um país com mais equidade? Quem sabe o poeta está se referindo a ele mesmo? Conhecer a si ou compreender o outro é uma das atividades mais difíceis a que o homem se propôs, principalmente em se tratando de um sujeito lírico cujo “coração é muito pequeno” [...] “Estúpido, ridículo e frágil” [...] (OC, 2002, p. 87-88).

Após descobrir, colonizar, educar, louvar e adorar, é chegada a hora de esquecer o Brasil: “Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!”. Trata-se de um país tão “majestoso”, “sem limites” e “despropositado”, que existia talvez para os escritores do período do Romantismo (1836-1881). O Brasil dos modernos “não nos quer! Está farto de nós! / Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil. / Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?”. Provocativo e melancólico, o poeta fala de um Brasil que não subsiste, portanto não existiriam os brasileiros. O Brasil que existe é permeado de problemas e de limitações em oposição a um Brasil aludido no Hino Nacional.

O nacionalismo drummondiano tornou-se irônico, humorístico, crítico e reflexivo. Ao fim do poema nos questionamos: o que é o Brasil? Quem é o brasileiro? Indagações que não são para serem respondidas propriamente, mas que estejam constantemente em nossos pensamentos. Inquiri-las é uma tentativa de compreender os vários brasis no qual estamos inseridos. O Drummond individual de **Alguma poesia** (1930) vai aos poucos se tornando coletivo.

Se realizado um balanço da produção literária da época, salvo alguns artigos e a prosa de ficção de Mário e Oswald de Andrade, na concepção de Laís Côrrea de Araújo (1975), era através da “poesia que o Modernismo atuava com maior eficiência e com verdadeiro espírito inventivo” (ARAÚJO, 1975, p. 185). Foram muitas as obras poéticas de cunho irreverente e crítico publicadas nesse período, como **Pauliceia desvairada** (1922), de Mário de Andrade, **Pau-Brasil** (1925), de Oswald de Andrade, **Alguma poesia** (1930), de Carlos Drummond de Andrade, **Poemas** (1930), de Murilo Mendes, **O acendedor de lampiões** (1932), de Jorge de Lima etc. Ao estudar a poesia modernista, Laís Côrrea de Araújo (1975), pondera que ela tenha sido o tónus do movimento. “Tendo a coragem e até o desaforo de quebrar o tabu da língua, atingiu-se pela poesia o cerne da linguagem, cortou-se o nó de sua sistematização e de suas linhas de diretrizes. O poema-piada foi o paredão em que se massacrou a língua castiça, o sentimentalismo agudo, as inspirações celestiais” (*idem, ibidem*). Além do poder da poesia, a estudiosa destaca que nem Murilo Mendes, Emílio Moura ou mesmo Carlos Drummond de

Andrade foram modernistas de primeira ordem ou por modismo “e sim por uma intrínseca e natural tendência do novo, pela capacidade jovem de invenção” (*idem, ibidem*). Esse fato se deve, porque em sua concepção, somente pode ser considerado modernista, quando o espírito estético for mais forte do que o espírito ético. Antonio Cândido e José Aderaldo Castello destacam que “Esta admirável safra lírica marca um divisor de águas para cada um de seus autores e para a poesia brasileira” (1981, p. 23). A fase demolidora do Modernismo vive agora sua fase mais esplendorosa, mais madura e mais fecunda.

O contexto do Modernismo mineiro foi vital para que o poeta Carlos Drummond de Andrade, ao entrar em contato com o Modernismo do eixo Rio-São Paulo, estivesse intelectual e esteticamente preparado para assimilar os valores de uma nova estética que se apresentava e desafiava para uma nova batalha. O poeta simplesmente respondeu: “Palavra, palavra [...] se me desafia, aceito o combate” (OC, 2002, p. 99-101). Combate aceito, é o momento de compreender como se deu a relação entre o poeta e o movimento.

2.2 A simbiose do século XX: Modernismo e Drummond

“E como ficou chato ser moderno.
Agora serei eterno.
[...]
Eterno! Eterno!
[...]
A cada instante se criam novas categorias do eterno”.
(OC, 2002, p. 407-409)

Este tópico busca mostrar que, à medida que o Modernismo se desenvolve e se consolida como um movimento de ruptura em relação à linguagem anterior (parnasiana e simbolista), também Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), com a publicação de **Alguma poesia** (1930), é reconhecido por seus pares como um escritor moderno, em virtude das características de sua obra: versos livres, linguagem prosaica e irônica, valorização ao cotidiano.

O século XXI está sendo marcado por grandes revoluções, dentre elas a revolução modernista e a revolução pop, em que a poesia e a música ficaram extremamente próximas e vários movimentos foram surgindo para congregar essa união: da Bossa Nova ao Tropicalismo. O Modernismo, “modernização + conscientização nacional” (MORICONI, 2002, p. 25), movimento cultural que dominou as Artes brasileiras dos anos 20 aos anos 60 do século XX, trouxe, em seu berço, o “espírito demolidor” modificando “a cultura literária e até mesmo os

parâmetros pelos quais a língua portuguesa passou a ser escrita e falada no Brasil” (*idem*, p. 26). Em outras palavras, ao nascer, trazia a proposta de romper com os padrões estéticos vigentes e produzir uma arte crítica e nacionalista. Acerca do movimento, José Guilherme Merquior (1941-1991) destaca: “O Modernismo foi a contribuição do Brasil à arte moderna”. Sua “língua [é] maleável e nacionalizada” (1976, p. 5) causou um verdadeiro estardalhaço nos meios acadêmicos. Além disso, foi a base para consolidação de nossa identidade cultural, pois coube aos modernistas “promover uma reorientação de toda a cultura brasileira, no sentido de aproximá-la de uma compreensão mais factual da realidade histórica, sociológica e antropológica” (MORICONI, 2002, p. 31). O grupo modernista nos mostrou uma outra realidade cultural: menos afetada pelos modelos europeus porque, essencialmente, brasileira.

Antonio Cândido e José Aderaldo Castello concebem o Modernismo a partir de três fatos intimamente ligados: “um movimento, uma estética e um período” (1981, p.7). O movimento aconteceu em São Paulo, em 1922, a Semana de Arte Moderna, que se espalhou pelo Brasil, e tinha como objetivo superar a literatura anterior: “restos do Naturalismo, do Parnasianismo e do Simbolismo” (MORICONI, 2002, p. 7). Constituiu-se uma teoria estética, não necessariamente clara e unificada, mas “que visava sobretudo orientar e definir uma orientação” (*idem, ibidem*). Esses fatos compreenderam alguns períodos distintos: um dinâmico e agressivo, que se estende até 1930, abrindo-se para uma etapa de maturação, cujo término é o ano de 1945.

Nesse primeiro instante, ocorre a quebra da métrica e da rima, além de transformações no plano fonético, semântico e sintático da palavra. Essa atividade demolidora tornou-se a essência dos próprios artistas. Octavio Paz (1984) declara que a poesia moderna apresenta em sua essência a contradição, decorrente das vanguardas que dominaram o cenário cultural na primeira metade do século XX. Acrescenta que moderno é também “Uma tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo” (PAZ, 1984, p. 17). Interromper para recomeçar. Também a literatura brasileira passou por profundas transformações, mas a principal, talvez, tenha sido a dessacralização do objeto poético. Não significa dizer que a poesia foi reduzida ou simplificada a uma condição inferior. Pelo contrário: ela passou a ser mais conhecida, mais lida, mais declamada, porque mais acessível; todos os temas se tornaram matéria poética. Caracterizou-se por ser irreverente, irônica, bem-humorada, próxima da oralidade e marcada pela liberdade de estilo.

Antonio Cândido e José Aderaldo Castello, acerca dos modernistas de 1922, afirmam: “O que os unificava era o grande desejo de expressão livre e tendência para transmitir, sem os embelezamentos tradicionais do academismo, a emoção pessoal e a realidade do País”

(1981, p. 9). Por isso, afirmavam que a maior contribuição dos modernistas era a liberdade para criar e se expressar. Sem criação e expressão não há arte. A liberdade pela qual lutavam era em todos os âmbitos: “vocabulário, sintaxe, escolha dos temas, a própria maneira de ver o mundo” (*idem*, p. 10). Estilisticamente, rejeitaram os padrões portugueses e buscaram uma expressão mais coloquial, próxima do falar do povo brasileiro. “O seu desejo principal foi o de serem atuais, exprimir a vida diária, dar estado de literatura aos fatos da civilização moderna” (*idem*, p. 10). Assim sendo, valorizavam o prosaico e o bom-humor, uma verdadeira “alegria criadora” (*idem*, p. 11). Pretendiam, assim, romper com o nacionalismo enfeitado de seus antecessores e alavancar a etnografia e o folclore brasileiros.

Seu segundo momento inicia-se simbolicamente no ano de 1930. No campo da prosa, há “a entrada na cena literária dos regionalistas nordestinos, e um surto geral de ficção renovada por todo o País” (*idem, ibidem*). O Naturalismo, o romance com preocupação psicológica e social foram modernizados. Contudo, nos interessa a poesia, que ainda guardou resquícios do momento anterior, mas sua essência era a reflexão e a crítica. Logo se viu um abandono das formas cristalizadas pelo Parnasianismo, extravasamento do lirismo, através dos versos livres, o que pode representar uma grande responsabilidade dos poetas, “já que em arte a liberdade é quase sempre mais difícil a utilização de receitas” (*idem, ibidem*). A liberdade pode gerar falsa poesia, assim como pseudoversos e pseudopoetas.

Em **Alguma poesia** (1930), a língua maleável e nacionalizada se presentifica nos versos do poeta através do coloquialismo, da ironia, do humor e da piada. Conforme Octavio Paz (1984), a ironia e o humor, tal como o conhecemos, são invenções do espírito moderno. Para Affonso Romano de Sant’Anna (1992), o humor, nas artes do século XX, não diz respeito a um país ou a uma cultura. Tratou de um fenômeno de ressonância, em virtude das condições culturais e sociais semelhantes a todos. Ironia, humor e piada nada mais são do que recursos dos modernistas para consolidar as contradições do período anterior, 1922. Ou seja, a melodia desse período cedeu espaço a uma forma mais irônica, irreverente e descontraída. Com a publicação, em 1928, do poema “No meio do caminho”, que será analisado em outro momento, o poeta causa uma celeuma entre a tradição e a modernidade.

Acerca da ironia, Sant’Anna, que estudou a *gaucherie* em Drummond, declara que o “relacionamento psicológico entre o *gauche* e o irônico é estrutural, e historicamente a ironia tem se mostrado como recurso legítimo dos tipos diferentes e excêntricos” (1992, p. 58). O poeta que nasceu anunciado por um anjo torto aprendeu a rir de si e dos outros. O humor e a piada são para Drummond uma forma de defesa que o poeta *gauche* estabeleceu para se comunicar e se proteger das agruras da sociedade; um modo de autoconhecimento e de desvelar

as aparências. Trata-se de um desabafo de alguém que procura disfarçar sentimentos com os quais ainda não aprendeu a lidar.

No “Poema de sete faces” (OC, 2002, p. 5) a ironia recai sobre si próprio, já que nascer, de modo geral, significa bênçãos; para Carlos, sofrimento. Nasceu vaticinado por um anjo torto, que profetizou: “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida”. Esse fato fez com que seu olhar ficasse distante dos homens: “As casas espiam os homens /que correm atrás de mulheres” e não o próprio Carlos. Assim também seus olhos “não perguntam nada”. Nasceu “atrás do bigode”, “sério, simples e forte”. Ironicamente, apesar de tais características “Quase não conversa. / Tem poucos, raros amigos”. Como se não bastasse, em determinado momento questiona-se: “Meu Deus, por que me abandonaste”. Há, aqui, uma intertextualidade explícita com o texto bíblico. Cristo (filho) ao sofrer na cruz, pergunta “Pai, por que me abandonaste?” (BÍBLIA SAGRADA, Mt. 27, 46, 1994, p.1068). O sujeito lírico, fruto da modernidade, que deixou Deus em segundo plano, sente-se abandonado e com medo diante tantas mudanças, por isso, queixa-se de seu abandono. E mesmo que se “chamasse Raimundo/ seria uma rima, não seria uma solução”. Apesar de tudo, a lua e o conhaque o colocam “comovido como o diabo”, como expressa a última estrofe do “Poema de sete faces” (OC, 2002, p. 5).

Para a concretização da ironia é necessário um certo distanciamento entre o eu lírico e aquilo que o cerca, é preciso uma certa insensibilidade no olhar, como o descrito em “Moça e soldado” (OC, 2002, p. 27-28):

[...]
 Meus olhos espiam espiam
 espiam soldados que marcham
 moças bonitas
 soldados barbudos
 ... para namorar, para brigar.
 Só eu não brigo.
 Só eu não namoro.
 [...]

A visão é um dos sentidos mais aguçados quando se é poeta. O próprio sujeito lírico se questiona: “Existem as coisas / sem ser vistas?” (OC, 2002, p. 1187-1189). O olhar fascina, encanta, atrai e descobre aquilo que estava encoberto. Em Drummond, o olhar é a ponte entre o sujeito lírico e o mundo no qual está inserido. O olhar drummondiano não conhecia fronteiras: passou por Belo Horizonte, Sabará, Caeté, Itabira, São João Del-Rei, Nova Friburgo, Rio de Janeiro, Bahia – “Lanterna Mágica” (OC, 2002, p. 10-13), percorreu “Ruas em pé” [...] “ruas cheias de mulas-sem-cabeça”; em “Desaparecimento de Luísa Porto” (OC, 2002, p. 231-235),

pediu a quem soubesse “do paradeiro de Luísa Porto / avise sua residência / à Rua Santos Óleo, 48”, dialogou com Machado de Assis em “Novo apólogo” (OC, 2002, p. 311), andou de trem e escutou o ranger de trilhos em “Noturno mineiro” (OC, 2002, p. 314-315), imaginou do Rio de Janeiro a sua Itabira e sentiu saudades, em “Canção imobiliária” (OC, 2002, p. 315-316), sentiu “os desmaios de maio” no “céu carioca”, em “Maio no Leblon” (OC, 2002, p. 316-317), conheceu o Rio Amazonas “o maior do mundo”, em “Cidade sem Rio” (OC, 2002, p. 318-319), descobriu que “O luar deixava as coisas mais brancas”, em “Luar em qualquer cidade” (OC, 2002, p. 320). Era um olhar amplo, sensível, solidário e, por vezes, melancólico – “Meus olhos têm melancolia [...]” (OC, 2002, p. 10-13). Este *pathos* melancólico foi desencadeado já em seu nascimento *gauche*, bem como por questões referentes ao contexto da modernidade tardia.

Depois de tanto ver, o poeta buscou distanciar o seu olhar e tão-somente espiou e ironizou “Só eu não brigo / Só eu não namoro” (OC, 2002, p. 27-28). A partir de então, tal como Midas, a ironia espalhou-se em tudo o que tocava.

Em “Também já fui brasileiro” (OC, 2002, p. 7-8), o eu lírico diz que ponteou viola, guiou forde, assim como aprendeu “na mesa dos bares que o nacionalismo é uma virtude”. Nesse caso “Bastava olhar para mulher, / pensava logo nas estrelas / e outros substantivos celestes”. O conectivo de adversidade - **mas** – completa o tom irônico. “Mas [...] os bares fecham”, “Mas eram tantas, (mulheres/estrelas) minha poesia perturbou-se”, ou seja, o eu lírico, através de uma metonímia, confunde-se com os acontecimentos e as pessoas ao seu redor. Resta-lhe inquieto resignar-se e declarar:

[...]

Eu irônico deslizava
satisfeito de ter meu ritmo.
Mas acabei confundindo tudo.
Hoje não deslizo mais não,
não sou irônico mais não,
não tenho ritmo mais não.

A mudança de tempo verbal ao longo do poema (pretérito perfeito, pretérito imperfeito e presente) comprova a confusão ocorrida com o próprio sujeito lírico. O advérbio de negação - **não** - é a marca do coloquialismo presente na poética drummondiana. E como nacionalismo é uma virtude, o vocábulo *Ford* é abasileirado para *Forde*.

Ressaltamos que o título do poema alude à obra homônima **Casamento do céu e do inferno** (1790) do poeta inglês, William Blake (1757-1827), precursor do Romantismo. O diálogo entre imagens angelicais e demoníacas presente no texto dos dois escritores é próprio da visão dualista dos fatos e necessária ao entendimento da Modernidade.

No poema “Romaria” (OC, 2002, p. 37), dedicado a Milton Campos, o povo, à medida que sobe “a ladeira que leva a Deus” deixa “culpas no caminho”. A ironia culmina quando os romeiros, mesmo estando puros, precisam ofertar suas “flores, prendas e rezas”. Há um grande sofrimento por parte do santo que “expira magoado” e “Ninguém não percebe, o dia é de festa”. A festa religiosa, aos poucos, transforma-se em uma grande algazarra: “No adro da igreja há pinga, café, /Imagens, fenômenos, baralhos, cigarros [...]”. Os pedidos, os mais esdrúxulos, ao santo não cessam:

Sarai-me, Senhor, e não desta lepra,
do amor que eu tenho e que ninguém tem.

Senhor, meu amo, dai-me dinheiro,
[...]

Jesus meu Deus pregado na cruz,
me dá coragem pra eu matar
um que me amola de dia e de noite
e diz gracinhas a minha mulher.

Jesus Jesus piedade de mim.
Ladrão eu sou mas não sou ruim não.

Os romeiros pedem com os olhos
pedem com a boca, pedem com as mãos
Jesus, já cansado de tanto pedido
dorme sonhando com outra humanidade

O primeiro pedido é para ser curado não da lepra, doença que na Antiguidade mutilava e destruía a vida de uma pessoa. Na Bíblia hebraica, lepra (*tsaraáth*) assumia o sentido de desonra, vergonha e desgraça. O pedinte quer ser curado do amor, sentimento que ele tem, mas que não encontra alguém para compartilhar com ele, por isso, sente-se mais isolado do que um leproso. O outro pedido é por dinheiro, objeto de poder, que possui a virtude de tudo conseguir comprar e, dessa forma, satisfazer as necessidades do homem. Contrariando o sexto mandamento da Escritura Sagrada, “Não matarás”, a Jesus é pedido forças para tirar a vida de alguém que acaba com sua paz e “diz gracinhas” à sua esposa. Outra grande chacota é a daquele que se reconhece ladrão, mas não se reconhece como uma pessoa “ruim”. As súplicas partem de todo o corpo: olhos, boca e mãos. Nos versos finais, a ironia do poeta é aderida por Jesus na última estrofe. Após tantas invocações dos fiéis, é Jesus quem sonha com uma humanidade melhor e mais justa.

Em “Sentimental” (OC, 2002, p. 16), o eu lírico põe-se “a escrever teu nome / com letras de macarrão”. Todavia:

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

[...]

- Está sonhando? Olhe que a sopa esfria!

Eu estava sonhando...

E há em todas as consciências um cartaz amarelo:

"Neste país é proibido sonhar."

O trabalho poético não pode ser concluído, porque falta-lhe a matéria-prima: “uma letra somente”. Sem ela, a palavra fica incompleta o que inviabiliza finalizar o poema. Ela penetra em nosso cotidiano, nas relações litúrgicas, jurídicas e amorosas, de tal modo que não é possível pensar nela e, mediamente, associar ao sujeito individual e o sujeito coletivo. Sonhar também não é possível, porque enquanto sonhamos, o tempo passa e a “sopa esfria”. Esfriar, aqui, significa voltar à realidade. Em uma sociedade moderna marcada por diferenças e desigualdades, somos cooptados por um sistema que nos quer fortes, invencíveis, destemidos, mas não sonhadores, pois enquanto estamos sonhando, outros estão realizando. Nesse período, “Cheiramos flores de medo” e “Vestimos panos de medo” (OC, 2002, p. 123-125), porque esse sentimento paralisa nossos sonhos e nossas ações. Um indivíduo que sonha é perigoso para uma época de incertezas e inseguranças, por isso desde cedo nos incutiram o medo, pois um sujeito temeroso é mais fácil de ser manipulado.

Em “O sobrevivente” (OC, 2002, p. 26-27), a ironia metamorfoseia-se em corrosão:

Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais sim-
 [ples

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 melhoram
 e matam-se como percevejos.

Os percevejos heróicos renascem.

Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.

E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.

(Desconfio que escrevi um poema.)

A segunda metade do século XVIII foi marcada por inúmeras mudanças, tanto de ordem econômica, como de ordem social. A Revolução Industrial, passagem da manufatura à indústria mecânica, inaugura uma sociedade, predominantemente, industrial que passou a usar o maquinário de forma sistemática na produção e no transporte de mercadorias. O progresso tecnológico passou a se constituir um dos traços mais significativos do mundo moderno.

Após a Revolução Industrial a vida da humanidade se transformou: surgimento de novas tecnologias, acúmulo de riqueza para a burguesia, sobrecarga de trabalho para os trabalhadores, expansão do sistema capitalista, avanço dos impactos ambientais, individualismo exacerbado, segregação de indivíduos, de classes e de nações. De modo geral, há o esgarçamento das relações humanas, a vida torna-se artificial, porque o homem se perde dentro das tecnologias que ele próprio criou, chegando a um ponto em que nos questionamos: o homem domina a máquina ou a máquina domina o homem? A sociedade torna-se mecânica, artificial e mercantil. Vive-se plenamente o presente, esquece-se o passado e não se pensa no futuro.

O próprio Drummond no poema “Mãos dadas” (OC, 2002, p. 80) se recusava a ser um “poeta de um mundo caduco” e também não estava disposto a cantar “o mundo futuro”, porque o importante era “a enorme realidade” e “o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”. O homem rompe com seu passado e busca construir outros valores. A fé religiosa passa para um segundo plano e o homem retorna a ser o centro de tudo.

O relativismo, o secularismo e a exacerbação da subjetividade tornam-se os grandes desafios de uma sociedade moderna, individualista, consumista e narcísica, em que as novas tecnologias geram sujeitos frágeis.

Em “O sobrevivente”, vemos que a modernidade acaba por confundir a vida do cidadão simples. “Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples”. Aturdido e desencantado, o homem se vê diante de uma realidade em que para se fumar bastava apertar um botão, os paletós abotoavam-se por eletricidade etc. Até o amor, esse sentimento que precisa do toque, do cheiro, da presença do outro, agora “Amor se faz pelo sem-fio”. A maior ironia é que diante de tantas transformações um sábio declarou que falta muito para atingir um nível razoável de cultura. “Mas até lá, felizmente, / estarei morto”. O poeta sente-se feliz por não compactuar com tantas mudanças que para ele não fazem sentido. O desencanto com o contexto é de total apatia, por isso esse sentimento de não pertencimento. O apogeu da ironia acontece quando o poeta desconfia que escreveu um poema, uma vez que no início do poema já está anunciado: “Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade. / Impossível escrever um poema - uma linha que seja - de verdadeira poesia”.

(OC, 2002, p. 26-27). Embora as desventuras sejam inúmeras, a modernidade é um período propício para se fazer poesia questionadora e reflexiva.

São muitos os fatos irônicos, esquisitos e contraditórios nessa vida moderna.

Destaquemos alguns:

1) Papai Noel às avessas;

Papai Noel entrou pela porta dos fundos
(no Brasil as chaminés não são praticáveis),
entrou cauteloso que nem marido depois da farra.
("Papai Noel às avessas", OC, 2002, p. 25)

2) O diabo tem olho torto;

Por uma frincha
O diabo espreita com o olho torto.
("Casamento do céu e do inferno", OC, 2002, p. 6-7)

3) Nacionalismo é virtude;

[...] e aprendi na mesa dos bares
que o nacionalismo é uma virtude.
("Também já fui brasileiro", OC, 2002, p.7-8)

4) O vento brinca;

E o vento brinca nos bigodes do construtor.
("Construção", OC, 2002, p. 7-8)

5) A paisagem é alterada em nome do crescimento econômico;

Na minha rua estão cortando árvores
botando trilhos
construindo casas.
("A rua diferente", OC, 2002, p.13-14)

6) O Natal é modificado;

Natal.
O sino longe toca fino.
Não tem neves, não tem gelos.
Natal.
("O que fizeram do Natal", OC, 2002, p.15)

7) Sonhos são proibidos;

Eu estava sonhando...
E há em todas as consciências um cartaz amarelo:
"Neste país é proibido sonhar".

("Sentimental", OC, 2002, p. 16)

8) Pedras dificultam a caminhada;

No meio do caminho tinha uma pedra
 Tinha uma pedra no meio do caminho
 Tinha uma pedra
 No meio do caminho tinha uma pedra.
 (“No meio do caminho”, OC, 2002, p. 28)

9) Acontecimentos sem importância;

[...] A mão que escreve este poema
 Não sabe que está escrevendo
 Mas é possível que se soubesse
 nem ligasse.
 (“Poema que aconteceu”, OC, 2002, p. 17)

10) Mentiras jornalísticas;

O jornal conta histórias, mentiras...
 Ora afinal a vida é um bruto romance
 E nós vivemos folhetins sem o saber.
 (“Sweet Home”, OC, 2002, p. 19)

11) Escrita difícil;

Gastei uma hora pensando um verso
 Que a pena não quer escrever.
 (“Poesia”, OC, 2002, p. 21)

12) Vida chata;

Eta vida besta, meu Deus.
 (“Cidadezinha qualquer”, OC, 2002, p. 23)

13) Poema-piada;

Stop.
 A vida parou
 Ou foi o automóvel?
 (“Cota zero”, OC, 2002, p. 28)

Alguma poesia (1930), como denotam os versos anteriores, é o autorretrato de um poeta simples, melancólico, tímido e irônico. “Na verdade, desde *Alguma Poesia* foi pelo prosaico, pelo irônico, pelo anti-retórico que Drummond se afirmou como poeta congenialmente moderno”, na concepção de Alfredo Bosi (1994, p. 444), opinião compartilhada também por Antonio Cândido para quem Drummond é o primeiro grande poeta “nascido intelectualmente dentro do Modernismo, sem laivo de passado e nem perigo de volta a ele” (1999, p. 96). As características acima mencionadas são comuns a muitos outros poetas,

como Mário e Oswald de Andrade. Em Drummond há um traço peculiar: sua “mineiridade”, fruto de seu intimismo, ensimesmamento, de sua personalidade *gauche* impregnada por laivos de tristeza e solidão. Ele é, na verdade, um mineiro-universal detentor de duas riquezas: “Minas e o vocábulo” (OC, 2002, p. 1197), capaz de poetizar o cotidiano do homem comum com suas pedras no meio do caminho. Ele consegue unir suas dores, melhor dizendo, o “som libertador”, “som moleque”, “som perverso” (OC, 2002, p. 903) às de seus semelhantes “Viste as diferentes cores dos homens, / as diferentes dores dos homens” (OC, 2002, p. 87). Além disso, recusou-se a ser um poeta de um “mundo caduco”, ou seja, escolheu ser um poeta moderno que considera “a enorme realidade” a “A vida presente” (OC, 2002, p. 80) com suas perplexidades, sobressaltos e oscilações.

Quando Drummond estreia em 1930, o movimento já estava consolidado. Vivencia-se uma outra realidade artística. Para Gilberto Mendonça Teles (1996), o amadurecimento intelectual de Drummond se dá com o amadurecimento do próprio modernismo. Paralelamente, os dois evoluíram juntos. Para Houaiss, a obra do poeta é a consagração do movimento, porque a

ele exatamente coube, mais do que a ninguém, dentre os modernistas [...] a função de cristalizador do movimento, pois nele é que a poesia brasileira contemporânea atingiria a plenitude moderna, de que derivariam (no melhor sentido) os melhores poetas subsequentes – moderna no sentido de antenação com a problemática do mundo moderno, na sua multifacetada e aparentemente caótica dispersão e concentração planetizados (HOUAISS, 1976, p. 34).

Tanto estética quanto conteudisticamente a modernidade esteve presente nos versos drummondianos. Formalmente, ele desorganizou os “cânones métricos” (*idem*, p. 33), libertou as palavras das amarras dos dicionários tão essenciais aos poetas parnasianos. A poesia tornou-se acessível a todos. Além disso, o conceito de poesia é ampliado. Em “Procura da poesia” (OC, 2002, p. 117-118) descobrimos que ela transcende, vive em toda parte. É necessário, pois, penetrar surdamente no reino das palavras. Caso o poema emudeça ou se torne obscuro, a paciência se faz imprescindível. Quanto ao conteúdo, há uma desarmonia entre o homem, seus atos e o contexto histórico.

Drummond nasce em um momento culturalmente fecundo e conturbado. Fecundo porque a literatura brasileira, por meio do movimento modernista, entra em uma fase em que há uma consolidação da poesia, do romance regional e do ensaio histórico. Em contrapartida, o quadro político e econômico – crise cafeeira, guerra, ditadura – gerou crises, incertezas e exigiu artistas com uma postura mais aguerrida diante desse contexto.

Em **Alguma poesia** (1930), conhecemos um escritor eivado de um individualismo exacerbado, contudo formalmente desprendido da linguagem tradicional clássica, conciso, irônico e bem-humorado. Poeta ainda em processo de descoberta, Drummond foi um experimentador da linguagem, pois estava ciente de que estava em pleno crescimento e transformação diante da poesia e do mundo. Em 1940, com **Sentimento do mundo** o leitor se depara com um escritor que sai de seu mundo e de suas dores, reconhece “que havia uma guerra”, reconhece a necessidade de “trazer fogo e alimento”. Diante de sua dispersão em relação ao contexto histórico no qual estava inserido, pede humildemente aos seus camaradas “que me perdoeis” (OC, 2002, p. 67). A solidão abre espaço para a solidariedade. O “eu” se torna capaz de olhar para o “outro”.

Em suma, modernismo e a poesia drummondiana crescem e evoluem no mesmo ritmo. Ainda que gritando "sim! ao eterno" (OC, 2002, p. 407-409), o pessimismo e a melancolia seguem de “Mãos dadas” (OC, 2002, p. 80) com o poeta entre a “vida besta” e o “vasto mundo”.

2.3 Entre a “vida besta” e o “vasto mundo” há um poeta melancólico

“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” (OC, 2002, p.10-13)

A manifestação melancólica - tristeza, sentimento de perda, dor de existir, adoecimento da alma - tem sido objeto de um vasto campo disciplinar que se estende desde a Medicina, a Psicologia, a Psicanálise, passando pela Filosofia¹², até chegar à Literatura. Na Idade Média, era compreendida como um adoecimento espiritual, místico e supersticioso pelos religiosos, que acreditavam se tratar do afastamento de Deus ou um adoecimento da alma. Na Antiguidade, estava associada à bílis negra: um estado de longa duração tanto de medo como de tristeza. A bílis é o humor natural do próprio corpo e pode sofrer variações, tais como excesso e deslocamentos. A partir das ideias de Hipócrates e sua teoria dos humores (século IV a.C), a melancolia deixa de ser obra de punição dos deuses por algum erro cometido e torna-se um desequilíbrio humoral. Em uma sociedade caracterizada pelo apogeu da técnica, por infortúnios

¹² Em *Problema XXX, 1*, Aristóteles (384-322 a.C) aborda a questão da melancolia associada ao processo criativo. Pensar tal relação está para além dos métodos farmacológicos e dos atos destrutivos do homem contra si mesmo. Ele defendia que os grandes homens de gênio, exímios homens de exceção seriam grandes melancólicos e por isso se destacariam em atividades artísticas, políticas, filosóficas.

e desamparos como é a modernidade, em que cada vez mais se evidencia a fraqueza humana, a melancolia é encarada como uma tomada de posição subjetiva diante das perdas a que o sujeito é constantemente submetido.

Em **Luto e melancolia** (1974), Freud declara que o excesso da bÍlis torna o melancólico propenso, em um mesmo instante, a ser “quente” e a ser “frio”, ou melhor, a oscilar entre os extremos e o torna inclinado ao processo criativo. Sem um lugar fixo, sem conseguir se adaptar às exigências do Outro ou do meio que se transforma rápido demais, o indivíduo melancólico se reinventa por meio da linguagem. Em seu processo criativo, ele sente necessidade de gerar algo que possa refletir ou reelaborar a ordem do mundo, como uma forma de compreendê-lo. Além disso, a linguagem está para além de uma dimensão comunicativa, é uma prática social pela qual os sujeitos se constituem por meio de interações sociais. Por conseguinte, a linguagem é uma atividade humana, histórica e social.

Em especial, o povo brasileiro é melancólico de acordo com a tese de Paulo Prado em **Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira** (1928). “Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram” (PRADO, 2012, p. 39). Esta melancolia seria fruto da cobiça pelo enriquecimento rápido e pela luxúria do homem branco com mulheres indígenas e negras.

O colonizador sai de sua pátria e, em nome da ambição, parte em busca de novas riquezas. É um melancólico que percorre várias nações que não é a sua. Quando chega a terras desconhecidas, impõe a todos os seus costumes e a sua língua ao povo colonizado, que também se torna melancólico porque, nesta condição, perde a si próprio. A era dos descobrimentos torna melancólicos dominadores e dominados. Olhando o Brasil do passado com suas riquezas e expropriações e o Brasil do presente com suas potencialidades e desperdícios é de se compreender que esse sentimento esteja mais vivo do que nunca.

Este tópico tem o intuito de discutir a melancolia do poeta lírico na modernidade, tomando como base **A rosa do povo** (1945), obra de caráter social, que além disso, pondera acerca da linguagem poética drummondiana e alcança notas de um trabalho sofisticado, primoroso, inteligente e reflexivo. Pode parecer paradoxal que no livro de cunho mais engajado do poeta, o destaque seja a melancolia. Mais do que uma forma de expressão, ela o incitou à resistência, pois o poeta a tratou como uma potencialidade transformadora. Além disso, possibilitou-lhe aprimorar sua escrita e projetar-se enquanto um poeta que, concomitantemente, pensa acerca do fazer poético e não foge à luta com a única arma que dispõe: a palavra, “fenômeno ideológico por excelência”, na concepção de Bakhtin (1998, p. 36). É por isso que ela fascina, seduz e desafia o escritor a “dominá-la” em uma “luta inglória” (OC, 2002, p. 99-

101), já que são muitas, como declararia o próprio Drummond. Ela é um dos meios pelos quais o homem se humaniza, pois, “a palavra está presente em todos os atos de compreensão e em todos os atos de interpretação” (BAKHTIN, 1998, p. 38). Ademais, está impregnada de conteúdo ideológico. O estudioso ainda afirmará que “A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros” (*idem*, p.113). É o elo entre o escritor e o leitor. Àquele cabe a tarefa de colher as melhores palavras, uni-las em frases, períodos, versos convincentes, sonoros e expressivos. A este, compete atribuir significado ao que leu, preencher espaços em branco e criar ilações com as palavras de outros textos.

Se de um lado ela se apoia sobre o escritor, na outra extremidade se apoia no leitor. Logo, “A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor” (*idem, ibidem*). Entre ambos não existe neutralidade, sujeição ou passividade, mas uma relação dialógica. A palavra é a unidade funcional da linguagem permeada de elementos de natureza visual, acústica e sinestésica. Através dela aprendemos a conhecer melhor o universo de possibilidades que nos cercam, por isso ela tem sentido e faz sentido. Outrossim, conhecemos e nos fazemos conhecer pelo outro, desvendamos a nós mesmos e nos aproximamos ou não do próximo. Ferramenta de trabalho do escritor, ela é o registro dos fatos e acontecimentos vividos e sentidos.

Drummond a queria, mas não para ser consultada em vão nos dicionários. Era categórico ao afirmar: “Quero só a palavra / que nunca estará neles / nem se pode inventar”. Acreditava na possibilidade de todos viverem em comunhão, “(...) mudos / saboreando-a” (OC, 2002, p. 1207-1208). Por meio dela, expurgou amores e dores, dentre elas a melancolia, que tanto provoca o humor depressivo como o humor exaltado. A esse tipo, adotou em seus versos.

Reinaldo Marques em “Tempos modernos, poetas melancólicos”, declara que a temática da melancolia é recorrente na década de 1930 a 1950 na produção literária dos poetas mineiros, dentre eles Abgar Renault (1901-1995), Henriqueta Lisboa (1901-1985) e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). Trata-se do reflexo “de um projeto de modernidade centrado, traçado nas metrópoles colonizadoras” (1998, p. 159-160). Essa geração tem na melancolia uma de suas características, uma vez que a modernidade é um período marcado por grandes ambiguidades: oferece ao mesmo tempo segurança e perigo; oferece confiança e risco; oferece avanços tecnológicos e distanciamento dos indivíduos. É um momento de apatia em relação a certos princípios, convivência conflitiva de ideias e pensamentos, angústias individuais crescentes, sensação de tempo caótico, retrocessos de valores.

O estudioso afirma, ainda, que para viver essa experiência da modernidade é necessário que o sujeito lírico seja um “herói melancólico” (*idem*, p. 160) para conseguir

sobreviver a tantas intempéries. O que diferenciava esse herói dos demais, era o modo como se colocava no e via o mundo: de forma observadora, sábia, crítica, sensível e intelectualizada.

Dentro desse contexto ambivalente, a arte moderna literária expressa os paradoxos do homem quanto ao presente e seu medo quanto ao futuro. Valendo-se da linguagem, condição da subjetividade humana, o poeta expõe as contradições e os desenganos a que todos nós estamos submetidos. Sendo a modernidade um período de crise identitária, é na e pela linguagem produzida pelo poeta que ele constrói sua identidade literária. A linguagem drummondiana expressou um sentimento de solidão e de inoperância frente a certos acontecimentos em várias de suas obras. A melancolia foi tratada por Drummond como um meio de não sucumbir ao caos, que foi o século XX.

A melancolia sempre esteve atrelada a conjunturas que colocavam o homem em situações limites e o obrigava a refletir sobre o seu lugar no mundo. Em **História concisa da literatura brasileira**, Alfredo Bosi (1994) também destaca o pessimismo, o imediatismo, o irracionalismo e o nacionalismo como características da segunda geração do Modernismo. Acrescenta, ainda, que essa geração faz uso dos versos livres, da forma clássica, da linguagem coloquial. É preciso destacar que tais características não têm o objetivo de chocar o leitor, mas externar o estado de espírito do escritor. Drummond de **Claro enigma** (1951) consegue, por exemplo, retomar os valores clássicos em seus versos, diferentemente do Drummond de **Alguma poesia** (1930), que cultivou o verso livre, a ironia e a linguagem coloquial. O primeiro está desencantado com os novos rumos do país: Ditadura. “Escurece, e não me seduz / tatear sequer uma lâmpada”. Apático, sente-se vazio e de “Braços cruzados” (OC, 2002, p. 247-248). O poeta de 1930, ao contrário, é irônico, debochado, bem-humorado: “E o amor sempre nessa toada:/ briga perdoa perdoa briga” (OC, 2002, p. 8).

Os escritos dessa geração, na concepção de Reinaldo Marques, denotam atributos melancólicos:

o ensimesmamento do eu confrontado com experiências de perda, decorrentes de um tempo e um mundo de mudanças e ruínas; uma atitude crítica em relação ao próprio eu, apreendido como insatisfatório e precário; a inibição da atividade, em prol de uma atitude contemplativa (1998, p. 1962).

O tom melancólico desse período funciona como uma metáfora das relações do poeta com o mundo e com o lugar que ele ocupa nesse contexto. A sociedade moderna, essencialmente narcisista e imediatista, opera transformações no modo de ser e de viver do sujeito que altera sua relação com seus pares e o novo contexto vigente. Sentindo-se desolado, o sujeito melancólico vive a moralidade do cotidiano refletindo no absurdo da existência. Ademais, oscila entre a contemplação do mundo físico e do mundo metafísico, mergulhado em

si, para que haja um entendimento maior do todo. Tem na memória uma aliada para reviver fatos do passado, que embora tristes, o ajudam a compreender o presente.

A poética drummondiana pode ser observada como um ícone dos desencontros, dos deslocamentos e dos desencaixes de um sujeito-lírico torto, fragmentado, preso a um lugar (Itabira- MG) e a sua gente, que se valeu da palavra para passar sua vida a limpo e, dessa forma, compreender-se.

Ainda na obra **Luto e melancolia**, Freud (1974) relata a perda de um objeto ou de um ente gerando o recolhimento do eu e um desinteresse pelo mundo. Contudo, depois de um determinado tempo de maturação da dor, no luto, o “eu” se mostra aberto a outros objetos capazes de substituir aquele que fora perdido. Quanto ao processo melancólico, o mesmo não acontece, pois, a perda não se completa, porque o sujeito não consegue distinguir com nitidez o que se perdeu, ou seja, “a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetal retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda” (FREUD, 1974, p. 168). O melancólico, frente a essas perdas, torna-se um indivíduo descrente, pessimista, duvida de si e de todos, vive em um constante estágio de perplexidade.

É bom frisar que essa cor melancólica contaminou, além de poetas, os romancistas, os cronistas e os memorialistas mineiros como, por exemplo, Autran Dourado em **Solidão solitude** (1972) e Lúcio Cardoso, em **Crônica da casa assassinada** (1959). Estamos diante de uma Minas coberta pela cor cinza¹³.

Tanto pode ser compreendida como uma patologia, um sentimento de apatia e de desânimo, uma afetação fisiológica, como também como um comportamento meditativo, em que sobressaem a contemplação, o questionamento e a dúvida. O ser melancólico inspira e respira reflexão. A melancolia em Drummond está associada a experiências individuais e a experiências históricas. Sua lírica, pautada por pedras no caminho é, portanto, reflexiva e meditativa. É uma forma que o poeta encontrou para entender a si e buscar sentido para o mundo, uma vez que sua obra oscila entre a preocupação com os “problemas individuais” e os “problemas sociais”. Como um poeta lutador, a linguagem é a arma da qual se vale para

¹³ Reinaldo Marques escreveu um artigo “Minas Melancólica: poesia, nação, modernidade” (<http://www.ufjf.br/revistaipotese/files/2011/05/5-minas-melanc%3%b3lica.pdf>) em que discute a correspondência do poeta Carlos Drummond de Andrade sob a perspectiva melancólica. A recorrência ao tema já havia sido comentado no ensaio “Tempos Modernos, Poetas Melancólicos” presente no livro *Modernidades Tardias* (1998). Outro escritor, Luís Costa Lima, em *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral* fala do princípio-corrosão: uma certa amargura que irradia da percepção do que é contemporâneo pelos mineiros. A literatura produzida em Minas, tanto na poesia, como na prosa, reflete uma relação dos escritores com a geografia local sob uma tonalidade acinzentada.

combater uma sociedade reificada. Através da ironia, do humor, discutidos anteriormente, e da ponderação, o poeta busca conseguir sobreviver em meio a tantas perdas.

Carlos Drummond de Andrade, o homem e poeta, parece ter nascido sob o signo da melancolia em uma data bastante sugestiva: 31 de outubro - “Halloween” ou dia das bruxas. O poema “A bruxa” (OC, 2002, p. 93-94), dedicado “A Emil Farhat” (1914-2000), jornalista e escritor mineiro, expressa esse importante momento:

Nesta cidade do Rio,
de dois milhões de habitantes,
estou sozinho no quarto,
estou sozinho na América

[...]

Esta cidade do Rio!
Tenho tanta palavra meiga,
conheço vozes de bichos,
sei os beijos mais violentos.
viajei, briguei, aprendi.
Estou cercado de olhos,
de mãos, afetos, procuras.
Mas se tento comunicar-me
o que há é apenas noite
e uma espantosa solidão.

Companheiros, escutai-me!
Essa presença agitada
querendo romper à noite
não é simplesmente a bruxa

É antes a confidência
exalando-se de um homem.

O poeta moderno, além de conviver com as inúmeras transformações ocorridas com o advento de novos tempos, precisa aprender a conviver com um sentimento que ao mesmo tempo o inquieta e o inspira a criar: a solidão. Trata-se de um sentimento controverso de quem não é só, de quem não está só, mas de quem se sente só. A modernidade deixou o sujeito bastante livre em suas escolhas, mas ao mesmo tempo o tornou solitário. Embora o outro seja um escudo contra a solidão, a presença de relacionamentos não é garantia contra ela. A consciência da solidão gerava em Drummond companheiros dentro de si mesmo.

Continuando o poema analisado, observa-se uma dupla solidão. Primeiro, por ser escritor/poeta em um mundo consumista, mercadológico e tecnológico em que o livro é considerado um objeto caro, portanto pouco acessível, e que ainda precisa lidar com as profecias

de que será substituído pelo livro digital. Diferentemente dos livros de autoajuda, os de poesia são pouco ou nada rentáveis. Nesse sentido, “O artista da palavra tanto pode receber uma valorização positiva, como um elo forte e vivificante da cultura, como pode ser visto de forma negativa, como elemento à margem da estrutura produtiva” (FONSECA, 2000, p. 43). Arriscamos a dizer que a última assertiva prevalece.

A segunda solidão é a do sujeito que clama por amor e por amizade, e mesmo morando em uma cidade de dois milhões de habitantes, conhecedor de “tanta palavra meiga”, que está cercado “de olhos / de mãos / de afetos”, mas, ao procurar estabelecer comunicação, sua resposta é “uma espantosa solidão”. A esse respeito o autor de **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade** afirma:

A alienação do homem na cidade moderna é, outra vez, assunto de “A bruxa”. O poeta está só no seu quarto, com um desejo ansioso de companhia, mas sem possibilidade de comunicar-se e, sabendo que a mesma necessidade existe noutras pessoas, fica contudo reduzido à completa solidão [...] (GLEDSON, 1981, p. 153)

O sujeito moderno é uma espécie de Édipo, jogado ao mundo para sofrer: cedo conheceu o medo e o desamparo em meio às instituições de poder. Quando resolveu fugir, porque acreditava em mundo melhor, encontrou a cegueira e a desgraça. Sozinho, qual “bicho-do-mato” (OC, 2002, p. 106-107) o sujeito moderno vive.

O terreno da modernidade implica a subjetividade do sujeito e exacerba sua solidão. Joel Birman, em seu livro **Mal-estar na atualidade: a Psicanálise e as novas formas de subjetivação** declara que:

[...] As décadas finais do século XX se caracterizam pelo *ceticismo*. As utopias políticas que dominaram o imaginário ocidental, desde a Revolução Francesa, soçobraram. O ideal de felicidade enunciado pelo Iluminismo, pelo qual o homem dominaria a natureza e constituiria uma sociedade igualitária pelo domínio da razão científica, já não provoca mais as certezas de outrora. Não é por acaso, certamente, que assistimos nos dias de hoje a um vigoroso processo de re-evangelização do mundo, através do qual se retorna à religião como busca de proteção face ao desamparo. Busca-se assim, uma visão de mundo re-aseguradora que possibilite proteção ao sujeito frente ao medo do indeterminado e do acaso (1999, p. 228-229).

O ideal de segurança, a felicidade e o desenvolvimento econômico a nós “prometidos”, não foi cumprido. O homem moderno classificado como racionalista, empreendedor e autossuficiente se viu solitário em meio a suas inquietações e voltou-se para dentro de si e para os céus em busca de proteção.

A subjetividade, uma das características da modernidade, é entendida como “liberdade” e “reflexão”. O homem muda a concepção que tem de universo, de lugar que nele ocupa. Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), por exemplo, ressen-te-se de seu tempo, “um tempo de homens partidos” (OC, 2002, p.125-130) em que “toda história é remorso” (OC, 2002, p. 277), todavia não pode se isolar dele nem deixar de manifestar seu espanto com o “Mundo mundo vasto mundo” (OC, 2002, p. 5). Diante das tantas guerras travadas pela humanidade e pelos próprios embates do homem consigo mesmo e do poeta com seu lugar de origem (Itabira-MG), cujo ar provinciano era incompatível com suas aspirações artísticas, ele confessará no poema “Lanterna mágica”, dedicado a Belo Horizonte “Meus olhos têm melancolia /minha boca tem rugas” (OC, 2002, p.10-13).

Na metrópole, além de se sentir excluído, o poeta sente-se sozinho por não conseguir estabelecer relações com a multidão de pessoas, apressadas e atarefadas, que passa por ele todos os dias. O sentimento é de total exclusão em sua própria pátria, uma vez que “na sociedade ideal dos homens práticos, a figura do poeta é deslocada para uma zona de silêncio, ou seja, parece não ter lugar ou cabimento” (FONSECA, 2000, p. 45). Em meio à multidão, característica do sistema capitalista, o homem moderno sente-se fragilizado por não se sentir parte integrante desse contexto.

“A bruxa” no imaginário popular é uma criatura que causa horror às pessoas por sua aparência feia, suja e medonha. A “bruxa” referida no poema é uma mariposa de cor escura, dela o eu lírico escutou um ruído anunciando vida, mas não vida humana. Depreende-se que o isolamento do sujeito lírico já é retrato no título quando alude à triste figura.

Além da solidão, a modernidade não firmará a paz entre as nações. Como, então, não ter uma alma triste e um rosto marcado pelas linhas da preocupação, que farão o poeta ter a esperança de que “As coisas talvez melhorem”. De que “coisas” ele estaria falando? Da sociedade em si? Das pessoas? Das instituições? O que sabemos é que “São tão fortes as coisas!” (OC, 2002, p. 125-130), isto é, são tão empedernidas. A mudança sempre é possível, embora a revolução, a utopia e o sonho esbarrem no pessimismo, na alienação e no medo de muitos. O poeta em descompasso com seu contexto, avisa-nos:

[...]
 Mas eu não sou as coisas e me revolto.
 Tenho palavras em mim buscando canal,
 são roucas e duras,
 irritadas, enérgicas,
 comprimidas há tanto tempo,
 perderam o sentido, apenas querem explodir.

[...]

O poeta, que é humano, diferentemente “das coisas” que são inumanas, revolta-se contra a solidão e a estagnação de seus pares. Dentro de si, há palavras “roucas e duras”, “irritadas, enérgicas” que carecem de ser expurgadas, talvez, como forma de contaminar seus semelhantes, ou mesmo, “as coisas” e, dessa forma, gerar alguma reação que não o marasmo a que estava submetido.

O contexto da Ditadura não contribuiu para o desenvolvimento autônomo do povo, não ofereceu condições dignas de trabalho, sobretudo, cerceou sua liberdade de se expressar e gerou medo. Giorgio Agamben, na obra **Estado de exceção** (2004) enfatiza a ambiguidade existente entre o poder jurídico e o poder político em virtude da linha tênue que separa a ambos. O filósofo italiano caracteriza o estado de exceção como suspendendo as liberdades individuais e retirando direitos. Ele se torna uma “forma legal daquilo que não pode ser forma legal” (AGAMBEN, 2004, p.12). O estado de exceção corresponderia às guerras, aos sistemas de opressão, às ditaduras, como foi a de Getúlio Vargas, aqui no Brasil. O estudioso pondera, ainda, que esse tipo de estado “tende cada vez mais a se apresentar como o paradigma de governo governante na política contemporânea” (*idem*, p.13). Agamben ressalta que é preciso ter cuidado para que esse estado não seja uma regra, mas uma elisão.

O poeta viveu no estado de exceção e, frente a essa realidade, ele, por não ser “as coisas”, por ser racional e ter a capacidade de pensar, rebela-se contra a ordem vigente. Agamben (2004) diz que o estado de exceção suscita o direito de resistência. A assembleia constituinte italiana, inclusive, discutiu a possibilidade de introduzir um artigo em sua Constituição considerando que se fossem violados os direitos fundamentais dos viventes, a resistência à opressão seria considerada “um direito e um dever do cidadão” (*idem, ibidem*). O direito de resistência é o direito de qualquer pessoa de se insurgir contra qualquer ato que ameace à sua sobrevivência.

Em Drummond, a expressão de sua revolta retornará para a sociedade em forma de poesia, uma vez que ela é linguagem, que no contexto de instabilidades condensa sentimentos dissonantes, é linguagem que reflete a precariedade do sujeito em uma sociedade marcadamente desumana, é linguagem de poder para se contrapor a um tempo de divisas, de mortes e “De mãos viajando sem braços / obscenos gestos avulsos” (OC, 2002, p. 125-130).

Diante de tanta solidão e atrocidades, o eu lírico confia “Perdi o bonde e a esperança/ Volto pálido para casa” (OC, 2002, p.45). O sentimento da esperança é o combustível para alcançar a plenitude. Sem esperança, o homem se vê sem perspectivas, sem horizonte, sozinho. O retorno “pálido” para “casa” é condição de quem, ainda, não conseguiu

se adaptar ao mundo marcado por confrontos em todas as áreas. Adiante acrescentará no “Soneto da perda esperança” (OC, 2002, p. 45):

[...]
 Não sei se estou sofrendo
 ou se é alguém que se diverte
 por que não? Na noite escassa
 [...]
 com um insolúvel flautim.
 [...]

A torção imanente ao eu lírico é tamanha, que há momentos em que sofrimento é confundido com divertimento. Há, ainda, a dúvida de quem sofre e de quem se diverte; afinal, eu-lírico e poeta atendem pelo mesmo nome, Carlos. A linha que separa a ambos é tênue, por isso precisamos ficar atentos para não confundir poeta (Carlos) com eu lírico (Carlos).

O sentimento de dúvida origina-se, justamente, durante o período noturno em que não é possível ver com total nitidez, através da cor negra como uma constante na obra drummondiana. Ser solitário, melancólico e triste é viver nas “sombras”, é perder bondes, é ter os desejos frustrados, é conviver lado a lado com a angústia e com absurdos.

Em **O avesso das coisas** (1987), conjunto de máximas drummondianas, o vocábulo “sofrimento” mereceu quatro definições das quais transcrevemos a primeira, na ordem em que se apresenta na obra: “O sofrimento é repartido ao longo da vida e separado por blocos de esquecimento” (ANDRADE, 2003, p. 951). Caso não houvesse essa divisão por etapas nas mais diferentes fases de nossa existência e se não houvesse a capacidade de esquecer, a vida seria um fardo difícil de ser carregado. É tão somente dessa forma que conseguimos sobreviver.

Uma das máximas de Arthur Schopenhauer é que “Toda vida é sofrimento” (2005, p. 400). O filósofo alemão concebe o mundo como Vontade, isto é, “como ímpeto cego e esforço destituído de conhecimento” (*idem*, p. 214) e fora dela nada existe, enquanto objetividade dela mesma; trata-se de sua representação, ou seja, seu espelho. O sofrimento, desse modo, reside no fato de a Vontade devorar a si própria, já que em seu exterior nada existe. Por isso, “a caça, a angústia, o sofrimento” (*idem*, p. 219). A angústia assim como o sofrimento seriam essenciais “a toda a vida” (*idem*, p. 368), porque se trata da dinâmica da própria existência. Tudo aquilo que dói é imediatamente sentido. Os momentos felizes seriam exceções e nem sempre somos capazes de notá-los. Se todas as nossas vontades fossem satisfeitas, o homem não teria pelo que lutar e viveria na mais completa estagnação mental, ademais, se não houvesse necessidades e contrariedades, ele acreditaria que tudo é possível e tudo é permitido,

logo, viveríamos sob um caos eterno. Existir não é fácil e ante essa perspectiva, o poeta expressará em “Mundo Grande” (OC, 2002, p. 87-88):

(Na solidão de indivíduo
desaprendi a linguagem
com que os homens se comunicam).

A capacidade de se comunicar, necessidade básica para a interação entre os homens, perde suas forças e atinge a desesperança na sociedade capitalista, marcada pelas relações interindividuais de desencontro e de isolamento. Neste ambiente, impera uma espécie de miséria espiritual entre os indivíduos, que fará com que desaprendamos a nos comunicar com nossos pares. A não comunicação acarreta solidão, um vazio sufocante e um distanciamento daquilo que é corpóreo e concreto. O verdadeiro poeta na visão de Martin Heidegger será aquele que “a partir de la penuria de los tiempos” conseguirá converter “la poesia y el oficio” [...] “en cuestiones poéticas”¹⁴(2010, p. 201). Sua poesia explicita uma recusa aos acontecimentos rasteiros do cotidiano, uma preocupação com a palavra, com o homem e as contingências de estar no mundo.

Ele não participou dos acontecimentos da Primeira República, mas a eles assistiu com olhar de criança. Na juventude, vivenciou algumas de suas consequências: o processo de industrialização que alterou a paisagem de algumas cidades e a criação de condições para a formação da classe operária e suas lutas. Ele próprio trocou o ar pacato do interior pela agitação e conflito da metrópole. A solidão o acompanhará e o tornará mais individualista, mais retraído, conseqüentemente, mais *gauche*¹⁵. Tais transformações, os impactos e os sentimentos de solidão e angústia foram evidenciados em sua Poética.

Itabira de Mato Dentro (MG) é sinônimo de saudade, do tempo (passado) que o tempo (presente) não foi capaz de apagar, como está expresso em “Noturno Mineiro” (OC, 2002, p. 314-315): “Entre as rosas do carro / ouço a terra que chama”. Por mais distante a que o homem se propusesse ir, a “terra” (Minas) o chamava, fazendo-o desviar-se de seu curso, para contemplá-la, ao olhar para trás (passado), que adquire um ar de tristeza: “Ai, Itabira, refrão do não, que na alma se estira [...]” em “Canção Imobiliária” (OC, 2002, p. 315-316).

¹⁴ “a partir da penúria dos tempos” conseguirá converter “a poesia e o comércio” [...]“em questões poéticas”. (Tradução nossa)

¹⁵ *Gauche*: Diz-se da parte do corpo situada do lado esquerdo do peito (por oposição à direita). A mão esquerda, o olho esquerdo. 2. Se diz, fora uma coisa orientada (curso d'água, prédio etc.: O lado esquerdo do Sena, a Ala esquerda do castelo) 3. dito, para um coisa não orientada, da parte que faz face ao lado esquerdo daquele que olha: o lado esquerdo de um quadro, Escrever da esquerda para direita. (DUBOIS S. Jean. *Dictionnaire de langue française*: Lexis. Larousse. 1994. pp. 821-822). (Tradução: Nazareno Mateus de Souza)

Na IV parte do poema “Lanterna Mágica” (OC, 2002, p. 10-13), Itabira representa mais do que saudade: é pertencimento.

[...] 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.

O sujeito lírico integra-se à cidade e dela tem seu pedaço como o “pico do Cauê”, serra mineira, localizada entre os antigos bairros do Santana e o Campestre de Cima. “Na cidade toda de ferro”, o eu lírico acaba se contaminando de uma dureza que parece não ter fim.

Itabira, palavra indígena que significa “pedra que brilha”, também significava dor - “Confidência do Itabirano” (OC, 2002, p. 68):

Alguns anos vivi em Itabira.
 Principalmente nasci em Itabira.
 Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
 [...]
 Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
 Hoje sou funcionário público.
 Itabira é apenas uma fotografia na parede.
 Mas como dói!

O poema de quatro estrofes (transcritas estão a primeira e a última) retrata a relação nostálgica do poeta com seu local de origem. Ser “triste, orgulhoso: de ferro”, ou seja, duro, rigoroso provém do fato de ter nascido em Itabira (MG). Foi lá também que ele vivenciou um processo de perda material: o gado e as fazendas. Restou-lhe a burocracia do serviço público e a lembrança dorida de Itabira.

Alceu de Amoroso Lima em sua **Voz de Minas** (1983), uma apologia ao “ser mineiro”, declara: “Continuidade, prosseguimento, repetição, preservação, é o que nos ensina a vida social mineira”, contudo essa quebra abrupta ocorrida no caminho de Carlos (poeta) fez brotar o sentimento de desamparo em si e no sujeito lírico, também Carlos. Outrossim, o crítico pondera que mesmo com a febre do ouro, que fez inúmeros desbravadores abrirem caminho em terras mineiras, é um Estado cheio de mistérios difíceis de decifrar graças às suas montanhas, uma espécie de proteção natural. Elas também criaram uma sombra e um clima ameno que contribuíram para que o povo mineiro levasse uma vida mais pacata e serena favorecendo,

ainda, a meditação, a escuta e a paciência. “O mineiro é mais dócil, mais fácil de ser levado, mais inclinado à vida em grupo, mais fácil ao ambiente doméstico, mais do arraial, da fazenda, da profissão, do que qualquer outro brasileiro” (LIMA, 1983, p. 31). Dessa forma, o ensimesmamento e a introspecção tornaram-se a imagem de representação do mineiro.

O fazer poético tem uma dupla função em Drummond: dialogar e externalizar sua melancolia. Ela fica evidente quando o eu lírico confessa em “Estrambote Melancólico” (OC, 2002, p. 407):

Tenho saudade de mim mesmo,
saudade sob aparência de remorso,
de tanto que não fui, a sós, a esmo,
e de minha alta ausência em meu redor.
Tenho horror, tenho pena de mim mesmo
e tenho muitos outros sentimentos
violentos. Mas se esquivam no inventário,
e meu amor é triste como é vário,
e sendo vário é um só. Tenho carinho
por toda perda minha na corrente
que de mortos a vivos me carrega
e a mortos restitui o que era deles
mas em mim se guardava. A estrela-d'alva
penetra longamente seu espinho
(e cinco espinhos são) na minha mão.

Trata-se de uma poesia reflexiva e de caráter confessional. A saudade de si é signo da própria situação de quem não se situa face ao mundo. O eu lírico tenta se situar frente ao mundo; contudo, o convencionalismo, a aparência, os desencontros amorosos, o medo são empecilhos para sua expansão. Do lado esquerdo, o coração, aos poucos, não consegue reconhecer-se. É a falta de si e daqueles que estão ao seu lado.

A partir do quinto verso, o sentimento de autocomiseração transforma-se em indignação, “horror, pena e outros sentimentos violentos”. Ao que parece, esses últimos não evoluem, já que eles “se esquivam no inventário”. Mas o amor triste e vário permanece.

O plano formal e sonoro do poema corrobora o conteúdo. A estrutura clássica do soneto foi subvertida, quando se acrescentou mais um verso e ele passou a ter quinze. Isso tudo entrelaçado e plasmado pelo sentimento de melancolia.

A falta, porém, não é indício para o esvaziamento do poeta. Ele mesmo confidenciará em “Idade Madura” (OC, 2002, p. 190-192):

Dentro de mim, bem no fundo,
há reservas colossais de tempo,
futuro, pós-futuro, pretérito,
há muitos proletários, condutos subterrâneos,
janelas em febre, massas de água
salgada, meditação e sarcasmo.

Mesmo se sentindo solitário, o poeta encontra forças dentro de sua ausência e consegue divisar, dentre outras coisas, o “futuro” e o “pós-futuro”, ou seja, ainda há uma gota de luz dentro desse ambiente escuro. Essa força é decorrência do “pretérito”, isto é, de sua ancestralidade composta por “proletários”, coisas, “condutos subterrâneos / janelas em febre, massas de água / salgada”, exercício espiritual “meditação” e exercício de proteção “sarcasmo”. Em nossos poros há a presença de cada um dos nossos antepassados que lutaram e morreram antes de estarmos aqui. Nosso corpo é carregado de memórias que nos influenciam.

Toda essa solidão, essa ausência, essa falta vem de dentro, do interior de um espírito *gauche*, como se observa em “O enterrado vivo” (OC, 2002, p. 404):

[...]
Sempre no meu amor a noite rompe
Sempre dentro de mim o meu inimigo
E sempre no meu sempre a mesma ausência.

O próprio título do poema demonstra a torção e o pessimismo a corroerem o eu lírico. Dentro de si, pulsa a morte (enterrado) e a vida (vivo) – são as tensões que, trabalhando juntas, o compõem e o atormentam. Tais tensões foram estudadas por Sigmund Freud (1856-1939) que as chamou de pulsão, “uma força *constante*” entre o psíquico e o somático, que nasce do interior do corpo humano, por isso “nenhuma fuga é eficaz contra ela” (2013, p. 19). São duas as pulsões antagônicas concebidas pelo estudioso: pulsão de vida (Eros) e pulsão de morte (Tânatos). Para a preservação do princípio da vida, ambas trabalham em conjunto enfatizando sua dualidade, pois, tudo o que vive, morre, como exprime o poema drummondiano.

Assim sendo, em um tom pessimista que lhe é imanente, confidenciará em “Cantiga de Enganar” (OC, 2002, p. 258-262):

O mundo não vale o mundo¹⁶,
meu bem
[...]
O mundo,
meu bem,
não vale

¹⁶ Essa ideia de mundo caótico foi cantada pelo Teatro Mágico, grupo criado pelo músico e vocalista Fernando Anitelli em 2003, na música “Esse Mundo não vale o Mundo”.

a pena, e a face serena
vale a face torturada.
[...]

A torção presente nos versos anteriores acentuará o pessimismo do eu lírico em relação ao mundo, que para ele, não vale a pena. Numa espécie de diálogo com um interlocutor, “Meu bem”, ele confia toda sua negatividade usando o advérbio “não”: “Não é flauta, não é canto” [...] “Não é suspiro de grilo” [...] “não é mãe chamando filho” [...] “Não é choro de criança /para um homem se formar” [...] “Não é nem isto, nem nada” [...] “O mundo não tem sentido” [...] “Meu bem, o mundo é fechado, se não for antes vazio” [...]. A modernidade trouxe muitos avanços e rediscutiu determinados conceitos. Porém, é preciso refletir sobre essa nova realidade vigente, uma das propostas da Poética drummondiana, que inverteu valores, banalizou as relações e contaminou de pessimismo a visão do poeta sobre o mundo. O eu lírico nunca se sente bom o bastante e faz uma “Confissão” (OC, 2002, p. 249):

Não amei bastante meu semelhante,
não catei o verme nem curei a sarna.
Só proferi algumas palavras,
melodiosas, tarde, ao voltar da festa.

Dei sem dar e beijei sem beijo.
(Cego é talvez quem esconde os olhos
embaixo do catre.) E na meia-luz
tesouros fanam-se, os mais excelentes.

Do que restou, como compor um homem
e tudo o que ele implica de suave,
de concordâncias vegetais, murmúrios
de riso, entrega, amor e piedade?

Não amei bastante sequer a mim mesmo,
contudo próximo. Não amei ninguém.
Salvo aquele pássaro -vinha azul e doido-
que se esfacelou na asa do avião.

No poema, formado por quatro quartetos, Carlos (eu lírico) faz um exame de consciência e se reconhece como um indivíduo fracassado. Na primeira estrofe, um dos mais importantes mandamentos bíblicos, “Amai-vos uns aos outros como eu vos amei” (BÍBLIA SAGRADA, JO, 15, 12-17, 1994, p. 603-604), não foi cumprido: “Não amei bastante meu semelhante”. Contudo, a seu favor há “algumas palavras / melodiosas” proferidas “tarde, ao voltar da festa”. Em seguida, confessa suas relações líquidas no amor “Dei sem dar e beijei sem beijo”. Os relacionamentos sólidos, no passado, tornam-se superficiais, sem vínculos, no

presente, porque nada é feito para durar. Há um ditado popular que diz: “cego é aquele que não quer ver”. Na poesia drummondiana ele é lido e reatualizado “(Cego é talvez quem esconde os olhos / embaixo do catre.)”. O sujeito moderno vive uma espécie de modernidade líquida, sem apego ao outro, sem convicções éticas e ideológicas. Mudamos conforme as circunstâncias¹⁷, visto que o mundo é dinâmico e nossas necessidades também.

Nossa maior preocupação somos nós mesmos, gerando, assim, isolamento e individualismo. Muitas vezes, tornamo-nos seres egoístas, infratores, agressivos e alienados. Viver sem se relacionar com o outro, sem compartilhar afetividade, sem o sentimento da entrega conduz o sujeito lírico a se perguntar: “como compor um homem / e tudo o que ele implica de suave?”. Reconhecer quem se é e o que se deseja, talvez seja o primeiro passo para as transformações. O eu lírico, que inicia o poema confessando que não amou o suficiente o seu semelhante, termina dizendo que não amou sequer a ele mesmo, “contudo o próximo. / Não amei ninguém”. Reconhecemos que o amor é um sentimento inerente ao ser humano. É base para uma vida equilibrada. Afinal, em outro momento esse mesmo eu lírico quis saber “Que pode uma criatura senão, / Entre criaturas, amar?” [...] “Sempre, e até de olhos vidrados, amar?” (OC, 2002, p. 263). Viver uma vida inteira e não amar, nem a si nem ao outro, é ser um alguém incompleto. “Na verdade, o inacabamento do ser ou a sua inconclusão é próprio da experiência vital. Onde há vida, há inacabamento. Mas só entre mulheres e homens o inacabamento se tornou consciente, nos dirá o educador Paulo Freire (1996, p. 50). As ações e buscas do homem sobre o mundo marcam o próprio homem.

Sem amor, o eu lírico continua seu caminho e acaba por encontrar “Amigos” (OC, 2002, p. 1458).

Tenho tantos amigos! Hoje
 almocei com Mickey Mouse,
 brinquei com Kid Farofa,
 joguei bola com Panfúncio,
 passei com Cebolinha,
 falei com Recruta Zero
 e lanchei com Dick Tracy
 [...]
 Tantos amigos que eu tenho!
 [...]

¹⁷ O conceito de “Circunstância” foi elaborado pelo filósofo José Ortega e Gasset (1883-1955), que defendia que as coisas estão em constante mudança, por isso sua concepção dinâmica do mundo e da vida. Na obra **Meditações do Quixote** (1914), Gasset explica a circunstância como parte da realidade pessoal, ou tudo aquilo que envolve o eu: seu ambiente familiar, seu local de trabalho, sua cultura e até mesmo as experiências vividas. A vida de cada pessoa apresenta-se como uma realidade fundamental a ser examinada, realidade a ser desenvolvida para conviver com as incertezas do mundo.

Dentre os bens mais preciosos que temos, destaca-se a amizade. Trata-se de um contrato tácito, de respeito, carinho e admiração entre as pessoas e que nos oferece união, segurança, força, sabedoria e companheirismo. Amigos nos fazem companhia, nos aconselham, nos consolam e chamam nossa atenção quando necessário. Notamos que todos os amigos encontrados pelo eu lírico são criações que servem para entreter, sobretudo, as crianças. São personagens, seres fictícios. Fictícias são todas as ações ocorridas entre o sujeito lírico e seus amigos. Percebe-se que o mundo daquele é vazio a ponto de ele buscar, na ficção, amigos para compartilhar a solidão que o invade.

Duas obras, **A rosa do povo** (1945) e **Claro enigma** (1951), representam a metamorfose do poeta *gauche*. Essa última é composta por quarenta e dois poemas e encontra-se dividida em seis seções. Nela predomina a “especulação sobre o humano e o divino” (CORREA, 2015, p. 52), característica sempre presente em Drummond, mas intensificada nas publicações da década de 1950. O tom irônico e a linguagem coloquial de **Alguma poesia** (1930) concedem espaço para a sonoridade melancólica e a linguagem clássica.

A rosa do povo (1945) é o grito de um poeta contra os descompassos do mundo. Pela palavra os poetas chamam o leitor a refletir sobre determinadas questões, já que a palavra tem o poder de se fazer ver, de se fazer ouvir com seus dizeres implícitos e explícitos. É um bem simbólico que aproxima / afasta aqueles que a proferem.

Ela é o símbolo da comunicação entre os homens, não está subordinada a determinadas instituições ou convenções sociais e sua dimensão vai além de descrever ou nomear um objeto. Carregada de poder simbólico¹⁸, já que o homem é um animal simbólico, tanto pode libertar como oprimir. Ler, habilidade através da qual o homem apreende conhecimentos, está intimamente ligada à linguagem. Ela nos proporciona um universo de conhecimentos que não se desprende de seu caráter eminentemente social.

¹⁸ Pierre Bourdieu concebe o poder como uma força simbólica, pois se trata um “poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (Cf. BOURDIEU, Pierre. "Sobre o poder simbólico". In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2012, p. 7-16). Tal poder é exercido pelas classes dominantes que escondem seus interesses e conflitos da classe dominada. Todo agente social deseja ter em suas mãos este poder como forma de instituir as coisas do mundo. O sociólogo apresenta três maneiras que pode ser emanado: 1) Linguagem autorizada: não basta ser compreendida, é preciso que seja reconhecida para que possa exercer seu poder. Somente deve ser autorizada por “pessoa autorizada a fazê-lo, seja poeta, professor ou sacerdote e deve ser pronunciada em uma situação legítima perante receptores autênticos; 2) Autoridade por trás da linguagem: devem ser evidenciados os ritos institucionais, que tendem a sagrar ou legitimar, o sujeito que tem o poder de fala em um dado evento; 3) Força representativa advinda do uso da linguagem simbólica. Esta, não podendo ser ignorada por nenhum agente social tem suas propriedades simbólicas, positiva ou negativas, utilizadas tanto para os interesses materiais como simbólicos de seu portador (Cf. BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*, 1996, p. 91)

Além de um produto humano, a linguagem se constitui enquanto processo histórico. Trata-se de um “signo ideológico”, conforme declarou Bakhtin em **Marxismo e filosofia da linguagem** (1981), logo, deparamo-nos com um universo de lutas, e deste modo disputas ideológicas e de poder entre os agentes sociais, haja vista que para o estudioso, a palavra veicula um sentido ideológico ou existencial. A poética de Drummond propala os dois sentidos.

Nesse caminho, Bourdieu (1989) afirma que se pode conferir à linguagem uma eficácia propriamente simbólica na construção da realidade, uma vez que é através do processo comunicativo que os homens se solidarizam, veiculam valores, significados, pensamentos que se confrontam no cotidiano dos agentes sociais, e desse modo, se configuram formas de dominação e exercício de poder.

Quanto à náusea presente em **Claro enigma** (1951) teve seu germe plantado em **A rosa do povo** (1945). Também é preciso registrar que, diferentemente das obras anteriores, aqui há uma reflexão mais intensa sobre a modernidade e suas consequências, porque conseguiu não só dialogar, como também retratar as atrocidades vividas em decorrência de uma guerra e de uma ditadura.

Affonso Romano de Sant’Anna, no texto “A flor, a vida, a poesia”, analisa o título da mencionada obra, pois os vocábulo “rosa” e “povo” são muito representativos em nosso século, mesmo que o mundo não esteja “mais antiteticamente dividido entre democracia e fascismo, democracia e comunismo” (2002, p. 9). O estudioso vê nesses vocábulo algo antitético ou poeticamente complementar. “O poeta está somando, fundindo as duas palavras, imantando uma com o sentido da outra” (*idem*, p. 10). Como aprimorador da linguagem, o poeta tem consciência das palavras que escolhe para construção de seu texto.

Ainda em **Estado de exceção**, Agamben afirma que “as escolhas terminológicas nunca podem ser neutras” (2004, p. 15). A neutralidade é uma ilusão, um medo em mostrar-se, porque “sob a pele das palavras, há cifras e código” (OC, 2002, p. 118-119). O escritor e o leitor são sujeitos compromissados com a palavra límpida, acessível e fluída. Ademais, também foi necessário conciliar a memória individual e a memória histórica para que **A rosa do povo** (1945) conseguisse reunir, a um só tempo, dores individuais e dores institucionais.

Em seu ensaio “Tradição e Talento Individual”, Thomas S. Eliot (1888-1965), um dos mais representativos críticos ingleses, parte de dois pontos para justificar seu texto: 1) O poeta deve escrever enquanto ser consciente de seu passado; 2) O poeta deve sobrelevar seu talento e não sua emoção pessoal. Neste sentido, ele declara que o sentido histórico é indispensável a alguém que queira continuar poeta depois de vinte e cinco anos. Para ele, “o sentido histórico implica a percepção” [...] o sentido histórico leva o homem a escrever não

somente com a própria geração a que pertence em seus ossos [...]” (ELIOT, 1989, p. 38-39). Ou seja, o homem se torna mais agudamente consciente de seu tempo por isso consegue fazer com que sintamos os acontecimentos de sua época. Barthes afirmou que “a cidade é uma escrita” (2001, p. 228). Drummond escutou primeiro o que a cidade de Minas Gerais tinha a lhe dizer. Depois foi a vez de Belo Horizonte e, por fim, Rio de Janeiro. É lógico que a cidade de Barthes é diferente da Drummond, mas todas têm algo a contar e um escritor-poeta-crítico para ouvir. A poesia adentra o campo histórico, o campo histórico adentra a poesia.

A rosa do povo (1945) é a declaração de Carlos Drummond de Andrade da consciência proferida pelo crítico inglês. Para além disso, é o seu desabafo diante da miséria que assola a humanidade, é a exposição das questões mais importantes da década de 1940, é sobretudo um compromisso de manifestar-se frente a dor coletiva.

Mais recentemente, Davi Arrigucci Jr destacou que a relação entre história e poesia se faz presente na obra do poeta mineiro. O estudioso afirmou: “[...] E não é histórico porque reproduza fatos históricos, [...] mas porque revela uma consciência verídica da experiência histórica entranhada profundamente na subjetividade e na própria forma poética que lhe deu expressão (2002, p. 2-3). Esse é um dos motivos pelos quais até hoje **A rosa do povo** (1945) é uma das obras mais relevantes da literatura brasileira. Ela consegue captar as questões centrais de seu tempo. Interessante quando o crítico Sérgio Milliet, em seu **Diário crítico** (1981), escreve que ficou temeroso de que o poeta caísse em uma armadilha bastante comum naquela época: escrever poesia política. Não porque se opusesse a esse tipo de poesia, mas temia que o texto beirasse a demagogia. Acabou por se render à obra: “[...] Sua poesia social (e política) é tão dura e tão natural quanto a outra. Sua sobriedade, seu pudor, sua tristeza serena, sua esperança tímida e sua fé não se perdem na nova fase” (1981, p. 21). O estudioso ainda acrescenta que apesar do envolvimento do sujeito lírico com seu tempo, a obra não se tornaria datada, não só por não ser panfletária, mas por seu alto valor estético.

O poeta *gauche* mostra-se não só ciente do momento histórico no qual está inserido, mas também de seu próprio fazer poético com os dois poemas que abrem a obra: “Consideração do poema” (OC, 2002, p.115-116) e “Procura da poesia” (OC, 2002, p. 117-118). No primeiro, apologia à liberdade literária, ele se considera “Poeta do finito e da matéria, / cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas”. No segundo, valorização à reflexão literária, foi taxativo ao declarar que não escreveria “versos sobre os acontecimentos”. Os dois textos metapoéticos, para além de discutir a própria poesia, questiona-a enquanto instrumento de modificação das relações sociais. Além disso, ele toca em pontos e sentimentos fundamentais vividos pelo homem moderno: o excesso de trabalho, o culto ao corpo, o medo, a solidão, o vazio existencial,

a guerra, a censura. O discurso institucionalizado apregoa uma perspectiva positiva do tempo, que deve estar voltado para a continuidade e o progresso. Na modernidade, tempo custa dinheiro, fruto de uma sociedade aquisitiva, que tem em sua base o poder e o lucro.

No prefácio de **O observador no escritório** (1985), Drummond pergunta por que os escritores “escrevem diários?” e responde que não há necessidade de justificar-se, “a não ser pela obra” (1985, p. 7). A motivação para a escrita deste livro foi “[...]a ingênua presunção de que possam dar ao leitor um reflexo do tempo vivido de 1943 a 1977, menos por mim do que pelas pessoas em volta, fazendo lembrar coisas literárias e políticas daquele Brasil sacudido por ventos contrários” (*idem, ibidem*). A escrita drummondiana, para além de seu aspecto subjetivo e lúdico, tem um grande enfoque social, haja vista Drummond declarar-se um “poeta de ação”. Um dos pontos mais marcantes do diário é o símbolo da extrema-esquerda: Luís Carlos Prestes:

Março, 26 (1945) - Com a supressão da censura e permissão de visitas aos presos políticos, a figura de Luís Carlos Prestes desperta enorme interesse nesse momento de procura de rumos democráticos. Como se pronunciará ele, depois de anos de silêncio forçado e de sofrimentos atrozes? Vou à chefia de Polícia, lugar que sempre me desperta algo de estranho (aquele é usquerda.m ponto especial da cidade, em que se esfuma a noção de quem não deve não teme; todos temem). Inscrevo-me como candidato a visitá-lo. Um funcionário, anel vermelho no dedo, manda tirar-me da multidão para me apresentar ao chefe de gabinete. Distinção constrangedora, fico meio sem jeito (aliás, já estava). Dizem-me que preciso aguardar em casa o aviso marcando a data do encontro. Há fila e controle de fila (*idem, p. 27*)

Atento às questões de seu tempo, o poeta assim que toma conhecimento que uma das vozes democráticas mais relevantes do país se manifestará depois de anos silenciado, se antecipa e se inscreve como “candidato a visitá-lo”. Escutar “O Cavaleiro da Esperança” foi uma forma que Drummond encontrou de contribuir para que os rumos democráticos do país fossem novamente conquistados.

Há outros relatos no livro que nos fazem compreender o período em que **A rosa do povo** (1945) foi publicada e sua importância não só para a literatura, mas para todos os brasileiros submetidos a um regime ditatorial. Desde sua estreia na literatura, “[...] Drummond parece empenhado num esforço conceitual de dizer com precisão o que vai no coração, buscando reconhecer os próprios sentimentos” (ARRIGUCCI JR, 2002, p. 41). Dentre eles, os mais fortes são a melancolia e o vazio existencial. Como a melancolia, em Drummond, é potência, conheçamos como ela se presentifica nesta obra.

Em “A flor e a náusea” (OC, 2002, p. 118-119), “Melancolias, mercadorias” espreitam o poeta, porque “o tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera”. Além disso, em “Carrego comigo” (OC, 2002, p.120-122), o eu lírico carrega consigo “um pequeno

embrulho”, que nem ele mesmo sabe o que é. “Serão duas cartas? / será uma flor? / será um retrato? / um lenço talvez?”. Não sabe também onde o encontrou, “Se foi presente/ ou se foi furtado”. O sentimento é de total descrença que chega a confessar: “Guardar um segredo / em si e consigo, / não querer sabê-lo [...]”. Incredulidade e melancolia fazem com que o eu lírico, também chamado Carlos, escute apelos e gritos, no entanto “Não respondes?”. Ele quer responder, mas “A rua infinita / vai além do mar” e, assim, sua voz fica abafada.

No poema “Anoitecer” (OC, 2002, p. 122-123), dedicado a “Dolores”, possivelmente Dolores Dutra de Moraes (1899-1994) esposa do poeta, o eu lírico parece conversar consigo mesmo sobre Minas Gérias/Rio de Janeiro:

É a hora em que o sino toca,
mas aqui não há sinos,
há somente buzinas,
sirenes roucas, apitos
aflitos, pungentes, trágicos
uivando escuro segredo;
desta hora tenho medo.
[...]

O processo de modernização transformou a estrutura das grandes cidades, conseqüentemente, a vida do homem, já que cidade-homem é um binômio em que ambos dialogam entre si. Pagamos um preço alto pelas facilidades advindas com as novas tecnologias: barulho, buzina, sirenes, stress, em detrimento do som de sinos, nas cidades do interior, em que a vida passa tão devagar que é preciso que se diga “Eta vida besta, meu Deus” (OC, 2002, p. 23). Parte desse barulho vem dos automóveis que circulam nos grandes centros urbanos: de um lado eles encurtaram as distâncias e proporcionaram mais comodidade aos indivíduos; de outro, aumentaram os congestionamentos, a poluição e silenciaram os sinos.

Anoitecer em Minas era “a hora em que o pássaro volta”, mas no Rio “há muito não há pássaros; / só multidões compactadas / escorrendo exaustas / com espesso óleo / que impregna o lajedo; / desta hora tenho medo”. Essas multidões, formadas pela massa de trabalhadores, retornam para suas casas exaustas. O trabalho transforma o trabalhador em um objeto. O medo do sujeito lírico diz respeito a uma onda de violência a que estamos submetidos, como também do processo de alienação gerado pelo excesso de trabalho que leva o homem a produzir cada vez mais e pensar sobre si cada vez menos. Há uma expressão popular que representa esse momento atual: vivemos no “piloto automático”.

É a hora do cansaço,
Mas o descanso vem tarde,
O corpo não pede sono,
Depois de tanto rodar, [...]

O cansaço é fruto da jornada extenuante a que os trabalhadores são submetidos nas sociedades modernas privando-os do convívio familiar, da realização de outras atividades de seu interesse, ou mesmo de descansar. Por isso que o “descanso vem tarde”, ou seja, é preciso trabalhar anos a fio para ter direito a uma mísera aposentadoria.

O trabalho é tão extenuante que o corpo, “esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso / à efusão lírica” (OC, 2002, p. 117-118), cansado, não consegue descansar. É justamente “desta hora” que o poeta tem medo. O que está em xeque não é somente o desgaste físico, mas o desgaste emocional que o século XX trouxe consigo. Na última estrofe,

Hora de delicadeza,
gasalho, sombra silêncio.
Haverá disso no mundo?

Na modernidade, caracterizada pela engrenagem das máquinas, os sinos são abafados em decorrência do barulho das buzinas e apitos aflitos, os pássaros, as multidões compactas não enxergam os pássaros após um dia exaustivo de trabalho, o que leva o corpo a perder o sono. Diante desse cenário de insensibilidade humana, o poeta questiona se ainda haverá delicadeza em um “tempo de partido / tempo de homens partidos”. Tempo em que “As leis não bastam. Os lírios não nascem das leis”. Mais do que “ordem e progresso” para o desenvolvimento de uma sociedade, é imprescindível solidariedade e delicadeza entre os homens. Difícil será fazer florescê-la em um “tempo de divisas, / tempo de gente cortada” (OC, 2002, p. 125-130) em decorrência das guerras. Embora “A escuridão estenda-se ela não elimina / o sucedâneo da estrela nas mãos”, uma vez que “Certas partes de nós como brilham!” [...] (OC, 2002, p.125-130). Apesar do medo que o contexto histórico impunha, resta ao sujeito lírico uma hora de esperança.

O poema “Passagem do ano” (OC, 2002, p.131-132) reflete sobre o tempo, temática recorrente na poesia drummondiana:

O último dia do ano
não é o último dia do tempo
[...]
O último dia do tempo
não é o último dia de tudo.
[...]
Mereceste viver mais humano.
Desejarias viver sempre e esgotar a borra dos séculos.
[...]
O recurso de se embriagar.
O recurso da dança e do grito,
O recurso da bola colorida,

O recurso de Kant e da poesia
 Todos eles [...] e nenhum resolve [...].

A percepção aguda, o olhar sensível, mas crítico de um sujeito lírico consciente de seu tempo o faz recorrer à memória para registrar a “Passagem do ano”. O poema é construído a partir de dois tempos: o cronológico (representado pelo presente), “O último dia do ano”, e o reflexivo (tempo futuro), “não é o último dia do tempo”. No primeiro caso, o sujeito lírico descontrói aquela ideia do senso comum que 31 de dezembro é o último dia para realização de nossos desejos. No segundo, ele argumenta sobre a não mensuração do tempo, já que não existindo “o último dia de tudo”, haverá outros dias, inúmeras realizações sendo uma delas “viver mais humano” e muitos desejos, como “viver sempre e esgotar a borra dos séculos”. Alguns recursos são elencados para aproveitar o tempo, dentre eles: a embriaguez, a dança, o grito, a bola colorida (provavelmente uma alusão à Bola da Times Square, em Nova York), a filosofia de Kant (que difunde que o conhecimento é possível porque o homem tem a capacidade de torná-lo possível) e a poesia (para além de fruição é reflexão). Nada disso ainda é capaz de explicar, ou melhor, resolver os acontecimentos do tempo passado e prever os do tempo futuro.

Drummond trabalha com a reversibilidade do tempo. A grande questão é como ele se materializa em sua Poética. A sua corporificação não está no passado, não está no futuro, mas no presente. Na verdade, sua essência é o próprio presente em si, como declarou no poema “Mãos dadas” (OC, 2002, p. 80).

Não serei o poeta de um mundo caduco
 Também não cantarei o mundo futuro
 [...]
 O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes
 a vida presente.

É no presente que o poeta reafirma o seu tempo e se solidariza com o outro. No entanto, as lembranças do poeta retornam ao cenário ora despertado por objetos concretos, ora por presenças diáfanas. É comum surgirem imagens

1) Da Infância - “Eu sozinho entre as mangueiras / lia a história de Robinson Crusóé” [...] (OC, 2002, p. 6);

2) De lugares - “Casas entre bananeiras / mulheres entre laranjeiras / pomar amor cantar” (OC, 2002, p. 23);

3) Do fazer poético - “Gastei uma hora pensando um verso / que a pena não quer escrever” (OC, 2002, p. 23);

4) Do pai - “Ó velho, que festa grande/ hoje te faria a gente” (OC, 2002, p. 292-300). O tempo poético é oriundo da memória do poeta.

Na visão do crítico Affonso Romano de Sant’Anna:

O poeta sabe que a tentativa, frequente e intensa, de recapturar o próprio passado, a família, a nação ou a espécie humana, após tê-lo longamente discutido, pode parecer agora uma tentativa de recuperar a si mesmo, através da descoberta deste sentido de continuidade no ato de pertencer a algo que parece perdido para sempre (1980, p. 70-71).

O tempo é, para Drummond, a possibilidade de recuperar a si e aos seus para assegurar o sentido de pertencimento. Resgatar os momentos vividos é, para Drummond, um modo de se sentir integrante e conectado ao seu núcleo familiar e ao espaço itabirano, que parece ter se perdido, no momento em que deixou Minas Gerais e foi residir no Rio de Janeiro.

Ainda no poema “Passagem do ano”, notamos que o sujeito lírico dialoga com o filósofo Immanuel Kant (1724-1804), para quem o tempo é uma experiência através da qual o ser humano percebe as alterações dos estados mundanos e da natureza. Poeta e Filósofo defendem que é preciso rechaçar as verdades absolutas e estar em constante questionamento sobre os fenômenos metafísicos, religiosos e dogmáticos. Kant e Drummond são por excelência céticos e pessimistas. Não há conclusões definitivas em seus escritos. Lê-los é deparar-se com eternos questionamentos sobre si e sobre o mundo.

Um outro filósofo, Jean-Paul Sartre (1905-1980), declarou que “O desamparo é paralelo da angústia”. Ela ocorre porque o indivíduo vive dentro de um cotidiano extenuante, em que sua vida é regular, monótona e repetitiva. Vive-se em uma época em que os valores se relativizam e as identidades são fragmentadas. Sartre acrescenta: “O existencialista não tem pejo em declarar que o homem é angústia” (1970, p. 5). Ou melhor, o homem que se engaja, que não é só no mundo, que além de si reconhece a existência do outro, assim como Drummond assentiu, “não consegue escapar ao sentimento de sua total e profunda responsabilidade” (*idem, ibidem*), haja vista que é o único legislador de sua vida.

A poesia drummondiana exala a angústia. Ela acontece duplamente em sua obra. Primeiramente, o nascimento sombrio do eu lírico o fará empreender uma jornada em busca de respostas para entender sua condição *gauche*. Deus teria utilizado a mão esquerda, aquela que contém o infortúnio, para criar as coisas deste mundo, inclusive o próprio tempo. Segundo, porque individualmente o homem é incompleto, pois ele está sempre aprendendo, crescendo e se renovando: “preciso de todos” (OC, 2002, p. 87-88). O homem se completa no próprio homem.

É preciso que se diga que a angústia não paralisa as ações dos indivíduos. Pelo contrário: “é a própria angústia que se constitui a condição de sua ação [...]” (SARTRE, 1970, p. 6). O sujeito angustiado assume “uma responsabilidade direta para com os outros homens engajados pela escolha” (*idem, ibidem*). O filósofo acrescenta que é na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade, ou melhor, a angústia é a mola propulsora que confere ao homem a consciência de ser. A angústia, assim como a melancolia, contribui para o sujeito repense o mundo do qual faz parte. Ambas conduziram o poeta à consciência da linguagem, capaz de refletir sobre a natureza poética e os percalços vividos em tempos de Guerra.

O caráter engajado da poesia drummondiana nasce, pois, do fato de o poeta descobrir que fora dele há um universo de possibilidades, de contradições e tensões. Mas também há outros, “Os homens estão cá fora, estão na rua” (OC, 2002, p. 87-88) que, como ele não conseguem se calar diante dos atropelos que a vida impõe. Nesse ponto, podemos afirmar que Drummond era um humanista. O termo humanista não deve ser encarado na acepção formal¹⁹. O humanismo drummondiano vem do fato de o poeta ter produzido uma poética cuja essência é o próprio homem, de ser um sujeito social e histórico, de ter em si contradições e desejos; de reconhecer suas próprias fragilidades e potencialidades e as dos outros. Emana de sua subjetividade, de seus sentimentos, de suas experiências e de sua percepção de mundo reforçado por ideais modernistas.

Seu humanismo é fruto de seu lirismo meditativo e reflexivo, ou ainda, de um lirismo individual e de um lirismo social. Enquanto a poesia épica se preocupa em narrar os fatos exteriores da história, a poesia lírica se volta para cantar o interior de um “eu” individual ou coletivo. Os acontecimentos exteriores somente são considerados se, porventura, existe uma identificação com o poeta. Nesse caso, eles são também interiorizados. À lírica não cabe contar os acontecimentos vividos pelo homem, tampouco julgá-lo, mas, através da experiência da linguagem, ressignificá-los ou reelaborá-los.

O sujeito lírico é um angustiado e um inconformado consigo e com o mundo do qual faz parte, por isso o questionamento lhe é intrínseco em “Deus e suas criaturas” (OC, 2002, p. 1244):

Quem morre vai descansar na paz de Deus.
Quem vive é arrastado pela guerra de Deus.
Deus é assim: cruel, misericordioso, duplo.

¹⁹ Escola literária e escola filosófica surgidas no século XIV, no período do Renascimento ou do Iluminismo Suas práticas estavam alicerçadas na dignidade, na valorização da capacidade humana, na postura ética e na racionalidade.

Seus prêmios chegam tarde, em forma imperceptível.
Deus, como entendê-lo?

Ele também não entende suas criaturas,
condenadas previamente sem apelação a sofrimento e a morte.

No poema, a morte representa estar “na paz de Deus”. A vida, com todas as suas atribuições, representa a “guerra de Deus”. Na morte, os conflitos, as dores e o sofrimento cessam; resta apenas o sussurro do silêncio. Observe que Drummond inverte a ordem posta de que a vida está para a “alegria e paz”, assim como a morte está para a “tristeza e a guerra”. Quanto a Deus, é visto como um enigma: “cruel, misericordioso, duplo”. Como é possível entendê-lo?. Deus foi, para Drummond, um enigma.

A percepção de Deus é diferente em Sartre. Seu existencialismo é ateu, não no sentido de que “Deus está morto”²⁰, como afirmou Friedrich Nietzsche (1844-1900), mas pelo fato de que para Sartre a existência ou não de Deus não é um problema filosófico. “O existencialista, pelo contrário, pensa que é extremamente incômodo que Deus não exista, pois, junto com ele, desaparece toda e qualquer possibilidade de encontrar valores num céu inteligível [...]” (SARTRE, 1970, p. 7). Se Deus existisse, nada mudaria, na visão sartriana, pois sua preocupação maior reside no fato de examinar a possibilidade de o homem agir e de se responsabilizar por suas ações. Se o homem justifica suas ações porque teme a Deus, estamos diante da inautenticidade e da escravidão. O homem é para Sartre “livre” e o único responsável pelo modo como entenderá a realidade na qual se encontra.

Do menino devoto expulso da escola a um homem agnóstico, eis o percurso drummondiano expresso em “Retiro espiritual” (OC, 2002, p. 1120):

[...]
Juiz não quero ser, nem artilheiro,
médico, romancista ou navegante.
Quero ser e vou ser:
apenas santo.
[...]

Enumera-se, a princípio, o que não se pretende ser: “juiz”, “artilheiro”, “médico”, “romancista” ou “navegante”. Todas essas profissões exigiram anos de um longo aprendizado.

²⁰ Expressão cunhada por Friedrich Nietzsche pela primeira vez na obra *A Gaia Ciência* (1882), livro Três. Sendo Deus eterno, o filósofo alemão chama-nos atenção para o fato de que uma cultura secularizada, uma revolução científica e tecnológica, contribuiu para que o homem tivesse a (falsa) sensação de que dominava a natureza. Ao perder a Fé, o homem perdeu a si próprio e se desencontrou de Deus. O fato de Deus estar morto é para Nietzsche um perigo e uma oportunidade repensar nossos valores, nossos princípios e reafirmar nossa Fé.

Um único e peremptório desejo cerca o eu-lírico: ser apenas “santo”. Entenda o advérbio apenas como “tudo”.

São inúmeros os questionamentos que perpassam a poética drummondiana, sobretudo quando se trata de “Deus”. Diante deles, surge-nos uma questão: seria Drummond um poeta metafísico? Na obra **Que é metafísica?**, Martin Heidegger pergunta, não responde, mas analisa, pondera, avalia, discorre e aprofunda a questão: “[...] toda questão metafísica somente pode ser formulada de tal modo que aquele que se interroga, enquanto tal, esteja implicado na questão, isto é, seja problematizado” (1969, p. 22). Drummond é um homem-escritor, um sujeito histórico integrante de uma sociedade e, com ela interage, por meio da linguagem. Não sendo um mero espectador de seu tempo, não se comportando como a água parada de uma lagoa, é, antes, um indivíduo que medita sobre si e o que está fora de si. Nesse contexto de questionamentos em torno do “eu” e do “outro” surge “uma tal confusão” (*idem*, p. 31), a angústia. Tudo aquilo do qual não temos conhecimento, que não está presente no nosso cotidiano, portanto não conseguimos compreender e encarar nos causa angústia. “Sem dúvida, a angústia é sempre angústia diante de... é sempre angústia por..., mas não angústia diante disto ou daquilo” (*idem, ibidem*). O filósofo alemão, acrescenta que, não se trata de “uma simples falta de determinação, mas a essencial impossibilidade de determinação” (*idem, ibidem*). A indeterminação e a impossibilidade são os geradores da angústia.

Vivendo em um cenário de Ditadura, sendo vigiado pelo que se diz e se publica, quando se consegue publicar, vendo seus semelhantes serem presos, sabendo que outros foram torturados e que muitos desapareceram, desconhecendo como será o amanhã o sentimento que impera é o da angústia. Ela nos deixa suspensos, nos diria Heidegger. Nessa condição, “A angústia nos corta a palavra” (*idem*, p. 32) e emudece nossa dicção. Contudo, não nos tira o poder de usarmos a linguagem. É por causa dela que comunicação não se finda tornando-a mais autêntica. “Cada pergunta objetiva é já uma ponte para a resposta” (*idem*, p. 48-49). A leitura dos poemas drummondianos coloca o leitor diante de tais questionamentos, contudo, não nos traz respostas. “Respostas essenciais são, constantemente, apenas o último passo das próprias questões. Êste passo, porém, permanece irrealizável sem a longa série dos primeiros passos e dos que seguem” (*idem*, p. 49). São, justamente, as indagações que nos movem para o aprendizado e para as mudanças, que oportunizam nosso crescimento sujeitos que estão no mundo, que nos possibilita encontrar caminhos e soluções vários; são elas que ampliam nossos horizontes e nos fortalece diante de valores e costumes que se cristalizam com a passagem do tempo. Quando mergulhamos dentro de nós próprios, nossas perspectivas de interação e compreensão com nosso tempo e nosso espaço são maiores.

Além de Deus, a morte é um dos questionamentos mais prementes na obra drummondiana. Das experiências pelas quais passaremos, nenhuma provoca tanto medo e gera inquietudes quanto à morte. Por isso, a negamos de forma tão veemente. Contudo, o fato de não falarmos, de fugirmos ao debate, não a evita conforme pondera Ariès em seu estudo **História da morte no ocidente**: “Não é fácil lidar com a morte, mas ela espera por todos nós [...] Deixar de pensar na morte não a retarda ou evita. Pensar na morte pode nos ajudar a aceitá-la e a perceber que ela é uma experiência tão importante e valiosa quanto qualquer outra” (2003, p. 20). É, na verdade, uma realidade que obriga o homem a tomar consciência da finitude da vida e, inclusive, pode ajudá-lo a construir sua caminhada baseado em princípios e valores coletivo e solidários.

No poema quase crônica “Morte no avião” (OC, 2002, p. 176-179), dado o seu caráter narrativo de um fato do cotidiano, deparamo-nos com a alienação do indivíduo, preso a seus afazeres domésticos, com a consciência próxima do fim. Vivemos uma vida inautêntica no mundo, pois nele somos lançados sem nos terem consultado sobre nossas pretensões e nossos desejos, motivo pelo qual nos coisificamos e nos tornamos angustiados.

O primeiro verso remete-nos ao “Ser-para-a morte”, expressão cunhada pelo filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976) que concebia a morte como um fenômeno existencial entranhado ao ser do homem como “ser-no-mundo” e como “ser-de-projeto”.

Acordo para a morte.
 Barbeio-me, visto-me, calço-me.
 É meu último dia: um dia
 cortado de nenhum pressentimento.
 Tudo funciona como sempre.
 Saio para a rua. Vou morrer.
 [...]
 Almoço. Para quê? Almoço um peixe em outro e creme.
 É meu último peixe em meu último
 garfo.
 [...]
 O dia na sua metade já rota não me avisa
 que começo também a acabar. Estou cansado.
 Queria dormir, mas os preparativos. O telefone.
 A fatura. A carta. Faço mil coisas
 que criarão outras mil, aqui, além, nos Estados Unidos.
 Comprometo-me ao extremo, combino encontros
 a que nunca irei, pronuncio palavras vãs,
 minto dizendo: até amanhã. Pois não haverá.
 [...]

Pela última vez miro a cidade.
Ainda posso decidir, adiar a morte,
não tomar esse carro. Não seguir para.

Posso voltar, dizer: amigos,
esqueci um papel, não há viagem,
ir ao cassino, ler um livro.
[...]

O mistério e a incerteza caracterizam a morte. Desde que a humanidade existe, pensar a morte é recorrente. Ela é representada em seu sentido mais negativo: monstros em pântanos sombrios, esqueletos e corpos putrefatos. Afinal, o homem é o único animal que tem consciência da própria morte. É também aquele dotado de linguagem. A relação entre linguagem e morte foi estudada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben (1942), na obra **A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade**²¹ (2006). Ele concebe o homem como um animal dotado da faculdade da linguagem e da consciência da morte, ou melhor, o homem é falante e mortal.

Morrer representa o medo do homem por aquilo que não se pode conhecer; um desafio para as mais diferentes culturas que buscam respostas nos mitos, nas artes, na filosofia e na religião, para tornar compreensível o incompreensível. Para os cristãos e parte dos judeus que acreditavam na ressurreição, a morte era vista como a passagem para uma outra dimensão, a transposição ao eterno sofrimento e a expiação, ou o acesso ao eterno gozo, reservados a um pequeno grupo de bem-aventurados.

A morte é um dos grandes temas de discussão do Existencialismo, corrente filosófica da qual o filósofo alemão Martin Heidegger faz parte. O autor de **Ser e tempo** (1927) acreditava que é na morte que o homem se totaliza. Ele argumentava que devemos manter um estado de vigília constante em relação a tudo aquilo que nos afeta em nosso cotidiano. Não só. Enquanto “ser-no-mundo”, o homem busca o significado do que é o Ser.

“Morte no avião” é um longo poema formado de treze estrofes de versos livres prosaicos, isto é, “quase se confundindo com o ritmo na prosa, para mostrar que a poesia está na essência no que é dito e na sugestão, ou no choque das palavras escolhidas, não nos recursos formais” (CANDIDO; CASTELLO, 1981, p. 20), aponta para essa totalização com a chegada

²¹ Nesta obra, Giorgio Agamben, parte da ideia de que o homem é falante e mortal. Para embasar sua teoria recorre ao Dasein (ser-para-a-morte), ser projetado de Martin Heidegger, em que é através da experiência da morte que o homem encontra suas possibilidades de existência, já que a morte não é apenas um fator biológico, mas uma passagem, e por meio dela a vida inautêntica de extingue. A negatividade advém do não sentido existencial do ser que será lançado para o desconhecido. A negatividade da linguagem é, portanto, fruto da própria negatividade do ser preservando cada um (homem e linguagem) e sua própria voz.

da morte. O eu lírico narra de forma banal (“Barbeio-me, visto-me, calço-me”) seu último dia de vida: “Almoço. Para quê?”. A terceira estrofe retrata o cotidiano agitado do homem moderno: “O telefone. / A fatura. / A carta. Faço mil coisas / que criarão outras mil coisas [...]”. Produto de guerras, de autoritarismo, como uma mera engrenagem do mundo trabalho, o homem se compromete com várias atividades que o sufocam e, em muitos casos, não consegue realizar.

É perceptível o vazio que domina essa voz que narra seu dia (presente) com o pensamento preso em sua morte (futuro). O eu lírico ainda olha a cidade e ainda tem a oportunidade de “adiar a morte”. Somos regidos pelo livre arbítrio, ou melhor, em tudo o que fazemos temos escolhas. A viagem rumo à morte, como uma simples etapa da vida, é triste e instaura um sentimento de vazio na alma humana, motivo pelo qual o eu-lírico questiona: “Por que nascemos para amar, se vamos morrer?” (OC, 2002, p. 1242). A morte em Drummond não é vista como algo mórbido, triste ou fantasmagórico. É tão somente uma travessia.

Heidegger afirmava que “a essência da linguagem nos intima e nos alcança e, com isso, nos sustenta, se é que a morte faz parte do que nos intima” (2003, p. 170). O filósofo acreditava que a morte não deveria ser tratada como um fenômeno natural, mas como um fenômeno existencial, ou seja, inerente ao homem. A morte não é sinônimo de morbidez ou desesperança. O “ser-para-a-morte” entende que ela não é um desejo ou uma escolha, mas uma condição irreversível e intransferível. Ele compreende que ela é libertação e completude da existência humana.

O homem moderno tem em si a sensação do desamparo, pois está inserido em ambiente apartado de elementos sagrados. Esse “ser-para-a-morte” é o único que tem experiência com a linguagem. É através dela que se expressa e, dessa forma, nos possibilita conhecê-lo.

Nessa busca pelo entendimento das questões que envolvem a natureza humana, morte e poesia, Martin Heidegger valeu-se do questionamento de um outro alemão, o poeta Friedrich Hölderlin²² (1770-1843) - “Y para qué poetas en tempos de penuria?” – para refletir sobre “a la era a la que nosotros mismos pertenecemos todavía”²³ (HEIDEGGER, 2010, p.199).

²² Martin Heidegger, em 1936, escreveu *Hölderlin e a Essência da Poesia*, além de inúmeros ensaios, dentre eles “Para que poetas?”, presente coletânea *Holzwege* (1950). O interesse pela poesia de Friedrich Hölderlin, poeta alemão, que cantou o mito grego do mediador entre o homem e o sagrado. Postumamente, foi publicado um volume das obras completas que o filósofo alemão dedicou ao poeta: *Zu Hölderlin – Griechenlandreisen*.

²³ “E para que poetas em tempos difíceis?” - para refletir sobre “a era que nós próprios ainda pertencemos”. (Tradução nossa)

Com o desaparecimento de “Hércules, Dioniso y Cristo” (*idem*, p.199), a noite e a escuridão abateram-se sobre os homens, pois houve um apagamento de “un esplendor de divinidad”²⁴ (*idem*, p.199). Trata-se, pois, de um período tão pobre da humanidade que “cada vez se torna más indigente”²⁵ (*idem, ibidem*) que, nem mesmo se consegue sentir a falta de Deus e o mundo “queda privado del fundamento como aquel que funda”²⁶ (*idem, ibidem*), como por exemplo, “Amar Deus sobre todas as coisas”, já que “Deus só pede nosso amor” (BIBLIA SAGRADA, Mt. 22, 34-40, 1994, p. 1058-1059). Uma sociedade sem princípios, valores e fundamentos é uma sociedade suspensa em um precipício. Quando os homens se afastam da dimensão do sagrado, eles adentram para outra: a do desengano, da solidão e do desamparo. A morte passa, então, a ser um desejo vital, como expresso no poema “Morte no avião”. Ela passa a ser interpretada como um processo de salvação do homem em meio a um ambiente impregnado pela escuridão.

Um poeta moderno como Drummond cantou a morte, porque experienciou um tempo de penúria, indignância, desigualdades e fuga dos deuses. Sua arte volta-se para si mesma, porque a reflexão é o caminho mais viável para compreender uma sociedade em meio à falta e à ausência de valores que possam nortear a humanidade. Em um ambiente marcado por tensões, conflitos e combates, em que grupos querem fazer da Ditadura uma regra e não um “estado de exceção”, a morte é cantada, portanto, como uma solução para sair de um mundo em que a indignância prevalece.

Uma pergunta ainda carece de ser respondida: para que poetas em tempos de penúria? Heidegger responde-nos: cantar, “prestar atención al rastro de los deuses huidos”²⁷ (*idem*, p. 201). O canto é o único meio que o poeta dispõe, mas em Drummond “Ele é tão baixo que sequer o escuta / ouvido rente ao chão”. Ao mesmo tempo “é tão alto / que as pedras o absorvem” (OC, 2002, p.115-116). Os poetas eternizam sentimentos e pessoas, relevam opressões, criam espaços de fabulação, provocam os leitores, comovem e fazem refletir por meio da palavra, mas sobretudo resgatam a consciência daqueles que perderam a esperança de um mundo mais justo. “Es por eso por lo que los poetas en tiempos de penuria deben decir expresa y poéticamente la esencia de la poesía. Donde ocurre esto se puede presumir una poesía

²⁴ “ um esplendor da divindade” (Tradução nossa)

²⁵ “ cada vez se torna mais pobre” (Tradução nossa)

²⁶ “é privado do fundamento daquele que cria” (Tradução nossa)

²⁷ “ficar atento ao rastro dos deuses em fuga” (Tradução nossa)

que se acomoda al destino de la era”²⁸ (*idem*, p. 201-202). A poesia drummondiana foi uma voz reflexiva no século XX.

Além do trabalho com a palavra, condição *sine qua non* para ser poeta, Drummond a usou para interrogar os homens e suas ações, para ponderar seu estar no mundo, para exaltar os excluídos, para se opor às injustiças e denunciar o “medo da morte e o medo de depois da morte” (OC, 2002, p. 73). Embora seja uma tarefa penosa o retorno às raízes primitivas humanas - esperança, solidariedade, amor ao próximo, comunhão com a natureza – ainda é possível mediante a reflexão filosófica da poesia. Como a humanidade não está pronta ou acabada no *continuum* da história, o poeta mesmo depois de morto tem no seu canto seu bem mais precioso, capaz de humanizar seus semelhantes.

As reflexões drummondianas se dão por meio da linguagem e o trabalho erigido com ela impressiona, por isso, é imprescindível destacá-lo, já que a linguagem está em toda parte e fala, ela é, portanto, a matéria-prima da poesia e do poeta. Somos animais racionais, simbólicos e detentores de linguagem. E mais do que ninguém, os poetas são criadores de palavras, contempladores sensíveis e críticos do mundo e produtores do pensar poético.

Em **Carta sobre o humanismo** (2005), Heidegger declara que estamos longe de pensar o agir e que sua essência é o consumir. Somente se pode consumir aquilo que já é – o ser. O pensar é, então, o mecanismo que “consuma a relação do ser com a essência do homem” (p. 7), ou seja, o pensamento é “um compromisso do ser”, tal compromisso se efetiva na ação para a verdade do Ser.

O pensar não produz, tampouco efetua esta relação, mas é através dele que o ser tem acesso à linguagem. “A linguagem é a casa do ser. Nesta habitação do ser mora o homem” (*idem*, p.8). Sendo assim, a linguagem faz parte da dimensão constitutiva do ser, é o homem, pois, o único animal dotado de linguagem. Tudo aquilo que existe, só existe porque pode ser dito. São os intelectuais e os poetas que nos dizem e nos clamam a também dizer, eles são os responsáveis por manter e preservar esta habitação. Isso porque “a linguagem cai sob a ditadura da opinião pública. Esta decide o que é compreensível e o que deve ser desprezado como incompreensível” (*idem*, p.14). Depois que os meios de comunicação legitimam ou não uma dada linguagem é difícil desconstruí-la.

A rosa do povo (1945) foi um esmerado e profundo trabalho com a linguagem e sua publicação se deu em um dos momentos mais tristes de nossa História, período em que os fluxos comunicativos eram filtrados, domesticados e manipulados pela classe dominante.

²⁸ “É por isso que os poetas em tempos de pobreza devem dizer expressa e poeticamente a essência da poesia. Quando isso acontece, entende-se que a poesia retrata o destino de uma época” (Tradução nossa)

Torna-se preocupante, assim, o esvaziamento e a corrosão da linguagem em si. A consequência desse fato é drástica: “[...] uma ameaça à essência do homem” (*idem*, p. 15). Sem linguagem, perderíamos nossa condição humana, já que ela é uma instância de mediação entre o homem e o mundo. Falar em linguagem artística é nos encaminhar para a compreensão da existência humana. O pensamento é o elo entre o Ser com a essência do homem e esse encontro só é possível por meio da linguagem.

Em **A caminho da linguagem** (2003), Heidegger reflete sobre a tríade pensamento, linguagem e realidade. A metáfora do caminho é esclarecedora, porque ela é uma via de mão dupla que se estabelece entre o emissor e o receptor, entre o falante e o ouvinte, entre o autor e o leitor. A linguagem adquire forma a partir de uma rede de fala e de discurso. Para o filósofo, a linguagem está para além da comunicação e a linguagem poética, do recurso estilístico. A linguagem celebra as coisas como elas realmente são. Linguagem é simplesmente linguagem e ela fala, logo, a fala legitima a linguagem enquanto linguagem, fazendo-se necessário explorar a fala para podermos morar na linguagem.

Pensar a linguagem é alcançar a fala da linguagem. Falar, nesse contexto, está para além da emissão de sons: são movimentos expressos pela alma humana. Para que tais movimentos aconteçam são necessários pensamentos. Essa capacidade de falar nos distingue dos demais seres e nos torna verdadeiramente humanos. “O ser humano não seria homem se lhe fosse recusado falar necessariamente” (HEIDEGGER, 2003, p.191). A fala se expressa no que foi dito e no que ficou em silêncio: “Falar implica em (sic) articular sons, seja falando ou calando, e mesmo na mudez, quando não podemos falar” (*idem*, p.193). A fala da linguagem também ocorre por meio da poesia e, para Heidegger, é a forma mais autêntica de manifestação da linguagem.

Três posições deverão ser levadas em consideração acerca do assunto: 1) A fala é uma expressão, assim, parte-se do pressuposto de que um interior se torna exterior; 2) Falar é uma atividade humana. O homem fala e fala uma língua. Nesta acepção, “não podemos dizer: a linguagem fala” (*idem*, p. 10), pois isso significaria que “é a linguagem que propicia e concede o homem. Assim pensado, o homem seria uma promessa de linguagem” (*idem, ibidem*). A existência da linguagem está no homem e para o homem. Por último, “a expressão do homem é uma representação e apresentação do real e do irreal” (*idem, ibidem*). A linguagem expressa, pois, nossa exata e verdadeira finitude.

As posições mencionadas não são suficientes para delimitar a essência da linguagem, pois “Sempre que se define a linguagem como expressão um sentido mais abrangente, incorporando-a, enquanto uma dentre outras atividades, na economia total dos

desempenhos pelos quais o homem se faz a si mesmo” (*idem, ibidem*). Essa abrangência somente é alcançada quando o sujeito tem plena consciência daquilo que está expressando.

Contudo, o grande mistério da linguagem é que nunca se deixa alcançar plenamente, pelo menos para o ouvinte ou leitor. Ela dá ao sujeito a sua origem e o seu lugar no mundo. É na linguagem e pela linguagem que o homem se torna sujeito, já que é pela linguagem que o homem se coloca no mundo.

A linguagem tanto é um instrumento de expressão ideológica do homem, como assume um valor figurativo e simbólico se lembrarmos que no princípio era a Palavra e a Palavra estava em Deus (Cf. Bíblia Sagrada, Jo, 1,1-18). Heidegger declara que são poucas as vezes que se reflete sobre o papel das representações “corretas e exatas” (HEIDEGGER, 2003, p. 11) da linguagem, porque falar da linguagem é remeter a uma tradição, que nunca se dirige à “linguagem como linguagem” (*idem, ibidem*). Se assim o for, “A linguagem fala” (*idem, ibidem*). A partir desse momento, é preciso entender a fala, onde encontramos a fala da linguagem e o que ela diz.

A experiência com a linguagem de fato ocorre quando nos entregamos e com ela nos harmonizamos intimamente. Falar a linguagem é diferente de experienciá-la. Exige do escritor um trabalho difícil, já que é um código limitante e carece de ser aprimorada e esclarecida para compreensão do leitor. É no texto poético, por suas características, como subjetividade, musicalidade, por revelar os sentimentos, as emoções e a visão de mundo do sujeito lírico, que podemos compreender a essência da linguagem, que para Heidegger (2003) é um mistério. Sua essência é revelada quando o poeta sai de cena. Nesse momento, a linguagem fala. Para o filósofo, “O que se diz genuinamente é o poema” (*idem*, p. 12) e, na condição de leitores, temos que ser capazes de escutar o que um poema fala.

O processo de escuta é tão importante para a linguagem que fala, como para o leitor que a escuta, pois dessa forma brotará uma conexão que permitirá a ambos (linguagem-leitor) estreitar laços e explorar emoções. Para Heidegger: “A conversa do pensamento com a poesia busca evocar a essência da linguagem para que os mortais aprendam novamente a morar” (*idem*, p. 28), ou melhor, a essência da linguagem estaria no tempo passado em que sabíamos explorar o pensamento íntimo das coisas. No presente, a superficialidade das relações entre homem-homem, homem-objetos é tamanha que parece que tudo ao nosso redor se torna produto descartável.

A poesia, cuja matéria-prima é a linguagem, vive da contradição: se por um lado é uma ocupação inocente de pessoas sonhadoras, de outro, é um dos mais perigosos bens que o homem possui: basta lembrar que os poetas foram expulsos da República, de Platão sob

alegação de que seduziam os jovens. Entre a inocência e a sedução, nasce o mistério. Heidegger (2003), pensa neste mistério a partir da relação do *dasein* e do ser. Aquele é testemunha da linguagem, todavia, não a possui, mas na condição de testemunha é obrigado a falar. Este é o guardião dessa linguagem. É por meio dela que o filósofo procura compreender o homem como partícipe desse mundo.

A experiência com a linguagem em Drummond parte de um “eu gauche”, que se vê em constante transformação e fragmentação dentro de sua Poética. O “eu” vivido parte de suas experiências e as transforma em linguagem, que compreende desde seu nascimento anunciado por um anjo torto (“Poema de sete faces” OC, 2002, p. 5), passa por sua infância (“Infância”, OC, 2002, p. 6), segue sua vida pacata na cidade do interior (“Cidadezinha qualquer”, OC, 2002, p. 23), continua pelo canto ao Rio de Janeiro (“Coração numeroso”, OC, p. 20-21), volta-se para seu processo criativo (“Poesia”, OC, 2002, p. 21) e homenageia os amigos (“Epigrama para Emílio Moura”, OC, 2002, p. 31).

A experiência com a linguagem e a linguagem da experiência nada mais é do que a experiência do vivido transformado em poema. Antonio Cândido afirmou que “nas mãos do poeta o lugar comum se torna revelação, graças à palavra na qual se encarnou” (2004, p. 92). Drummond, disfarçadamente, transforma sua experiência de vida em experiência poética por meio da linguagem.

Essa experiência com a linguagem vai se aprimorando, paulatinamente, na Poética desse itabirano. Em **Drummond, mestre de coisas** (1978), ela se tornará uma “concreção” linguística nas palavras de Harold de Campos, que se inicia com o poema “No Meio do Caminho” (OC, 2002, p. 16). Para o crítico, a poesia drummondiana é bifásica, isto é, poesia de reflexão crítica (**Claro enigma**, 1951) e uma poesia de participação (**A rosa do povo**, 1945) denominadas de “poesia-poesia” e “poesia-para”, respectivamente. Na primeira, por exemplo, “poesia-poesia” a experiência evoluiu e aprimorou-se aos nossos olhos de leitores: “Poesia” (OC, 2002, p. 21), “Explicação” (OC, 2002, p. 36-37), “Mãos dadas” (OC, 2002, p. 80), “Mundo grande” (OC, 2002, p. 87), “O lutador” (OC, 2002, p. 99-101), “Consideração do Poema” (OC, 2002, p. 115-116), “Procura da poesia” (OC, 2002, p. 117-118), “Oficina irritada” (OC, 2002, p. 261). A segunda, “poesia para”, a participação e o compromisso do poeta, para além dele mesmo, inicia-se a partir de 1940, com **Sentimento do mundo** e vai até 1945. Isso não significa dizer que se encerre com **A rosa do povo**, mas que se transforma em uma poesia mais filosófica e existencial. Seja em qualquer uma das fases propostas por Campos, o “eu” permanece centrado em uma experiência com a linguagem, pois sua Poética é calcada no jogo da linguagem da experiência e da experiência com a linguagem.

Drummond, dentro da lírica moderna, usa a linguagem de forma livre (o poema “No Meio do Caminho” é um exemplo clássico) sem ficar preso às regras do código linguístico e, ainda, consegue extrair do cotidiano temas para composição de sua obra literária. Isso porque a linguagem é uma instância criadora que dá forma às experiências vivenciadas pelo homem.

Ainda em **A caminho da linguagem** (2003), Heidegger aponta-nos que não é possível alcançar a essência da linguagem, pois a exatidão e a unicidade são erros. É possível que pela exatidão possamos dominar a realidade circundante. Porém, a realidade não é um recorte pronto e acabado, ela está em constante transformação, por isso somos sempre peregrinos.

Em Drummond, há um período em que sua linguagem canta a morte e a escuridão, período que “No sólo han huido los dioses y el dios, sino que en la historia universal se há apagado el esplendor de la divinidad (HEIDEGGER, 2010, p.199). Sem divindades, as luzes se apagam, prevalecem as contradições sociais e os conflitos ideológicos.

Em um tempo de penúria e de ausência de valores, a noite se abate sobre o poeta, como em “Passagem da noite” (OC, 2002, p. 132-133):

É noite. Sinto que é noite
 não porque a sombra descesse
 (bem me importa a face negra)
 mas porque dentro de mim,
 no fundo de mim, o grito
 se calou, fez-se desânimo.
 Sinto que nós somos noite,
 que palpítamos no escuro
 e em noite nos dissolvemos.
 Sinto que é noite no vento,
 noite nas águas, na pedra.
 [...]

A escuridão, diferentemente do brilho do sol, deixa as pessoas sempre mais tristonhas e depressivas. Para o eu lírico, a escuridão oscila enquanto processo externo e processo interno. O primeiro diz respeito a uma expressão coletiva do contexto histórico vigente, conseqüentemente, se apoderando de seu interior. Ele mesmo confessa que se trata de algo que ocorre não só “dentro de mim”, mas no “fundo de mim”. Sua força é grandiosa, porém seu grito é abafado e o sentimento é de total desânimo. A noite funciona como uma força opressora que conduz o sujeito ao conformismo, fazendo com que ele se sinta incapaz de modificar as circunstâncias em que vive. Da mesma forma que a tristeza contaminou Deus, como observamos no poema (“Deus triste”, 2002, p. 742-743), a noite encurralou o eu-lírico

“Sinto que é noite no vento, / noite nas águas, na pedra”. Eu lírico e Natureza são noites, e somente poderão florescer “quando el mundo cambie de raíz”²⁹ (*idem*, p. 200), ou seja, quando o sujeito tomar consciência de sua relação de pertencimento com o mundo.

No poema “Uma hora e mais outra” (OC, 2002, p. 133-136) o sentimento de desgosto persiste, porque o poeta habita uma era em que precisa “experimentar y soportar el abismo del mundo”³⁰ (*idem*, p. 200):

Há uma hora triste
 que tu não conheces.
 Não é a tua tarde
 quando se diria
 baixar meio grama
 na dura balança;
 não é a da noite
 em que já sem luz
 a cabeça cobres
 com frio lençol
 antecipando outro
 mais gelado pano;
 e também não é a
 do nascer do sol
 enquanto enfastiado
 assistes ao dia
 perseverar no câncer,
 no pó, no costume,
 no mal dividido
 trabalho de muitos
 [...]
 não a do cinema
 hora vagabunda
 onde se compensa,
 rosa em tecnicolor,
 a falta de amor,
 a falta de amor,
A FALTA DE AMOR;
 nem essa hora flácida
 após o desgaste
 do corpo entrançado
 em outro, tristeza
 de ser exaurido
 e peito deserto,
 nem a pobre hora
 da evacuação:

²⁹ “quando o mundo muda de atitude” (Tradução nossa)

³⁰ “experimentar e suportar o abismo do mundo” (Tradução nossa)

[...]
 tu vives; apenas,
 sem saber pra quê,
 como para quê,
 tu vives: cadáver,
 malogro, tu vives,
 rotina, tu vives
 tu vives, mas triste
 duma tal tristeza
 tão sem água ou carne,
 tão ausente, vago,
 que pegar quisera
 na mão e dizer-te:
 Amigo, não sabes
 que existe amanhã?
 [...]

O mote para a construção do poema é o fato de haver uma “hora triste”, contudo, não é possível identificar o momento em que ela ocorre: “Não é a da tarde [...] / não é a da noite/ em que já sem luz / a cabeça”. O eu lírico vive lado a lado com esse sentimento sem saber por quê, como e para quê. Apenas segue seu rumo como um cadáver sem qualquer perspectiva. Vive, praticamente, em um estado vegetativo. Nestas condições, ele perde parte de seus movimentos físicos, sobretudo as emoções e a memória. Isso acontece porque “La pobreza se torna completamente tenebrosa por el hecho de aparecer ya sólo como una necesidad que debe ser cubierta”³¹ (*idem*, p. 200). Em meio às intempéries da modernidade, o sujeito lírico vive permeado por um vazio que o faz ser triste e sem ação. A estagnação o paralisa de tal forma, que se sente incapaz de recorrer a cristo (com letra minúscula), ou mesmo ao arsênico. A linha tênue entre a vida e a morte é o que rege a caminhada desse sujeito.

No poema “Rola mundo” (OC, 2002, p.139-141), o sujeito lírico, ao longo de sua caminhada, pôde assistir aos acontecimentos vários que o deixaram perplexo diante das calamidades operadas pelo próprio homem. Em determinado momento é enfático ao declarar: “eu vi; já não quero ver”. A visão se torna dolorosa, mas com uma réstia de luz consegue visualizar a sua própria vida “contrair-se num inseto”. Tristemente conclui:

Depois de tantas visões
 já não vale concluir
 se o melhor é deitar fora
 a um tempo os olhos e os óculos.

³¹ “A pobreza torna-se completamente sombria devido ao fato de que agora aparece apenas como uma necessidade a ser atendida” (Tradução nossa)

E se a vontade de ver
 Também cabe ser extinta,
 Se as visões, interceptadas,
 e tudo mais abolido
 [...]

O verso “contrair-se num inseto” remete-nos à obra **A metamorfose**³² (1915), de Franz Kafka (1883-1924). Depois de tantas visões (ruins), o eu lírico pensa na possibilidade de “deitar fora” olhos e óculos, tal qual Édipo Rei, personagem criada pelo dramaturgo Sófocles (496-406 a. C)

Ver é postar-se diante dos fatos, refletir, ponderar, ou mesmo perceber, examinar e, só então, expor princípios, valores e sentenças. A “vista é o mais espiritual de todos os sentidos [...] capta as coisas longínquas com extraordinária rapidez e por isso as coisas apreendidas por ela são mais facilmente identificáveis por nós e mais eficazmente as retemos na alma”, segundo Marilena Chauí (1998, p.40). Ver nos permite perceber a nós e ao outro. Contudo, a fluidez dos tempos modernos, os avanços tecnológicos, a celeridade com que as notícias são veiculadas têm contribuído para que a visão do homem se torne turva.

O eu lírico, nascido sob o signo da escuridão, não conseguiu, por isso, ver de forma clara os acontecimentos nos quais estava inserido. Os eventos cada vez mais eram marcados pelo sentimento da tristeza. De tal forma, que o melhor é “deitar fora” olhos e óculos. “Tudo é precioso.../ e tranquilo / como olhos guardados nas pálpebras” (OC, 2002, p.147-148). Em Carlos Drummond de Andrade, a ligação com o olhar percorrerá significativo caminho ao longo de toda a sua obra poética. Olhar funciona, assim, como regulador na relação entre o sujeito e o mundo” (VIANA, 2003, p. 32). Trata-se de um olhar contaminado pela melancolia e desgastado pelo tempo “na vida de minhas retinas tão fatigadas” (OC, 2002, p. 16).

No poema “Assalto” (OC, 2002, p. 148-149), o tempo retoma a atenção do poeta:

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

³² A novela conta a história do caixeiro-viajante Gregor Samsa, que um dia acorda transformado em inseto. A personagem vive entregue às suas preocupações, trabalho e família, e parece não se preocupar com a sua nova forma assumida, mas com o fato de estar atrasado para o emprego o que pode resultar em sua demissão. A narrativa da personagem é marcada pela tensão e pela angústia. A solidão, o conformismo, a inutilidade e a humilhação impingida a Gregor é a mesma do homem do século XX, exposto na poética drummondiana.

Em dez estrofes de três e quatro versos, de que transcrevemos a primeira, o eu lírico conta-nos a sua trajetória. Ao chegar ao hotel, abriu sua mala e, ao invés de roupas, o que seria normal, saiu o tempo em fragmentos.

Logo, ficamos sabendo, estrofe por estrofe, que naquele local habitou um homem, mas “as traças” conspiraram contra ele. O tempo, que tudo altera, mudou não só as roupas, mas o próprio eu lírico “[...] hoje não me encontro”. Pensar o homem é pensar o espaço que ele ocupa no mundo e na sua forma de se relacionar com ele, já que dele não pode escapar. O século XX foi marcado por profundas e radicais mudanças de ordem política, social e econômica. Acabamos perdendo nossa capacidade de olhar para o outro e nos colocar em seu lugar. O progresso tão aguardado trouxe consigo a desumanização e afastou-nos. Em nome do desenvolvimento, tudo é permitido e justificável. O tempo, antes a nosso favor, está contra nós. O ditado é claro: “Tempo é dinheiro”, portanto temos que usá-lo de forma planejada para não desperdiçá-lo. Quanto mais tempo gastarmos produzindo bens, mais recompensados seremos. O tempo para as atividades de lazer com a família ou para produção de arte torna-se cada dia mais exíguo.

O tempo não apagou de sua mente “acres lembranças” (OC, 2002, p. 148-149), que teimam em persegui-lo. Assim sendo,

[...]
 Ponho no chapéu
 restos desse homem
 encontrado morto
 e do nono andar
 [...]
 jogo tudo fora.
 a mala se fecha: o tempo
 se retraiu, ó concha.

A modernidade contribui para a fragmentação dos conceitos de classe, gênero, raça e, conseqüentemente, do próprio indivíduo pertencente ao corpo social coeso. Ele se perde dentro si mesmo “restos desse homem”. Não sabendo o que fazer e atordoado com tudo o que está acontecendo, fugir, livrar-se dessa situação “jogo tudo fora” será sua única opção. Por fim, a mala fecha-se. O tempo outrora fragmentado se retrai tal como uma concha.

No poema “Anúncio da rosa” (OC, 2002, p. 149-150), o eu lírico fala da produção de seu próprio trabalho:

Imenso trabalho nos custa a flor.
 Por menos de oito contos vendê-la? Nunca.
 Primavera não há mais doce, rosa tão meiga

onde abrirá? Não, cavalheiros, sede permeáveis.

[....]

Autor da rosa, não me revelo, sou eu, quem sou?
Deus me ajudara, mas ele é neutro, e mesmo duvido
que em outro mundo alguém se curve, filtre a paisagem,
pensei uma rosa na pura ausência, no amplo vazio.

[....]

Por preço tão vil mas peça, como direi, aurilavrada,
não, é cruel existir em tempo assim filaucioso.
Injusto padecer exílio, pequenas cólicas cotidianas,
oferecer-vos alta mercancia estelar e sofrer vossa irrisão.

[...]

Trata-se de um metapoema formado por nove estrofes de versos irregulares brancos e livres, sendo que a terceira, quinta, sétima e nona são bem curtas, como se fossem os refrãos, no qual Carlos (eu lírico) aborda o “Imenso trabalho nos custa a flor”, ou seja, das dificuldades encontradas durante o processo de criação. Não há uma fórmula ou uma receita sobre o momento de fabulação de cada escritor. É um momento único, que às vezes pode ser dolorido física e psicologicamente. O poeta, nesse estágio, se transforma em um lapidador da palavra que pode surgir sem conexão com a outra. “Não basta serem belos os poemas: têm de emocionantes, de conduzir os sentimentos do ouvinte aonde quiserem” (HORÁCIO, 1997, p. 58). O poema acima busca também por esse ouvinte que aprecie a poesia e que se sinta tocado e modificado pela palavra, pois é através da linguagem que as emoções são interpretadas. Horácio reforça, ainda, a importância do domínio da técnica, caso deseje ser chamado de poeta: “Se não posso, nem sei respeitar o domínio e o tom de cada gênero literário, por que saudar em mim um poeta?” (*idem, ibidem*). Aos candidatos a poetas é recomendado que retenham o poema que não tenha sido criado com apuro.

A linguagem poética é posta em xeque pelo poeta. Ela assume particularidades e peculiaridades que a distinguem da linguagem do cotidiano. Contudo, é necessário um empreendimento hercúleoda sua parte. Após todo esse trabalho de aperfeiçoamento empreendido, nasce o questionamento do valor de sua flor, ou melhor, de sua poesia: “Por menos de oito contos vendê-la? Nunca”. Trata-se de uma flor valiosa e a que poucos têm acesso, já que por menos de oito contos, ela jamais será vendida.

É difícil mensurar o valor que deve ser cobrado pela flor (poesia) de um escritor, já que se trata de um trabalho que leva tempo, exige paciência, conhecimento da língua, domínio da técnica literária. Além disso, existe uma diferença entre escrever poesia e vendê-la. Se não há fórmulas mágicas para escrever, não há garantia de que uma obra, uma flor será adquirida,

sobretudo em períodos da História, como foi o caso da Segunda Guerra Mundial, cuja maior preocupação humana era permanecer vivo. No terceiro verso, a explicação para o valor do trabalho do poeta: “Primavera não há mais doce, rosa tão meiga”. Logo em seguida, há um *enjambement*: rosa tão meiga [...] “onde abrirá? Não, cavalheiros, sede permeáveis”. Carlos (eu lírico) pergunta e logo responde para não correr o risco de receber o silêncio como resposta. Ele pede aos cavalheiros que sejam receptivos à poesia. Esse pedido nunca foi tão forte em nossos dias.

O eu lírico, em meio a um céu cinzento e uma tempestade que parece amar-se, sente um desejo de vomitar suas dores, em “A flor e a náusea” (OC, 2002, p. 118-119). O poema é a explosão do sujeito lírico frente à barbárie das guerras, mas representa também a esperança quanto ao aparecimento de uma “Flor”, metáfora de beleza e da própria poesia. A náusea é, segundo Achcar (1993), um vocábulo existencialista próprio do contexto da época e que serve para dar título ao romance do filósofo Jean-Paul Sartre³³. Interessante destacar a aproximação de dois vocábulos antagônicos, flor e náusea. A um só instante, tem-se encanto / desencanto; alegria / tristeza; fé / desalento diante de um contexto turbulento como foi a década de 1940. A utilização desse oxímoro permite que o leitor perceba que mesmo diante das intempéries é possível acreditar em dias melhores.

O poeta encontra-se cativo tal como muitos outros escritores de seu tempo - “Preso à minha classe”. Talvez o poeta esteja questionando o seu papel e de seus companheiros em face dos últimos acontecimentos. Embora se sinta impotente, ao passear pela rua cinzenta depara-se com a náusea, sente enjoado e sente o desejo de vomitar, ou melhor, escrever sobre tudo aquilo que o aflige. A “Flor” é, assim, a poesia que nasce da necessidade de não ficar calado ante tanta atrocidade. Ela é feia, tal qual o contexto histórico, mas ela fura o asfalto, ou seja, ela consegue tocar e sensibilizar o outro. Sinal de que nem tudo está perdido. É preciso acreditar no poder da “Flor” (poesia), símbolo do amor, da alegria, da beleza e da força.

Na quarta estrofe (segunda aqui transcrita), o foco sai da criatura e vai para o criador: “Autor da rosa, não me revelo, sou eu, quem sou?”. No entanto, ele procura não se revelar, ficar oculto, pois a rosa, ou seja, a obra é importante para o contexto histórico vigente: ela revela as dores e os medos dos homens em momentos de conflito. O eu lírico ainda pensa na possibilidade de ser ajudado por Deus, “mas ele é neutro”, concede-nos o livre arbítrio para que possamos seguir nosso próprio caminho. Mesmo assim ele ainda duvida “que em outro

³³ **A Náusea** é um romance escrito em 1938, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, numa década de intensa disputa ideológica numa Europa fascizante, e é tida como marco do Existencialismo.

mundo alguém se curve, filtre a paisagem / pensei uma rosa na pura ausência, no amplo vazio”. Quem poderá filtrar a paisagem, ou seja, perceber o que está acontecendo ao seu redor será o próprio poeta, que pensa, sente e cria uma rosa (obra) para exprimir o vazio existencial provocado pelo momento presente.

Na sexta estrofe do poema (terceira aqui transcrita), o sujeito lírico, que iniciou o poema dizendo que não venderia sua rosa por menos de oito contos, aceita vendê-la por um preço vil, porque julga que o mais importante nesse contexto é que a poesia seja propagada, e não a valorização do seu trabalho. Contudo, no verso seguinte, de forma tristonha e resignada ele expressa como é “cruel existir em tempo assim filaucioso”, isto é, em um sistema egoísta como o capitalismo, que valoriza o lucro, que intensifica as desigualdades sociais, amplia o consumismo, explora os recursos naturais acreditando que são infinitos, propenso a guerras. O sentimento de indignação e de injustiça permanece nos versos finais: “Injusto padecer exílio, pequenas cólicas cotidianas, / oferecer-vos alta mercancia estelar e sofrer vossa irrisão”. O poeta julga espúrio o sofrimento cotidiano da vida e da criação literária em um contexto de poucas leituras e muita preocupação em preservar a própria vida.

Observemos o poema “Resíduo” (OC, 2002, p.158-160), formado de doze estrofes, das quais transcrevemos a primeira, a terceira, a oitava e a décima primeira:

De tudo ficou um pouco
Do meu medo. Do teu asco.
Dos gritos gagos. Da rosa
ficou um pouco.

[...]

Pouco ficou deste pó
de que teu branco sapato
se cobriu. Ficaram poucas
roupas, poucos véus rotos
pouco, pouco, muito pouco.

[...]

Pois de tudo fica um pouco.
Fica um pouco de teu queixo
no queixo de tua filha.

[...]

Se de tudo fica um pouco,
mas por que não ficaria
um pouco de mim? no trem
que leva ao norte, no barco,
nos anúncios de jornal,
um pouco de mim em Londres,
um pouco de mim algures?
na consoante?

no poço?
 [...]

E de tudo fica um pouco.

Oh abre os vidros de loção

e abafa

o insuportável mau cheiro da memória.

“Resíduo” é quase um enigma, dada a fragmentação das imagens que fogem à sistematicidade exposta em cada estrofe, o que dificulta seu entendimento. É um poema que aborda a memória, a história e o “mau cheiro da memória” com a guerra. É tudo o que fica da própria “Rosa do Povo”. Uma insistente anáfora se repete ao longo do texto para que não nos esqueçamos de que “De tudo ficou um pouco”, seja bom ou ruim.

Carlos (eu lírico) traça uma lista caótica do que restou de si com a chegada da modernidade: medo (1ª estrofe), ternura (2ª estrofe), pó e roupas (3ª estrofe), cigarros (4ª estrofe), o queixo do pai no queixo da filha (5ª estrofe), áspero silêncio (6ª estrofe), ruga na testa (7ª estrofe). Na 8ª, transcrita acima, o desejo é saber o que ficaria de si.

O legado de um poeta é o seu próprio fazer poético – instrumento de que se utilizou para falar de suas dores, seus amores e daqueles que estão ao seu redor. Através da poesia, denunciou e criticou a sociedade de seu tempo, convidou seus companheiros a caminharem de “mãos dadas”, descreveu a família mineira, retratou a solidão do homem nas grandes metrópoles, criou máscaras para se proteger de certos horrores, exaltou o Brasil, escondeu segredos, descobriu que seu coração era menor do que o mundo e que precisava de todos para sobreviver. Talvez sua preocupação se dê porque ele sabe de sua condição *gauche*. Na estrofe seguinte, a preocupação não é mais consigo, mas isso “não está nos livros”. O processo da memória na construção da história: narra-se o passado, os resquícios de alguns acontecimentos distantes dos livros oficiais. Finalmente, na décima primeira e décima segunda estrofes, ele reconhece que “De tudo fica um pouco”, inclusive dele mesmo. Pede, ainda, para “abrir os vidros de loção” para abafar “o insuportável mau cheiro da memória”, já que com o seu poder de trazer o passado para o presente acaba por fazer com que o poeta reviva fatos e acontecimentos que ficariam melhor se estivessem guardados.

As memórias resultam de um esforço restaurador do indivíduo em compor uma obra unindo pontos extremos de uma vida – passado e presente. Não pode apresentar, portanto, um discurso uniforme, homogêneo uma vez que o memorialista tem de lidar com as reminiscências e experiências passadas. O poeta, através da memória, buscou na sua experiência pessoal os motes que alimentaram seus poemas. Mas há um momento em que as

memórias apresentam um “mau cheiro”, pois elas trazem do passado, fatos para o presente que deveriam permanecer arquivados. Rememorar é, portanto, sofrer.

No poema “Desfile” (OC, 2002, p. 179-181), Carlos (eu lírico) percebe as dificuldades em se fazer poesia em tempos de guerra. O tempo flui e com ele traz mudanças:

O rosto no travesseiro,
 escuto o tempo fluindo
 no mais completo silêncio.
 Como remédio entornado
 em camisa de doente;
 como dedo na penugem
 de braço de namorada;
 como vento no cabelo,
 fluindo: fiquei mais moço.

[...]

E tento fazer poesia,
 Queimar casas, me esbaldar,
 Nada resolve: mas tudo
 Se resolveu em dez anos
 (memórias do *smoking* preto).

[...]

Tão frágil me sinto agora.
 A montanha do colégio.
 Colunas de ar fugiam
 das bocas, na cerração.

[...]

O mundo me chega em cartas.
 A guerra, a gripe espanhola,
 descoberta do dinheiro,
 primeira calça comprida,
 sulco de prata de Halley,
 despenhadeiro da infância.

[...]

Passo a mão na minha barba.
 Cresceu. Tenho cicatriz.
 E tenho mãos experientes.
 Tenho calças experientes.
 Tenho sinais combinados.
 Se eu morrer, morre comigo
 um certo modo de ver.
 Tudo foi prêmio do tempo
 e no tempo se converte.

[...]

O rosto no travesseiro,
 fecho os olhos, para o ensaio.

“Desfile” é um balanço de um homem maduro com seu passado e as mudanças ocasionadas pelo tempo: primeiro o silêncio, depois, a doença. Isso traz à tona o sentimento de angústia e desolação. O poeta sente-se “Como remédio entornado /em camisa de doente” que não tem mais “utilidade”.

Como se pudesse voltar no tempo, o sujeito lírico fica mais moço e consegue ver a si mesmo em seu corpo pequeno e insubmisso. O retorno ao passado coincide com o momento da escritura da poesia, com a rebeldia de queimar casas e se esbaldar, mesmo assim reconhece que não se encontrou, não sabe ao seu certo para onde caminha. Nada que a passagem de dez anos não resolva.

A passagem do tempo fez com que o mundo chegasse, em decorrência do isolamento causado pela Ditadura, através de cartas: foi assim com “A guerra, a gripe espanhola, /descoberta do dinheiro / primeira calça comprida [...] despenhadeiro da infância”. O tempo passou, a barba cresceu, cicatrizes foram criadas. “E tenho mãos experientes. / Tenho calças experientes”. Todos esses fatos indicam sinal de amadurecimento.

A dor também é capaz de gerar aprendizagem e experiência. Se o eu lírico morrer, levará consigo alguns desses ensinamentos, sobretudo levará “um certo modo de ver”, ou seja, um modo torto, esquisito, tristonho, melancólico, próprio de quem já nasceu vaticinado por um anjo torto. No mundo de Carlos, a tristeza, a melancolia e o sofrimento são a regra. Como toda regra tem sua exceção, em meio a um ambiente soturno, há lampejos de esperança, como observamos no poema “Consolo na praia” (OC, 2002, p. 281), formado de vinte e quatro versos, dividido em seis estrofes, do qual transcrevemos apenas a primeira e a segunda:

Vamos, não chores.
A infância está perdida.
A mocidade está perdida.
Mas a vida não se perdeu.

O primeiro amor passou.
O segundo amor passou.
O terceiro amor passou.
Mas o coração continua.

[...]

O poeta captura as angústias e as aflições daqueles que viveram a década de 1940. Apesar de tudo, clama imperiosamente para que ninguém chore por alguns momentos perdidos, dentre eles a infância, marcada pela ingenuidade e pela fantasia, e a juventude, caracterizada pelas aventuras e descobertas.

Sabendo disso o indivíduo melancólico acredita e luta por uma existência se não feliz, menos tristonha. Se a alegria não é infinita, a tristeza também não é. Nem tudo está perdido. Os amores passam, mas o coração permanece pronto para amar e viver novas aventuras. É verdade que há marcas que “Nunca, nunca cicatrizam”, mas há sempre o amanhã e novas possibilidades. Diante delas é preciso estar receptivo às oportunidades que a vida nos apresenta.

Ao atingir a “Idade madura” (OC, 2002, p. 190-192), o sujeito lírico confessa em sete estrofes de versos irregulares, das quais transcrevemos as quatro primeiras, algumas de suas fraquezas e virtudes:

As lições da infância
desaprendidas na idade da madureza.

Já não quero palavras
nem delas careço.

[...]

Nenhum desejo débil.
Nem mesmo sinto falta
do que me completa e é quase sempre melancólico.

[...]

Estou solto no mundo largo
Lúcido cavalo
em substância de anjo
circula através de mim.
Sou varado pela noite, atravesso os largos frios,
absorvo epopeia e carne,
bebo tudo
desfaço tudo,
torno a criar, a esquecer-me:
durmo agora, recomeço ontem.

De longe, vieram chamar-me.
Havia fogo na mata.
Nada pude fazer,
nem tinha vontade.
Toda a água que possuía
irrigava jardins particulares
De atletas retirados, freiras surdas, funcionários demitidos.
Nisso, vieram os pássaros,
rubros sufocados, sem canto,
e pousaram a esmo.
Todos se transformaram em pedra.
Já não sinto piedade.

[...]

Antes de mim outros poetas,
depois de mim outros e outros
estão cantando a morte e a prisão.

[...]

É na idade madura que o homem adquire mais sabedoria, sensibilidade e força para as batalhas a serem enfrentadas. Sendo Carlos (eu lírico) esquisito e torto, ao atingir a idade madura, ao invés de obter positividade, desaprende “As lições da infância”. Além disso, é categórico ao afirmar que não quer e não carece das palavras. São elas as responsáveis pela construção do poema, mas embora completem o poeta contribuem para deixá-lo melancólico.

Na segunda estrofe, o sujeito lírico que, anteriormente parecia apático, ganha forças: está solto no mundo, “Lúcido cavalo”, atravessa “os largos frios”, absorve “epopeia e carne”, bebe tudo, desfaz tudo, cria e esquece, dorme e recomeça. Entre ações de ação e ações de resignação, o eu lírico recebe um chamado: “Havia fogo na mata. / Nada pude fazer, / nem tinha vontade”. Ou seja, na “hora H”, mostra-se passivo, insensível, indiferente para a batalha e sem vontade de lutar por uma sociedade equitativa. Dentro do mundo capitalista, o eu lírico parece ter perdido a noção crítica em relação à sociedade da qual faz parte. Parece estar consciente quanto às limitações de mudança dentro desse contexto.

Mesmo diante dessa apatia, a água que possuía “irrigava jardins particulares / De atletas retirados, freiras surdas, funcionários demitidos”. No fundo, Carlos (eu lírico) acreditava em um mundo melhor. No entanto, “vieram os pássaros”, / rubros sufocados, sem canto, / e pousaram a esmo. / Todos se transformaram em pedra”. A ponta de esperança que ainda guardava, morreu – “Já não sinto piedade”. Sem compaixão para nossos semelhantes, o homem tem pouco a oferecer de si.

Tudo parece ser em vão para o sujeito lírico, pois antes e depois dele os conflitos permaneceram: “Antes de mim outros poetas, / depois de mim outros e outros / estão cantando a morte e a prisão”. Não nos esqueçamos de que durante o período da Ditadura inúmeras narrativas de morte e de prisão de ativistas³⁴, como Luís Carlos Prestes (1898-1990), foram expostas.

³⁴No livro *Direito à Memória e à Verdade*, publicado pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República, consta a morte de 475 militantes sob tortura, mas que tiveram suas mortes simuladas ou suas prisões não foram assumidas pelo Estado. Dentre tantos mortos, podemos citar: Paulo Stuart Wright, deputado estadual pelo PTB, em 1962, teve seu mandato cassado em 1964. Durante os nove anos seguintes viveu de forma clandestina e ficou exilado no México e em Cuba. Acredita-se que tenha sido torturado até a morte em 1973. Rubens Paiva, deputado federal pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), teve sua casa invadida em 1971. Os órgãos de segurança sustentaram a tese de que ele teria sido sequestrado por desconhecidos. O coronel reformado Paulo Malhães, em depoimento à Comissão Nacional da Verdade, em 2014, confirmou que Paiva foi torturado até a morte. Estamos longe de sabermos quantos foram atingidos pela repressão política. Dados parciais da Comissão da Nacional da Verdade (<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>) trazem dados alarmantes.

Mas o poeta é um lutador, ele resiste e pensa “num país extraordinário, nu e terno” e resolve embriagar-se, ou seja, lutar. Na quinta estrofe, enfaticamente declara:

Já não dirão que estou resignado
e perdi os melhores dias.
Dentro de mim, bem no fundo,
Há reservas colossais de tempo,
Futuro, pós-futuro, pretérito,
Há domingos, regatas, procissões,
Há mitos proletários, condutos subterrâneos,
Janelas em febre, massas da água salgada, meditação e sarcasmo.

Finalmente, na Idade Madura, que corresponde poética e intelectualmente à escritura de **A rosa do povo** (1945), o poeta se dá conta de que existe uma guerra lá fora e que é preciso lutar. Afinal, o escritor assume um compromisso social com o seu tempo. Escrever sob a perspectiva social, para imitá-la ou negá-la, é um método de que se vale o escritor para aproximar a Literatura da realidade circundante. O escritor escreve para ser lido, para ser debatido, para levar o leitor à reflexão, para causar prazer e, em muitos casos, para denunciar as mazelas da sociedade.

Embora satisfatório, o trabalho do escritor ao tecer e criar palavras e costurar textos é solitário, exigente e desafiador. Com a publicação de **A rosa do povo** (1945), Drummond assume um compromisso com a sociedade na qual está inserido, por isso é enfático ao dizer “Ninguém me fará calar / gritarei sempre [...]”, ao mesmo tempo que intensifica a reflexão sobre a forma e a natureza poéticas. A maturidade é a idade em que o poeta segue “cada vez menos solitário” (OC, 2002, p. 190-192), já que carrega junto de si experiências que o fortalecem. Ao atingir esse patamar, seus versos também se aperfeiçoam formalmente.

Nesta obra, por exemplo, há um jogo entre o verso livre, vinte e cinco dos cinquenta e cinco que compõem a obra, e o verso metrificado: redondilha menor (“Áporo”, “Assalto” e “Carrego Comigo”), redondilha maior (“Desfile”, “Cidade prevista”), hexassílabo (“O elefante”), octossílabo (“Retrato de família”), decassílabo (“Versos a boca da noite”), alexandrinos (“Equívoco”). Seu refinamento com a palavra atinge notas altíssimas, não porque se queira construir a imagem de um poeta hermético, mas no sentido de dar à linguagem uma tonalidade reflexiva em comunhão com o contexto apresentado. O compromisso do livro de 1945 caminha concomitantemente com o filtro e o aprimoramento da linguagem. John Gledson afirmaria que a poética de **A rosa do povo** (1945) “baseia-se na sua confiança de que os poemas são formas vivas que remetem às formas vivas do mundo objetivo: a rosa do povo,

concretamente” (1981, p. 196), ou seja, a poesia e os acontecimentos históricos integram-se e ecoam em uma mensagem de resistência.

No poema “Versos à boca da noite” (OC, 2002, p. 192-194), o tempo, tema recorrente na poética drummondiana, retorna mais cruel para acertar contas com o eu lírico:

Sinto que o tempo sobre mim abate
sua mão pesada. Rugas, dentes, calva.
Uma aceitação maior de tudo,
e o medo de novas descobertas.

Escreverei sonetos de madureza?
Darei aos outros a ilusão de calma?
Serei sempre louco? Sempre mentiroso?
Acreditarei em mitos? Zombarei do mundo?

Há muito suspeitei o velho em mim.
Ainda criança, já me atormentava.
Hoje estou só. Nenhum menino salta
de minha vida, para restaurá-la.

[...]

Em dezesseis estrofes de quatro versos, com um verso final, o sujeito lírico reflete sobre sua relação com o tempo. Em suas **Confissões** (1984), Santo Agostinho, quando aborda o tempo, declara que ele não se pode apreender, medir ou perceber, é um dos problemas das sociedades modernas.

Na primeira estrofe, há tomada de consciência do sujeito lírico em relação ao tempo, do qual ninguém consegue escapar “Sinto que o tempo sobre mim abate”. Uma das consequências são as mudanças físicas: “Rugas, dentes, calva”. Um sentimento contraditório domina esse sujeito que ao mesmo aceita tais transformações, sente “o medo de novas descobertas”. Ele estaria falando de outras transições de ordem corporal? Ou de cunho ideológico? Ou acerca do seu fazer poético?.

Do tempo presente na primeira estrofe vamos para o tempo futuro, na segunda, em que o próprio eu lírico se questiona sobre a maturidade do que escreve, assim como sobre o seu comportamento perante o mundo e de que forma ele é visto pelo outro. A descontinuidade e os acontecimentos díspares e a imprecisão do tempo dificultam a inserção entre o sujeito e a sociedade. Ambos parecem caminhar em descompasso.

Na terceira estrofe, o sujeito lírico, mais lúcido, começa a tentar unir as pontas do tempo passado-presente ao suspeitar do velho ainda criança, como forma de autoconhecimento. Um “velho” na “infância”, faz-nos lembrar da personagem Bentinho, que ao escrever sobre si,

tinha um único propósito: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui” (ASSIS, 1994, p. 14). Narrador (machadiano) e eu lírico (drummondiano) se digladiam com a “mão pesada” do tempo perdido, porque depois de passado não se mais pode mais recuperá-lo; assim como também passaram grandes oportunidades de viver mais intensamente. Restaram-lhe “Uma aceitação maior de tudo, / e o medo de novas descobertas”. Sobrou-lhes a experiência de escrever. Pela escrita libertamos nossos fantasmas, soltamos nossa imaginação e dimensionamos nossa criatividade.

Em determinado momento da existência em que “As experiências se multiplicam” dentre elas “o desespero” e a melancolia, amada e repelida, o tempo e a memória penetram “dentro de um cinema subitamente”, ou melhor, do próprio eu lírico:

[...]
 E as memórias escorrem do pescoço,
 do paletó, da guerra, do arco-íris;
 enroscam-se no sonho e te perseguem,
 à busca de pupila que as reflita.

E depois das memórias vem o tempo
 trazer novo sortimento de memórias,
 até que, fatigado, te recuses
 e não saibas se a vida é ou foi.

[...]

Tempo e memória se completam: o ato de rememorar só é possível com o tempo transcorrido. A memória é uma instância essencial que confere ao homem identidade. Sem a memória, sua existência é vazia. Sua incapacidade de se reconhecer, reconhecer o outro, reconhecer o contexto do qual faz parte torna-lhe insignificante para o sistema capitalista.

Nas estrofes acima, quinta e décima primeira do poema, respectivamente, a memória é tão pulsional que escorre pelo corpo do eu lírico, enrosca-se em seu sonho, até conseguir alcançar suas pupilas. A memória fervilha dentro e fora de seu corpo; encontra-se em toda parte. A capacidade de rever o dia anterior, lembrar de si só é possível por meio das lembranças. Seu olhar é dorido, porque as memórias não permitem que nenhum acontecimento possa ser esquecido, embora, para fazer um trocadilho com o poeta, seja preciso “lembrar para esquecer”.

“E depois das memórias vem o tempo / trazer novo sortimento de memórias”. Em um contexto em que o mundo interior e o mundo exterior estão em descompasso, memória e

tempo, em uma só voz caminham em direção ao eu lírico; a carga de energia, de vivências, de informações é tamanha que, atordoado e fatigado, ele não sabe “se a vida é ou foi”.

No poema “América” (OC, 2002, p. 195-199), o sentimento é de não pertencimento e de solidão exacerbada, como observamos nos versos:

Sou apenas um homem.
 Um homem pequeno à beira de um rio.
 Vejo as águas que passam e não as compreendo.
 Sei apenas que é noite porque me chamam de casa.
 Vi que amanheceu porque os galos cantaram.
 Como poderia compreender-te, América?
 É muito difícil.
 Passo a mão na cabeça que vai embranquecer.
 O rosto denuncia certa experiência.
 A mão escreveu tanto, e não sabe contar!
 A boca também não sabe.
 Os olhos sabem – e calam-se.
 Ai, América, só suspirando.
 Suspiro brando, que pelos ares vai se exalando.
 [...]
 Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração.
 Nessa rua passam meus pais, meus tios, a preta que me criou.
 Passa também uma escola – o mapa -, o mundo de todas as cores.
 [...]
 Solidão de milhões de corpos nas casas, nas minas, no ar.
 Mas de cada peito nasce um vacilante, pálido amor,
 procura desajeitada de mão, desejo de ajudar,
 carta posta no correio, sono que custa a chegar
 [...]
 porque na cadeira elétrica um homem (que não conhecemos) morreu.
 Portanto, é possível distribuir minha solidão, torná-la meio de conhecimento.
 Portanto, solidão é palavra de amor.
 Não é mais um crime, um vício, o desencanto das coisas.
 Ela fixa no tempo a memória
 ou o pressentimento ou a ânsia
 de outros homens que a pé, a cavalo, de avião ou barco,
 percorrem teus caminhos, América
 Estes homens estão silenciosos mas sorriem de tanto sofrimento dominado.
 Sou apenas o sorriso
 na face de um homem calado.

Na obra anterior, **Sentimento do mundo** (1940), no poema “A bruxa” (OC, 2002, p. 93-94), o sentimento de solidão na América já havia sido registrado – “estou sozinho na América”. O continente americano, assim como a obra do poeta, é vário e diverso. O final do século XX mudou o contexto histórico dos países que compõem a América Latina. Há uma

nova realidade global, econômica e política, uma ampla difusão das tecnologias de informação e a globalização dos mercados e cadeias produtivas, que acabou contribuindo para a concepção de geração de indivíduos egoístas e competitivos. Tolerância e renúncia são palavras excluídas do vocabulário do homem moderno. Nessa imensidão do continente latino-americano, o sentimento do eu lírico é de solidão devido ao seu não pertencimento ao local onde está inserido.

Fisicamente o sujeito lírico se dá conta dos cabelos brancos, do rosto experiente, da mão que escreve, embora não saiba contar, da boca que também não sabe, dos olhos que sabem, mas preferem o silêncio. Há uma nítida tomada de consciência de si mesmo. Dentro dessa imensidão que se chama América, denominada pelo próprio poeta, havia uma rua que começava em Itabira e terminava no coração do poeta. “Nessa rua passam meus pais, meus tios, a preta que me criou. / Passa também uma escola – o mapa -, o mundo de todas as cores” (OC, 2002, p. 195-199). Esse parece ser, na visão do eu lírico, o único lugar onde não há solidão e noite. Pelo contrário: é colorido e “os nomes gravam-se /em amarelo, em vermelho, em preto, no fundo cinza da infância” (OC, 2002, p. 195-199). Melhor dizendo: o colorido tomou conta da escuridão.

A mão pesada do tempo alterou a coloração: “As cores foram murchando, ficou apenas o tom escuro, no mundo escuro”. Em meio a escuridão “Muitas palavras já nem precisam ser ditas”. Não se engane, por trás disso tudo há “cabogramas, vitrolas e tiros. / Que barulho na noite que solidão!” (OC, 2002, p. 195-199). Solidão, medo e o barulho de tiros. Esse é o retrato da América desenhado pelo eu lírico. Há uma guerra, portanto, é preciso ter cuidado. A solidão individual tornou-se coletiva. “Solidão de milhares de corpos nas casas, nas minas, no ar”. Em meio a tantos destroços surge “de cada peito [...] um vacilante, pálido amor, procura desajeitada de mão, desejo de ajudar [...]” (OC, 2002, p. 195-199). Por fim, o poeta propõe tornar a solidão um meio de conhecimento e distribuí-la. O vocábulo é ressignificado e torna-se palavra de amor.

A universalidade e a profundidade da obra drummondiana tornaram-no uma referência em matéria de poesia. Assim sendo, criou-se uma expectativa da crítica especializada de que Drummond publicasse uma obra de cunho político, por dois fatores: primeiro, porque suas obras **Alguma poesia** (1930), **Brejo das almas** (1934) e **Sentimento do mundo** (1940) eram, essencialmente, egocêntricas. Segundo, porque o contexto social vigente - Segunda Guerra Mundial, ascensão do nazifascismo e Estado Novo – pediam uma obra que abordasse questões coletivas de seu tempo. Ela, finalmente, veio à tona em 1945, **A rosa do povo**. Rotulada de obra “participativa”, “engajada”, “social”, “política”, em cinquenta e cinco longos poemas, os sentimentos de dor, melancolia, pessimismo, revolta, medo, dúvida em relação ao

valor da poesia, foram tornados público. A obra, um exímio trabalho de autorreflexão levado a cabo pelo pensamento, expressa, melancolicamente, as dores dos homens do século XX. A melancolia, perspectiva pela qual a obra foi retratada nessa pesquisa, teve, em Drummond, duas razões de ser: compreender o momento histórico no qual estava inserido e refletir a própria escrita, como uma “arma” de combate frente aos despropósitos de seus semelhantes.

O tempo presente é consequência do tempo passado, àquele em que Drummond integrou a *Revista* (1925) e contribuiu para a *Verde* (1927) e *Leite Criôlo* (1929). Para além de difundir as ideias dos “rapazes de Minas”, tais revistas foram as responsáveis pela consolidação do Modernismo mineiro, cuja proposta era se opor ao conservadorismo e ao academicismo presentes em Belo Horizonte da década de 1920. O ponto alto do grupo foi o fato de preservarem a história da própria região. O leitor de Drummond é, por exemplo, um conhecedor de fatos e momentos importantes de Minas Gerais. O nacionalismo (nas letras), bandeira levantada pelo movimento modernista, foi revestido por sentimento de “mineiridade” por esse grupo. Uma das diferenças entre os modernistas paulistas e os modernistas mineiros estava, justamente, nos arroubos literários dos primeiros e na valorização do passado intelectual da região: o som do sino das igrejas, a rusticidade do campo, o ambiente pacato da cidade, a beleza e a exuberância das montanhas. Tão logo ganhou notoriedade, o grupo mineiro se dispersou: Drummond foi um dos que saíram de Minas. O Rio de Janeiro se tornou o reduto de parte do grupo.

Melancolia - “No céu também há uma hora melancólica” (OC, 2002, p. 102) e pessimismo - “Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade” (OC, 2002, p. 26-27) - são os fios condutores de sua lírica moderna. Esses sentimentos nasceram em decorrência de seu nascimento *gauche*, como atesta o “Poema de Sete Faces” (OC, 2002, p. 5) e se intensificaram com o passar dos tempos, fruto de uma sociedade moderna marcada por crises, guerras e ditaduras, gerando a perda da aura, a desestabilização de certos valores e certezas, acarretando um impasse em torno do próprio processo criativo, o que levou o poeta a declarar que era “Impossível escrever um poema - uma linha que seja – de verdadeira poesia” (OC, 2002, p. 26-27). O grande mérito de Drummond foi renovar a lírica do ponto de vista da forma e do conteúdo.

A melancolia drummondiana se transveste de humor e da ironia, mas sobretudo de reflexão crítica. Drummond foi um leitor melancólico e crítico do tempo presente, matéria de sua poesia. **A rosa do povo** (1945) reúne os versos mais críticos e mais melancólicos, com laivos de esperança, de sua poética. Em “A flor e a náusea” (OC, 2002, p. 118-119), o sujeito lírico caminha por uma rua cinzenta, em que “Melancolias mercadorias espreitam-me”. No

sistema capitalista, tudo se converte em artigo de massa. A poesia transforma-se em mercadoria e o poeta em um mercenário que vende a si mesmo precisando, claro, adequar-se às exigências do mercado.

Drummond recusa-se a rimar “a palavra sono / com a incorrespondente palavra outono”, em “Consideração do poema” (OC, 2002, p. 115-116), e numa espécie de incentivo àqueles que se iniciam no mundo poético, pede para não escreverem “versos sobre acontecimentos”, pois é necessário chegar “mais perto” e contemplar “as palavras”, em “Procura da poesia” (OC, 2002, p. 117-118). Através do exercício da metalinguagem, como um lutador que foi, para ultrapassar esse mundo caduco, o poeta lutou com a única arma que dispõe: a palavra. Com ela registrou os acontecimentos de seu tempo “Tempo de cinco sentidos / num só” (OC, 2002, p. 125-130), expôs o medo de seu semelhante “Fiquei com medo de ti, meu companheiro moreno” (OC, 2002, p. 123-125), revelou seu inconformismo “E que adianta uma lâmpada? / E que adianta uma voz? ” (OC, 2002, p. 132-133).

Do embate entre sujeito lírico e um ambiente caótico, aflorou a poesia reflexiva e participativa com imagens da “morte”, da noite” e de “ruínas”. A melancolia em Drummond está associada, portanto, a experiências históricas. Esse contexto gera perdas que vão além do aspecto material. São de ordem imaterial, como o medo, a incerteza, a falta de perspectiva em relação ao futuro, o desencanto, a apatia e o ceticismo. Em tempos de penúria, o poeta elevou o seu canto de modo formal e conteudístico.

Muitas foram as influências sofridas pelos poetas. De todas, consideramos a Segunda Guerra Mundial e a Ditadura as mais fortes. **A rosa do povo** (1945) é um livro de tomada de consciência com o outro, mas é também o desenho, em forma de palavras, de um mundo errado, angustioso, pobre, distorcido e retorcido, fruto da concepção de um homem-escritor-artista desnortado consigo mesmo e com seus semelhantes. Sem referências, se entristece por viver em um mundo medíocre e caduco de valores e princípios do bem, do diálogo, da paz e da horizontalidade entre os homens. Sua linguagem nesta obra é, essencialmente, dorida em decorrência da fetichização das coisas e da reificação dos homens. Mas nem só de sofrimento é a Poética drummondiana, porque apesar dos tantos desencontros, resta-lhe um fio de esperança, afinal “a vida não se perdeu” (OC, 2002, p. 181). Ainda é possível lutar.

Mesmo no desalento, o sujeito resiste em entregar seus objetos. E o faz através da meditação melancólica e da crítica à sociedade vigente. É verdade que “os olhos do poeta têm melancolias”, mas conseguem problematizar o seu tempo, porque o estado de tristeza drummondiano não o paralisou, pelo contrário, o deixou ainda mais integrado ao seu tempo.

Partindo da premissa de que poesia é resistência, os amigos que incorporaram o seu fatal lado esquerdo, Vinícius de Moraes, Pablo Neruda, Guillaume Apollinaire, Vladimir Maiakovski foram chamados a dialogar. E com eles vieram muitos outros e de outras artes, como o cinema, a pintura, a música e a fotografia. Esse diálogo entre autores, intertextualidade, foi um dos recursos utilizados por Drummond para ampliar sua voz, mostrar suas leituras, referenciar obras anteriores e renovar seus sentidos.

3 ESCRITA LITERÁRIA: UM “MOSAICO DE INFLUÊNCIA” E INTERTEXTUALIDADE

3.1 O “mosaico de influência” na poética drummondiana

“[...] nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem valor isolado”
(ELIOT, T. S, 1989, p. 38).

O processo de influência é ativo em todas as artes. A “Angústia da Influência” advém de uma luta inglória entre poetas nascidos primeiro (antecessores) e poetas nascidos depois (sucessores). Ela ocorre porque o poeta que surge depois seria formado pelo poeta que vem antes dele. A influência nasceria, neste caso, do desassossego do poeta tardio de ser comparado ao seu predecessor como um mero imitador ou continuador de sua obra. Há um medo de que não exista mais nada para ser dito, de que sua voz seja abafada pela tradição, contudo é o medo o gatilho da poética moderna.

A influência envolve os poetas vivos e os poetas mortos, efebos e pais poéticos em uma relação baseada na admiração/referência e morte. O estudioso Harold Blomm esclarece que não se trata da “passagem de imagens e ideias de poetas para seus sucessores” (BLOMM, 2005, p. 15). O poeta sucessor vive na linha tênue entre honrar o pai poético e matá-lo, haja vista que não é possível pensar na perpetuação da literatura tendo os mortos convivendo com os vivos. Lutar “pela Eternidade” (*idem*, p. 17) é a sina de todo poeta que deseja ser forte. Sua meta é nunca ser moldado pelo seu antecessor, mas ser criador de si próprio.

Um dos críticos e tradutor de Blomm justifica que o texto literário se estabelece da “relação *entre* poetas e precursores”, um embate sublime contra poetas predecessores, ou seja, “uma retórica da influência” (NESTROVSKI, 1991, p.14). Não se pode negar a escrita literária anterior construída e continuá-la seria ter o mesmo tempos depois. Vivermos à sombra da repetição e do impedimento da formação de novos poetas contribuiria para formação de uma arte obsoleta. A “Angústia da Influência” é o modo como seu criador pensou em um espaço de desvio e de combate ao poeta predecessor. O ato de rebelar-se contra o seu antecessor aguça a imaginação do efebo que passa a conhecer não só com mais profundidade os meandros da criação, como a si próprio enquanto escritor.

Por esse motivo, a leitura de um escritor permite-nos entender a perspectiva que se estabelece com a tradição na qual está inserido. Dois caminhos são possíveis: no primeiro, ele

pode absorvê-la e se tornar um poeta fraco, isto é, pode permanecer preso à tradição, criar uma obra tal qual os modelos do passado e não conseguir acrescentar nada de diferente ao que já existia. Basicamente ele continua o que seus antecessores já conceberam, só que em outro momento histórico. É um mero repetidor do passado.

Entre a leitura de sua obra e a daqueles que viveram séculos antes não há ruptura, mas continuidade. O poeta vivo tem consciência de que se sua voz não for ouvida, será tragado pela memória de seu antecessor e passará a sua existência escutando do público, sobretudo da crítica especializada, que o seu predecessor foi/é o mais emblemático de todos os poetas. Outro caminho possível é rebelar-se contra seus predecessores, mas para isso é preciso realizar uma leitura forte e oposta, antagônica e criativa destes, que seja considerada diferenciada pelos epígonos. Somente dessa forma encontrará seu próprio caminho, como fez Carlos Drummond de Andrade.

Inicialmente procura-se compreender o percurso que o poeta *gauche* palmilhou para tornar-se um poeta forte. Será necessário, assim, revisitar o conceito de influência e de imitação, porque até meados do século XVIII, entre os dois termos havia muitas dúvidas.

Conforme Antônio Houaiss (2009), a influência é um termo usado para designar a ação ou o efeito de influir, por produzir um efeito sobre os seres ou sobre as coisas, autoridade, prestígio, crédito desfrutado por alguém em uma sociedade ou em um determinado campo. Pode ser entendida, pois, como a fusão de autoridade entre os seres. Provavelmente é nesse aspecto que podemos entender a ideia de que um escritor possa influenciar seu sucessor.

Influência é, na verdade, um conceito controverso, já que todo poeta quer ser Adão, ou seja, criar a partir de si mesmo. O dever de referenciar os mortos é o que faz brotar a angústia experimentada por aqueles que estão vivos. Estamos falando de uma moeda. Cabe ao escritor, portanto, ser capaz de equilibrar seus dois lados para não correr o risco de ser considerado pela crítica literária como um escritor menor e/ou inferior e/ou fraco.

O crítico Harold Bloom estudou a referida categoria em sua obra **A angústia da influência** (1973). Para além de uma leitura de poetas, a “Angústia da Influência” não é uma alusão poética, mas uma teoria da intertextualidade poética em que o desvirtuamento do passado é a ferramenta que possibilita a sobrevivência da Poesia e a formação do poeta. Tendo este nascido depois, transita entre o esquecer e o lembrar. Esquecer de seus antecessores, por conseguinte, lembrar que nesta relação ele é o poeta vivo, logo, é a sua voz exclusivamente que deverá ser ecoada. Esse movimento nos remete à obra **Esquecer para lembrar** (1979), de Drummond, que integra a trilogia **Boitempo**.

Para apresentar a obra bloomianiana, Arthur Nestrovski opta por afirmar o que ela não é, ao invés do que é. A “Angústia da Influência” não é “uma teoria da poesia” ou “uma obra de crítica textual” (1991, p. 18) ou mesmo “uma teoria da alusão” (*idem, ibidem*). Trata-se de uma reflexão sobre os padrões de “apropriação, ou melhor, de desapropriação (*misprision*) entre poemas” (*idem, ibidem*). Bloom não se interessa pelo reconhecimento e pela identificação que um poeta faz do outro. Sua disposição reside, justamente, no contrário. O estudioso quer compreender “o que um poema consegue deixar de fora, e não incorporar do patrimônio do precursor” (*idem, p. 21*). É mais válido averiguar de que forma um poeta deslê outro do que propriamente como lê. A “desleitura”, neste caso, está sobreposta à “leitura” como “uma espécie de negação da negação” (*idem, ibidem*). Com a leitura tendemos a nos deixar “contaminar” com que o poeta expressou; com a deleitura, a discordar. Concordando, repete-se; discordando, cria-se.

Somente negando, ou seja, não acolhendo e não assentindo o que foi lido, o poeta conseguirá alcançar o sublime e a originalidade. O que gera a “Angústia da Influência” é, pois, o estreitamento “que rege as relações do poeta com a tradição” (*idem, p. 22*). Rompê-la será sinônimo de “evolução literária”. Por isso, é urgente e imprescindível o combate e a contraposição em relação ao passado, como também conhecer os elementos textuais que o poeta sucessor se vale para se desviar do seu antecessor.

Para o autor de **O cânone ocidental** (1994) é primordial “acabar com a idealização de nossas versões oficiais de como um poeta ajuda a formar outro” (*idem, p. 33*). Pelo contrário: um poeta abafa a voz do outro. Entre tais poetas, Bloom destaca uma dialética de amor e de ódio: “O amor inicial pela poesia do precursor é rapidamente transformado em disputa revisionária, sem a qual a individuação é impossível (BLOOM, 2005, p. 22). Na harmonia entre poetas, há um marasmo literário. Todo poeta sentiria o desejo de ser influência e não influenciado, por isso, no conflito e na contraposição há o um fervor criativo.

O interesse do estudioso reside tão somente nos poetas fortes, aqueles que conseguem “combater seus precursores fortes até a morte” (1991, p. 33). Não se trata de uma tarefa simples, já que “Todo discípulo se apodera de alguma coisa do seu mestre” (*idem, p. 34*), mas totalmente possível, visto que a história literária é permeada de poetas que morreram combatendo seus predecessores. Um dos maiores embates quando se é poeta consiste em “desinterpretar o pai por meio do ato crucial da desapropriação que é a reescritura do pai” (BLOOM, 2005, p. 30). Se um poeta, ao ler seu antecessor consegue emergir de sua leitura sem trazer para sua obra resquícios dele, poderá ser considerado um poeta forte.

Na visão de Blomm, um poeta forte não lê seus antecessores da mesma forma como leria “o mais forte dos críticos”, haja vista que “Os poetas não são leitores nem ideais nem comuns, nem arnoldianos, nem johnsonianos” (1991, p. 49). Quando o poeta se torna forte, ele é capaz de ler a si mesmo, isto é, sua voz é a única que escuta. Ser um poeta forte é ser capaz de explorar a si próprio.

Entendamos primeiramente o conceito de tradição. T.S. Eliot ao estudá-la, concebeu-a de forma idealizada. Como a tradição não pode ser herdada, toda obra criada posteriormente estaria a ela vinculada, já que a individualidade se afirmaria no contato com o passado. A inovação tem como base também olhar para trás, ver o que foi realizado e, claro, não mais repetir. Para Eliot, nós leitores temos a tendência em insistir “quando elogiamos um poeta, sobre os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro” (1989, p. 38). Esse fato acontece porque pretendemos encontrar na sua obra “o que é individual, o que é essência peculiar do homem” (*idem, ibidem*). A leitura da poesia drummondiana nos possibilita visualizar essa tonalidade particular.

Se um leitor de poesia se deparasse com o verso – “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida” – (OC, 2002, p. 5) sem o nome do autor, dificilmente ele não saberia que se trata de Carlos Drummond de Andrade, o poeta *gauche* da Literatura Brasileira. Além disso, há outros versos tão particularmente seus nos manuais literários³⁵, que sua leitura permite prontamente a associação ao poeta:

“E eu não sabia que minha história / era mais bonita que a de Robinson Crusóé” (OC, 2002, p. 6)

“No meio do caminho tinha uma pedra [...]” (OC, 2002, p. 16)

“Eta vida besta, meu Deus” (OC, 2002, p. 23)

“João que amava Teresa que amava Raimundo [...]” (OC, 2002, p. 26)

“E agora, José? / A festa acabou / a luz apagou / o povo sumiu [...]” (OC, 2002, p. 106-107)

Sua obra de estreia, **Alguma poesia** (1930), de onde foram extraídos os quatro primeiros versos acima, permite ao leitor entrar em contato com seu *gauchismo*, seu processo criativo, sua terra natal, sua família etc. Sua poesia foi alicerçada a partir de suas inquietações; os aspectos biográficos assumiram a condição de autobiográficos. O ato de viver e o ato de escrever estão intimamente imbricados.

³⁵ Cf. Há muitos manuais literários disponíveis no mercado. Apenas dois serão citados para melhor exemplificação: AMARAL, Emília *et al.* *Novas palavras: literatura, gramática, redação e leitura*. Vol 3. São Paulo: FTD, 1995. (Coleção Novas Palavras). CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. *Literatura brasileira*. São Paulo: Atual, 1995.

Diferentemente de Eliot, Harold Bloom desidealiza a tradição, porque gera no poeta sucessor, a angústia da influência, que se “estende além de uma geração, um transportar de influência” (2005, p. 43). Trata-se de um ciclo vicioso que se inicia “quando um autor novo é simultaneamente ciente não só de sua própria luta contra as formas e a presença de um precursor, mas é compelido também a um sentido de lugar do precursor em relação ao que veio antes dele” (*idem, ibidem*). O duplo temor que paira sobre o efebo pode em muitas ocasiões fazê-lo um continuador dos seus antepassados, porque ele mesmo não se sente com forças para lutar diante do cenário em que se encontra inserido. Estudar a tradição é perigoso, mas ao tempo instigante para Bloom, porque ela bloqueia e sufoca “os fracos, porque reprime até os fortes” (*idem, ibidem*). Portanto, somente aqueles que conseguem sobreviver a ela, merece o seu respeito.

A tardividade é para Bloom uma “verdadeira masmorra para a imaginação” (*idem, p. 78*), já que existe uma infinidade de poemas explorados e legitimados, anteriormente, pelo público e pela crítica especializada. O estudioso questiona como seria existir sem o senso da tradição e ele mesmo responde afirmando que:

Nada se pode escrever, ensinar, pensar e nem mesmo ler sem imitação, e o que imitamos é o que a outra pessoa fez, o que ela escreveu, ensinou, pensou ou leu. Nossa relação com o que informa aquela pessoa é a tradição, pois a tradição é a influência que se estende além de uma geração [...] (*idem, p. 43*)

Já que não se pode fugir à tradição, só resta ao poeta ser um lutador e passar sua existência admirando, mas enfaticamente combatendo seus antecessores. Mais do que isso: observando tudo o que eles fizeram para não o fazer mais. Bloom pondera que “A verdadeira história poética é a história de como poetas têm suportado o peso de outros poetas, assim como toda a verdadeira biografia é a história de como alguém suporta o peso de sua própria família – ou o deslocamento da família às figuras de amantes e amigos” (1991, p. 132). A existência de “pais poéticos” leva o efebo a criar resistência poética para “desler” o passado e criar uma obra original no presente. O medo, a inveja e a ira são alguns dos sentimentos conflituosos vivenciados pelo poeta sucessor, que transita em uma linha tênue entre matar o “pai poético” ou ficar impregnado de sua voz.

A angústia da influência, para seu próprio criador, traz “uma teoria da poesia através de uma descrição da influência poética, ou estória das relações intrapoéticas” (*idem, p. 33*). Sua teoria apresenta dois objetivos corretivos: o primeiro pretende acabar com a idealização de que um poeta ajuda a formar outro. Na verdade, um poeta pode ser ofuscado pelo seu antecessor, pois tem a prerrogativa de ter nascido primeiro, portanto, ter escrito primeiro e,

assim, ser considerado como uma voz relevante, forte e original. A partir do momento que o poeta se deixa arrebatado “por um poema”, custar-lhe-á o seu “próprio poema” (BLOOM, 2005, p. 30), ou melhor, sua existência. Há, ainda, o fato de que o crítico literário nunca deixa de lembrar aos poetas sucessores o peso da Tradição. Segundo: procura apresentar uma forma mais adequada e pragmática da crítica (BLOOM, 1991, p. 33). Para alcançar tais objetivos, Bloom propõe a “desleitura”, elemento para a construção da história literária, um modo de desvio, de resistência e de combate ao poeta anterior. Ela nos faz pensar em uma estética do novo, amplia o conceito de releitura e questiona a tríade: autor, leitor e obra.

O estudioso ainda argumenta que quando um crítico lê um poeta, o que é ensinado não é uma “linguagem da crítica”, mas “uma linguagem na qual a poesia se escreve, a linguagem da influência, da dialética governando as relações entre poetas” (*idem*, p. 56). O que inferimos é que a linguagem da crítica é em si a própria influência, uma vez que o texto produzido pelo crítico dialoga com o texto produzido pelo escritor. Segundo esta lógica, para Bloom, toda poesia se transformará em uma crítica em verso, bem como toda “crítica se torna poesia em prosa” (2005, p. 15). O discurso crítico existe no entrecruzar de dois textos, “o texto analisado e o texto analisante” (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 210). O primeiro escreve baseado na escrita do segundo. No entender de Bloom, a crítica assume um papel primordial que é o de tornar a obra de um poeta mais difícil de realizar e para isso ele nunca deixa o poeta se esquecer do “peso de sua herança”, a tradição (BLOOM, 2005, p. 22). A postura do crítico será um estímulo ao poeta que pretende alcançar a eternidade.

O cerne da questão é, pois, a própria linguagem em si, seja do poeta predecessor, seja da crítica. Apurar, polir e lapidá-la é o maior desafio que um poeta enfrenta para se fazer ouvir por seus pares. O novo será conquistado, quando o poeta recorrer a um tropo³⁶ e esse tropo defendê-lo de “um tropo anterior. Para dizer algo novo, devemos usar a linguagem, e devemos usá-la figurativamente” (*idem*, p. 78). Portanto, é a linguagem que legitimará um poeta forte.

Para Bloom, a poesia não pode ser dissociada da influência poética uma vez que “os poetas fortes fazem a história deslendo-se uns aos outros de modo a abrir um espaço próprio de fabulação” (1991, p. 33). Desler será a fonte para o processo criativo, já que a influência “inibe a escrita” (BLOOM, 2005, p. 60). Acerca da tradição, em um artigo publicado na *Revista* (1925), órgão modernista mineiro, o poeta primeiramente questiona a sua existência e afirma que ela seja “Talvez o mosaico fantasista e caprichoso com que o tempo se divertiu em

³⁶ Tropo ou defesa é a linguagem “natural” da imaginação em relação a todas as manifestações prévias da imaginação (BLOOM, 2005, p. 79)

transformar a sucessão de obras e autores que constituem uma literatura? ” (ANDRADE, 1925, p. 32). Nesse sentido, alega que é imprescindível desrespeitar a tradição e criar algo novo, pois “Copiá-los é o mesmo que injuriá-los” (*idem, ibidem*). Em relação aos antecessores, reconhece a importância de sua produção, mas sem excesso de veneração.

Observe a primeira estrofe do poema “Aspiração” (OC, 2002, p. 262) e perceba a contemplação que um poeta faz do outro:

Já não queria a maternal adoração
que afinal nos exaure, e resplandece em pânico,
tampouco o sentimento de um achado precioso
como o de Catarina Kippenberg aos pés de Rilke...

O pessimismo e a solidão presentes em Rainer Maria Rilke (1875-1926), poeta alemão para quem a salvação vem de três fontes: o sofrimento, a renúncia e a morte, também contagiaram o poeta itabirano.

O poema expressa a desilusão do sujeito lírico, que rejeita a “maternal adoração”, ou seja, ser aclamado por aqueles que o cercam, porque essa atitude o deixaria exaurido e em pânico e, dessa forma ele não conseguiria mais criar, pois se sentiria vazio. Neste sentido, é positivo o papel da crítica literária em considerar as obras imperfeitas, porque permite ao artista repensar sobre sua criação. Se ele for adorado e referenciado, acreditará que sua obra é perfeita e acabada e, assim, se transformará em um sujeito limitado e sem desafios. Também se nega um “achado precioso” que Catarina Kippenberg, esposa de Anton Kippenberg, dono da prestigiada casa editorial Insel-Verlag e editor do poeta alemão, nutria “aos pés de Rilke”.

Estar aos pés de alguém significa gostar de tal forma de uma pessoa, neste caso, das obras do escritor, que ficaria cego diante de certas situações e/ou de seus escritos. Bloom compreende que “ Se o eu poético em nós ama o outro, ele ama a si mesmo no outro [...]” (2005, p. 29), porque há, entre ambos, uma identificação. Na última estrofe, o eu lírico declara que aspira à “fiel indiferença” / mas pausada bastante para sustentar a vida”. Como se trata de um poeta torto, ao invés da adoração e dos holofotes, ele prefere a desatenção e a calma que “sustenta a vida”. Na calma e no silêncio, seu processo criativo poderia fluir mais naturalmente.

Em **Cartas a um jovem poeta** (1929), Franz Kappus e Rilke trocaram dez cartas entre os anos de 1903 e 1908, em que aquele manifesta suas dúvidas se seguiria a carreira literária ou a carreira militar. Diante das incertezas do que escrever, Rilke pede-lhe que olhe para si e aquilo que o rodeia. Além disso,

Procure, como o primeiro homem, dizer o que vê e vivencia e ama e perde. Não escrevas poemas de amor; evite a princípio aquelas formas que são muito usuais e muito comuns: são elas as mais difíceis, pois é necessário uma força grande e amadurecida para manifestar algo de próprio onde há uma profusão de tradições boas, algumas brilhantes. Por isso, resguarde-se dos temas gerais para acolher aqueles que seu próprio cotidiano lhe oferece; descreva suas tristezas e desejos, os pensamentos passageiros e a crença em alguma beleza – descreva tudo isso com sinceridade íntima, serena, e utilize, para se expressar, as coisas de seu ambiente, as imagens de seus sonhos e os objetos de sua lembrança (RILKE, 2006, p. 25-26).

Rilke fala das “tradições boas” e “brilhantes” que existe anterior a todo poeta efebo. Logo é necessária uma “força grande amadurecida” para se escrever poesia e o mais sensato para chegar a ter sua voz reconhecida é voltar-se para dentro de si, porque ser poeta não é encadear as palavras uma atrás das outras, mas um modo de ser. Escrever poemas seja, talvez, o modo pelo qual as pessoas busquem respostas às suas inquietações mais secretas, por isso, é essencial cultivar aspectos internos e não externos.

No poema “Procura da poesia” (OC, 2002, p. 117-118), já comentado neste trabalho, Drummond na contramão dos conselhos de Rilke ao jovem poeta, acrescenta o advérbio de negação “não” aos seus versos:

Não faça versos sobre acontecimentos.
 Não há criação nem morte perante a poesia.
 Diante dela, a vida é um sol estático,
 não aquece nem ilumina.
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam...
 Não me reveles teus sentimentos,
 que se prevalecem de equívoco e tentam a longa viagem.
 O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia [...]

Negando os princípios poéticos de seu antecessor que afirma que a poesia se faz com “o que vê e vivencia e ama e perde”, o poeta sucessor professa que não se faz poesia a partir dos sentimentos, acontecimentos e vivências do cotidiano, como “As afinidades, os aniversários, os incidentes”. Enquanto Rilke usa imperativos afirmativos em seu texto, Drummond faz uso dos imperativos negativos. Ambos com o mesmo propósito: orientar os efebos no universo poético. Compreenda-se, assim, que a influência poética “não tem nada a ver com as semelhanças verbais entre um poeta e outro” (BLOOM, 2005, p. 31), mas com a afinidade do processo criativo e o modo como a linguagem foi reelaborada.

Em **Os Cadernos de Malte Laurids Brigge** (1910), o personagem Malte, sob a ótica da subjetividade, narra suas experiências e impressões do homem e de suas ações cotidianas. Acerca da poesia, ele pondera:

[...] os versos pouco adiantam quando escritos cedo! Deveria esperar-se e reunir sentido e doçura ao longo de toda a vida, se possível uma longa vida, e depois, mesmo no fim, talvez se pudesse então escrever dez versos bons. Pois os versos não são, como as pessoas julgam, sentimentos (esses aparecem bastante cedo) – são experiências. Para conseguir um verso é preciso ver muitas cidades, pessoas e coisas, é preciso conhecer os animais... É preciso poder recapitular caminhos em regiões desconhecidas, encontros inesperados e despedidas que há muito se viam aproximarem-se – dias de infância por ainda esclarecer, pais que não era preciso magoar quando nos traziam uma alegria que nós não compreendíamos... É preciso ter recordações de muitas noites de amor em que nenhuma a outra se assemelhava... E também não basta ter recordações. É preciso poder esquecer-las quando são muitas, e é preciso ter a grande paciência de que elas regressem[...] (RILKE, 1983, p. 41).

Rainer Maria Rilke parte de três premissas para se formar um bom poeta: experiências, longa vida e memória. São justamente tais aprendizados e recordações acumuladas ao longo de sua existência que proporcionariam ao poeta a matéria-prima para a construção de sua poesia. Bloom acrescentaria um outro princípio: nenhum poeta “pode se dignar a ser um leitor de seus próprios trabalhos” (BLOOM, 2005, p. 27), sob alegação de não ver suas imperfeições. Na verdade, o poeta foi um leitor ferrenho de si mesmo³⁷. Drummond representaria o poeta imaginado e descrito pela personagem Malte Laurids Brigge. O escritor alemão e o escritor brasileiro em certos momentos se aproximam e se distanciam. Quando um poeta lê o outro gera confluência, quando deslê, disjunção.

Diferentemente de seu criador, Rilke, sua personagem Malte defende que da simbiose entre o homem e o cotidiano nasce a poesia. Uns poetas precisam ficar isolados para criar sua obra, como foi o caso de Rilke; já Drummond, precisou estar integrado ao prosaico da vida para erigir sua poética. O cotidiano mostrado por ele, a princípio, é a do homem do interior com sua vida calma e pacata, que, em certos momentos chega a ser trivial: “Eta vida besta, meu Deus” (OC, 2002, p. 23). Depois, esse homem vai para a metrópole e descobre que “Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples” (OC, 2002, p. 26-27). O indivíduo moderno, em seu cotidiano, seja no interior ou na capital, é visto sob o prisma da solidão e da melancolia: “Perdi o bonde e a esperança. / Volto pálido para casa” (OC, 2002, p.

³⁷ Em entrevista a Geneton Moraes Neto, Drummond declarou expressamente que sua poesia era “cheia de imperfeições. Se eu fosse crítico apontaria muitos defeitos” (Conf. *Dossiê Drummond*, 1994, p. 60)

45). É preciso salientar que não se trata de um sujeito apático, pelo contrário, é um sujeito participativo.

Um dos temas recorrentes de Rilke foram os anjos. Contrariando a tradição, em que eles são guardiões que protegem os humanos, o poeta os criou como seres terríveis, como observamos no sétimo verso de sua “Primeira Elegia” (1972, p. 5):

Quem, se eu gritasse, entre as legiões dos Anjos
me ouviria? E mesmo que um deles me tomasse
inesperadamente em seu coração, aniquilar-me-ia
sua existência demasiado forte. Pois que é o Belo
senão o grau do Terrível que ainda suportamos
e que admiramos porque, impassível, desdenha
destruir-nos? Todo Anjo é terrível [...]

Diante deles, o poeta se vê pequeno, sem voz e fraco. Também em Drummond um anjo apareceu, como em Rilke, terrível, porque torto, preso à escuridão e profetizou a *gaucherie*³⁸, no “Poema de sete faces” (OC, 2002, p. 5):

Quando nasci, um anjo torto
Desses que vivem na sombra
Disse: Vai, Carlos! Ser *gauche* na vida.

Interessante notar que os poemas inicial e final de **Alguma poesia** (1930) estão relacionados aos anjos. No “Poema da purificação” (OC, 2002, p. 38-39), o sujeito lírico, nascido sob o signo da torção, informa-nos:

Depois de tantos combates
o anjo bom matou o anjo mau
e jogou seu corpo no rio.
As água ficaram tintas
de um sangue que não descorava
e os peixes todos morreram.
Mas uma luz que ninguém soube
dizer de onde tinha vindo
apareceu para clarear o mundo,
e outro anjo pensou a ferida
do anjo batalhador.

As batalhas, ao longo da História, têm sido comuns entre os homens. Em nosso livro mais antigo, a *Bíblia*, há a narração de uma batalha que houve no céu, entre Miguel (anjo bom) e Satanás (anjo mau) (BÍBLIA SAGRADA, Ap, 12, 7-9, p. 1351). O sujeito lírico Carlos

³⁸ O termo francês *gauche*, *gaucherie*, utilizado por Drummond pode ser encontrado no poema “Le tapis vert” (O tapete verde), do poeta Jules Supervielle (1884-1960), de quem Drummond sofreu grande influência, conforme estudos de John Gledson, em *Influências e Impasses: Drummond e alguns contemporâneos*, 2003.

mostra-nos o maniqueísmo representado por dois anjos, o representante do bem e o representante do mal. Contudo, o primeiro vence a batalha e é jogado no rio. Então, “uma luz que ninguém soube / dizer de onde tinha vindo” apareceu para clarear o mundo. Coube a “outro anjo” ajudar e pensar a ferida do “anjo batalhador”.

Compreender o anjo drummondiano, assim como o de Rilke, é vital para o entendimento de sua poesia. Por ocasião de sua obra de estreia, os amigos de Drummond ofereceram-lhe um jantar, conhecido como o “Banquete dos 47” (CANÇADO, 1993, p. 135-137), para comemorar esse momento tão importante para um escritor. Como era de se esperar, o homenageado, devido a sua timidez, não iria fazer um discurso. Foi justamente o contrário. Drummond, como em raras as ocasiões, fez um discurso longo para contar aos presentes a visita do anjo. Primeiramente, apresenta o anjo e como se estabeleceu o diálogo entre ambos. Em seguida, narra que de forma humilde pediu ao seu companheiro diáfano que o ensinasse a fazer poesia. Em um riso melódico, recebeu a resposta:

Seu Carlos, a poesia nos anjos é incomunicável e participa da divindade. Não me peça ideias e sugestões... Falou e psst, volatizou-se ... E a minha vontade era, contrariando aquele anjo, que tanto podia ser o anjo da guarda quanto o anjo da conveniência, falar muito, falar o resto da noite e romper o dia falando sempre a mesma coisa repetida e sincera: “Muito obrigado”. Mas o anjo me espia na sombra [...] (*Apud* Cançado, 1993, p. 135-137).

Tal como o efebo perguntou a Rilke como escrever poesia, Carlos também perguntou ao anjo. Diferentemente da resposta dada pelo autor alemão, Drummond escutou que a poesia dos anjos ficava restrita às divindades. Também, ele, se desejava ser poeta não deveria pedir “ideias e sugestões”. Sem a resposta e sem a orientação que desejava, Drummond foi “obrigado” a caminhar e dominar, sozinho, a língua a seu favor para erigir sua Poética.

Dentre as obras de Rilke, **Neue gedichte** (“Novos poemas”), 1907, e **Der neuen Gedichte anderer teil** (“Novos poemas: outra parte”), 1908 chamou-nos especial atenção, porque Drummond também tem um livro intitulado **Novos poemas** (1948), publicado depois de **A rosa do povo** (1945) e antes de **Claro enigma** (1951). Os **novos poemas**, de Rilke, obra que marca sua maturidade poética, foi escrito quando ele trabalhava para o escultor Auguste Rodin (1840-1917), do qual o poeta sofreu grande influência. Com Rodin, Rilke aprendeu a esculpir o poema de forma ainda mais clara e precisa para o leitor. Também Carlos, em **Novos poemas**, aprendeu “novas palavras” e tornou “outras mais belas” (OC, 2002, p. 231).

Um dos poemas da obra de Rilke chama-se **Das lied des bettlers** (“Canção do mendigo”). O primeiro poema do livro de Drummond foi intitulado “Canção Amiga”. Ainda,

nesta obra, Rilke escreveu o texto a *Spanische Tänzerin* (“Dançarina espanhola”); Drummond, em *Alguma poesia* (1930), descreveu o “Cabaré mineiro” (OC, 2002, p. 30), cuja “dançarina espanhola de Montes Claros / dança e redança na sala mestiça”. Observe os dois adjetivos atribuídos à dançarina: “espanhola” e de “Montes Claros”. Podemos, pois, pensar em duas interpretações: a dançarina é natural da Espanha e morava ou trabalhava em Montes Claros ou a dançarina, natural de Montes Claros, imitava as dançarinas espanholas. Em ambos os poemas, é nítida a sensualidade feminina:

Cabaré Mineiro

A dançarina espanhola de Montes Claros
Dança e redança na sala mestiça...
Como rebola as nádegas amarelas!
o balanço doce e mole de suas têtas....

Dançarina espanhola³⁹

Com um olhar põe fogo nos cabelos
e com a arte sutil dos tornozelos
incendeia também os seus vestidos
de onde serpentes doidas, a rompê-los,
saltam os braços nus estalidos.

Nos dois poemas, a sensualidade feminina é destacada através das “nádegas amarelas” e da “arte sutil dos tornozelos”. A relação semântica das cores precisa ser visualizada. No primeiro poema, os montes são claros e as nádegas da bailarina, amarelas. O “olhar de fogo nos cabelos” lembra a cor vermelha, tal como a cor dos vestidos das bailarinas espanholas. Ambas as bailarinas são flamas, palavra usada no poema rilciano. Contudo, há um desvio da espanhola de Drummond para a de Rilke caracterizando assim um *clinamen*. Todo poeta, para Bloom, tem como meta atingir a divinização, ou seja, liberta-se da influência do poeta antecessor ou de “uma morte esperada” (BLOOM, 2005, p. 24). Logo, os poetas vivem desafiando uns aos outros. O crítico nos faz lembrar de que uma leitura (desleitura), “seja ela mesma produtora de outros textos, é obrigatório que afirme sua singularidade, sua totalidade, sua verdade” (*idem*, p. 79). Ao se desprender de Rilke, Drummond encaminha-se para se tornar um poeta forte, contudo um poeta precisa do outro para se fazer poeta [forte].

Voltando à discussão sobre Tradição, Drummond declarou que existem dois tipos de escritores: aqueles que falam em nome de uma tradição são os que mais fazem para destruí-la e que contribuem para sua corrupção. Há, ainda, “aqueles que não se preocupam com os fantasmas e fantoches do passado e mantêm inalterável a linha de independência intelectual que condiciona toda caiação de natureza clássica” (ANDRADE, 1925, p. 32-33). Em outro momento do texto, pede que “cada um de nós faça o íntimo e o ignorado sacrifício de suas

³⁹ RILKE, Rainer Maria. “Novos poemas I” (1907). In: CAMPOS, Augusto de (organização e tradução). *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 158-159.

predileções, e queime silenciosamente os seus ídolos, quando perceber que estes ídolos e essas predileções são um entrave à obra de renovação à cultura geral” (*idem, ibidem*). Admirador convicto de artistas das mais diferentes artes, Drummond defendia uma renovação cultural, todavia era preciso espírito de abertura ao novo e ao diferente.

Queimar os ídolos, o que corresponderia à *Kenosis* apresentada por Bloom, isolamento do poeta de todos os outros, seria o modo de um escritor não sofrer influência de seu antecessor. Seria necessário retirá-lo do seu caminho, como um modo de calar sua voz e minar suas forças, para que o efebo pudesse mostrar seu poder criativo e se tornar um poeta forte. Conforme Jorge Luís Borges (2007, p. 130), cada “escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro”. A relação entre precursores e sucessores é desafiadora tanto para a crítica literária, como para os leitores, já que é difícil de supor como seria o tempo presente se não houvesse um tempo passado. Depois de conviver muito com um escritor, corre-se o risco de ficar submerso em sua voz. Para Bloom, da mesma forma que uma pessoa não pode escolher seu pai, “nenhum poeta forte pode escolher seu precursor” (2005, p. 24). Embora só tenha estreado em 1930 com **Alguma poesia**, desde 1920, Drummond vinha publicando seus textos em revistas e jornais. Todo esse tempo e suas publicações se constituíram em um profícuo aprendizado para que na década de 1940, fosse reconhecido como um poeta forte⁴⁰.

Tânia Carvalhal, ao comentar sobre a referida teoria, ressalta o teor conflitivo que se gera entre os poetas: é “uma luta entre pai-filho” (Laio- Édipo) em um processo continuado de apropriações (CARVALHAL, 2006, p. 58). Em seu entendimento, a teoria criada por Bloom assume uma interpretação psicologizante, pois “cada apropriação segundo ele, provoca uma grande ansiedade de dívidas” (*idem, ibidem*). Assim, todo poeta acabaria por sofrer da angústia da influência que “o moveria a transformar os modelos que absorve em diferentes maneiras” (*idem*, p. 58-59). Ela afirma, também, que Bloom caracteriza “as influências como males benéficos” (*idem*, p. 60). Quando um poeta lê outro, nos interessa “saber como e por quê” (*idem*, p. 55), pois se trata de uma maneira de atualizá-lo, de reescrevê-lo, de revitalizá-lo.

A estudiosa confessa que a referida teoria tem seu fascínio, apesar de limitar os grandes poetas e de não levar em conta que, na construção de um poema possam coexistir “influências de outra natureza que não a poética” (*idem, ibidem*). É preciso esclarecer que a teoria de Bloom não visa o entendimento do que se passa na mente do poeta no momento em

⁴⁰ Carlos Drummond de Andrade produziu uma obra capaz de influenciar vários outros poetas, como João Cabral de Melo Neto, *Pedra do Sono*, Alice S. Ruiz, (*Dois em um*), Juan Pablo Ramos Ribeiro, (*Diálogo dos olhos*), Adélia Prado, (*Bagagem*), José Paulo Paes, (*O Aluno*).

que ele cria, pois isso seria impossível. A angústia da influência não é uma sensação dentro da mente do poeta, mas na própria poesia em si, já que ela não nasce do nada. Isto é, “existe entre poemas, não entre pessoas” (BLOOM, 2013, p. 19), uma vez que um poema é sempre sobre outro poema. Ela “Ocupa-se apenas com os caminhos escondidos que vão de poema a poema [...]” (CARVALHAL, 2006, p. 60). Os aspectos formais do poema ficariam para um segundo plano, porque seu interesse está centrado no que o poeta expressa e não como (forma) expressa. Escritores podem ter ideias semelhantes e manifestá-las através de compleições variadas.

Depreende-se pela teoria de Bloom que há um conflito de gerações entre o poeta anterior e o seu sucessor e há “uma série de mecanismos de defesa que, acionados, regem as relações intrapoéticas” (*idem, ibidem*). Contudo, compreender a influência contribui para a Literatura Comparada, uma vez que esse conceito se distingue da teoria da intertextualidade formulada por Julia Kristeva. Enquanto para Kristeva há uma espécie de despersonalização do processo criador, uma vez que a ênfase está no texto; Bloom põe a obra como representação do processo criador, intimamente relacionado com o autor.

A angústia da influência ou (des) leitura poética é o “estudo do ciclo vital do poeta-come-poeta” (BLOOM, 1991, p. 36) na luta por sua sobrevivência. O efebo já traz em si uma “consciência eterna e divinatória” (BLOOM, 2005, p. 67). A permanência desse ciclo se justifica porque para se chegar a ser um poeta forte, o poeta “também foi, a princípio, fraco [...]” (BLOOM, 1991, p. 54) e também brigou “com fantasmas” (BLOOM, 2005, p. 28). Ele já nasce com encargos dos quais carece de se livrar para seguir sua jornada de maneira livre e ágil. Até a criação de seus precursores “intensificação e auto-realização” caminhará escutando múltiplas vozes. Por meio da linguagem, o poeta alcançará a fortaleza e originalidade que tanto anseia.

O homem é um ser de linguagem. Sua capacidade de revelar e desestabilizar é infinita. O desenvolvimento da sociedade em todos os âmbitos (político, social, econômico, linguístico e literário) pressupõe o desenvolvimento da linguagem pelo sujeito, agente transformador de suas próprias práticas. Em nossos dias, a linguagem, para além de comunicar interfere no comportamento do outro e cria um fosso entre as classes sociais. Sendo a linguagem poder, ela é a manifestação daquilo que somos. Segundo Bloom, poeta algum “jamais falou uma língua livre da língua forjada por seus precursores” (1991, p. 56). A linguagem é organizada de um modo que nós, na condição de falantes nos apropriamos da língua. A subversão que o escritor faz da língua é o que o torna diferente dos demais. A literatura, como um campo de possibilidades do saber, é um fenômeno de linguagem aberto, múltiplo e variável.

Salientamos que a apropriação envolve em imensas angústias o processo de criação. O fato de o poeta predecessor influenciar o poeta sucessor produz uma sensação de perda, um fardo, porque quando se admira um escritor ficamos possuídos de sua escrita de tal modo que não conseguimos escutar outras vozes. De mais a mais, encontra-se “submerso por uma Palavra não de toda sua [...]” (BLOOM, 2005, p. 27), já que nasceu tardiamente. Logo, a trilha percorrida para alcançar a sua é longa e dura.

Tânia Carvalhal pondera que a alusão, a colagem e a paródia de um texto por outro nunca é inocente, pois está carregada de uma intencionalidade: “quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar em relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o reinventa” (2006, p. 53-54). Em outras palavras, a influência não acarreta diminuição da originalidade de um escritor; pelo contrário, é capaz de torná-lo mais original em virtude de sua poética estar composta de uma multidão de outros poetas.

A originalidade é um tema instigante dada a ilusão que acarreta de que se trata de algo totalmente novo e natural. Existe também a dificuldade do próprio escritor em estabelecer o exato momento em que se está sendo genuinamente autêntico tendo toda uma tradição como pano de fundo. Ao longo da história, os escritores estiveram (e ainda estão) impregnados da noção de originalidade como uma condição *sine qua nom* para atingirem a excelência, ou como conceberia Bloom, tornarem-se poetas fortes. Não nos esqueçamos da possibilidade de entender o original como um retorno às origens. Assim entendida, a originalidade seria não uma restauração, mas uma reinstauração.

É preciso estar atento de que não se trata de um conceito fechado e preso no tempo. No Renascimento, o modelo de referência deveria estar dentro da métrica e dos parâmetros estabelecidos. No Romantismo, ser original significa ser individual e para isso o escritor buscava sua expressão pessoal por meio da inspiração. Em **Teoria da literatura e em suas fontes**, Luís Costa Lima declara que “em lugar da imitação, a poesia se justifica como expressão de uma alma superior, que não tem modelos a seguir, nem outras regras se não as que demanda sua inspiração” (2002, p. 262). A imitação torna-se um artifício e a metáfora passa a ser o corpo vivo do poema lírico que se transforma na “forma mais aclimatada à pessoalização do poético em que o Romantismo primará” (*idem, ibidem*). Surge, então, a violação de regras e de medidas para se alcançar a originalidade, uma das bandeiras dos modernistas, que se voltam contra as regras, a gramática e todos os valores pregados por seus antecessores.

Conceber a originalidade como algo genuinamente novo em todos os tempos está mais próximo de um ideal romântico do que, de fato, da realidade em que estamos postos. Ela

é um misto de individualidade somada às marcas deixadas pela personalidade do escritor até atingir o universal. Para tanto será indispensável reinventar, reelaborar, recriar, refazer, por isso, a importância de desler os antecessores.

A angústia da influência, assim, não pode ser reduzida ao estudo das fontes, à história das ideias ou aos padrões de figuração. Consiste “Angústia da Influência” em uma reflexão acerca da hierarquização dos atos de apropriação entre poemas a partir de seis estágios. O poeta sucessor resiste ao poeta predecessor por meio de tropos, que para Bloom, equivale à “utilização de qualquer palavra ou sentença de uma forma não literal” (2005, p. 107). Eles são os mecanismos de resistência poética:

O primeiro é a Clinamen ou a desleitura ou desapropriação poética; uma correção dissidente, isto é, um desvio que o poeta faz de seu precursor. Isto é, o poeta corrige o poema de seu antecessor e o orienta para um ponto além dele mesmo, em que deveria ter alcançado, mas não conseguiu. Corresponde em termos linguísticos à ironia. Para Bloom, se pensarmos a influência como um tropo da ironia retórica que liga um poeta anterior a um poeta posterior, então “a influência é uma relação que significa uma coisa a respeito da situação intrapoética enquanto diz outra” (*idem*, p. 81). Se assim o fosse, Bloom confessava seu erro, porque “nada pode estar no seu lugar correto” (*idem, ibidem*) e, dessa forma, o poema deveria ser deslido, porque sua significação se encontra esvaziada de sentido. A ironia retórica é uma paralisia poética.

Tessera é a complementação que um poeta faz de outro. O poeta que nasce depois tem a possibilidade de complementar, revitalizar ou acrescentar algo que o seu antecessor não fez. Trata-se de uma tarefa árdua do poeta sucessor ter que convencer a si e aos outros de que “a Palavra do precursor estaria gasta” ou “redimida”. Assim sendo, ele (sucessor) seria capaz de conferir-lhe um sentido novo e ampliado. Corresponde à sinédoque.

Kenosis é o esvaziamento do poeta que se afastou de todos os outros para não ser influenciado. É um movimento não contínuo, mas descontínuo em relação ao precursor. Bloom alega que ela está mais voltada “para poetas do que para poemas” (*idem*, p.138). Corresponde à metonímia. Em outras palavras, é a tentativa de um poeta menor imitar um poeta maior.

Demonização é o ressurgimento de um poeta em tom hiperbólico. Na visão de Bloom, a hipérbole, como tropo da influência, é a mais importante dos seis modos de defesa psíquica dada as visões de imaginação que o poema pode assumir. Por meio da deformação do passado e a conseqüente alteração no presente, o sucessor garantiria que sua voz seria ouvida. Por isso, a influência não está relacionada à citação, à alusão, à intertextualidade. É quando o

precursor se apossa da escrita do poeta anterior, cresce a partir dele e, em seguida, abandona-o aos críticos.

Askesis, “movimento de autopurgação”, ou “solipsismo” é, ao mesmo tempo, “o mais louvado e o mais falível dos tropos ocidentais” (*idem*, p. 113). Aqui, o poeta (atual) realiza uma mutilação, um corte no poema anterior; é uma ruptura mais radical. Quando ele se dá conta que é um poeta forte, volta-se contra a si mesmo. Sua subida é a causa de sua queda. Seria o caso de qualquer poeta que usar heterônimos como Fernando Pessoa. Corresponde à metáfora. Blomm destaca o prestígio da metáfora, embora ela seja “um tropo de limitação” (*idem*, p. 82), já que ela diz uma coisa para significar outra e obriga o leitor a encontrar a metáfora exata para facilitar o entendimento do elemento do qual buscamos. Contudo, a exatidão é uma utopia, ser semelhante não é ser igual e, por isso, a metáfora não pode ser convergente ao que designa. A metáfora existe entre a linha tênue da semelhança e da dessemelhança. Em sua **República** (2002), Platão considerava a poesia perigosa pelo fato de sua linguagem ser metafórica, sedutora e afastar o homem do real.

Apophrades é para Bloom o retorno dos mortos, mas “com nossas cores e, falando com nossas vozes, pelo menos em parte, pelo menos por momentos que atestam nossa persistência e não a deles” (2005, p. 192). Expressa um retorno ao ponto de origem, de maneira que o poema novo pareça ser o trabalho do precursor e não sua consequência. É um efeito belo e estranho que, possibilita a renovação literária. A crítica considera que nesse estágio tenha completado a “volta ao círculo”. Na verdade, é como se o segundo poeta houvesse escrito a obra de seu precursor. Corresponde à metalepse.

Acerca dos seis estágios propostos, Artur Netrovsk, na obra **Tudo tem a ver** (2019) comenta sobre a ironia que existe em relação aos modelos revisionários, já que o próprio Bloom pouco se utilizava deles. Ou seja, eles são importantes para a compreensão de como um poeta (forte) pode não se deixar contaminar pelo seu antecessor, mas não se trata de aplicá-los operacionalmente em sua obra.

Sandra Nitrini, em sua obra **Literatura comparada** (2000), além de discutir sobre influência, aborda os conceitos de imitação, influência e originalidade, tomando como base as ideias de Alejandro Cionarescu. Acerca da influência, destaca duas acepções diferentes: a primeira “indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor” (NITRINI, 2000, p. 127). A leitura da obra poética de Drummond permite ao leitor ver que o poeta entrou em contato com artistas das mais diferentes

artes como a pintura⁴¹ “O grito” (Munch), “Leda” (Da Vinci), “Gentil homem bêbado” (Carrá), “Odisseia vermelha” (Matisse), “A cadeira” (Van Gogh) todos pertencentes ao poema “Arte em exposição” (OC, 2002, p. 1399-1304). Em outra “Exposição” (OC, 2002, p. 1440) o contato é com Iara Tupimnambá.

A relação com outros poetas é comum e recorrente à sua obra, sobretudo com pessoas com as quais desenvolveu amizade como Abgar Renault, em “A contagem do tempo” (OC, 2002, p. 1437), Godofredo Filho, em um poema homônimo (OC, 2002, p. 1438), Guilhermino César, em “Os versos de Guilhermino” (OC, 2002, p. 1451). Odylo Filho e sua esposa foram lembrados no “Soneto de Odylo e Nazareth” (OC, 2002, p. 1454) ou sentia uma profunda admiração - Pablo Antônio Cuadra está presente nos versos de “Recado ao poeta” (OC, 2002, p. 1452-1453). Escritoras como Simone de Beauvoir, em “Lira pedestre” (OC, 2002, p. 1318-1320) e teóricos como Antonio Cândido, nos poemas “Esboço de figura” (OC, 2002, p. 1290) não foram esquecidos. Seus conterrâneos não poderiam estar ausentes à obra do poeta, como é o caso de Custódio Ribeiro e João Castilho, no poema “Tantas fábricas” (OC, 2002, p. 1071). O poeta que teve muito de seus poemas musicados também manteve um íntimo diálogo com a música, como nos mostram os versos de “A Família Lyra” (OC, 2002, p. 1437-1438), com Heitor dos Prazeres, nos versos “A Heitor dos Prazeres, artista” p. 1438-1439).

Drummond era um apreciador da sétima arte. No poema “A outra face” (OC, 2002, p. 1439) destaca o trabalho de Oscar Lorenzo, simplesmente conhecido como Oscarito. Em “Papo com Lumière” (OC, 2002, p. 1451), conversa diretamente com os criadores do cinema. Belas e competentes atrizes foram lembradas nos versos de “Festival em verso” (OC, 2002, p. 1313-1315).

Como um observador do cotidiano, a fotografia figura também nos versos drummondianos. O destaque é para o trabalho de Alécio Andrade, no poema “O que Alécio vê” (OC, 2002, p. 1289-1290) e Evandro Teixeira, nos versos de “Diante das fotos de Evandro Teixeira” (OC, 2002, p. 1297-1298). Há, ainda, inúmeros outros contatos.

A segunda acepção de influência é de ordem qualitativa e diz respeito ao contato, ao “conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor” (NITRINI, 2000, p. 127). A estudiosa esclarece que embora exista uma certa proximidade entre o autor e a fonte conhecida, aquele permanece produzindo “com a mesma independência e com os mesmos procedimentos

⁴¹ A relação entre Drummond e a pintura pode ser aprofundada através da leitura do trabalho intitulado **O diálogo entre literatura e artes plásticas em Arte em exposição, de Carlos Drummond de Andrade** do artista plástico Fernando França Câmara (2003), orientado pela professora Odalice de Castro e Silva.

difíceis de analisar, mas fáceis de reconhecer” (*idem, ibidem*), pois um leitor atento e astucioso é capaz de reconhecer vestígios de um autor em outro.

Essa proximidade/distanciamento de que fala Nitrini pode ser vista na relação que Drummond estabeleceu com três autores: Abgar Renault (1901-1985), Pedro Nava (1903-1984) e Mário de Andrade (1893-1945). No entanto, permaneceu atento, criterioso e peculiar em seu processo criativo. O poeta *gauche* foi um escritor de personalidade estética e literária próprias.

Em **Drummond**: rima Itabira mundo (1970), Emanuel de Moraes ao estudar a obra do mineiro, dedica-se a compreender o processo de repetição⁴², “um dos processos rítmicos mais evidentes, desde os primeiros livros [...]” (p.150). O ato da repetição é um dos atos mais comuns da língua portuguesa, sobretudo da fala. Na prosa ou na poesia, é um construtor de sentidos. Ela se manifesta em quatro níveis: fonológico (assonâncias, aliterações), morfológico (palavras, morfemas), sintáticos (paralelismo) e semânticos. O estudioso elegeu quatro procedimentos para analisar a repetição em Drummond. São elas: “a) paralelismo; b) anáfora; c) epizeuxe; d) enumeração” (*idem*, p. 151).

Moraes destaca que são tão diversos os paralelismos na literatura que deixou “de lado as definições” e procurou “documentar as suas expressões” (*idem, ibidem*). Inicia pelo poema mais comentado do poeta: “No meio do caminho” (OC, 2002, p.16).

No meio do caminho tinha uma pedra
Tinha uma pedra no **meio do caminho**
Tinha uma pedra
No meio do caminho tinha uma pedra

A constante repetição dos versos confere ao poema maior ritmo, sonoridade e musicalidade. A repetição da mesma sequência de palavras sem outra de permeio, epizeuxe, aqui, pretende enfatizar, para que não seja esquecido por um só instante, que durante o percurso da vida, pedras surgirão na estrada.

Em seguida, elenca construções paralelas de versos repetidos no começo de cada estrofe, o que constitui a anáfora, como no poema “O passarinho dela” (OC, 2002, p. 49):

⁴² Os formalistas russos foram pioneiros no estudo sistemático dos padrões sonoros na poesia. A Boris Tomachevski (1890-1957), devemos o estudo sobre a influência do metro e do ritmo na poesia e na prosa; a Roman Jakobson (1896-1982), a investigação sobre as funções da linguagem, em particular a relação a função emotiva e a função poética.

O passarinho dela / é azul e encarnado.
O passarinho dela / bica meu coração.
O passarinho dela / está batendo asas, seu Carlos!

Há também no poema “Família (OC, 2002, p. 26) versos repetidos, só que agora no final de cada uma das três estrofes. Na última, o verbo cuidar é modificado para tratar:

Três meninos e duas meninas,
 Sendo uma ainda de colo...
e a mulher que cuida de tudo.

A espreguiçadeira, a cama, a gangorra,
 o cigarro, o trabalho, a reza,
e a mulher que cuida de tudo.

O agiota, o leiteiro e o turco, ...
A mulher que trata de tudo
 e a felicidade.

A repetição, como um recurso poético, é usada pelo poeta por vários motivos diferentes ao longo de sua obra: criar rima e redundância, fazer trocadilhos, para enfatizar uma ideia, para dar uma resposta, como no poema “A bomba” (OC, 2002, p. 495-499) em que a palavra-título é enumerada cinquenta e sete vezes e no último verso a palavra “bomba” é substituída por “homem” e o poema ganha novo significado: “O homem / (tenho esperança) liquidará a bomba” como uma resposta à destruição que esse artefato produz.

Drummond foi um poeta que embora tenha exaltado a solidão, nunca esteve sozinho, pelo menos não poeticamente. Dialogou com artistas vários, mas sempre manteve seu estilo particular e adotou o recurso da repetição como forma de comunicar, enfatizar e exortar suas ideias criando uma teia sonora e rítmica em sua poética.

Diante desses fatos, como diferenciar, então, imitação e influência? Sandra Nitrini (2000) entende que “a imitação é um contato localizado e circunscrito, enquanto a influência é uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do escritor” (*idem*, p. 127-128). A primeira é um mero cotejar entre textos, a segunda é uma alteração de natureza profunda na própria maneira que um escritor erige sua obra.

Tânia Carvalhal entende que “Modernamente o conceito de imitação ou cópia perde seu caráter pejorativo, diluindo a noção de dívida antes firmada na identificação de influências” (2006, p. 53). Quando o poeta imita outro é com o propósito de fazer algo sempre melhor, nunca igual.

Esse contato “localizado e circunscrito” é o que entendemos por intertextualidade. Drummond, por exemplo, se conecta com personalidades sem necessariamente ser influenciado por elas, como nos versos de “Libertação” (OC, 2002, p. 522-524), poema formado de vinte quartetos em que o sujeito lírico faz alusão ao presidente Juscelino Kubitschek e ao navegador português Cristovão Colombo.

Em sua **Poética**, Aristóteles (1997) concebia a imitação como algo instintivo, desde a infância, no homem e por meio dela era possível adquirir conhecimento e prazer. Duas eram as causas atribuídas à origem da poesia: “Imitar é natural do homem desde a infância” e “todos têm prazer em imitar” (p. 21-22). A imitação é descrita como uma tendência natural do homem, que diante de determinadas imagens têm o prazer de contemplar e desejar criar tal qual o original. Para ser considerado poeta era necessário imitar e, mais ainda, “imitar ações” (*idem*, p. 29). Complementa sua ideia argumentando que “o poeta deve criar, servindo-se atinadamente do legado tradicional” (*idem*, p. 33). Por essa perspectiva, a história literária seria tão somente uma continuação do passado. Sua noção de mimese não se fundamenta por ser uma cópia fiel da realidade sensível, mas uma seleção de aspectos considerados mais adequados. Não se imita um objeto tal como ele é, mas como deveria ser. Para imitar seria preciso levar em consideração as características mais representativas e mais universais, além disso não havia a necessidade de manter um compromisso com a realidade observada.

Na obra **República** (2002), Platão concebe a arte como imitação, mimese ou representação de objetos. Para o filósofo, a imitação (mimese) estaria ligada aos dois mundos da teoria da caverna (o inteligível e o sensível). No primeiro, estariam a essência de todas as coisas, eternas e imutáveis, a Verdade. O segundo, seria um simulacro da Verdade.

No que concerne ao objeto artístico, Platão vê como algo imperfeito, pois estaríamos diante da cópia da cópia, uma vez que nem o próprio mundo em que vivemos é produto de uma realidade única, antes uma cópia imperfeita das ideias. Por esse motivo, o filósofo desqualifica todas as atividades que considera imitações, porque alega que elas não se preocupam com a Verdade, o Bom e o Belo. O poeta, por ser um imitador e um enganador, não teria utilidade da “República Ideal” de Platão, uma vez que a realidade sensível é uma imitação do inteligível.

O Classicismo, ao contrário do Romantismo, concebia a arte como mimese, como imitação objetiva do real. Neste período, conceitos como individualidade, individualismo e identidade ainda estavam sendo discutidos. Salienta-se que os clássicos não eram subservientes aos modelos greco-latinos. Seu propósito era o de assimilar tais modelos e superá-los. Para além da cópia, a imitação é a reutilização do que foi aprendido pelo poeta.

Lembremo-nos de parte dos sonetos de Luís de Camões (1524?-1580) de quem Drummond recebeu grande influência. Na verdade, não só ele. Segundo Gilberto Mendonça Teles (1981), “todo poeta brasileiro, do maior ao menor pagou algum tributo de admiração a Camões. Não existe sequer uma exceção nos poetas mencionados nas nossas histórias literárias” (TELES, 2000, p. 44). Para o estudioso, há um grande equívoco quando se afirma que os modernistas romperam de forma definitiva com o passado literário e, conseqüentemente, com os clássicos. Teles afirma que mesmo em livros revolucionários modernistas como é o caso de **Pauliceia desvairada** (1922), de Mário de Andrade, “se podem ler as marcas visíveis da epopéia camoniana” (*idem, ibidem*). E o mais fascinante para o crítico é saber que os dois mais importantes escritores da literatura brasileira, Machado de Assis, na prosa, e Drummond na poesia são “os que mais fizeram referências, alusões, paráfrases, enfim, reapropriações inteligentes do discurso camoniano, épico e lírico” (*idem*, p. 44-45). Na obra de estreia, no poema “Elegia ao Rei Sião” (OC, 2002, p. 32-33), é feito o primeiro contato com o poeta português.

Quanto à influência, seria a semelhança que existe na obra de um escritor que leu seu antecessor. A leitura de um autor pelo outro é o combustível da influência. É preciso que se diga que ela “não é algo que se revela no singular, na maneira concreta, mas deve ser buscada em diferentes manifestações” (NITRINI, 2000, p. 130). É através da leitura que se percebem os pontos de contato entre os pensamentos, as ideologias, os sentimentos e os aspectos formais que existem entre os escritores. “Compreender uma fonte mostra o processo de composição e ilumina o pensamento de um autor” (*idem, ibidem*). O entendimento do processo composicional de um escritor é o modo que temos para mapear de que forma ele utiliza a língua para o engendramento do poema em si: aspectos fonéticos, semânticos, sintáticos e contedústicos.

Na escrita literária “não há a palavra adequada, cria a palavra, renova a velha, envelhece a nova, nobilita a espúria, pejora a nobre, vulgariza a rara, rarifica a corrente, amplia, restringe, dá-lhe um *modus* atual” (HOUAISS, 1976, p. 167). Drummond é filiado pela crítica especializada à Segunda Geração do Modernismo estando, assim, livre de combater as formas clássicas adotada pelos poetas parnasianos e pelos simbolistas. A ausência de rimas e de pontuação, a estrofação irregular, os versos brancos e livres são formas adotadas pelo poeta para se expressar. Em “Consideração do poema” (OC, 2002, p. 115-116), Drummond parte do princípio de que “As palavras não nascem amarradas”, que elas “são puras, largas, autênticas, indevassáveis”. São fluidas, plurivalentes e camaleônicas, pois assumem significações diferentes em contextos variados.

O amor natural (1992), publicado postumamente, e que reúne quarenta e nove poemas que expressam a faceta erótica de um poeta até então conhecido pela sua timidez, por seu ar reservado e pela sua seriedade, chocou muitos leitores por algumas palavras utilizadas e o sentido que elas proporcionavam como se observa no verso, que se repete oito vezes, “ela me beijava o **membro**”, do poema “Era manhã de setembro” (OC, 2002, p. 1366-1368). Em outro poema, “O que se passa na cama” (OC, 2002, p. 1368-1369): [...] Ai, cama, canção de **cuna**, / dorme, menina, **nanana** / dorme a onça **suçuarana**, / dorme a cândida **vagina** [...] ou a penúltima ... O **pênis**/ dorme, puma, americana / fera exausta. Dorme, fulva / grinalda de tua **vulva**”.

É nítido que Drummond brinca com as palavras. Escolhe com precisão cada uma delas. É cuidadoso ao empregá-las. Tem consciência de seu valor e de sua importância, por isso convidou o leitor a penetrar em seu universo, porque dessa forma os poemas poderiam ser escritos. No poema “Quero” (OC, 2002, p.728-729), o eu lírico cria palavras para dar conta do querer que sente pelo ser amado, porque as que existem são incapazes de representar o seu sentimento:

Quero que repitas até a exaustão
que me amas que me amas que me amas.
Do contrário evapora-se a **amação** ...

O poeta uniu dois termos: o verbo *amar* e o sufixo *ao* formando a palavra *amação*, forma encontrada para intensificar o sentimento do sujeito lírico. Na primeira estrofe do poema “Amar” (OC, 2002, p. 263), temos:

Que pode uma criatura senão,
entre criaturas, amar?
amar e esquecer,
amar e **malamar**,
amar, desamar, amar?
sempre, e até de olhos vidrados, amar?

Na tentativa de compreender o que pode uma criatura além de amar, o poeta junta ao verbo o advérbio de negação “não” e cria um outro verbo “malamar”. Fugir do convencional, do comum e do tradicional são os objetivos de um poeta que deseja que sua voz seja ecoada e referenciada por seus sucessores.

Na segunda parte do poema “Lanterna mágica” (OC, 2002, p. 10-13) - Sabará – algumas outras palavras nos chamam atenção:

“PENÇÃO DA JUAQUINA AGULHA”

Eu fico cá embaixo

maginando na ponte moderna – moderna por quê?

Aqui, o poeta reproduz a fala do homem mineiro, como uma forma de homenagear o regionalismo de Minas. Ao criar novas palavras, Drummond segue um dos preceitos expressos no **Manifesto da poesia Pau-Brasil**, em que Oswald de Andrade defendia: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (1924, p 6). A multiplicidade do homem estende-se para a língua, consequentemente, para a escrita.

No poema “Fim de feira” (OC, 2002, p. 774) observamos a degradação humana:

No hipersupermercado aberto de detritos,
ao barulhar de caixotes em pressa de sua,
mulheres magras e crianças rápidas
catam a maior laranja podre, a mais bela
batata refugada, juntam no passeio
Seu estoque de riquezas, entre risos e gritos.

Para formação da palavra “hipersupermercado” foram acrescentados dois prefixos ao termo “mercado”: um grego (hiper) e outro latino (super) que dão a ideia de aumentativo. Contudo, entre os dois o primeiro recebe um grau mais forte do que o segundo. Se usarmos os prefixos separadamente, teremos duas palavras distintas: a primeira, hipermercado; a segunda, supermercado. Hipermercado dá ideia de um mercado grande que vende além de alimentos, móveis e eletrodomésticos. Por supermercado entende-se o local que, basicamente, vende alimentos.

Quando escreve hipersupermercado, o escritor quer que o leitor entenda que se trata de uma feira livre em que sobram “laranja podre”, “batata refugada”, ou melhor, “estoque de riquezas”, ironicamente, dejetos consumidos por “mulheres magras e crianças rápidas”. A dupla prefixação é uma criação lexical de que se vale o poeta para conferir ao seu poema um maior grau de expressividade.

Há muitas formas de um poeta influenciar o outro. O tema é um deles. O poema drummondiano entra claramente em contato com os versos de “O bicho” (1973, p.196) do também poeta modernista, Manuel Bandeira (1886-1968), contudo é deslido por meio do *clinamen*:

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

Este contato somente ocorre porque segundo Bloom “Todo poema como conhecemos começa com um encontro de poemas” (*ibidem*, p. 80). O texto “Fim de Feira”, estrofe única, versos livres e brancos, foi extraído de **As impurezas do branco** (1973). “O bicho”, poema com dez versos, composto por três tercetos e um monóstico foi publicado inicialmente, em **Belo, Belo**, em 25/02/1947. Se as estrofes do referido poema fossem reunidas em um parágrafo em prosa, teríamos uma grande semelhança com a estrofe drummondiana, tendo a leitura a mesma fluidez, sonoridade e o mesmo propósito, em ambos os poemas: denunciar a animalização humana. Quanto ao esquema rítmico, em Drummond os versos variam de 10 a 14 sílabas sem rimas externas e com rimas internas (“magras e rápidas” – 3º verso), (“refugada e calçada” - 6º verso), (“risos e gritos” 7º verso). Quanto ao poema de Bandeira, os versos variam de 4 a 9 sílabas, rimas externas no último terceto (“gato e rato”) e rimas externas (“examinava e cheirava”), (“não e cão”).

Drummond era um apaixonado pelos bichos que, por sua vez, estiveram presentes na obra de Bandeira: “Porquinho-da-Índia”, “Os sapos”, “Boi morto”. Em ambos os poetas, os bichos não se antropomorfizam. Os versos dos dois poetas tocam-nos porque desenham aos nossos olhos, com riqueza de detalhes, uma situação passada que perdura no presente e, provavelmente, será uma cena futura. A animalização do homem, questão abordada pelos modernistas, faz com que os poemas dialoguem entre si.

A temática da infância também se faz presente na obra de ambos, de três formas: a primeira é retratada como um tempo marcado pela calma, simplicidade e pelas descobertas. A segunda, é um retorno ao passado em busca de si e, por fim, como matéria poética.

O ambiente pacato e familiar é retratado no poema “Infância” (OC, 2002, p. 6), assim como a descoberta da sexualidade em “Iniciação amorosa” (OC, 2002, p. 29). No poema “Nascer de novo” (OC, 2002, p. 1199) o sujeito lírico drummondiano é consciente de que “Tão

doce era viver / sem alma, no regaço / do cofre maternal, sombrio e cálido”. Trata-se de uma espécie de paraíso perdido. Os dois poetas valorizam a criança, o seu mundo e a tornaram matéria poética. É preciso dizer que tanto Bandeira como Drummond viram nascer o século XX, caracterizado por uma sociedade patriarcal e autoritária. Pelo menos para o autor de **Boitempo** (1968), embora a infância seja lembrada por sua tranquilidade e também peraltices, é sinônimo de frustrações e medo, como expressos nos poemas “Gestos e palavras” (OC, 2002, p. 1005-1006), “Sentimento de pecado” (OC, 2002, p. 1027-1028), “Terrores” (OC, 2002, p. 983-985), “O padre passa na rua (OC, 2002, p. 1001), entre outros.

André Breton no início de seu primeiro **Manifesto do surrealismo** (1924) aconselhava o homem dotado de alguma lucidez, a se voltar para a própria infância “que, embora trucidada pelo zelo de seus domesticadores, nem por isso lhe parece menos rica em sortilégios” (2001, p.15). Drummond aceitou o conselho, voltou-se não só para sua própria infância, como também se aventurou pelo mundo infantil através das obras: **O elefante** (1983), **História de dois amores** (1985), **A cor de cada um** (1996a), **A senha do mundo** (1996b), e **Menino Drummond** (2012).

Manuel Bandeira em seu **Itinerário de Pasárgada** (1954), apresenta-nos aqueles que povoaram seu universo infância, tais como: Rosa, Tomásia e Totônio Rodrigues. São os mesmos que aos seis anos de idade não pôde “ver o fim da festa de São João”, porque adormeceu. “Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo / Minha avó / Meu avô / Totônio Rodrigues / Tomásia / Rosa / Onde estão todos eles? ”, no poema “Profundamente” (2008, p. 42-43). A Rosa de Bandeira corresponderia a Sá Maria, de Drummond. Se Bandeira criou a sua Pasárgada, Drummond criou seu próprio país: “No país dos Andrades” (OC, 2002, p. 194). No poema “Infância” (OC, 2002, p. 6) conhecemos “uma voz que aprendeu / a ninar nos longes da senzala – e nunca se esqueceu / chamava para o café”. No poema “Negra” (OC, 2002, p. 887) – “A negra para tudo / a negra para todos / a negra para capinar plantar / regar ... limpar a bunda dos nhozinhos / trepar” é descrito o cotidiano da mulher negra e forte a quem aprendeu a amar e a admirar. A subserviência dessas mulheres também é tema do poema “Irene no céu”.

Assim como Drummond evoca Itabira, Bandeira faz uma “Evocação do Recife” (2008, p. 29-32), mas não se trata do Recife comparado à “Veneza americana”, ou do “Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais”, “Não o Recife dos Mascates”, não o Recife dos adultos, “Mas o Recife sem história nem Literatura / Recife sem mais nada / Recife da minha infância”. O eu lírico não se importa com o fato de sua terra natal ter sido palco de “revoluções libertárias” ou das comparações a ela feitas. O papel mais importante da cidade de Recife foi ter feito parte de um momento importante de sua vida: a infância – período de

liricidade até com o nome das ruas: “Rua da União”, “do Sol”, “da Aurora”, além das brincadeiras e da convivência com parentes, amigos e vizinhos.

No texto “Manuel Bandeira” (ANDRADE, 2003, p. 282-289), Drummond declarou que “HÁ VINTE E DOIS ANOS” conhecia e praticava Manuel Bandeira e nunca havia se arrependido de tê-lo procurado. Em sua obra de estreia, dedicada “A Mário de Andrade, meu amigo”, outras dedicatórias surgem, como no poema “Política Literária” (OC, 2002, p. 15) ao poeta pernambucano:

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

Enquanto isso o poeta federal
tira ouro do nariz.

Duas estrofes, cinco versos em que todos têm a terminação (al), exceto o último, discute-se de forma irônica e humorada as disputas de poder que existem não só no meio político, mas também no literário. Os poetas municipal e estadual estão à margem do circuito literário e discutem entre si para saber quem vai destronar o poeta federal que “tira ouro do nariz”. Da mesma forma que cabe a cada político seja em âmbito municipal, estadual ou federal lutar por uma sociedade mais digna e igualitária, o poeta, onde quer que esteja, poderá usar sua palavra para despertar no outro sentimento vário, como liberdade, justiça e equidade, uma vez que reconhecemos que a poesia tenha um deliberado papel social. T. S. Eliot (1991) chama atenção para o fato de que o poeta assume um compromisso indireto de participação social, porque diretamente sua missão é preservar e aperfeiçoar a língua.

"A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais" - “Carta a Stalingrado” (OC, 2002, p. 200-203). Desde 1930, os acontecimentos do cotidiano que brotavam dos fatos históricos, sociais e políticos eram tratados de forma poética pelo itabirano. Em “Poema no jornal” (OC, 2002, p. 19), “O fato ainda não acabou de acontecer / e já a mão nervosa do repórter / o transforma em notícia”. O poeta a transforma em poema, da mesma forma que procedeu Bandeira em seu “Poema tirado de uma notícia de jornal” (1973, p. 117).

Além do respeito, Drummond nutria uma admiração pela espontaneidade com que Bandeira escrevia seus versos, “falava de si, dos seus hábitos, amores, família, amigos, transformando qualquer assunto em poesia [...]” (*idem*, p. 68-69). A linguagem drummondiana dos primeiros livros é marcada pela simplicidade tão admirada no autor de **A cinza das horas** (1917). Também a leitura de Drummond faz-nos perceber que ele falava de si e dos seus de

maneira disfarçada. Sua relação com a família, com a terra natal, com sua infância, os amigos, assim como em Bandeira, também se transformou em matéria poética.

Em sua **Anatomia da influência** (2013), Bloom chama de “burocratas do espírito” aqueles que insistem em separar ou unir a literatura e a vida, porque ele acredita que “não é preciso se esforçar para unir a literatura e a vida como tentaram gerações de historiadores e sociólogos [...]” (p. 45). Existem relações acidentais que regem a vida e a literatura que são inegáveis.

Relembremos que nenhum dos dois nasceu um poeta moderno. A chegada ao verso livre, ao prosaico e à temática do cotidiano deu-se concomitantemente com o movimento modernista e a experimentação poética. Tanto Bandeira como Drummond foram garotos-propaganda das ideias do Modernismo.

Via de regra, a poesia bandeiriana é trabalhada pelo viés biográfico e pouco se leva em consideração o seu aspecto político-social, como nos poemas “Irene no céu” (1973, p. 125), “Trem de ferro” (1973, p. 145-146), e “Meninos cavoeiros” (1973, p. 92). O engajamento de Bandeira se manifesta através da ironia, da paródia, do poema-*blague*, como na alternância dos gêneros narrativos e descritivos presentes nos dois últimos poemas. O envolvimento no âmbito político-social tem como princípio evitar a alienação humana. Para isso, Bandeira se apropria da linguagem do popular e oral e, dessa forma, consegue se aproximar e se fazer entendido do leitor.

Tal fato ocorre porque a oralidade é uma prática que “remonta aos primórdios da literatura” (PRETI, 1984, p. 103) dada a relação literária e a realidade sociocultural. Essa vinculação foi esquecida pelo Classicismo, Arcadismo, Realismo-Naturalismo e Parnasianismo que “tenderam a assumir posições elitistas em relação à linguagem” (*idem, ibidem*). Sobre esse assunto, ainda, Preti aponta “o florescer da prosa romântica como um momento crucial da incorporação da língua falada à literatura nacional” (*idem*, p. 106). Isso porque o Romantismo corresponde ao desenvolvimento da imprensa brasileira em que havia uma mescla entre os termos cultos e os populares como forma de atrair o público. Não nos esqueçamos de que foi Lima Barreto, no século XX, quem incorporou à linguagem coloquial ao texto literário. A busca por uma “língua brasileira” liberta dos preceitos da norma padrão portuguesa foi alcançada com os modernistas, sobretudo da Primeira Geração. Preti (1984) diz que essa valorização também se refletiu na sintaxe, por isso muitos escritores passaram a usar o verbo *ter* ao invés de *haver*. Esse fato explica a grande polêmica em torno dos versos “No meio do caminho” (OC, 2002, p. 16).

O poema “Irene no céu” (1973, p. 125) é breve, porém crítico, formado por sete versos, em duas estrofes, linguagem coloquial, a “preta”, a “boa” e sempre de “bom humor” Irene entra no céu com o mesmo comportamento subserviente que tinha na terra, “- Licença, meu branco!”, decorrente do processo de escravidão e do preconceito racial que viveu. Seja na terra ou céu o abismo que separa Irene dos brancos se faz presente. É patente, dessa forma, a antítese presente em nosso país: “preta” (Irene) e “São Pedro” (branco) que simboliza o racismo.

Linguagem coloquial, versos livres, ironia, tom crítico, ausência de pontuação (ponto final), figuras de linguagem (onomatopeia, aliteração, metáfora) o poema imita um trem em movimento o que lhe confere sonoridade e musicalidade. Além disso, o ritmo é marcado pelo número de sílabas poéticas: três sílabas representa a velocidade, quatro ou cinco sílabas poéticas quando o trem vai perdendo a velocidade. Recordemos que na década de 1930 o trem era o meio de transporte mais utilizado pela população, como também servia para o desenvolvimento econômico do país. Quando diz que no trem há “Pouca gente”, entendemos que se trata de um trem de carga, haja vista que a economia do país era baseada na agricultura. O trem, inclusive, servia de atração e diversão pelos lugares que percorria.

No ano de 1932, após a Grande Depressão, o declínio da economia cafeeira, o plantio da cana-de-açúcar atinge o seu auge. O que poucos falam é que o trabalhador enfrentava uma jornada de trabalho extenuante e o pagamento era muito baixo. Como não tinha dinheiro para voltar para sua terra, se submetia a condições sub-humanas e maus tratos: “Quando me prendero / No canaviá / Cada pé de cana / Era um oficia” (“Trem de ferro”, 1973, p. 145-146). Observe a linguagem oral e a musicalidade dos versos com a aliteração nos vocábulos “canaviá”, “cana” e “oficia”. No entanto, o país já havia passado por uma regulamentação trabalhista. O verde da cana corresponde à mesma cor da vestimenta dos oficiais responsáveis pela manutenção e ordem do canavial, isto é, uma crítica ao militarismo.

No início do poema há um tom de euforia: “Muita força / Muita força / Muita força”. Foram tantos os acontecimentos, que no decorrer da jornada, a entonação mudou: “Foge, bicho / Foge, povo / Passa ponte / Passa poste” esse ímpeto vai se perdendo e o que sobra é “Pouca gente / Pouca gente Pouca gente [...]” É como se a força humana fosse se esgotando para manter essa engrenagem funcionando, porém, o uso das reticências dá a entender que ainda é possível ter esperança.

“Meninos cavoeiros”, de Manuel Bandeira é um poema narrativo de versos livres e brancos que retrata a condição do homem nordestino que vive de forma miserável, assim como seus filhos que precisam trabalhar para ajudar no sustento da família. O aspecto velho e

desgastado das pessoas é o mesmo dos animais: “Os burros são magrinhos e velhos”. Da mesma forma que os sujeitos não aguentam esse fardo, os burros levam “seis sacos de carvão de lenha” e os deixa cair. Na quarta estrofe nos deparamos com duas temáticas: trabalho infantil, a perda da infância e a ignorância do homem:

- Eh, carvoeiro!
 Só mesmo estas crianças raquíticas
 Vão bem com estes burrinhos descadeirados.
 A madrugada ingênua parece feita para eles...
 Pequeninina, ingênua miséria!
 Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!

Os meninos carvoeiros, “crianças raquíticas”, “burrinhos descadeirados” vivem em um grau de alheamento tamanho, que trabalham como se brincassem. Esta mesma crítica social à reificação humana encontra-se no poema “O bicho”. As questões sociais presentes em Manuel Bandeira são as mesmas encontradas, pois, em Drummond de forma mais contundente. No entanto, cada um, a partir de sua visão mundo, constrói sua poética com base em suas particularidades e individualidades. Drummond, de modo intencional, deslê seu antecessor para garantir seu lugar como poeta forte na história literária.

Além desses temas, a morte foi um tema comum aos poetas modernistas. **Farewell** (1996) é a obra póstuma do poeta *gauche*, exala o perfume da morte, que ele diz adeus. Primeiro foram os familiares, depois os amigos, como no poema “A um ausente” (OC, 2002, p. 1405-1406) e “Elegia a um tucano morto” (OC, 2002, p. 1413). É quando o poeta se dá conta de que o tempo passou e tudo ao redor foi envelhecendo, como mostra o poema “Enumeração” (OC, 2002, p. 1413-1414), de que sua carne está sem vitalidade, em “A carne envilecida” (OC, 2002, p. 1391) e que sua alma dá “o salto mortal e desaparece na bruma, sem pesar!”, em “Desligamento” (OC, 2002, p. 1410-1411). A questão que o atormenta é “Como acordar sem sofrimento? em “Acordar, viver” (OC, 2002, p. 1394). Até mesmo a paixão e morte caminham juntas, já que o sujeito lírico não sabe se está “vivo ou morto” quando está apaixonado, em “Perturbação” (OC, 2002, p. 1426). Talvez por isso a “Liberdade” (OC, 2002, p. 1418) “é mesmo estar morto”.

Na adolescência, Bandeira e a morte tornaram-se próximos: “A vida inteira que podia ter sido e que não foi”, pois cedo descobriu que tinha uma “escavação no pulmão esquerdo e / [o pulmão direito infiltrado”, como atesta o poema “Pneumotórax” (2008, p.15). Mesmo diante do fim, Bandeira procura dar um novo significado à vida por meio da poesia: “– Eu faço versos como quem morre” (1973, p. 7). José Maranhão em **O que é morte?** declara que o

homem se realiza autenticamente, quando assume a responsabilidade de sua própria vida, para isso é necessário “enfrentar fria e corajosamente a sua finitude e contingência, isto é, a sua inevitável morte” (MARANHÃO, 1985, p.71). Bandeira assumiu essa difícil missão e sua dor foi ressignificada em forma de melancólicos poemas que nos fazem refletir não somente pela finitude, mas também sobre cada instante que temos sobre a terra, pois, “não temos o direito de desperdiçar o pouco tempo” que dispomos de nossa existência, pois “cada instante é irrecuperável e, que por isso mesmo, deve ser aproveitado o mais plenamente possível” (*idem*, p. 64). Contrariando todos os diagnósticos, a morte realmente veio buscá-lo aos 82 anos, não de tuberculose, mas de uma parada cardíaca.

A iminência da morte permitiu ao poeta entrar em contato com seu mundo interior e a realidade exterior. Bandeira não só ressignificou o processo da morte, como a transformou em matéria poética de uma forma suave e sensível, em que todos os que amou deitaram e dormiram “Profundamente” (2008, p. 43). Ela, claro, permeou toda sua obra da maneira mais inusitada: ligada ao erotismo, ao milagre e à própria vida.

Se Drummond intitulou um de seus poemas “A um ausente”, em **Farewell** (1996) possivelmente dedicado ao amigo Pedro Nava, também Bandeira não fugiu à regra quando escreveu "A Mário de Andrade ausente", em **Estrela da vida inteira** (1973, p. 191). Em ambos um sentimento de dor e de falta a grandes amigos que fizeram parte de suas vidas:

Tenho razão de sentir saudade,	(É sempre assim quando o ausente
tenho razão de te acusar.	Partiu sem se despedir
Houve um pacto implícito que rompeste	Você não se despediu.)
e sem te despedires foste embora.	

Em “A um ausente”, formado por quatro estrofes de versos brancos e livres, o sujeito lírico drummondiano ressent-se pelo fato do amigo ter antecipado a hora de sua partida e tê-lo privado das “falas camaradas” e de um “simples apertar de mãos” não deixando “sequer o direito de indagar / porque o fizeste, porque te foste”. Quando a morte vem buscar aqueles que amamos, além da dor e do sofrimento a que somos acometidos, um turbilhão de perguntas surge sem respostas.

Em "A Mário de Andrade ausente", estrofe da direita, poema também formado por quatro estrofes de versos brancos e livres, o eu lírico a princípio não sente a falta do amigo – “Por isso não sinto agora a sua falta”, verso enfatizado em todas as estrofes do poema, exceto a terceira acima transcrita. Para lidar com a perda, acreditava não na morte, mas na simples ausência: “Você não morreu: ausentou-se. / Direi: Faz tempo que ele não escreve. / Irei a São

Paulo: você não virá ao meu hotel. /Imaginarei: Está na chacinha de São Roque”. Brincar de faz de conta é um modo de lidar com as perdas. “Em Mário de Andrade desce aos Infernos” (OC, 2002, p. 217-220), o sentimento drummondiano é o contrário dos versos anteriores: “Estou escuro, estou rigorosamente noturno, estou vazio, / esqueço que sou um poeta...”. A morte gera tristeza e dor, mas cada um aprende a lidar com ela de uma forma peculiar: uns preferem acreditar que o ente querido voltará, que apenas ausentou-se por um período; outros se deitam “à maneira dos desesperados” no chão e choram (OC, 2002, p. 217-220). Independentemente do modo com que lidamos com ela, a morte é sempre sinônimo de ausência e dor. A proximidade/afastamento, leitura/desleitura de Drummond em relação a Bandeira por via do *clinamen*, ainda pode ser notada em muitos outros poemas:

Em “Desencanto”, Bandeira fala de sua escrita poética:

“Meu verso é sangue. Volúpia ardente...
Tristeza esparsa... remorso vão...
Dói-me nas veias. Amargo e quente,
Cai, gota a gota, do coração”. (1986, p. 8).

Em “Explicação”, Drummond também fala de seu fazer poético:

“Meu verso é minha consolação.
Meu verso é minha cachaça. Todo mundo tem sua, cachaça.
Para beber, copo de cristal, canequinha de folha-de-flandres,
folha de taioba, pouco importa: tudo serve”. (OC, 2002, p. 36-37)

Em “Cartas de meu avô”, Bandeira declara que enquanto a chuva caía monótona e calmamente ele lia as cartas que seu avô escrevia para sua avó e

“A mão pálida tremia [...]”. (1986, p. 12-13).

O poeta *gauche*, atormentado pelo sentimento de culpa, vê na punição (automutilação) a tônica para resolução de seus problemas, no poema “A mão suja”:

“Minha mão está suja.
Preciso cortá-la.
Não adianta lavar”. (OC, 2002, p. 108-109)

Em “Bacanal”, alguns desejos, como “versos e mulheres” são afirmados por Bandeira:

“Quero beber, cantar asneiras
No esto brutal das bebedeiras
Que tudo emborça e faz em caco...
Evoé Baco! [...]”. (1986, p. 23-24).

Em “Convite triste”, alguns impulsos são descritos por Carlos (eu-lírico):

“Meu amigo, vamos sofrer,
vamos beber, vamos ler jornal
vamos dizer que a vida é ruim [...]”. (OC, 2002, p. 56)

Em “Poética”, Bandeira expressa, em um tom irônico, para desacralizar o discurso canônico, assim como seu cansaço por determinadas normas poéticas e apresenta uma nova concepção de lirismo por ele desejado:

“Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado...
Estou farto do lirismo que pra e vai averiguar no dicionário o
cunho vernáculo de um vocábulo.
Abaixo os puristas [...]”. (1986, p. 63-64)

Em sua “Poética”, Drummond expõe a dificuldade de dar corpo ao poema, por isso a demora na produção dos versos:

“[...] uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieta, vivo”. (OC, 2002, p. 21)

No poema “Unidade”, Bandeira relata acerca da fusão entre corpo e alma:

“Foi então que min’alma veio vindo
Veio vindo de muito longe
Veio vindo [...]”. (1986, p. 141)

No também poema “Unidade”, o sujeito lírico drummondiano trata de um sentimento universal, o sofrimento:

“As plantas sofrem como nós sofremos
Por que não sofreriam
se esta é a chave da unidade do mundo? [...]”. (OC, 2002, p. 1393)

Já em “Noturno da parada Amorim”, um poema hermético na concepção de seu próprio criador, baseado em um fato real, cuja música de violencista foi capaz de deixar transtornado um coronel do exército:

“O telefone tilintou.
Alguém chamava?... Alguém pedia socorro!...

Mas do outro lado não tinha senão não vinha senão o rumor de um pranto
Desesperado! [...]”. (1973, p. 123)

A cor da noite é novamente contemplada: “Noturno do morro do encanto”, uma confissão é feita pelo eu lírico:

“Falta a morte chegar... Ela me espia
Neste instante talvez, mal suspeitando
Que já morri quando o que eu fui morria”. (1986, p. 150-151)

Em “Noturno”, o sujeito lírico (menino) drummondiano também tem seus segredos. Um deles é pensar na morte:

“Hora de dormir, todo menino dorme...
Penso na morte. Se eu morrer agora?”. (OC, 2002, p. 1012-1013)

O poema “O lutador”, de Bandeira, simboliza a luta pela própria sobrevivência do amor:

“Buscou no amor o bálsamo da vida,
Não encontrou senão veneno e morte.
Levantou no deserto a roca-forte
Do egoísmo, e a roca em mar foi submergida!”. (1973, p. 192)

Em “O Lutador”, Drummond retrata a luta com as palavras para construção de sua Poética:

“Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã [...]”. (OC, 2002, p. 99-101)

Em Bandeira, “Dentro da noite” exprime o sentimento de calma e de “sossego familiar”, ainda assim o eu-lírico sente no seu violão:

“A alma penada de uma infanta
Que definhou de mal de amar...
Ouve... Dir-se-ia uma garganta
Súplice, triste, a soluçar
Dentro da noite [...]”. (1973, p. 24)

Em Drummond, “Versos à boca da noite” expressam o valor que o tempo tem sobre o sujeito lírico:

“Sinto que o tempo sobre mim abate
sua mão pesada. Rugas, dentes, calva.
Uma aceitação maior de tudo,
e o medo de novas descobertas”. (OC, 2002, p. 192-194)

Em Bandeira, “O anjo da guarda” expressa bondade:

[...]
 “Veio ficar ao pé de mim.
 O meu anjo da guarda sorriu
 E voltou para junto do Senhor”. (1973, p. 104)

Em Drummond, o anjo do “Poema de sete fases” demonstra desvantagem:

“Quando nasci, um anjo torto
 Desses que vivem na sombra
 Disse: Vai, Carlos! Ser *gauche* na vida”. (OC, 2002, p. 5)

Bandeira, em seu “Idílio na praia”, parodia Vinícius:

“Vem ó pomba atômica!
 Vem minha bombinha
 Pombinha rolinha
 Do meu coração!”. (1973, p. 338-339)

Em “Consolo na praia”, Drummond captura o sofrimento e angústia de uma época importante da vida: a infância.

“Vamos, não chores.
 A infância está perdida.
 A mocidade está perdida.
 Mas a vida não se perdeu [...]”. (OC, 2002, p. 181)

Bandeira, no poema “Infância”, faz uma retrospectiva da infância em Petrópolis, São Paulo, a volta a Pernambuco e a ida para o Rio de Janeiro em uma fase madura tanto para o sofrimento, como para a poesia:

“Corrida de ciclistas.
 Só me lembro de um bambual debruçado no rio.
 Três anos?
 Foi em Petrópolis [...]”. (1973, p. 204-206)

No poema “Infância”, Drummond descreve um momento ímpar vivido pela família formada pelo pai, pela mãe e pelos filhos e um deles era leitor de um importante romance britânico de Daniel Defoe:

“Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
 Minha mãe ficava sentada cosendo.
 Meu irmão pequeno dormia.
 Eu sozinho menino entre mangueiras
 lia a história de Robinson Crusóé,
 comprida história que não acaba mais [...]”. (OC, 2002, p. 5)

Em “Balanço de março de 1959”, poema dividido em sete estrofes sendo seis quartetos e um dístico, o poeta relata os fatos mais relevantes daquele ano ocorrido no terceiro mês:

[...]
 “Fui ao Museu de Arte Moderna,
 A experiência dos neoconcretos.
 Motivos por demais secretos
 Poderão construir obra eterna?”. (1973, p. 362)

[...]

Em “Em março, esta semana”, poema de dezesseis estrofes das quais treze são quartetos, Drummond relata todos os acontecimentos importantes do mencionado mês:

“Segunda-feira a gente ficou presa
 não no distrito: em casa, ante o combate
 de Cassius Clay e Frazier... Que trosteza
 ver Muhammad Ah tatibitate, [...]”. (OC, 2002, p. 1320-1322)

Em “Balada dos reis das sereias”, Bandeira cria um rei cruel que não percebe o perigo que é brincar com os sentimentos dos seres aquáticos:

“O rei atirou
 Seu anel ao mar
 E disse às sereias:
 - Ide-o lá buscar,
 Que se o não trouxerdes
 Virareis espuma
 Das ondas do mar!”. (1973, p. 176-177)

Em “Lira do amor romântico”, Drummond cria uma personagem que entrega seu coração ao ser amado, mas este não leva a sério:

“Atirei um limão n’água
 e fiquei vendo na margem.
 Os peixinhos responderam:
 Quem tem amor tem coragem[...]. (OC, 2002, p.1280-1282)

Em “Soneto Inglês nº1” Bandeira destrutura essa forma fixa quando une os dois quartetos e os dois tercetos em uma estrofe única:

“Quando a morte cerrar meus olhos duros
 - Duros de tantos vãos padecimentos,
 Que pensarão teus peitos imaturos
 Da minha dor de todos os momentos? [...]”.
 (1973, p. 161)

Tempos depois, Drummond em “Estrambote Melancólico”, poema reflexivo e confessional, além de unir todas as estrofes, assim como fez Bandeira, acrescenta uma outra [estrofe] de um único verso. Trata-se de um poema esquisito, excêntrico e *gauche*, tal como seu criador:

“Tenho saudade de mim mesmo,
saudade sob aparência de remorso,
de tanto que não fui, a sós, a esmo,
e de minha alta ausência em meu redor [...]”. (OC, 2002, p. 407)

“O Homem e a morte”, poema de estrofe única, cinquenta e um versos, Bandeira, de forma bem-humorada coloca o homem e a morte frente a frente. Quando aquele a ver, descobre que ela não era feia e que vinha lhe trazer conforto:

[...]
“- Tu és a Morte? Pergunta.
Venho trazer-te descanso
Do viver que te humilhou.
- Imaginava-te feia,
Pensava em ti com terror...”. (1973, p. 187-188)

No poema “Morte no avião”, o sujeito lírico acorda para cumprir a sua missão: morrer. Sabendo disso, procede normalmente e realiza todas as suas tarefas diárias:

“Acordo para a morte.
Barbeio-me, visto-me, calço-me.
É meu último dia: um dia
cortado de nenhum pressentimento.
Tudo funciona como sempre.
Saio para a rua. Vou morrer”.
[...] (OC, 2002, p. 176-179)

No poema “Testamento”, formado por cinco quartetos, Bandeira expõe o legado que não deixou:

[...]
“Gosto muito de crianças:
Não tive um filho meu.
Um filho!... Não foi de jeito...
Mas trago dentro do peito
Meu filho que não nasceu”.
[...] (1973, p. 173-174)

O poema “Ser”, formado por quatro quartetos e um dístico, é uma homenagem que Drummond faz ao filho Carlos Flávio que nasceu morto. A contradição é, justamente, a não existência desse ser:

“O filho que não fiz
 hoje seria homem.
 Ele corre na brisa,
 sem carne, sem nome.
 [...]
 O filho que não fiz
 faz-se por si mesmo”. (OC, 2002, p. 253-254)

Em Bandeira, seu poema “Ausência” é formado por dezoito estrofes entre oitavas e dísticos-refrãos em que “Entre o passado e o futuro” a falta se esvaece:

“Ausência de quatorze anos,
 Silêncio, mar e distância,
 Quedam-se-te os olhos lentos
 Perdem-se em longos de nácar,
 Açucena de teus pés
 Assomando em folharada,
 Mastro roto de baixéis
 Lançado à areia da praia [...]”. (1973, p. 478-480)

No poema “Ausência”, poema de estrofe única formado por nove versos, Drummond aborda esse sentimento de vazio que cada um traz dentro de si:

“Por muito tempo achei que a ausência é falta.
 E lastimava, ignorante, a falta.
 Hoje não a lastimo.
 Não há falta na ausência.
 A ausência é um estar em mim [...]”. (OC, 2002, p. 1236)

No poema “Aspiração”, formado por duas estrofes de nove e oito versos respectivamente, Bandeira, ao cair da noite, deseja “Descansar... É o que quero! ”.

“Estirar os braços
 Ao sol nalgum lugar,
 E até que morra o dia
 Dançar, pular, cantar!”
 [...] (1973, p. 436-437)

Formado por quatro quartetos, no poema “Aspiração” o sujeito lírico drummondiano por não ter encontrado em vida a afetuosidade esperada, ressignifica a esperança e aspira à indiferença:

[...]

“Aspiro antes à fiel indiferença
mas pausada bastante para sustentar a vida
e, na sua indiscriminação de crueldade e diamante,
capaz de sugerir o fim sem a injustiça dos prêmios” (OC, 2002, p. 262)

Cada um dos poetas guarda em si valores, pensamentos e experiências particulares que potencializam e tornam único o seu fazer poético. Em Bandeira, o sujeito lírico vê um “Boi morto” (1986, p. 145) “sem forma ou sentido / Ou significado”. Em Drummond, no poema “O Boi” (OC, 2002, p. 94-95) paralelamente vemos a solidão de um animal no campo e a solidão de “homens torcendo-se calados”, já que “A cidade é inexplicável / e as casas não têm sentido algum”. O boi concebido por Bandeira exprime um estado de fragmentação e de destruição, enquanto o de Drummond, incomunicação. Em outro poema, “Um boi vê os homens” (OC, 2002, p. 252) é dado ao animal o poder de observar o sujeito com seu comportamento sem lógica e estúpido, incapaz de reconhecer a própria essência humana, que “correm e correm de um lado para outro lado, sempre esquecidos de alguma coisa”, característica de uma sociedade moderna. Drummond é um leitor paciente de Bandeira, capaz de observar e compreender seu processo criativo e recriar a partir do que ler. Sendo um leitor forte, Drummond sabe que a única maneira de superar seu antecessor, é respeitando-o e não o desprezando.

Além da temática comum aos poetas modernistas, Drummond e Bandeira cultivaram um projeto semelhante que consistia em refletir sobre a natureza poética. Aquele retratou o processo de criação da poesia; este, sobre o lirismo na modernidade. Em **Alguma poesia** (1930), o leitor já percebe a preocupação da composição poética nos versos “Poesia” (OC, 2002, p. 21) e “Explicação” (OC, 2002, p. 36-37), contudo sua efetivação ocorre na obra **A rosa do povo** (1945), nos poemas “Consideração do poema” (OC, 2002, p. 115-116) e “Procura da poesia” (OC, 2002, p. 117-118).

Em **Libertinagem**, também publicada em (1930), Bandeira contesta as formas literárias anteriores à estética modernista e propõe uma outra marcada pelo verso livre, pela ironia e pela repetição, como se observa em “Poética” (2008, p. 17-18). Assim como Drummond fez sua “Explicação”, Bandeira projetou “O último poema” (*idem*, p. 57). Duas belíssimas explanações acerca da produção poética de cada um.

Drummond foi um leitor e um admirador da Poética de Bandeira. Em ambos, o ritmo, a sonoridade, a sensibilidade e a aproximação temática, como a infância, a cidade e a morte e o próprio fazer poético são visíveis contribuindo, assim, para a aproximação-desvio entre ambos, por meio de uma resistência, isto é, “desleitura” propriamente dita, *clinamen*.

T.S. Eliot (1989) sugere uma afinidade inconsciente entre verdadeiros artistas, em qualquer época, podendo ser convertida em um propósito. Entre os dois poetas modernistas houve um vínculo de afinidades e de semelhanças poéticas, que passou pelo amadurecimento estético e a depuração da linguagem até alcançar a solidificação literária por meio do verso livre e a ruptura com a tradição.

Aos poetas sucessores, como é o caso de Drummond, para T. S Eliot (1989) resta a possibilidade da criação do novo com os elementos do passado. O teórico diz não à “repetição e a descontinuidade” (p. 108) para garantir a preservação literária. Diferentemente, Bloom enxerga a Tradição como um empecilho para o poeta tardio, porque atrapalha a sua escritura. É imprescindível ser um bom leitor para penetrar fundo na tradição e arrancar dela referência para construção de uma obra original. Em Drummond, a tradição é fonte de inspiração e renovação, não de reprodução.

Em **Lição das coisas** (1962), surge “Mário longínquo” (OC, 2002, p. 479-480), poema de seis estrofes, da qual transcrevemos a primeira e a última:

No marfim de tua ausência
persevera o ensino cantante,
martelo
a vibrar no verso e na carta:
A própria dor é uma felicidade.

[...]

Tão mesquinha, tua lembrança
Fichada nos arquivos da saudade!
Vejo-te livre, respirando
a fina luz do dia universal.

Na primeira estrofe, inferimos a relação ausência x ensinamento. A lacuna deixada pela partida do amigo é preenchida pelos ensinamentos que ele deixou. Os preceitos de Mário foram fincados com um martelo e reverberam nos versos drummondianos. Essa relação é detalhada e nos é revelada “a plena doação” de Mário, não especificamente a Drummond, “a nenhum específico”, mas “no peito de desconhecidos / que vivem o poeta ignorando-lhe a existência”. No fim, embora o sujeito lírico saiba que o amigo esteja livre, sua lembrança permanece viva e pulsante dentro daquele.

No longo e denso poema “A visita” (OC, 2002, p. 1209-1216), dividido em sete partes, o sujeito lírico Carlos narra um encontro entre o “novo”, poeta modernista Mário de Andrade, e o “velho”, ou melhor, a tradição, o poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens. “O alto visitante jovem inclina-se, compenetrado: /– O Príncipe não é príncipe, eu sei, / para o

distraído, fosfóreo descaso / dos donos da literatura e da vida”. Muito além da homenagem entre poetas, “A visita” expõe a herança deixada pelos antecessores – poetas simbolistas – aos sucessores – poetas modernistas. Embora na prática houvesse um repúdio à linguagem parnasiana e simbolista, ou melhor, a uma literatura tradicional, há uma relação de admiração e respeito dos modernistas por aqueles que vieram antes. E, claro, ruptura em relação aos antecessores. Na terceira parte do poema, Mário pergunta a Guimaraens: “De onde vem, se quer dizer-me? ”. Eis que surge, durante a resposta, a cidade de São Paulo, terra natal do modernista: “- Ah, São Paulo! Minhas saudades...”, onde na mocidade eram sorvidas “lendas no ouro claro da cerveja...”. Ao que Mário conclui: “O senhor vem da minha mocidade, sabe?”. Nesse momento, Guimaraens convence-se que Mário “É poeta, sem dúvida”.

No entanto, Mário pede para ser chamado de “doutor em piano”, “professor de piano / qualquer coisa serve”. No fundo, Mário sabe que não é somente isso: “(Menti para ele, meu Deus! E a minha Gota de Sangue em cada Poema?)”⁴³. A alusão aqui à mentira talvez se deva ao fato de no momento em que o livro foi publicado, Mário não se sentia, ainda, um poeta. Anos depois, o próprio escritor retirou tais versos de suas **Poesias completas** e alocou em um volume separado, que chamou de **Obra imatura**.

Outro ponto interessante encontra-se na quarta parte do poema em que Alphonsus vai procurar um texto e pede que Mário leia-o:

Vaga em redor de ti uma fulgência
que tanto é sombra quanto mais fulgura...
Tem um lis de ternura, que desliza
À flor da pele em mágoa suavizante[...]⁴⁴

O poeta modernista, que lutava para deixar para trás a tradição, diante dos versos, conclui: “Ah, o senhor diz o indizível. Me dá depressa uma cópia, ou antes: eu copio”. Diante de tanta beleza, Mário sente necessidade de fazer “outra visita”, de conhecer “outro homem”, porque tinha sede “do sinal / de outros homens raros”. Outras visitas, outros versos foram lidos e admirados por Mário de Andrade, que continuou sua luta por uma linguagem genuinamente brasileira, sem, contudo, deixar de admirar seus antecessores. Em “A visita”, um poeta influenciou o outro: Mário aprendeu com Alphonsus e seguiu sua viagem em busca de novas linguagens. Alphonsus aprendeu com Mário, “o moço” que lhe revela “versos alheios”. Os

⁴³ Livro de estreia de Mário de Andrade publicado no ano de 1917, em que reflete e crítica os horrores da 1ª Guerra Mundial. De teor pacifista e anti-bélico, o livro reflete o anseio por um mundo de paz.

⁴⁴ Trata-se do poema “Vaga em redor de ti”, de Alphonsus Guimaraens.

poetas leem uns aos outros, não só para conhecer a obra de seu antecessor, mas para não se repetirem.

“A visita” lembra o texto “The Raven”⁴⁵, do escritor americano Edgar Alan Poe (1809-1849), cuja personagem, no frio de dezembro, na solidão de seu lar recebe uma visita inesperada do corvo e sentimentos vários e contraditórios afloram dentro de si. No primeiro poema, a figura do sujeito lírico narrador valendo-se da terceira pessoa e o discurso voltado para personagens históricos garante a fidelidade e a realidade do texto. No segundo, a fidelidade do texto é embasada apenas naquilo que o eu lírico recorda. No poema de Poe, o corvo, ave antiga, permanece presa ao passado, à tradição. Em Drummond, representa a liberdade através de outros voos. O poeta empreende um verdadeiro trabalho de desvio (*clinamen*) em relação a Alan Poe. A cada desvio, sua força cresce e o poeta se encaminha para se tornar forte.

Em outro poema “Anoitecer” (OC, 2002, p. 122-123), formado por quatro estrofes, na última, o corvo se faz presente:

[...]

É antes a hora dos corvos,
bicando em mim, meu passado,
meu futuro, meu degredo;
desta hora, sim, tenho medo.

Trata-se da hora “dos corvos”, pássaros que carregam a ideia de mau agouro, que inclusive retoma a estrofe inicial: “É a hora em que o sino toca”. Os corvos são os responsáveis por “bicar”, isto é, trazer à tona o passado do sujeito lírico, assim como mostrar o seu futuro e o seu exílio. Ante esse quadro, surge o sentimento do medo, capaz de nos paralisar se nenhuma atitude for praticada para vencê-lo.

“Anoitecer” é também o nome de um soneto do mestre parnasiano Raimundo Correia (1859-1911), presente em sua obra **Sinfonia** (1833). Eminentemente detalhista, o poema descreve o anoitecer de um dia. Diferentemente, em Drummond a noite não é o fim do dia. A noite está entranhada no poema e no sujeito lírico que o compôs. A princípio, o texto é a representação de um indivíduo melancólico. Na verdade, a noite simboliza o medo do coletivo diante das mudanças trazidas pela sociedade.

É imprescindível registrar que os leitores de Mário e Drummond sabem que este foi influenciado pelo autor de **Amar, verbo intransitivo** (1927). John Gledson aponta três tipos de fontes que comprovam tal assertiva: “os poemas, as cartas de Mário a Drummond e artigos

⁴⁵ Cf: “O corvo”. In: *Revista Prosa Verso e Arte*. Disponível em: www.revistaprosaversoearte.com. Acesso: 14 de agosto de 2019.

escritos por Drummond mais adiante em sua vida” (2003, p. 58). Acrescenta, ainda, que essa influência aconteceu de forma mais intensa depois do primeiro encontro, no ano de 1924, quando uma caravana paulista, aludida no primeiro capítulo, esteve em Minas Gerais. Nesse mesmo ano, o aspirante a poeta Drummond pede para Mário ler o manuscrito do livro **25 poemas da triste alegria**.

As cartas trocadas entre os amigos nos permitem compreender não só a admiração e o respeito que Drummond sentia por Mário, mas sobretudo a orientação que recebeu deste. Lendo as missivas temos a sensação de que Mário, poeta mais velho, segurou na mão de Drummond, poeta mais novo, e o conduziu pelo universo literário, pelo menos no início da carreira. Em uma das cartas trocadas entre eles “[Sem data]”, dois trechos merecem destaque: o primeiro diz respeito à opinião de Mário sobre a prosa de Drummond: “Estou exausto e ainda não falei de seus versos... Gostei. Gostei francamente, embora sua prosa por enquanto seja mais segura que os seus versos. No entanto, a prosa é mais difícil que a poesia” (ANDRADE, 2015, p. 29-35). Apesar de ter gostado da poesia, é na prosa que Mário sente mais segurança em Drummond. Em 1920, estreia, na condição de cronista, no *Jornal de Minas*.

Em 1921, publica alguns poemas e inúmeras crônicas no *Diário de Minas*, em que se tornaria redator-chefe cinco anos mais tarde. Em 1929, sai deste jornal ligado ao Partido Republicano e vai trabalhar no *Minas Gerais*, órgão oficial do estado. Somente, no ano seguinte estreia como poeta. Pelo percurso de Drummond, entendemos por que Mário preferia sua prosa à sua poesia. O segundo trecho a ser comentado é sobre a opinião da poesia propriamente dita:

Ou então metrifico (“Rola-moça”), pra não cair no verso prosaico. Metrificação ingênua, balbuciante primitiva, lírica. “Política”, “Construção” “Religião”, “Nota Social”, “Sentimental” são muito, muito bons. O “Orozinho” é simplesmente admirável, “Construção como forma é perfeito. No “Orozinho a piada do fim, não sei, não gosto muito disso. Tenho a impressão de que você escreveu aquilo só pra acabar. Pode ser que me engane. O “No meio do caminho” é formidável (*idem, ibidem*).

Para além de opinar, fica clara a orientação, sugestão e modificações que Mário imprimia à poesia drummondiana: “[...] mando-te os teus versos com algumas sugestões. Mas quero que eles voltem pra mim. Preciso deles em minha casa enquanto não se publicam” (*idem, ibidem*). Nem sempre as orientações eram acatadas pelo amigo, porém podemos inferir que havia um certo pacto implícito entre eles, pois Drummond permaneceu pedindo as sugestões de Mário por muitos anos. O poeta *gauche* falou da influência que o escritor modernista tinha sobre ele, pois em uma das cartas, Mário comenta:

Agora raciocinemos no que fala de minha influência sobre você. Em última análise tudo é influência neste mundo. Cada indivíduo é fruto de alguma coisa. Agora, tem influências boas e tem influências más. Além do mais se tem que distinguir entre o que é influência e o que é revelação da gente própria. Muitas vezes um livro revela pra gente um lado nosso ainda desconhecido. Lado, tendência, processo de expressão, tudo. O livro não faz mais que apressar a apropriação do que é da gente. Digo isso pra você se sossegar nesse ponto. Eu sofri muito com isso, Drummond. Via em mim influências dos outros, queria tirá-las e ficava sem nada (*idem, ibidem*).

Para Mário, tudo significava influência na vida, por isso a importância em distinguir a boa, aquela que contribui para aprimorar o processo criativo, da má influência, aquela que transforma o escritor em um simples continuador da obra alheia. Há um ponto mais interessante: certas leituras revelam processos escondidos dentro do próprio escritor. Dentro dele já borbulhavam ideias. A leitura deu-lhes forma. No fim da carta, mais uma recomendação: “Fuja dos processos muito pessoais de exteriorização dos outros. Nunca fuja de influências espirituais. Elas nos determinam a nossa categoria, desde que criticadas” (*idem, ibidem*). São, justamente, as afinidades literárias que aproximam um escritor do outro. Quando um escritor a sente, é preciso ficar perto dela e extrair a pedra de toque para sua obra.

À medida que os anos passaram, Drummond ia se esvaziando das influências recebidas e se tornando um poeta tal como Mário: forte. Esse fato, claro, não abalou a amizade dos dois, pelo contrário, os tornou mais próximos. No fim da carta, outro trecho importante em que Mário pontua: “Se os meus exemplos declancharam⁴⁶ alguma coisa em você, se lembre sempre que você nunca me olhou com mimetismo nem servilismo graças-a-Deus, porém me critica, me pesa, escolhe e ama o que é também seu” (*idem, ibidem*). Segundo Mário, apesar de Drummond sentir-se influenciado, era uma influência boa, pois o poeta *gauche* nunca assumiu a postura de um simples copador ou imitador de Mário. Pelo contrário: o amor e a admiração que sentia não o impediam de criticá-lo quando necessário. Muito além da influência ou afinidade literária entre os dois, Mário, na carta de 27 de maio de 1927 faz uma proposta a Drummond: “Vamos viver amigos. O dia que eu for o pior literato do mundo e você o melhor acadêmico ou o contrário, pouco importa, nós nos confortaremos pelo muito de bom que tem em você e em mim” (*idem*, p. 58-62). Convite aceito, os dois foram companheiros até o fim da vida.

Ambos seguiram e aprenderam um com o outro. Se as afinidades literárias existem, os desvios (*clinamen*) mais ainda:

⁴⁶ Mário de Andrade utilizava a ideia de deslanchar como: motivar e despertar.

Em **Prefácio interessantíssimo** (1920), Mário escreve:

“Minha mão escreveu a respeito deste livro que não tinha e não tem nenhuma intenção de o publicar...”. (p. 76)

Em **Alguma poesia** (1930), Drummond reescreve:

“A mão que escreve este poema
não sabe o que está escrevendo
mas é possível que se soubesse
nem ligasse. “Poema que aconteceu”. (OC, 2002, p.17)

Em **Prefácio interessantíssimo** (1920), Mário diz:

“Canto da minha maneira. Que me importa si me não entendem? Não tenho forças bastantes para me universalizar?” (“Paciência”, p. 75)

Em **Alguma poesia** (1930), Drummond atualiza:

“Meu verso é minha consolação.
Meu verso me agrada sempre...
Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.
Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?”.

“Explicação” (OC, 2002, p. 36-37)

Em **Paulicéia desvairada** (1920), Mário afirma:

“Estes homens de São Paulo,
todos iguais e desiguais [...]” (“Os Cortejos”, p. 84)

Em **A paixão medida** (1980), Drummond, reafirma:

“Eu desconfiava:
todas as histórias em quadrinho são iguais.
Todos os filmes norte-americanos são iguais.
Todos os filmes de todos os países são iguais”.

“Igual-desigual” (OC, 2002, p. 1207)

Em **Paulicéia desvairada** (1920), Mário confessa:

“Meu coração sente-se muito triste ...
Meu coração sente-se muito alegre!” (“Paisagem nº 1”, p. 87-88)

Em **Alguma poesia** (1930), Drummond também se confessa:

“Não sou alegre. Sou até muito triste”. “Explicação” (OC, 2002, p. 36-37)

Em **Paulicéia desvairada** (1920), Mário ressent-se da cor e do odor da Paulicéia:

“Deus recortou a alma de Pauliceia
numa cor de cinza sem odor [...]” (“Paisagem nº 2”, p. 96-97)

Em **Corpo** (1984), Drummond acusa Deus pela escuridão a ele imposta:

“Não me persegue Deus no dia claro.
Arma, à noite, emboscadas...
Deus golpeia à traição”. “Combate” (OC, 2002, p. 1244)

Em **Paulicéia desvairada** (1920), Mário demonstra orgulho de sua terra natal:

“Oh! este orgulho máximo de ser paulistamente!!!” (“Paisagem nº 4”, p. 102)

Em **Sentimento do mundo** (1940), Drummond mostra o orgulho de sua Itabira:

“Alguns anos vivi em Itabira.
Principalmente nasci em Itabira.
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro”.

“Confidência do Itabirano” (OC, 2002, p. 68)

Através do verso livre, entre o individual e o particular, a vida simples invadindo a poesia, a exaltação da terra natal eis alguns pontos que aproximam Mário e Drummond. Bloom recomenda que ao interpretar seu antecessor, é preciso falsear por meio da leitura. “Embora tão falseação possa ser genuinamente perversa ou até mal-intencionada, não é necessário que seja, e geralmente não é. Mas deve ser uma falsificação, porque toda leitura forte insiste que o significado que se encontra é exclusivo e correto” (2005, p.79). Falsear assume o significado de desviar do passado como estratégia de sobrevivência futura.

Em uma carta de 23 de agosto de 1925, Mário discorre sobre algumas de suas dores, dentre elas as críticas em relação a sua obra. Cita, especificamente, **Losango caqui** (1926) e o fato de ter sido chamado de romântico. Mas o tempo traz mudanças. Diante delas, um desabafo: “Engraçado: pela própria evolução que observo em mim, acho que agora que você abandonou as atitudes literárias você tem mais possibilidades de ser um bom literato” (ANDRADE, 2015, p. 65-71). Um artista fecundo nasceria no momento em que abandonasse as atitudes literárias e se apegasse as atitudes vitais. Quais seriam tais atitudes aquelas a que um escritor não pode fugir? A si mesmo.

O que comove quando o leitor lê Drummond, é o fato de ele, em muitas ocasiões, falar de si como se estivesse falando do outro. A aproximação, pois, é imediata com o sujeito lírico Carlos, que nasceu sob o signo da torção, que leu tantas histórias, mas se identificou com

a de Robison Crusoe, porque ele era solitário e aprendeu que não se deve xingar a vida, pois a “gente vive, depois perdoa” (OC, 2002, p. 8). Ler o poeta mineiro é entrar em contato com algumas dores, é se sentir instigado a desvendar alguns enigmas, é se deparar com o sentimento de saudade, é conhecer múltiplos tipos de amores, é dialogar com diferentes artes, é entender que obstáculos podem ser vencidos, em especial, que a poesia é uma arma de comunicação e de resistência.

Drummond não fugiu às pedras no caminho, porque sabia que “afinal a vida é um bruto romance / e nós vivemos folhetins sem o saber” (OC, 2002, p. 19). Um escritor não pode fugir de si mesmo, sobretudo do trabalho braçal com as palavras. Diferentemente de atividades como ler e escrever, a arte não se aprende. Não há regras objetivas e práticas que se ensine a produzir arte. Esta, no que diz respeito ao manejo de materiais como tinta, pincel, cinzel, espátula confunde-se com o artesanato. Portanto, todo artista é também um grande artesão. Se assim não o for, a arte sairá prejudicada aos olhos de quem a vê. Não basta criar, o acúmulo de experiência engrandece a poesia.

Apegar-se a atitudes vitais diz respeito à consciência de que em arte, o essencial é a própria obra de arte. Ledo engano de quem acredita que dessa forma, excluirá os caracteres individuais e sociais do artefazer. Na concepção de Mário de Andrade, no texto “O Artista e o Artesão” para se compor uma obra de arte, faz-se necessário passar por três etapas: primeiro, o artesanato – aprendizado do material com que se faz a obra de arte – é necessário, prático e imprescindível. A virtuosidade- técnica tradicional- é útil, mas não imprescindível e apresenta, ainda, o perigo de levar o artista a um tradicionalismo técnico. Por fim, o “talento” - solução pessoal do artista na composição de sua obra - além de imprescindível, é “inensinável” (ANDRADE, 1975, p. 15), pois a arte não é algo que se aprende. Em Drummond, observamos a luta com as palavras e a evolução literária do poeta na produção de sua Poética.

Esses três fatores eram imprescindíveis para evitar a cópia e a má influência: “Nós imitando ou repetindo a civilização francesa, ou alemã, somos uns primitivos, porque estamos ainda na fase do mimetismo. Nossos ideais não podem ser os da França porque as nossas necessidades são inteiramente outras, nosso povo outro, nossa terra etc” (ANDRADE, 2015, p. 29-35). Mário tinha plena consciência de que a leitura dos franceses ou dos alemães, que os modernistas de modo geral gostavam de ler e enaltecer, sobretudo, o próprio Drummond, não tornaria os brasileiros genuínos escritores.

A leitura de escritores estrangeiros ratificaria ainda mais nossa condição de povo colonizado que tem na literatura do outro o mais belo expoente. Ele acrescenta: “Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira.

Então passaremos da fase do mimetismo pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais” (*idem, ibidem*). Drummond alcançou a fase da criação, porque tornou-se um escritor universal-nacional.

Sua atenção desconhecia fronteiras: seu olhar e sua pena estiveram em muitas direções. É verdade que no início, **Alguma poesia** (1930) e **Brejo das almas** (1934), o poeta estava voltado para dentro de si. Mas o poema sempre foi, para esse *gauche*, primazia: da reflexão sobre o mundo marcado pelo medo à consciência de que a vida não acabou; do desejo de ser rei do mundo e decretar que mãe não morre nunca à morte de trabalhadores como o leiteiro, da mágoa de ser fazendeiro e ser tornar um funcionário público, da saudade de Itabira (MG) à solidão de uma metrópole com dois milhões de habitantes, como o Rio de Janeiro.

Contudo, na década de 1940, em **Sentimento do mundo**, uma descoberta importante que o conduziu para a universalidade: “meu coração é muito pequeno”, “Meu coração não sabe”, “Só agora descubro / como é triste ignorar certas coisas”, em “Mundo grande” (OC, 2002, p. 87-88). Nesse momento, sai do particular e torna-se universal e nacional, como havia antecipado o amigo Mário de Andrade. Passou pela “Europa, França e Bahia” (OC, 2002, p. 9) e a ilha de Manhattan, em “Elegia 1938” (OC, 2002, p. 86). Sua palavra lembrou os poucos amigos da infância, o amor à mulher amada, a saudade da mãe, mas não esqueceu de destacar a indignação provocada pelas injustiças sociais à condição de animalização do homem.

Admiração e confiança são as palavras que mais se aproximam para representar a relação entre Mário e Drummond. Aquele provavelmente foi o primeiro leitor-crítico do jovem efebo. Pode-se dizer que o autor de **A escrava que não é Isaura** (1925) teve o privilégio de conhecer o processo criativo drummondiano penumbriado dos **25 poemas da triste alegria** (1924), assim como o processo criativo modernista de **Alguma poesia** (1930). Pela farta correspondência trocada entre ambos acerca do fazer literário, as opiniões sobre certos escritores, o debate sobre o Modernismo e o contexto social vigente à época compreendemos a importância de Mário para a passagem de Drummond de poeta efebo para poeta forte.

No sentido de aprofundar o diálogo entre escritores, John Gledson em **Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos** (2003), também estuda o relacionamento entre Drummond e três poetas, dentre eles: Paul Valéry (1871-1945), Jules Supervielle (1884-1960) e Mário de Andrade (1893-1945), anteriormente citado.

Para tanto, o estudioso toma como base o Modernismo e procura entender as influências drummondianas antes e depois desse movimento, que foi um divisor de águas para as letras brasileiras e, especificamente, na concepção poética de Drummond.

Para Gledson, antes do Modernismo, Drummond foi “fortemente influenciado por escritores como Álvaro Moreyra e sem dúvida por outros autores brasileiros e franceses das escolas do simbolismo tardio e do penumbrismo” (2003, p. 34). Um dos poucos poetas que Drummond leu e declarou expressamente ter lido foi o gaúcho, Álvaro Moreyra (1888-1964), “com seu y civil, era para mim a própria encarnação da arte delicada de escrever [...] Fiquei fascinado”, de tal forma que na primeira oportunidade foi visitá-lo nas revistas *Para todos* e *Ilustração brasileira*, “onde minha vaidadezinha era gratificada com a publicação de vagidos neo-simbolistas” (*idem*, p. 1216).

Interessante saber que o escritor admirado por inúmeros leitores, sente-se fascinado pela obra de um outro escritor. Se para nós enquanto leitores ficamos deslumbrados quando conseguimos conhecer nosso autor preferido e ter um livro dele autografado, privilégio que nunca terei, Drummond recebeu das mãos do próprio Álvaro Moreyra **Um sorriso para tudo** (1921), com a seguinte dedicatória: “(Ao meu querido Carlos Drummond, pela graça um pouco triste do seu pensamento que eu amo)” (*idem*, p. 1219). Transe foi a palavra de Drummond usou para expressar o sentimento naquele instante.

Os dois apresentam trajetórias semelhantes. Aventuraram-se pela crônica, pela poesia e pelo jornalismo. Álvaro foi além: enveredou pelo teatro. Embora hoje não seja muito estudado, segundo Guilhermino César foi “o cronista mais lido na época e constituiu-se modelo para os cronistas que iniciaram a caminhada literária” (1980, p. 20), como é o caso de Drummond.

Álvaro foi bacharel em Direito, mas nunca exerceu a profissão; Drummond foi bacharel em Farmácia e não chegou a exercer a profissão. Pelo poema “Havia uma oliveira no jardim” (MOREYRA, 1958, p. 126-127) do livro homônimo, ficamos sabendo mais um pouco desse escritor admirador dos filmes de Charles Chaplin (1889-1977). Drummond também expressou nos poemas “Canto ao homem do povo Charles Chaplin” (OC, 2002, p. 220-227) e “A Carlito” (OC, 2002, p. 480-481) sua admiração por um dos grandes criadores da sétima arte. Moreyra, no poema acima referido, confessa que seu “único castigo no fim da infância” foi ter sido “internado em um colégio de jesuítas” (MOREYRA, 1958, p. 126-127). Drummond não só foi internado, mas expulso. Esse fato que, segundo ele próprio, mudou sua crença nas instituições e nas pessoas. Nesse ambiente, Moreyra fez grandes amigos, como “João Neves da Fontoura, Jacinto Godoy Gomes, Osvaldo Aranha” (*idem, ibidem*). Lá também começou a escrever, “a ser ator e também orador”. Dentro do ambiente estudantil, Drummond desenvolveu o gosto literário, fez grandes amizades e as conservou por toda a sua vida: Gustavo Capanema e Abgar Renault para citar algumas. Moreyra define-se como um “sentimental” (*idem, ibidem*),

título de um poema drummondiano “Sentimental” (OC, 2002, p. 16). Moreyra era “capaz de ficar dois dias sem falar com ninguém, detestava “telefone” e gostava de “contar anedotas”. Em contrapartida, Drummond era tímido e se porventura fazia algum chiste era pelo telefone literário, como na crônica “Diálogo de todo dia”⁴⁷.

Além disso, Moreyra passou sua “vida a escrever”, era “um grande caminhador” e se auto intitulava como “um homem de esquerda” (1958, p. 126-127). Drummond era tão tímido que às vezes se passava por antipático, pois não era de muita conversa. Carlos, seu eu lírico, era um homem “sério, simples e forte. / Quase não conversa. / Tem poucos, raros amigos...” (OC, 2002, p. 5). Duas de suas paixões era escrever e caminhar pelo calçadão de Copacabana, onde hoje se encontra uma estátua em sua homenagem. Drummond também era simpatizante da esquerda, mas sua poesia “trombou de frente com a Política” (MORAES NETO, 1994, p. 111), porque Drummond se sentia uma “figura meramente decorativa” (*idem*, p. 112) dentro do Tribuna Popular, jornal criado por Luís Carlos Prestes (1898 -1990), logo, pediu para sair.

Outro ponto de contato diz respeito ao fato de ambos trabalharem de forma criteriosa e exaustiva a linguagem. Para Drummond, lutar com as palavras pode até parecer sem fruto. “Não têm carne e sangue.../ Entretanto, luto” (OC, 2002, p. 99-101). Em **As amargas, não...** (1954) temos um texto em que se pode reler o próprio autor, o passado e obras publicadas anteriormente, porque o escritor, um eterno insatisfeito com seu processo criativo, acreditava que por meio da reescrita afirmam-se desejos e ideias. Reescrever a si próprio é uma forma de tornar a linguagem mais clara, mais fluida e mais original.

Vale destacar que cada um dos escritores tinha os seus segredos. O professor Walder Virgulino, estudioso da obra moreyriana, declarou no prefácio de **A cidade mulher** (1923), que ler a obra de Álvaro Moreyra é “entrar num labirinto. Pelo prazer das buscas às cegas, sem repetir, de saída, o que alguns já construíram às pressas sobre ele” (1991, p. 7-11). Para tanto, nos dá algumas advertências para lê-lo: “Afastar-se das falsas pistas (portas sempre largas e atraentes), caminhar com cautela e descobrir, pacientemente, métodos de desembaraçar e compor os infinitos roteiros, em forma de *puzzles*, que ele nos legou”. Nesta mesma obra, Moreyra quando questionado por que comparou a cidade a uma mulher, de pronto respondeu: “– Mulher? Por quê? Não compreendo. / - Por isso mesmo” (*idem*, p. 14). Contudo, treze anos depois da referida pergunta, veio-nos uma resposta mais concreta ao mistério:

⁴⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. Diálogo de todo dia. In: *Para gostar de ler Júnior*. v. 3. São Paulo: Ática, 2001, p. 21-22.

Cidade mulher... Mas mulher por quê? Por isso mesmo... Porque a terra carioca quebra o corpo a qualquer definição; nenhum julgamento a apanha, não se pensa sobre ela, não se tem idéias sobre ela...Cidade mulher. Bonita sem a teimosia do tempo que desmancha todos os prazeres...Cada vez mais moça... (MOREYRA, 1936, p. 37)

Observe que o início do texto é reescrito por Moreyra para que o seu enigma tenha uma resposta. No primeiro texto há uma incompreensão dessa mulher-cidade. No segundo, há uma maior compressão, o que denota as diferentes maneiras de lidar com o mesmo mistério. Tal repetição que o escritor faz das composições é o modo que ele encontrou para organizar suas lembranças.

Quanto a Drummond, em “Canção amiga” (OC, 2002, p. 231) distribuiu “segredo / como quem ama ou sorri”. Quanto ao amor e à mulher amada é bom que saibam: “O que se passa na cama / é segredo de quem ama”, no poema “O que se passa na cama” (OC, 2002, p. 1368-1369). Já em “Segredo” (OC, 2002, p. 59), algumas pistas são dadas: “Não ame”. “Não diga nada”. “Não peça”. Na verdade, seu segredo foi escondido em **Claro enigma** (1951).

Se Álvaro Moreira teve “As sete sombras” (1928, p. 41-43), Drummond criou o “Poema de Sete Faces” (OC, 2002, p. 5). Se no primeiro **Havia uma oliveira no jardim** (1958), trinta anos antes, o poeta *gauche* encontrou “uma pedra no caminho”, que mais tarde, 1967, transformou-se em **Uma pedra no meio do caminho** – Biografia de um poema. Aquele, estreou como cronista na *Fon-Fon*, em 1910, revista predileta do menino Carlos que pôde ler a história de Robinson Crusoe. Por muitos anos assinou seus textos com o pseudônimo Samuel Tristão e Almo. Anos mais tarde, o também cronista Drummond faria o mesmo. Foram vários os codinomes escolhidos: Antônio Crispim, Gato Félix, Mickey e muitos outros, como veremos mais adiante. Foi diretor das revistas *Para Todos* e *Ilustração Brasileira*, as mesmas que publicaram crônicas do poeta itabirano.

Ambos viram nascer o século XX - Moreyra (1888-1964); Drummond (1902-1987) -, e seus acontecimentos mais sangrentos: duas grandes guerras e uma Ditadura. Cada um saiu de sua respectiva cidade, Porto Alegre e Itabira, e residiram no Rio de Janeiro. Enquanto o itabirano “No elevador penso na roça, / na roça penso no elevador”, no poema “Explicação” (OC, 2002, p. 36-37), o porto alegreense encantava-se com o elevador, como mostra a crônica “Aqui está”: “A terra carioca tem o tempo da vida contado às avessas. Os anos vão passando, ela vai ficando mais nova. Quem a procura, na lembrança dos dias coloniais, encontra uma velhinha tristonha, de nome cristão e vista fatigada em frente ao mar [...]” (1991, p. 15). Cultivavam, ainda, um hábito em comum: escrever sobre os aspectos mais importantes que viveram e experienciaram em formato de diário: Moreyra publicou **As amargas não**, no ano de

1954. No ano anterior, Drummond publicou **O observador no escritório**. A proximidade entre a vida pessoal e a vida literária são fortes e presentes na obra dos dois escritores.

O ato de escrever é também um ato de se mostrar para o outro. É um exercício constante de pensar sobre si mesmo. É uma forma de atenuar a solidão, por isso torna-se uma companheira para o solitário. O poeta, através da escrita, relembra de fatos e ressignifica outros e, conseqüentemente, constrói a imagem de si. A escrita torna-se, nesse sentido, uma confissão. Quando escreve, o poeta expurga-a. Os poetas simbolistas-modernos arquivaram suas vidas, depois publicaram-nas e suas obras sobreviveram ao tempo e à morte.

A trajetória de Drummond é praticamente a mesma que a de Álvaro Moreyra - partiu do movimento Simbolista, em que cultivava a melancolia, o *spleen*, a escuridão, a interioridade, o individualismo e o uso das figuras de linguagem, para o Modernismo, onde sua obra é permeada pelo:

Humor

“- De onde vens, para onde vais?

- Venho da manicura e vou tomar um sorvete...

- Então, vamos...

- Então, vamos...” (“Tudo é novo sob o sol”. *In: A cidade mulher*, 1991, p. 22.)

Simplicidade

“Ora eu penso que o feminismo, como vai, acabará tomando conta do mundo”.

(“O inventor da melindrosa”. *In: A cidade mulher*, 1991, p. 28)

Alusão ao cotidiano

“As árvores estão cheias de folhas verdes. Mas, é o “inverno” já. Quando anoitece uma névoa lenta envolve a cidade. As montanhas tomam aspecto de distância...”

(“Volta”. *In: A cidade mulher*, 1991, p. 24)

Ironia

“A falta de religião explica tudo de pouco honesto, segundo as pessoas graves, acontecia sob o sol, ou sob as estrelas (quase sempre sob as estrelas). A falta de religião fez vários casamentos e desmanchou diversos lares, antigamente”.

(“Mania aborrecida”. *In: A cidade mulher*, 1991, p. 45)

Álvaro Moreyra, diferentemente de Drummond, não registrou em seus poemas os grandes problemas sociais que o Brasil vivenciou entre as décadas de 1930 a 1950. O fato de não ter dado destaque às atrocidades pelas quais o país passou, não significa que sua narrativa poética não tenha profundidade. Ler sua obra é percorrer um caminho de reflexão sobre a vida,

sobre o homem, como expresso em “Monólogo Ingênuo”. O cronista Moreyra, depois de um exaustivo dia de trabalho, pondera: – “Bondes apinhados rangem nos trilhos. Rodam automóveis pelo asfalto. Gente vai andando. Na gente e nos veículos, vejo a mesma indiferença exausta. É o fim de um dia, de mais um dia... Chamam a isto: viver” (*idem*, p. 16). Drummond chamaria de sobreviver, no poema “O Sobrevivente” (OC, 2002, p. 26-27)

Ainda na obra **A cidade mulher** (1923) encontramos suas “Pequenas constatações” (*idem*, p. 91-94) das quais destacamos apenas duas:

Ainda se discute a propósito da utilidade dos críticos. Os escritores louvados são a favor. Os outros são contra. O público, felizmente, não se interessa pela discussão.

Parece-me que os críticos não deixam de ser úteis. A alguns, eu, por exemplo, devo a ampliação dos meus conhecimentos literários. Se eles não houvessem constatado a profunda influência exercida sobre mim por certos autores, com certeza eu nunca leria esses autores [...]

Álvaro Moreyra reflete sobre o papel do crítico a partir de três personagens: os escritores louvados, os escritores criticados e o público que não estaria interessado no assunto, mas na obra em si. Na segunda constatação, o escritor reconhece a importância dos críticos, principalmente o conhecimento adquirido com eles.

Um ponto importante: foram esses especialistas literários que mostraram a Álvaro Moreyra a influência que certos escritores, tais como Antônio Nobre (1869-1900) e Jules Laforgue (1860-1887) exerceram sobre ele. Neste caso, como o próprio escritor alegou que nunca se dera conta desse fato, a crítica cumpriu seu importante papel de ampliar os horizontes de leitura de Moreyra. Muitas dessas percepções encontram-se em suas **Pequenas constatações** (1923), que nos remete à obra **O avesso das coisas** (1987), do poeta mineiro, que será analisada posteriormente.

A intertextualidade é marca da obra moreyrana e drummondiana. Ambos, dialogam consigo nas obras **As amargas não** e **Boitempo**, respectivamente. Em seguida, com outros artistas. Se em **Viola de bolso** (1952-1955), Drummond cantou os amigos e conhecidos, anos antes, em **A cidade mulher** (1923), Moreyra dialogou com “Dom João Sexto no Brasil” (p. 21); “Aristóteles” (p. 34); Assis Brasil em “Nós e os outros” (p. 54); “Mário Pederneiras” (p. 56); Francesca Bertini em “O modelo bem amado” (p. 62); Dona Amélia em “Literaturazinha” (p. 65) “Dante” (p. 67); O filósofo Plotino em “Diálogo inútil” (p.71) “João do Rio” (p. 73); Tristão da Cunha” (p. 83); Henry Bataille em “La Trendesse” (p. 85); Rui

Barbosa em “A inolvidável lição” (p. 88); Lucília Simões em “De volta de um espetáculo” (p. 95); “Olegário Mariano” (p. 96); “Antônio Ferro” (p. 99); Teodor Wyzewa em “Falsificações” (p. 100); Alda Garrido e Célia Zenatti em “Que beleza!” (p.101), Georges Ohnet e Anatole France em “Agosto de 1921” (p. 103); “Castro Alves” (p.104); Guilherme de Almeida, Mário Pederneiras, Maria Sabina de Albuquerque, Onestaldo Pennafort em “Fecho de inverno {1921}” (p. 106); “Benjamin Costallat” (p. 108); Isadora Duncan em “Dança ao sol” (p. 109); “Ribeiro Couto” (p. 111); Maupassant, Daudet e Oscar Wilde em “Contra a literatura chamada imoral” (p. 113); poeta Leopardi em “Nas últimas horas” (p.115). O escritor é um leitor atuante e atento no momento de suas leituras, além disso tem a capacidade de estabelecer contato com outros artistas e outras artes para enriquecer seu texto, porque sabe que somente com a conexão com o outro a linguagem se torna potente. Ambas as obras são espaços polissêmicos onde diferentes vozes se encontram.

Entre ambos, claro, algumas dessemelhanças. A principal delas era o fato de Moreyra acreditar em Deus e Drummond ser agnóstico. A experiência no Colégio Anchieta, em Nova Friburgo, fez com que o adolescente Carlos aceitasse e partilhasse de suas normas, assim como do catolicismo. Comungava e se confessa quase diariamente. Era nas aulas de religião que mais se sentia inspirado a escrever. Em **Voz de Minas**, Alceu Amoroso Lima retrata o povo mineiro como “naturalmente religioso”. “A fé católica é um dos dados fundamentais da civilização mineira, não só por tradição, mas por vocação” (LIMA, 1983, p. 111). Mas a amarga expulsão por “insubordinação mental” deixou marcas profundas em um adolescente em fase de descobertas espirituais. No fim da vida, ele mesmo chegou a confessar que se não tivesse sido expulso, teria se tornado um jesuíta. A partir de sua saída abrupta do colégio, ele passou da aceitação à negação.

Moreyra, assim como Drummond, foi um grande leitor. Dentre suas leituras, encontra-se o simbolista Jules Laforgue (1860-1887), também lido por Drummond. É nítida a distância tempo-espacial e linguística entre Drummond e Jules, porém a ressonância afetiva, ou melhor, a afinidade conteudística e formal, os aproxima.

Jules Laforgue (1860-1887) nasceu em Montevideú, mas aos seis anos foi morar na França. O tédio em sua vida já se inicia com essa viagem de navio que durou sessenta e cinco dias. Foi um adolescente extremamente tímido que fracassou várias vezes nos exames orais promovidos na escola, justamente pela vergonha de falar em público. Com a morte da mãe precocemente, perde a fé na vida. Inicia uma longa caminhada por Paris como uma forma de expiar suas dores. Nesse período, conheceu museus e bibliotecas que o fizeram se interessar pelas artes.

Integra o grupo dos Hidropatas tal como o Estrelas, em Belo Horizonte. Reunia-se em cafés, salões, jornais, para discutir a produção do próprio grupo, além de arte, de modo geral. Os textos de cada participante eram lidos em voz alta para que o grupo pudesse expressar-se também em voz alta. Nesse ambiente, conhece seus três futuros melhores amigos: Paul Bourget (1852-1935), Gustave Kahn (1859-1936) e Charles Henry (1859-1926).

Assim como Drummond, Laforgue publica seus primeiros textos em revistas antes de publicar seu primeiro livro: sob o pseudônimo Ouraphle, **La Chanson des Morts (A canção dos mortos)**, na revista *L' Enfer*, datado de fevereiro de 1878, tem-se sua estreia. Em 1881, começa a trabalhar como secretário do amigo Charles Ephrussi, diretor da *Gazette des beaux-arts*. Graças a ele, consegue tornar-se o leitor da imperatriz Augusta, da Alemanha. Essa segunda mudança de país proporciona-lhe conhecer uma vida de luxo que nunca experimentou, contudo torna-se uma pessoa ainda mais triste e melancólica. A morte novamente bate-lhe à porta e, no ano de 1883, leva-lhe o pai. Por motivos de trabalho, não pôde comparecer ao funeral o que agravou ainda mais suas dores.

Em 1885, publica **Les complaints (Reclamações)** e **L'imitation de Notre-Dame la lune (A imitação de Nossa Senhora à lua)** em um intervalo de apenas quatro meses. Em sua obra de 1887, **Moralités légendaires (Moralidades lendárias)** dedicada ao crítico de arte Teodor de Wyzewa (1863-1917), faz uma releitura com textos de **Hamlet**, de William Shakespeare (1564-1616), **Le plus heureux des trois (O mais feliz dos três)**, de Eugène Labiche (1815- 1888), satiriza **Salommbô**, de Gustave Flaubert (1821-1880), além de Lohengrin, filho de Parsifal, o mito de Pan e de Syrinx, Perseu e Andrômeda. Laforgue relê os mitos da tradição oral dessacralizando-os, aderindo ao tom metafísico. Também Drummond, no poema “O Mito” (OC, 2002, p.152-157), mostra-nos que a poesia é um dos caminhos para o estudo da mitologia e da filosofia.

Les complaints (1885), dedicado ao amigo Paul Charles Joseph Bourget (1852-1935) é composto por uma dedicatória, um prelúdios autobiográficos e 49 poemas, tal qual **Alguma poesia** (1930), todos levando o mesmo título do livro: **Complainte propitiatoire à l'inconscient (Queixa propiciatória ao inconsciente)**, **Complainte à Notre-Dame des soirs (Lamento à Nossa Senhora da noite)**, **Complainte de cette bonne lune (Reclamação desta boa lua)**, **Complainte d'un certain dimanche (Reclamação de um certo domingo)**, entre outros. Também a repetição é uma marca dos versos de Carlos, que concebia o “domingo sem fim nem começo” (OC, 2002, p. 17). Em outro momento foi punido por ter sido traquinas:

“Perdi o domingo” [...] “comportei-me mal: não saio domingo” (OC, 2002, p. 1092-1093). Ambos também foram tradutores⁴⁸.

Enquanto Laforgue tem em sua alma “sete dons raros”⁴⁹, o poeta *gauche* tem um “Poema de Sete Faces” (OC, 2002, p. 5). Ambos trabalharam exaustivamente para obter uma originalidade em suas poéticas. Por isso, adotaram o verso livre e abdicaram da rima. A ironia, a oralidade, o uso de neologismos, a intertextualidade, o humor e o cotidiano do homem presentes na poesia de Laforgue parece ter ampliado o interesse do poeta modernista brasileiro. Ambos, inclusive, partem do Simbolismo, se encontram no Modernismo e constroem uma escrita pessoal, moderna e concisa.

Assim como o *gauche* está para Drummond, o *Pierrô* está para Laforgue. A obra **Pierrô farsista**, construída durante os anos de 1882 e 1883, é uma peça em três atos, cuja personagem central é o Pierrô. Todavia, já na segunda obra do poeta, (1886), **L’imitation de Notre-Dame la lune (A imitação de Nossa Senhora à lua)** aparece na sétima poesia, “Pierrots”. Ao todo são sete poemas a ele dedicados. Trata-se de uma variação francesa da comédia italiana, personagem em forma de palhaço que se apaixona pela Colombina, que o abandona para ficar com o Arlequim, mas depois despede-se de Arlequim e retorna para os braços de Pierrô. É uma espécie de “Quadrilha” (OC, 2002, p. 26) em que o amor não correspondido existe no descompasso dos amantes.

Mas o Pierrô laforgueano, tal como Narciso, é apaixonado por si mesmo, abandona sua “Colombininha” e vai ser feliz pelo mundo. Aqui, ele não é vítima de chacotas, pelo contrário, as faz. É irônico, grosseiro e egoísta, o Pierrô relido por Laforgue.

Assim como Laforgue e Álvaro Moreyra olham para cima, portanto veem a lua, Drummond olha para baixo e vê as pernas: “O bonde passa cheio de pernas / Pernas brancas pretas amarelas [...] Porém meus olhos / Não perguntam nada” (OC, 2002, p. 5). Na impossibilidade de indagar, pois seu pessimismo o impede “Quando me levantar, o céu estará morto e saqueado” (OC, 2002, p. 67), o olhar é pelas lavadeiras, “E como eu não tinha nada que fazer vivia / [namorando as pernas morenas da lavadeira” (OC, 2002, p. 29), pelas janelas “Devagar... as janelas olham” (OC, 2002, p. 23), ou até mesmo pelo Diabo que “tem uma luneta” e “espreita por uma frincha” (OC, 2002, p. 6-7).

⁴⁸ Drummond deixou sua marca em traduções do inglês, do espanhol, sobretudo do francês para a Língua Portuguesa. Laforgue, em 1886, atuou como tradutor de uma série de poemas de Walt Whitman, publicados na revista *La Vogue*.

⁴⁹ Cf. LAFORGUE, Jules. “Caso Redibitório (Matrimônio)”. In: *Litanias da lua*. Tradução e organização de Régis Bonvicino. Tradução feita e cedida por Nelson Ascher.

Não se pode negar que o eu lírico de ambos, Drummond e Laforgue, é melancólico, solitário, pessimista e tedioso. Sentem-se, ainda, abandonados por Deus. Laforgue, em seus **Prelúdios autobiográficos**, em sua obra de estreia, declara: “*Clamer l’universel lamasabaktani?*” (“Clamar o universal por que me abandonaste?”). Em seu “Poema de Sete Faces”, de **Alguma poesia** (1930), Carlos clama: “Meu Deus, por que me abandonaste?”.

Laforgue constrói um “eu” multifacetado que busca no cotidiano do homem comum e as relações por ele estabelecidas como mote para construção de sua poética. No soneto “O cigarro”⁵⁰, o sujeito lírico já inicia o texto, declarando:

Sim, este mundo é chato e o outro, uma graça.
Eu vou resignado, sem me fiar na sorte,
E pra matar o tempo, enquanto espero a morte,
Lanço ao nariz dos deuses fitas de fumaça.

Ou seja, ele concebe a existência a partir de dois mundos: o primeiro, o presente, “é chato”; o segundo, o futuro, do qual um dia fará parte, “uma graça”. De forma resignada, ele passa seus dias sem se “fiar na sorte”, simplesmente, esperando “a morte”. Para que seja encontrado, “fitas de fumaça” são lançadas “ao nariz dos deuses”, isto é, tais fitas são localizadores para que a morte não demore ou desvie de caminho.

Também o vasto mundo drummondiano não é um ambiente convidativo, já que “Deus criou triste” e “Outra fonte não tem a tristeza do homem” (OC, 2002, p. 742-743). A morte, tema recorrente aos românticos e simbolistas, é uma temática cultivada e atualizada por Carlos. Na concepção de Marlene de Castro Correia: “a poesia de Drummond garante a continuidade dos temas mais presentes na tradição lírica brasileira, no entanto, rompe com a tradição lírica ao tratar dos mesmos temas” (2002, p. 33). De modo geral, o poeta reelabora os temas da tradição para construção de sua poética.

No poema “Desligamento” (OC, 2002, p. 1410-1411), aparece o binômio corpo e alma. No primeiro verso, o sujeito lírico moderno declara: “Ó minh’alma, dá o salto mortal e desaparece na bruma, sem pesar!” que alude aos românticos e aos simbolistas. O vocativo “Ó minh’alma” pode ser encontrado em outros poemas:

NOME	PERÍODO LITERÁRIO	POEMA	VERSO
Casimiro de Abreu	Romantismo	“Minha Alma é triste”	“Ó minh’alma”
Cruz e Sousa	Simbolismo	“Anima mea”/ Alma Mater”	“Ó minh’alma”
Drummond	Modernismo	“Desligamento”	“Ó minh’alma”

Fonte: Primária.

⁵⁰ Cf. www.elfikurten.com.br. Acesso em: 21 ago. 2019.

A morte é um tema inquietante. Em alguns, causa medo, em outros, curiosidade. De modo geral, a finitude da existência desperta no sujeito sentimentos incompreensíveis e, claro, demasiada dor. Embora sejam grande os avanços da medicina e das novas tecnologias, temos ciência que dela não podemos escapar. Somos, então, os únicos seres vivos a ter consciência que a vida é finita.

Mudando os tempos, alteraram-se as relações entre a morte e o homem. Enquanto os românticos e simbolistas concebiam a morte como evasão, fuga da realidade ou transcendência, para o modernista Drummond, a morte significava uma etapa da vida a ser cumprida, perda da virilidade do corpo, pois ele se corrompe com a chegada da velhice. Se para o modernista “Deus é triste” (OC, 2002, p. 742-743), para o romântico “Minha Alma é triste” (ABREU, [18--], p. 110-112). Sujeitos diferentes para o mesmo tipo de predicado, o que mostra a semelhança sintática de ambos os poetas. Trata-se de um poema dividido em quatro partes, em que o primeiro verso de cada uma delas, expõe a tristeza, de forma comparativa, que o sujeito lírico carrega consigo:

Minh' alma é triste como a rola aflita...
 Minh' alma é triste como a voz do sino...
 Minh' alma é triste como a flor que morre...
 Minh' alma é triste como o grito agudo...

Os versos acima expressam a proposta da segunda geração romântica na qual Casimiro de Abreu estava inserido: tristeza, melancolia, exagero sentimental. O Simbolismo, uma espécie de releitura do Romantismo, também traz em seu bojo tais características. No Simbolismo, o poeta Cruz e Sousa (1861-1898) também clama por algo que o transcenda: “Ó minh' alma” extraído do poema “Anima mea”. Todavia, o sentido aqui é de cunho religioso. A alma é concebida como “Abrigo, sol, sombra peregrina, luz mortal, fiel Amigo, Estrada Ideal de São Tiago” (CRUZ E SOUSA, 1981, p. 149). Já no poema “Alma Mater”, ela é santificadora: “Alma de Dor, do Amor, da Bondade, / Alma purificada no Infinito...” (*idem*, p. 138). O poeta simbolista sente grande afinidade com o mundo metafísico e espiritual. Em desalinho com o mundo, torna-se melancólico e pessimista, e passa a valorizar o mistério, o fúnebre, o soturno e o onírico.

No Modernismo, de forma bem-humorada, o eu lírico também chama por “Ó minh' alma”, usando a interjeição “Ó” comumente usada pelos românticos e simbolistas, que deu um salto mortal e desapareceu sem pesar. Regozija-se por sua liberdade. O sujeito lírico drummondiano ao expressar “Ó minh' alma” o faz de forma a ironizar seus antecessores que concebiam a morte como mistério, desilusão, desvario, salvação dos males do mundo. Outra

expressão interessante do poema, “salto mortal”, popularmente conhecida como cambalhota, aquela mesmo presente no poema “Explicação” (OC, 2002, p. 36-37), metaforicamente, rompe com a tradição romântica que, diante da morte, aflora o sentimento de dor, tristeza, culpa, revolta, luto, choro, perdão e rezas. O modo como Drummond deslê, por meio da ironia (*clinamen*), Casimiro de Abreu mostra-nos como é um caminho espinhoso ser considerado um poeta forte.

No Romantismo, a alma conforta o corpo; no Modernismo, na acepção drummondiana, o corpo conforta a alma, como expresso no verso “Quem sabe um dia alcançarás / alma conclusa?” (OC, 2002, p. 1410-1411). Como observamos, a mesma temática foi trabalhada por ângulos diferentes, a partir de contextos históricos distintos, o que serve para demonstrar que ao longo dos séculos um autor, que antes de tudo é um leitor forte, adquire forças para não se deixar influenciar por seu antecessor.

Interessante notar que no texto “Noturno” (1956, p. 71-74), de Fagundes Varela, poema formado por onze estrofes de seis versos, nas três primeiras e na última estrofe, um verso se repete:

Minh’ alma é como um deserto...
 Minh’ alma é como a serpente...
 Minh’ alma é como o rochedo...
 Minh’ alma é como um deserto...

A repetição para descrever a alma assemelha-se ao mesmo princípio adotado pelo companheiro de geração destacado anteriormente, Casimiro de Abreu. “Noturno” (OC, 2002, p. 1012-1013) é também um poema de Drummond, marcado pela nostalgia de uma criança que se lembra dos pais “Abençoa papai, abençoa mamãe”, dos irmãos, dos costumes adotados pela família, ou seja, da vida pacata e provinciana de Itabira. Na quarta estrofe do texto, Carlos não conseguindo dormir tem como pensamento a morte. “Se eu morrer agora?”. O romântico Álvares de Azevedo (1831-1852), a quem Drummond leu, décadas posteriores, escreveu o poema “Se eu morresse amanhã” (1995, p. 96), de onde transcrevemos a primeira estrofe.

Penso na morte. Se eu morrer agora?
 Sem ver mulher nua, só imaginando?
 Morro, vou pro inferno. Talvez não.
 Meu anjo me puxa de lá, leva ao purgatório[...]

Se eu morresse amanhã, viria ao menos
 Fechar meus olhos minha triste irmã;
 Minha mãe de saudades morreria
 Se eu morresse amanhã! [...]

O sujeito lírico drummondiano pensa na possibilidade de morrer e a primeira coisa que lhe vem à mente é satisfazer seu desejo de “ver mulher nua”. Contudo, imagina que por seu

pensamento obsceno será arrastado “pro inferno”. “Talvez não”. Existe a possibilidade de seu anjo, que não é torto, puxá-lo de lá e levá-lo para a purificação de sua alma. Em contrapartida, o sujeito lírico azevidiano ao imaginar a visita da morte, tem pensamentos mais angelicais: a tristeza da irmã que fecharia seus olhos e, metaforicamente, a morte da mãe causada pela saudade do filho. Cada escritor, em sua época, lê o mundo a seu modo, o que pode ampliar a influência de um escritor pelo outro. Drummond reatualiza Azevedo, contudo a voz do poeta romântico permanece no passado e a voz do poeta modernista ecoa forte no presente, porque entre os dois houve um distanciamento e um desvio (*clinamen*).

A elegia, muito utilizada pelos românticos, formada, via de regra, por hexâmetros e por pentâmetros alternados, caracterizada pela tristeza, pela melancolia e pela dor, também foi relida pelos modernistas como: Cecília Meireles (1901-1964), Manuel Bandeira (1886-1968), Vinícius de Moraes (1913-1980) e, claro, Drummond (1902-1987).

No modernismo, é destinada à leitura e à recitação. Em “Elegia” (OC, 2002, p. 410-412), com extrema flexibilidade formal, dez estrofes irregulares e polimétricas, o sujeito lírico sente tristeza com a chegada da noite negra e fria. Em “Elegia 1938” (OC, 2002, p. 86), formado por cinco estrofes de quatro versos, o homem “trabalha sem alegria para um mundo caduco”, “Amas a noite pelo poder de aniquilamento [...]”, “Caminhas entre mortos e com eles conversa”, “tem pressa de confessar tua derrota” e, ainda, “Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injustiça”. Ser o poeta de “um mundo caduco” (OC, 2002, p. 80) sempre foi negado com veemência por Drummond. A crítica é mais contundente na segunda estrofe, quando afirma que tais homens são “Heróis” que “enchem os parques da cidade em que te arrastas, / e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue-frio, a concepção” (OC, 2002, p. 86). São justamente tais homens, que não se colocam no lugar do outro e lutam com todas as armas para manter seu prestígio e privilégio que fazem guerras e defendem ditaduras.

A elegia para os românticos constituía-se em um espaço para expressar suas dores e angústias, como fez Fagundes Varela, em “Cântico do calvário” (1956, p. 96) – poema em que exprime a mágoa e a tristeza de um pai que perde seu bem mais precioso: seu filho. No Modernismo, porém, a dor vem com laivos de crítica em virtude das adversidades impostas pela sociedade. Em contrapartida, “Elegia a um tucano morto” (OC, 2002, p. 413) aproxima-se mais dos românticos no sentido de que a elegia se propunha no século XIX a lamentar as dores pela ausência de uma pessoa querida e amada.

[...]
 Eu te registro, simplesmente,
 no caderno de frustrações deste mundo
 pois para isto vieste:
 para a inutilidade de nascer.

O poema, que canta os mortos, foi dedicado ao seu neto “Ao Pedro”. Ele teria ganhado de presente de aniversário da esposa um tucano que sofreu alguns contratemplos. Como forma de homenageá-lo, a história do tucano passou a integrar o “caderno de frustrações deste mundo”. “Elegia carioca” (OC, 2002, p. 834-835), poema de cinco estrofes de versos livres e brancos, é uma celebração à cidade que o poeta Carlos escolheu para viver. Na primeira estrofe, observa-se uma semelhança estrutural com o poema “No meio do caminho” (OC, 2002, p. 16), escrito em 1928:

Nesta cidade vivo há quarenta anos
 há 40 anos vivo esta cidade
 a cidade me vive há 40 anos

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 tinha uma pedra
 No meio do caminho tinha uma pedra

O poeta lê e reescreve a si mesmo seja usando as mesmas expressões (“mundo caduco”), ou se utilizando da mesma linha de raciocínio para construir sintaticamente outros poemas. Vivendo há quarenta anos em uma mesma cidade, o sujeito lírico tornou-se “cúmplice / objeto / triturado confuso agradecido nostálgico”. O encadeamento de adjetivos serve para expressar a profusão de sentimentos que toma conta desse sujeito, que apesar de estar rico de “passarelas e vivências” sente-se “uma engenharia em movimento”. Na quarta estrofe, descobrimos o motivo da tristeza do eu lírico, apesar de morar na cidade maravilhosa:

[...]
 Onde estão Rodrigo, Aníbal e Manuel
 Otávio, Eneida, Candinho, em que Galeão
 Gastão espera o jato da Amazônia?
 Marco encontros que não se realizam
 na abolida José Olympio de Ouvidor
 Ficou, é certo, a espelhar da Colombo
 mas tenho que tomar café em pé
 e só Ary preserva os ritos
 da descuidada prosa companheira
 [...]

A ausência dos amigos mineiros, como Rodrigo de Melo Franco (1898-1969), Aníbal Machado (1894-1964), Gastão Cruls (1888-1959), Eneida de Moraes (1904-1971), que

embora morassem no Rio de Janeiro, não conseguia encontrá-los – “Marco encontros que não se realizam / na abolida José Olympio de Ouvidor”, torna o poeta triste e melancólico. A ele restou sua própria imagem refletida nos espelhos da Confeitaria Colombo (fundada por imigrantes portugueses em 1894) tomando café em pé na presença do “Ary”, talvez o garçom que o atendia, e que, ainda preservava os ritos “da descuidada prosa companheira”.

Conhecedor da obra dos companheiros, pergunta “em que Galeão / Gastão espera o jato da Amazônia?” Primeiramente, alude-se ao aeroporto internacional do Rio de Janeiro, em que o amigo esperaria o “jato da Amazônia” em alusão aos seus livros **Amazônia misteriosa** (1925) e **Hiléia amazônica** (1944).

Ainda na quarta estrofe, o poeta reflete sobre a nostalgia de morar no “Rio diverso múltiplo”, em que “Getúlio sorri, baforando o charutão”; “poluído nas fontes e nas ondas”. A conclusão que chega é que viver no Rio “é uma promissória sempre renovada / e o solda praia paga nossas dívidas / de classe média / enquanto multidões penduradas nos trens elétricos” desfilam “na indistinção entre a vida e a morte”. Por fim, o questionamento: morar no Rio “prêmio ou pena? Já nem sei”. Apesar da beleza da paisagem que o morador de classe média pode usufruir há uma parte miserável da população que vive pendurada nas contas (água, luz, telefone) e nos “trens elétricos”. O Rio de Janeiro é uma cidade privilegiada por sua natureza exuberante, cheia de possibilidades e muitas contradições, que recebeu muitos mineiros e se tornou para Drummond “o melhor terraço para se divisar qualquer assunto” (ANDRADE, 1984, p. 120). No último verso do poema, usa-se um neologismo para definir o Rio: “amantiamado há 40 anos”.

Em outro poema “A flor e a náusea” (OC, 2002, p. 118-119), o sujeito lírico volta a essa idade. Carlos, eu lírico, lamenta que tenha chegado a idade de 40 anos vazio, já que “nenhum problema” foi resolvido “sequer colocado”. É também um período de ausência, já que “Nenhuma carta” foi escrita “nem recebida”. Mais triste é saber que nessa fase os homens são menos livres, pois adquirem mais compromissos e, conseqüentemente, mais responsabilidade.

Nos poemas “Elegia carioca” e “A flor e a náusea”, a fase dos 40 anos é enfatizada mais uma vez. Elizabeth Kubler-Ross, na obra **A morte e o morrer** (1975) relata que os habitantes das Ilhas Truk, os Trukeses, só se tornavam adultos quando completa esta idade. Contudo, com 40 anos, aproximadamente, começavam a perder suas forças, já que o corpo não tinha mais a mesma vitalidade de outrora. Neste momento, os Trukeses assumem a consciência de que vão morrer. Por que Drummond teria usado exatamente essa idade, não temos a resposta. O que sabemos é que não foi aleatoriamente.

Se o sujeito lírico drummondiano é melancólico, para o laforgueano “Tudo é tédio”⁵¹:

Nenhum livro. Perfis estúpidos. Ninguém.
Fiacres, lama, e ainda a chuva nos telhados...
Enfim a noite, o gás, volto com pés pesados...

Observe, novamente, a estrofe drummondiana e a estrofe laforgueana: os dois sujeitos líricos consumidos pelo tédio se perdem dentro de si mesmos.

Já em “Elegia do Rei Sião (OC, 2002, p. 33), o eu lírico narra a história do “Pobre rei de Sião que morreu de desgosto / por não ter um filho varão”. Assim como o “Pobre reizinho de Sião”, Drummond também perdeu seu primogênito. Enquanto Fagundes Varela escreveu a elegia “Cântico do Calvário” em homenagem ao filho morto, mencionado anteriormente, Drummond, escreveu o poema “Ser” (OC, 2002, p. 253) - “O filho que não fiz / hoje seria homem. / Ele corre na brisa, / sem carne, sem nome” para expressar sua dor.

“Elegia transitiva” (OC, 2002, p. 683-685), poema de cinco estrofes de versos livres e brancos, traz a temática da viagem como foco – “Existia a viagem / desde sempre; não era percebida, / doença oculta [...]”. A viagem assume o caráter de corrosão e desgaste diante da vida. Embora ela existisse desde sempre, o eu lírico lamenta o tempo perdido e não recuperável: “lugares onde / se / quando / habitavas um tempo / e a cidade era teu anel e colar”. Dentro dele havia a necessidade de viajar, mas a cidade que habitava o prendia. Um misto de melancolia e ironia o abate, pois ele foi privado “de bens conversáveis e táteis, / viajar-de-mentira, fazer viajar por omissão”. Restou-lhe “conferir apontamentos de falta: o telefone petrificado; / envelopes do Hotel Marunouchi, Tóquio [...]”. Os “apontamentos de falta” remete-nos para “A falta que ama” (OC, 2002, p. 680-681), poema que também o eu lírico empreende uma viagem, aqui, para as questões de o próprio Ser, que precisou vivenciar o “não vindo”, já que a vida contou inteira “em letras de conclusão”. O tempo, “chaga sem pus?” é, certamente, o responsável por tudo aquilo por ele perdido e não encontrado. A questão não se fecha e outros questionamentos não o deixam em paz: “É a falta ou ele que sente o sonho do verbo amar?”.

Dentre os “apontamentos de falta” encontra-se, além do nome de alguns hotéis “(premonição) no Pouso de Chico-Reis⁵²; /exposição de malas malabertas em lojas;”. A viagem

⁵¹ LAFORGUE, Jules. *Spleen*. Tradução feita por Augusto de Campos e publicada num número especial do Folhetim (*Folha de S. Paulo*, 26 de agosto de 1987, nº. 551), em comemoração ao centenário da morte do poeta francês.

⁵² O poeta dialoga com a personagem lendária da tradição oral de Minas, Francisco Rei. Segundo a lenda, Chico era rei de uma tribo no Congo, foi sequestrado por traficantes de escravo e trazido para o Brasil. Após anos de trabalho forçado conseguiu comprar sua carta de alforria e, tornou-se “rei” em Ouro Preto. Não existem registros

continua, o tom de amargura e de perda vai se fortalecendo, podendo, inclusive, apagar-se “o conhecimento”. O sujeito lírico não sabe quem está ao seu redor e pergunta: “Quem és tu, que embarcas / Num jato de olvido e chegam postais em mexichrome / com o diabo velando na torre de Notre Dame? ”. A própria existência vai se perdendo em meio a uma sociedade marcada por conflitos e massacrada pelo processo de industrialização. A caoticidade e o inconformismo ante essa situação geram outros questionamentos: “Como aceitar?”, “Quem suprirá o perdido? / Quem permanecerá igual, se em volta / os elementos se desintegram?”. Essa desintegração gera “altas perguntas” ao sujeito lírico. Na tradição, as elegias adotam a tonalidade triste e dorida. Quando as ler, Drummond as reescreve e as reelabora com o tom da ironia e da crítica, portanto, atualizando-as.

Drummond e Laforgue guardam entre si semelhanças. A distância da terra natal e da família e o contato com outros poetas estão presentes em ambas as poéticas. Os sujeitos líricos drummondiano e laforguiano são bem-humorados, jocosos e irônicos.

Que Drummond foi um dos poetas mais emblemáticos do Modernismo brasileiro e que seu amadurecimento se deu com o próprio desenvolvimento do movimento é consenso entre teóricos, como Antonio Cândido, Antônio Houaiss, Gilberto Mendonça Teles, entre outros. A grande questão é: Drummond sempre foi um escritor modernista? A esse respeito Ivan Marques declara:

[...] Dizer, como muitos o fizeram, que Drummond ‘nasceu modernista’ significa ignorar suas primeiras influências literárias, o grosso de sua produção da juventude e a passagem que, a exemplo dos mestres Mário e Bandeira, ele teve que fazer do simbolismo decadente para seu modernismo suado e construído (2011, p. 15).

Drummond não nasceu poeta, tampouco modernista. Houve um longo aprendizado literário, vários textos, poemas, contos, crônicas e ensaios publicados em jornais e revistas até seu nascimento em 1930, com **Alguma poesia**. Antes dessa data, há toda uma gama de leituras que o influenciaram, sobretudo, simbolistas, discussões e embates literários, portanto, um longo percurso que precisa ser levado em consideração.

No ano de 1920, Drummond escreve **25 poemas da triste alegria** dos quais treze foram publicados em jornais e revistas da época como *Para Todos* e *Ilustração Brasileira*, dirigida pelo penumbrista Álvaro Moreyra (1888-1964), que há pouco abordamos.

Na própria concepção de Drummond, tais poemas não passaram de "exercícios à moda do tempo, tímidos e mecânicos. Não deram evasão a nenhuma necessidade íntima, não

fidedignos acerca dessa história. Ela apareceu pela primeira vez em uma nota de rodapé na obra *História Antiga de Minas*, de 1904, de Digo de Vasconcelos (1893-1927), historiador e jornalista mineiro.

transpuseram nenhuma aventura ou experiência intelectual ou física" (ANDRADE, 2012, p. 01). Nesta fase, Drummond ainda era um poeta efebo em busca de sua própria voz. Vivenciá-la foi importante para que pudesse romper com tudo aquilo que a literatura já apresentava, aos poucos dominar a língua a seu favor, mas, sobretudo, para que pudesse escutar sua própria voz, e conceber o toque *gauche*, a marca que o diferenciaria dos demais, para só então ser reconhecido com um escritor original.

Provavelmente, Dolores Dutra de Moraes, então noiva do poeta, teria datilografado os poemas e mandado encadernar. Drummond entregou ao amigo Rodrigo de Melo Franco (1898-1969), que através de seus contatos, poderia conseguir uma publicação. Os poemas não foram publicados e dezessete anos depois Drummond os pegou de volta e, sob a influência do movimento modernista e tendo publicado **Alguma poesia** (1930) e **Brejo das almas** (1934), leu a si mesmo de maneira mais contundente e crítica, fez algumas anotações, guardou-as e o assunto foi esquecido. No ano de 2008, Antônio Carlos Secchin teve acesso ao livro. No ano de 2012, para celebrar o aniversário de 110 anos do poeta, ele foi publicado⁵³ em edição fac-símile comentada pela editora Cosac&Naify.

Assim como fez Franz Kappus ao perguntar a Rilke sobre seguir ou não a carreira literária, Drummond foi além com Mário: enviou sessenta e dois poemas para que o amigo pudesse norteá-lo no universo poético. Em carta a Mário de Andrade no dia 1º de agosto de 1926, o amigo lhe envia os comentários acerca do livro⁵⁴:

TÍTULO DO POEMA	COMENTÁRIO	LIVRO
Convite	“Repasto frugal”, horrível; “vianda tenra” horrososibilíssimo, impossível de existência; aconselho a mudança de “frutos pra “frutas”.	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>
Sensual	“pernas desnudas” horrível.	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>
Quase noturno em voz baixa	Pode ser penumbriata, o que você quiser, é lindo. Também “A beleza da vida na alegria da manhã” gostei bem.	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>
Ainda um noturno	“E abraça-me com mais força. Calados. Nenhum verso entre nós”. Una isso tudo de qualquer jeito numa frase só.	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>

⁵³ O livro, com 162 página, é composto pelo prefácio de Antônio Carlos Secchin *O quase livro do pré-poeta*, 5 textos críticos escritos por Drummond entre os anos de 1923 e 1924, além de uma entrevista com Emílio Moura.

⁵⁴ Mário de Andrade analisou 62 poemas, dos quais 20 foram publicados na obra *Alguma Poesia*, 23 em *25 Poemas da Triste Alegria* e os outros 19 fariam parte de dois outros livros *Teia de aranha* e *Preguiça*, que não chegaram a ser publicados.

Ninguém sabe	Idem, gostoso. Me lembrei de Vildrac. Você tem uma doçura, puxa! Mais que Ribeiro Couto, mais que todos.	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>
Biblioteca	Está um pouco pesado e com certas frases que distraem a comoção intrínseca do poema. Aconselho tirar o quarto verso que faz a frase engolir em seco no meio. “Que alegria – para óculos pretos que vos contemplam! ”. Sacrifique isso. Não vale nada.	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>
A mulher do elevador	É uma gostosura ingênua tão simples!	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>
Primavera nas folhinhas e nos jardins	Podia ser um poema lindo. Parece que falta alguma coisa ou tem demais. Talvez tenha demais o quinto verso...	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>
Cromolitografia	É uma lírica bem graciosa. No 12º, 13º, 14º e 18º versos “num”, “duma”, “um”, “uma” está francês besta.	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>
Vê como a água sussurra	Acho ruim. Não tem nada. O “que ridículo pensamento” serve pro poema.	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>
Na tarde cheia de doçura	Não é grande coisa, porém deve ficar. Com consertos.	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>
Como se eu fosse um poeta resignado	Difícil de se criticar. Tem muito “praquê” porém não sei qual sacrificar, se o segundo ou o terceiro, este com os dois versos anteriores...	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>
Boneca de pano	É um luxo de gostosura irônica. No sexto e 11º verso seu tiraria o “eu” gálico. No antepenúltimo acho melhor só: “E me inquieto pela tua boneca” sem “eu” e sem “de pano”. No “É curioso!” tire a pontuação.	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>
Uma lâmpada brilha	Mudança imprescindível: lampião e não lâmpada.	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>
Matinal	“Na manhã cheirando a lírios”, prefiro “na manhã cheirando a lírio”.	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>
Doçura da hora	Maravilha de doçura rítmica e melódica. Não gosto de “louro príncipe fatigado”.	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>
Gravado numa parede	É um dos poemas mais profundamente comovidos do pós-simbolismo nosso. As duas vezes de “meu aposento” prefiro francamente meu quarto.	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>
Longe do asfalto	Não é ruim, porém não se poderá falar que seja de você. E os outros já falaram isso melhor.	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>
O momento feliz infeliz	Não vale absolutamente nada. “tu ficaste mais arcanjo e menos mulher” parece modinha de seresteiro besta sem a besteira profunda e comovida do seresteiro.	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>
A noite como uma lua	Poema que depois de feito, não ficou bom.	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>

Canção do Grego	Palavra de honra que fiquei sem saber se era sério ou sátira. Pra sátira está muito sério, pra sério está muito inútil. Mudando o último verso pra “Ó tocadoras de	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>
Oferenda	Cosi cosi. Guilhermedealmêidico.	<i>Os 25 poemas da triste alegria</i>
Sentimental	uma obra-prima.	<i>Alguma Poesia</i>
Haicais urbanos	deliciosos. “Junto <i>dum</i> vaso” e não “junto a um vaso”.	
Espelho túnica e água	Não é de você. Preferível sacrificar. Se você não fosse rico mas sendo tanto!...	
História de duas mãos	delícia.	
Sertão melancólico	Segunda obra-prima. Na terceira estrofe tem um pouco de confusão devido ao segundo verso que corta a enumeração das coisas melancólicas.	
Destino só	É um dos mais lindos nomes pra poema que conheço. Porém o poema não vale nada de nada. Meio Guilherme, meio inutilidade, meio a “não veio virá mais” que não me lembro agora de quem é ⁵⁵ .	
São João del-Rei	A “E todo me envolve” prefiro a mais naturalidade de “E me envolve todo”. Até o ritmo melhora, repare.	<i>Alguma Poesia</i>
Caeté	“Tuas nuvens são cabeças de santos” e não “de santo” como você copiou. Foi engano?	<i>Alguma Poesia</i>
Itabira	como “São João del-Rei: cutubíllissimo.	<i>Alguma Poesia</i>
Ouro Preto	obra-prima.	
Nova Friburgo	Cutubíllissimo como notação lírica.	<i>Alguma Poesia</i>
Rio de Janeiro	obra-prima. Escreva “futebola” fica mais visível.	<i>Alguma Poesia</i>
São Salvador	engraçadíssimo. Bote a nota “nunca fui lá se publicar e quando publicar o livro.	<i>Alguma Poesia</i>
Cisma das secretárias	Você já sabe como adoro isso. Não bote “as Secretarias tão cansadas” fica ambíguo. É melhor o “então”. Os ingleses escrevem <i>bus</i> e escrevem <i>omnibus</i> . Você me responderia com o “pra”. Eu posso responder porém agora quedê tempo! E não é melhor sempre	

⁵⁵ “Não veio. Não virá mais!” Verso de Alberto de Oliveira no poema “Vigília”, de *Poesia*, III, p. 74, e *Poesias completas*, II, p. 409.

	“Secretarias” com maiúsculas, fica mais visível. A visibilidade da escrita é por que me vou bater na gramatiquinha”.	
Nota social	Distinção.	<i>Alguma Poesia</i>
Política	tem dois “tinha” pertinhos que caceteiam. Não gosto dos seis últimos versos, acho muito coió. Principalmente aquele “mais foi como se tivesse atirado seu abandono” me enquisila. Não sei por quê.	<i>Alguma Poesia</i>
Construção	distinção com louvor.	
Capital do Estado	prêmio-de-viagem.	
Raízes e caramujos	já falei.	
Daguerreótipo	Não tem que dizer.	
Paisagem burguesa	com s. Ou você tem razão especial para o z? No primeiro verso em galicismo aliás muito usado pelos galiparlas porém inútil: “automóveis correm”. Sem preconceitos que leitura francesa cotidiana a gente percebe que é. “Os automóveis correm”. Já o mesmo não se dá com o 11º verso que está certo.	
Cromo	“Atras” e não “Atraz”. Também no verso seguinte eu cortaria o “Eu”. Magistral.	
No meio do caminho	Acho isso formidável. Me irrita e me ilumina. É símbolo.	<i>Alguma Poesia</i>
Orozimbo	Medalha de ouro. Praquê você não escreve “semvergonha” ou “sem-vergonha”. É uma palavra só. “Este mulato já teve cinco vezes...” ponha ao menos o apóstrofo elucidativo: “já ‘teve!...”	
Bucólica no caminho do Pontal	Gosto do lirismo e meio que não gosto da realização, apresentada, meio dura no ritmo, seca, a tal de síntese com que também tanto me estraguei. “Açude quietude palude alaúde” processo que não pega mais. Não vale nada. Arranje isso.	<i>Alguma Poesia</i>
Música	Está certo	<i>Alguma Poesia</i>
Coração numeroso	Mesmas observações para “Bucólica”. Lindo poema que o modernismo técnico exterior escangalhou.	<i>Alguma Poesia</i>
Igreja	Poema que o modernismo técnico exterior inda fez ficar mais lindo, é isso mesmo!	<i>Alguma Poesia</i>
Tênis	assim como está.	

Cantiga de viúvo	Obra-prima total. Fora de concurso.	<i>Alguma Poesia</i>
Dentista	engraçadíssimo. Preferia: “Todos os nervos raízes e dentes por causa do ritmo.	
Eu protesto	Um desses poemas exatos onde cobra direito de vida a amarguras dos moços. Criticado friamente é um poema ruim. A gente criticado instruidamente acha péssimo. E está certo: é ruim e péssimo porém a gente sente que está certo e assim mesmo. É essa vontade de dizer besteiras em que vai toda a afirmação de ser moço. É um jeito de jogar a mocidade de gente no focinho dos outros. E os outros ficam danados!... Só posso aconselhar um pouco de conserto e mais curteza. Tem besteira e besteira. Tire as bobas como o caso do macaco.	
Sabará	Obra-prima.	<i>Alguma Poesia</i>
Explicação	<p>Peso-pesado. Mesma coisa que “Eu protesto” porém sem besteiras e muito mais melhor. Forte mesmo. Eu botaria isto no começo do livro que nem prefácio. E datava o poema, assim como datava as partes do livro. Convém datar. Tem uns versos meio tontos o quarto e o quinto por exemplo que são</p> <p>Folha de taioba pouco importa! Tudo serve. Pra louvar a Deus como pra aliviar o peito.</p> <p>“falam uma língua” prefiro “falam língua”; “mete a sua língua” prefiro “mete a língua”.</p>	<i>Alguma Poesia</i>
Infância	Prefiro “Comprida história que não acaba mais”. Tem alguma razão especial para referir o verbo ao presente do poeta aqui?...	<i>Alguma Poesia</i>
Família	Obra-prima	<i>Alguma Poesia</i>
Cidadezinha qualquer	Obra-prima. Não bote assim juntinho de “Família” porque parece imitação de si mesmo	<i>Alguma Poesia</i>
Jardim da praça da Liberdade	Não gosto por inteiro desse poema. Quero dizer que não gosto muito porque também gosto dele e sei que é bom. Engraçado que tenho a sensação de que a poesia acaba no penúltimo verso e que o último está demais. E repare que de fato apenas mais uma imagem. Não acho que ajunte nada ao poema.	
Confissão	Só gosto dos seis primeiros versos. Aquele “É preciso” acentuado e com admiração inda por	<i>Alguma Poesia</i>

cima tá pau e fatalista. Parece que você que você se entrega para enforcar. “Dinâmico frívolo cínico” não concordo com o “frívolo”. “Boneco” é imagem safadíssima, não pega mais. Estou me lembrando dum poema já antigo meu que talvez saia no Clã do jabuti e em que mais ou menos a mesma ideia vem [...]
--

Fonte: Primária

Embora os poemas não tenham sido transcritos na íntegra para que possamos ter uma noção precisa da tabela acima, ela é importante porque nos permite visualizar um extenuante processo de luta que Drummond travou com a palavra. Não se nasce escritor, não existe escritor pronto e acabado, mas com um conjunto de vocábulos, ideias e pensamentos soltos e, que ao longo dos anos, vão sendo tecidos e lapidados com nossas vivências, leituras e experiências.

Em sua obra de estreia, por exemplo, o poema “Quadrilha” (OC, 2002, p. 26), em seu sétimo verso diz: “Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes”. Todavia, na primeira edição da obra, o verso era lido assim: “Lili casou com Brederodes”. A troca de nomes mostra que Drummond retocava seus escritos na intenção de criar um verso limpo e sonoro. Também é preciso observar que nos poemas comentados por Mário de Andrade e que foram publicados em **Alguma poesia**, há modificação na pontuação, supressão de versos e acréscimos de outros.

Tais comentários são de natureza severa: “horrososibilíssimo”, “horrível”, “Não vale absolutamente nada”, “Poema que depois de feito, não ficou bom” em relação ao efebo. No entanto, serão fundamentais para que Drummond se aproprie da palavra para construção de seus poemas. Talvez tenha sido justamente a aspereza das palavras de Mário o elemento motivador da guinada que o poeta deu do Penumbrismo para o Modernismo. Em carta do dia 20 de agosto de 1926, Drummond agradece a avaliação feita por Mário em seus poemas e declara que recebe os “reparos” - “Quase tudo justo” - de peito aberto. O despojamento inicial colaborou para a composição de uma obra singular.

Ainda sobre o fato de Drummond não ter nascido modernista, é muito provável que na década de 1920, ele já conhecesse o movimento, mas ainda estava preso ao Penumbrismo, corrente da Belle Époque, ligada ao Decadentismo e, por sua vez, ao Simbolismo, que produzia uma poesia melancólica e pessimista, cujo compromisso era com a própria estética. O poeta alegaria anos mais tarde que se tratava de “uma forma diversa de escrever, entre as formas de 1915-1920. Não seria a mais profunda; era a mais delicada” (GLEDSON, 1981, p. 28), isto é,

naquele contexto histórico e geográfico, ainda em fase de maturação, expressar características penumbistas era a realidade possível a se viver.

Por isso, ao homenagear o escritor Martins de Almeida, alude à resistência do amigo ao referido movimento e confessa seu pouco entendimento às referidas ideias: “Você teimava em não admitir as expressões novas da arte e da literatura que começavam a aparecer no Brasil, expressões que também eu ainda não assimilara bem, mas pelas quais tinha uma larga simpatia” (Cf. ANDRADE, *In: Diária de Minas*, 1927). Foi, justamente, essa abertura ao novo, que permitiu a Drummond “desler” a tradição e escrever uma outra história da poesia brasileira.

Quanto à influência dos modernistas, Gledson destaca que “foi bastante diferente”, como é o caso de Álvaro Moreyra e Mário de Andrade, pois este “deu espaço para Drummond desenvolver seu próprio estilo e atitude, de maneira que o rompimento foi indolor e gradual, e mesmo talvez, até certo ponto, inconsciente. Foi tanto estilística quanto temática” (GLEDSON, 2003, p.70). Embora os poetas modernistas tenham sido bem diferentes, cartas trocadas entre ambos demonstram que Mário não queria uma cópia, em contrapartida, Drummond não queria imitar, mas criar. O diálogo aberto, preciso e sincero entre os dois permitiu que Drummond deixasse os penumbistas no passado e vivenciasse o modernismo no presente.

MÁRIO	DRUMMOND
Constitucionalista	Tenentista
Nacionalista	À princípio, estrangeirista
Metrópole	Província
Aberto ao novo	Tradição

Fonte: Primária.

Ainda conforme Gledson, “No período de *José*, *Sentimento do Mundo* e *A Rosa do Povo*, é muito difícil de se certificar de influências fortes, justamente porque a confiança do poeta é tão forte” (*ibidem*, p. 34). Quanto mais a palavra do poeta se torna potente, menos ele se deixa influenciar, contudo não o livra da angústia da influência, porque “Tudo na sua essência / sofre influência [...]”(CARDIGAIS, 2013, p. 54). Se todo texto é um intertexto, pois estabelece contato com outro, direta ou indiretamente, a influência é intrínseca ao escritor. Por isso, a importância de um leitor mais perspicaz e com uma grande bagagem cultural-literária para reconhecer os contatos que se estabelecem entre poemas.

Se levarmos em consideração que no ano de 1920 Drummond já publicava seus textos, em 1940, com **Sentimento do mundo**, são vinte anos de escrita, o que lhe dá um certo

conhecimento do trabalho com a palavra e uma fortaleza para deixar para trás seus antecessores. Se a influência, por vezes, é mais difícil de justificar, o contato, não, como observamos na referida obra:

POEMA	CONTATO
“Poema da Necessidade” (OC, 2002, p. 68-69)	“é preciso odiar Melquíades / é preciso ler Baudelaire”
“La Possession Du Monde” p. 76-77	“mas somente Georges Duhamel”
“Ode no cinquentenário do poeta brasileiro” – em homenagem a Manuel Bandeira (OC, 2002, p. 77-79)	“nem a vida do major veterano da guerra do Paraguai / a de Bentinho Jararaca / ou a de Christina Georgina Rossetti.../ Efetivamente o poeta Rimbaud fartou-se de escrever, / o poeta Maiakovski suicidou-se, / o poeta Schmidt abastece de água o Distrito Federal”
“Dentaduras duplas” – dedicado a Onestaldo de Pennaort (OC, 2002, p. 81-82)	“... que Bilac não teve / para envelhecer”
“A noite dissolve os homens” – dedicado a Cândido Portinari (OC, 2002, p. 83-84)	

Fonte: Primária

Na obra seguinte, **José** (1942) o contato acontece com escritores e arquiteto:

POEMA	CONTATO
“A Bruxa” – Dedicado a Emil Farhat (OC, 2002, p. 93-94)	“... que lêem versos de Horácio”
“Edifício Esplendor” (OC, 2002, p. 96-99)	“Oscar risca o projeto”
“Os rostos imóveis” – dedicado a Otto Maria Carpeaux (OC, 2002, p. 104-105)	
“Viagem na família” – dedicado a Rodrigo M. F. de Andrade (OC, 2002, p.110-112)	

Fonte: Primária

Segundo John Gledson (2003) seria fácil provar que Drummond foi influenciado por muitos outros autores, se o critério escolhido fosse apenas o contato entre o poeta e outros artistas. As possibilidades seriam intermináveis e o próximo tópico dessa pesquisa é uma pequena mostra. Em contrapartida, é difícil determinar o quanto “uma influência foi verdadeiramente criativa ou releva aspectos importantes da personalidade dos autores envolvidos” (2003, p. 32). O fato de um autor ser citado várias vezes por outro pode estar para além da influência. Luís Vaz de Camões (1524?- 1580), por exemplo, era uma citação quase obrigatória para um escritor iniciante.

No canto X, de **Os Lusíadas** (1572) a mais bela das ninfas, Tétis, mostra ao navegador Vasco da Gama a “grande máquina do mundo”, cuja compreensão escapa ao

entendimento dos homens. Drummond dialoga com Camões, quando escreve o poema “Máquina do mundo” (OC, 2002, p. 301-305); segundo Teles “o único poema de Drummond que tem sido estudado comparativamente com Camões” (2001, p. 272). Outros textos precisam ser investigados.

A relação entre os dois poetas foi estudada por Gilberto Mendonça Teles em **Camões e a poesia brasileira e o mito camoniano na língua portuguesa** (2001). Segundo o teórico “todos os grandes poetas modernistas pagaram seu tributo à obra lírica e épica de Camões, transformando-a em temas de poesia e, através de alusões, paráfrases, intertextualizações, através de todas as formas de referências, procuram homenagear Camões” (p. 189). Não só a poesia do bardo português foi referenciada por Drummond. Na obra de Teles mencionada acima, ele também faz um estudo das crônicas em que Camões é citado, como “A eleição diferente” (1957), “Carta ao ministro” (1957), “Vinte livros na ilha” (1973), “O principezinho” (1957), “Carta aos nascidos em maio” (1962), “O outro nome do verde” (1970), “Buganvílias” (1957), “O nome” (1970) e “Declara sua renda” (1970), entre outras. Questões humanas e amorosas presentes em Camões são atualizadas em Drummond.

Em “História, coração, linguagem” (OC, 2002, p. 1227-1228), o português novamente é lembrado:

Dos heróis que cantaste, que restou
senão a melodia do teu canto?
As armas em ferrugem se desfazem,
os barões nos jazigos dizem nada.

[...]

Tu és a história que narraste, não
o simples narrador. Ela persiste
mais em teu poema que no tempo neutro,
universal sepulcro da memória.
Bardo, tu foste os deuses mais as ninfas,
as ondas em furor, céus em delírio,
astúcias, pragas, guerras e cobiças,
lodoso material fundido em ouro.

[...]

Luís, homem estranho, pelo verbo
és, mais que amador, o próprio amor
latejante, esquecido, revoltado,
submisso, renascendo, refluindo
em cem mil corações multiplicado.

[...]

Camões - oh som de vida ressoando
em cada tua sílaba fremente
de amor e guerra e sonho entrelaçados...

No século XVI, Camões era mais um simples habitante escritor de Portugal. Os séculos posteriores o proclamaram o Bardo da Língua Portuguesa. A leitura dos versos do poeta brasileiro alude os versos do poeta português, como observamos:

Dos heróis que cantaste, que restou
senão a melodia do teu canto?
As armas em ferrugem se desfazem,
os barões nos jazigos dizem nada.

As armas e os barões assinalados
Que da Ocidental praia lusitana
Por mares nunca dantes navegados
Passaram ainda além da Taprobana

É perceptível a influência de Camões sobre o poeta brasileiro: “Drummond procura e se irmana aos clássicos, para extrair deles o sabor” (SANTIAGO, 1966, p. 18). Contudo, é um sabor reatualizado e ampliado com um toque *gauche*. Bloom considera que “os poetas fortes continuam a retornar dos mortos, e somente através do intermédio (quase voluntário) de outros poetas fortes” (1991, p.183). A questão crucial é: os sucessores retornam intactos ou retornam modificados? No caso de Drummond, a segunda opção é a correta. Segundo Bloom até mesmo “os poetas mais fortes devem atracar-se com fantasmas” (*idem*, p. 36). O mais importante é quando se livram deles e sua voz ecoa com potência avassaladora, como fez Drummond. Portanto, “Desnomear o precursor e ao mesmo tempo ganhar o próprio nome é a busca dos poetas fortes ou rigorosos” (BLOOM, 2013, p. 23). Trata-se de uma caminhada longa e pedregosa, mas recompensadora tanto do ponto de vista individual (poeta), como coletivo (a literatura em si).

Drummond amplia a visão dos versos camonianos através da sinédoque nos versos “Tu és a história que / narraste, não o simples narrador” [...] “Luís, homem estranho, pelo verbo / és, mais que amador, o próprio amor” [...] Camões - oh som de vida ressoando / em cada tua sílaba fremente /de amor e guerra e sonho entrelaçados [...]”. Para além do enleamento entre os dois, na mesma sílaba e no mesmo verso adornados de amor, guerra e sonhos, Camões é descrito como mais do que um narrador, ele é a própria “história” portuguesa, ou seja, sujeito e objeto. Por meio de uma metáfora, “Tu és, mais que amador, o próprio amor”, o Bardo é comparado ao amor – caracterizado por quatro adjetivos (depreciativo) “latejante, esquecido, revoltado, submisso” e dois verbos no gerúndio (progressivo) “renascendo, refluindo” – que embora passe por vendavais e redemoinhos propaga-se “em cem mil corações multiplicado”. Camões é a um só tempo: história, amor, poesia e resistência. O verso há pouco referido - “Tu és, mais que amador, o próprio amor”, faz-nos lembrar de um outro: “Transforma-se o amador na cousa amada”, retirado de Francisco Petrarca (1304-1374).

Transforma-se o amador na cousa amada,
 por virtude do muito imaginar;
 não tenho logo mais que desejar,
 pois em mim tenho a parte desejada (...) (CAMÕES, 1998, p. 34)

A literatura é mesmo uma “Quadrilha”: Drummond é influenciado por Camões; Camões é influenciado por Petrarca, que legou à poesia camoniana canções, odes, éclogas e sonetos memoráveis. Também com clara influência platônica, o poema é construído quase como uma sentença a ser obedecida: o sujeito que ama deve se transmutar na “cousa amada”, em “virtude do muito imaginar”. O amor é um sentimento transformador e imaginativo. Quando o “amador” e a “cousa amada” se fundem há a plenificação do sentimento (corpo e alma).

Depois de séculos da morte do Bardo, cabe-nos perguntar: o que resta do canto do poeta, uma vez que “As armas em ferrugem se desfazem, / os barões nos jazigos dizem nada”? Permanece, pois, o escritor lido e relido, “em cem mil corações multiplicado”, pelo leitor e pela crítica especializada, haja vista que o tempo passa e leva consigo objetos e pessoas, mas o eco da poesia resiste.

No soneto “A grande dor das cousas que passaram” (OC, 2002, p. 1395) novamente Camões é relido por Drummond:

A grande dor das cousas que passaram
 transmutou-se em finíssimo prazer
 quando, entre fotos mil que se esgarçavam,
 tive a fortuna e graça de te ver.

Erros meus, má fortuna, amor ardente
 Em minha perdição se conjuraram;
 Os erros e a fortuna sobejaram,
 Que para mim bastava amor somente.

Os beijos e amavios que se amavam,
 descuidados de teu e meu querer,
 outra vez refluindo, esvoaçaram
 em orvalhada luz de amanhecer.

Tudo passei; mas tenho tão presente
 A grande dor das cousas que passaram,
 Que as magoadas iras me ensinaram
 A não querer já nunca ser contente.

Ó bendito passado que era atroz,
 e gozoso hoje terno se apresenta
 e faz vibrar de novo minha voz

Errei todo o discurso dos meus anos;
 Dei causa a que a Fortuna castigasse
 As minhas mais fundadas esperanças.

para exaltar o redivivo amor
 que de memória-imagem se alimenta
 e em doçura converte o próprio horror!

De amor não vi senão breves enganos.
 Oh! quem tanto pudesse, que fartasse
 Este meu duro Gênio de vinganças!

Trata-se de dois sonetos. No primeiro, Drummond (ABAB, ABAB, CDC, EDE) atualiza Camões, inclusive, conferindo ao seu texto o mesmo título do poeta português (ABBA, ABBA, CDE, CDE). O sujeito lírico camoniano recorda com tristeza e pesar sua vida passada. Na primeira estrofe, a tríade “Erros meus, má fortuna, amor ardente” o levou à ruína. Na segunda, conclusão da primeira, tudo aquilo que vivenciou o ensinou “A não querer já nunca

ser contente”. No primeiro terceto, há uma plena consciência dos erros e somente eles são os causadores desses desgostos. Na estrofe final, reconhece que do sentimento amoroso não viu “senão breves enganos”. Espera que a ira do “Gênio”, talvez o Destino, possa ser aplacada para que ele viva em paz.

O eu lírico drummondiano ao reler o eu lírico camoniano, na primeira estrofe de seu texto, confessa que as dores do passado, no presente, transmutaram-se “em finíssimo prazer” ao olhar para trás e encontrar “fotos mil” que lhe proporcionaram “a fortuna e graça” de ver a amada. No segundo quarteto, conclusão do primeiro, “Os beijos e amavios” outra vez reflorescem na “luz de amanhecer”. No primeiro terceto, há uma comparação entre o passado e o presente: aquele era “atroz e gozoso”; este transformou em ternura “e faz vibrar de novo” a sua voz. O amor, desconcerto da velhice, na estrofe final, foi o responsável por converter o horror do passado em doçura no presente, pois não existe como viver uma vida sem a paixão amorosa. O desvio do poeta brasileiro em relação ao poeta português (*Clinamen*) é visível.

Depois de colocar lado a lado, os poemas de Camões e os poemas de Drummond, é interessante compreender que o itabirano não se isola para se afastar da influência daquele, o que corresponderia a *Kenosis*. Parece ser o contrário: ele procuraria seus antecessores (Camões, Bandeira, Moreyra, Laforgue), justamente, com o propósito de deslê-los através de um desvio (*Clinamen*) ou de uma complementação (*Tessera*). Isso só é possível por que Drummond faz uma leitura forte de seus antecessores, reinventando-os. Neste sentido, a relação entre os textos, a releitura que o poeta sucessor empreende em relação ao predecessor é mais importante do que os próprios textos em si mesmos.

No “poema-orelha” (OC, 2002, p. 418), de **A vida passada a limpo** (1959), o sujeito lírico elenca as características não só dessa obra, mas de sua poesia de modo geral:

Esta é a orelha do livro
 por onde o poeta escuta
 se dele falam mal
 ou se o amam.
 Uma orelha ou uma boca
 sequiosa de palavras?
 São oito livros velhos
 e mais um livro novo
 de um poeta ainda mais velho
 que a vida viveu
 e contudo provoca
 a viver sempre e nunca....

Não me leias se buscas
 flamante novidade
 ou sopro de Camões.
 [...]

São muitos os recursos utilizados para fazer com que o leitor se decida pela leitura de um livro. A orelha é uma delas – um pedaço da capa dobrado para dentro que traz uma breve explicação sobre a obra e sobre o autor. Ela assume, muitas vezes, o poder de decidir se o livro será ou não lido na íntegra, se o escritor é ou não interessante, motivo pelo qual o poeta diga que é através da “orelha do livro” que ele sabe de “dele falam mal / ou se o amam”. O leitor ainda é informado pela orelha que o livro apresentado “novo” é o nono da carreira do escritor, mas que existem outros oito anteriores, “velhos”. Em seguida, um pedido é feito pelo escritor: que não seja lido em busca de novidades ou “sopro de Camões”. A leitura de um poema se faz ou pelo menos deveria ser feita de forma minuciosa, atenciosa, demorada e detalhada. É preciso saboreá-la. Drummond, no “poema-orelha”, não só explica sua trajetória na condição de escritor, mas conversa com o leitor para orientá-lo em sua leitura.

No poema “Antibucólica 1972” (OC, 2002, p. 844-845), o leitor é levado a imaginar uma natureza destruída pela ação humana. O texto formado de oito estrofes trata, justamente, dessa degradação causada pelo homem. O questionamento do eu lírico é, no geral, “- A sina, pois, do mundo, é sem remédio?”. A relação homem-natureza tem sido nas últimas décadas de dominação e domesticação desta sob a alegação do desenvolvimento econômico. A consequência: um embate entre ambos, em que não há ganhador, mas destruição e mortes. Na quinta estrofe, o autor Drummond retoma os versos do canto X, de **Os Lusíadas** (1572):

No' mais, Musa, no' mais que a Lira tenho
 Destemperada e a voz enrouquecida,
 E não do canto, mas de ver que venho
 Cantar a gente surda e endurecida.
 O favor com que mais se acende o engenho
 Não no dá a pátria, não, que está metida
 No gosto da cobiça e na rudeza
 D'ua austera, apagada e vil tristeza.
 (CAMÕES, 2000, p. 84)

Nó mais, verde, nó mais que a língua tenho
 (Camões que me perdoe, com seu engenho)
 acidulada e a voz enrouquecida
 já tusso, já sufocoalecrim cheirarm, já me vejo
 na horizontal postura inarredável
 só de papar um mísero legume
 ou de cheirar meigo perfume
 que esconde no seu seio algo terrível.

Há um sentimento de comunhão entre o eu lírico drummondiano e o eu lírico camoniano, no canto X da referida obra. Carlos confessa à musa que sua lira está “destemperada” e sua “voz enrouquecida” não de ecoar seu canto, mas de “Cantar a gente surda e endurecida”, preocupada consigo mesma e com os lucros que pode vir a obter com suas ações de dominação sobre o outro. Ou melhor, as relações capitalistas e monopolistas da modernidade

exacerbaram o individualismo do sujeito. Dessa compatibilidade entre as temáticas dos escritores nasce a angústia da influência, porque todo poeta, forte ou fraco, assimila os seus antepassados poéticos.

De acordo com Bloom “Toda influência literária é labiríntica. Autores epígonos vagueiam pelo labirinto como se uma saída pudesse ser encontrada, até que os fortes entre eles percebem que os meandros do labirinto são todos internos” (2013, p. 49). Labiríntica traz a ideia de infinito, logo, de algo que nunca poderá ser encontrado, porque ficar diante do labirinto é ficar diante da desordem e da perturbação. Esse é o sentimento dos poetas sucessores quando olham para trás e veem toda a Tradição. Por meio da “desleitura” poética, Drummond conseguiu cortar os laços que o ligavam tão fortemente aos seus progenitores.

Em “tempo de divisa” e “homens cortados” (OC, 2002, p. 125-130) é muito difícil se fazer ouvir, porque os interesses econômicos falam mais alto e os poetas têm apenas o seu “canto” (poesia) para chegar ao coração (bruto) de seus semelhantes. Séculos antes, o eu lírico camoniano guarda esse mesmo sentimento. Mesmo sabendo da dificuldade em se fazer ouvir em tempos de modernidade, marcada pela fragmentação do sujeito, pelo individualismo e competição, além da clara desigualdade na distribuição de renda, cujo público leitor é, basicamente, de mercadorias (best-sellers), onde a poesia não tem um lugar delimitado o sujeito lírico canta “As arcas e os baús” (OC, 2002, p. 790):

Não canto
as armas e os baús assinalados.
Canto
as arcas e os baús de Minas Gerais
já sem ouro e diamantes,
sem escrituras de terra e de escravos,
sem belbutinas, veludos,
chamalotes,
rendas.

Canto
as arcas e os baús despojados
de turvos segredos familiares,
mas guardando ainda e sempre
um não sei quê de eterno,
a respiração discreta, o silêncio,
a vida recolhida
dos mineiros do Setecentos,
que Iara Tupinambá, o lindo nome,
veio mostrar na Galeria Chica da Silva

recriando com flores? criando
o tempo-e-alma em forma de objeto.

O poeta se comunica com Camões para negar que com ele dialogará, pois ao invés de cantar as aventuras bélicas das “armas e barões assinalados” que marcam o desenvolvimento do povo português, cantará “as arcas e os baús de Minas Gerais” (e toda sua história), mesmo vazios de “ouro e diamantes”. Drummond não se interessa em cantar Camões em seu século, mas a partir de seu canto cria o seu próprio e dá a ele um tom de mineiridade.

No início de sua história, a então província mineira passou por um grande desenvolvimento econômico e cultural em decorrência da extração do metal. Contudo, o ouro logo se tornou escasso, provocando a ruína de alguns e levando à emigração de outros.

Há algo mais importante do que todo o prestígio que Minas Gerais já trouxe para o país, e isso, sim, é o que o poeta deseja cantar: “turvos segredos familiares” guardados com “um não sei quê de eterno”. Há, ainda, “a respiração discreta, o silêncio, / a vida recolhida”. A história “dos mineiros do Setecentos”, do clã dos Andrades, de “Iara Tupinambá, o lindo nome,” - (1932) artista plástica, cujo painel “Minas, do século XVII ao século XX” encontra-se na Assembleia Legislativa de Minas Gerais - será enaltecida e celebrada. Toda essa história ganhará “forma de objeto”, ou seja, a experiência vivida, os acontecimentos presenciados se transformarão em poesia. Camões e Drummond são sujeitos cuja poética foi alicerçada em torno de uma linguagem marcada “pela engenhosidade e arte”.

Para John Gledson, a poesia de Drummond é resistente a uma análise da influência como forma de entender o seu processo criativo, pois “Em termos de estilo, ele é um poeta ágil, que tem uma força poderosa de assimilação” (2003, p. 33). Bloom afirmava que a fortaleza de um poeta era alicerçada em sua “velocidade de percepção”, em sua “agilidade crucial nos domínios sombrios das origens” (2005, p. 23). Drummond é, pois, visto como um perfeito exemplo de canibalismo literário e intelectual, uma vez que sua obra é recheada de contatos possíveis de identificar e influências difíceis de destacar, quando se torna um poeta forte. Primeiro lia atentamente seus predecessores para assimilá-los. Em seguida, tirava de cada um deles, por meio da “desleitura”, as ideias necessárias para o seu processo criativo. Por último, dava-lhes forma.

Acerca das leituras praticadas pelo poeta tem o fato de ele ter declarado em entrevistas sua admiração por determinados escritores: “Baudelaire, Verlaine e Machado de Assis” (GLEDSON, 2003, p. 36). Essa “admiração em si revela algo sobre o seu gosto” (*idem, ibidem*), não necessariamente sobre influência, embora, neste caso, tenha sido influenciado pelos três. O poeta sucessor traz em si o sentimento de que nasceu tarde para o universalismo

literário. Quando lê seu predecessor, a angústia já tem o dominado. Todavia, é essa “ansiedade” a fonte para a criação poética. Ler os poetas antecessores pressupõe-se apreço, identificação, aguçamento do senso crítico e do senso estético. Somente os poetas fortes são capazes de ler seus antepassados e não se deixar contaminar por eles.

Apropriar-se da Poética de um escritor exige do leitor atenção, paciência, além de inúmeras leituras. Nem sempre quando lemos um escritor pela primeira vez nos identificamos com ele. No final do texto “Sobre Tradição em Literatura”, no arroubo da juventude, em que nossas opiniões ainda estão em fase de maturação, o jovem Drummond opina, agressivamente, que a obra do escritor Machado de Assis, considerado naquele instante pela crítica especializada um dos maiores romancistas brasileiros “tem sido o cipoal em que se enveredou e perdeu mais de uma poderosa individualidade, seduzida pela sutileza, pela perversidade profunda e artilosa deste romancista tão curioso e, ao cabo, tão monótono”(ANDRADE, 1925, p. 32-33). Na visão do jovem efebo, Machado era um escritor egocêntrico, tedioso e difícil de ser lido,

O Drummond que estreia em 1930 com uma obra essencialmente individualista é o mesmo que em 1925 critica Machado e ainda o chama de “monótono”. Erroneamente profetizou que “O escritor mais fino do Brasil será o menos representativo de todos” (*idem, ibidem*). Ler é importante, reler é uma experiência revitalizadora. A releitura de um texto ou de um autor nos possibilita corrigir certas posturas, ter outros entendimentos e, conseqüentemente, ampliar nossa visão acerca de sua obra, por isso, cada vez que relemos uma obra nos tornamos mais parte dela. Em 1958, Drummond não só releu o autor de **Memórias póstumas de Brás Cubas** (1881), como a ele dedicou um longo e belo poema: “A um bruxo, com amor” (OC, 2002, p. 440-442). Releitura é alteração de leitura e de postura do leitor.

A releitura de Machado possibilitou a Drummond vê-lo com outros olhos. O conhecimento em torno do romancista começa pelo próprio título, um epíteto utilizado por aqueles que o leem. Já na primeira estrofe “Em certa casa da Rua Cosme Velho” traz um traço da biografia, seguido, na estrofe seguinte de um verso que diferencia o escritor dos demais: “Outros leram da vida um capítulo, tu leste o livro inteiro”, logo, compreende mais profundamente certos ditames literários e linguísticos. Essa trajetória da antipatia à incorporação é fruto da maturidade do leitor.

A terceira estrofe chama-nos especial atenção pela riqueza de detalhes que o poeta tem acerca das personagens masculinas - “Conheço a fundo / a geologia moral do Lobo Neves”; “o prazer de Fortunato, vivisseccionista amador” - e femininas machadianas:

[...]

É **Flora**,
 com olhos dotados de um mover particular
 ente mavioso e pensativo;
Marcela, a rir com expressão cândida (e outra coisa);
Virgília,
 cujos olhos dão a sensação singular de luz úmida;
Mariana, que os tem redondos e namorados;
 e **Sancha**, de olhos intimativos;
 e os grandes, de **Capitu**, abertos como a vaga do mar lá fora,
 o mar que fala a mesma linguagem
 obscura e nova de **D. Severina**
 e das chinelinhas de alcova de **Conceição**.

[...]

O nome de Machado não é mencionado um só momento no poema. Mas o leitor familiarizado com a obra do bruxo do Cosme Velho tem conhecimento de que se trata de suas personagens dos romances (Flora, Marcela, Virgília, Sancha e Capitu) e dos contos (Mariana, D. Severina, Conceição).

As personagens dotadas de pureza, sensibilidade, aspiração materna, doçura e desejosa de encontrar o amor eterno não nasceram da mente machadiana. As mulheres de Machado de Assis ou em Machado de Assis são fortes, complexas e têm como marca a sagacidade, a perspicácia, a beleza, a sedução, a cultura, um tom enigmático e interesseiro. Elas foram criadas não como objeto de posse do masculino e tampouco acreditavam que o casamento fosse sua salvação. Em pleno contexto do século XIX, sociedade patriarcal, não ficavam à mercê das normas sociais.

Marcela, do romance **Memórias póstumas de Brás Cubas** (1881) é descrita como o primeiro amor de Cubas e sabendo disso aproveitou-se para obter os mais caros presentes. Virgília, por pura ambição, rejeitou Cubas, casou-se com Lobo Neves e tornou-se amante daquele. É manipuladora, calculista e em primeiro lugar estão os seus desejos. Capitu, do romance **Dom Casmurro** (1889), além de bela, é inteligente, audaciosa, decidida e dissimulada. Sancha é tão esperta como a amiga desde os tempos de colégio.

Conceição, do conto “A Missa do Galo”, a princípio representa o papel da típica mulher casada, séria, devotada, religiosa que a tudo suporta. Mas quando se vê sozinha com um rapaz de dezessete anos, Nogueira, permite que seus desejos afluam e se livra das convenções sociais. Embora nada ocorra entre os dois, ela sai de um tom passivo para um tom ativo. D. Severina, do conto “Uns Braços”, apresenta uma personalidade complexa e suas ações mudam conforme seus interesses. Tem plena consciência de sua beleza e usa ora para seduzir, ora para

confundir Inácio, um jovem de apenas quinze anos. Quanto à personagem Mariana, ela aparece em dois momentos: em um conto de 1871, como a namorada negra do senhor da casa, que pratica suicídio porque sabe ser impossível viver esse amor. Em seguida, em 1876, como uma mulher branca, adúltera, que se vê abandonada pelo amante, tenta se matar, mas a mãe a impede. A Mariana negra é obediente e com o tempo se torna preguiçosa. A Mariana branca pratica adultério, mas depois se redime.

De todas as que foram citadas, apenas uma, Flora, do romance **Esau e Jacó** (1904) difere das características mencionadas. Ela lembra a romântica Helena que morreu porque sabia que não podia ficar ao lado do homem amado. Contudo, não é frágil, impositiva, tampouco sonhadora, mas vivaz. Flora transborda sentimentos de pureza e oscila entre amar Pedro ou amar Paulo. Não conseguindo escolher, prefere o sono eterno. Segundo Antonio Cândido, em “Esquema de Machado de Assis”, se ela se decidisse por um irmão, “se sentiria reduzida à metade se o fizesse, e só a posse das duas metades a realizaria; isto é impossível, porque seria suprimir a própria lei do ato, que é a opção. Simbolicamente, Flora morre sem escolher” (2004, p.26). É preciso esclarecer que não estamos lidando com uma donzela diante de um amor impossível, trata-se uma jovem “inexplicável”, nas palavras do Conselheiro Aires. As mulheres machadianas são fortes, guerreiras, inteligentes e lutam para satisfazer seus desejos.

Além do bruxo do Cosme Velho, outros contatos ocorreram: João Cabral de Melo Neto, Mario Quintana, Murilo Mendes, “mas indica que não houve influência”, na concepção de John Gledson (2003, p. 33), já que na poesia drummondiana há apenas alusão aos escritores. Bloom (1991) já esclareceu que a “angústia influência” não é uma teoria da alusão. Também não há características formais e/ou de conteúdo que possam aproximá-los. Quanto aos escritores Olavo Bilac e Gonçalves Dias, além de leitura, existiu a “desleitura”.

O poeta moderno releu o poeta romântico em quatro momentos: no primeiro, no poema “Europa, França e Bahia” (OC, 2002, p. 9), que nos remete ao poema “Oropa, França e Bahia”, do livro **Xenhenhém** (1951), de Ascenso Ferreira. Na primeira estrofe do poema, o eu lírico afirma que seus olhos brasileiros sonham exotismos. O primeiro deles é que “A torre Eiffel alastrada de antenas como um caranguejo”. Na Inglaterra, “Milhões de dorsos agachados em colônias longínquas formam um tapete /para Sua Graciosa Majestade Britânica pisar”. Na Alemanha, “O navio alemão cauteloso exporta doliocéfalos arruinados”. Quanto à Itália, “[...] explora conscientemente vulcões apagados”. Enquanto isso, “a Suíça cândida se oferece / numa coleção de postais de altitudes altíssimas”. Na Rússia que “é vermelha e branca” sujeitos criam filmes bolchevistas. Depois de fazer caricaturas da França, Inglaterra, Alemanha, Itália, Suíça,

Rússia... os olhos de Carlos (eu lírico), que sonhou exotismos, “se enjoam da Europa” e em uma atitude de cansaço, diz:

Chega!
 Meus olhos brasileiros se fecham saudosos.
 Minha boca procura a “Canção do exílio”.
 Como era mesmo a “Canção do exílio”?
 Eu tão esquecido da minha terra...
 A terra que tem palmeiras
 Onde canta o sabiá!

“Chega!” é um grito de socorro diante de tantas atrocidades vistas pelo sujeito *gauche*. É preciso colocar um ponto final nas agruras impostas pelo contexto histórico vigente. Cansado de ver uma “torre Eiffel alastrada de antenas como um caranguejo”, de ver “Submarinos inúteis” retalhando “mares vencidos” e a Itália explorando “conscientemente vulcões apagados”, o eu lírico fecha seus olhos saudosos e sua boca procura pela icônica “Canção do Exílio” – poema escrito pelo poeta romântico Gonçalves Dias (1823-1864), que exalta sua pátria, sua terra, sua gente. Quando o escreveu, no ano de 1843, estava em Portugal para cursar Direito. Vivía, assim, em meio a uma solidão geográfica. Drummond é um escritor telúrico. Para entendê-lo faz-se necessário conhecer sua terra Minas e o sentimento *gauche* que o acompanhou desde seu nascimento.

Observa-se dois sujeitos líricos completamente diferentes: o romântico é apaixonado por sua terra e tudo o que ela pode lhe proporcionar; o moderno, esquece-se de sua pátria e volta-se para outros continentes e países. Contudo, olhar para fora foi importante para que o eu lírico pudesse valorizar o que tem dentro de seu país.

A segunda leitura foi o poema “Hino Nacional” (OC, 2002, p. 51-52) e, a terceira, no poema “Nova canção do exílio” (OC, 2002, p. 145-146) dedicada a Josué Montello (1917-2006), romancista e crítico literário.

O escritor itabirano reescreve a “Canção do exílio”, assim como Murilo Mendes (1901-1975), Cassiano Ricardo (1895-1974), Oswald de Andrade (1890-1954), Mário Quintana (1906-1994), eternizada pelo poeta romântico Gonçalves Dias, que em Portugal imaginava sua terra natal distante. Agora, temos a “Nova canção do exílio” (OC, 2002, p. 145-146):

Um sabiá
 na palmeira, longe.
 Estas aves cantam
 um outro canto

O céu cintila
sobre flores úmidas.
Vozes na mata,
e o maior amor.

Só, na noite,
seria feliz:
um sabiá,
na palmeira, longe.
Onde é tudo belo
e fantástico,
só, na noite,
seria feliz.
(Um sabiá,
na palmeira, longe.)
Ainda um grito de vida e
voltar
para onde é tudo belo
e fantástico:
a palmeira, o sabiá,
o longe.

Exílio é um termo com múltiplos significados. Tanto para o poeta romântico quanto para o poeta modernista, o vocábulo é sinônimo de isolamento e solidão. O advérbio “longe” (1ª, 3ª e 4ª estrofes do poema) e o substantivo (5ª estrofe) indicam o lugar longínquo em que eu lírico se encontra. Distante daqueles que ama, há o isolamento social que se acha no adjetivo presente na 3ª e 4ª estrofes.

É provável que o poeta *gauche* esteja retratando Itabira (MG) - cidade onde nasceu, “onde tudo é belo / e fantástico”. Na juventude, mudou para o Rio de Janeiro e sua terra natal tornou-se uma fotografia na parede, ocupou o espaço de suas memórias e transformou-se em matéria poética. Quando caracteriza o local para onde deseja retornar, indicado pelo advérbio lá, “o céu cintila” e a emotividade dele se apodera - “maior amor”. Lá até o sabiá entoava “um outro canto”. Lá “O céu cintila /sobre flores úmidas”. É de lá que o eu lírico escuta “um grito de vida”. Itabira inspirou Drummond; Drummond respirou Itabira.

O último texto foi uma crônica “O sorriso de Gonçalves Dias” (ANDRADE, 2003, p. 182-187) presente na obra **Confissões de Minas**. Toca no “efeito ligeiramente cômico” que o poeta extrai de seus versos, característica do próprio Drummond. Adverte-nos, ainda, que sua “capacidade de ironia é nula, seu *humour* inexistente” (*idem*, p.183), neste caso, diferentemente do poeta *gauche* cuja características são marcas peculiares. Sua leitura acerca do poeta romântico inclui também **Os Timbiras**, edição de Leipzig, 1857, **Sextilhas de Frei Antão** e **Últimos cantos**.

É preciso destacar que Drummond não oculta o que lê. Tânia Carvalhal, no 4º capítulo, do seu livro **Literatura comparada** (2006) faz uma análise dos dois poemas. A autora do livro citado destaca o mesmo número de estrofes e o mesmo número de versos em ambos os poemas – “Canção do exílio” e “Nova canção do exílio”. Os mesmos elementos básicos também se repetem em Drummond – Lá (palmeira, sabiá). Um leitor desavisado pode até imaginar que se trata de uma reprodução fiel. Engana-se. É um trabalho de reescrita. É uma “Nova canção do exílio” como atesta o título do poema. É preciso atentar que não é mais “O Sabiá”, mas “um sabiá”. Cá e Lá não são mais Brasil e Portugal. O contexto do poema é outro. Na década de 1940 vivíamos sob a Ditadura de Getúlio Vargas e Portugal, há 15 anos, estava sob o jugo de Salazar.

O exílio é interior, mas sobretudo exterior. Drummond refaz o poema de seu antecessor dentro de um outro contexto histórico. Na concepção de Tânia Carvalhal:

Recria não a saudade nostálgica do primeiro, mas a sensação de exílio no próprio país. O poema de Drummond "dialoga" com o texto anterior, dizendo-lhe de sua impossibilidade. Se ao refazer um poema, pertencente ao mesmo sistema literário, Drummond firma as origens e fortalece a relevância do texto inaugural, também o converte num texto datado. Por isso, os recursos formais são outros, como igualmente outros são os significados que expressa (2006, p. 56).

A estudiosa questiona-se por que entre tantos poemas existentes, o poeta itabirano escolheu o de Gonçalves Dias. Em seu entendimento, afirma que “talvez nenhum outro texto desse a Drummond (nem ao leitor) a possibilidade de reler o Brasil, um século depois” (*idem, ibidem*). A influência está, pois, no fato de que um escritor, ao ler seu antecessor, ser capaz de encontrar nele a mesma visão de mundo, as mesmas ideias, o mesmo pensamento, as mesmas temáticas e deslê-lo.

A influência está relacionada à identificação (política, social, filosófica, linguística e literária) que um poeta sente em relação ao seu antecessor. Este presenciou acontecimentos, vivenciou experiências e ressignificou-as, a partir de seus ideais, em seus escritos. Tais textos, séculos depois, quando lido por seus sucessores, poderão ou não causar um encontro/desencontro às suas ideias, porque não existe um escritor indiferente àquilo que lê. Inspirado naquilo que leu, no que ouviu, no que viveu e no contexto do qual integra, o poeta nascido depois erige sua obra. Neste momento, ele se questiona: como expressar este sentimento ou aquela vivência se o meu antecessor já o fez? É aquela velha sensação de que todas as palavras já foram ditas. Contudo Bloom diz que “a angústia da influência não precisa ser um sentimento do escritor ao chegar tardiamente à tradição”, porque se trata sempre de uma

“angústia alcançada em uma obra literária, quer seu autor a tenha sentido ou não” (BLOOM, 2003, p. 19). O que justifica um poeta posterior sentir a angústia é a sua subjetividade e a circunstância a que está exposto. “Tudo o que importa para a interpretação é o relacionamento revisionário entre poemas conforme ele se manifesta em seus tropos, imagens, dicção, sintaxe, gramática, métrica e postura poética” (*idem, ibidem*), isto, é a desleitura que o poeta posterior faz de seu antecessor. Aquela luta insistentemente para “Desnomear o precursor e ao mesmo tempo ganhar o próprio nome” (*idem*, p. 23), esse é o único meio de ser considerado um poeta forte.

Outro romântico, Casimiro de Abreu (1839-1860), também foi lido por Drummond e figura em sua obra em prosa (crônica) – “No jardim público de Casimiro” (ANDRADE, 2003, p. 178-182). Pela leitura drummondiana, “Em sua poesia tudo é comum a todos. Nenhum sentimento nele se diferencia dos sentimentos gerais, que visitam qualquer classe, em qualquer país” (*idem*, p. 178). Sob essa perspectiva, Carlos e Casimiro se distanciam, porque só o primeiro cultiva o sentimento de *gaucherie*.

Drummond destaca um dos versos de Casimiro “Meu Deus! Eu chorei tanto no exílio”. A princípio o lê de forma simples e comenta que os leitores se sentiriam “inclinados a sorrir da confissão” (*idem*, p. 179). Mas, em uma segunda leitura, parece adotar os preceitos da Estética da Recepção, em que um autor lido em contextos e tempos diferentes, pode assumir um outro sentido: “Mas em casa, lendo o livro a oitenta anos de distância do poeta, uma ternura cúmplice nos embebe, como a água que passando por baixo da porta vai lentamente molhar o tapete” (*idem*, p. 178-179). Além disso, deve ter se reconhecido no lugar de Casimiro, quando deixou sua terra natal e partiu para o Rio de Janeiro. A simplicidade do poeta romântico não é tão diferente daquela apresentada por Drummond em **25 poemas da triste alegria**. Por este prisma, os dois poetas se aproximam. A essa complementação oposta do poeta sucessor em relação ao poeta anterior, Bloom chamaria de *Tessera*.

Tal singeleza e aproximação dos versos, influenciou o poeta modernista a reler o poeta romântico em “Edifício Esplendor” (OC, 2002, p. 96-99), poema dividido em cinco partes, onde na terceira, encontramos:

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

Oh, que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais.
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais! (ABREU, [18--], p. 80-81)

Na estrofe drummondiana, formada de sete versos, assim como sete são as faces do poema, a saudade da casa paterna é negada. Extraída do livro **Primaveras** (1859), a estrofe de Casimiro, formada de oito versos, a saudade é da infância que passou e não retornará mais. Estruturalmente, as duas estrofes foram escritas em redondilha maior. Quanto às rimas, ambas não possuem um esquema fixo: a primeira é ABCDEFG; a segunda, ABBCDEFF. Nesta, há a assonância em vida/querida; fagueiras/bananeiras. Romântico ou moderno a saudade é inerente ao homem. Casimiro idealiza a infância e a terra natal, diferentemente de Carlos, que em seu poema, a nega, embora sua lembrança dela seja patente, assim como dos “vastos corredores”, das “trinta portas” e das “trinta crioulas”, talvez nuas o que denota um certo erotismo. Os corredores, as portas e as crioulas remetem-nos para um ambiente rural, onde o poeta passou sua infância. Quanto às flores, bananeiras e laranjais destacadas por Casimiro lembram o ambiente urbano, os grandes jardins, o universo burguês, como a “Quinta da boa vista”⁵⁶. Mais uma vez os versos drummondianos se desviam de seu predecessor ocorrendo a *Clinamen*.

Olavo Bilac foi relido em “Dentaduras duplas” (OC, 2002, p. 81-82), poema formado por quatro estrofes e dedicado a Onestaldo de Pennfort, cujo foco é a velhice e uma de suas conseqüências é o uso da dentadura. Porém, o sujeito lírico não se considera “bem velho / para merecer-vos [...]”. Contudo, a velhice chega para todos e a grande questão será descobrir “quando produzirão / a tripla dentadura”, ou melhor, a terceira dentição. O sujeito lírico, na terceira estrofe, faz um pedido as dentaduras duplas: “dai-me enfim a calma / que Bilac não teve para envelhecer”. Envelhecer bem está além das transformações físicas do corpo, envolve serenidade, sabedoria e resiliência diante das limitações que inevitavelmente surgem, por isso o pedido do poeta.

Drummond leu o poema “In Extremis” (BILAC, 1902, p. 197), do príncipe dos poetas parnasianos, formado por cinco estrofes (1ª, 2ª e 4ª, quintilhas; 3ª terceto e 5ª quadra), com versos decassílabos, rimas ricas e raras. Enquanto o poeta parnasiano rejeita a chegada da morte, porque a vida é um espetáculo de beleza rara, “- Nunca morrer assim! / Nunca morrer num dia / Assim! De um sol assim!”, o poeta modernista busca se fortalecer com as dentaduras duplas para mastigar “a carne da vida”, ou seja, é imprescindível muita força (física, mental, espiritual) para viver o tempo presente. Enquanto Bilac rejeita a morte, Drummond a aceita, porque a entende como uma etapa a ser cumprida. Os percalços, as dores e os fracassos fazem parte da vida, não da morte, esse inevitável e misterioso fenômeno.

⁵⁶ Idealizado pelo paisagista francês Auguste Glaziou está localizado no Rio de Janeiro e se trata de um dos maiores parques urbanos (155 mil metros quadrados) do Estado. Serviu de residência oficial da família real de 1808 até a Proclamação da República, em 1889.

Martin Heidegger, em **Ser e tempo**, (2005) argumenta que onticamente o sujeito só se completa quando morre, uma vez que a morte não é um acontecimento no tempo é, na verdade, o fim do tempo. A morte liberta o homem da mediocridade do cotidiano, o livra de uma vida inautêntica e o conduz a uma vivência autêntica, dado ao seu horizonte de possibilidades. Vida e morte estão visceralmente imbricadas, já que nascemos para morrer, isto é, não se trata de um fato exterior ao homem, mas uma lei posta desde o seu nascedouro. Drummond é mais afeito a esse entendimento do que Bilac.

A construção do poema drummondiano, remete-nos a Harold Bloom (1991) que afirmava que nenhum texto tem um sentido isolado, isto é, um texto é sempre uma resposta a um texto anterior. A “Angústia da Influência” não é uma teoria da leitura, mas da “desleitura”, porque “Todo poema é um desvirtuamento de um poema-pai. Um poema não é a superação de uma angústia, mas a própria angústia” (1991, p 132). Se o texto não nasce do nada e a literatura se caracteriza por um constante diálogo entre autores, os textos nascem de um processo de transformação, por isso, ele traz no seu bojo a angústia.

Em sua **Anatomia da influência** (2013), Bloom estabelece a diferença entre fazer a leitura e a desleitura de um texto. Embora estas sejam fortes e fracas, “Uma leitura correta meramente repetiria o texto afirmando que ele fala por si mesmo”. Mas não fala, porque “Quanto mais poderoso um artifício literário, mais depende da linguagem figurativa” (p. 27). A essência da literatura é, pois, a figuração. Sobre ela, nunca poderemos “delimitar com certeza seus possíveis significados e riqueza sobre nós” (*idem, ibidem*), por isso seu caráter valioso e infundável.

A aceitação da morte no poema de Drummond em detrimento à rejeição no poema de Bilac demonstra que mais uma vez o poeta *gauche* se desviou (*Clinamen*) de seu predecessor. Dessa forma, o “poema” torna-se “forte”, quando vence o combate com o “poema-pai”, e conquista um lugar na tradição. Uma das formas de ir além do poeta antecessor é a prática de inúmeras leituras, literárias e não literárias, independente do gênero proposto. O conhecimento do que já foi produzido é a mola propulsora para não dar continuidade e, assim, criar.

Retornemos ao poema “Casamento do céu e do inferno” (OC, 2002, p. 6-7), analisado anteriormente. Enfatizemos, propriamente, sua terceira estrofe:

Pela escada em espiral
diz-se que tem virgens tresmalhadas,
incorporadas à via-láctea,
vaga-lumeando [...]

Em Drummond, pela “escada em espiral” a poesia sempre se movimenta, agrega sentimentos vários e contraditórios. As “virgens tresmalhadas” são “incorporadas à via-láctea” e por isso permanecem “vaga-lumeando”. Na Via-Láctea moderna, as virgens têm o poder de vaguear infinitamente e espalhar seu brilho. Em Bilac, sua **Via-Láctea**⁵⁷ é composta por virgens bilacquianas. No soneto I⁵⁸, o sujeito lírico vê a mulher amada por “Uma infinita e cintilante escada”. No alto (da escada), ela surge “Calma e bela” e seus olhares se encontram.

O poeta parnasiano concebe as virgens de forma presa, reluzente e estática. A linguagem bilacquiiana vale-se um vocabulário rebuscado e formal; é metrificada, com rimas ricas, perfeitas e raras. Quanto ao poeta moderno, ele as concebe de maneira livre, móvel e inquieta. A linguagem moderna e prosaica é adotada pelo sujeito lírico, como observamos na expressão “diz-se que” dando a ideia de fofoca, o que denota o lado irônico e bem-humorado do poeta.

Drummond constrói um novo poema a partir daquele idealizado por seu precursor, contudo dele se distancia (*Clinamen*) modificando-o, de modo a criar suas próprias ideias e imagens, conferindo a elas significados próprios, de modo a garantir seu lugar no cânone.

A poesia tem muitos atributos, dentre elas está o “rompimento” ou a “preservação” do cânone literário. Essa relação é complexa e paradoxal, pois ao mesmo tempo que o poeta luta pela originalidade, ele quer “beber” na fonte da tradição. Embora o poeta sucessor possa se nutrir do seu antecessor, cada escritor almeja desenvolver sua própria identidade e autonomia estilística, sintática e semântica.

Segundo Bloom, o fato de alguns críticos relutarem em compreender a angústia da influência está no fato de não querer aceitar a arte como “uma disputa pelo primeiro lugar” (BLOOM, 2013, p. 19), porque esquecem que a competição é um elemento importante nas sociedades ocidentais. O mundo literário não tem como premissa a cooperação, isso não significa dizer que um escritor não possa ser amigo de outro e admirar seu trabalho, basta olhar para os “rapazes de Minas”, mas é fato que todos querem seu nome registrado e referenciado na história literária.

Não é fácil para os poetas enfrentarem seus antecessores. Alguns tentam e fracassam, outros nem chegam a tentar e somente uns poucos conseguem. Antes de qualquer coisa, é preciso “destruir” as velhas estruturas arcaicas da poesia tradicional para “construir”

⁵⁷ Olavo Bilac estreia na Literatura com o livro *Poesias*, em 1888. Nele está contido *Via Láctea*, de cunho amoroso, coleção de 35 sonetos de versos decassílabos

⁵⁸ Os sonetos encontram-se na Biblioteca Virtual de Literatura. Disponível em: www.biblio.com.br. Acesso em: 31 out. 2019.

um outro tipo de poesia. “Pois é dentro desse jogo dialético entre destruição e criação que o novo surge, trazendo consigo uma marca de originalidade que é fruto dessa atitude de ousadia e coragem” (BRADBURY, 1989, p. 20). Romper com o passado não significa negá-lo. Pelo contrário: com ele se aprende e se tem condições de ver os modelos já existentes para, assim, criar outros, mais condizentes com o novo contexto histórico vigente. Novos caminhos são possíveis tomando como base os anteriores. Os que alcançam êxito, como é o caso de Drummond, conferem um novo sentido para a lírica moderna, através do prosaísmo, da ironia, da libertação das palavras e de seu *gauchismo*. Dessa forma, a linguagem drummondiana traz em si o sentimento de novidade e renovação. Seu grande mérito foi a experimentação literária. O poeta que rompe com a tradição é “provocado” por seus antecessores, aceita a provocação, no entanto, a recria de acordo com suas crenças e as técnicas literárias que dominam.

Drummond é o que o filósofo italiano Giorgio Agamben chama de contemporâneo, ou seja, um sujeito que possui uma consciência crítica de seu tempo presente e com ele estabelece uma relação singular.

O poeta – o contemporâneo – [...] é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. [...] Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte de sombra, a sua íntima obscuridade. [...] o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho das trevas que provém do seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 62-64).

Captar o espírito de sua época foi um dos traços da poética drummondiana, especialmente, a partir dos anos de 1940. A percepção e a agudeza de seu espírito lhe permitiram construir novas formas e estruturas poéticas condizentes com seu tempo. A angústia da influência consiste, assim, na força de um poeta não só em ler, mas, reler, resistir e “desler” o passado para ser capaz de criar uma obra individualizada e original no presente. Esse é o único modo de renovação da História da Literatura.

Assim como foi lido, Drummond também leu e desleu: passou pelos clássicos, pelos românticos, pelos modernistas, dos brasileiros - Álvaro Moreyra, Manuel Bandeira, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu – aos estrangeiros, sobretudo os franceses, como Charles Baudelaire, Jules Laforgue, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé. De todos sofreu influência, principalmente na década de 1930. Conhecer os diálogos que ele estabeleceu, não só com outros poetas, é relevante porque possibilita o leitor ter conhecimento de suas leituras, mas também

compreender o caminho por ele percorrido para construção de sua obra, já que esta não nasce do nada. Ademais, o movimento entre textos é uma ferramenta de produção e apreensão de significados. A possibilidade de um texto retomar um outro é o que torna a literatura viva e dinâmica.

3.2 O “mosaico de citações” do poeta *gauche*

“Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação em um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p.68).

Inteirados do caminho percorrido por Drummond para se tornar um poeta forte, é chegado o momento de conhecer os contatos que ele estabeleceu em sua trajetória. Para tanto é importante lembrar do que trata a Literatura Comparada e o dialogismo, para discutir o conceito de Intertextualidade.

O termo Literatura Comparada já foi compreendido como o estudo de duas literaturas e/ou dois autores. Conforme Eduardo Coutinho (2006), a referida nomenclatura surgiu em contraposição aos estudos de literaturas nacionais ou produzidas em uma mesma língua e desde sua origem, no século XIX, trouxe consigo a noção de transversalidade, quer em relação às fronteiras entre nações ou idiomas, quer em relação entre as áreas de conhecimento.

Tal transversalidade garante à disciplina um caráter de amplitude, uma vez que a coloca em contato, por exemplo, com a música, a pintura, o cinema; em contrapartida, confere-lhe um sentido de inadequação à compartimentação do saber projetando a Literatura Comparada “em um terreno pantanoso, cujas fronteiras, frequentemente esgarçadas, tornam difícil qualquer limitação” (COUTINHO, 2011, p. 203). Conforme Perrone-Moisés (1990), a Literatura Comparada procura detectar “analogias”, “parentescos” e “influências”. Essa última será a nossa tônica.

Assim, desde o seu surgimento e consolidação, a Literatura Comparada tem angariado inúmeras definições, desde um simples método de abordagem do fenômeno literário até os que a veem como uma área do conhecimento.

Tânia Carvalhal (2006) entende que esse tipo de literatura colabora para o entendimento do outro, isto é, para ver o que o outro diz, escreve e pensa. Vários são os caminhos seguidos pelos comparatistas: tradução literária, estética da recepção, polissemia e intertextualidade. A estudiosa também concorda com Coutinho (2011) acerca da complexidade do que é e quais os limites da Literatura Comparada. Ela alega que a comparação não é um

recurso do comparatista, mas um “procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação” (2006, p. 6). Essa preocupação dos teóricos fica evidente quando lembramos que a Literatura Comparada não se atém nunca a uma maneira ou “caminho exclusivo, um método único”. Pelo contrário, serve-se de vários.

Foi necessário, assim, rever os conceitos de Literatura Comparada, já que muitos foram os estudiosos que contribuíram para sua concepção, entre eles, citamos Mikhail Bakhtin (1895-1975), que introduziu o conceito de dialogismo. Em sua obra **A estética da criação verbal** (2003), ao estudar o romance do escritor Fiódor Dostoiévski, Bakhtin declara que os textos do escritor russo apresentam palavras “abertas” prontas para serem confrontadas e ressignificadas por seus personagens. Além disso, é possível uma relação entre dois textos ou mais, que apresentam discursos parecidos e/ou próximos, a que chamou de dialogismo. É por meio dele que as personagens de uma obra podem dialogar com outras e, por vezes, com o próprio leitor, que acaba por se tornar também uma personagem. O diálogo, em sua concepção, é uma das formas mais importantes da interação verbal. O movimento dialógico, princípio de uma obra, acontece no território entre um locutor e um interlocutor, na concepção do teórico.

É importante frisar que o conceito de dialogismo assume variações: a) não está explícito no enunciado, ainda que tenha sido constituído, isto é, todo enunciado se funda na existência de um outro, dessa forma, ouvem-se pelo menos duas vozes mesmo que não estejam explícitas no discurso; b) está explícito no enunciado através da incorporação de outros enunciados de duas maneiras distintas: explicitamente citado e separado do discurso citante ou de forma não muito explícita e, por fim, está relacionado com o indivíduo, ou seja, é a resposta que cada um emite diante das diversas vozes a que está submetido. De modo geral, tudo aquilo que o sujeito expressa por um enunciador, não é somente seu, porque em todo discurso há a existência de vozes, às vezes mais declaradas, às vezes mais implícitas, tornando-se quase imperceptíveis. Um escritor, ao construir um texto, o faz escutando a voz de outros escritores.

A literatura é produzida através de um intenso diálogo entre textos, que pode ocorrer por retomada, citação, referências, empréstimos e trocas. Neste sentido, ela se produz em um constante diálogo com ela mesma. Por isso a ideia de que existe texto puro é ilusória, pois todo texto remete, direta ou indiretamente, para um outro texto. Uma das principais habilidades de um escritor é escutar a voz do outro.

Sendo a dialogicidade a condição da existência da linguagem, no gênero lírico, o poeta consegue, manter esse diálogo consigo mesmo, assim como fez Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) em vários de seus poemas. Quando o poeta registra seus anseios, seus medos e seus sentimentos, o “eu” torna-se “outro” e, dessa forma, ocorre uma relação dialógica,

porque há dois interlocutores: o poeta e a voz por ele criada. O diálogo para Drummond está para além de compreender a mensagem do outro, mas de incorporar o outro, sua própria voz, no diálogo, de modo que o outro (voz) se torne sujeito-emissor. Drummond pratica, ainda, um diálogo interior: Carlos (Poeta) e Carlos (“eu lírico”). É importante salientar que a própria linguagem é dialógica, na medida em que ela se funda na reunião de várias outras linguagens: familiar, cotidiana, jornalística, publicitária, científica etc.

Assim, a enunciação procede de um emissor (poeta) e se destina a um receptor (leitor), claro, mas, em diversas ocasiões, essa recepção se faz pela voz criada pelo poeta, como acontece em Drummond. “Na solidão de indivíduo”, o sujeito lírico que escutou “as sonatas, os poemas, as confissões patéticas”, contudo nunca escutou “voz de gente” (OC, 2002, p. 87-88), criou um *alter-ego*, aquele que caminha do lado, companheiro de estrada, cujo propósito é: disfarçá-lo, ampliá-lo e perpetuá-lo.

Entendemos que Drummond é ao mesmo tempo sujeito e objeto de sua Poética. De modo geral, o cerne de sua poesia é o próprio poeta. Assim como o prosador carece de um narrador para contar suas histórias, o poeta cria um eu lírico. Conforme Maussad Moisés “[...] o ‘eu do poeta’ se vale do poema para ver-se como outro ‘eu’ que ali no poema adota a postura que ele, ‘eu do poeta’, ostentaria se pudesse -, a de guiar a ação criadora do poema” (2000, p. 138). Em outras palavras, o poeta cria uma voz que o guiará ao longo de sua poética.

Em Drummond, essa voz chama-se Carlos, como o próprio poeta deixou registrado em sua certidão de nascimento poético – o primeiro texto de sua obra de estreia, **Alguma poesia** (1930), “Poema de sete fases”. No decorrer de sua poética, Carlos (poeta) dialoga com Carlos (objeto). Ambos se ajudam mutuamente.

O poema “Passarinho dela” (OC, 2002, p. 49) é formado por três estrofes. Na primeira, “O passarinho dela” (da cor azul e encarnado) é descrito com as cores do desejo de Carlos (eu lírico). Na segunda, seu coração foi bicado pelo passarinho dela. Por fim, “seu Carlos” (o poeta) é comunicado que “O passarinho dela está batendo asas” [...] “Ele diz que vai-se embora / sem você pegar”. Em outro momento “Não se mate” (OC, 2002, p. 57-58), novamente o eu lírico é nomeado tanto na primeira estrofe “Carlos, sossegue, o amor / é isso que você está vendo: [...]”, como na terceira “O amor, Carlos, você telúrico, / a noite passou em você [...]”. Ou seja, Carlos precisa entender que o amor é uma espécie de montanha russa, cujos altos e baixos torna-o intenso e vigoroso.

Em “Carrego comigo” (OC, 2002, p. 120-122), poema formado por vinte e três estrofes de quatro versos cada uma, há uma tentativa de diálogo entre eu lírico e poeta:

[...]
 Vem do mar o apelo
 vêm das coisas gritos.
 O mundo te chama:
 Carlos! Não respondes?
 [...]

Não podemos afirmar se o processo de comunicação foi estabelecido, já que não ficou claro se Carlos respondeu ao chamado do mundo, pelo menos nas suas primeiras obras - **Alguma poesia** (1930) e **Brejo das almas** (1934) - , pois sua preocupação era consigo mesmo.

Esse tipo de olhar drummondiano, que primeiro enxerga o seu interior e, depois, o seu exterior, remete-nos à “Lírica e Sociedade” em que Theodor Adorno convoca-nos a refletir sobre as experiências individuais e as emoções paralelamente às experiências universais, já que a lírica guarda o “que há de mais delicado, de mais frágil aproximando-o justamente daquela engrenagem, de cujo contato o ideal da lírica, pelo menos no sentido tradicional, sempre pretendeu se resguardar” (ADORNO, 2003, p.65). Isso porque a lírica sempre expressa um eu confessado, emotivo e subjetivo. No entanto, o poeta não se funda em si mesmo, pois só existe dentro de um contexto social, político e econômico. Acerca da relação da interioridade e da exterioridade do texto poético, Adorno afirma:

O teor [gehalt] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individualizado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente a outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individualização, o universal (*idem*, p. 66).

O próprio Drummond, por inúmeras vezes, deixou claro que a construção de um poema não pode ser embasada a partir nas “emoções e experiências pessoais”, porque “O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia” (OC, 2002, p. 117-118). A poesia e a sua universalidade seriam conquistadas para além desses fatores. Caberia ao poeta penetrar “surdamente no reino das palavras” (OC, 2002, p. 117-118) e, com técnica, estilo, apuração, paciência para tirar do silêncio as palavras, tal como nós a conhecemos: em estado de dicionário,

ou seja, do poeta é exigido um esmerado trabalho com a linguagem verbal para que ele possa dar sentido às palavras.

O poeta apodera-se da linguagem para transformar o comum em singular, desloca palavras, suprime outras, altera sua classe gramatical; preocupa-se com seu ritmo, tonicidade e na criação de imagens. Bakhtin afirmou que se “perdemos a significação da palavra, perdemos a própria palavra, que fica, assim, reduzida à sua realidade física [...] “O que faz da palavra uma palavra é sua significação” (1981, p. 35). Na era moderna, a palavra, quando a serviço do capital, esvazia seu sentido, seu signo, seu conteúdo e serve como instrumento publicitário para manipulação das massas.

O que Adorno contesta é a interpretação social dada à lírica de que ela esteja subordinada aos temas sociais, como se somente existissem poemas líricos se defendessem os aspectos sociológicos. A desconfiança da crítica especializada em relação a Adorno diz respeito ao fato de que para ela a poesia deveria ser a expressão de um “eu vivido” distanciado do contexto histórico. O crítico argumenta que

Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais [allgemeine Verbindlichkeit] vive da densidade de sua individuação. Por isso mesmo, o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido e perguntar concretamente pelo teor social, a não satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente (2003, p. 66).

A lírica é a expressão de uma individualidade que só alcança a universalidade quando, olhando para dentro do poema, ouvem-se os aspectos sociais que ele emana. Ela não é utilitária e está livre de qualquer coerção externa. O não social da lírica é, pois, o social.

Poderíamos dizer que a equação individual + social = universal é o mote da Poética drummondiana. O “eu vivido” Carlos se aproveitou de suas experiências com a escrita (“Explicação” OC, 2002, p. 36-37), com a leitura (“Biblioteca verde” OC, 2002, p. 990-992) e com o processo de mercantilização do fazer poético, por exemplo, (“Anúncio da rosa” OC, 2002, p. 149-150), e transformou-os em temáticas universais. Adorno defende, pois, que “Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas” (2003, p. 66). Quanto mais individual, mais universal seria a Poética, assim como a drummondiana.

Davi Arrigucci Jr, em seu livro **Coração partido** (2002), procura compreender de que forma Drummond expressa sua visão angustiante da vida em sua lírica, que o crítico denomina de “meditativa”, pois desde muito cedo ele “experimentou dificuldades e contradições para forjar um denso lirismo meditativo que o caracteriza” (p. 15). Esclarece, também, que seu lirismo nunca foi puro, como pregavam os contemporâneos de Theodor Adorno, “mas mesclado de drama e pensamento” (*idem*, p. 16) e por volta da década de 1960, por força da “memória e de suas experiências” (*idem, ibidem*), com a publicação de **Boitempo** (1968) incursiona em seus versos.

A lírica drummondiana, além da subjetividade que lhe é inerente, é estruturada com “a mistura de gêneros, com a presença de traços estilísticos dramáticos e narrativos que se integram perfeitamente” (*idem*, p. 17). Com seu lirismo, Drummond foi um dos poucos poetas que construíram um depoimento político sobre o Brasil.

Acerca, ainda, dessa visão voltada para si que Drummond cultivou por um longo tempo, destacamos um outro olhar, o do também poeta Mário de Andrade, que em 1942, na conferência “O Movimento Modernista” sobre os anos de 1920, na condição de um dos protagonistas do movimento, em tom de *mea culpa*, olha para trás e afirma que se tratou de “um tempo de festa”, essencialmente destruidor, inclusive “até destruidor de nós mesmos” (1974, p. 252-253). A luta dos modernistas foi contra uma literatura “passadista”, classicizante e europeizada. Contudo, o escritor alega que não combateram o mais relevante.

O questionamento que nos fica é: o que deveria ter sido combatido e não foi? O Estado Novo? O nazi-facismo? Ou as estruturas caducas da sociedade da época? Quando se volta para o passado, Mário procura nas suas obras e na de seus companheiros “uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida”, mas apenas se depara com “uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós” (*idem, ibidem*). Embora tenham se tratado de combates árdus, é preciso reconhecer que lutaram, em certos momentos, por “lençóis superficiais de fantasmas [...]”, mas na verdade, segundo Mário, “Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como ela está. Em vez: fomos quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou cutucar os valores eternos, ou saciar nossa curiosidade na cultura” (*idem, ibidem*). Embora tivessem deixado de lado questões que causaram “angústia do tempo”⁵⁹, o combate estético vigente

⁵⁹ A década de 1920 foi conturbada dada a alguns eventos que mexeram com vida do país: Revolta dos 18 do Forte de Copacabana, Revolta de São Paulo (1924), eleição de Arthur Bernardes para Presidente do Brasil e a Fundação do Partido Comunista Brasileiro, que inclusive Drummond foi filiado por um período. Muitas dessas mudanças são frutos do fim da I Guerra Mundial e da gripe espanhola.

naquele período foi essencial para uma série de mudanças na literatura. Contudo, o entusiasmo dos amigos acabou cegando Mário que, assim como Drummond, lamenta por aquilo que não lutou.

Mas voltemos aos poemas. Em “Os últimos dias” (OC, 2002, p. 214-217) observamos que o eu lírico se prepara para a morte de forma resignada e resiliente. Na última estrofe, o nome e sobrenome do poeta são citados explicitamente:

[...]
 E a matéria se veja acabar: adeus, composição
 que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade.
 Adeus, minha presença, meu olhar e minhas veias grossas,
 meus sulcos no travesseiro, minha sombra no muro,
 sinal meu no rosto, olhos míopes, objetos de uso pessoal, ideia de justiça
[revolta e sono, adeus,
 vida aos outros legado.

O eu lírico (Carlos) dá adeus à composição “que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade”. Em seguida, há também a despedida de um encadeamento de imagens que compõem a figura do poeta, como sua presença, seu olhar, suas veias grossas etc. “Coração-de-Carlos” (OC, 2002, p. 1410), poema formado de duas quadras, em redondilha maior, com rimas ABAB e ABAB é uma “estrela / que não vislumbro no céu / mas palpito só de vê-la / cravada no meu chapéu”. É um coração sensível, dorido e melancólico. “Aristocracia” (OC, 2002, p. 1399) é outra quadra em redondilha maior em que se estabelece uma comparação entre “O Conde de Lautreamont” e Drummond. O primeiro “era tão quanto eu” que “valho menos que um plebeu”. A referência é a sua condição social. Sabemos que de filho de fazendeiro Drummond tornou-se um simples funcionário público.

No poema “Elza Queiroga” (OC, 2002, p. 329), o nome do poeta aparece novamente, agora, sem o último sobrenome:

Olhos de Elza não não cantes, pobre poeta,
 Se não tens o lirismo de Aragon.
 Deixa Elza em paz, e tua lira quieta.
 Elza é uma flor, e tu... Carlos Drummond.

O sujeito lírico fala para si mesmo, na condição de “pobre poeta”, porque alega que não tem o lirismo de Louis Aragon (1897-1982), poeta e romancista francês, um dos fundadores da literatura surrealista na França. Estreou com a obra **Fogo de alegria** (1922) e em sua escrita buscou romper com a literatura convencional da época, assim, como os modernistas aqui no Brasil. Temas e cenas do cotidiano foram predominantes em seus textos, assim como a escrita

automática para se desprender dos parâmetros e controles presentes na consciência. Nesse caso, é melhor deixar “Elza em paz”, porque “Elza é uma flor”⁶⁰. Lembrando que para Drummond flor assume sinônimo de poesia. Em Drummond, a conversa estabelecida com outros textos é bastante profícua. Por isso, a perspicácia do leitor é fundamental para reconhecer esse intenso diálogo entre os textos e entre autores.

Roland Barthes, em seu texto “A morte do autor”, afirma que “Um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação[...]” (2004, p. 64). Tal como na mitologia grega a Fênix renasce das cinzas, um texto renasce do constante diálogo com outros textos. Já Gerard Genette, em sua obra **Palimpsesto** (2010), associa o sentido do termo à sua escritura. Ou seja, os textos funcionam como um pergaminho, cuja superfície recebe um “novo” texto a uma “antiga” inscrição, que será removida, mas não perde seu sentido, porém constrói um novo, sem anular o antigo. Em suma, “um texto pode sempre ler um outro e assim por diante, até o fim dos textos”. O teórico chama de “transtextualidade” – “tudo o que o coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p. 17). Cinco seriam suas categorias: 1) intertextualidade (concepção cunhada por Kristeva) é entendida como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença de um texto em um outro” (*idem, ibidem*). Ela se manifestaria através da citação. 2) Paratextualidade consistiria no diálogo que um texto estabelece com seus “título, subtítulo, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc, notas marginais, de rodapé, fim de texto, epígrafes, ilustrações [...]” (*idem, ibidem*), ou seja, é tudo aquilo que auxilia o leitor em sua leitura. 3) Metatexto é quando um texto dialoga com outro que fala dele, sem necessariamente citá-lo ou nomeá-lo, sendo por excelência uma relação crítica. 4) Arquitextualidade é uma relação silenciosa, pois os textos dialogam de forma implícita e abstrata, por vezes de forma titular, por vezes genérica, via imitação, o que ocorre, via de regra, com textos canônicos (epopeias, tragédias etc). 5) Hipertextualidade é “toda relação que une

⁶⁰ Elsa Triolet (1896-1970) foi uma escritora russa, filiada ao Partido Comunista Francês (PCF). Conheceu Aragon em 1928. Casaram-se e passaram 42 anos juntos. Em 1930, publicou *Le front rouge*, poema de temática revolucionária, escrito sob a influência de Vladimir Maiakovski (1893-1930), por quem tinha se apaixonado na adolescência. Aragon passa a publicar poemas, artigos de jornal, ensaios e romances de nítida influência marxista. Atuou como voluntário e combateu ao lado dos republicanos, durante a Guerra Civil Espanhola. Participou da Resistência, em 1940, como Paul Éluard (1895-1932), outro militante do PCF. A obra de Aragon mais conhecida é *Os olhos de Elsa* (1942), em que celebra o amor absoluto. Podemos citar também *Elsa* (1953) e *Louco por Elsa* (1963). Essa pequena biografia nos faz ter ideia das leituras do poeta mineiro. Assim como o sujeito lírico disse para os poetas iniciantes que não fossem feitos versos sobre acontecimentos (OC, 2002, p.117-118), ele disse para si mesmo: “pobre poeta” que deixasse “Elza em paz” e sua lira quieta devido à grandiosidade que ela exalava, mas sobretudo por faltar-lhe o lirismo de Aragon.

um texto B (hipertexto) a um texto anterior (hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é do comentário” (*idem, ibidem*). O texto B não necessariamente cita o texto A, no entanto ele só existe em decorrência do texto-fonte.

É preciso salientar que ao falar sobre o conceito de intertextualidade deve-se atentar para a sua bipartição de sentido: 1) instrumento estilístico, linguístico designando um mosaico de sentidos e de discursos anteriores. 2) noção poética estreitamente limitada à retomada de enunciados literários (por meio da citação, da alusão, desvio etc). Neste trabalho, faremos uso da segunda opção.

Tiphaine Samoyault (2008) teoriza sobre uma intertextualidade ligada à memória. A estudiosa afirma que “[a literatura] se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi” (p. 47). Essa concepção contribuiu para expandir o horizonte intelectual do leitor, pois o faz recordar dos textos lidos e conhecidos ou buscar conhecê-los. Além disso, desperta um interesse estético, pois esse diálogo cria uma memória literária do texto. Cabe, assim, ao leitor reconhecer os textos em diálogo. São esses intertextos que formam a história da literatura, como nos fala Samoyault.

O intertexto é um movimento entre textos em que um influencia o outro direta ou indiretamente. Trata-se, assim, de um trabalho de tapeçaria feita de pedaços de textos de outros autores e, do próprio autor, como acontece na poética drummondiana. Compreender esse processo é importante porque nos permite vislumbrar como uma obra foi construída e com que obras estabeleceu esse diálogo. O intertexto é um constante diálogo entre textos. Samoyault (2008) declara que a intertextualidade possui vários sinônimos: “tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo” (*idem*, p. 9). Ela concebe o fenômeno da intertextualidade como uma espécie de árvore genealógica de vários galhos e, às vezes, impossível determinar a origem dessa relação intertextual.

A intertextualidade é, pois, a memória que a literatura cria de si mesma. A literatura é, portanto, esse constante movimento de retomada, de analogias, de similitude, de re-escrita. Um texto reescrito fascina, porque traz à tona um (novo) texto, uma (nova) voz e uma nova perspectiva de interpretação por parte do leitor.

Em **Introdução à semanálise** (2005), Julia Kristeva entende que a intertextualidade não se restringe ao diálogo entre textos. Há uma inserção da história no texto e do texto na história, ou seja, é a ambivalência. Ler um texto significa ler outros textos que nele foram inseridos. A leitura de Carlos Drummond de Andrade nos permite entrar em contato com outros autores. Consequentemente, sua linguagem literária é múltipla e dialógica.

A intertextualidade é um recurso, portanto, capaz de ressignificar o que já está posto, abrindo possibilidades de novas leituras, acréscimos e significações. Regina Frasson (1992) entende “A intertextualidade como recurso de argumentação”, que nunca é ideologicamente inocente, revelando uma intenção ao revestir a palavra do outro de novas significações. Encontrar a palavra pura é difícil, porque as palavras sempre serão habitadas por outras vozes.

Conforme Ingedore Koch (2010), a intertextualidade pode ser explícita e implícita. A citação, a epígrafe⁶¹ e a referência são manifestações explícitas da intertextualidade, pois ocorre quando vem visível ao texto. A leitura da poética drummondiana permite-nos conhecer outros poemas, outros autores e outras personagens, porque o poeta está em constante diálogo com eles.

As citações, muito comuns em textos acadêmicos, são informações retiradas dos textos consultados com o objetivo esclarecer ou ampliar as ideias do autor. Antoine Compagnon, em **O trabalho da citação** (1996), declara que “A citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me apropriou dela” (p. 37). Compara-a a um enxerto de órgão que pode ser rejeitado pelo corpo. “Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo” (*idem*, p. 13). Por isso, ao ser fazer uso dela é preciso muito cuidado. Quanto à referência, é um tipo de citação que um autor faz a outro. Podemos criar uma biblioteca com todos e, dessa forma, conhecer as leituras praticadas pelo próprio Drummond.

A intertextualidade implícita ocorre através da alusão, paródia, ironia e paráfrase. Nesse caso não há citação expressa na fonte. Laurent Jenny vê aqui um problema que “é a determinação do grau de explicitação da intertextualidade nesta ou naquela obra, exceptuando o caso limite da citação literal” (JENNY, 1979, p. 6). A autora afirma que a intertextualidade altera o código verbal, acarretando dificuldade para reconhecer o tipo de intertextualidade. Por isso, é fundamental que um leitor, ao ler um texto, ative seu conhecimento prévio e seu conhecimento partilhado para que juntos deem sentido ao texto. Em outras palavras, é necessário que o receptor do texto tenha uma grande memória cultural e literária para reconhecer o intenso diálogo entre os textos. A intertextualidade implícita não é o foco desse trabalho, isso não significa que não possamos tecer sobre ela alguns comentários ao longo do texto.

⁶¹ Conforme a ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS, NBR 14724, (2011, p. 2), a epígrafe é um “texto em que o autor apresenta uma citação, seguida de uma indicação de autoria, relacionada com a matéria tratada no corpo do trabalho”.

A alusão, o eco ou traço, a paráfrase, a paródia, a ironia e o pastiche são manifestações implícitas da intertextualidade. A alusão é uma leve menção que um autor faz a outro em seu texto (recurso também muito encontrado nos poemas drummondianos). O eco ou traço é uma manifestação (quase imperceptível) de um texto em outro. Já a paráfrase é a “reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita, podendo ser uma afirmação geral da ideia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil” (SANT’ANA, 2001, p. 17). Neste tipo de processo criativo mudam-se as palavras, mas a ideia permanece; conseqüentemente, exige-se do escritor um grande conhecimento sintático e semântico, grande sapiência de vocábulos e articulação de ideias para recontar o texto e não o repetir.

Affonso Romano de Sant’anna, em **Paródia, Paráfrase & Cia** (2001), entende a paródia como um jogo intratextual. Trata-se de um completo deslocamento semântico do discurso do outro, pela apropriação do discurso alheio e a sua negação ao mesmo tempo. A paródia inverte o sentido do texto original e usa a ironia como seu principal recurso. Em outras palavras, a paródia se caracteriza por ser autônoma, ambivalente e questionadora. Vale destacar que a paródia exige um leitor capaz de estabelecer relações intertextuais, ou seja, um arcabouço literário. Ela anula a ideia que o leitor tinha a respeito do texto anterior, e, a partir do texto parodiado, possibilita uma nova leitura. Laurent Jenny declara que “se a paródia é sempre intertextual, a intertextualidade não se reduz à paródia” (1979, p. 11), pois seu caráter é mais amplo.

A paródia busca tão somente se relacionar com outro texto com o propósito de criticá-lo através do sarcasmo e da ironia. É um recurso da linguagem que consiste em dizer o contrário do que se pensa. Trata-se de uma das características mais conhecidas do texto drummondiano. O pastiche é um modo de “imitar”, diferindo da paródia por seu caráter contestatório e subversivo. O pastichador, via de regra, deixa indícios claros dos propósitos de seu texto, quer por uma indicação expressa (um paratexto, por exemplo), quer pela natureza caricatural conferida ao conteúdo ou às marcas estilísticas. O pastiche é uma espécie de colagem ou montagem de textos, característica marcante nas obras pós-modernas.

O objetivo do estudo da intertextualidade “é examinar de que modo ocorre essa produção do novo texto, os processos de raptó, absorção e integração de elementos alheios na criação da obra nova” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94). A autora acrescenta que a própria crítica é intratextual, uma vez que o texto produzido pelo crítico dialoga com o texto produzido pelo autor, ou seja, o primeiro escreve baseado no segundo. Já Harold Bloom afirma que “Praticar a crítica propriamente dita é pensar poeticamente a respeito do pensamento poético”

(2013, p. 27). A poesia é um espaço de subjetividades deleitosas, erigida a partir de vozes múltiplas, que conduz ao prazer e à meditação das regras vigorantes na sociedade.

Em suma, a intertextualidade constitui um elemento-chave para a análise de textos. Desde os estudos de Bakhtin, é difícil imaginar um texto em que nele não habitem várias vozes, as quais ecoam outros textos, ratificando-os, confrontando-os, ironizando-os, pastichizando-os. Não é possível pensar em uma obra individual, por isso Drummond chamou outras vozes para dialogar com a sua e construiu uma caminhada intertextual. Conheçamo-la.

3.2.1 *De Alguma Poesia a Rosa do Povo: uma caminhada intertextual*

“Que Neruda me dê sua gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakóvski”.
 (“Consideração do Poema”, OC, 2002, p. 115-116)

Percorremos a obra drummondiana para averiguar os diálogos que ele estabeleceu, com quem e o tipo estabelecido. Dialogar é a capacidade humana de estabelecer comunicação. A interação entre os textos poéticos permite-nos compreender as aproximações literárias, o horizonte de conhecimento e de leitura de um escritor. Iniciamos nosso percurso pela obra de estreia do poeta, **Alguma Poesia** (1930), para montarmos a biblioteca pessoal do poeta *gauche*.

No poema “Infância” (OC, 2002, p. 6), o eu lírico, depois de narrar um trecho de sua meninice fala de sua leitura Robinson Crusóe - um náufrago que passou vinte e oito anos em uma ilha. A identificação entre o leitor e a narrativa talvez ocorra pelo sentimento de solidão que envolvia a ambos. O romance escrito pelo inglês Daniel Defoe, em 1719, é a primeira obra lida e declarada por Drummond. Coloquemos na prateleira da biblioteca do poeta o romance, que em outro momento abordaremos mais detalhadamente.

Em “Balada do amor através das idades” (OC, 2002, p. 29-30) o poeta constrói seu poema a partir das relações entre o povo grego e o povo troiano⁶².

Eu te gosto, você me gosta
desde tempos imemoriais.
eu era grego, você troiana,

⁶² Segundo a mitologia grega, Helena era filha de Zeus e da rainha Leda. Irmã de Castor e de Pólux, esposa do rei Menelau de Esparta. Tinha a reputação de ser a mulher mais bela do mundo. Foi raptada por Páris. O marido, com outros reis, une-se em uma guerra contra Troia, que dura dez longos anos, mas na verdade o que estava por trás eram interesses econômicos. O cavalo de pau referido foi um presente construído pelos gregos com o objetivo de entrar na cidade de Troia e conquistá-la. Carregado para dentro dos muros da cidade, ele contribuiu para a derrocada de Troia. Em nome de Helena e da musa do poeta, aconteceram brigas, lutas e mortes.

troiana mas não Helena
 saí do cavalo de pau
 para matar seu irmão.
 matei, brigamos, morremos.
 [...]

Desde tempos imemoriais, os amantes, apesar de diferentes, ele “grego”, ela “troiana” “mas não Helena”, gostam-se. Há um ditado popular que diz que “os opostos se atraem”. Mais importante do que a nacionalidade dos enamorados, são: cumplicidade, empatia e o companheirismo.

No poema “O poeta escolhe seu túmulo” (OC, 2002, p. 143), formado por dois quartetos e dois tercetos, o eu lírico, antes de ser sepultado, pergunta “Onde foi Tróia, / onde foi Helena, / onde a erva cresce / onde te despi [...]”. Depois, diz sentir-se bem: “aí e sepulto / para sempre e um dia” e segue seu caminho. Aqui, Troia e Helena foram despedidas diante dos gregos e troianos, não só. Assim também o poeta procura livrar-se das amarras que o prendem a esta vida para poder escolher seu túmulo para, finalmente, descansar.

O poema “Epigrama para Emílio Moura” (OC, 2002, p. 31), formado de três estrofes de quatro versos, é uma homenagem melancólica ao poeta modernista mineiro, seu conterrâneo, Emílio Guimarães Moura (1902-1971). Carlos (eu lírico), primeiro, fala da tristeza do cair da tarde: “Tristeza de ver a tarde cair / como cai uma folha”. Depois, a tristeza que é comprar o amor. “Tristeza de comprar um beijo / como quem compra jornal”. Esse sentimento existe porque o poeta já foi bem claro em outro momento ao declarar que o “Amor é estado de graça / E com amor não se paga” (OC, 2002, p. 1238-1239). Por fim, a tristeza de guardar um segredo “(que a vida não presta)”, embora todos já saibam, mas que não é possível contar. Diferentemente de outros intelectuais de sua geração e das seguintes, Moura viveu a vida inteira em sua cidade natal. Vale salientar que embora sua poesia esteja situada no Modernismo, ela apresenta traços espiritualistas, não vinculados a Deus, mas aos mistérios da vida humana. Em **Passeio na ilha**, o itabirano afirma que a poesia de Moura foi construída sob “o signo da pergunta”. Enquanto a alma de Drummond era forjada de ferro a de Moura era de dúvida. A poesia desse mineiro tem som de música suave.

Em “Elegia do Rei de Sião” (OC, 2002, p. 32-33), pelo tom elegíaco e trágico, entramos em contato com o “Pobre rei de Sião que morreu de desgosto / Por não ter um filho varão / Pobre rei de Bangkok educado em Oxford, / Pequenino, bonito, decorativo [...] / Pobre rei de Sião, que Camões não cantou”. Na biblioteca que ora montamos, entrarão uma personagem e um poeta português: o primeiro é rei Mongkut, que ocupou o trono de Sião (hoje

Tailândia) por dezessete anos. Seu castelo seria habitado por oitenta e dois filhos que teria tido com suas trinta e cinco mulheres. Para dar às crianças uma educação esmerada, contratou a professora inglesa Ana Leonowens (1831-1915), escritora, educadora e ativista social⁶³. Beleza, competência e carisma eras marcas dessa mulher.

Drummond, no poema “A decadência do Ocidente” (OC, 2002, p. 1101)⁶⁴, em tom pessimista, além de uma certa dose de ironia em relação aos “estilistas” parnasianos, que arraigados no rigor técnico, pregavam a arte pela arte, constata o fim da Academia “de jovens talentos”; o sumiço dos poetas e dos prosadores e o fim da cultura, o que nos leva a ponderar o que será de nosso idioma e de nossa tradição. Contudo, relembra dos velhos tempos e dos poetas que restaram:

Foi-se a Academia
de jovens talentos.
Os restantes árcades
Jogam futebol.
Agora, estilistas
Só na arte do pé.
Somem os poetas,
vão-se os prosadores.
Não há mais cultura
e se depender
dessa geração
de racha-piões,
que irá restar
do nosso idioma
e nossa tradição?
Ah, nos velhos tempos
isso aqui andava
cheio de Camões,
dos Ruis, dos Bilacs
e dos Castros Lopes [...]

Dentre os Ruis, um dos intelectuais mais brilhantes de seu tempo foi Rui Barbosa (1849-1923), escritor, tradutor, jornalista, filólogo e, assim como Drummond, era um trabalhador braçal da palavra.

Um dos sonhos do poeta, demonstrado em suas crônicas, era um local que pudesse preservar a história da literatura:

Velha fantasia deste colunista – e digo fantasia porque continua dormindo no porão da irrealidade – é a criação de um museu de literatura. Temos museus de arte, história, ciências naturais, carpologia, caça e pesca, anatomia, patologia, imprensa, folclore, teatro, imagem e som, moedas, armas, índio,

⁶³ Além da Literatura, o Cinema também contou essa trajetória no ano de 1972 e recontou em 2000, “Ana e o Rei”, cuja direção coube a Andy Tennant, Richard Slapczynski e Douglas Richards

⁶⁴ Oswald Arnold Gottfried Spengler (1880-1936), filósofo e historiador alemão, escreveu *O Declínio do Ocidente* (1918) em que previa após uma “idade cesarismo”, a desintegração da civilização europeia e norte-americana.

república... de literatura não temos [...] (ANDRADE, *In: Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1972).

O desejo torna-se real em 28 de dezembro de 1972, quando foi inaugurada com uma exposição pelo quarto centenário de **Os Lusíadas**, de Camões na casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Ele termina a crônica fazendo um pedido aos colecionadores e não colecionadores que tenham cartas, retratos, documentos que “faça um *beau geste*, mande isso para São Clemente, 134, e terá oferecido a si mesmo o prêmio de uma satisfação generosa”. O Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) reúne hoje mais de 83 arquivos privados de escritores brasileiros, além de outros documentos avulsos, coletados ao longo desses anos. Os inventários do próprio poeta, além de Manuel Bandeira, Lúcio Cardoso, Clarice Lispector, Vinícius de Moraes, Ribeiro Couto, Hélio Pelegrino entre outros foram publicados.

Olavo Bilac (1865-1918) foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras e um dos mais proeminentes parnasianos. No entanto, sua obra apresenta traços do Romantismo brasileiro e da tradição clássica de poetas portugueses e franceses. Do ponto de vista formal, seus textos apresentam um grande rigor estilístico, gramatical e rítmico. Assim como Drummond, voltou-se para temas filosóficos, como demonstra sua obra **Alma inquieta** (1902).

Foi eleito Príncipe dos Poetas Brasileiros pela revista *Fon-Fon* em 1907, idealizada por Jorge Schmidt, que perdurou até o ano de 1958. Drummond admirava os sonetos bilacquianos. Um de seus poemas mais representativos “**Nel mezzo del camin...**” dialoga tanto com a primeira parte d’**A Divina Comédia**, livro “Inferno”, obra-prima do poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321) quanto com poema “No meio do caminho”, como veremos mais adiante. Em comum, ainda, entre os dois, a presença do erotismo em seus versos, como “Delírio”, de Bilac e “Sugar e ser sugado pelo amor”, de Drummond.

Castro Lopes (1827-1901) foi gramático e escritor. Autor de **Neologismos indispensáveis e barbarismos dispensáveis** defendia o uso de neologismos para a Língua Portuguesa, porque queria purificá-la de certos anglicismos e galicismos. Dentre tantos escritores existentes, os três representam para Carlos (eu lírico) a ruína da civilização ocidental, que inclui parte da América Central e do Sul, além da Europa, Estados Unidos, Canadá, Austrália, Nova Zelândia. A atenção do poeta ultrapassou as fronteiras da poesia e expandiu-se pela prosa, pela gramática e pela crítica.

Em “Consideração do poema” (OC, 2002, p. 115-116), texto metalinguístico formado por seis estrofes, o eu lírico recusa-se a rimar as palavras para escrever poesia, uma vez que alega que as palavras “não nascem amarradas”. Pelo contrário, elas se dissolvem em “um céu livre”. O poema é a bandeira do rompimento com os momentos anteriores:

parnasianismo e simbolismo. Na segunda estrofe, o poeta dialoga consigo mesmo e traz mais outros cinco irmãos para o seu fatal lado esquerdo:

[...]
 Uma pedra no meio do caminho
 ou apenas um rastro, não importa.
 Estes poetas são meus. De todo orgulho,
 de toda a precisão se incorporam
 ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinícius
 sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
 Que Neruda me dê sua gravata
 chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakóvski.
 São todos meus irmãos, não são jornais
 nem deslizar de lancha entre camélias:
 é toda a minha vida que joguei
 [...]

O verso de 1945, “Uma pedra no meio do caminho”, remete-nos ao poema “No meio do caminho” (OC, 2002, p. 28), de 1928. O poeta atualiza a si mesmo e “De todo orgulho, / de toda a precisão” homenageia outros cinco poetas: Vinícius e seu lirismo; o visionário Murilo Mendes; aqueles de cunho social, Neruda e Maiakóvski e, por fim, Apollinaire, cuja linguagem revolucionária e moderna foi adotada por Drummond.

O primeiro é Vinícius de Moraes (1913-1980). O compositor de “As cores de abril” (1974) e Drummond eram homens de vida diametralmente opostas. O primeiro cosia para fora: era expansivo, boêmio, um grande conquistador, com muitos amigos e apreciador de uísque. O segundo cosia para dentro: era essencialmente tímido. Ainda sobre o poetinha, o próprio Drummond admite ter “roubado” uma elegia em “Consideração do poema”, mas de sua poesia, mesmo em **Cinco elegias**, não se pode dizer que tenha afetado o processo criativo do poeta mineiro” (GLEDSON, 2003, p. 32-33). Ambos são poetas líricos, mas o autor de **Cinco elegias** (1943) era um exímio sonetista, já o autor de **José** (1942), embora tenha escrito belos sonetos, destacou-se no verso livre. Em entrevista a Maria Zilda Ferreira Cury, Drummond contou que fez um sonetinho e mostrou a seus companheiros para ver o que eles achavam:

E eu me lembro que o Milton leu e fez assim e passou para Abgar. Abgar leu, João Alphonsus, os outros a mesma coisa. Quer dizer, o Milton, o Abgar nenhum deles tinha gostado. Então eles foram bastante piedosos para não dizer que estava uma droga. Mas eu senti que não sabia fazer. [...] Então eu passei a me aplicar ao verso livre porque eu não sabia um verso metrificado, não sabia o que era aliteração, o que era assonância, não sabia nada disso (ANDRADE *apud* CURY, 1996, p. 177)

Os amigos, um a um, foram lendo o texto e, por fim, foram “piedosos” com o colega ao não expressar diretamente sua opinião. Mas não foi necessário, porque ele mesmo sentiu que não agradou a seus leitores. O tempo contribuiu para aprimorar a obra drummondiana, uma vez que seus versos são repletos de figuras de linguagem, como por exemplo:

Figuras semânticas

“O bonde passa cheio de pernas: pernas brancas pretas amarelas” - metonímia. “Porém meus olhos / não perguntam nada” - **sinestesia**.

“Mundo, mundo, vasto mundo / mais vasto é meu coração” (“Poema de sete faces”, 2002 p. 5) – **hipérbole**.

“Se você cantasse / se você gemesse / Se você tocasse” (“José”, 2002, p. 106-107) - **anáfora**.

Figuras sintáticas

“Tem pouco raros amigos / o homem atrás dos óculos e do bigode” (“Poema de sete faces”, 2002, p. 5) - **hipérbato**.

“Perdi o bonde e a esperança. Volto pálido para casa”. (“Soneto da perda esperança”, 2002, p.45) – **elipse**.

Figuras de pensamento

“E agora, José? / A festa acabou, / a luz apagou, / o povo sumiu, / a noite esfriou / e agora, José?” - **gradação**.

“Minhas filhas, procurei / aquela mulher do demo. / E lhe roguei que aplacasse / de meu marido a vontade” (“Caso do vestido”, 2002, p. 160-165). - **ironia**.

“As casas espiam os homens / que correm atrás de mulheres” - **prosopopeia**.

Figuras de som ou harmonia

Domingo.../ Bem bão! Bem bão!” (“Igreja”, OC, 2002, p. 12) - **onomatopeia**

“Se você gritasse, / se você gemesse, / se você tocasse a valsa vienense, / se você dormisse, / se você cansasse, / se você morresse...” (“José”, OC, 2002, p. 106-107) - **aliteração**

Tais figuras são recursos utilizados pelos escritores para tornar seus textos mais ricos, mais expressivos e ampliar o poder da palavra. Seu conhecimento, por parte do leitor, é importante para que estabeleça maior familiaridade com o texto poético.

Em outra ocasião, Drummond relatou que teve uma pequena polêmica com Vinícius em torno de quem seria a atriz mais admirável:

Ele achava que era a Marlene Dietrich. Eu não podia consentir, pois a Greta Garbo era um amor meu desde a adolescência. Então o Vinícius, muito malandramente, para vencer a polêmica, inventou uma história: ele estava num bar em Hollywood, e de repente aparecia a Greta Garbo deplorável, decadente, muito feia e desinteressante. Respondi à altura, defendendo-a, mas tudo com muita cordialidade, porque se há pessoa que eu admirava e gostava, pelo seu jeito tão diferente do meu, era o Vinícius. Você não chegou a conhecê-lo pessoalmente? Era encantador (ANDRADE, *In: Folha de São Paulo*, 03/06/1984).

Greta Garbo (1905-1990) é uma das paixões desse mineiro apaixonado pela sétima arte. Segundo Marlene de Castro Correia, dos poetas modernistas, ou ligados ao modernismo, Carlos Drummond de Andrade é aquele em cuja obra há o “maior número de alusões ao cinema” (CORREIA, 2010, p. 18). Em 1930, sob o pseudônimo de Antônio Crispim, escreveu no *Minas Gerais* a crônica “O fenômeno Greta Garbo”. Em **Farewell**, o poeta catalogou “Os 27 filmes de Greta Garbo” (OC, 2002, p. 1423-1425), como forma de homenageá-la. Em sua obra **Fala, amendoeira** (1973), há uma crônica intitulada “Garbo: Novidades”, em que o poeta narra sua aventura de recepcioná-la em Minas Gerais, após ter abandonado a vida pública. A crônica foi um dos pontos altos do jornal de domingo. Claro que a visita nunca aconteceu. E o cronista-poeta confessou o pecado em outra crônica e em sua defesa alegou que estava realizando um sonho. Sua paixão era tão grande pela atriz que tudo o que escreveu sobre ela foi catalogado e transformado na obra **Drummond homenageia Greta Garbo**, em 2012.

Expressamente declarado: Drummond “bebeu” em Murilo Mendes (1901-1975), poeta-prosador também mineiro, expoente do Surrealismo. Ambos estreiam na literatura em 1930. Murilo com a obra **Poemas**, que aborda os principais temas do Modernismo da década de 20, como o nacionalismo, o folclore, a linguagem coloquial, o humor e a paródia.

Suas cartas, ainda pouco divulgadas, encontram-se na Fundação Casa Rui Barbosa. Seis delas expõem a relação entre os dois poetas modernistas e foram publicadas na *Revista do Brasil*, ano 5, n.º 11, dezembro de 1990, com o título de “Seis cartas de Murilo Mendes a Carlos Drummond de Andrade”. No total, são cinquenta e duas missivas, sendo a primeira datada de 18 de maio de 1930, Rio de Janeiro, e a última, de outubro de 1971, Roma.

Murilo e Drummond pertencem à categoria de poetas que pensaram, de modo crítico, o fazer poético e a história, concomitantemente, no decorrer do desenvolvimento modernista. A viagem literária foi o lugar encontrado por ambos para rememorar e refletir sobre as questões de seu tempo. Assim como Drummond, Murilo também foi um brilhante cronista, sobretudo de viagens, que lhe renderam obras poéticas como **Contemplação de Ouro Preto**

(1959), **Siciliana** (1959) e **Tempo em espanhol** (1959) e obras em prosas, como **Carta geográfica** (1965), **Espaço espanhol** (1966) e **Janelas verdes** (1970).

Drummond se declarava agnóstico; Murilo, católico e um dos principais representantes da poesia religiosa cultivada na Segunda Geração do Modernismo. Em parceria com Jorge de Lima (1893-1935) publica **Tempo e eternidade** (1935), obra que se destaca por combinar elementos de espiritualidade mística, com aspectos da religiosidade popular brasileira. Para homenagear o poeta, Drummond declarou em “Murilo Mendes” (OC, 2002, p. 328):

Altíssimo poeta puro,
És tu, meu Murilo Mendes,
Que estrelas, no seu escuro,
Alçando os braços, acendes.

Em outro momento, o diálogo entre os poetas foi intermediado pela esposa de Murilo, no poema “& Maria Da saudade” (OC, 2002, p. 329):

Esparsa (alto mistério), a poesia
reconquista, na lua, sua unidade.
Ela mora, perfeita alegoria,
em Murilo e Maria da Saudade.

A poesia tem na imagem da lua sua unidade, que alegoricamente perfeita, apresenta na união entre Murilo e Maria a sua morada.

A relação entre Neruda⁶⁵ e Drummond está no fato de que ambos não comungavam com as ideias pregadas pela direita. Em entrevista a Geneton Moraes Neto (1994), Drummond confessou que não havia se engajado devido ao seu individualismo. Preferiu dar sua adesão aos ideais comunistas na prática, sem precisar se comprometer entrando para os quadros partidários. Poetas, chileno e brasileiro, prestaram uma homenagem à Batalha de Stalingrado (1942), principal frente de resistência bélica contra as tropas de Adolf Hitler (1889-1945).

O poema de Neruda, “Canto a Stalingrado”, associa um tom épico a uma percepção lírica da realidade. O de Drummond, “Carta a Stalingrado” (OC, 2002, p. 200-202), publicado em **A rosa do povo** (1945), demonstra sua preocupação social com os fatos históricos da época. A alusão ao poeta chileno é uma maneira de dizer que outros também veem, preocupam-se com essa atrocidade, que deixou marcas indeléveis para as gerações posteriores. O poeta se perdeu,

⁶⁵ Pablo Neruda (1904-1973), militante intelectual, prêmio Nobel de Literatura em 1971, foi considerado um dos mais importantes poetas da língua castelhana do século XX. *Canto Geral* (1950) é sua obra maior, sua resposta poética às injustiças históricas praticadas contra a América Latina.

ainda, em Apollinaire⁶⁶ e deu adeus a Maiakóvski⁶⁷. É nítida a afinidade entre Drummond e os autores que pensam o mundo de forma mais equitativa. É dessa afeição constitutiva e uma irmandade ancestral de um poeta em relação ao outro que gera a “angústia da influência”.

O poema “O mito” (OC, 2002, p. 152-160) é formado por quarenta e cinco estrofes de quatro versos cada uma, exceto a última (dístico), em que eles são compostos por redondilhas maiores e sem rimas fixas, o que confere ao poema um ritmo dinâmico. Ademais, embora as estrofes guardem uma íntima relação, a maioria concentra uma certa autonomia de sentido, suscitando um certo tom de aflição nessa busca misteriosa de uma mulher cujo nome é desconhecido⁶⁸.

Para conseguir seu intento, ele se define como “o poeta precário / que fez de Fulana um mito / nutrindo-me de Petrarca, Ronsard, Camões e Capim”. Para Moraes, “Ler [...] é nutrir-se, respirar. É também voar [...]” (MORAIS, 1996, p. 293). O eu lírico quando faz o movimento de respiração, traz para dentro de si a poesia de três grandes poetas clássicos.

O primeiro é o italiano Francesco Petrarca (1304-1374), considerado o inventor do soneto, o qual o jovem Drummond, ainda em formação, não conseguia produzir, conforme aludimos acima. A relação entre poesia e memória corporificada em **O Cancioneiro**, de Petrarca, remete-nos à Poética drummondiana, uma vez que sua obra oferece ao leitor inúmeras possibilidades de leitura /de temas e uma das mais recorrentes é essa. A criação poética é fruto da memória, uma vez que ela “aparece como faculdade de base” (BOSI, 2004, p. 204). No texto literário, a memória tem o papel de reelaborar o que foi vivido ou simplesmente imaginado pelo poeta de modo que ela possa se realizar no poema.

⁶⁶ Guillaume Apollinaire (1880-1918) foi um dos ativistas mais emblemáticos do início do século XX. Notabilizou-se por sua poesia sem pontuação e fragmentada, *Álcoois* (1913). Percorreu todos os gêneros – poesia, prosa, prosa poética, teatro, ensaio, crítica – e entre tantas obras podemos destacar *Os pintores cubistas* (1913; no Brasil, L&PM POCKET, vol. 15, 1997). É preciso acrescentar que foi um teórico talentoso e um escritor sensível a uma poética ao mesmo tempo clássica e inovadora, como se observa em *O bestiário ou o cortejo de Orfeu* (1911) e *Calligrammes* (1918).

⁶⁷ Vladimir Maiakóvski (1893-1930), conhecido também como o poeta da Revolução. Tanto nas ideias como na forma, sua obra foi revolucionária, original e coerente. Emprega uma linguagem simples associada a um constante processo de reelaboração que inclui a criação de novos vocábulos. Dentre suas obras destacamos *Sobre Isto* (1923), poema narrativo em 1.813 versos sem métrica definida, considerada pelo próprio poeta como uma das mais importantes e bem elaboradas de sua carreira. Em suma, todos os poetas citados apresentam algo em comum: a tônica social.

⁶⁸ Carlos (eu-lírico) exalta a figura feminina de Fulana, que jamais o vê, mas é vista e amada por ele. Fulana, assim como Helena, é apresentada como uma entidade mitológica. Seria uma espécie de musa que inspirou Camões para cantar a saga do povo português. A musa é uma criação da mitologia grega que surgiu do desejo dos deuses do Olimpo de perpetuar a glória dos filhos de Urano, os titãs. Zeus, para conseguir o seu intento, relaciona-se com a deusa da memória, Mnemósine. Dessa relação nascem nove filhas que se tornarão as responsáveis por inspirar o canto dos poetas.

A ideia comum que temos de memória é a faculdade de conservar os fatos do passado. Seria, então, a memória a evocação do tempo passado. É nela onde, segundo Santo Agostinho, se encontram “os inúmeros tesouros de imagens de todos os gêneros, trazidos pela percepção” (1984, p. 274). É pela memória que transitamos entre o passado e o presente e projetamos o futuro, pois o tempo é um movimento contínuo. E acrescenta:

Aí é também depositada toda a atividade de nossa mente, que aumenta, diminui ou transforma, de modos diversos, o que os sentidos atingiram, e também tudo o que foi guardado e ainda não foi absorvido e sepultado no esquecimento. Quando aí me encontro, posso convocar as imagens que quero[...] Encontram-se aí, à minha disposição, céu, terra e mar, com aquilo tudo que neles colher com os sentidos, excetuando-se apenas o que esqueci. É aí que me encontro comigo mesmo, e recorro às ações que realizei, quando, onde e sob que sentimentos as pratiquei. Aí estão também todos os conhecimentos que recorro, seja por experiência própria ou pelo testemunho alheio (AGOSTINHO, 1984, p. 274-275)

A memória pode ser pensada como uma busca seja ela interior, seja de autoconhecimento. Drummond tanto busca se reconciliar com seu interior, como conhecer-se. Interessante destacar que as memórias mais íntimas do poeta, muitas vezes, cruzam-se com a própria História do Brasil, já que por viver mais de oito décadas, foi observador e testemunha de importantes fatos históricos, além de ter atuado durante anos como cronista dos principais jornais do eixo Rio-Minas.

No poema “15 de novembro” (OC, 2002, p. 897-898), é retratada a chegada da Proclamação da República à Itabira, sua cidade natal. Outro fato marcante foi a Primeira Guerra Mundial, no poema “1914” (OC, 2002, p. 1006-1010):

Desta guerra mundial
não se ouve uma explosão
sequer nem mesmo o grito
do soldado partido
em dois no campo raso
[...]

A participação brasileira neste conflito foi bastante tímida, já que não contávamos com uma tecnologia bélica expressiva e também porque possuíamos acordos com países tanto da Tríplice Entente quanto da Tríplice Aliança. Nosso apoio ocorreu de forma pontual com envio de mantimentos, suprimentos agrícolas para os países em conflito, auxílio aos feridos nos campos de batalhas e alguns combates aéreos e marítimos. Enfrentamos, como outras nações, sérios problemas econômicos, pois, nossa economia era baseada na exportação do café. Como não se tratava de um produto essencial, os barões de café tiveram sérios prejuízos. Contudo, não ouvimos explosões, tampouco gritos do “soldado partido”, mas ficamos compadecidos com

a mutilação e a morte de milhares de pessoas. Na condição de leitor atento e crítico, foi um fenômeno lido pelo poeta.

Nessa perspectiva de escrever para lembrar, o poeta reconstitui ao lado de sua memória pessoal, elementos da memória brasileira recontados não por documentos oficiais, mas através de arquivos afetivos acessados pela reminiscência do poeta.

Sobre o fato de o poeta trazer à tona fatos / lugares já vividos, Affonso Romano de Sant'Anna comenta: “Sendo poesia uma construção sobre ruínas, é aquilo que se salva no tempo e se estabelece como memória do próprio tempo. Poesia é o que resiste à destruição” (1992, p. 190). Drummond concebia a poesia como aquilo que perdura depois do fluxo da vida.

Na obra **Claro enigma** (1951), destacamos o poema “Memória” (OC, 2002, p. 252-253), que parece delinear a relação do poeta com o tempo passado e sua permanência pulsante no tempo presente.

Amar perdido
deixa confundido
este coração.

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão.

O poema é constituído por rimas regulares (AAB, AAB, AAB, AAB) e estrofes equilibradas, revelando a reverência que o poeta tem pela memória, já que a trata pelo princípio da beleza estética, princípio da analogia. São quatro estrofes, cada uma com 15 sílabas métricas, numa cadência 5-5-5 cujo ritmo implacável é reforçado pelo “ão” com que se encerram (coração, Não, mão, ficarão). Observa-se uma nítida consciência do fazer poético, quanto ao uso de recursos que tornam a poesia mais sonora.

A princípio trata-se de um tema simples: a perda da pessoa amada, um dos grandes lugares-comuns da poesia lírica. Contudo, acreditamos que o poeta imaginou algo mais sutil: o amor que brota após a perda, como ocorre com a amante do poema “Caso do vestido” (OC, 2002, p. 160-165), da obra **A rosa do povo** (1945) que confessa à esposa cujo marido roubou “Eu não tinha amor por ele/ depois o amor pegou”. Ou no poema “Perguntas” (OC, 2002, p.

288-290), também de **Claro enigma**, em que o poeta vê um “fantasma” no espelho trazendo-lhe recordações da infância e dizendo-lhe, ao se despedir: “amar, depois de perder”.

Voltemos ao poema “Memória”. Amar perdido confunde o coração do poeta porque insinua a possibilidade de que, na verdade, só amamos o que não temos. Nosso objeto preferencial de amor é o sonho, a utopia, o inalcançável. O verdadeiro desejo nunca é satisfeito, porque no fundo o que desejamos é um arquétipo platônico que funde em si todas as possibilidades de aquele ser – e o que obtemos na vida real é o objeto real com suas qualidades e defeitos. Amamos o que conquistamos. Amamos mais ainda aquilo que não conquistamos. Entre o amor e a memória é esta última que perdura, pois, o amor acaba e a memória mantém viva os acontecimentos importantes. Na terceira estrofe do poema “As coisas tangíveis/tornam-se insensíveis/à palma da mão”. Assim, a presença de algo tocável, tangível não é mais sentido pela palma da mão do poeta. A “palma da mão” chama-nos a atenção porque, além de tocar o objeto, ela o retém, ela se apodera.

A imagem da mão também nos lembra de outro poema do livro **Claro enigma** (1951) “Campo de flores” em que o poeta diz na sexta estrofe: “Seu grão de angústia amor já me oferece/ na mão esquerda / Enquanto a outra acaricia / os cabelos e a voz e o passo e a arquitetura [...]” (OC, 2002, p. 268-269). O amor já chega no formato de um “grão de angústia” e é oferecido ao sujeito pela mão esquerda, aquela que guardaria a aflição e o infortúnio, retomando a *gaucherie* presente na poesia drummondiana. A mão direita, ficou destinada aos afagos amorosos. Desse jogo tensional vive o sentimento amoroso.

Além disso, a palavra “insensível” nos instiga, porque ela retrata aquilo que não se sente e aquilo que não pode ser sentido. Portanto, as coisas que antes eram tocadas com as mãos já não sentem e não são sentidas. Ausência x Presença é um recurso encontrado na poética drummondiana como nos versos “A um varão, que acaba de nascer” (OC, 2002, p. 270-272).

A última estrofe, “Mas as coisas findas/ muito mais que lindas /estas ficarão”, é uma belíssima composição que exemplifica claramente a “perda e a ausência”. Enfim, o poeta fala da perda daquilo que foi amado, mas se consola ao dizer que há algo mais importante do que as coisas lindas: são “as coisas findas”. Trata-se de um paradoxo: as coisas findas acabaram, portanto, não ficaram. Em Drummond, as coisas findas ficarão porque, provavelmente, se cristalizaram, despregaram-se da realidade.

Conforme Silvina Lopes (2003), no poema, a memória é profética, inventa o futuro, é nesse sentido que consiste no “excesso da memória”. No período do Romantismo, a memória tinha a função de conectar passado e futuro no presente. O poeta é visto como “grande educador da humanidade”, portador de linguagem.

O que o poema diz não é o que aconteceu de fato, mas a possibilidade do acontecimento, a emoção que reside nessa construção do recordável, ou seja, do momento que se forma a recordação, em outras palavras é um vazio preenchido pela memória. O acontecimento está indissocialmente ligado à memória, enquanto a memória é indissociável da “concretização de uma forma na ‘potência ritmizante’, que é o verso” (LOPES, 2003, p.49). Ainda para a estudiosa, o poema é uma forma de “memória que não se extingue” (*idem*, p 57), pois apresenta um potencial infinito de memória-emoção, que vai além da matéria de recordação que o autor lhe concedeu, por isso a leitura é uma dimensão constitutiva do poema atualizado a cada leitura. Ademais, o poeta não tem um passado a preservar pela memória, mas sempre um passado a reinventar, fazendo com que o poeta “renasça a cada momento no poema” (*idem*, p. 59). A memória, em Drummond, constitui-se em um longo processo de imersão no passado. Lá o poeta se encontra com sua infância, com suas leituras, com seu pai, com lugares pelos quais passou. Todavia, sua poética está pautada no tempo e nos homens presentes.

Pierre de Ronsard (1536-1585)⁶⁹ e Luís Vaz de Camões (1524?-1580), do qual falamos há pouco, completam a tríade poética, “juntamente com Petrarca”. Em comum os três são influenciados pelos modelos líricos greco-romanos, têm predileção pelo amor espiritual em detrimento do amor carnal, pelo amor platônico, desenvolvem a vassalagem em relação à mulher amada, tal como na poesia trovadoresca; a mulher é uma figura imaculada. Em Drummond, a mulher desperta-lhe os desejos, motivo pelo qual era adepto ao amor carnal.

Drummond era um admirador dos modelos greco-latinos. Talvez, por isso, **Claro enigma** (1951) seja uma releitura inovadora à tais modelos. Ao estudar sua poética, o crítico John Gledson declara que Drummond encontrou um modo de “reconciliar ideais clássicos e modernos ou, mais precisamente, de permanecer um poeta moderno apesar de seu uso da linguagem e da forma clássicas” (GLEDSON, 2003, p. 154). A releitura dos modelos clássicos, em nenhum momento, impediu que o poeta refletisse sobre o mundo. A modernidade de Drummond está, justamente, no fato de poder reler o passado e reatualizá-lo.

Em seu estudo **Da rosa do povo à rosa das trevas**, Vagner Camilo afirma que essa “guinada classicizante”, rigor formal combatido severamente pelos Modernistas, foi um modo que o poeta encontrou para expressar a sua decepção com o seu tempo - “tempo presente”. Em **Claro enigma**, Drummond atinge o ápice da melancolia, mas não explica sua natureza: ele não nos diz “explicitamente qual a motivação de sua melancolia diante dos acontecimentos”

⁶⁹ O poeta francês Pierre de Ronsard foi um dos principais representantes de “La Pléiade”, um grupo de poetas que se inspiravam nos modelos greco-romanos e italianos, e que contribuíram para a renovação da literatura francesa.

(CAMILO, 2001, p. 129). Os episódios que antecedem 1951 foram devastadores, sobretudo para os que viveram de perto esse período: depois de quinze anos, Getúlio Vargas (1882-1954) é deposto do comando do país, mas voltaria no mesmo ano de publicação de **Claro enigma** (1951), só que desta vez, pelas mãos do povo. Seu segundo governo foi caracterizado por uma forte crise político-econômica e tensão social, contribuindo para a “Marcha das Panelas Vazias” e a “Greve dos 300 mil”, em março de 1953.

Sendo a referida obra publicada no pós-guerra, fica-nos o questionamento: a literatura que vem depois é uma continuação ou um recomeço? Acreditamos que após um período de destruição, horror e mortes, não é possível continuar, mas recomeçar. Não do zero. Mas a partir de uma extenuante caminhada que congrega as experiências que inclui o medo, o pessimismo e a melancolia. O pós-guerra exige do escritor uma nova postura mais contemplativa e mais meditativa sobre o fazer artístico, sobretudo sobre o (novo) contexto histórico que espera a humanidade.

Em 1952, Drummond publica seu terceiro livro em prosa, **Passeios na ilha**, uma coletânea de crônicas, textos históricos e textos críticos. A epígrafe de **Claro enigma** – “Les événements m'ennuient (“Os acontecimentos me entediam”)” coaduna com o curtíssimo prefácio da referida obra em prosa:

Este livro, não o escrevi: foi-se escrevendo ao sabor dos domingos, no suplemento literário do *Correio da Manhã*. Sua ausência de pretensão é quase insolente. Não prova nada, senão que continuamos vivendo; poucas ilusões resistem, mas cabe ao homem descobrir e usar suas razões de viver. Suas razões, e não as que lhe sejam inculcadas como exemplares (ANDRADE, 2003, p. 230).

A atitude drummondiana em 1951 e 1952 é diametralmente oposta àquela apresentada em **A rosa do povo** (1945). O homem-escritor Drummond mudou em decorrência da configuração do país, neste período. A obra ganha um certo sabor de gratuidade e o poeta assume uma postura menos pragmática com a escrita. Seu desejo é ilhar-se como expõe no final do prefácio de **Passeios na ilha**:

Quando me acontecer alguma pecúnia, possante de um milhão de cruzeiros, compro uma ilha; não muito longe do litoral, que o litoral faz falta; nem tão perto, também, que de lá posso eu aspirar a fumaça e o graxa do porto. Minha ilha (e só de imaginar já me considero seu habitante) ficará no justo ponto de latitude e longitude que, pondo-me o coberto dos ventos, sereia e pestes, nem me afaste demasiado dos homens nem me obrigue o praticá-los diuturnamente (ANDRADE, 2003, p. 230).

A imagem da ilha não é nenhuma novidade. Desde sua obra de estreia, poema “Infância”, ela faz parte de seu imaginário, suas leituras e seus desejos. Contudo, a ilha, assim

como o poeta, vai mudando com o passar do tempo. Em 1940, com **Sentimento mundo**, Drummond descobre guerras fora dele, resolve lutar por um mundo mais justo e se compromete com os seus semelhantes, quando afirma “Não fugirei para as ilhas” (OC, 2002, p. 80), embora tenha visitado “ilhas sem problemas”. O mesmo não aconteceu com seus conhecidos: “Meus amigos foram às ilhas. / Ilhas perdem o homem” (OC, 2002, p.67), porque os aprisionam.

O poema resulta da elaboração da linguagem, cujo processo de trabalho com as palavras almeja expressar a visão que o sujeito lírico tem do real. As palavras do poeta, carregadas de um sentido vivencial, expressam o seu desejo participativo e integrativo com a sociedade da qual faz parte.

De forma irônica e piadista, característica do Modernismo da década de 1920, o quarto elemento é o Capim (Os três anteriores são Ronsard, Camões e Petrarca), alimento dado aos equinos. Podemos inferir, que o eu lírico considerava-se um animal, ou melhor, um homem diferente dos anteriores citados por amar Fulana, elevá-la ao patamar de mito sem ela sequer saber de sua existência.

O poema “Mário de Andrade desce aos infernos” (OC, 2002, p. 217-220), ainda escrito sob o impacto da ausência do companheiro-mentor, é um poema extenso dividido em quatro momentos. No primeiro, Carlos (eu lírico) está “escuro”, “rigorosamente noturno”, “vazio”, esquecido de que é um poeta e de que não está sozinho, assim precisa “aceitar e compor”. Apesar de toda dor, a poesia se faz ainda mais viva. Em seguida, caracteriza seu mestre: “O meu amigo era tão / de tal modo extraordinário / cabia numa só carta, / esperava-me na esquina [...]”. Por fim, levanta dois questionamentos: “A rosa do povo despetala-se / ou ainda conserva o pudor da alva?” / É um anúncio, um chamado, uma esperança embora frágil, pranto infantil no berço?”. A morte tem esse poder de nos desestabilizar diante da vida e nos tornar mais reflexivos. Depois de tanta escuridão e trevas, um segredo é anunciado pelo poeta:

[...]

Mais perto, e uma lâmpada. Mais perto, e quadros,
quadros. Portinari aqui esteve, deixou
sua garra. Aqui Cézanne e Picasso,
os primitivos, os cantadores, a gente de pé-no-chão,
a voz que vem do Nordeste, os fetiches, as religiões,
os bichos [...] (“Mário de Andrade desce aos infernos”, 2002, p. 217-220)

A relação entre o signo verbal e o signo visual é antiquíssima, mas somente no século XVIII começa a ser aprofundada. A leitura de Drummond faz-nos constatar seu interesse e suas leituras sobre artes plásticas. Em sua obra **Farewell** há um poema intitulado “Arte em Exposição” (OC, 2002, p.1399-1404), que retrata trinta e duas grandes obras da história da arte.

O primeiro a entrar na galeria é o pintor brasileiro de mais reconhecimento fora do país, Cândido Portinari (1903-1962)⁷⁰. Seu painel “Tiradentes” exposto com uma tonalidade equânime:

TIRADENTES (Portinari)

Fez-se burocrática justiça.

O trono dorme invencível vingado.

Postas de carne do sonhador

referem o caminho das minas. (“Arte em exposição”, OC, 2002, p. 1399-1404)

Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, foi um dentista, militar e ativista político e um dos idealizadores do movimento da Inconfidência Mineira – levante do povo contra os mandos e desmandos da Coroa Portuguesa. O grupo foi traído por um de seus integrantes e todos foram presos, alguns exilados, somente o alferes foi condenado à forca, ou, como diria Drummond, “Fez-se burocrática justiça”. Com o fim do movimento pode-se dizer que “O trono dorme invencível vingado” e que as “Postas de carne do sonhador” (Tiradentes foi esquartejado em praça pública) seguiram, quem sabe, “o caminho das minas”/ Minas, sua terra natal, arraigada à suas entranhas em vida, em morte.

Outro poema, na obra **Viola de bolso** (1952), leva o nome do ilustre e aclamado pintor:

PORTINARI

De um baú de folhas-de-flandres no caminho da roça

um baú que os pintores desprezaram

mas que anjos vêm cobrir de flores namoradeiras

salta João Cândido trajado de arco-íris

saltam garimpeiros, mártires da liberdade São João da Cruz

salta o galo escarlate bicando o pranto de Jeremias

saltam cavalos-marinhos em fila azul e ritmada

saltam orquídeas humanas, seringais, poetas de e sem óculos, transfigurados

saltam *caprichos* do Nordeste – nosso tempo

(nele estamos crucificados e nossos olhos dão testemunho)

⁷⁰ Mais do que um artista plástico, Portinari era um homem preocupado com a sociedade de seu tempo. Foi ativo no movimento político-partidário, motivo pelo qual se candidatou a deputado federal (1945) e senador (1947) pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), do qual Drummond foi integrante. Porém, perdeu ambas as eleições. Sua obra expõe temas históricos, sociais, religiosos, sobremaneira, as festas e os tipos populares, o folclore, a fauna e a flora brasileiros. Poucos como Portinari conseguiram exprimir tão perfeitamente seu país e seu povo marcado pelas alegrias e pelas dores. Dentre suas obras de maior destaque estão os painéis “Guerra e Paz” presenteadas a Organização das Nações Unidas; hoje, encontram-se em sua sede, em Nova York. Destaque também para as telas “Meninos e Piões” (1947), “Favela” (1942), “O Lavrador de café” (1934), “Tiradentes” (1948) e “Os Retirantes” (1944). O desenvolvimento das cidades, a miséria do campo (seus pais eram imigrantes italianos e trabalhavam na plantação de café), a seca de 1915, que matou inúmeras pessoas, e deixou outras milhares em condições sub-humanas foram cenas que acompanharam o menino Portinari desde cedo. Retratar a miséria humana é uma forma de se posicionar contra ela.

salta uma angústia purificada na alegria do volume justo e da cor autêntica
 salta o mundo de Portinari que fica lá no fundo
 imaginando novas surpresas. (OC, 2002, p. 331)

Drummond foi um poeta de forte apelo visual. O poema acima mostra-nos o quão profundo é o diálogo que o poeta estabelece com as artes plásticas evidenciando, assim, toda a sua leitura acerca do assunto. Desde a Antiguidade Clássica, surgem as reflexões entre o aspecto visual e o aspecto verbal. Essa relação torna-se relevante não só na modernidade, mas também na contemporaneidade, porque, no caso de alguns autores como Drummond, tornou-se uma proposta intersemiótica e intertextual.

Na **República** (2002), Platão associa o poeta e o pintor e os acusa de defraudarem a verdade, motivo pelo qual deveriam ser expulsos. Formas clássicas do trabalho artístico, a Poesia e a Pintura confundem-se com o surgimento da humanidade. Ambas apresentam uma multiplicidade de interpretação, levam o leitor/apreciador ao deleite e à reflexão e, embora, tenham linguagens diferentes (a poesia pertence ao universo linguístico, a pintura, ao das imagens, das cores e das formas) são significativas expressões artísticas.

A Arte (poesia, pintura) é um exprimir-se, é um desvelar-se, é um desnudar-se de um sujeito que sente a necessidade de compartilhar o mais íntimo de sua alma. O mundo é feito de linguagens, de palavras e de imagens, sozinhas ou associadas, elas transmitem significados múltiplos e nós não temos como ficar indiferentes. Horácio, em sua **Arte Poética** declarava que “Ut pictura poesis”, ou seja, “Poesia é como Pintura” (HORÁCIO, 1997, p. 65), talvez porque o poema, nível semântico, sintático, fonético, cria imagens. Além disso, ambas trabalham com o conceito de plasticidade, beleza e prazer estético, não se afastando de um posicionamento social do artista. Essa vinculação entre Escrita e Imagem remete-nos a um provérbio chinês de autoria do filósofo Confúcio, que viveu entre 552 e 479 a.C: “Uma imagem vale mais que mil palavras”. Neste contexto, a semiótica estuda e analisa imagens como transmissoras de mensagens, conceitos e informações.

O poema, formado por uma única estrofe de treze versos, é eminentemente descritivo: de um baú de “folhas-de-flandres no caminho da roça” sai o próprio pintor “trajado de arco-íris”, alusão às cores fortes e variadas que usava em seus quadros. Com eles saem as imagens mais recorrentes de sua obra: garimpeiros, mártires, cavalos-marinhos, orquídeas humanas, seringais etc. Salta, ainda, a “angústia purificada na alegria” de que nossos olhos são testemunhas. Como o mundo de Portinari é imenso e a criatividade humana não é um dom, pode ser aprendida e desenvolvida ao longo da vida. Enquanto isso, ficaremos, pois, “imaginando novas surpresas”. E são muitas, pois desde a Antiguidade, o signo verbal e o signo

visual caminham de “mãos dadas”, contudo foi com as vanguardas modernistas do século XX, que a relação entre artes plásticas e literatura se estreitaram.

A relação entre Portinari e Drummond torna-se mais próxima ainda, quando em 1972, em virtude de seus 70 anos de idade, Drummond lança um livreto com 21 poemas, alusivos às 21 gravuras pintadas pelo amigo, no ano de 1956, a pedido da Editora José Olympio para a provável edição brasileira de *D. Quixote*, projeto que não se concretizou. A obra foi publicada em 1973 com o nome: **Quixote e Sancho**, de Portinari, em **As impurezas do branco**. Além dos poemas, os desenhos são acompanhados por trechos da obra de Cervantes, que serviram de inspiração para Portinari⁷¹.

A construção desses 21 poemas nos revela que Drummond foi um leitor atento de **Dom Quixote de la Mancha** (1605), do espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616) e dos cartões que compõem a série **Quixote e Sancho**, de Portinari. Ele pode ser lido como um todo coeso e coerente, ou de forma independente e aleatória, pois se trata de peças únicas. Para ilustrar essa parceria entre poeta e pintor, poesia e pintura escolhemos o primeiro poema do livro para conhecer “Soneto da Loucura” (OC, 2002, p. 743):

A minha casa pobre é rica de quimera
e se vou sem destino a tropejar espantos,
meu nome há de romper as mais nevoentas eras
tal qual Pentapolim, o rei dos Garamantas.

Rola em minha cabeça o tropel de batalhas
jamais vistas no chão ou no mar ou no inferno.
Se da escura cozinha escapa o cheiro de alho,
o que nele recolho é o olor da glória eterna.

Donzelas a salvar, há milhares na Terra
e eu parto e meu rocim, corisco, espada, grito,
o torto endireitando, herói de seda e ferro,

e não durmo, abrasado, e janto apenas nuvens,
na férvida obsessão de que enfim a bendita
Idade de Ouro e Sol baixe lá das alturas.

O indivíduo moderno, múltiplo e contraditório, diante dos confrontos com a vida, vê-se diante de sensações e sentimentos que fogem ao seu controle. Tudo aquilo que não se entende, não se domina e foge aos padrões sociais é conhecido como loucura. Nossa sociedade forjou eminentemente homens pragmáticos e condena se não o for. O mundo precisa de loucos,

⁷¹ Há edições especiais desses poemas e desenhos. CERVANTES. PORTINARI, DRUMMOND. **D. Quixote**. Rio de Janeiro, Fontana, 1978.
CERVANTES. PORTINARI, DRUMMOND. **D. Quixote**. Rio de Janeiro: Sul América Seguros, 1987.

não estamos falando de doentes mentais, mas de sujeitos ousados, irreverentes e audazes que busquem caminhos menos burocráticos para se viver. A previsibilidade e a individualidade são marcas de nosso século. Precisamos de loucos, sobretudo daqueles que fazem uso da palavra como os poetas, capazes de inovar, quebrar barreiras, criar pontes entre culturas distantes e exaltar a palavra.

O poema de versos alexandrinos apresenta uma estrutura de ordem narrativa. A loucura da personagem Quixote é a mesma usada pela poesia drummondiana. Pressupomos que Drummond conhecia a prosa quixotesca, leu-a e reescreveu, em forma de poesia, o que Cervantes já havia narrado séculos antes. É que às vezes, o poeta, fica tão impressionado com a natureza do que lê, que se sente impelido a reescrever, a partir de sua percepção e de seus valores. Ele só precisa tomar cuidado para recriar e não imitar seu antecessor.

O sujeito lírico inicia descrevendo a sua morada: uma casa “pobre”, mas rica de “quimera”, em que ele sai pelo mundo “sem destino” com o propósito de “trovejar espantos”, isto é, levar para longe coisas ruins. É um típico cavaleiro andante. Sua façanha será tão grandiosa que seu nome se tornará conhecido “tal qual Pentapolim, o rei dos Garamantas”.

A cabeça desse sujeito é pura imaginação e por meio dela fervilham batalhas “jamais vistas no chão ou no mar ou no inferno”. O desejo de todo escritor é escrever sobre fatos que nunca foram lidos. Ele pode até reescrever, mas terá que ser sob sua perspectiva. É dessa forma que ele espera alcançar a originalidade. Se a realidade tem “cheiro de alho” e afastele de seus devaneios, o que é recolhido é tão somente “o olor da glória eterna”, ou seja, o aroma da vitória. É preciso desejá-la, seja durante o processo criativo, seja na realidade do cotidiano.

No primeiro terceto, o eu lírico assume a condição de cavaleiro que parte para salvar milhares de donzelas que há pelo planeta, junto com seus instrumentos: “rocim, corisco, espada” e o “grito”, pois caso nada funcione para sua defesa é preciso correr e gritar. A ludicidade de tais instrumentos unidos ao elemento de fina ironia “grito” dão a tônica do poema. Coincidência ou não, seu companheiro de viagem tem uma característica igual ao eu lírico drummondiano: é torto e tem ferro em sua composição. O sujeito que narra a sua trajetória, que se alimenta de “nuvens”, e seu companheiro reconhecem-se em suas tortuosidades e devaneios esperam, sem dormir, pela “Idade do Ouro” - período do início da humanidade em que predominava, quando o homem era puro e vivia em meio a paz, harmonia e a prosperidade.

É preciso observar que para além da coerência com as vinte e uma imagens de Portinari, os poemas mantêm uma relação cronológica com a narrativa (“Soneto da Loucura” é um exemplo), revelando uma maneira drummondiana de desler Cervantes.

Retornemos a “Mário de Andrade desce aos infernos” e os pintores expostos como quadros no poema. O segundo pintor a fazer parte dessa biblioteca-galeria é Paul Cézanne (1839-906)⁷². Em seguida, é a vez de Pablo Ruiz Picasso⁷³. Mário de Andrade desceu aos infernos. Foi uma “pausa oca” da vida. Dele o que fica? “ficam tuas palavras” e uma legião de amigos que replicam seu amor pelas artes. Há uma verdade nua e crua da qual todos nós temos conhecimento, mas Amós Oz registrou no seu livro **Rimas de vida e de morte** (2008) para que não nos esquecêssemos: estaremos no mundo somente até o dia em que morrer a última pessoa a lembrar de nós. É por meio da palavra escrita e daqueles que ficam depois da nossa partida que nos tornamos imortais. Cada vez que Mário é lido, ele revive mais forte e mais pungente.

Para finalizar a obra **A rosa do povo** (1945), tem-se referência a outra personagem do cinema no poema “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” (OC, 2002, p. 220-227):

[...]

era preciso que esse pequeno cantor teimoso,
de ritmos elementares, vindo da cidadezinha interior
onde nem sempre se usa gravata mas todos são extremamente polidos
e a opressão é detestada, se bem que o heroísmo se banhe em ironia,

[...]

Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo,
que entraram no cinema com a aflição de ratos fugindo da vida,
são duas horas de anestesia, ouçamos um pouco de música,
visitemos no escuro as imagens - e te descobriram e salvaram-se.

Falam por mim os abandonados da justiça, os simples de coração,
os párias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalçados,
os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os cismarentos,

⁷² Paul Cézanne (1839-11906), artista francês pós-impressionista, cuja técnica artística esteve na ponte entre o fim do século XIX e o início do século XX. Inicialmente, tal como um poeta romântico, seus temas estavam ligados ao universo dramático e grandiloquente. Maduro, criou seu próprio estilo e método chamado por ele de modulação, que consistia em ver a natureza a partir de suas formas fundamentais: a esfera, o cilindro e o cone, isto é, forma, volume e peso. Cultivou as paisagens, a representação da natureza-morta, figuras humanas individuais e coletivas. Adepto ao catolicismo romano, muitas de suas telas trazem os motivos religiosos. De espírito inovador, mente genial e um temperamento arredo e solitário, quase *gauche*, produziu obras que transitam entre o impressionismo e o cubismo, dentre as quais destacamos: “A Orgia” (1864), “O Negro Cipião” (1867), “As banhistas” (1874), “O Camponês” (1891), “Os jogadores de cartas” (1892). O mundo solitário e dramático do artista parece ter despertado a atenção do poeta que cultivava as mesmas particularidades na vida e na arte.

⁷³ O espanhol Pablo Ruiz Picasso, além de pintor, dramaturgo e poeta, foi um dos criadores do Cubismo, movimento artístico europeu do início do século XX, que retrata a natureza através de formas geométricas. A primeira fase de sua obra é impressionista, como expressa a obra “As Vendedoras de Flores” (1901). O azul – “Fase Azul (1901-1904) - invade suas telas e a tristeza se apossa de seus apetrechos de trabalho, com na tela “O Velho Guitarrista” (1903). Retratando mulheres e figuras de circo inicia-se sua Fase Rosa” (1905-1907). Desse momento destacam-se: “O Jovem Arlequim”, “O Moço com Cachimbo” e “A Família de Saltimbancos”, todos de 1905.

os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e patéticos.

E falam as flores que tanto amas quando pesadas,
 falam os tocos de vela, que comes na extrema penúria, falam a mesa,
[os botões,
 os instrumentos do ofício e as coisas aparentemente fechadas,
 cada traço, cada objeto do sótão, quanto mais obscuros mais falam.

Carlito, personagem criada no ano de 1915 por Charles Chaplin (1889-1977), era um vagabundo sensível, que se comunicava através de gestos, rápido em se meter em confusão e mais rápido ainda para sair. Carlito é uma variação de Carlos, nome do poeta e do eu lírico, o cantor teimoso de ritmos elementares, vindo de uma cidadezinha do interior. Ambos se identificam pela luta contra os problemas sociais. O poema acima, do qual extraímos apenas alguns trechos por ser extenso, não canta apenas o adorável personagem “de bengalhinha e chapéu-coco, sapatos compridos, olhos melancólicos”, o mito que encantou ao longo dos séculos adultos e crianças de todas as partes do mundo. O poema é também o canto de todos aqueles que foram excluídos por não se encaixar dentro dos padrões sociais: “os párias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalcados, / os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os cismarentos, / os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e patéticos”. O sistema capitalista contribui de forma determinante para a exclusão social de tais indivíduos ou grupos.

Embora a sociedade seja cruel com suas exclusões, o poema termina com um tom de esperança por um mundo mais humano “ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança” (OC, 2002, p. 220-227). A poeira dos desenganos e a espera por uma trajetória mais justa entre seus caminhantes disputam o mesmo espaço.

Em outro poema “A Carlito” (OC, 2002, p. 480-481), o eterno vagabundo retorna pela pena do poeta:

Velho Chaplin
 as crianças do mundo te saúdam.
 Não adiantou te esconderes na casa de areia dos setenta anos,
 Refletida no lago suíço.
 Nem trocares tua roupa e sapatos heróicos
 pela comum indumentária mundial.
 Um guri te descobre e diz: Carlito
 C A R L I T O – ressoa o coro em primavera.

No “Poema de sete faces” (OC, 2002, p. 5), o eu lírico Carlos disse que se mudasse seu nome para Raimundo, como para fugir de sua sina *gauche*, seria uma rima, não uma solução,

pois mais vasto era seu coração. Aqui, mesmo se despindo da sua indumentária, “roupas e sapatos heróicos”, que compunham sua personalidade, querendo se parecer com os outros, pois a igualdade gera aceitação, Carlito era torto. Carlitos e Carlos, tão diferentes e tão iguais. Essa semelhança faz com que o eu lírico, em tom cético, volte-se para um seu semelhante e lhe pergunte:

O mundo vai acabar por mão dos homens?
 A vida renega a vida?
 Não restará ninguém para pregar
 o último rabo de papel na túnica do rei?
 Ninguém para recordar
 que houve pelas estradas um errante poeta desengonçado,
 a todos resumindo em seu despojamento? (OC, 2002, p. 480-481),

O sujeito lírico espera encontrar resposta para sua torção e inquietações, justamente naquele que com ele comunga dessa característica. Porém, como no poema “José”, não há respostas. As perguntas permanecem suspensas no íntimo do eu lírico. Ele não as esquece, embora saiba que será esquecido, pois ninguém restará para recordá-lo. Essa é sua maior tristeza. Depois de uma vida intensamente vivida, o esquecimento é o final de tudo.

Ler **Alguma poesia** e **A rosa do povo** é compartilhar junto com Drummond de vozes que permearam seus versos. É saber que, na infância, a leitura nos desperta o interesse por outras leituras e que nós nos reconhecemos em outras narrativas. É descobrir que os olhos do poeta se enjoam da Europa, se fecham saudosos e se voltam para nossas belezas e nossas palmeiras. É conhecer os irmãos que estão guardados em seu lado esquerdo. É compreender que a vida é finda, os amigos poetas partem, mas a arte é eterna. É ampliar nossos conhecimentos sobre poesia, artes plásticas e cinema. É se enriquecer com uma infinidade de diálogos, alguns regado a viola.

3.2.2 O diálogo na obra *Viola de bolso*

“[...] o diálogo é uma exigência existencial. E, se ele é o encontro em que se solidarizam o refletir e o agir de seus sujeitos endereçados ao mundo a ser transformado e humanizado, não pode reduzir-se a um ato de depositar ideias de um sujeito no outro, nem tampouco tornar-se simples troca de ideias a serem consumidas pelos permutantes. [...] É um ato de criação” (FREIRE, 2010, p. 91).

O ano de 1952 marca a primeira edição da obra **Viola de bolso**, sob a responsabilidade de José Olympio. A obra foi publicada com o patrocínio do Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Saúde, órgão onde Drummond trabalhou desde os

30 anos de idade. A segunda edição, chamada **Viola de bolso novamente entrecortada**, é de 1955, e tem praticamente o triplo de páginas.

O título da obra já nos chama a atenção: se o poeta faz poesia; o violeiro faz violas e outros instrumentos musicais de corda. Drummond faz poesia, em sua maioria curta, com sonoridade musical para homenagear os amigos. A palavra “lírica”, de onde remonta a expressão “poema lírico”, originalmente, significava um tipo de composição literária feita para ser cantada e acompanhada por um instrumento musical, de preferência a lira. É importante frisar que muitos dos poemas do livro foram escritos em forma de “quadra” e sua sonoridade se acentua, quando, acompanhado da viola, instrumento eminentemente popular e um dos símbolos da música sertaneja de raiz. A própria divisão da obra em seções é permeada por vocábulos que remetem às cordas musicais da viola: “Meio-tom”, “Ponteio Maduro” e “Novos Ponteios”.

Duas artes da comunicação, Poesia e Música mantêm uma relação íntima e complementar, embora não haja equivalência musical para o discurso verbal. Na Idade Média, Trovador, Menestrel e Poeta eram sinônimos e a poesia era feita para ser cantada. É importante frisar que, hoje, o músico não se serve do poema, mas sim da interpretação que faz do poema após a sua leitura. É um trabalho de releitura e apropriação, por isso quando escutamos uma canção não é o poeta que fala, mas o músico. Somente na Idade Moderna, houve a cisão entre Poesia e Música. Embora separadas, o poema permaneceu preservando traços musicais. Música e Poesia integram a vida humana, invocam lembranças e despertam sensações variadas, como prazer, alegria, dor, tristeza e paz.

Sabemos que em **Viola de bolso**, Drummond cantou os amigos. Coincidência ou não, em 1943, Manuel Bandeira, conforme informações no site⁷⁴ do Instituto Moreira Sales, escreveu uma carta a Alphonsus de Guimaraens Filho sobre a ideia de uma “coleção de poemas onomásticos” como uma simples brincadeira ou uma forma de homenagear os amigos e, claro, as mulheres amadas. Em 1948 foi publicado **Mafuá do malungo**. O livro encontra-se dividido em quatro partes: “Jogos Onomásticos”, “Lira do Brigadeiro”, “Outros Poemas”, “À maneira a de...” os poemas são inspirados em pessoas conhecidas e por ele admiradas, que recebiam poemas nas mais diferentes datas comemorativas.

Drummond, assim como Bandeira, foi um apaixonado por escrever dedicatórias, por isso possuía três cadernetas, onde escrevia para os amigos. Parte delas consta em **Viola de**

⁷⁴ Cf. <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/drummond-sem-adjetivos-inuteis/>

Bolso, obra com uma divisão peculiar, motivo pelo qual optamos por expor seus títulos em tabelas para melhor entendimento do leitor. A primeira parte intitula-se:

TÍTULO	QUANTIDADE DE POEMAS
PRIMA & CONTRA-PRIMA	25

Fonte: primária

A segunda parte chama-se MEIO TOM e é composta de 27 poemas, sendo que 7 deles fazem referência direta a nomes da Literatura Brasileira, como exposto a seguir:

TÍTULO	REFERÊNCIA
BALANÇO	Capanema
COMPANHIA	Rodrigo
SIGNOS	Manuel, bandeira
ATESTADO	Silvio da Cunha
SAGARANA	Guimarães Rosa
FONTE INVISÍVEL	Schmidt

Fonte: primária

Observe que, aqui, os poemas foram dispostos como dedicatórias e/ou o nome do homenageado/a.

DEDICATÓRIA	HOMENAGEADOS/AS
A AMÉRICO FACÓ	ABGAR RENAULT
A LYGIA FAGUNDES TELES	JORGE DE IMA
A JOSÉ OLYMPIO	ENEIDA
A GILBERTO FREYRE	MURILO MENDES
A GUIGNARD	& MARIA DA SAUDADE
A SYLVIA CHALREÓ	PAULO RÓNAI
A CIPRIANO S. VITUREIRA	ELZA QUEIROGA
A ALBERTO DE SERPA	TOMÁS SANTA ROSA
A VAN Jafa	PORTINARI
A GOFREDO NETO	LUÍS MARTINS

Fonte: primária

Ressaltamos que o poema “NA TOALHA DE MESA” é o único que não é intitulado pelo nome do escritor ou de sua obra. Consta que é de Regina Campos.

Na terceira seção de **Viola de bolso**, “BOAS-FESTAS”, constam 11 poemas, todos em forma de dedicatória:

A ANTÔNIO BANDEIRA
A ANTÔNIO CAMILO DE OLIVEIRA
A DALIA ANTONINA
A CARLOS RIBEIRO
A YOLANDA GUEDES
A NIOMAR MONIZ & PAULOBITTENCOURT
A CHARLES EDWARD EATON
A PAULO T. BARRETO
A RAFAEL SANTOS TORROELLA
A VALDEMAR CAVALCANTE
A ANTÔNIO HERRANZ

Fonte: primária

A quarta parte da obra, DEDICATÓRIAS DE “CLARO ENIGMA”, é composta de 12 poemas, exceto um, que não é uma dedicatória:

A LÚCIA MIGUEL-PERREIRA E OCTÁVIO TARQUÍNIO DE SOUSA
A EMÍLIO MOURA
A JOSÉ LINS DO REGO
A LUÍS SANTA CRUZ
A MILTON CAMPOS
A CYRO DOS ANJOS
A JOÃO CONDÉ
A BRITO BROCA
A LUÍS JARDIM
A ZULEICA DE CASTRO
GASTÃO CRULS
A AYLA MARTINS

Fonte: primária

Na parte final, DEDICATÓRIAS DE “FAZENDEIRO DO AR”, temos 3 poemas assim dispostos:

A VERINHA PEREIRA

A LYA CAVALCANTI

A SI MESMO

Fonte: primária

Na subseção “PARA AGRADECER” temos outros 6 textos. O título do poema é a coisa/objeto e a dedicação a uma pessoa:

UM LIVRO	A Américo Facó
UM MARCADOR DE LIVROS	Lúcia Branco
UM RETRATO	A Sylvio da Cunha
UM CINZEIRO	A Lygia Fagundes Teles
ALICE IN WONDERLAND	A Di Cavalcante
PRATA DA CASA	A Eugênio Gomes

Fonte: primária

Em **Viola de bolso** (1952-1955) a intertextualidade, explícita e através da citação, ocorre de três modos: obra/escritores, obra/artistas plásticos e obra/personagens (bíblicas, de cinema, etc), exceto na seção “PARA AGRADECER”, a que nos deteremos mais tarde.

Cumpramos esclarecer que enquanto estivermos analisando a referida obra, faremos uso do vocábulo “diálogo” como sinônimo de intertextualidade, como atesta Samoyault em sua obra **A intertextualidade** (2008). A arte do diálogo, para os gregos, era primordial para sustentar um “falar conjunto” motivo que possibilitaria uma maior comunhão entre os cidadãos da pólis. Mais do que uma conversa, o diálogo entre Drummond e os outros escritores/livreiros/pintores/atrizes é uma ponte que se abre para o conhecimento da vida literária de um autor, da admiração pelo trabalho de um escritor para o outro; é a troca de afinidades literárias e respeito pela história do outro ou mesmo de discordâncias acerca de determinados assuntos. O diálogo travado em **Viola de bolso** (1952-1955) permitiu a Drummond estabelecer relações de conexão, de escolhas e discernimento. Nós, leitores, somos as testemunhas dessas vinculações.

Esse fato só é possível porque, conforme Alfredo Bosi (1994), a obra de Drummond “alcança [...] um coeficiente de solidão, que o desprende do próprio solo da História, levando o leitor a uma atitude de livres referências, ou de marcas ideológicas, ou prospectivas” (p. 92).

São essas marcas referenciais e ideológicas que tornam sua obra múltipla e dialógica, rompendo décadas e alcançado variados públicos.

A história literária mostra-nos que o diálogo entre e com escritores tornou-se uma prática comum e tem contribuído para tornar a Literatura mais rica e mais expressiva. Nessa perspectiva, é relevante atentar para as correspondências que versam sobre os mais variados assuntos no que diz respeito ao próprio fazer literário. Para além das missivas, incluiremos nesse movimento a poesia de circunstância, pois acreditamos que para um escritor aludir a outro (seja escritor ou não), é porque uma leitura/relação/empatia foi realizada previamente. Esse diálogo torna-se mais recorrente e íntimo quando os escritores têm afinidades entre si, quando defendem as mesmas causas, desenvolvem gostos semelhantes e comungam dos mesmos valores. Tais evidências fortalecem o diálogo entre as artes. T. S. Eliot ensina-nos que “nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (1989, p. 39). Em Drummond, o enaltecimento entre os artistas contribuiu não só para engrandecê-los, mas permitiu aos leitores entrar em contato com diferentes outras categorias que compõem a arte literária: livreiros, editores, arquivistas, colecionadores, ativistas de animais, designer gráfico, personagens de cinema entre outros.

Versos de circunstâncias são aqueles que se posicionam entre o público e o privado, o individual e o coletivo. Escrever sob uma circunstância é escrever sob a força de alguém que conviveu direta ou indiretamente com uma determinada pessoa (aqui Drummond). É permitir que a emoção tome conta da pena e permita que o escritor escreva sem que a técnica esteja em primeiro plano. Não significa que ela não esteja presente. É, essencialmente, uma escrita atenta às coisas miúdas da vida, tal como a crônica. Inclusive, como ela, é considerada um gênero menor.

Não corroboramos com essa categoria gênero maior ou gênero menor. Defendemos uma Literatura capaz de refletir, analisar, discutir, entreter, homenagear etc. Caso possam insistir em se tratar de uma literatura marginal basta lembrar que estamos falando de um poeta nascido sob o signo da torção, que sempre se sentiu à margem dos acontecimentos. Um poeta *gauche* cria obras também *gauches*.

Passemos para a galeria de artistas, amizades reais e/ou ficcionais que estão estampados nas páginas de **Viola de bolso** (1952-1955). Como um dos propósitos dessa pesquisa é identificar os autores/personagens que compõem a obra de Drummond para conhecer suas relações, diálogos literários e possíveis influências, a primeira parte da obra analisada,

formada por vinte e cinco poemas, “PRIMA & CONTRA-PRIMA”, não será abordada, já que não há referência a nenhum autor/personagem.

Iniciamos, então, pelo segundo momento da obra, “MEIO TOM”, que traz em nota de rodapé a seguinte informação ao leitor: “Na primeira edição, de 1952, os títulos estão em forma de siglas do nome do homenageado” (OC, 2002, p. 327). Esclarecemos, ainda, que os poemas analisados não necessariamente se encontram na ordem da obra, porque em alguns momentos uns poemas pediam para se aproximarem de outros.

BALANÇO

Meu querido Capanema,
se tantos anos servi
sob tua ordem, algema
não era: não foi a ti

o serviço (se o prestava)
mas a mim, pois logo vi
que tanto mais te admirava
quanto mais te conheci. (OC, 2002, p. 327)

ABGAR RENAULT

A mais alta poesia
em mim vejo baixar
e, nobre, se anuncia
a um nome caro: Abgar. (OC, 2002, p. 328)

Se vivos estivessem, o Ministro da Educação, Gustavo Capanema Filho (1900-1985) e o poeta Abgar Renault (1901-1985), a quem o amigo Drummond (1902-1987) dedicou o poema “Infância” de sua obra **Alguma poesia** (1930), os três estariam comemorando o centenário de seu encontro pela primeira vez no Colégio Arnaldo Jansen, em Belo Horizonte.

O tempo, como consta nas **Confissões** (1984), de Santo Agostinho, assume, um poder inexplicável, já que passado, presente e futuro estão imbricados de tal forma, que para entender um se faz necessário conhecer o outro. Certamente quando deixou Itabira (Drummond), Pitangui (Capenema) e Barbacena (Abgar), esses três mineiros adolescentes não imaginavam que ficariam registrados nas páginas da história. A convivência dos amigos dos bancos escolares consta não só na biografia de José Maria Cançado, **Os sapatos de Orfeu** (1993), mas em alguns poemas de **Boitempo** (1968) e também em **Viola de bolso** (1952-1955). Em “Balanço”, o poeta fala dos anos que serviu, na condição de Chefe de Gabinete, o “querido Capanema”, Ministro. Foi “sob tua ordem, algema / não era” do amigo que o serviço de burocrata foi realizado. À medida que o trabalho ia se desenvolvendo, mais o sujeito lírico admirava e conhecia Capanema. Na quadra “Abgar Renault”, com rima ABAB, o poeta assume a condição de leitor da “mais alta poesia” do seu conterrâneo.

A vida do colégio interno era totalmente diferente daquela a que os jovens estavam acostumados, pacata e livre. A adolescência deles passou a ser regida pelo tom da palavra

“ordem” da hora de acordar à hora de dormir. O fato de se tornarem homens extremamente disciplinados nos faz inferir que seja resquício de sua adolescência no colégio interno. Sobre isso, a confissão em “A norma e o domingo” (OC, 2002, p. 1092-1093):

Comportei-me mal,
Perdi o domingo.
Posso saber tudo
das ciências todas,
dar quinau em aula,
espantar a sábios
professores mil:
comportei-me mal:
não saio domingo.

[...]

Lá fora a cidade
É mais provocante
E seu pátio aberto
Recobre ignorantes
Dóceis ao preceito.
que aventura doida
no domingo livre
estarão desafiando
enquanto eu sozinho
contemplo escorrer
a lesma infundável do
meu não-domingo?

[...]

Abomino a ordem
Que confisca o tempo,
Que confisca vida
E ensaia tão cedo
A prisão perpétua
Do comportamento.

Embora possua muito conhecimento (“Posso saber tudo / das ciências todas”), o eu lírico comportou-se mal. Fugiu da norma, por isso não poderá sair no domingo – dia em que “Não há futebol”, dia em que “não quero leitura, / conversa não quero”. Uma rotina extenuante que iniciava às 5:30h da manhã e terminava às 20:00h (relato nos poemas) tinha no último dia da semana, um momento de descanso. Perder um domingo significava para Carlos um “não-domingo”. Fora dos muros do colégio a cidade era muito mais provocante, viva e convidativa. Mas o eu lírico encontra-se sozinho contemplando “a lesma infundável” do seu não-domingo. A estrofe final expressa um sentimento de raiva em relação à ordem que tem o poder de confiscar o tempo e a vida.

Sobre os amigos e suas características, leiamos trechos do poema “Figuras” (OC, 2002, p. 1091):

O Meirinho, ó Meirão. Um craque na bola,
o outro, caricaturista. A vontade que sinto
de ter nascido J. Carlos e vencê-lo.

[...]

O completo vadio,
ignoro se sou. Sei que não sei
estudar, e isto é grave. Jamais aprenderei.
Vou rasgando papéis pelo pátio varrido.
Todos riem baixinho. Volto-me,
presentimento.
Atrás de mim Padre Piquet vem, passo a passo,
pousa em meu ombro a punição.

Abgar era o esportista, Capanema o estudante, Drummond “O completo vadio”, que achava que não sabia estudar e provavelmente jamais aprenderia. Além disso, por rasgar papéis no pátio do colégio foi punido pelo Padre Piquet, um dos responsáveis pela educação dos adolescentes. Sua atitude “rebelde” o levou à punição. Observe o poema “Craque” (OC, 2002, p. 1091-1092):

[...]

O Instituto Fundamental envolve o adversário.
A taça já é sua, questão de minutos.
Mas Abgar, certo, irrompe
de cabeçada,
Conquista o triunfo para o deprimido
team confuso do Colégio Arnaldo.
Olha aí o Instituto siderado!

Despe Abgar o atlético uniforme,
simples recolhe-se ao salão de estudo
para burilar um dolorido
soneto quinhentista:
Em vão apuro a minha fortitude,
Senhora, por vencer o meu amor...

No texto, cujo recurso é o humor, o amigo Abgar é referenciado como esportista e como vassalo. Depois de conquistar o triunfo para o seu colégio, tira seu uniforme, vai para o salão de estudo burilar um soneto quinhentista. Os dois últimos versos foram tomados de empréstimo do próprio Abgar. A intertextualidade, nesse poema, se dá tanto com o poeta, como também com sua obra, porque os dois últimos versos de Drummond dialogam com os dois

primeiros de Abgar: “Em vam apuro a minha fortitude, / Senhora, por vencer o meu Amor”⁷⁵. O encontro entre ambos foi não só na vida real, como na vida literária.

Após esse período no âmbito escolar, cada um segue seu caminho e somente se encontram na década de 1920. A amizade é a mesma. Tanto é assim que, em 1924, quando o então jornalista Drummond vai ao Grande Hotel encontrar com a caravana dos modernistas paulistas, ao seu lado estavam Capanema e Abgar.

Dez anos depois, em 1930, quando Gustavo Capanema foi nomeado Secretário do Interior do estado de Minas Gerais, Drummond tornou-se seu chefe de gabinete. Em 1934, quando Capanema foi substituir Washington Pires no Ministério da Educação e Saúde, o amigo novamente o acompanhou no mesmo cargo. Abgar Renault também passou a trabalhar com Capanema de 1938 a 1946 como Diretor do Departamento Nacional de Educação. A amizade dos adolescentes se fortalecia com o passar dos anos e transformou-se em uma amizade histórica. Atuaram juntos nas políticas culturais e educacionais do país. É desse período, 1935, a construção do prédio do Ministério da Educação (MEC), por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. No seu hall, o painel “Jogos Infantis” do amigo Cândido Portinari (1903-1962).

Moreira (2000), ao discorrer sobre a relação entre Drummond e Capanema, comenta que o chefe de gabinete do ministro cercou-se de uma equipe diversificada e integrada, como Mário de Andrade (1893-1945), Manuel Bandeira (1886-1968), Afonso Arinos de Melo Franco (1905-1990), Cecília Meireles (1901-1964), Vinícius de Moraes (1913-1980), entre outros. Todos esses nomes encontram-se citados na obra drummondiana, o que mostra o estreito o ciclo de amizade dos amigos.

No poema “Signos” (OC, 2002, p. 327-328), a referência é ao autor de **A cinza das horas** (1917): “Ontem, hoje, amanhã: a vida inteira, / Teu nome é para nós, Manuel, bandeira”. Além de referenciar o poeta, no primeiro verso, temos um eco ou traço - uma manifestação (quase imperceptível) de um texto em outro: “a vida inteira”. O verso conduz o leitor a lembrar da obra **Estrela da vida inteira** (1956), reunião das poesias completas de Bandeira, com temas diversos como as ruas, os becos e os quartos que o poeta conheceu, todas pinceladas por tons melancólicos de saudade de uma vida que se passou.

Outro diálogo estabelecido é com o diretor da parte literária da revista *Fon-Fon*, em outra quadra de rima ABAB:

⁷⁵ Cf. Abgar Renault no site da ABL - <http://www.academia.org.br/academicos/abgar-renault/textos-escolhidos>.

A Américo Facó

Poesia, não perdida, achada,
lume geral, mas quinta-essente,
rosa (teu livro) na orvalhada,
no futuro será presente. (OC, 2002, p. 329)

Américo de Queirós Facó (1885-1953) foi poeta e jornalista cearense considerado pela crítica literária como surrealista, e também amigo de Drummond a quem este dedicou a obra **Claro enigma** (1951). Em uma das crônicas de **O observador no escritório** (1953), consta que a Facó foram confiados os originais e as dúvidas de Drummond quanto à publicação da própria obra. Datada de 9 de janeiro de 1953, há uma outra crônica narrando a morte do amigo:

Agonizante há três dias, meu amigo poeta Américo Facó expirou às 20:30 de sábado, 2 de janeiro, após quase cinco meses de doença [...] Suportou estoicamente os sofrimentos e incômodos da moléstia [...] Minha convivência com Facó vinha dos últimos anos no meu trabalho no gabinete do Capanema (ANDRADE, 1985, p. 102).

Facó foi citado em outras três crônicas da referida obra⁷⁶. E em dois outros sonetos da obra **Fazendeiro do ar** (1954) – “Viagem de Américo Facó” (OC, 2002, p. 403) fala desse “Gentil, gentil espírito / sereno quanto forte, que me ensinas / a arte de bem morrer, fonte de vida [...]”. Em “Circulação do poeta” (OC, 2002, p. 403), expressa “Nesta manhã de traço fino e ardente, / passei, caro Facó, por tua casa” [...]. Também há um ensaio sobre esse Valeryano assumido “Poesia perdida de Facó”, que não só acompanhou a revolução modernista, como dela participou publicando textos nas revistas *Klaxon* (1922-1923) e *Estética* (1924).

A romancista de **Ciranda de pedra** (1954) e ganhadora do prêmio Camões no ano de 2005, composto por representantes do Brasil, Portugal e dos países africanos de língua oficial portuguesa (PALOP), Lygia Fagundes Telles (1923) também figurou nos versos drummondianos. O poeta conta-nos sobre sua experiência enquanto leitor de uma de suas obras:

“A Lygia Fagundes Teles”
Após a leitura
De tua novela
(ó Literatura)
Quem se esquece dela?

Miro-me no espelho.

⁷⁶ Para ler outras crônicas em que Américo Facó foi citado leia: ANDRADE, Carlos Drummond. *O Observador no Escritório*, p. 52-53; 55-56; 57-58.

vejo, com assombro,
um cacto vermelho
florir no meu ombro. (OC, 2002, p. 329)

O poema é composto por dois quartetos de rimas alternadas (ABAB, ABAB). No primeiro, o poeta se confessa leitor e admirador da obra de Lygia, como se observa no último verso “Quem se esquece dela?”. No segundo, ao olhar-se no espelho, o poeta viu “um cacto vermelho” em seu ombro. O poeta, propositadamente, cita um cacto da cor vermelha para fazer referência ao terceiro livro de contos da escritora intitulado **O cacto vermelho** (1949), agraciado com o Prêmio Afonso Arinos da Academia Brasileira de Letras.

Em missiva datada de 28 de janeiro de 1966, o poeta relata alguns presentes de Natal que ganhou. Dentre eles uma “gravata bacaníssima”, um “pratinho conimbrese gracioso” e um livro de contos, **O jardim selvagem** (1965), também de Lygia. Uma comparação feita na carta é importante ser resgatada:

Por sinal que comparei o texto do livro com o texto do jornal de há três anos, e verifiquei o minucioso trabalho de polimento que o conto recebeu. Parece escrito de novo, mais preciso e ao mesmo tempo mais vago, essa vaguidão que é um convite ao leitor para aprofundar a substância [...] (ANDRADE, *In*: TELLES, 2010, p. 135)

A arte literária nasce de um processo de lapidação do texto literário. É preciso, como diz o poeta, contemplar e conviver com as palavras, já que elas “têm mil faces secretas sob a face neutra”. É preciso ter paciência “se obscuros. Calma se te provocam” (OC, 2002, p. 117-118). Como se vê pelo comentário de Drummond, Lygia soube manusear seus apetrechos de trabalho e, dessa forma, convidar o leitor ao seu texto. O comentário de Drummond demonstra que ele leu Lygia de forma crítica, o que é próprio de quem é um trabalhador braçal e intelectual da palavra.

“Atestado” (OC, 2002, p. 330) é uma quadra com rima ABAB para testar, ou melhor, homenagear o “divino tesouro” que é a poesia e o “poeta, e de ouro, é Sílvio da Cunha”, autor do livro **Constança** (1942).

“Sagarana” (OC, 2002, p. 330) é o único poema dessa seção em que o homenageado é aludido por sua obra, não pelo seu nome:

Que mão sutil, quase divina,
de artista chim, em porcelana
da era dos Mings - fabulosa –
fora capaz dessa tão fina
maravilha de Sagarana?
Só mesmo tu, Guimarães Rosa (OC, 2002, p. 330)

Guimarães Rosa (1908-1967) é conterrâneo do poeta. É considerado um dos mais representativos escritores da prosa regionalista da terceira geração modernista. **Sagarana**, publicado em 1946, é uma coletânea de contos que abordam situações e lendas típicas da região das Minas Gerais. Seu mérito reside em unir o regional ao universal. O poeta compara a produção de Rosa a uma porcelana da era Ming - dinastia que governou a China de 1368 a 1644. Durante esse período, a porcelana e a cerâmica foram conhecidas por sua beleza e técnicas de produção. Eram consideradas verdadeiras peças artísticas, assim como é **Sagarana**. Para a produção dessa obra-prima “Só mesmo tu, Guimarães Rosa”. O romancista cria palavras, modifica a classe gramatical de outras, coloca em diálogo duas culturas distintas: a regional e a urbana e engendra um labirinto lexical em seus textos, pois não se submete à Gramática. A leitura de Rosa é um desafio constante e prazeroso.

Três dias após a morte dele, foi publicado no jornal *Correio da Manhã* o poema “Um chamado João”⁷⁷:

João era fabulista?
fabuloso?
fábula?
Sertão místico disparando
no exílio da linguagem comum? [...]

O texto gira em torno da pergunta “Quem era João?”. O poema-pergunta tem o mesmo tom interrogativo da vida levada por Guimarães Rosa. A possível resposta gera outra possível pergunta, o que torna o escritor e o poema mais instigantes e infundáveis. O primeiro verso-pergunta questiona a possibilidade de Rosa ser um fabulista. O segundo quer saber se ele era um ser mágico, por ser inventado. No terceiro, fazendo alusão aos versos anteriores, João é transformado na própria nomeação da ficção: fábula.

João Guimarães Rosa era um exímio fabulista, no sentido de contador de histórias, que tinha a propriedade para transformar vivências em experiências narrativas, porque sabia metaforizar os fatos vividos. Rosa está em grupo seletivo “à estirpe dos mestres e sábios”, nas palavras de Walter Benjamin⁷⁸. Sua maior façanha foi criar uma fábula chamada **Grande**

⁷⁷ Cf. ANDRADE, Carlos Drummond. *Um chamado João*. Correio da Manhã, de 22 de novembro de 1967. O poema completo está na obra *Grande Sertão: veredas*, da editora Nova Fronteira.

⁷⁸ Em “Experiência e Pobreza”, o crítico literário contrapõe a “experiência tradicional” a “experiência científica” (razão e sistematicidade) e a “experiência de choque” (individual e dolorida). Enquanto a vivência é individual, a experiência se transforma em legado, porque é passível de ser transmitida dado ao seu caráter atemporal. A experiência tradicional é subjetiva, conotativa e leva o outro à interpretação do fato ocorrido. Benjamin alega que devido à I Guerra Mundial, a contação desse tipo de experiência se encontrava praticamente inexistente por se tratar de um fato monstruoso. Para se referir às vivências dos soldados, ele cunhou o termo ‘experiência de choque’, haja vista que os soldados retornavam para suas casas mais pobres com vivências doridas e não possíveis de serem

sertão: veredas anunciado no dia 17 de julho de 1956. Mais de uma década depois, no ano de 1967, ingressa na Academia Brasileira de Letras para ocupar a vaga de João Neves da Fontoura (1887-1963). Apenas três dias depois de assumir a cadeira número 2, o fabulista faleceu, isto é, virou “encantado”.

Quase um mês depois, no dia 05 de agosto, no mesmo jornal, o cronista-poeta Drummond escreveu alguns versos que mais tarde foram publicados no livro **Versiprosa** (1967), em que oscila entre a poesia e a prosa, a poesia e a crônica, com o título “Sete dias” (OC, 2002, p. 524-525):

[...]

Uma semana igual às outras: prosa,
entretanto (não vamos rasgar sedas),
tal como outra não há, Guimarães Rosa
em seu ‘Grande Sertão’, traça veredas.

Riobaldo e a Diodorim bebem na flor
de gravatá e vão vivendo estórias
em que a morte redoura, duro amor
a perfeição de uma arte sem escórias.

[...]

Com rimas alternadas, as quadras retratam o não “rasgar sedas”, pois não há necessidade, haja vista não existir outro escritor igual a Guimarães Rosa e sua obra-prima **Grande sertão: veredas** (1956), que possibilita ao leitor inúmeras interpretações, já que discute a travessia de vida humana com todos os seus conflitos. Trata-se de uma das obras mais instigantes da Literatura Brasileira, não só por seu conteúdo, mas devido à sua linguagem - coloquial, metafórica, regionalista, repleta de neologismos e arcaísmos.

É uma longa narrativa oral, cujas personagens centrais são Riobaldo e Diadorim que “bebem na flor / de gravatá”. Ex-jagunço envelhecido, Tatarana/Riobaldo relata sua trajetória de vida a um interlocutor que nunca se manifesta. A ele conta-lhe histórias de vingança, lutas, perseguições e seu amor por Diadorim, nascida mulher e filha única de fazendeiro, que se faz passar por homem, porque seu destino era guerrear e não ter medo. O “duro amor” dos dois acaba em morte e tristes recordações. Rosa e Drummond, dois modernistas para quem não precisamos “rasgar sedas”, pois o modo como subverteram a língua portuguesa denota as peculiaridades e a atemporalidade de suas obras.

transformadas em saberia e, assim, compartilhadas. (Cf. “Experiência e pobreza”. In: *O anjo da história*, 2012, p. 85-90)

Em **O observador no escritório** (1985), em 5 de fevereiro de 1957, Drummond conversa com Manuel Bandeira sobre a poesia concreta, “que devia chamar-se concretista. Manuel Bandeira, com benevolência brincalhona, dá sinais de simpatia pelo movimento dos rapazes”. Drummond vê nos concretistas⁷⁹ “pobreza imaginativa em rigor de criação”. Em sua concepção, são infinitos os recursos da linguagem e cita Guimarães Rosa como um criador e reinventor do “vocabulário português”. E finda o diálogo questionando: “Por que os poetas não tentam um esforço nesse rumo?” (ANDRADE, 1985, p. 113). Defensor do trabalho árduo poético, Drummond deixa transparecer que os poetas concretistas fazem poesia sem profundidade conteudística, sem apuro formal, pois eles pregavam a eliminação do verso e a decomposição das palavras.

O impressor que deu vida a **Viola de bolso**, José Olympio, que também foi o editor de outras obras do poeta, não poderia ter sido esquecido.

“A José Olympio”

Que coisa é o livro? Que contém na sua
Frágil arquitetura transparente?
São palavras apenas, ou é a nua
exposição de uma alma confidente?

[...]

Meu caro José Olympio, sê louvado
Pelos livros que o tempo vai guardando,
Nascidos de teu sonho no passado,
Pois cada livro ao tempo irá lembrando
O que a vida de um homem pode ser
Quando ele sabe amar e compreender. (OC, 2002, p. 330-331)

Desde os primórdios da Antiguidade, os livros assumiram um grande poder na vida dos homens. Na Idade Média, na Europa, por exemplo, devido ao fervor religioso, os livros tornaram-se objeto de salvação.

No século XV, quando Johann Gutemberg inventou a prensa de tipos móveis, houve uma revolução cultural no mundo, pois a produção de livros alcançou todos os continentes. Essa popularização modificou o sistema educacional e democratizou o processo de comunicação. O primeiro livro impresso com essa técnica foi a **Bíblia** em Latim. As grandes religiões têm seus livros e eles ajudam a guiar várias civilizações: **Alcorão, Tanakh, Vedas, Codificação Espírita** etc. São os guardiões da História da humanidade.

⁷⁹ O Concretismo, que surgiu no Brasil em 1956, foi uma experiência com a linguagem, em que o significante se sobressai ao significado. Os concretistas pretendiam romper com a poética musical do verso, porque não acreditavam na metrificação para construção do poema, tampouco que ele deveria expressar temas sociais, porque defendiam que a literatura tinha um fim em si mesma.

O eu lírico questiona: “São palavras apenas, ou é a nua / exposição de uma alma confidente?” Mais do que palavras, os livros são expositores da alma do escritor. Basta atentar para os livros do próprio Drummond, como é o caso de **Boitempo** (1968), suas memórias poetizadas. Publicar um livro é algo tão íntimo, que os escritores têm suas dúvidas: devo publicar? Por que publicar? A hesitação, muitas vezes, torna-se matéria-prima para o escritor, já que além de criador, ele é desconstrutor de certezas e um trabalhador da palavra.

Escrever e publicar são caminhos distintos. O escritor escreve, porque é compelido a escrever, porque dentro dele as palavras pedem para saltar para a folha de papel. A necessidade de publicar nasce da necessidade de ser lido. É para isso que o escritor escreve. Escrever para si mesmo seria uma forma de narcisismo. Se no século XXI é difícil publicar livros, devido ao encarecimento do mercado literário, imagine no século XX, com um número restrito de editoras e uma escassez de público leitor, já que a fraca demanda interfere na publicação das obras. Outro fato de pouco conhecimento do leitor é que, antes de 1930, Drummond havia tentado publicar um livro, mas não conseguiu. Somente nesse ano, uma edição modesta de 500 exemplares [**Alguma Poesia**] foi custeada pelo próprio escritor.

Em sua primeira tentativa, entregou os originais de sua obra **Teia-de-aranha** para o editor Leite Ribeiro. Contudo, a obra foi extraviada. Ironicamente, o poeta afirmou: "A livraria me respondeu, com absoluta calma, que os originais se haviam perdido. Há um anjo protetor dos literatos novos. Esse anjo me salvou"⁸⁰. Talvez não fosse um livro interessante e foi melhor mesmo não chegar ao conhecimento do público. Depois foi a vez de **25 poemas da triste alegria**, de cunho penumbrista. Os poemas foram lidos pelo amigo Mário de Andrade (1893-1945), outro anjo na vida de Drummond, que expressou inúmeras restrições, tanto de fundo conteudístico, como formal.

Nos versos finais do poema, louva a José Olympio pelos livros nascidos, publicados através do sonho dele. Na prosa, o livreiro e a editora também foram lembrados. Na crônica “A Casa” (ANDRADE, 1957, p. 50) lemos: “Era também uma editora revolucionária, que lançava com ímpeto nomes conhecidos de pouca gente ou de ninguém. Apresentava um livro diferente e elegante, formato padronizado, capa desenhada por Santa Rosa [...]”. Sem uma editora, dificilmente um escritor alça voos. A parceria entre ambos é primordial para que o público tenha acesso ao livro, pois o projeto gráfico, divulgação, paginação, revisão é vital para que o livro seja conhecido e adquirido pelos leitores.

⁸⁰ Fala do poeta Carlos Drummond de Andrade extraída do texto “A história de um livro”, escrita por Antônio Carlos Secchin e publicado no jornal *O Valor*, em 29/06/2012. Disponível em: www.valor.com.br

No final da crônica, os valores pessoais do seu editor são destacados: “José Olympio se revelou excelente praça, pois não editava apenas, ficava querendo bem aos editados, interessava-se por eles junto a quem de direito, ajudava-os em direito [...]” (*idem*, p. 51). As relações comerciais tornavam-se pessoais, porque Olympio se interessava não só pelo livro, mas pela pessoa do escritor. Mais do que uma editora, a José Olympio se transformava uma casa, onde os que dela participavam se gostavam e se admiravam.

Para o livro chegar às mãos dos leitores, não basta apenas o escritor redigir o texto. Há um exaustivo trabalho de vários profissionais, dentre eles: editores, preparadores, capistas, revisores e diagramadores. “Tomás Santa Rosa” (OC, 2002, p. 329), como mostra a quadra de rima AABB, é um desses importantes especialistas:

Não é santo nem rosa
mas é a linha radiosa
que ilumina o suplemento
quando não some no vento.

Tomás Santa Rosa (1909-1956), que “Não é santo nem rosa”, mas revolucionou a concepção gráfica e coreográfica no Brasil, também não foi deixado de lado. Ilustrar o suplemento é dar vida ao livro. Durante anos o designer gráfico ilustrou e projetou para a livraria e editora José Olympio livros de inúmeros escritores, inclusive o do próprio poeta, como as **Poesias** (1942), **A rosa do povo** (1945) e **Poesia até agora** (1948).

O sociólogo Gilberto Freyre (1900-1987), da mesma forma, se fez presente em “A Gilberto Freyre” (OC, 2002, p. 331), na quadra de rima ABAB:

a casa-grande; a senzala;
inda os remorsos mais vivos,
tudo ressurgue e me fala,
grande Gilberto, em teus livros.

Escritor e intelectual sensível e aberto ao cheiro, à cor e à vida cotidiana e coletiva do período colonial brasileiro. O poema é construído tomando como base uma de suas mais celebradas obras: **Casa-Grande e senzala** (1933), texto poético-sociológico, que retrata sob um olhar intrigante e muitas vezes irônico a formação da sociedade brasileira no contexto de miscigenação entre brancos, negros e portugueses.

O sujeito lírico pôde ler “[...] em teus livros” (de Freyre) “os remorsos mais vivos” em que o escritor ressalta as peculiaridades da origem do povo brasileiro; diferencia o estilo de colonização portuguesa tomando como base a espanhola e a inglesa; aborda a influência da igreja católica nas decisões da colônia; além de comentar a origem da promiscuidade brasileira,

do modo equivocado como se tratava a sexualidade dos índios e dos negros e o declínio do regime escravocrata no Brasil.

Pela Editora José Olympio, em 1962, para comemorar o 25º aniversário de **Casa-Grande**, foi publicado o livro **Gilberto Freyre**: sua ciência, sua filosofia, sua arte. Várias personalidades escreveram, nessa obra, ensaios sobre o escritor. Um deles foi Carlos Drummond de Andrade (1902-1987).

O tradutor de origem húngara e naturalizado brasileiro Paulo Rónai (1907-1992) consta nas páginas de **Viola de bolso** com uma quadra com seu nome - “Paulo Rónai” (OC, 2002, p. 329):

Veio da Hungria para a Rua do Ouvidor,
mas, ao ver entre nós a trega matilha
dos literatos, preferiu ficar na ilha
do governador.

José Maria Cançado (1993) conta-nos que a ligação de ambos ocorreu com a tradução do mais conhecido poema do poeta itabirano “No meio do caminho” e duas cartas enviadas de Budapeste para o Brasil. A primeira, datada de julho de 1939, Rónai dava notícias sobre a tradução do poema. A segunda, de fevereiro de 1940, era um agradecimento por duas antologias de Manuel Bandeira presenteados por Drummond.

Dois anos depois, Rónai procurou o poeta e chefe de gabinete do Ministério da Educação para explicar-lhe a situação da noiva, Magda Peter (judia), e pedir-lhe ajuda, pois ela encontrava-se retida em Budapeste. No ano 1944, o país é invadido por Adolf Hoffmann e mais quatrocentos mil judeus são mortos, grande parte nas câmaras de gás do campo de extermínio de Auschwitz, na Polônia.

No ano 1945, Rónai⁸¹ é naturalizado cidadão brasileiro e Magda Péter Rónai e sua mãe foram presas e assassinadas pela Gestapo. Em 12 de janeiro de 1945, Rónai comunica o ocorrido a Drummond desse acontecimento com fim trágico.

Na quadra acima, rima ABBA, o poeta brinca com a vinda de Paulo Ronái para o Brasil. Sendo a Rua do Ouvidor, uma das mais importantes do Rio de Janeiro no início do século XX e abrigando um grupo seleta de escritores, “matilha de literatos”, preferiu Ronái

⁸¹ Na tese **Paulo Rónai, um homem contra Babel**: O itinerário de engajamento no Brasil (2015), de Ana Cecília Impellizieri de Souza Martins é possível conhecer detalhadamente as contribuições do tradutor, revisor, crítico e professor húngaro naturalizado brasileiro.
Disponível: http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1012013_2015_completo.pdf. Acesso em: 12 jan, 2021.

ficar em um lugar mais calmo, “ilha do governador”. Entre a Rua do Ouvidor e a ilha do governador, em comum, a terminação “dor”.

Na biblioteca de Drummond consta, segundo Leonardo Cazes, responsável pela matéria “Obra que reúne 1,5 mil frases no latim ganha nova edição e prova sua atualidade” publicada em 12/08/2017, um exemplar de **Não perca o seu latim** (1980), do ensaísta e filólogo Paulo Rónai. Fábio Frohwein, professor de latim da Universidade Federal do Rio de Janeiro, teria presenteado o poeta.

Em “Luís Martins”, poema de estrofe única de onze versos, (OC, 2002, p. 334) o eu lírico se coloca para dialogar com três outros poetas “Villon, Verlaine e Luís” que “encontraram-se na Lapa” e lá “trautearam suas canções / com riso/ lágrimas e uísque[...]”. Não há lugar mais apropriado para o encontro de três poetas do que um bairro boêmio do Rio de Janeiro. Lá se encontram os “Arcos da Lapa”, obra arquitetônica construída no período colonial. Hoje é considerado um dos cartões-postais da cidade maravilhosa.

Poucas são as informações acerca de François Villon (1431-1463), poeta francês cuja vida desregrada e marcada por bebidas, brigas, roubos, prisões o fez ser considerado o precursor dos poetas malditos.

Paul Verlaine (1844-1896) é considerado um dos maiores poetas simbolistas da França. Seus poemas falam de sonhos e de delírios, têm como temáticas o desejo, o inconsciente, a fatalidade, a cidade e o sexo em versos musicalizados e cadenciados. Villon-Verlaine foram mestres da arte da linguagem e parte de seus versos referem-se à sua biografia, tal como acontece com Drummond. Eles se confessam para nós, leitores. Villon, por exemplo, cita em seus versos o nome de amigos e artistas parisienses de seu convívio, o que, às vezes, dificulta saber de quem se trata para que não conheça tais personalidades. É justamente isso que Drummond faz na obra em análise. No poema “Companhia” (OC, 2002, p. 327), não conseguimos identificar quem é o “herói lendário, Rodrigo”.

Luís Martins (1907-1981), jornalista, crítico de arte, memorialista e poeta brasileiro, que em 1928 publica seu romance **Lapa** (1936), apreendido pela polícia. Em 1965, ganhou o Prêmio Jabuti na categoria "Biografia e/ou memórias" com a obra **Noturno da Lapa**. Inclusive foi na Lapa que se deu o encontro dos poetas: “Villon, Verlaine e Luís / encontraram-se na Lapa”. Lá “trautearam suas canções / com riso, lágrima e uísque, / e entre tantas emoções / deixaram na noite escura” [...] a luz mais terna, mais pura”. Quando poetas se reúnem, o ambiente fica mais iluminado, musicalizado e nostálgico. É o poder emanado pela poesia.

“Eneida” (OC, 2002, p. 328), como gostava de ser chamada pelos amigos, ou mais precisamente Eneida de Villas Boas Costa de Moraes (1904-1971), foi militante e escritora

carioca, autora de **História do carnaval carioca** (1958), uma das primeiras obras sobre essa festa. Em 1973, a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro teve como tema “Eneida, amor e fantasia” e a Paraíso do Tuiuti, em 2010, “Eneida, o pierrot está de volta”, em alusão ao fato de ela ter criado o baile do Pierrot no Rio de Janeiro e em Belém.

Enquanto uma cigarra zine
no ouro da tarde que desmaia,
fitas o rosto de Lenine
com o longo olhar da Krupaskaia....

Na quadra de rima ABAB, o eu lírico brinca com as fitas no rosto de Lenine e o olhar de Krupaskaia. Revolucionária bolchevique, Nadejda Konstantinovna Krupaskaia (1869-1939) foi esposa do líder revolucionário Vladimir Lênin (1870-1924). Publicou "Sobre o papel e a importância da União da Juventude", "Luta pela Juventude Operária", "Resposta à Juventude de Moscou" e "Como deve Organizar-se a Juventude”, no principal jornal da União Soviética, *Pravda*. Eneida, assim como Krupaskaia, sempre esteve envolvida contra as opressões do governo, o que lhe resultou em mais de dez prisões, processos e torturas. Marxista declarada, foi filiada ao Partido Comunista do Brasil (PCB) e, durante os anos de 1932 e 1935, liderou greves e manifestações contra o sistema capitalista.

“Na toalha de mesa”, poema de três quartetos, “de Regina Campos” (OC, 2002, p. 333-334), o garfo e a colher conversam: aquele pondera que “A vida, como o talher, / deve brilhar na limpeza”. Ele pede para reparar na alvura [da toalha] ao nos sentarmos à mesa. “Tranquilo: em casa mineira / nunca faltou um lugar”. A hospitalidade e o jeitinho acolhedor são marcas do povo mineiro. Não foi possível identificar quem foi Regina Campos e em que contexto aconteceu o episódio com a toalha de mesa, mas inferimos ter sido um fato importante que marcou o poeta para que ela viesse figurar nas páginas de um de seus livros.

“A Van Jafa” “que me propôs comprarmos uma ilha” é uma oitava (OC, 2002, p. 336), em que Carlos (eu lírico) recebe essa ousada proposta. Ele explica a Van Jafa, autor de **Menino ou anjo**, que “ter é perder” e que no fim a impressão que tem é “que a melhor ilha ainda é filha”. Ou seja, se tem que se isolar, que seja no amor da filha (Julieta) capaz de rejuvenescer a alma de um pai. Resultado da proposição: “Não, não compramos a ilha”.

No poema de única estrofe de dezessete versos “Godofredo Neto” “recém-nascido” (OC, 2002, p. 336), inferimos que o texto foi escrito para saudar a chegada ao mundo de uma vida, Godofredo Neto, “neto e filho de gente/ digna de todo afeto”- Godofredo Rangel, autor de **Vida ociosa** (1920) para quem escrever bem, isto é, respeitando as normas da Língua

Portuguesa, era obrigação de um bom escritor. Trata-se do desejo secreto deste “avô de brinquedo / discreto porém ledó?”. O eu lírico, por fim, pede que seja recolhido suavemente “o talento, a beleza / o vasto coração [...]” / no centro de sua alma” para formação dessa criatura que estava chegando a este mundo.

As artes plásticas foram lembradas duas vezes na imagem de “A Sylvia Charleó (OC, 2002, p. 334-335) e “A Sylvia Charleó⁸² (OC, 2002, p. 338). No primeiro poema, formado por quatro quadras, o poeta declara que “em todas as casas vive a / graça da fraternidade” de Sylvia, assim como sua pintura, onde quer que ela vá “leva algo de nós, puro e gentil”. Criador e criatura foram descritas sob o prisma da admiração.

O segundo é uma quadra em que para a artista é desejada a cor do céu: “azul de lado a lado”.

Da cor mesma do céu
seja este ano pintado
para Sylvia Chalreó:
azul de lado a lado.

Em 1931, Sylvia criou um clube feminista em Niterói e sete anos depois fundou a revista *Esfera*, dedicada às artes e às ciências. Dentre os colaboradores do periódico estavam Drummond (1902-1987), Jorge Amado (1912-2001), Graciliano Ramos (1892-1953) e outros. O PCB, partido do qual os referidos escritores chegaram a fazer parte, incentivou bastante a publicação da revista, que contou com vinte e quatro edições entre os anos de 1938 e 1950.

“A Guignard” (OC, 2002, p. 332-333) é um poema de quatorze quartetos que inicia parecendo uma carta:

Caro pintor Guignard, que estás enfermo:
daqui desta cidade, onde perdura
o eco fantasista de teus passos
pelos caminhos claros da pintura.
[...]

Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), artista completo, atuou em todos os gêneros da pintura - de natureza morta, paisagens e retratos - a aquelas de cunho religioso e político. Colaborou para consolidar o Modernismo Mineiro nas artes.

Guignard cantou em “passarinhos e folhagens, / em cores mais sutis que a própria cor[...]”. Além disso, pintou “o teu sonho” “e na raiz do sonho vela o amor”. No fim da vida,

⁸² Em 2014, a escritora Ana Lúcia Queiroz lançou com a fotógrafa Márcia Zoet o livro *Maracangalha* para resgatar a vida dessa feminista e democrata que usou sua arte para retratar os morros cariocas. O livro tem esse nome em alusão ao apartamento “Maracangalha” da pintora, que servia de abrigo para intelectuais. Suas salas eram visitadas por inúmeros artistas, como o poeta Drummond e o artista plástico Santa Rosa.

por motivos de doença precisou ficar internado, quando foi surpreendido com as seguintes palavras:

Daqui te mando, amigo, esta mensagem
à casa de saúde onde repousas
do teu muito cismar em nuvens e anjos,
que, entre todos os bens, são tuas cousas.

[...]

Amigos e modelos, em conjunto
afetuoso, por sobre a Mantiqueira,
fazem-te esta visita sem palavras,
fruto de simpatia verdadeira

[...]

Volta, Guignard, de corpo restaurado
ao mundo material, de onde extraías
o delicado mundo guignardiano,
entre balões, nas altas serranias.

Guignard encontrava-se enfermo e lutava para restabelecer sua saúde, quando recebeu esse poema-mensagem não só de Carlos (eu lírico), mas de “Amigos e modelos, em conjunto / afetuoso, por sobre a Mantiqueira” que visitam “sem palavras” Guignard. Na última estrofe, pede-se para Guignard voltar com o “corpo restaurado”, ou seja, recuperado para o seu próprio mundo que se configura “entre balões, nas altas serranias”.

Drummond também conversou com poetas de outras nacionalidades, como o uruguaio Cipriano Santiago Vitureira (1907-1977) e o português Alberto de Serpa (1906-1992). O primeiro é um poema de dezesseis versos, dividido em quatro estrofes de quatro versos cada uma, em que se repete (em todas) o verso “lá no Uruguai”, do qual transcrevemos a segunda e terceira estrofes:

“A Cipriano S. Vitureira”
em seu aniversário

[...]

Poeta sutil, humano e forte, entanto
artista que sua própria arte abstrai
para sentir melhor o alheio canto
lá no Uruguai.

De Portinari o diáfano captura,
e o de Bandeira – casto sorriso? Ai?
Clara compreensão, amigo e pura,
lá no Uruguai. (OC, 2002, p. 335)

Com sua “viola de bolso brasileira”, o eu lírico “saúda Vitureira”, / lá do Uruguai”. Depois de ser cortejado, há uma breve descrição “Poeta sutil, humano e forte” do autor de **La**

siega del musgo (1927) e divulgador da cultura brasileira em seu país, sobremaneira enquanto esteve à frente da secretaria do Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño desde sua fundação em 1941. Dentre os autores mais divulgados: Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). Vitreireira remete a Carlos (eu lírico) a limpidez do artista plástico Cândido Portinari (1903-1962) e o “casto sorriso” de Manuel Bandeira (1886-1968).

O não recebimento de uma encomenda muito importante foi o mote para conversar com o autor de **Quadros** (1924):

“A Alberto de Serpa”

que não recebera **Claro Enigma**

Meu querido poeta
o livro era bem pouco
na garganta secreta,
algo de triste e rouco. (OC, 2002, p. 335-336)

[...]

O poema de quatro estrofes de quatro versos (transcrevemos a primeira) é o desabafo do eu lírico sobre o não recebimento da obra **Claro enigma** (1951), pelo autor de **Varanda** (1934). Inferimos que o livro foi enviado ao amigo-poeta, mas se perdeu entre Brasil e Portugal, “Rio e Porto”. Mas, algo mais importante não foi perdido entre ambos: “Essa altiva lembrança” e o “anúncio de esperança: / teu nobre canto, Alberto”. Esperança é uma espécie de antídoto usado por alguns poetas para dar sentido à existência. Lembranças e esperanças podem ser revitalizadas e/ou ressignificadas, não perdidas.

A terceira parte da obra, “BOAS-FESTAS”, inicia-se com um poema para outro artista plástico:

“A Antônio Bandeira”

Caro pintor Bandeira,
que tua mão certa

encontre a cada dia
essa alegria

de reinventar o mundo
tornando-o mais profundo,

[...]

Modelador de brumas,
formas raras, espumas,

[...]

seja-te o ano propício
a esse teu nobre ofício.

vai sempre transformando
(amar se aprende amando). (OC, 2002, p. 337-338)

Antônio Bandeira (1922-1967) além de pintor foi desenhista e gravador. Sua pintura capta a vida urbana de Fortaleza. Ele foge da figura do pescador e do jangadeiro e olha para as populações marginais da cidade. Seus quadros, como “Paisagem noturna” (1944), e “Desempregados” (1944), apresentam desenhos fortes e pinceladas energéticas, vibrantes e dramáticas. Após um período na França, sua obra toma contato com o cubismo e o fauvismo. Sua pintura torna-se mais gestual e aberta ao automatismo surrealista, como nos remete as palavras do poeta “brumas”, “formas raras, espumas[...]”. Essa abertura advém do fato de que para Bandeira quando se faz um quadro há toda uma sequência de outros quadros que ficaram para trás.

O poema, formado de treze dísticos, com rimas emparelhadas assemelha-se a uma carta enviada ao pintor, em que lhe deseja que sua “mão certa / encontre a cada dia / essa alegria / de reinventar o mundo” através de sua arte. Dentre os instrumentos usados na construção da história estão as mãos humanas, símbolos de força, de trabalho e de poder. É através delas, que ao longo dos séculos, os artistas se expressam, se expõem e transmitem os anseios de uma sociedade de “reinventar o mundo” e torná-lo mais profundo. O trabalho manual do artífice desmistifica as soluções engenhosas pregadas pela engenhosidade e racionalidade da técnica.

A estagnação e a monotonia são vocábulos que passam longe do artista, um experimentador incessante do novo, que dia após dia “vai sempre se transformando” até atingir o ideal pretendido. Enquanto não o atinge, usa seu tempo para outras tentativas, novas descobertas e, à medida, que se descontrói acaba por se construir e se solidificar a tal ponto que estabelece um diálogo consigo mesmo, quando no verso “(amar se aprende amando)” alude à obra homônima datada de 1985, em que o leitor pode realizar um percurso pelas diferentes formas que o amor pode assumir.

“A Antônio Camilo de Oliveira” (OC, 2002, p. 338) é um poema de cinco quartetos de redondilha maior com rimas ABAB. O sujeito lírico pede ao carteiro que se encaminhe “rumo à velha Itabira,” / terra saudosa entre as terras, / e em certo sobrado mira”

aquele em quem tanta viagem
 pelas partidas do mundo
 não ressecou a miragem
 e o sentimento profundo
 [...]

O endereçado é o viajante com variadas “partidas do mundo”: Antônio Camilo de Oliveira, conterrâneo de Drummond, embaixador do Brasil junto ao México e em Bruxelas.

Foi, ainda, conselheiro na embaixada em Paris e Ministro do Brasil em Lapaz e Costa Rica. Atuou também como secretário na delegação do Brasil em Lapaz e nas embaixadas em Londres e Santa Fé. Embora Antônio Camilo tenha viajado bastante, o eu lírico nos conta que ele “não ressecou a miragem / e o sentimento profundo”, pois mesmo conhecendo tantos países, talvez, assim como Drummond, seu coração sempre esteve em sua terra natal.

Ele pede para contar-lhe também que o eu lírico é igualmente um exilado, e que “inveja essa romaria” das viagens empreendidas por Antônio Camilo de Oliveira. Seu exílio se deu em decorrência de seu nascimento *gauche*, já Camilo porque viaja pelo mundo e pouco está presente em sua terra natal. Por fim, o sujeito lírico apresenta seus respeitos “à senhora Embaixatriz”.

Nessa seção, constam quatro quadras: “A Dália Antonina” (OC, 2002, p. 339), “A Charles Edward Eaton” (OC, 2002, p. 341), “A Paulo T. Barreto” (OC, 2002, p. 342) e “A Antônio Herranz” (OC, 2002, p. 343). Embora seja considerada uma forma popular poética, na obra drummondiana, ela tem cumprido bem o seu papel de homenagear os amigos.

A primeira quadra (ABAB) faz referência à pintora e mãe de Francis Hime (1941) Dália Antonina (1918-1975):

Que o ano novo, abrindo a cortina,
dê sempre a nuance mais pura
e a mais leve, humana ternura
do pincel de Dália Antonina.

Singelamente o eu-lírico deseja um ano novo como se fosse um abrir de cortina, em referência ao fato de ela ser decoradora de interiores, com “a nuance mais pura / e a mais leve” fruto do trabalho da artista com a ternura com que faz uso de seus materiais de trabalho, tal como o pincel.

Em seguida, a conversa com os escritores estrangeiros permanece na pessoa de “A Charles Edward Eaton” (OC, 2002, p. 341):

Imagens sempre graciosas, alados
pensamentos (perfume e flor do dia)
ofereça o destino, em seus selados
arcãos, ao Poeta e sua Poesia.

O contista e poeta americano Charles Edward Eaton (1916-2006), no Brasil, é conhecido pela tradução literária da obra Jorge de Lima - **Poesia Completa**. A obra do escritor **O país é azul** (1994) é repleta de “Imagens sempre graciosas” e palavras que remetem à

natureza como “flor”, chuva”, “pôr-do-sol”, “nuvens” etc. Ao “Poeta” e sua “Poesia” são oferecidos o destino “em seus selados arcanos”, ou seja, misteriosos.

A penúltima quadra (ABAB) é dedicada a “Paulo T. Barreto” (OC, 2002, p. 342):

Vida: sê toda ritmo, sob divina
 proporção – rogo-te um mau quarteto.
 Aquele a quem o amor da arte ilumina,
 protege-o sempre: ao bom Paulo Barreto.

O Paulo Barreto de que temos conhecimento é o pseudônimo do escritor, dramaturgo e um dos mais argutos cronistas do cenário carioca do início do século XX, João do Rio (1881-1921). Contudo, não podemos afirmar com precisão de que se trata da mesma pessoa. O mais importante é saber que a Paulo T. Barreto “Aquele a quem o amor da arte ilumina” foi ofertado “um mau quarteto”. O eu lírico se coloca em uma posição de humildade no processo de criação.

A última quadra (ABAB) traz à tona o produtor e diagramador Antônio Herranz:

A vida se renova na esperança
 De um dia novo. Fulgem as estrelas
 Lá onde a mão do homem não alcança
 Mas é mais doce, aqui na terra, vê-las.

Um dos trabalhos de design de Herranz foi a obra **Menino de engenho** (1957), de José Lins do Rego, pela editora José Olympio, cujas notas são do próprio Drummond. A esse artista foi lembrado sobre a renovação da vida no sentimento de esperança. E onde a mão do homem não alcança, céu, as estrelas brilham, “Mas é mais doce, aqui na terra, vê-las”. Estar vivo e poder contemplá-las de onde estamos é um processo de renovação.

Dos poemas curtos, passamos para aqueles mais extensos como “A Yolanda Guedes” (OC, 2002, p. 340-341), formado por nove quartetos e um dístico, em que o sujeito lírico diz “Obrigado” ao “Ano velho e caduco, / que se despede cansado[...]”. Um ano em que não se pôde obter tudo, pois “(nem tudo se logra obter)”. Agradece “pela brisa de Ipanema / com cheiro de água clara / que o Prefeito mandou,” em alusão ao mar carioca; agradece pelo riso das meninas a passear de bicicleta; agradece “pela santa luminosa / que em carro de ouro sorria,”; agradece pela visita do neto, que veio e voltará;” agradece “por tudo que o acaso trouxe, ou melhor, o coração, / de leve, tranquilo e doce, / e que não cabe na mão”. A gratidão demonstrada pelo poeta é uma forma de reconhecimento às coisas boas que estão ao seu redor.

Em outro momento, o eu lírico já havia confidenciado que tinha apenas duas mãos e o sentimento do mundo; agradece pela mensagem de “Yolanda, / Marlene, Wanda, e seus dois

irmãos” a quem nós não conseguimos identificar. Por fim, tem-se “a graça do sentimento” que “ilumina esse momento”, isto é, o sentimento de gratidão, tônica do poema. Para além de um gesto de reconhecimento, a gratidão é um sentimento de satisfação e contribui para nos conectar como o outro.

Em uma estrofe única de doze versos o jornalismo foi homenageado através do casal “A Niomar Moniz Sodré & Paulo Bittencourt” (OC, 2002, p. 341). O eu lírico usa a fase azul do pintor espanhol Pablo Picasso para colorir o abraço que reunirá “bons amigos”: “Chagall”⁸³ e “Max Bill”⁸⁴.

Reunidos os amigos, Carlos (eu lírico) pedirá “venturas mil / e que tudo corra bem / e que a sorte seja terna / ao Museu de Arte Moderna / em Cinquenta e Três. Amém”. Um museu além de um espaço de congregação da arte, é um ambiente de socialização, de preservação da memória cultural de um povo. Além de difundir o conhecimento, desperta a curiosidade e promove o debate. Drummond é um artista e do seu “canto” sente satisfação com a criação de locais que reúnam outros tipos de artes para além da palavra escrita.

Niomar Moniz Sodré (1916-2003) foi jornalista e empresária e ao lado de Raimundo Castro Maia (1894-1968) e Mariana Martins (1894-1973) fundou o MAM – Museu de Arte Moderna referido no penúltimo verso do poema, a quem Carlos (eu lírico) desejou que tudo ocorresse bem. Com a morte de seu marido Paulo Bittencourt (1895-1963), assume a presidência do Jornal *Correio da Manhã* – periódico brasileiro que atuou entre os anos de 1901 a 1974, no qual Drummond exerceu o papel de cronista. As crônicas da obra **Fala, amendoeira** foram publicadas inicialmente no referido jornal e, posteriormente, reunidas em livro (1957). Opositora do regime militar, Niomar teve seus direitos cassados, foi presa e processada. O *Correio da Manhã* teve uma história gloriosa e terminou silenciado cruelmente pelo Regime Militar.

E a conversa continua com os poetas de outras nacionalidades, como o espanhol “A Rafael Santos Torroella” (OC, 2002, p. 342), poema de estrofe única com dezesseis versos em redondilha maior em que o eu lírico confia que:

⁸³ Marc Chagall (1887-1985) foi um dos artistas mais completos do século XX – pintor, ilustrador de livros (Fábulas de La Fontaine), criador de vitrais, tapeçarias e gravuras. Na década de 1930, suas pinturas retratam as perseguições empreendidas pelo governo nazista.

⁸⁴ Max Bill (1908-1994) foi pintor, arquiteto, professor e um dos designers mais conceituados do século XX. Suas ideias sobre arte foram relevantes para o movimento concretista brasileiro, contudo foi um crítico severo da arquitetura moderna brasileira, que afirmava ser “anti-moderna”.

[...]

Nascemos todos velhos,
 e nova é sempre a vida.
 mas algo em nós reabre
 as pétalas e a fria
 matéria do ano morto
 estremece à carícia
 ardilosa do tempo.
 na graça matutina
 deste momento, escuto,
 generosa e emotiva
 caro poeta de Espanha,
 tua palavra amiga.

Na concepção do eu lírico, “nova é sempre a vida”, diferentemente do homem, que já nasceria velho. Embora isso ocorra, o homem tem a capacidade de se reabrir e de se renovar a cada momento graças ao “tempo”. É ele justamente que permite a Carlos (eu lírico) escutar de forma “generosa e emotiva” a “palavra amiga” do “poeta de Espanha”, autor de **Antologia Poética** (1952).

O alagoano Valdemar Cavalcanti (1912-1982) surge no poema de uma estrofe com oito versos também em redondilha maior, como no texto anterior. É pedido ao carteiro que cumprimente “da Gávea no aconchego [...]”, no poema (“A Valdemar Cavalcanti”, 2002, p. 342):

[...]

Valdemar Cavalcanti.
 (Inda que um só momento,
 Dai-lhe folga e sossego,
 poetas de suplemento).

Jornalista e crítico literário, fez parte de um grupo seleta de escritores do regionalismo brasileiro, como Graciliano Ramos (1892-1953), Jorge Amado (1912-2001), Rachel de Queiroz (1910-2003) entre outros. Durante duas décadas foi colunista diário do jornalismo impresso pelo *O Jornal*, de Assis Chateaubriand (1892-1968). Atuou como redator-chefe do *Jornal de Letras* e diretor do “Suplemento Literário” de *O Jornal*, dos Diários Associados. Sendo responsável por esse setor do jornal, o eu lírico pede para que “os poetas de suplemento” lhe deem “folga e sossego”. Participou ativamente, em Maceió, sua terra natal, da Semana de Arte Moderna ao lado de outros nomes ilustres.

O diálogo estabelecido por Drummond também inclui os críticos literários, como “A Paulo Rónai” (OC, 2002, p. 343) e “A Emanuel de Moraes” (OC, 2002, p. 343), em poemas

de estrofe única. O primeiro (1907-1992), falado anteriormente, além de tradutor foi revisor e crítico literário.

A Paulo Rónai, desta vez,
traga o destino bem disposto
(para sentar-se mais a gosto)
uma cadeira de Francês.
[...]

Húngaro naturalizado brasileiro, Rónai travou amizade com Cecília Meireles (1901-1964), Guimarães Rosa (1908-1967) e com o próprio Drummond (1902-1987). Além disso, foi professor de Latim e Francês no Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro. O eu lírico deseja a Ronái um “destino bem disposto” para sentar-se e quem sabe aprender francês, uma de suas matérias preferidas em tempos de escola, como descreve o poema “Aula de Francês” (OC, 2002, p.1090).

O segundo, foi o carioca Emanuel de Moraes (1921-2011), que produziu uma obra extensa e variada que abrangeu o romance, passou pelo teatro, o ensaio, a poesia e a crítica literária. Exerceu também a profissão de jornalista nas colunas do *Diário Carioca*, como cronista forense, sob o pseudônimo de Othon Ribas e depois como editorialista (MORAES, 1970, p. 278).

Peço a um anjo fiel
derrame por igual
a doçura do mel
e a nobreza do sal
sobre o poeta Emanuel
em sua catedral
de barro ou de cristal
em seu fino vergel
requintado e verbal.

Trata-se de um estudioso das obras do poeta Manuel Bandeira - **Análise e interpretação literária** - (1962) agraciada com o prêmio José Veríssimo da Academia Brasileira de Letras. Seus livros, assim como os de Drummond, foram editados pela Editora José Olympio, como **Drummond Rima Itabira Mundo** (1970). Segundo o teórico, no livro referido, Drummond “era um escritor exemplar, culto e consciente do que está fazendo, e não um improvisador interessado em armar escândalo para fins de promoção pessoal” (MORAES, 1970, p. 279). O estudioso defendeu que os ambientes de Minas Gerais e Itabira e os primeiros anos de vida do poeta são as raízes fundamentais da poesia drummondiana.

Além de José Olympio, Carlos Ribeiro, proprietário nos anos 50 da Livraria São José, um dos editores e sebos mais importantes do Rio de Janeiro, também foi destacado:

“Carlos Ribeiro”

Que desejo ao grande livreiro
meu amigo Carlos Ribeiro?

Que entre livros e amigos viva
uma existência sempre ativa;

e sua vida seja como
um delicado e nobre tomo

[...]

E tenha como prefácio
um verso de Pope ou Horácios

[...]

Que portanto o grande livreiro
meu amigo Carlos Ribeiro

na Rua São José viva tranquilo
entre uma *princeps* de Camilo
e tratados de Auguste Comte
enquanto fulge no horizonte

aquela estrela benfazeja
dos buquinistas. Assim seja.

Ao amigo José Carlos Ribeiro é dedicada “uma existência sempre ativa”. Já que estava sempre rodeado de livros, o poeta desejou que sua vida fosse “um delicado e nobre tomo”, cuja prefácio tenha versos de “Pope ou Horácios”⁸⁵. O primeiro contato do poeta é com Carlos Ribeiro. Em seguida, com dois outros grandes escritores. Alexander Pope (1688-1744), poeta inglês e satírico, considerado um dos mais brilhantes da era Augustana. Conhecido por sua tradução Homero, que levou três anos para ser construída, em estilo dístico e heroico, o mesmo adotado pelo Drummond nesse poema. Em sua obra **Ensaio sobre o homem** (1733-1734), discute se é ou não possível reconciliar os males deste mundo com a crença no criador justo e misericordioso. Em muitos de seus versos, o eu lírico Carlos mantém uma relação de contraposição, certa animosidade e desconfiança com um “Deus triste” (OC, 2002, p. 742-743) e “Único” (OC, 2002, p. 742) coberto de culpas e enigmas.

⁸⁵ Quinto Horácio Flaco (65 a.C. - 8 a.C) poeta lírico e satírico romano cujos poemas apresentam um tom epicurista, porque ele acreditava na importância de se aproveitar o tempo presente, a brevidade da vida, assim como a busca pela tranquilidade. Certamente os trabalhos mais famosos de Horácio são suas “Odes”. Seus poemas versam sobre temas variados como amizade, amor, religião, a moral, patriotismo etc. Em sua *Ars Poética*, carta dirigida aos Pisões o escritor enfatizou a existência de noções éticas para o exercício da literatura, noções sobre poesia, criação literária e a própria formação do poeta. Além de celebrar os mestres gregos, a obra discorre sobre as dificuldades de dar conselhos para os poetas iniciantes.

No poema de cinco estrofes “Versos de Deus” (OC, 2002, p. 1225-1226), apenas para exemplificar, é “Com leveza e graça” que “o homem pensa Deus” com uma garra apenas a fitar o mundo e desferir bicadas “as coisas, / indiferente às coisas”. Na quarta estrofe, Deus é descrito como um ruminador que passaria seu tempo pensando em “Mais terremotos?”, “Uma nova guerra?”. Diante da maior dádiva, a vida, não se sabe se nasceriam “artista”, “idiotas” ou “robôs”. Diante desse quadro, só resta a Carlos uma perguntar: “Por que Deus é horrendo em seu amor?” (OC, 2002, p. 460).

Ao livreiro e amigo, o desejo que viva “entre uma *princeps* de Camilo / e tratados de Auguste Comte”. O diálogo continua com a edição de Camilo, provavelmente, Camilo Castelo Branco (1825-1890), um dos escritores mais proeminente da Literatura Portuguesa. Em 1863 publica **Amor de perdição**, que lhe traz reconhecimento nacional. E que viva entre os “tratados de Auguste Comte” – (1798-1857) criador de uma filosofia positivista. Defendia a ideia de que uma sociedade só pode ser reorganizada através de uma reforma intelectual do homem. E que no meio de todos esses tomos e escritores, a estrela generosa desses buquinistas, livreiros antigos, resplandeça.

O quarto momento do livro intitula-se Dedicatórias de “Claro Enigma”. A obra publicada em 1951 traz à tona um Drummond mais melancólico, mais reflexivo, mais inquieto e mais envolvido com as questões sobre a condição humana. O próprio título do livro já expressa um descompassado entre o escritor e a sociedade da qual faz parte.

Não poderia ser diferente, uma vez que o contexto de sua publicação é desolador: Guerra Fria e uma iminente ameaça de bomba atômica em um mundo polarizado: de um lado os capitalistas, representado pelos Estados Unidos; de outro, os socialistas, antiga União Soviética e uma posição sectária das esquerdas. Além desses aspectos externos, há também aspectos internos: a desilusão com aqueles que promovem um mundo caótico e a decepção com os que se mostram apáticos com o contexto vigente.

Para Drummond, ter que escolher um dos lados o conduz ao pessimismo e ao sofrimento. “Revoltado”, o poeta adormece seus interesses pelos problemas sociais cultivados em sua obra anterior **A rosa do povo** (1945) e volta-se para dentro de si na tentativa de compreender questões existenciais. O escritor politizado cede espaço para o escritor, essencialmente, desencantado.

Claro enigma (1951) é, pois, uma pintura negativa, interrogativa e reflexiva de uma época. Dois acontecimentos históricos marcam a composição da obra: as consequências da bomba atômica jogada sobre a cidade japonesa de Hiroshima, em 1945, e Guerra Fria, em 1947, com o fim da Segunda Guerra Mundial. Diante de um contexto niilista, sua poética sofre

alterações. Os temas, em um tom metafísico, passam a ser a vida, a morte, a ausência e a própria poesia como a arte da palavra. Além disso, estabelece um diálogo com os autores clássicos, como: Camões (1524?-1580), Dante Alighieri (1265-1321), Sá de Miranda (1481-1558) e o modernista Fernando Pessoa (1888-1935).

Embora em um tom menos explícito, o poeta moderno, não deixou de refletir sobre temas políticos e sociais. É preciso salientar que alterando sua leitura de mundo e sua escritura, seu leitor também precisou acompanhar tais mudanças. Além disso, nesse período, houve uma transformação na relação entre público e a obra:

Se antes o problema era publicar, a partir desse momento (princípio dos anos 40) o problema passa a ser como ter os livros lidos. A indústria editorial desenvolve-se em concomitância com a fuga de público para outras áreas não letradas de interesse cultural (PILATI, 2009, p. 152).

A música, o cinema e as novas tecnologias atraem cada vez mais o público. A poesia torna-se cada vez menos lida e espera-se por um leitor mais perspicaz com um grande conhecimento de mundo e literário capaz de desvendar enigmas. Ou seja, a recriação poética dessa época nos brinda com a possibilidade de descobrir sentidos mais amplos e novas concordâncias entre som e ritmos.

A obra é composta de quarenta e dois poemas e dedicada ao amigo Américo Facó (1885-1953) e tem uma epígrafe do poeta francês Paul Valéry (1871-1945), de quem sofreu influência. A epígrafe “Les événements m’ennuient” (Os acontecimentos me entediam) é um aviso de um certo adormecimento com a poesia social. A esse respeito, Affonso de Sant’Anna comenta:

a epígrafe “les événements m’ennuient” denuncia que o poeta se recolheu a si mesmo para privar do convívio de sua memória numa atitude mais metafísica. E é justamente a partir daí que sua poesia melhor se define como poesia lírica. Emergindo de dentro de si mesmo, não fazendo composições memorialistas, e sim uma memória da memória numa atividade metapoética, que elide definitivamente sujeito e objeto e atinge a intemporalidade do verbo (SANT’ANNA, 1972, p. 215)

Entediado dos acontecimentos vivenciados, dentre eles as guerras, a melancolia e o desencanto passam a compor os versos drummondianos. Neste momento em que “o poeta se recolheu a si mesmo” seu lirismo ficou mais acentuado, em virtude de uma consciência apurada das perdas; seus questionamentos mais íntimos e sua subjetividade conservarem-se mais expostos. As composições memorialísticas ficaram para uma outra conjuntura (**Boitempo**), pois a prioridade foi uma “atividade metapoética” marcada pelo anacronismo. Para tanto foi necessária uma abstração do real.

José Guilherme Merquior diz que com a publicação de **Claro enigma**, críticos e leitores, viram um terceiro Drummond: o primeiro foi o humorista de **Alguma poesia**, o segundo o social de **A rosa do povo** e agora o “[...] pessimista semiclássico, fugido da sociedade, alheio às lutas concretas, descrente de tudo e de todos” (1996, p. 100). Incredulidade diante de tantas atrocidades trazidas pelas guerras, sim, absorto das lutas, nunca. Drummond, mesmo nos tempos de individualismo, era um lutador e desde os anos de 1940 não fugiu às querelas de seu tempo.

Em **Claro enigma**, dividido em seis partes, o poeta eleva a linguagem a um alto grau de maturação e independência e, em nenhum momento, se desfaz do sentimento (político e participativo) do mundo.

A primeira parte tem dezoito poemas e intitula-se “Entre o Lobo e o Cão”. Aqui, Drummond estabelece contato com o poeta Português Fernando Pessoa (1888-1935), no poema “Sonetinho do Falso Fernando Pessoa” (OC, 2002, p. 251):

Onde nasci, morri.
Onde morri, existo.
E das peles que visto
Muitas há que não vi.

Sem mim como sem ti
Posso durar. Desisto
De tudo quanto é misto
E que odiei ou senti.

Nem Fausto nem Mefisto,
À deusa que se ri
Deste nosso oaristo,

Eis-me a dizer: assisto
Além, nenhum, aqui,
Mas não sou eu, nem isto.

Composto de versos hexassílabos, o poema é uma espécie de ensaio poético acerca do fenômeno da heteronímia pessoana. O poema inicia por oxímoros “Onde nasci, morri. Onde morri, existo”. Em seguida, o eu lírico fala das peles que veste, mas muitas não conhecem. As peles são, na essência, os inúmeros (em torno de setenta) heterônimos que Pessoa assumiu. Todavia, três são os mais conhecidos: Alberto Caeiro (1889-1915), Ricardo Reis (1887 - ?) e Álvaro de Campos (1890 - ?).

Na segunda estrofe, “Sem mim como sem ti / Posso durar”, o poeta- poeta, poeta-heterônimo depende do outro para existir, pois sozinho sente-se metade. O escritor precisa de vários “eus” para encontrar-se. Também Drummond, dentro de sua obra, desdobrou-se em outros “eus”. É o caso das *persona* e “Carlitos”, “José”, “Malvindo” e os pseudônimos no decorrer de sua carreira literária. Um escritor que afirme caminhar sozinho é uma temeridade, porque ele acaba se tornando um pouco de cada personagem, de cada lugar, de cada situação por ele criada, mas, principalmente, de cada leitura praticada.

Dialogando com o poeta português Fernando Pessoa, Drummond convida Fausto, personagem trágica do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) para participar da conversa: “Nem Fausto nem Mefisto[...]”. Fausto representa o mito do homem moderno. É o indivíduo que estaria disposto a perder a si mesmo em troca da realização de seus desejos. O poeta, que conversa com outro poeta, esclarece que não é Fausto (o ser deslumbrado pelo conhecimento), nem Mefisto (o demônio), mas é *gauche*, torto marginalizado. O eu lírico conclui que a tudo isso assiste, além, aqui, “Mas não sou eu, nem isto”, ou seja, “viver é ser outro”. Drummond, ao longo de sua obra, como um camaleão, transformou-se em vários para expor suas inquietações.

O múltiplo autor de **Mensagem** (1934) reaparece em “As identidades do poeta” (OC, 2002, p. 1404-1405), poema composto de nove estrofes:

De manhã pergunto:
Com quem se parece Fernando Pessoa?
Com seus múltiplos eus, expostos, oblíquos
em véu de garoa?
[...]

As mudanças, em todos os setores da sociedade, provocadas pelo processo de globalização ao longo dos séculos acabaram por desestabilizar o sujeito, tornando sua identidade descentralizada e fragmentada. A crise de identidade do homem moderno perdura até os nossos dias. Não há uma identidade fixa. Pessoa, por exemplo, tem “múltiplos eus”. Ou seja, ele assume várias identidades conforme suas necessidades. Ao longo do poema, Carlos (eu lírico) procura desvendar e radiografar Fernando Pessoa “feixe de contrastes / união de chispas / aluvião de lajes”. Se as sociedades modernas estão em constante transformação, os indivíduos-poetas que dela participam, também. Na terceira estrofe, Carlos (eu lírico), que nasceu sob a sina de ser *gauche*, também fala da sina e do destino “desse Pessoa”, assim como deseja saber o que lhe vai na alma.

Depois de muito ansiar e tentar descobrir “quem é quem” / na maranha / de fingimento que mal finge”, afinal o poeta é um mero fingidor, o eu-lírico toma uma decisão: “prefiro ignorar / esse enigma chamado Fernando Pessoa”. Afinal, ele deve saber que o modo de vida imposto pela modernidade nos livra da ordem tradicional que impera há alguns séculos. Dentro desse contexto, há a produção de novos sujeitos e, portanto, de novas identidades. Decifrar o enigma, de certo modo, o faria perder o encanto e a curiosidade em torno de “Fernando Reis de Campos Caeiro Pessoa” e de seu “irônico bilhete de identidade”. O véu do enigma torna a paixão mais duradoura de um poeta pelo outro.

Na segunda parte, “Notícias Amorosas”, composta de sete poemas, não há diálogos estabelecidos com outros escritores, críticos e/ou personagens. Na terceira, “O menino e o lobo”, dividida em quatro poemas, há três diálogos. Inicia-se com “O chamado” (OC, 2002, p. 272), formado por quatro quartetos, a conversa estabelecida é com Manuel Bandeira (1886-1968) através do poema “Pasárgada”, contido no livro **Libertinagem**, de 1930.

Carlos (eu lírico) encontra-se na rua escura com “o velho poeta” [...] exposto aos ventos da cidade”. Ele se encontra “curvo e desgarrado / na caótica noite urbana[...]” e sente “carência afetiva”, ou seja, sua postura física e sua postura emocional se complementam. Pergunta ao poeta “para onde vai – a que angra serena, a que Parsárgada, a que abrigo?”. Ele, singelamente, responde “Ao meu destino”. Qual seria ele?. Em seu poema “Epígrafe” (BANDEIRA, 1973, p. 5), formado por dois quartetos e dois quintetos, Bandeira confessou ser “bem-nascido” e feliz, mas depois veio o “mau destino” e fez dele o que quis. Em outro momento, ele responderia: “Morrer de corpo e alma” (*idem*, p. 246-247)

“Quintana’s Bar” (OC, 2002, p. 273) é um poema-narrativo em que o eu lírico/narrador nos relata seu encontro com Mario Quintana (1906-1994):

Num bar fechado há muitos, muitos anos, e cujas portas de aço bruscamente se descerram, encontro, quem eu nunca vira, o poeta Mario Quintana. Tão simples reconhecê-lo, toda identificação é vã. Em algum lugar - coxilha? montanha? vai rorejando a manhã.

[...]

O poeta aponta-me casas, a de Rimbaud, a de Blake e a gruta camoniana.

[...]

Signos criptográficos ficam gravados no céu eterno – ou na mesa de um bar abolido, enquanto debruçado sobre o mármore, silenciosamente viaja o poeta Mario Quintana.

“Poeta das coisas simples”⁸⁶, criador de uma obra extensa, marcada pela sensibilidade e profundidade com que enxerga o cotidiano, Quintana sobreviveu aos passadistas que tinham ojeriza ao verso livre, aos modernistas que odiavam o soneto, aos concretistas que se julgavam os especialistas em produzir poesia, os engajados que se tornaram panfletários, sobretudo aqueles que o taxavam de provinciano.

No poema em apreço, após o encontro entre os dois poetas que nunca se viram pessoalmente, mas foi “Tão simples reconhecê-lo” (Quintana), ambos conversam baixinho e se entendem. Mas, ao chegar a madrugada, com um nevoeiro “- dissolve-se o bar - o poeta”. No meio dessa névoa, ambos voam “sobre os tetos” e Quintana “aponta-me casas, a de Rimbaud⁸⁷, a de Blake⁸⁸ e a gruta camoniana”. Parece que os poetas se atraem.

Nesse permanente diálogo literário, recordemos que Drummond compôs um poema, já mencionado, intitulado “Casamento do céu e do inferno” (OC, 2002, p. 6-7). Se entre as pessoas o casamento ocorre entre aquelas que se amam, se admiram e têm afinidades, no poema drummondiano a união se dá entre o sagrado e o profano, entre o elevado e o baixo, entre Deus e o Diabo, ou seja, entre duas ordens antagônicas. Nessa união pouco convencional, próprio de um poeta *gauche*, em que “No azul do céu de metileno / a lua irônica”, há “Anjos da guarda em expedição noturna” e “o diabo espreita com o olho torto”. Parece ser o mesmo “anjo torto/desses que vivem na sombra” por ocasião de seu nascimento. O que ele espreita? Possivelmente as transgressões sociais que todos nós, direta ou indiretamente, praticamos. Com seu olho torto e sua luneta “que varre léguas de sete léguas” e seu “ouvido fino”, o Diabo consegue olhar/escutar suspiros de “bocas machucadas” e suspiros “mansos, / de amor”, além de “corpos enrolados” e “a carne” [que] “penetra na carne”. Os prazeres carnavais cedem lugar

⁸⁶ Na praça da Alfândega, Centro Histórico, em Porto Alegre/RS, terra natal de Quintana, os artistas Francisco Stockinger em coautoria de Eloisa Tregnaço (1958) construíram um monumento à Literatura Brasileira, de material metálico e coloração amarelada, composta por três peças: um banco e duas figuras humanas: Mário Quintana (sentado) e Carlos Drummond de Andrade (em pé). Embora o autor de *Espelho Mágico* (1951) não tenha participado ou transitado pelo eixo Rio-São Paulo, sua obra foi elogiada por praticamente todos os modernistas.

⁸⁷ Arthur Rimbaud (1854-1891) foi um poeta tão intenso como sua obra. Influenciou a música e as artes modernas. Externou em versos suas angústias e inquietações de uma forma singular. Enquanto Drummond foi um “Observador no Escritório”, Rimbaud foi um observador da hipocrisia humana. O primeiro exaltou as belezas de sua Minas Gerais; o segundo, as ruínas, os esgotos e a cidade de Paris com suas noites.

⁸⁸ William Blake (1757-1827), poeta e pintor inglês de traços libertários, viveu em pleno o Iluminismo e a Revolução Industrial. Tal como Drummond não se enquadrava com as convenções sociais da época. Seu olhar arguto o permitia ver as injustiças sociais, a pobreza e a miséria decorrentes da substituição do homem pela máquina. Ilustrou *O livro de Jó*, da Bíblia, *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri - trabalho interrompido pela sua morte. Em 1790, publicou sua prosa mais conhecida, *O matrimônio do céu e do inferno*, a qual já mencionamos, uma obra revolucionária em todos os sentidos: formalmente é a primeira obra inglesa em versos livres, composta a partir de chapas coloridas com desenhos circundando o texto. Blake defendia a negação da punição eterna e da autoridade, além do individualismo, a liberdade sexual, a relevância da mulher para o desenvolvimento de uma sociedade.

ao espírito. São os tempos modernos, tempo em que o eu lírico fica “comovido como o diabo” (OC, 2002, p. 5). Como a “lua” transformou-se em “irônica” e “diurética”, em uma mera “gravura de sala de jantar[...]”, então, “Que a vontade de Deus se cumpra! / Tirante Laura e talvez Beatriz, / o resto vai para o inferno”. Apenas se salvarão as musas: Laura, de Petrarca e, Beatriz, de Dante. Quintana também aponta para a “gruta camoniana”. Após essa bela viagem, “debruçado sobre o mármore, / silenciosamente viaja o poeta Mario Quintana”, mas sua obra permanece viva.

No poema “Aniversário” (OC, 2002, p. 273-274), formado por sete quartetos, de rimas alternadas, o poeta lembra e homenageia, por meio da personagem “Macunaíma”, Mário de Andrade (1893-1945):

[...]
 Este menino malasártico,
 Macunaíma de novo porte,
 escreve cartas no ar fantástico
 para compensar tua morte.
 [...]

A imagem de um “menino malasártico”⁸⁹, a quem chamou de Macunaíma⁹⁰, é pintada para lembrar “Os cinco anos de tua morte” (Mário de Andrade). Para um escritor, o melhor tributo que pode receber é ser lembrado por sua obra. Para “compensar” a morte do escritor, existem os seus escritos. Neste sentido, o escritor nunca morre, porque sua obra permanece sendo lida e relida pelas gerações posteriores.

Na quarta parte de **Claro enigma**, “Selo de Minas”, composta de cinco poemas, a terra natal do poeta é reverenciada. Com seis poemas, a penúltima parte da obra, “Os lábios cerrados”, tem como mote o silêncio, especialmente dos membros de sua família que viajaram, assim como Quintana. Apesar de não falarem mais, seus parentes permanecem vivos em sua memória. A última parte da obra “A Máquina do Mundo” é composta por apenas dois poemas.

Salientamos que as seis partes em que a obra se encontra dividida não são estanques. Elas conversam uma com a outra e dão unidade aos quarenta e dois textos, iniciado com o poema “Dissolução” (OC, 2002, p. 247-248), com seis quartetos e um quinteto, que traz a escuridão e a aceitação do eu lírico, “aceito a noite”, como também que dela brote “uma ordem

⁸⁹ Alusão a Pedro Malasartes, personagem malandra, sedutora, sábia e envolvente, comumente encontrada nos contos brasileiros.

⁹⁰ Macunaíma é a personagem de um dos romances, rapsódia, na definição de seu criador, mais emblemáticos da Literatura Brasileira, **Macunaíma** – o herói sem nenhum caráter, publicado em 1928. A obra apresenta um caráter revolucionário no que diz respeito aos aspectos formais, sintáticos e semânticos. Os objetivos do Movimento Antropofágico, criado por Oswald de Andrade, assimilar, deglutir, mas nunca copiar a cultura estrangeira pode ser sentida em cada uma das aventuras desse anti-herói, uma espécie de representante do povo brasileiro.

outra de seres”, porque neste instante a postura é de paralisia – “Braços cruzados” e, por último, finda com “Relógio do rosário” (OC, 2002, p. 304-305), belíssimo poema formado por vinte e dois dísticos com rimas emparelhadas (sons abertos e fechados) e versos decassílabos (heroicos e sáficos), tal como no poema anterior, a obscuridade está presente no percurso existencial do sujeito. De modo geral, a obra começa e termina com a mesma cor escura.

Retornemos à quarta parte de **Viola de bolso** (1952-1955) - “Dedicatórias de Claro Enigma”. O primeiro poema é dedicado a um casal muito conhecido da Literatura Brasileira “A Lúcia Miguel-Pereira & Octávio Tarquínio de Sousa” (OC, 2002, p. 344):

[...]

- Lúcia e Octávio – gente rara,
 gente do gosto mais fino
 e do melhor coração.
 Não queiras outro destino
 nem busques outra mansão.

Lúcia Miguel-Pereira (1901-1959), conterrânea de Drummond, foi uma influente crítica literária, biógrafa, ensaísta e tradutora. Foi esposa do também escritor e advogado Octávio Tarquino de Sousa (1889-1959). A esse casal, que morava “no rumo das laranjeiras” [...] “entre as árvores faceiras”, o sujeito lírico pede “Vai, meu livro, de mansinho”, que seja encontrada “a morada amiga e clara / de dois ilustres romanos / - Lúcia e Octavio – gente rara [...]”⁹¹. Ser lido pelos amigos, acreditamos, é sinônimo de uma crítica direta, fluída e sincera. E foram muitos os leitores, gente amiga, desse poeta *gauche*.

Dentre tantos amigos, destacamos mais um de seus conterrâneos: “A Emílio Moura” (OC, 2002, p. 344):

Caro compadre Emílio,
 se não lhe der trabalho,
 guarde em seu domicílio
 este livrinho falho.

De seu lugar na estante
 (longe, a vida confusa),
 como estará radiante
 vendo, no espelho, a musa!

⁹¹ Quando ambos morreram em um desastre de avião em Ramos, o neto, Antônio Gabriel de Paula Fonseca doou mais de cinco mil livros à Procuradoria Geral do Estado do Rio de Janeiro, que detém mais de trinta e cinco mil obras doadas, das mais variadas áreas do saber. Muitas das obras doadas contêm as dedicatórias e saudações dos amigos e admiradores como um poema em 12 versos de Carlos Drummond de Andrade num exemplar de *Claro Enigma*.

Emílio Guimarães Moura (1902-1971) foi um integrante do grupo modernista mineiro, que contribuiu, ao lado do amigo Drummond, para ampliar as ideias modernistas para além do eixo Rio-São Paulo. Juntos fundaram *A Revista* (1925), da qual falamos no primeiro capítulo.

Diferentemente dos companheiros que participaram do Grupo Estrela (Pedro Nava, Abgar Renault, Anibal Machado etc), Moura viveu sua vida inteira em sua Minas Gerais, mas conservou sua amizade com Drummond. Sua obra está situada no Modernismo por uma simples questão cronológica, porém suas características não coadunam com o período como já mencionamos. No texto acima, duas quadras de rima ABAB, é pedido ao compadre Emílio que seja guardado “este livrinho falho”. Apenas Drummond e Emílio sabem do que se trata o conteúdo fechado a sete chaves. Na estante, local onde ficará distante dos olhos alheios, somente Emílio poderá apreciá-lo, tal como se faz com uma musa.

A prosa regionalista foi lembrada na pessoa de “A Jose Lins do Rego” (OC, 2002, p. 44):

O capitão Vitorino,
com pinta de herói manchego:
leva este troço mofino
ao cara Zé Lins do Rego.

A quadra de rimas alternadas destaca criatura (“O capitão Vitorino”) e o seu criador (“Zé Lins do Rego”). O capitão é o típico “cabra macho nordestino”, homem forte, temido e que inspira respeito por estar sempre pronto para enfrentar os obstáculos. Apesar de ter assumido o código de valentão, Vitorino só consegue arrancar risadas e compaixão daqueles que estão ao seu redor. Trata-se de um cavalheiro errante, à semelhança da personagem Dom Quixote, um herói cômico, criado por Miguel de Cervantes (1547-1616). Ler Lins do Rego é entrar em contato com uma narrativa sensível, sincera e realista, com marcas pessoais de seu autor, fundada em ritmo oral conquistada pela geração de 1922.

Seus romances foram por ele nomeados como pertencentes ao “Ciclo da cana-de-açúcar” em referência ao papel que ocupavam na decadência do engenho açucareiro nordestino. A nostalgia desse período foi traduzida em sua obra por um tom realista: **Menino de Engenho** (1932), **Doidinho** (1933), **Banguê** (1934), **O Moleque Ricardo** (1935) e **Usina** (1936). Para entender o declínio do Nordeste canavieiro se faz imprescindível conhecer a obra de Lins do Rego, marcada por um profundo lirismo, em que o escritor dá ênfase a uma linguagem oral e o regionalista, cheia de vocábulos de quem conhecia a região e o povo retratados.

Os amigos de longa data são muitos, mas um em especial não poderia faltar: “A Milton Campos” (OC, 2002, p. 345):

Entre os amigos, excele o
que guardou, sob a ironia,
o melhor de Marco Aurélio:
Milton. Saúda-o, poesia.

Milton Soares Campos (1900-1972), político, professor, jornalista e cronista foi conterrâneo e amigo do poeta *gauche*. Companheiros desde 1918, quando iniciou o curso de Direito na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), além dos futuros políticos e também amigos Afonso Arinos de Melo Franco (1905-1990) e Gustavo Capanema (1900-1985). Em 1925, atuava, como o amigo poeta, como jornalista nos jornais *O Estado de Minas* e *Diário de Minas*.

O companheiro é lembrado aqui sob o signo da ironia “o melhor de Marco Aurélio”, alusão ao imperador romano (121d.C a 180 d. C), autor de **Meditações** – um tipo de diário em que ele anotava seus pensamentos e sentimentos sobre a vida.

Outro antigo conterrâneo é Cyro dos Anjos (1906-1994), no poema “A Cyro dos Anjos” (OC, 2002, p. 345):

O poeta com seu claro enigma,
que nada tem de enigma – é claro –
saúda em Cyro o paradigma
do escritor diserto e preclaro.

Drummond faz um trocadilho com sua própria obra **Claro enigma** (1951) “que nada tem de enigma – é claro –” para saudar seu companheiro de geração, “escritor diserto e preclaro” desde a década de 1920 em Belo Horizonte, em que Drummond era editor do *Diário de Minas* e Cyro ingressava como redator. Para aquele, a facilidade com que o autor de **A Menina do sobrado** (1979) se expressava tornava-o ainda mais garboso dentre os demais.

Durante os anos de 1931 e 1986 os dois trocaram correspondências pessoais e literárias⁹², chegando a aproximadamente 163 textos, que mostram uma amizade profunda e sincera a ponto de Drummond se mostrar um leitor crítico e mordaz dos prosadores regionalistas da Segunda Geração do Modernismo.

O poema “A João Condé” (OC, 2002, p. 345) nos torna conhecedores desse arquivista:

⁹² Para conhecer mais profundamente a relação entre os dois escritores, indicamos: MIRANDA, Wander de Melo; SAID, Roberto (Org). *Cyro & Drummond*. Correspondência de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro, 2002.

João, terrível arquivista
 e torcedor sem estigma:
 Tens faro de charadista?
 Decifra esse claro enigma.

João Condé (1912-1969), junto com os irmãos José e Elycio Condé, fundou o *Jornal de Letras, Artes* conhecido apenas como o *Jornal das Letras* ou *JL*, cujos colaboradores foram dentre outros Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Rachel de Queiroz (1910-2003) e Clarice Lispector (1920-1977). Duas características desse jornalista são denunciadas pelo poeta: “arquivista” e “charadista”. O fato é que Condé, durante 19 anos, escreveu uma coluna para a revista *O Cruzeiro*, com o nome de “Arquivos Implacáveis”. Esse nome foi dado pelo amigo Drummond. Consta que a coluna, publicada semanalmente, vinha com uma epígrafe do próprio poeta: “Se um dia eu rasgasse meus versos, por desencanto ou nojo da poesia, não estaria certo de sua extinção; restariam os Arquivos Implacáveis de João Condé”⁹³. Tais arquivos poderiam ser comparados, hoje, ao backup dos computadores, cuja importância é manter viva a memória de textos-documentos.

Para escrever seus “Arquivos”, Condé ganhava dos amigos a matéria-prima de que necessitava: cartas, bilhetes, fotografias etc. Havia, ainda, uma coluna chamada “Flash”, que continha uma biografia divertida sobre um escritor, como o número de seu sapato ou o tamanho do colarinho. A coluna tornou-se tão conhecida que ele passou a receber livros e cartas dos autores homenageados. Em 1956, as páginas dos jornais vão para a extinta TV Tupi – Os Arquivos Implacáveis na TV – onde o jornalista lia trechos dos livros e entrevistava os escritores.

Condé era um aficionado pelos originais de livros. Em seus arquivos há, por exemplo, os originais de **Fogo morto**, de José Lins do Rego, em 1945. O autor dava-lhe o manuscrito, ele datilografava, devolvia-o para o escritor e guardava os originais. Drummond, por exemplo, deu-lhe os originais de **Brejo das almas** (1934), onde consta a dedicatória “A João Condé, - antecipador de incerta posteridade – este exercício caligráfico de seu amigo Carlos Drummond de Andrade 25/10/47”⁹⁴.

Além de colecionador compulsivo, Condé era editor. Foi ele o responsável pela edição do livro **10 histórias de bichos e 10 poemas manuscritos**, de Drummond, Vinícius, Cecília Meireles, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima e Murilo Mendes, com

⁹³ Cf. VICENTE, Genival. *João Condé, o arquivista implacável (I)*. Disponível em: <http://www.jornalvanguarda.com.br>

⁹⁴ Cf. SCALZO, Fernanda. *História da literatura mora nos "Arquivos Implacáveis"*. Disponível em: www1.folha.uol.com.br.

ilustrações de Cândido Portinari e Santa Rosa. Em 2001, “Os Arquivos Implacáveis” tornam-se Condé Galeria de Arte, localizada no Rio de Janeiro⁹⁵. De arquivo a galeria: a expansão da arte, literária ou não, é sempre motivo de júbilo.

O cronista Brito Broca (1903-1961) e o ilustrador Luís Jardim (1901-1987) vieram parar nas páginas de **Viola de bolso**.

“A Brito Broca”

Meu prezado Brito Broca,
se lá fora o tempo é agreste,
queira entrar nesta maloca,
em companhia de Alceste. (OC, 2002, p. 345)

O jornalista, historiador e crítico literário começou, em São Paulo, no ano de 1924, a redigir crônicas para vários jornais com o uso de pseudônimos, tal como Drummond no início de sua carreira literária: “Lairo Rosas” e, posteriormente, “Alceste”, foram seus primeiros codinomes. O poeta brinca com a possibilidade de Broca, na companhia de si mesmo, Alceste, ficar preso em um tempo agreste, solitário. A quadra (ABAB) seguinte é direcionada:

“A Luís Jardim”

Vai, livrinho, corre, pula
Ao quarto andar da UDN
E dá testemunho a Lula
Do meu afeto perene. (OC, 2002, p 346)

O desejo aqui é dar testemunho do “afeto perene” a Luís Inácio de Miranda Jardim ou simplesmente Luís Martins (1901-1987). O também tradutor Lula recebeu por **O boi aruá**, **O tatu** e **O macaco** (1937), respectivamente, o primeiro e o segundo prêmios do concurso de literatura infantil do Ministério da Educação. No ano seguinte, conquistou o prêmio Humberto de Campos do concurso de contos com a obra **Maria perigosa**. O segundo lugar ficou com **Sagarana**, de Guimarães Rosa. Foi também ilustrador de capas de livro, como o de Raquel de Queirós (1910-2003) e tradutor da obra **A morte do caixeiro viajante** (1949), de Arthur Miller, encenada pela Companhia Jaime Costa.

Em suas histórias, Jardim retrata a região onde passou sua infância e adolescência. No conto “Os cegos” há uma belíssima descrição da Serra do Tará, que fica no município de Caetés, e que aparece no filme “Lula, o filho do Brasil”, de Fábio Barreto. Foi destaque também

⁹⁵ Cf. CONDÉ Galeria de Arte (Rio de Janeiro, RJ). ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao253872/conde-galeria-de-arte-rio-de-janeiro-rj>. Acesso em: 09 de Jan. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

na literatura infanto-juvenil com os livros **As proezas do menino Jesus** e **Aventuras do menino Chico de Assis**. O primeiro livro, em 1968, recebeu o prêmio Monteiro Lobato e foi saudado em versos pelo poeta Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). O livro se encontra na 18ª edição pela José Olympio; a capa foi ilustrada pelo próprio autor e em uma das crônicas Drummond diz: “Jardim escreveu o mais azul, o mais cantante e dançarino livro de histórias para toda a sorte de crianças, inclusive as enrugadas e as calvas” (Cf. MILLARCH, *In: Suplemento Almanaque*, 1985, p. 22), ou seja, crianças de todas as idades, até mesmo as mais idosas.

Sobre o escritor Gastão Cruls (1888-1959) foi declarado:

“Gastão Cruls”

21, Amado Nervo. Eis que a poesia,
de Gastão Cruls na límpida vivenda,
flor oculta e evidente à luz do dia,
entre raras orquídeas, faz sua tenda. (OC, 2002, p. 346)

Dirigiu a revista literária *Boletim Azul*, da Editora Ariel, da qual era um dos fundadores ao lado de Agripino Grieco (1888-1973). Publicou **A Amazônia misteriosa** (1925), provavelmente inspirado na **Ilha do Dr. Moreau** (1977), de H. G. Wells. O texto traz à tona figuras mitológicas e folclóricas do Amazonas. Apesar de formado em Medicina, Cruls não se identificava com a carreira. No século XX, passou a se interessar por questões sanitárias e higiênicas na medicina. Em **O observador no escritório**, Cruls também se faz presente. Quando Facó assumiu o Departamento de Imprensa e Propaganda em novembro de 45, apelou para três amigos “- Gastão Cruls, Prudento de Moraes, neto, e eu” (ANDRADE, 1985, p. 52-53). Pelo trecho infere-se que Cruls pertencia ao grandioso ciclo dos amigos do poeta.

Drummond dialoga com “Amado Nervo”, pseudônimo de Juan Crisóstomo Ruiz de Nervo (1870-1919), poeta mexicano, para expressar na “límpida vivenda”, “flor oculta”, “luz do dia”, “entre raras orquídeas”; uma de suas características era a forte relação com a natureza, a poesia de Cruls. Esta cumplicidade Poeta e Natureza ocorre desde o início da produção literária brasileira. Iniciamos pela “Carta” de Pero Vaz de Caminha, continuamos pelas crônicas dos viajantes, passamos pela poesia colonial (“Os feitos de Mem de Sá”), de José de Anchieta, já no ano de 1563, chegamos ao Barroco (1601), ao Arcadismo (1768) e, no Romantismo (1836), assume uma forma idealizada e se confunde com o estado anímico do sujeito lírico. No século XX, pelos olhos de Euclides da Cunha em **Os Sertões** (1902), a natureza ganha ares mais reais e até um certo rigor científico.

Três outras quadras com rima ABAB compõem essa terceira seção: “A três garotos” (OC, 2002, p. 346), “A Zuleika de Castro” (OC, 2002, p. 346) e “A Ayla Martins” (OC, 2002, p. 346). Não conseguimos identificar quem são as pessoas citadas no poema, contudo inferimos que são do convívio do próprio Drummond pelas palavras carinhosas e íntimas empregadas. Observemos a primeira quadra:

Enigma claro, pois sem segredo,
grilo poético, que faz cricri,
este livrinho quer ser brinquedo
de Bruno, Brígida e Ciriri.

O enigma novamente é retomado pelo poeta, agora, “sem segredo, / grilo poético”. “Este livrinho”, **Claro enigma**, quer ser o brinquedo de três crianças. Livros e enigmas desafiam e aguçam a memória, a criatividade e o senso estético do universo infantil. Na quadra seguinte:

Querida amiga Zu – meu claro enigma
é algo obscuro, como aliás convém:
das pedras do caminho paradigma
meu coração te quer um grande bem.

O sujeito lírico, como em momentos anteriores, paradoxalmente afirma que seu “claro enigma” é obscuro. Parece-nos importante que o enigma seja, para o eu lírico, ao mesmo tempo “claro” e “obscuro”. Na verdade, isso lhe é favorável. E “das pedras do caminho” que nos remete ao poema de mesmo título “No meio do caminho”, ou seja, apesar de todos os obstáculos que a vida lhe impôs, seu coração lhe “quer um grande bem”. A terceira quadra foi dedicada “A Ayla Martins”:

É magro o poeta. E o livro, também é magro.
Meu claro enigma, no ar, sobre os jardins
do Ministério (é outono) eu te consagro
eterno escravo e fã de Ayla Martins.

A magreza do poeta é também do livro, seu “claro enigma”, que no período do outono, “sobre os jardins do Ministério” presta sua homenagem à Ayla Martins. Não a identificamos, contudo entendemos que foi uma pessoa cuja arte produzida arrebatou o poeta de tal forma, que declarou ser seu “eterno escravo e fã”. Terminada tais quadras, que confere ao texto um tom mais recitatório, inicia-se outra etapa de diálogos.

Na quarta parte da obra em análise - Dedicatórias de “Fazendeiro do Ar” temos três destaques: “A Verinha Pereira” (OC, 2002, p. 347); “A Lya Cavalcante” (OC, 2002, p. 347) e “A si mesmo” (OC, 2002, p. 347).

Como qualquer ser humano, o escritor tem dúvidas acerca daquilo que escreve. São os amigos, sobretudo o público que legitima ou não o seu trabalho. Fazendeiro é aquela pessoa que possui ou cultiva terras. Drummond, inclusive, era filho do fazendeiro Carlos de Paula Andrade (1860-1931) e possuiu “ouro, gado e fazenda” (OC, 2002, p. 68), no entanto terminou seus dias como funcionário público. O fazendeiro (que vem de fazenda, de tecido) não é de terras, mas da própria arte poética. Quanto aos elementos da natureza (terra, água, fogo, ar), são símbolos da espiritualidade. É o sopro de vida. No campo astrológico, o ar simboliza o intelecto, a razão e a comunicação. Também é associado à nuvem, à névoa, à fumaça. Diante de nossos olhos esbarra em nossa visão e nos faz caminhar por uma estrada de dúvidas e incertezas.

O mundo do Fazendeiro do Ar é, portanto, o mundo do poeta que cultiva a poesia. O ar é a poesia que constitui a Fazenda, ou melhor, o tecido que tece o ar, isto é, o poema. No primeiro poema desta seção, “A Verinha Pereira” (OC, 2002, p. 347), formado por dois quartetos e um dístico, destacamos as expressões: “lavoura de vento”, “rebanho de nuvens” e “sentimento de trigo” tudo triturado em um “moinho estranho”. O poeta, na verdade, sente dúvidas durante seu processo criativo quanto ao nome do livro que traga tais expressões e pergunta “à amiga Verinha: / Como se deve chamar?”. Ela prontamente responde: “Fazendeiro (é claro) do ar”. “Assim ficou batizado / o seu mais velho afilhado”, isto é, o livro mais novo (recente) do poeta e o mais velho (último) apadrinhado da sua amiga.

O termo “lavoura de vento” refere-se ao trabalho do poeta, a obra de arte em si. O poeta lavra as insubmissas palavras feitas de vento, de ar o que nos remete ao heterônimo pessoano Alberto Caieiro: “Sou um guardador de rebanhos. / O rebanho é os meus pensamentos” (PESSOA, 2020, p. 34). Os poetas são multifacetados.

O fazendeiro e o poeta, na verdade, são dois trabalhadores. O primeiroa lavra a terra; o segundo, as palavras. O poeta já havia confidenciado duas de suas riquezas: “Minas e o Vocábulo” (OC, 2002, p. 1197) ou a “Palavra e a Terra”. Delas sua força literária se fortalecia a cada obra publicada.

A esse respeito José Guilherme Merquior comenta “a palavra poética atende ao voto mais ardente do poeta: a reintegração do “fazendeiro do ar” nas suas raízes “Seu rebanho é constituído de indóceis palavras. É o moinho estranho, isto é, seu coração que mói um “trigo de sentimento” (1976, p. 204), o poema em si. A relação entre o poeta e a palavra não é uma das mais fáceis, porque não se trata de uma escolha aleatória e fortuita, mas certamente é a mais

recompensadora. A escolha da palavra “certa” dentro do poema advém de um laborioso processo de meditação por parte do escritor.

No segundo poema, “A Lya Cavalcante” (OC, 2002, p. 347), Drummond convida a amiga para “nesta roça do ar” a ir a “uma varanda ao vento”. Lá talvez tenha uma “Cadeira de Balanço”. Segundo o marceneiro-escritor trata-se de “um móvel da tradição brasileira que não fica mal em apartamento moderno. Favorece o repouso e estimula a contemplação serena da vida, sem abolir o prazer do movimento” (ANDRADE, 2003, p. 472). O autor que tantos diálogos estabeleceu com outros artistas, cita a si próprio em **Cadeira de balanço**⁹⁶, obra publicada em 1966, pela editora José Olympio e reúne crônicas que foram publicadas no *Jornal do Brasil*, que giram em torno do ambiente urbano e caracterizam-se pelo humor e pela ironia. O poeta fazendeiro construiu uma “varanda ao vento” em sua “roça de ar” para receber sua amiga. O livro **Tempo vida poesia: confissões no rádio** (1986) reúne um conjunto de entrevistas do poeta à Lya Cavalcanti.

Em tom reflexivo, o poeta se volta para si mesmo e avalia o poder da memória na construção do poema:

“A si mesmo”

Os fazendeiros do ar... eles semeiam
roças de pura ausência, e o estranha gado
que pela noite a dentro ainda campeia,
é um lembrar de futuro, já passado. (OC, 2002, p. 347)

Os fazendeiros do ar, ou melhor, os poetas “semeiam roças” de “pura ausência”, ou seja, constroem sua poesia não sobre “acontecimentos”, “os aniversários” ou “incidentes pessoais” (OC, 2002, p. 117-118), mas sobre algo que, no instante em que escreve, não existe fisicamente, mas existirá. O poeta, cuja matéria é o tempo presente, lembra do tempo futuro, já passado. O homem sempre foi pressionado pelas batidas do relógio diante das mudanças de cenário, dos novos desafios e da escolha de novas possibilidades. Drummond, por exemplo,

⁹⁶ Seis crônicas dessa obra expõem a relação do poeta-cronista com outros artistas. Em “A cabra e o Francisco” (2003, pp. 506-507) pedirá a Ariano Suassuna para escrever um auto sobre uma cabra. Em “O Funcionário de Deus” (2003, pp. 515-516) contesta a existência de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Em “O compositor e seu festival” (2003, pp.515-516), a música de Heitor Villa-Lobos leva para a cidade do Rio de Janeiro nomes ilustres como Mário de Andrade e anônimos como “José – e agora? ”. Em “O companheiro da Juventude” (2003, p. 518-519) discorre sobre o amigo Mário Cassanta. Em “O irmão de João Ternura” (2003, pp. 518-519) fala sobre a morte do amigo Aníbal M. Machado. Em “Instrumento Musical” (2003, pp. 520-521), os poemas da poeta Cecília Mereiles alcançam a “perfeição absoluta”. Em outras três: “Responde a pergunta” (2003, pp. 492-494), “Na calçada” (2003, pp. 499-501) e “O caso dos discos voadores no Leblon” (2003, pp. 525-533) o diálogo é consigo mesmo e sua obra.

viveu o tempo presente com os olhos e o coração no passado e, em cima dessa particularidade, embasou sua obra ciente de que “O tempo passa? Não passa?” (OC, 2002, p. 1277).

A leitura de **Viola de bolso** (1952-1955) é um livro para o leitor conhecer os amigos mais próximos, outros nem tanto e até alguns desconhecidos, como é o caso da atriz Greta Garbo (1905-1990), que Drummond guardou do lado esquerdo do peito. Também estão presentes alguns que não foram possíveis identificar, porque somente ao poeta coube conhecer. É perceptível pelos pequenos detalhes expostos nos textos que Drummond era um amigo atento aos amigos.

É também um livro com um tom musical a começar pelo título, pelo nome dado às seções do livro e por privilegiar as quadras com rimas emparelhadas (vinte e oito no total). A semelhança de um violeiro, por meio do diálogo estabelecido com os amigos íntimos, literários e não conhecidos, fomos capazes montar uma teia de leituras drummondianas.

3.2.3 O diálogo na obra *Discurso de primavera e algumas sombras*

“Admito que amo nos vegetais a carga de silêncio, Luís Mauricio. Mas há que tentar o diálogo quando a solidão é vício”. (OC, 2002, p. 414-416)

Discurso de primavera e algumas sombras foi publicado em 1977 e divide-se em seis seções: “Notícias do Brasil” (9 textos), “Os marcados” (29 textos), “São Sebastião e pecadores do Rio de Janeiro” (3 textos), “Capítulos da História Colonial” (4 textos), “Assim vai (?) o mundo (13 textos) e “Música de fundo” (12 textos).

Os poemas, inicialmente, foram divulgados na coluna que Drummond mantinha no *Jornal do Brasil*. De modo geral, são retratos de uma nação e de um mundo caótico, que passam por várias mudanças políticas, sociais e econômicas, como a crise do petróleo que levou alguns países a recessão, como foi o caso do Brasil, governado por uma Ditadura Militar, período de medo, mas de luta. Momento em que o regime impunha uma severa censura aos meios de comunicação ao país, torturava e exilava todo aquele que se opunha ao regime.

A década de 1970 caracteriza-se também pelo despertar de uma nova consciência ecológica. A Conferência de Estocolmo marca a primeira discussão mundial sobre a relação do homem com a natureza. Alguns desses poemas referidos expressam essa relação. Em “Águas e mágoas do Rio São Francisco” (OC, 2002, p. 785-787), o eu lírico avisa-nos que o velho Chico “Está secando.../ Está mirrando, está morrendo”, motivo pelo qual o “O fio d’água / (ou

lágrima?) escorre”. Francisco (o rio) é uma correnteza em prosa e em poesia dada à sua beleza, misticismo e importância econômica, política e social para o país.

Em outro poema, “Num planeta enfermo” (OC, 2002, p. 787-789), formado por sete estrofes, dedicado ao amigo “Mário de Andrade / (Meditação sobre o Tietê)”; o sujeito lírico fala sobre uma neve, “espuma / espuma apenas”, que vem do “Tietê alvoroçado” ao abrir de comportas, “águas profanadas / do rio bandeirante, hoje rio-despejo / de mil imundícies do progresso”. A poluição do Tietê, que tem 1150 quilômetros de extensão, começou em meados da década de 1920, quando iniciaram as obras, próximo às suas margens, de pistas na capital. O rio parou de ser frequentado por esse longo período de obras e transformou-se em uma espécie de depósito de lixo, sobretudo do lixo dessa construção. Da década de 1970 até hoje, trechos do Rio não podem ser usados para navegação e recreação.

Como nosso trabalho é com o diálogo entre Drummond e outros escritores /críticos / personagens, nos deteremos na segunda parte da obra em análise, intitulada “Os Marcados”, justamente porque ela contém a matéria-prima da qual precisamos para a escritura desse texto. Ressaltamos, como em relação aos livros anteriores, que nem sempre a ordem dos poemas será mantida, porque muitas vezes um texto acaba por chamar o outro para interlocuções. De mais, nem sempre conseguimos identificar a pessoa e/ou a personagem citada, como é o caso do poema “Postal para Catherine” (OC, 2002, p. 825-827), em que o eu lírico pede que enviem rapidamente, para esta menina que se encontra no hospital, e deseja “ver o mundo / pintado de outra cor” e não mais do “branco da parede” ou do “branco desolado” do ambiente hospitalar um postal⁹⁷, arte que ficou para trás em tempos das novas tecnologias e das mídias sociais.

No poema “Pedro Nava a partir do nome” (OC, 2002, p. 806-807) o colóquio é com o autor de **Cera das almas** (2006). Pedro Nava (1903-1984), mineiro como Drummond, participou da geração modernista de Belo Horizonte. É considerado um dos memorialistas mais importantes da Literatura Brasileira, autor de sete, como sete são as faces do poeta *gauche*, obras: **Baú de ossos** (1972), **Balão cativo** (1973), **Chão de ferro** (1976), **Beira-mar** (1979), **Galo das trevas** (1981), **Círio perfeito** (1983) e **Cera das almas** (2006). Neles, Nava pintou um painel da sociedade no século XX, incluindo a cultura e os costumes familiares.

A terceira obra, **Chão de ferro**, refere-se ao chão ferruginoso da capital mineira. É o mesmo chão que lemos no poema “Confidência do Itabirano” (OC, 2002, p. 68), em que o

⁹⁷ Trata-se de uma carta simples com dois lados: o primeiro com a imagem de um lugar, o segundo, com espaço para escrever o endereço do destinatário e também uma breve mensagem. Aqui no Brasil, o cartão-postal foi instituído em 28 de abril de 1880, pelo Decreto nº 7695, proposto pelo Ministro da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, Manuel Buarque de Macedo.

eu-lírico explica que, pelo fato de ter nascido e vivido em Itabira, fez-se “triste, orgulhoso: de ferro. / Noventa por cento de ferro nas calçadas. / Oitenta de ferro nas almas”, como vimos ao longo desse trabalho.

Ambos trocaram uma intensa correspondência em que estão registradas sua amizade e sua cumplicidade pessoal e literária⁹⁸. Amigos e leitores um da obra do outro, Nava, em suas memórias, por meio de citações, paráfrases, epígrafes, transforma o poeta e sua poesia em personagem. Parafrazeando o poema “Infância” (OC, 2002, p. 6), Nava escreve: “Meu pai entra sorrindo e seus pés não fazem barulho na escada. Minha mãe chega em silêncio e tira duma jarra [...]” (NAVA, 1984, p. 44). Em outro momento diz: “Vai Pedro! Toma tua carga nas costas e segue” (NAVA, 1986, p. 113). Nava atualiza Drummond.

Retornemos ao poema. O eu lírico, uma espécie de perito onomástico, explica-nos o nome de Nava:

campo-raso planície intermontana
 onde os Nava plantaram seu brasão
 Ponti di Nava
 Nava del Rey
 de chocolate e vinho incandescentes
 Navas de Oviedo
 manando água sulfúrea sob o olhar
 de romanos de pés dominadores
 Navas de Tolosa
 onde os reis de Navarra, de Castela e de Aragão
 dobraram para sempre
 a cerviz dos almóadas
 Navarino enseada helênica
 de que partem os bélicos navarcos
 em naves agressivas.

Aliás, ele evoca as diversas batalhas ocorridas em diversas navas, como as “Navas de Oviedo” e as “Navas de Tolosa”, “onde os Nava plantaram seu brasão”, ou melhor, “Ponti di Nava” / “Nava del Rey”, o que nos remete à Itália e à Espanha, lugares em que os ancestrais da família Nava residiram. Enquanto Drummond poetiza, Nava proseia. Em **Baú de ossos**, prefaciado por Drummond, no capítulo “Setentrião”, Nava refaz sua genealogia paterna e destaca seus ancestrais italianos. No capítulo “Caminho Novo”, ele relata a genealogia da família materna e destaca seus antecedentes ibéricos.

⁹⁸ Para aprofundar-se mais na amizade entre os dois escritores, indica-se a leitura de: SANTOS, Matilde Demétrio dos; VASCONCELLOS, Eliane. *Descendo a rua da Bahia: a correspondência entre Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017.

Seguindo, surgem aos nossos olhos outras variantes do nome Nava: Navarre, navajos, navarrete, navio. No fim da estrofe, o clã dos Nava chega a “Juiz de Fora / onde a 5 de junho de 1903 / desembarca o infante Pedro Nava”. Somente uma pesquisa apurada poderia dar conta dos fatos que permeiam a trajetória dos Nava. Logo após, um novo sentido é dado ao sobrenome Nava, “sentido de poesia”, talvez, porque projetasse um trabalho cuidadoso com as palavras, no momento de expressar suas ideias e sentimentos, porque poesia é comunicação, ou quem sabe fosse sua própria essência em si. No dístico final, “Nava navipoeta / naviprosista” foge “n’alva dos seten’anos”, tempo de publicação de suas memórias.

Três outros poemas evocam o amigo: “Parabéns” (OC, 2002, p.1171), “A um ausente” (OC, 2002, p. 1405), “Pedro (o múltiplo) Nava” (OC, 2002, p. 1452). O primeiro texto é uma quadra, uma das formas mais prosaicas que Drummond costuma usar para cantar os amigos:

Meu amigo Pedro Nava
regressou de Juiz de Fora.
Parabéns a Pedro Nava,
parabéns a Juiz de Fora.

Em redondilha maior e rimas alternadas (ABAB), os versos parabenizam tanto Nava como sua terra natal. A repetição “Nava” e Juiz de Fora” visa aproximar a ambos, tal como Drummond e Itabira. Essa mesma quadra transformou-se na epígrafe de seu quinto livro, **Galo das trevas** (1981).

O segundo texto, “A um ausente”, pertence à obra póstuma **Farewell** (1996). No posfácio, Silviano Santiago nos informa que o poema em análise é “possivelmente dedicado ao amigo e companheiro de geração Pedro Nava” (SANTIAGO, 1996, p.122). Trata-se de um poema-acusação, construído à base de metáforas e eufemismo, em que o eu lírico denuncia o amigo por romper um pacto implícito “e sem te despedires foste embora”. Resta “sentir saudades de ti / de nossa convivência em falas camaradas [...]”. Nava, aos oitenta anos de idade, suicidou-se. Inúmeras foram as lembranças despertadas, sobretudo, dores e saudade.

Poema confessional, “Pedro (o múltiplo) Nava” (OC, 2002, p. 1452) é um soneto em versos decassílabos e rimas alternadas, em que o sujeito lírico acentua o respeito pelo Dr. Nava, que cuidou de seu corpo e de sua alma, como mostra o primeiro quarteto:

Tantas vezes corri ao Dr. Nava
em demanda de alívio, e ele acudia.
De seu saber minh’alma fez escrava,
e o corpo, devedor com alegria.

Quanto ao último terceto vê-se uma total admiração:

Do nosso tempo fiel memorialista
esse querido Nava, simplesmente,
é mistura de santo, sábio e artista.

Grandes amizades se formam entre os leitores que gostam de um determinado escritor. O mesmo acontece com os autores, como é o caso dos mineiros Nava e Drummond, que o via como uma mistura de “santo, sábio e artista”.

Retornando a **Alguma poesia** (1930), no poema “Música” (OC, 2002, p. 28) é dedicado a Pedro Nava. Formado de uma única estrofe de onze versos, o sujeito lírico associa a sua tristeza à música de Fréréric Choppin (1810- 1849), compositor francês: “Enquadrei o Choppin na minha tristeza”. O diálogo entre Drummond e Nava é de afinidade literária, respeito, valorização, de leitura de suas respectivas obras, mas sobretudo, de compartilhamento sejam momentos alegres ou não.

A admiração de Drummond continua no poema “Em Louvor de Mestre Aires” (OC, 2002, p. 807-808), agora em relação ao autor de **Em busca do tempo próprio** (1947):

Ó Aires dos ares bons,
Aires da mata
da linguagem
e do machado que não mata
mas desbasta e aparelha
a fina palavra diamantina
palavra certa,
que uma abraçada a outra vai formando
[...]
ó Aires da verde mata
do machado de prata portuguesa
legítima
onde se oculta um brilhante
com todos os fogos tranquilos
da sabedoria,
mestre Aires, recebe meus saudaes.

O eu lírico, em trinta e dois versos em uma estrofe, saúda Aires da Mata Machado Filho (1909-1985). De forma bem-humorada, brinca com seu nome: “Aires da mata”, Aires “da linguagem” (foi professor de Português no Instituto dos Cegos São Rafael e Catedrático de Filologia Românica na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais), Aires “do machado que não mata” (o escritor Machado de Assis 1839-1908 tem uma obra chamada **Memorial de aires**, 1908), Aires da “fina palavra diamantina”, (distrito de Minas Gerais, onde

nasceu). É descendente do poeta simbolista Edgar da Mata (1913-1980). Todo esse trocadilho com o nome do escritor é tão somente para que ele receba seus “saudares” que rima com “Aires”.

Mestre Aires⁹⁹, deficiente visual, em 1931, editou **Educação dos cegos no Brasil**, mostrando sua preocupação com um problema sério entre o povo brasileiro. Foi colaborador assíduo de vários jornais, como o *Estado de S. Paulo* em que tinha uma coluna chamada “Escrever certo”. Foi o fundador da *Folha de Minas* e, junto com Murilo Rubião (1916-1991), criou o *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Aires escreveu “certo” sobre temas relevantes para a sociedade.

O autor de **Canto negro** (1934), anteriormente lembrado no poema “Fonte Invisível” (OC, 2002, p. 330), de **Viola de bolso** (1952-1955), aparece, novamente, na quadra de versos decassílabos com rima ABAB:

“Augusto Frederico Schmidt 10 anos depois”
 Veleja o poeta em mar desconhecido?
 Bebe de novo em invisível fonte?
 Schmidt inquieto, nunca adormecido,
 brincava talvez na linha do horizonte. (OC, 2002, p. 808)

Schmidt (1906-1965), assim como Drummond, pertenceu à segunda geração do Modernismo. Integrou o “grupo católico carioca”, agremiação literária que reunia artistas e intelectuais católicos, entre eles Jorge de Lima (1893-1953) e Murilo Mendes (1901-1975). Os principais temas de sua Poética foram a morte, a solidão, a angústia (também contemplados pelo poeta *gauche*). O eu lírico, por duas vezes, questiona Schmidt, quem sabe para compreendê-lo, mesmo tendo dez anos se passado: quer saber se ele veleja em “mar desconhecido” e se bebe em “invisível fonte”, em alusão à sua obra **Fonte invisível** (1949). E conclui que Schmidt era um ser inquieto que “brincava talvez na linha do horizonte”, quem sabe para alçar novos voos, pois se diz que é um lugar aprazível e belo.

Em “Murilo Mendes Hoje/Amanhã” (OC, 2002, p. 809-811), texto de oito estrofes, o eu lírico explica-nos que “O poeta elabora sua personagem, nela passa a viver como em casa natal”. Depois de sua invenção,

⁹⁹ No *Dicionário biobibliográfico de escritores mineiros*, de Lima Constância Duarte, da Editora: Autêntica, 376p. é possível se conhecer mais sobre o escritor.

[...]

Faz a caiação da personagem
 cobre-a de azul celeste e púrpura de escândalo,
 adorna-a de talha de ouro e asas barrocas,
 burila-a, murila-a
 (alfaiate de Deus talhando para si mesmo),
 viaja com ela pelo universo.

[...]

O poeta cria sua voz poética, eu lírico, e nela passa a coexistir de tal forma que há momentos, como na poesia drummondiana, em que não sabemos quem é Carlos poeta e Carlos eu lírico. Murilo subverte a ordem poética e cria uma personagem, “burila-a, murila-a”, tal como os prosadores e “viaja com ela pelo universo”. Por outro lado, indagamos se essa personagem arquitetada pelo poeta não seria sua própria fotografia, já que, em 1922, Ismael Nery pintou um retrato de Murilo com tons de azul celeste e dourado, “púrpura de escândalo”, que segue abaixo para nosso conhecimento e contemplação.

Figura 1 – Retrato de Murilo Mendes (1922), de Ismael Nery



*Retrato de Murilo Mendes (1922),
 Ismael Nery*

Fonte: Ismael Nery (1922).

Esse pensamento advém dos versos da quarta estrofe do referido poema:

[...]

Criador manipulador participante
 do espetáculo
 ele próprio é o espetáculo em seus belos dias
 de confidente de Mozart
 ouvindo de olhos fechados, e impondo silêncio,
 o que só em silêncio desabrocha,
 para sair depois, com o guarda-chuva de Quixote,

em guerras contra a burguesia e seus moinhos
literoprovinciais.
[...]

Em outras palavras, Murilo seria ao mesmo tempo criador e participante do espetáculo, que é a própria vida vivendo em nós e ao redor de nós, como diria Clarice Lispector, na crônica “As três Experiências”. Quando o “eu lírico” se diz “confidente de Mozart”, dá-nos a entender que Murilo era apreciador da sonata do compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Após escutar sua música, o poeta sairia “com o guarda-chuva de Quixote, / em guerras contra a burguesia e seus moinhos”, isto é, lutaria com a palavra contra a classe dominante. Nessa batalha estaria Dom Quixote, personagem sonhadora e idealista criada por Miguel de Cervantes (1547-1616), que perde a razão após as leituras dos romances de cavalaria e sai pelo mundo querendo imitar seus heróis. O cavaleiro andante tinha um ideal de vida que não mais existia quando foi criado por Cervantes, tampouco Murilo, poeta dos tempos modernos que defendia a honra, a igreja e os nobres.

Por fim, a “depurada personagem / em completa realidade” foi declarada por um outro poeta:

Ei-lo declarando, pelo verbo de Ungaretti:
Non sarai un antenato
Per non avere avuto figli
Sarai sempre futuro per i poeti¹⁰⁰.

Giuseppe Ungaretti (1880-1970), poeta italiano, que em 1916, publicou o **Il porto sepolto**, obra na qual reflete as experiências na guerra, onde encontrou a parte mais sofrida da humanidade e a da dor cotidiana. Os versos de Ungaretti e os de Drummond são para ratificar que Murilo será “poeta / a nascer, sempre amanhã”, isto é, será eterno, como podemos inferir pelo último verso “*Sarai sempre futuro per i poeti*” - Você sempre será o futuro dos poetas.

Os mineiros atraem os mineiros. O romancista de **Maleita** (1934) e **Salgueiro** (1935) não poderia deixar de figurar nos versos do poeta:

“A Lúcio Cardoso”
(Na casa de saúde)
Entre visitas que perguntam,
no corredor por tua vida
de artista recolhido à noite
sensorial, entre os amigos
que se inclinam preocupados

¹⁰⁰ Você não será um ancestral / Por não ter filhos / Você sempre será o futuro dos poetas.

sobre a cisterna e não distinguem
 teu reflexo de brilhar no fundo,
 [...]

Respiras, falas, comunicas-te
 à revelia do corpo enfermo,
 em tudo que é sinal. Contemplo
 tua vida primeira e plena
 a circular transfigurada,
 ó criador, entre vazios
 sótãos de casa assassinada. (OC, 2002, p. 811)

Lúcio Cardoso (1912-1968)¹⁰¹, “ó criador, entre vazios”, foi um expoente da literatura intimista e introspectiva que despontou no Brasil na década de 30. Sua obra, inicialmente de cunho mais sociológico, toma novos rumos e mergulha nas profundezas da condição do homem moderno e dos valores do bem e do mal, como nos romances **Mãos vazias** (1938), **Inácio** (1944) e **Dias perdidos** (1943). As descrições, tão comuns aos realistas e naturalistas, cedem espaço às dúvidas e aos questionamentos existenciais, tal como acontece na poesia de Drummond.

Sua obra-prima chama-se **Crônica da casa assassinada** (1959), uma tragédia familiar, aludida nos versos finais do poema, “sótãos de casa assassinada”, é uma narrativa densa marcada por ciúmes, rancores, amores proibidos e perversões. Não mais na condição de uma casa assassinada, mas na condição de criatura que frequenta uma casa de saúde, o poema é construído. Entre as visitas que frequentam o lugar e os amigos, todos “se inclinam preocupados” em saber sobre sua saúde, da mesma forma que foi contemplado pelo sujeito lírico em sua “vida primeira e plena”, antes da doença, talvez imaginando a vida futura, se houver, desse criador de “sótão de casa assassinada”. Lúcio, como Drummond, era um lutador: mesmo enfermo comunica-se “à revelia do corpo enfermo”.

“Traços do poeta” (OC, 2002, p. 812) é um soneto de versos decassílabos eminentemente descritivo dedicado a um escritor sul-mineiro José Dantas Mota (1913-1974):

Dantas Mota, profeta, e voz de rio
 no curso do Oriente ou de Aiuruoca,
 mineiramente amarga e transparente
 para quem sabe ouvir, e que provoca

¹⁰¹ Em seus *Diários* (1958), lê-se um relato contundente de seus temores e culpas dada a sua formação católica e sua orientação sexual. A casa de saúde a que se refere o poema é provavelmente o hospital em que Lúcio ficou internado em 1962 em decorrência de um derrame cerebral, que paralisou o lado direito do seu corpo e o impediu de escrever. Vítima de um AVC – Acidente Vascular Cerebral - morreu aos 56 anos de idade. O poema acima, provavelmente, alude a esse episódio. Lúcio, na casa de saúde, desperta o interesse de visitas que querem saber sobre sua vida. Seus amigos estão ao seu lado preocupados com sua saúde, porque embora esteja enfermo permanece respirando, falando e se comunicando.

a poesia, onde quer que ela, pulsando,
 seja signo de amor ou de protesto,
 Dantas Mota, raiz de fundo alcance,
 milho de ouro em painel, bíblica festa
 [...]

Drummond afirmou que, ao dialogar com o conterrâneo “profeta, e voz de rio”¹⁰² e “raiz de fundo alcance” e seu inseparável cigarro de palha, tinha a sensação de estar conversando com Minas Gerais. “Não essa Minas convencional, submissa, concordante, cautelosa [...]. Minas seu refúgio e seu maior patrimônio. Motta dedica o poema “Suplício de Monte Sião também Aiuruoca chamado”, em que retrata a solidão e a saudade de Itabira, por exemplo, ao poeta-amigo Drummond.

O que aproximava a ambos era o tom solitário que Mota conferia aos seus poemas, tanto ao interior, como à capital mineira. Sua obra mais emblemática teria sido **Elegias no país dos Gerais** (1961), organizada por Drummond pela José Olympio, em convênio com o INL/Fundação Nacional Pró-Memória, correspondendo ao volume 6 da Coleção Resgate. A obra tem como pano de fundo as transformações socioeconômicas e ambientais da região do São Francisco, além de realizar um diálogo com a poética drummondiana.

Drummond tem seis poemas elegíacos: “Elegias” (OC, 2002, p. 410-412), “Elegia 1938” (OC, 2002, p. 86), “Elegia a um tucano morto” (OC, 2002, p. 1413), “Elegia carioca” (OC, 2002, p. 834-835), “Elegia do Rei Sião” (OC, 2002, p. 32-33) e “Elegia transitiva” (OC, 2002, p. 683-685). A poesia de Dantas Mota casa bem com o projeto modernista de “redescoberta” do Brasil “profundo” e denúncia suas mazelas, em uma época de transformações decorrentes da criação da Companhia Hidrelétrica do São Francisco (CHSF) ainda durante o Estado Novo (1945), seguida das obras da usina de Paulo Afonso (1949), cujo sistema foi inaugurado somente em 1954. Não é à toa que o diálogo entre Mota, esse homem que fez revelar “as doídas verdades esquecidas”, e Drummond foi intenso e revelador.

Um tom de tristeza e ausência marca os versos de “A Falta de Erico Verissimo”¹⁰³ (OC, 2002, p. 812-813) poema de três estrofes e um monóstico:

¹⁰² José Dantas Mota, poeta profeta, que manteve correspondência com o poeta *gauche*, está enterrado no município mineiro de Aiuruoca, aludido no segundo verso. As leituras da bíblia (“bíblica festa”) e de processos judiciais (era advogado) contribuíram para sua poética que assumiu um tom cerimonial e profético referido no primeiro verso.

¹⁰³ Desde cedo “esse menino bom” que tinha “esperança na justiça” mostrava um certo pendor para a literatura. Foi leitor de Aluísio Azevedo (1857-1913), Monteiro Lobato (1882-1948), Mário (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954), além de Oscar Wilde (1854-1900), Eça de Queiroz (1845-1900), Honoré de Balzac (1799-1850), Émile Zola (1840-1902), entre outros. Tantas leituras o conduziram ao cargo de Secretário de Redação da *Revista Globo*, em seguida, foi promovido para diretor da “Livraria Globo”, e colaborador do *Diário de Notícias* e *Correio do Povo*.

Falta alguma coisa no Brasil
depois da noite de sexta-feira.
Falta aquele homem no escritório
a tirar da máquina elétrica
o destino dos seres,
a explicação antiga da terra.

[...]

Falta um boné, aquele jeito manso,
aquela ternura contida, óleo
a derramar-se lentamente.
Falta o casal passeando no trigal.

Falta um solo de clarineta.

Erico Verissimo (1905-1975) pertence, assim como Drummond, à fase de consolidação do Modernismo, segunda geração. A ausência de Erico, vítima de um infarto, se deu em uma sexta-feira do ano de 1975. Da “máquina elétrica” “tirou”, isto é, datilografou obras memoráveis de nossa literatura, como **Olhai os lírios do campo** (1938), **O tempo e o vento** (1949, 1951, 1962) e **Incidente em Antares**, e seres antológicos como Quitéria Campolargo, Cícero Branco, Eugênio Fontes, Olívia, capitão Rodrigo Cambará, Ana Terra entre outros.

A falta de Erico é sentida pela ausência do “boné, aquele jeito manso, / aquela ternura contida [...]”. No verso final, a falta de Erico é sentida através de sua obra **Solo de clarineta**, que escrevia quando faleceu. Trata-se de seu livro de memórias, que traz reflexões sobre sua obra e a trajetória dos Verissimo. A leitura é uma das formas de manter vivo o escritor.

A música também está presente na obra drummondiana em uma quadra de caráter descritivo para “Frutuoso Viana” (OC, 2002, p. 813):

Era pequeno, elegante, era discreto.
Não fez barulho na travessia terrestre.
Deixou apenas
um rastro de música apuradíssima.

Frutuoso Lima Viana (1896-1976), mineiro de Itajubá, foi descrito como um homem “pequeno, elegante, era discreto”. De tal forma que após sua “travessia terrestre”, morte, nos legou “um rastro de música apuradíssima”.

Drummond talvez seja o poeta brasileiro que teve o maior número de seus poemas musicados. Compositores como Villa-Lobos (1887-1959), Francisco Mignone (1897-1986) e

compositores contemporâneos como Gilberto Mendes (1922-2016) e Edino Krieger (1928) foram alguns dos responsáveis por travar esse diálogo entre poesia-música.

O poeta confessava que, apesar de não tocar nada, tinha “um fraco pela música dolente, pela seresta, pela valsa vienense”. Talvez por isso o eu lírico, na quinta estrofe do poema “José” (OC, 2002, p. 106-107) diga “se você tocasse / a valsa vienense [...]”. Drummond declarava gostar “muito de trabalhar ouvindo discos”. E que foi um lapso de sua formação, assim como os rapazes de seu tempo, não se preocupar com a música, mas exclusivamente com a literatura. E acrescenta: “A literatura está casada intimamente com a música, as artes plásticas etc. O princípio estético é o mesmo, o impulso de criação é único, apenas diversificado nas suas técnicas e formas de expressão” (Cf. MASI; NAGIB, *In: Folha de São Paulo*, 1985). Não podemos nos esquecer de que nos séculos XI e XII a poesia era cantada. Mesmo separadas, séculos depois, Poesia e Música, foram unidas na obra do poetinha, Vinícius.

No ano de 1983, na edição de suas **Poesias Completas**, Drummond inseriu uma relação de poemas musicados. Frutuoso Viana foi o primeiro compositor a compor a lírica do poeta, musicando “Quero me casar”, em 1931. No ano de 1938, Mignone escrevia música para os poemas “Quadrilhas” e “No meio do caminho”. Em 1944, foi a vez de Villa-Lobos: “José” (música para o coro de capela), “Cantiga de viúvo” (serenata) e “Viagem na família” (voz e orquestra). Camargo Guarnieri (1907-1993) musicou “O Caso do vestido”, Gilberto Mendes (1922-2016) inspirou-se em “Espólio” e “Lagoa”, Reinaldo Miranda musicou “Segredo”, Bruno Kiefer (1923-1987), “Episódio” e “Jardim”.

Poesia e Música, pela rima, pelo ritmo, pela sonoridade se aproximam. É provável que a repetição, recurso simples, natural e cadenciado, utilizado desde o início pelo poeta, aliada à oralidade da fala cotidiana, nas primeiras obras, mesclada a forma erudita tenha proporcionado aos versos drummondianos uma musicalidade que agradou aos ouvidos de muitos compositores.

Martins destaca a questão rítmica na obra do poeta. A esse respeito afirma que: “Metro e ritmo se combinam, portanto na criação do ritmo poético, não de maneira associativa, somatória, mas complexa sempre, e não só eles o fazem assim, mas todos os fatores do ritmo do poema: acentos, pausas, estruturas” (MARTINS, 1968, p. 33). Como profundo conhecedor da Língua Portuguesa, Drummond explorava os elementos fonéticos e semânticos para conferir o poema, mesmo que disfarçadamente, cadência musical.

O extenso poema “A um contemporâneo” (OC, 2002, p. 813-816) é dedicado ao escritor e crítico literário Alceu Amoroso Lima (1893-1983), que se encontra dividido em dois momentos. O primeiro, composto por cinco quartetos, intitula-se “O sábio sorriso”:

Alceu e Tristão: o nome
e o pseudônimo ensinam
uma unidade de alma
na unidade de amor.
[...]

Aqui, o eu lírico comenta sobre a “unidade multiplicada”, ou melhor, “Alceu e Tristão: o nome / e o pseudônimo”. Alceu, intelectual progressista na luta contra as transgressões à lei e à censura que o regime militar impôs ao povo brasileiro, adotou o pseudônimo de Tristão de Ataíde. “Tristão e Alceu: a mesma fiel cristandade[...]”. O uso de pseudônimos se tornou comum entre os escritores brasileiros: uns usavam em função de seu envolvimento político na luta pela libertação política do país sob o jugo de Portugal. Outros, como Drummond, usaram no início de sua carreira literária, em virtude de sua timidez ou por ainda não se sentirem preparados para enfrentar a crítica especializada.

“Alceu na safira dos oitent’anos”, também composto por cinco estrofes (bem mais longas), é a segunda parte do poema. Há uma retrospectiva do eu-lírico que começa a “olhar para o amigo / devagar, bem nos olhos / e sorrir para ele, sem dizer / nenhum desses vanilóquios de todo dia”. Depois fala do “Alceu da Casa Azul do Cosme Velho”, morador do bairro situado na zona sul do Rio de Janeiro, imortalizado nos romances do escritor Machado de Assis (1839-1908). Alceu é o “amigo de fitar nos olhos / como se fita na árvore antiga / o primeiro verdor de sombra e sumo”. Amizade e natureza se confundem, tal como ocorreu no período do Romantismo.

Nos versos finais, ficamos sabedores de um “Alceu jovial e forte”, um “Alceu fraterno e puro, na safira / dos oitent’anos / na graça / da vida plena, / que é doação e luta e paz no coração”. Admiradores um do outro apesar de pontos de vista diferentes em alguns momentos da vida, ambos dialogaram sobre as mais variadas questões políticas, religiosas, literárias e estéticas. Amizade, respeito e tolerância marcaram a trajetória desses admiráveis escritores.

A pintura se faz presente em **Discurso de primavera**. “Uma Flor para Di Cavalcante” (OC, 2002, p. 816) é um poema de estrofe única de dezessete versos em que o poeta brinca com a letra “i” de sua terminação:

Esta é uma flor para Di,
uma flor em forma di-
ferente: de flor-mulher,
desabrochada onde quer

que exista amor e verão.
 Verão como a cor cinti-
 la nas curvas, e sorri
 nesse púrpuro arrebol
 que Di tirou do seu Ri
 o coado de mel e sol.
 Uma flor-pintura, zi-
 nindo o canto de amor
 que acompanhou toda a vi-
 da do pincel, o gozo-dor
 de criar e de sentir, di-
 vina e tão sensual razão
 que coube, na Terra, a Di.

Um homem-pintor cômico, leitor e apreciador da música, Di Cavalcanti¹⁰⁴ era um lutador e um defensor da liberdade. Para expressar sua admiração, o poeta usa seus versos para pintar uma “Flor” para Di Cavalcanti.

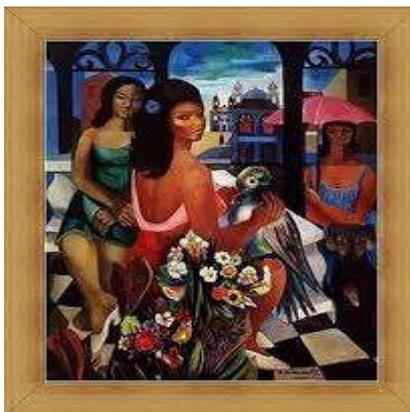
Sabemos que Drummond manteve um diálogo com as artes plásticas, sobretudo com os modernistas brasileiros, que usavam suas telas como instrumento para retratar o povo brasileiro e seu cotidiano. Ele se vale da palavra, sua matéria-prima, para refletir sobre o ofício de uma outra arte, a pintura, através de suas linhas, formas e cores.

Observe-se que o poema formado por uma estrofe única de dezessete versos em que em oito há terminação de uma consoante + vogal (i) para remeter ao “Di”, adotado como primeiro nome pelo pintor.

A flor oferecida pelo eu lírico a Di Cavalcanti não é aquela a que estamos acostumados: “Esta é uma flor para Di, / uma flor em forma di- /ferente: de flor-mulher”. O sujeito lírico brinca com os signos da “flor” e da “mulher”, como símbolo da beleza e da sensualidade femininas. Além disso, ele chama outra tela do artista para o diálogo: “Mulheres, flores e araras”.

Figura 2 – Tela “Mulheres, flores e araras”

¹⁰⁴ Um dos idealizadores e organizadores da Semana de Arte Moderna (a Capa do Catálogo da “Semana” é criação sua), Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo, ou simplesmente Di Cavalcanti (1897-1976), além de pintor foi escritor, ilustrador (*Losango Cáqui*, 1926, de Mário de Andrade) e caricaturista. Toda beleza de sua vida e obra vem da influência recebida de “Joaquim Nabuco, Olavo Bilac, Machado de Assis, e tantos outros intelectuais que frequentavam a casa de meu tio. Amava-se Victor Hugo, Castro Alves, a música romântica de Chopin, a Marselhesa, onde a palavra Liberdade era um leit-motiv” (Cf. COELHO, *In: Retrospectiva de di Cavalcanti*, 1971).



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Sensualidade, riqueza de cores e tropicalidade são as marcas da uma pintura acima. Assim como Vinícius de Moraes (1913-1980), de quem ilustrou alguns livros, Di era um apaixonado pela alma feminina. Abusou de cores vibrantes e temas brasileiros, dentre eles a flor mulher. Algumas de suas obras como “Mulatas” (sem data), “Samba” (1925), “Modelo no Atelier” (1925), “Meninas Cariocas” (1926), “Mulatas” (1927), “Retrato de Maria” (1927), “Mangue” (1929), “Cinco Moças de Guaratinguetá” (1930), “Mulher e Paisagem” (1931), “Mulheres com Frutas” (1932), “Moças com Violões” (1937), “Nascimento de Vênus”(1940), “Moça de Véu” (1948), “Cena Onírica com seis mulheres” (1971) são algumas das flores a que Drummond registra em seu poema, desse homem “que que acompanhou toda a vi- / da do pincel, o gozo-dor / de criar e de sentir, di- / vina e tão sensual razão / que coube, na Terra, a Di”, isto é, de um artista que tinha o domínio da técnica e unia à sua sensibilidade imaginativa.

Seus apetrechos de trabalho proporcionaram-lhe o poder da criação, na condição de criatura. Para a construção de uma identidade nacional, valeu-se de uma estética sensual, ousada e colorida. Os prazeres do corpo mais do que prêmios (Medalha de ouro na "Bienal Interamericana do México") renderam-lhe às suas telas brilho, alegria e vitalidade.

O pintor de **O Lavrador de café** (1934) reaparece em **Discurso de primavera**, na quadra “Lembrança de Portinari” (OC, 2002, p. 812). O eu lírico nos lembra de que se o universo de Portinari “às vezes dói”, pois ele revela “o que é humano”. Produziu obras relacionadas à sua infância e sua terra natal, sobretudo retratou a condição das classes trabalhadoras nas plantações, na cidade e nas favelas. “Uma Flor para Di Cavalcante” é, na verdade, um agradecimento pela arte produzida pelo amigo.

Em “Paisagem no limite” (OC, 2002, p. 820), poema de uma estrofe com quatorze versos, o eu lírico conversa com Maria Teresa Vieira¹⁰⁵ (1932), pintora que em 1965 recebeu o prêmio Viagem ao País, do 14º Salão Nacional de Arte Moderna – SNAM. Somente uma artista para nesse “mundo não existente” fazer “uma proposta de alegria, / de comunhão em cores altas [...]”. Em tempos de Modernidade, para o eu lírico, “Suas paisagens são províncias esperando nossa visita”, ou seja, esperando que nós olhemos sua obra que floresce “longe de tédio / da violência e do desamor [...]”. Logo, precisa ser apreciada para nos inspirar a pensar em uma sociedade mais humana e empática. É uma arte contemplativa que assume “de vida atenta à vibração [...]”, de alegria e do culto ao belo, portanto, merece toda a nossa atenção.

Em “Alagados da Bahia” (OC, 2002, p. 813), a pintura é retomada através de um poema de duas estrofes, cinco e seis versos, respectivamente:

Casebres à flor d’água
 balançam
 no silêncio
 o sonho de viver
 o sonho de morrer.

Jenner Augusto sobre a água
 sob o céu violeta
 sob o céu de chumbo
 lê o horóscopo das criaturas
 que nos alagados
 morrem sem viver.

Jenner Augusto da Silveira (1924-2003) foi um pintor sergipano e um dos integrantes do movimento de renovação das artes plásticas na Bahia. Sob a influência de Cândido Portinari (1903-1962) e do muralismo mexicano, produziu uma série de pinturas intitulada “Alagados”, na década de 50, que remete ao título do poema. Foi o responsável por ilustrar o livro **Tenda dos milagres** (1969), do conterrâneo Jorge Amado (1912-2001).

O artista “sob o céu violeta / sob o céu de chumbo” traz a tonalidade do movimento modernista para suas telas, quando consegue expressar de forma viva, intensa e agressiva a miséria sertaneja de uma população “que nos alagados / morrem sem viver”, ou seja, findam sem ter aproveitado o melhor da vida, porque vivem em uma situação subumana. Apreciar sua

¹⁰⁵ Cf. MARIA Tereza Vieira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23990/maria-tereza-vieira>. Acesso em: 28 de jan. 2019. Verbete da Enciclopédia.

arte é estar em contato com um espírito engajado de outros pintores como Lasar Segall (1889-1957).

A nação, “a terra brasileira em seus infinitos”, foi retratada sob as mais diversificadas personagens no poema de estrofe única com dezenove versos: “Perda” (OC, 2002, p. 808-809).

Os peões, os seringueiros, os pescadores de surubim,
os canoieiros, as baianas de acarajé,
os ervateiros do Sul, os carreiros paraibanos,
os rendeiros sentados, caminhando e tecendo,
o vendedor aquático de açaí, os índios
a gente que nos mundos do Brasil,

[...]

tudo ficou triste, sem ruído:
morreu Percy Lau, que desenhava o Brasil.

Percy Alfredo Lau (1903-1972) foi um desenhista e ilustrador peruano radicalizado brasileiro. Retratou todos os tipos e aspectos do Brasil, “Os peões, os seringueiros, os pescadores de surubim, / os canoieiros, as baianas de acarajé”, com uma técnica, bico de pena, singular, forte e inconfundível. Olhe o mapa abaixo e observe que cada região há tipos característicos:



Fonte: <https://www.percylau.com.br/sobre>

Lau viajou por todo o Brasil e estudou sua paisagem e seu tipos humanos registrando seus costumes, seu comportamento, seu folclore e seu cotidiano, “a gente que nos mundos do Brasil” muitas vezes fica invisibilizada ganhou forma na pena do desenhista. Com sua morte, “que desenhava o Brasil”, tudo entristeceu porque a ilustração literária, diferentemente da fotografia documental, consegue reunir em uma mesma imagem vários elementos juntos, como mostra o mapa acima. A ilustração didática é mais descritiva, enquanto a ilustração literária destaca-se pela sugestão, subjetividade e emoção que consegue extrair do leitor. Para deixar registrado toda essa técnica inovadora de desenhar/ver o Brasil, no ano de

1969, a Fundação IBGE lançou o álbum “Percy Lau – suas ilustrações”, com textos de Barbosa Leite.

O desenho de Emanuel Kantor não foi esquecido pelo mineiro nos versos “Folheando Disegni, de Kantor” (OC, 2002, p. 818), poema de duas estrofes de seis versos cada uma e um dístico final:

Kantor:

o desenho torna-se modo de possuir as coisas
o desenho torna-se modo de absorver a coisa
o desenho torna-se modo de viver a coisa
o desenho torna-se modo de oferecer a coisa
em sua realidade não circunstancial.

[...]

Kantor:

invade o país dos signos e deles faz sua mansão.

Através da anáfora, o eu lírico nos leva a conhecer o trabalho desenvolvido pelo caricaturista Kantor, que iniciou sua carreira como muralista e na década de 1940 conquistou o primeiro Prêmio Nacional de Arte Decorativa. De passagem pelo Brasil, estudou com Cândido Portinari (1903-1962). No ano de 1952, expôs “os seus temas da Bahia” no Museu de Arte Moderna de São Paulo. O desenho foi a forma que Kantor escolheu para se comunicar com o mundo, já que pelo desenho é possível “possuir as coisas”, “absorver a coisa”, “viver a coisa” e, conseqüentemente, “oferecer a coisa”, isto é, disseminar a linguagem, verbal e não verbal. O desenho é, de modo geral, uma forma de comunicação humana em que o homem se apropria de eventos/objetos ao seu redor e confere a eles outros sentidos. Não se pode esquecer de que os homens das cavernas já o utilizavam como forma de expressão e comunicação. O desenho é o precursor da linguagem escrita.

Há mais gente que veio de fora e se instalou em terras brasileiras, como a russa Helena Antipoff (1892-1974). No poema “A casa de Helena” (OC, 2002, p. 804-805), formado por sete estrofes, ficamos mais conhecedores de sua trajetória:

Russa translúcida de sorriso tímido
(assim a contemplo na retrovisão da lembrança),
Helena 1929 enfrenta os poderes burocráticos.
Suavemente,
instaura em Minas o seu sonho-reflexão.

[...]

Moças normalistas rodeiam Helena.
Traz um sinal novo para gente nova.
Ensina

a ver diferente a criança,
 a descobrir na criança
 [...]
 Não presidente, não ministro,
 aos 80 anos dirige um mundo-em-ser.
 A casa de Helena é a casa daqui a 20 anos,
 de aqui a 50, ao incontável.
 É uma casa pousada em nós, em nosso sangue.
 Podemos torná-la real: o risco de Helena
 fica estampado na consciência.
 E quando Helena 1974 se cala
 na aparência mortal,
 seu risco viçoso e alegre e delicado perdura,
 lição de Helena Antipoff mineira universal.

Na primeira estrofe, Helena, a “Russa translúcida de sorriso tímido”, em 1929, no contexto da reforma do ensino, conhecida como Reforma Francisco Campos-Mário Casassanta, consegue se instalar no Brasil, apesar da burocracia imposta aos imigrantes, e junto com seu “sonho-reflexão”, passa a trabalhar com crianças com necessidades especiais, em Minas Gerais. Ao seu redor moças normalistas trazem “um sinal novo para gente nova”.

Ao longo das estrofes ficamos conhecendo melhor essa mulher forte, “talvez uma fada eslava / que estudou psicologia / para não fazer encantamento só para viajar / o território da infância”. Era na verdade uma estudiosa que entendia do universo infantil, assim como soube reunir ao seu redor “os que não se conformam com a vida estagnada / e os mandamentos da educação de mármore”. Para ajudá-la a desenvolver seu trabalho, contou com a contribuição daqueles que queriam extrair da vida os melhores momentos e vivenciá-los de forma plena, porque não acreditavam em uma existência sem perspectivas, bem como em uma “educação de mármore”, ou seja, fechada e tradicional. A um só tempo conviveu com os afoitos e os resistentes às mudanças. Ansiava por uma educação autônoma e libertária e seu trabalho foi pioneiro na introdução da educação especial, em Minas Gerais. Foi fundadora da primeira Sociedade Pestalozzi.

Na última estrofe, apesar de todos os obstáculos enfrentados, Helena “aos 80 anos dirige um mundo-em-ser”. Estar no mundo foi para essa mulher existir autenticamente de forma a não se curvar diante das vicissitudes humanas. Por mais que o tempo passe, “daqui a 20 anos”, “daqui a 50 anos” a casa pousada de Helena ainda existirá em nós, porque há lições que o tempo não é capaz de apagar, ou melhor, mesmo que em 1974 ela tenha se calado, morrido, o que persiste é a “lição de Helena Antipoff mineira universal”. Seu trabalho no Brasil continua

através da Fundação Helena Antipoff, atualmente, com mais de cem instituições. Existem muitas outras entidades no Brasil, “Casas de Helenas” que merecem nosso apoio.

O escritor de **A cinza das horas** (1917) viveu oitenta e dois anos (1886-1968). Quando completou noventa, não estava entre nós, mas nem por isso foi motivo para não ser homenageado pelo amigo no poema “Manuel Bandeira faz Novent’Anos” (OC, 2002, p. 816-818). Em oito estrofes, o eu lírico celebra essa data importante de um poeta que “gostava de fazer anos”, “de tirar retrato, de beijar moçoilas flóreas, de rir / um riso que filtrava todas as salsugens da experiência e do desencanto, / e não era ácido, era indulgente / infantil, era sumo de suma: [...]”. Bandeira é visto sob a ótica da alegria, do amor e do afeto.

Após essa brevíssima descrição de Bandeira, o eu lírico, que sempre respeitou os “silêncios-pigarro”, fala de seu desejo de saber como vai o poeta: “Hoje me sobe o desejo / de saber o que fazes, como, / onde: / em que verbo te exprime, se há verbo? / em que formas de poesia, se há poesia, / versejas?”. Deseja saber como o outro está, se ainda faz o que mais gosta, se também escreve e se existe poesia, mesmo em outro plano. Para muitos a morte não é o fim, por isso sempre houve muitas dúvidas do que acontece após a sua chegada.

Na estrofe seguinte, o eu lírico insiste em querer saber como é a outra dimensão: “Que lado, poeta, é o lado de lá, / não me dirás, em confiança?”. Se os amigos trocam confidências, é natural que o eu-lírico quisesse saber como é “o lado de lá”. Mas desse lado somente há conjecturas; do lado de lá, nenhuma informação. A morte é uma certeza e uma incógnita.

Na quinta estrofe, “Manuel, profundamente, poeta de vasta solidões”, tal como foi Drummond, nos remete ao poema “Profundamente”, em que Bandeira fala das coisas que não viu e não viveu quando era criança, porque adormeceu, assim como das pessoas (avô, avó, Tomásia, Rosa) com quem não pode mais conviver, pois todos estavam deitados profundamente, ou seja, mortos. A morte é a separação das pessoas que mais amamos. É uma dor insuportável, um sentimento de impotência com qual temos que aprender a conviver, já que ela é a única certeza que a vida nos concede. Bandeira nos deu “verso a verso” / e só depois o soubemos claramente, / na leitura da luz da vida inteira” talvez em alusão a sua **Estrela da vida inteira** (1996). Bandeira, “Foste nosso poeta, doaste som de piano e violão e flauta [...]”. Sua poesia era música aos nossos olhos e ouvidos.

Não foi só Bandeira quem foi agraciado em virtude de seu aniversário. “Em Afonso Arinos, setentão” (OC, 2002, p. 828-829) as homenagens continuam em um poema de oito estrofes:

Afonso que brincadeira!
 Ontem, no Colégio Arnaldo,
 garotinho irresponsável;
 hoje, em teus setenta anos,
 verbete de enciclopédia...

Renitente praticante
 de ofícios entrelaçados:
 o de servidor de idéias
 e o de servidor do povo,
 o povo que, desconfio,
 mal pode saber ainda
 o que por ele tu fazes
 armado só de palavras,
 [...]

Afonso, meu combatente
 do direito e da justiça,
 nosso exato professor

do direito mais precário
 (o tal constitucional)
 [...]

E não disseste que doido
 no fundo é todo mineiro
 sob a neutra vestimenta
 da mais sensata aparência?
 não disse Ribeiro Couto,
 em breve arrufo amical,
 que ouviu do Dr. Afrânio:
 “Esse menino é maluco?”

Maluco, salve, o maluco,
 o poeta mariliano
 o mirone de Ouro Preto,
 cantor da barra do dia,
 revelador do passado
 em sua íntima verdade
 renovador dos caminhos
 de letras e artes
 [...]

Na primeira estrofe, o eu-lírico relembra a amizade dos dois no Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte. Afonso Arinos (1905-1970), que naquela época, era um “garotinho irresponsável”, ao completar “teus setenta anos /, verbete de enciclopédia”. De menino desajuizado a homem ilustre nas/das letras. O verbete aludido consta no **Dicionário Histórico e Biográfico** (DHBB), da Fundação Getúlio Vargas (FGV). São nove páginas, dividida em doze

partes, dedicadas para explicar a trajetória do escritor, político romancista, professor e crítico literário.

O ocupante da cadeira de número 25 da Academia Brasileira de Letras é descrito como um sujeito teimoso por praticar “ofícios entrelaçados”, qual seja, servir o povo através do seu trabalho. Afonso destacou-se como político pela autoria da Lei Afonso Arinos contra a discriminação racial, no ano de 1951, motivo pelo qual é chamado “de servidor do povo”, um povo que não sabes “o que por ele tu fazes / armado só de palavras”. A alienação parece ter engolido a voz dessa força.

Em seguida, outra faceta é destacada: o de professor de Direito constitucional, aquele que se dedica a analisar e interpretar as normas constitucionais, consideradas Leis Supremas de um Estado. Formado em Direito, Arinos, em 1936, inicia sua carreira como professor na antiga Universidade do Distrito Federal, atual Universidade do Estado do Rio de Janeiro ministrando aulas de História do Brasil. Em 1938, atuou como professor no Uruguai ministrando cursos de História Econômica do Brasil, na Universidade de Montevideú. Na visão do poeta é o ramo “mais precário”, talvez, pelo seu pluralismo jurídico, ou quem sabe por que opera a cidadania e a dignidade da pessoa humana, na teoria. Na prática, garante e fortalece a própria classe dominante.

Na sétima estrofe (quarta transcrita), um acontecimento entre amigos é relembrado: o poeta Ribeiro Couto escutou do Dr. Afrânio (Coutinho? ou Peixoto? não sabemos com precisão), que “Esse menino é maluco?”, isto é, louco pela arte de viver e de criar. Na última estrofe, o eu lírico saúda esse homem insano “revelador do passado / em sua íntima verdade”.

O “menino maluco” que se transformou em um “setentão” é autor de **Diário de bolso seguido de retrato de noiva**, publicado em 1976 e 1979. À medida que a obra era publicada, aumentava o número de prefaciadores e apresentadores conhecidos no cenário intelectual. No 1º volume havia uma nota da Editora José Olympio; no 2º, uma nota biográfica da mesma editora e uma nota do próprio autor. No 3º, Francisco de Assis Barbosa assina a orelha e traz um trecho em que Graciliano Ramos (1892-1953) homenageia o autor. Por último, há “Louvações a Afonso Arinos”, um conjunto de poemas dedicados ao autor por ocasião de seu aniversário de setenta anos, de autoria dos amigos, como Odilon Costa Filho (1914-1979), José Cândido de Carvalho (1914-1989) e o próprio Drummond (1902-1987). No último volume, há um prefácio de Drummond e a orelha de Josué Montello (1917-2006). Pela riqueza de detalhes acerca do setentão Arinos, compreendemos o quão Drummond o conhecia.

A saudade dos camaradas é tamanha, que o amigo de adolescência, autor de **Sonetos antigos** (1968), é trazido para prosearem mais um pouco:

A Abgar Renault

A contagem do tempo
do poeta
não é a do relógio
nem a da folhinha.
É amadurecer de poemas
a envolvê-lo e tirar-lhe
toda a marca de tempo
de folhinha
e do relógio
e a situá-lo
na franja além do tempo
onde paira o sentido
a razão última das coisas
imersas de poesia. (OC, 2002, p. 819)

No poema acima, formado por quatorze versos em uma única estrofe, a temática do tempo, tão presente na obra drummondiana, reaparece. As expressões “matar o tempo”, “não temos tempo” e “viver o tempo” são nossas conhecidas. Explicar o que é o tempo não é uma tarefa fácil, como já demonstrou Agostinho, em suas **Confissões** (1984). Porém, toda a nossa vivência situa-se em um tempo cronológico, em um tempo histórico e em um tempo psicológico. O tempo, que é único, é diferente para cada indivíduo, sobretudo para o poeta. Na visão do eu lírico, a contagem do tempo “não é do relógio / nem a da folhinha”, isto é, não corresponde ao tempo cronológico [calendário], que regem nossas ações no dia a dia.

O tempo para o poeta deve ser contado pelo “amadurecer de seus poemas”, ou seja, psicológico. Quando ele consegue atingir a plenitude de seus versos, a marca do tempo “de folhinha / e do relógio” como que se dilui. Ler, por exemplo, os poemas de Drummond da década de 70, nos dias de hoje, é estar diante de textos atualíssimos. Um texto escrito em outro contexto histórico, que consegue sensibilizar e fazer o leitor refletir algumas décadas depois, é sinal de maturidade poética. É estar para além do relógio e da folhinha, assim como fez Abgar Renault, nas palavras de Carlos (eu lírico).

Uma sextilha foi dedicada “A Lourdes e Cassiano Ricardo” (OC, 2002, p. 819):

No jardim cassiano
a florida acácia
de cassa vestida
translúcida
luz de lourdes lua
luamar.

Cassiano Ricardo (1894-1974), fundador do grupo da Bandeira (1937), foi um modernista ortodoxo associado aos movimentos *Verde-Amarelo* e da *Anta*. Poeta de caráter lírico sentimental, estreia na literatura com a obra **A Flauta de pan** (1917), com traços parnasianos e simbolistas. Suas obras mais representativas foram: **Vamos caçar papagaios** (1926), **Borrões de verde e amarelo** (1927) e **Martim cererê** (1928). A obra **O sangue das horas** (1943) representa uma nova fase de sua escrita: passa do imagismo cromático ao lirismo introspectivo-filosófico, que se acentua em **Um dia depois do outro** (1947).

De forma descontraída, o sujeito lírico homenageia o casal Cassiano e Lourdes fazendo referência ao jardim do poeta que seria florido de acácia, planta exuberante que tem forte caráter paisagístico. Nos dois versos finais, através de uma aliteração (l) e um neologismo (luamar) “a florida acácia” é vestida pela “luz de lourdes lua / luamar”. “No jardim cassiano”, florescem acácia e amor.

O jornalista, crítico literário e poeta José Moutinho também foi poetizado em “*Exercitia*, de José Geraldo Nogueira Moutinho” (OC, 2002, p. 819), poema de doze versos estrofe única, em que o eu-lírico, fazendo referência a Santo Agostinho (354 d.C – 430 d.C) e Paul Cézanne (1839-1906), conclui que:

A procura do número
na lição de Agostinho
o encontro da poesia
[...]
Tudo revela a arte
o engenho, a fina parte
da lucidez no sonho
de Nogueira Moutinho.

José Geraldo Nogueira Moutinho (1933-1991), além de jornalista e poeta foi um grande crítico literário. Teve uma coluna de jornalismo literário na *Folha de São Paulo*, cujos artigos foram reunidos em 1967, no livro **À procura do número**, referido no primeiro verso, “A procura do número”, lançado pelo Conselho Estadual de Cultura. Seu texto de estreia na referida coluna foi sobre **O livro de sonetos**, de Jorge de Lima, publicado no dia 30 de junho de 1961, em que o crítico aponta a presença de Cruz e Sousa (1861-1898) dentro de sua obra, deixando-nos perceber uma tendência para o comparatismo. Nos outros artigos, essa tendência permaneceu, dando continuidade a um trabalho que tinha sido desenvolvido por José Veríssimo (1857-1916), Augusto Meyer (1902-1970), Sérgio Milliet (1898 -1966) entre outros. **Exercitia** é sua segunda obra (1970), a quem o eu lírico, quase como um crítico literário, declara tratar-se de trabalho engenhoso e lúcido nascido do desejo de Nogueira Moutinho.

Antônio Carlos Vilaça (1928-2005), jornalista, tradutor e memorialista, foi lembrado através de “O nariz do morto”, poema de quinze versos, única estrofe (OC, 2002, p. 820):

- Olha. O nariz do morto! – que nariz
e que morto? Que piada mais sem graça
é esta? – Não senhor. É o Vilaça
(Antônio Carlos) com seu livro duro
e triste e machucante – almofariz
em que mói a si próprio e se destrói,
para ressuscitar ainda à procura
de seu rumo, indefesa criatura
solta ao vento da vida [...]

Publicado em 1970 e ganhador do Prêmio Jabuti no mesmo ano, **O nariz do morto** é um texto memorialista baseado na experiência do autor em um mosteiro que frequentou em decorrência de uma fase existencial pela qual passou. Para o eu lírico, trata-se de um “livro duro / e triste e machucante”. Afinal, nossas experiências, apesar de doloridas, acabam por nos fortalecer. Cada acontecimento vivido “Mói” e “destrói”, todavia, contribui “para ressuscitar ainda à procura/ de seu rumo [...]”, porque apesar dos percalços enfrentados não nos damos por vencidos e estamos, sempre, em busca de uma vereda.

Nas palavras do próprio autor, **O nariz do morto**, “Representou para mim uma catarse, uma libertação, uma renovação de vida, algo novo [...] “São mais memórias de ordem espiritual do que de ordem cronológica. Mais um livro interior, uma peregrinação interior, do que um livro exterior” (Cf. CAMINHA, *In: Jornal da Manhã*, 1990, p. 1). Escrever, em especial memórias, é uma forma de resgate de fatos marcantes na vida do escritor, mas é também um modo de expiação. **Exercitia** e **O nariz do morto** são mais duas obras que devem figurar na biblioteca do leitor Drummond.

Em “Visão de Clarice Lispector” (OC, 2002, p. 820-823), o eu lírico dialoga com uma das escritoras mais emblemáticas de nossa Literatura.

Clarice,
veio de um mistério, partiu para outro.

Ficamos sem saber a essência do mistério.
Ou o mistério não era essencial,
era Clarice viajando nele.

[...]

O que Clarice disse, o que Clarice
viveu por nós em forma de história
em forma de sonho de história
em forma de sonho de sonho de história
(no meio havia uma barata
ou um anjo?)
não sabemos repetir nem inventar.
São coisas, são joias particulares de Clarice
que usamos de empréstimo, ela dona de tudo.

Clarice não foi um lugar-comum,
carteira de identidade, retrato.
De Chirico a pintou? Pois sim.

O mais puro retrato de Clarice
só se pode encontrá-lo atrás da nuvem
que o avião cortou, não se percebe mais.

[...]

Fascinava-nos, apenas.
Deixamos para compreendê-la mais tarde.
Mais tarde, um dia... saberemos amar Clarice.

Clarice Lispector (1920-1977) foi uma das romancistas mais influentes do século XX. Mulher inteligente, destemida, solitária e audaciosa. “Clarice não foi um lugar-comum”; pelo contrário, poderíamos afirmar que sua escrita era “incomum”, no sentido singular. A introspecção, uma das marcas, foi um dos modos escolhidos pela escritora para que suas personagens pudessem se voltar para si próprias e reavaliar suas ideias, sobretudo, suas escolhas. Ela “veio de um mistério, partiu para outro”, em referência ao seu nascimento (Ucrânia) e sua morte. Antes de partir, construiu uma obra difícil, mas prazerosa e reflexiva. O universo clareciano é revelador de acontecimentos do cotidiano no que diz respeito ao universo feminino. De modo geral, as personagens de Clarice estão “presas” às convenções sociais, como o casamento, a maternidade e o cuidado com a família.

Tudo o que Clarice vivenciou, seja “em forma de história”, ou “em forma de sonho de história”, ou “em forma de sonho de sonho de história”, afinal ela fugia do pragmatismo, é questionado pelo eu lírico que quer saber: “(no meio havia uma barata ou um anjo?)”. Em Drummond, “No meio do caminho” havia uma pedra, assim como “um anjo torto”; em Clarice, uma barata. Entendemos que se trata de uma referência ao romance **A Paixão segundo G.H** (1964), obra inquietante em que a personagem G.H, uma mulher que não conhece sua própria identidade, embora deseje conhecê-la. Ela encontra uma desprezível, nojenta e escatológica

barata que desencadeia sua busca interior, tal como fez Carlos ao ser anunciado por um anjo que vive nas sombras.

Clarice foi uma mulher que nasceu com a alma livre. Suas personagens clamam por liberdade, porque se sentem aprisionadas por uma sociedade essencialmente masculina. Elas buscam por si mesmas, tal como sua criadora. Não sendo um retrato para a carteira de identidade, já que as identidades outrora estabilizadas acabam por desestabilizar-se, tornando o indivíduo moderno descentralizado e fragmentado, a autora de **A hora da estrela** (1970), por sua beleza e exuberância serviu de modelo a Giorgio de Chirico (1898-1978) - “De Chirico a pintou? Pois sim”. Contudo, o poeta revela a sua descrença de que um retrato de Clarice pudesse dizer quem ela foi em essência.

Giorgio de Chirico integrou o movimento “Pintura Metafísica”, movimento precursor do Surrealismo. Uma de suas obras intitula-se “Musas Inquietantes”. Clarice, certamente, foi uma escritora-musa inquietante da literatura retratada pelo pintor italiano. Contudo, na estrofe seguinte o eu lírico afirma que “O mais puro retrato de Clarice / só se pode encontrá-lo atrás da nuvem / que o avião cortou, não se percebe mais”. Sabemos que a imagem por trás da nuvem é turva, opaca, por isso não conseguimos vê-la com nitidez, motivo pelo qual o ar de mistério em torno da escritora permanece ao longo dos anos. É dessa forma que termina o poema: Clarice é fascinante e misteriosa, deixemos, pois para “compreendê-la mais tarde. Mais tarde, um dia [...]”, no futuro, tempo incerto. Tal como um enigma, Clarice é única.

Em oito estrofes de “Um lírio, por acaso” (OC, 2002, p. 823-824), a Doutora da Igreja¹⁰⁶, título concedido pelo Papa João Paulo II, veio figurar na obra do poeta *gauche* e agnóstico:

E de repente Santa Teresinha
- quem diria? – faz 100 anos
Ela que teria sempre 24
nas estampas dos *gay twenties*.

Santa do modernismo brasileiro
do altar particular de Ribeiro Couto,
a quem curaste de tuberculose,
a tuberculose de que morreste,
santa invocada por Manuel Bandeira:

¹⁰⁶ Santa Teresinha (1873-1897) nasceu com a saúde frágil. Conta-se que ao olhar para a imagem da Imaculada Conceição de Maria, a Virgem lhe sorriu e ela ficou curada. Entrou para o Carmelo e o Papa Pio XI a canonizou. Em 1927, foi declarada Patrona Universal das Missões, sem nunca ter saído do convento. No ano de 1997, Teresinha foi declarada Doutora da Igreja pelo Papa João Paulo II.

“Santa Teresa, não. Teresinha.
 Teresinha do Menino Jesus.
 Me dá alegria!”
 Não o atendeste, amiga Teresinha...

O poeta se queixava:
 “Fiz tantos versos a Terezinha...
 Versos tão tristes nunca se viu!
 Pedi-lhe coisas. O que eu pedia
 era tão pouco! Não era glória...
 Nem era amores... Nem foi dinheiro...
 Pedia apenas mais alegria
 Santa Teresinha nunca me ouviu!”

A ti nada pedi, mas simpatizava
 com teu jeito simples de ser santa
 do nosso tempo de incredulidade,
 tempo de ciências exatas, Marx, anarquismo
 (Os ateus brasileiros levam sempre um santinho no bolso,
 nossos comunas quando morrem, a família reza missa
 de sétimo dia e trigésimo.)
 simpatizava, simpatizava contigo
 lendo tua autobiografia na tradução do padre Lochu
 antes que me expulsassem do colégio
 com a aprovação do próprio tradutor.

[...]

Naquele tempo
 as autobiografias dos santos eram censuradas
 e eu não sabia que foste
 carmelitanamente precursora
 do feminismo:
 “Ah, pobres mulheres tão desprezadas!
 A todo instante nos proibem:
 Não faça isto, não faça aquilo,
 e ameçam excomungar-nos...”
 Suave santa brasileira
 por graça do diminutivo
 que te fazia baiana, carioca, uberabense

(quem ousou um dia falar Santa Isabelinha, Santa Margaridinha?),
 muito mais próxima de nós, em Lisieux,
 do que a filha de Capistrano clausurada
 ali no Morro,

[...]

Veza ou outra eu ruminava essas coisas
 enquanto ia chafurdando e esquecendo
 a nostalgia de ter tido
 o desejo, não digo de ser santo,
 mas apenas franciscano encapuzado
 que assiste ao enterro do Conde Orgaz

junto de Santo Agostinho e Santão Estevão
na tela fantástica do Greco,
ou um dos pescadores no políptico de São Vicente.

Composto por oito longas estrofes, o poema marcaria os cem anos de Santa Teresinha, a quem Carlos (eu lírico) chamou de “Santa do modernismo brasileiro”, uma vez que esteve presente em dois altares: “altar particular de Ribeiro Couto, / a quem curaste de tuberculose [...]”. O segundo: o altar de Manuel Bandeira, a quem fez questão de invocar lhe pelo nome completo: “Santa Teresa, não. Teresinha. / Teresinha do Menino Jesus”. O diminutivo (inha) usado pelo poeta denota intimidade e afeto. Ironicamente, no verso seguinte somos informados de que Bandeira morreu dessa mesma doença.

Talvez haja uma explicação para que as preces do poeta não tenham sido atendidas: observe que nas duas primeiras estrofes “Teresinha” foi grafado com “s”, na terceira, com “z”. A única Teresinha de que temos conhecimento é: Teresa de Lisieux (1873-1897), mais conhecida como Teresinha do Menino Jesus, foi uma freira carmelita francesa. No ano de 1997, foi proclamada por São João Paulo II como a trigésima-terceira Doutora da Igreja. Contudo, em vários textos o nome da santa aparece grafado com “z” – Terezinha. Se não sabemos escrever corretamente o seu nome, como o nosso pedido será atendido? Trata-se, pois, de mais uma das artimanhas irônicas de um poeta *gauche*.

O poeta não se continha e se queixava: a ela fiz “tantos versos”. “Versos tão tristes nunca se viu”. E o pedido “era tão pouco!”. “Não era glória... / Nem era amores.../ Nem foi dinheiro[...]”. “Pedia apenas mais alegria”. Contudo, ele não foi ouvido. Já o eu lírico nada pediu, “mas simpatizava” com o “jeito simples de ser santa / do nosso tempo de incredulidade”, ou seja, tempo em que homem acredita tão somente em si e naquilo que podia conquistar. Ao mesmo tempo que seculariza a religião, e a deixa em segundo plano, a modernidade cria formas de religiosidade. Período/Tempo de “ciências exatas, Marx, anarquismo”. Para melhor entendimento desse “tempo de incredulidade”, o eu lírico cita o filósofo alemão Karl Marx (1818-1883), cuja teoria condena radicalmente as sociedades capitalistas em que o homem subjuga o próprio homem.

O marxismo, defendia que o Estado foi criado para resguardar os interesses das classes dominantes, bem como, que a classe operária só progrediria através da luta de classes. Sua luta maior foi para libertar o homem de seu processo de alienação, através da distribuição e produção econômica que tornasse os homens iguais entre si. O pensador também acreditava que a religião é uma ilusão, “um ópio”, para amenizar seus sofrimentos.

Tempo de “Anarquismo”, ideologia que se opõe a qualquer tipo de dominação, seja do Estado, seja do Capitalismo, da Igreja etc. Prega uma sociedade livre baseada na cooperação e na ajuda mútua entre os indivíduos. Em tempos de modernidade, não se acredita mais no outro, mas em si próprio.

Nos versos seguintes, Carlos (eu lírico) destila uma fina ironia quando afirma que “(Os ateus brasileiros levam sempre um santinho no bolso, / nossos comunas quando morrem, a família reza missa / de sétimo dia e trigésimo.)”. Enquanto o teísmo é a doutrina que defende a existência de uma ou mais divindades, o ateísmo entende a não existência de Deus, já que ele escapa a compreensão dos homens. No poema “Deus e suas criaturas” (OC, 2002, p. 1244), por exemplo, o sujeito lírico fala da impossibilidade recíproca de compreensão entre criador e criatura.

Embora soubesse que a Santa não tinha atendido aos pedidos dos amigos, ainda assim “simpatizava, simpatizava” com ela pelo fato de ter lido sua “autobiografia na tradução do padre Lochu / antes que me expulsassem do colégio / com a aprovação do próprio tradutor”. O poeta retorna, aqui, à sua adolescência de aluno do colégio interno e as leituras que contribuíram para ampliar o seu conhecimento de vida e de mundo.

O diálogo que Drummond estabeleceu com Santa Teresinha já havia sido travado por Bandeira alguns anos antes, no poema “Oração a nossa senhora da boa morte” (BANDEIRA, 1986, p. 92-93), composto de três estrofes (7, 7, 9 versos, respectivamente). A terceira estrofe drummondiana corresponde a primeira do poema de Bandeira. Drummond se apropria de seu antecessor para construção de seu poema. Nele, o sujeito lírico nos conta sua relação com Santa Teresinha e os pedidos simples que lhe foram feitos. Além de Teresinha, seus olhos voltaram-se para outras santas. De todas, se desenganou - “(Pedi a muitas, rezei a tantas) – até o momento em que foi apresentado “A Santa Rita dos Impossíveis”. Seus pedidos foram em vão e ele foi “despachado de mãos vazias!”. Resta-lhe tentar a sorte e orar à “Nossa Senhora da Boa Morte!”. A santa é novamente lembrada no poema “Oração a Santa Teresa” (BANDEIRA, 1973, p. 331-332). Dessa vez, o pedido feito não é de ordem individual, como no poema anterior, mas de ordem coletiva: “Santa Teresa olhai por nós / Moradores de Santa Teresa”, bairro do Rio de Janeiro, que surgiu no século XVIII, a partir de um convento com o mesmo nome.

O leitor de Santa Teresinha talvez se identifique com ela quando descobre que também as santas eram censuradas, como ele (Drummond) foi um dia. Além disso, foi precursora de um movimento em que homens e mulheres tinham os mesmos direitos. Luta que perdura até hoje.

Outra leitura (referência) nessa biblioteca drummondiana é o Padre Armando Adriano Lochu, realizada em 1919, no Colégio Anchieta, da Companhia de Jesus, enquanto lá esteve na condição de interno. Ele foi o tradutor de **Santa Teresa do Menino Jesus**, publicado no ano de 1947, pela Editora Salesiana.

E outros diálogos vão se estabelecendo. Santa Isabelinha, conforme a Igreja Católica, foi a mãe de João Batista. No Brasil, há muitas Isabéis: Santa Isabel (Goiás), Santa Isabel (São Paulo), Santa Isabel do Rio Negro (Amazonas), Santa Isabel do Ivaí (Paraná) e Santa Izabel do Oeste (Paraná). Nossa Isabel nascida em Lisieux, França, é mais próxima “do que a filha de Capistrano [...]”. A referência se estende ao historiador Capistrano Honório de Abreu (1853-1927), cuja obra é marcada por uma rigorosa investigação das fontes e por uma visão crítica dos fatos históricos. Na condição de pai, foi surpreendido pela filha Honorina de Abreu, aos vinte e nove anos de idade, que tomou a decisão de se enclausurar, no convento de Santa Teresa, no Rio de Janeiro.

“Esquecendo e lembrando” ou “chafurdando e esquecendo”, talvez, em alusão à sua própria obra **Esquecer para lembrar** (1979), o sujeito lírico fala do desejo que sentiu de ser “apenas franciscano encapuzado” para poder assistir “ao enterro do Conde Orgaz / junto de Santo Agostinho e Santo Estevão / na tela fantástica do Greco, / ou um dos pescadores no políptico de São Vicente [...]”. A conversa fica cada vez mais longa com a inclusão de personagens. “O Enterro do Conde Orgaz” é uma obra de El Greco (1541-1614) conhecido por seu estilo expressivo e dramático. Gonçalo Ruiz de Toledo, senhor de Orgaz, foi um homem piedoso e benfeitor da paróquia de São-Tomé (Toledo-Espanha). A obra é a representação de um milagre. Segundo a tradição, Santo Estevão e Santo Agostinho teriam descido do céu para enterrar Orgaz pessoalmente, como forma de recompensá-lo por sua vida humilde e devotada.

A obra representa as duas dimensões da vida humana: em cima a vida eterna (céu), embaixo, a morte. Poderia ser também o “Painel dos Pescadores ou Painéis de São Vicente de Fora”, de Nuno Gonçalves (1420-1490), descoberto no final do século XIX, no Paço Patriarcal de São Vicente de Fora de Lisboa. A tela expõe representantes dos pescadores, ou seja, gente anônima que dificilmente estaria representada em uma obra. Poderia ser também Hugo Van der Góes (1440-1482), pintor flamengo, cujos trabalhos mais conhecidos são “Retábulo Portinari”, “A Sagrada Família” e “A Morte de Nossa Senhora”.

Por fim, o eu lírico confessa que já não sabe “qual o teu papel na Igreja contestante / de setenta –”, período de censura por parte do governo militar, crise do petróleo que levou muitos países a recessão. Esse questionamento ocorre porque Santa Teresa é “tão bonita, tão menina, / frágil demais para o serviço que se exige / do novo Cristo combatente”. O eu lírico

repara que Santa Teresa “já não és menina, és centenária” e por isso precisa chamá-la de “vovozinha Teresa do Carmelo” [...] “no coração de um distraído agnóstico”, Drummond declarou inúmeras vezes sê-lo, ao abrir o jornal e nele ver “três linhas com teu nome” entre o nome de duas capitais “Hanói e de Manágua, / com um lírio nascido por acaso”. Teresa, é um lírio, flor linda originária da Europa, Ásia e América do Norte. Na Igreja Católica, o lírio simboliza a Virgem Maria. A brancura da flor reflete a pureza de quem é imaculada desde sua concepção; as três pétalas simbolizam a tríplice virgindade da Mãe de Deus, antes, durante e após o parto.

Depois de Teresa, a voz das Aparecidas¹⁰⁷ estampa os versos drummondianos, no poema “A Voz” (OC, 2002, p. 827):

O Brasil tem muitas Aparecidas.
 Tem aparecida de Goiânia e de Goiás.
 Tem Aparecida de Minas e do Oeste, no Paraná.
 Tem Aparecida do Tabuado, em Mato Grosso,
 e tantas outras, onde quer que a fé provoque aparições.
 Tem sobretudo Aparecida de São Paulo,
 onde uma santa apareceu nas águas do rio
 e era uma santa negra do barro e do limo das profundezas do rio.
 [...]
 Maria d’Aparecida, não vieste das águas do rio.
 Vieste de mais longe,
 De um mais profundo abismo de raça de sonho...
 Terrestre. Telúrica. Mulher.
 Tua voz, d’Aparecida, é aparição
 fulgurante, sensitiva, dramático
 e vem do fundo nigroluminoso de nossos corações
 e vai, e volta, e vai.
 Maria d’Aparecida do Brasil,
 aparecedoramente cantaril.

O poema é composto por duas estrofes. A primeira tem doze versos; a segunda, quatorze. Inicialmente, o eu lírico diz que “O Brasil tem muitas Aparecidas” e enumera país

¹⁰⁷ Nossa Senhora Aparecida é a padroeira do Brasil. Desde o ano de 1980, no dia 12 de outubro, celebramos o seu dia. Atualmente, encontra-se alojada na Basílica de Nossa Senhora Aparecida, localizada na cidade de Aparecida, em São Paulo. No Arquivo da Cúria Metropolitana de Aparecida e no Arquivo da Companhia de Jesus, em Roma, está registrada a origem da imagem de Aparecida. Há relatos de que a imagem teria aparecido pela primeira vez pelos idos de 1717, quando o governador da então capitania de São Paulo e Minas Gerais, Pedro Miguel de Almeida Portugal de Vasconcelos, estava de passagem pelo Vale do Paraíba (Guaratinguetá), durante uma viagem até Vila Rica. Embora não fosse temporada de pesca, para dar-lhe boas-vindas os pescadores Domingos Garcia, João Alves e Filipe Pedroso lançaram suas redes ao mar e rezaram para a Virgem Maria e a Deus. Prestes a desistir depois de várias tentativas frustradas, João Alves jogou a cabeça novamente e ao invés de peixes viu o corpo da imagem da Virgem, sem cabeça. Em seguida, achou a cabeça da Santa. A partir daquele momento, os pescadores conseguiram pescar todos os peixes. É a primeira intercessão atribuída à Aparecida.

afora onde ela existe, sobretudo “onde quer que a fé provoque aparições”, já que a fé não tem hora nem lugar para se manifestar. Nos versos finais da primeira estrofe, ficamos sabendo de seu surgimento: “uma santa apareceu nas águas do rio/ e era uma santa negra do barro e do limo das profundezas do rio”.

Na segunda estrofe, o eu lírico diz: “Maria d’Aparecida, não vieste das águas do rio”. Ela vem de “um mais profundo abismo” que é o “fundo nigroluminoso de nossos corações”, ou seja, ela vem do nosso interior, da fé que move os seres humanos. Duas figuras de linguagem, polissíndeto e aliteração, são usadas para expressar nossas crenças “e vai, e volta, e vai”. Por fim, através de um neologismo temos um retrato mais direto de “Aparecida”, que é “Adoravelmente” (adorável + mente) e “aparecedoramente cantaril” (Aparecida + adorável = mente). Brincar com as palavras é característica de Drummond.

Alex Villas-Boas¹⁰⁸ acredita na possibilidade de que a poesia drummondiana expresse um pensamento teológico e, para além disso, de que o poeta seria “cristão anônimo”, mas devido ao fato de na adolescência ter sido expulso do colégio dos jesuítas, em 1919, sob a alegação de “insubordinação mental”, em sua memória ficou registrado um sentimento ruim, de injustiça em relação à religião, motivo pelo qual em várias entrevistas e em sua biografia conste sua falta de fé nas pessoas e nas instituições.

Três divas do cinema retornam no poema “Joan Crawford: *In Memoriam*”(OC, 2002, p. 824-825):

No firmamento apagado
 não luciluzem mais estrelas do cinema.
 Greta Garbo
 passeia incógnita a solidão de sua solitude.
 Marlene Dietrich
 quebrou a perna mítica de valquíria.
 Joan Crawford,
 produtora de refrigerante, o coração a matou.
 O cinema é uma fábula de antigamente
 (ontem passou a ser antigamente)
 contada por arqueólogos de sonhos, em estilo didático,
 a jovens ouvintes que pensam em outra coisa.
 [...]
 Tudo é outra coisa, depois que envelhecemos.
 e não há mais deusas e deuses. Há figurinhas
 móveis, falantes, coloridas, projetadas
 [...]

¹⁰⁸ Cf. *Teologia e Poesia - A busca de sentido em meio às paixões em Carlos Drummond de Andrade como possibilidade de um pensamento poético teológico*. Sorocaba: Editora Crearte / Instituto de Teologia João Paulo II, 2011.

Joan, não beberei por ti, à guisa do luto,
 nenhum líquido fácil e moderno.
 sorvo tua lembrança
 a lentos goles.

Trata-se de um poema de uma única estrofe com vinte e três versos em que o eu lírico convida três divas do cinema para uma conversa. A primeira é Greta Garbo, cujo nome simboliza “solidão”. Falamos em outro momento que a ícone sueco-americana abandonou a vida pública no auge de sua carreira e foi morar sozinha em Manhattan. Em “Elegia de 1938”, (OC, 2002, p. 86), o sujeito lírico, sozinho, desejou “dinamitar a ilha de Manhattan” porque não sabia que Garbo a tinha escolhido como morada. Se soubesse, talvez, se mudasse para lá.

A segunda diva é Marlene Dietrich (1901-1992), que além de atriz se destacou na música. Estrelou filmes como “Marrocos” (1930), “O Expresso de Xangai” (1932) e “Desejo” (1936). Mais do que uma atriz, foi uma mulher notável que colaborou em causas humanitárias: ajudou exilados durante a Segunda Guerra Mundial.

Por fim, a atriz estadunidense que dá título ao poema, Joan Crawford (1904-1977), estrela de “Alma em Suplício” (1945), filme pelo qual ganhou o Oscar de melhor atriz. O oitavo verso do poema - “produtora de refrigerante, o coração a matou”¹⁰⁹ - é uma prova de que o eu lírico era um grande leitor /espectador de cinema e da vida dessas artistas.

O tempo passa e chega uma idade, “depois que envelhecemos”, em que “não há mais deusas e deuses”. Sobram “figurinhas / móveis, falantes, coloridas, projetadas”, isto é, artistas plastificados produzidos por uma mídia sensacionalista que precisa de produtos vendáveis. Em virtude da partida de Joan, o eu lírico diz que não beberá “nenhum líquido fácil e moderno”. Beberá, lentamente, sua lembrança e, dessa forma, ela estará viva em sua vida.

Discurso de primavera e algumas sombras (1977) excetuando a parte analisada “Os marcados” apresenta, de modo geral, uma preocupação com o meio ambiente urbano e rural. Nesse livro, Drummond usa a palavra para refletir sobre a natureza, exaltá-la, defendê-la e, de forma irônica e satírica, criticar aqueles que procuram destruí-la. Por isso, é feito um “Receituário Sortido” (OC, p. 2002, p. 793-794) em que é preciso:

Calma.
 É preciso ter calma no Brasil
 calminha

¹⁰⁹ Joan Crawford casou-se, em 1955, com Alfred Steele, presidente Pepsi-Cola Company. Em 1970, ela abandonou a vida pública e, como Garbo, passou a ter uma vida reclusa. Faleceu no ano de 1977 vítima de um ataque cardíaco.

calmarian
 calmogen
 calmovita.
 [...]

Diante das atrocidades cometidas do homem em relação ao próprio homem e ao ambiente no qual ele vive é preciso “Calma”. O sujeito lírico brinca com as palavras e cria outras, espécie de remédio “calminha / calmarian / calmogen / calmovita” para controlar a ansiedade de quem luta por uma sociedade mais equilibrada: “Que negócio é esse de ansiedade?”. Toda essa ironia é voltada para a publicidade, ao urbanismo acelerado, ao indigenismo e ao consumismo desenfreado do homem com suas “Máquinas de lavar / Máquinas de lixar / Máquinas de furar / Máquinas de curvar / Máquinas de dobrar [...]” (OC, 2002, p. 795-797). Se as máquinas desenvolvem as atividades do cotidiano, o que faz o homem? Cria mais máquinas.

Depois de chamar atenção para questões ambientais, o poeta se volta para o amor, afinal, é preciso render tributo a esse sentimento que não compreende “esses cálculos e esses raciocínios próprios da fraqueza humana; criado com uma partícula do fogo divino, ele eleva o homem acima da terra” (ALENCAR, 1997, p. 19). É algo tão forte, tão supremo, que todo poeta lhe rende tributos, por isso “Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, e não tivesse amor, seria como o metal que soa ou como o sino que tine” (BÍBLIA SAGRADA, I CO, 13, 1, 1994, p. 1247). Sentimento contraditório, estado de alegria, dor, força e prazer, mas sem ele, nada somos.

3.2.4 O diálogo na obra *Amar se aprende amando*

“Há tantos diálogos

Diálogo com o ser amado

o semelhante

o diferente

o indiferente

o oposto

o adversário

o surdo-mudo [...]”

(OC, 2002, p. 854-855)

A leitura de um livro permite-nos compreender sempre mais sobre o seu autor. **Amar se aprende amando** (1985) é uma das últimas obras que Drummond viu publicar, já que viria a falecer em 17 de agosto de 1987. O livro encontra-se dividido em três partes: 1) “Carta de guia (?) de amantes”, composto de doze poemas; 2) “O convívio ideal” com vinte e três poemas e 3) “Alegrias e penas por aí” com mais trinta e quatro poemas. Possibilita-nos conhecer o sentimento chamado de amor sob diferentes perspectivas: amor-amigo, amor-admiração, amor-saudade, amor-amante.

Amar se aprende amando é um título sugestivo. Ao longo dos séculos o amor foi definido por praticamente todo poeta em todas as línguas. Conforme o poeta *gauche*, o amor é um sentimento destituído de mistérios ou fórmulas mágicas. Amor-substantivo, amar-verbo é um processo que se aprende de forma bem simples: amando. Amar é conviver, solidarizar-se, admirar, dialogar com o outro entre alegrias e tristezas, entre falas e silêncios, simplesmente porque “O ser busca o outro ser, e ao conhecê-lo / acha a razão de ser”. “São dois em um” [...] (OC, 2002, p. 1278). A razão de ser do amor está em encontrar alguém que possa caminhar ao nosso lado e compartilhar alegrias e tristezas, em todos e quaisquer momentos. A existência humana tem muitos propósitos, dentre elas, o amor é uma das mais prementes. Na “Carta aos Coríntios” coloca “a fé, a esperança e o amor” no mesmo patamar. Contudo, “O maior deles, porém, é o amor” (BÍBLIA SAGRADA, I CO, 14, 1-40, 1994, p. 1248-1249).

Amar somente se aprende amando, porque a arte amorosa está para além de teorias, fórmulas e definições. O amor é um sentimento contrário e múltiplo que se aprende na prática da convivência diária dos amantes. Em **O Banquete** (2010), de Platão, temos um intenso diálogo de sete personagens buscando compreender o deus Eros. Dentre as exposições, destacamos a de Sócrates, para quem o amor é algo desejado, mas que só pode ser desejado quando lhe falta e não quando possui, pois não se deseja aquilo que não se tem. O “objeto” do amor sempre está ausente, mas sempre é solicitado. Assim, sempre que pensamos tê-lo atingido, ele nos escapa. Por isso, o ser vive da busca do “outro ser”.

O amor, “palavra essencial”, foi cantado em suas várias dimensões e manifestações dentro da poética drummondiana: paternal, fraternal, humanitário, solidário, erótico, puro, idealizado, romântico, desprovido de sexo, à distância. Não é um sentimento platônico, mas aristotélico, porque é caracterizado por sua completude e envolve ‘corpo’ e ‘alma’. Em outras palavras, é uma força avassaladora da qual todos nós, homens e mulheres, não podemos escapar, que vem e que vai a seu bel-prazer dos corações humanos.

Há um provérbio popular que diz: “me diz com quem andas e eu te direi quem tu és”. Parafrazeando, assim ficaria: me diz quem tu lês e eu saberei quem tu és. Os poemas

analisados serão aqueles em que o diálogo foi estabelecido entre o poeta e outros artistas, e suas linguagens para que possamos conhecer as relações pessoais/literárias por ele constituídas.

A primeira parte de **Amar se aprende amando** orienta o homem a seduzir a mulher, a segunda, como o homem deve manter a relação com a mulher depois do contato carnal. Por fim, o autor dedica sua atenção ao feminino. Séculos depois de **A arte de amar**¹¹⁰ e seus ensinamentos, Drummond nos mostra que **Amar se aprende amando**.

Doze textos compõem a primeira seção “Carta de guia (?) de amantes” dessa obra. O ápice do amor é o casamento. O poema “Epitalâmio” (OC, 2002, p.1283-1284), formado por dez quartetos, foi dedicado ao casal “Márcia e Luís Hamilton”.

Epitalâmio foi o modo que o eu lírico encontrou para reivindicar aos deuses bênçãos para os noivos. Na primeira estrofe, há uma espécie de invocação às “Musas latinas, musas gregas, musas / do velho Olimpo e do moderno mundo [...]”, tal como fez o autor de **Os Lusíadas** (1572), que cantou o amor tão docemente. Carlos (eu lírico) explica-nos sua missão: “devo cantar o amor naquele instante / miraculoso, antigo e sempre novo”. Não importa o tipo, importa amar. Acerca do casal, sabemos tão somente que “Márcia gentil”, “neta de Horácio / (poeta ele também, por seus cabelos)”, uniu-se a Luís Hamilton. Somente em vê-los uma música era capaz de impregnar “de doçura as próprias feras”. Um som de força cósmica “do sol e das estrelas” que em seu “tosco verso eis refletida: / o som do amor” [...] o som “dramático, dolente, o sobre-humano, / trazendo à vida uma razão geral”. O sentimento amoroso emite um som que só os casais que amam são capazes de ouvir, assim como o mestre Bilac afirmava: “Pois só quem ama pode ter ouvido / Capaz de ouvir e de entender estrelas” (2002, p. 37), pois o amor aguça os sentidos dos amantes.

Sob esse som, o eu lírico deseja felicidade ao casal: “Vai, Márcia, sê feliz, / e teu esposo / contigo de mãos dadas, tempo afora / um só sejam os dois, de tal maneira / que pose a entidade em cada hora”. Juntos, de mãos dadas, um só que são dois, Márcia e Hamilton, sigam suas vidas no amor. Na última estrofe, é feita uma saudação final ao casal amigo tendo por certo que: “amar se aprende amando”, título da obra a que o poema pertence. O diálogo consigo mesmo tornou-se recorrente na obra drummondiana.

Outro casal, Matilde e Mário da Silva Brito, é destacado no poema de uma única estrofe “O amor determina” (OC, 2002, p. 1284), que traz uma epígrafe de Apollinaire “L’

¹¹⁰ Tão antigo é o amor, que não saberíamos precisar o seu nascimento da mesma forma que não saberíamos como ensinar alguém a amar. Ovídio (43 a.C – 17 d.C) ao escrever *A Arte de Amar* supunha que todos nós éramos capazes de amar. Sua intenção nunca foi ensinar-nos a amar, mas mostrar-nos que amar é uma arte e que para tanto há várias maneiras para se fazer amado.

amour vent qu' aujourd' hui / mon ami / André Salmon se marie” (“Amo hoje que meu amigo André Salmon vai se casar”). Estes versos foram retirados da obra **Álcool** (1898), lido no casamento André Salmon (1881-1969) - poeta, crítico francês, defensor do cubismo, amigo de Guillaume Apollinaire (1880-1918) e autor da referida obra, um dos mais importantes ativistas culturais das vanguardas do início do século XX.

“O amor determina hoje que se casem / minha amiga Matilde e meu amigo Mário” – crítico, poeta e ensaísta, conhecido por seus estudos sobre o Modernismo¹¹¹. Como a lei do amor é sagrada, portanto, que seja cumprida com música “de clavicórdios, clavicímbalos, espinetas, / tiorbas, violas d’amore, harpas davídicas, /sem esquecer o fagote, o oficlíde [...]. Embora nem todos esses instrumentos musicais possam estar presentes na cerimônia, eles “Estarão soando / no ar interior que respiram os enamorados conscientes”. Os apaixonados são capazes de escutar som que nós nem pensamos em ouvir. Que cantemos, “em torno deles, / em musical ciranda: M de Matilde / M de Mário / M do centro da palavra amor”. O amor e a música entoam a mesma melodia, já que para além de um conjunto de sons, a música tem um grande efeito nos sentimentos e desejos humanos.

Na segunda parte da obra, intitulada “O convívio ideal”, somos apresentados aos amores fraternais de Drummond. Tentaremos seguir a ordem em que os poemas são apresentados na obra original. Todavia, já sabemos que nem sempre será possível, pois os poemas acabam se aproximando uns dos outros. Iniciemos pelos poemas-dedicatórias: “O combate da luz” (OC, 2002, p. 1287-1288), “Fazer 70 anos” (OC, 2002, p. 1288), “O correio de amigos é doçura” (OC, 2002, p. 1288), “Companheiro” (OC, 2002, p.1295-1297) e “Presença de Mira” (OC, 2002, p. 1303).

A dedicatória é uma expressão da língua inglesa “dedication” e representa um agradecimento a uma pessoa por quem se nutre carinho e admiração. Dedicar um livro ou um poema a alguém é estabelecer ou fortalecer um laço de afetividade. Quando lemos um poema dedicado a uma determinada pessoa, para além da leitura do texto, nós leitores trazemos à nossa memória quem é o homenageado, sua relação e a importância dela para quem homenageou. Dedicar um texto/poema/livro é registrar e é eternizar um vínculo de afetividade entre amigos.

Formado por sete quarteto de versos livres, “O combate da luz” é dirigido ao poeta Alphonsus de Guimaraens Filho (1918-2008), rebento do poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens (1870-1921). Sonetista brilhante, Alphonsus de Guimaraens Filho estreou na

¹¹¹ Para conhecer mais sobre os estudos que escreveu sobre o Modernismo é importante ler: BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, 1978.

literatura com a obra **Lume de estrelas** (1940), pela qual foi duplamente premiado: Prêmio de Literatura da Fundação Graça Aranha e Prêmio Olavo Bilac, da Academia Brasileira de Letras.

O sujeito lírico faz uma análise crítica-literária sobre a poesia de Alphonsus. Na primeira estrofe, duas palavras são fundamentais para que o leitor compreenda a escrita do poeta simbolista: “alvorada” e “angústia”, “assim tua poesia” é. O texto vai sendo construído por imagens de “florentes cânticos”, “céu noturno”, “fluido sentimento”. Ao chegarmos na quinta estrofe, descobrimos que por meio o “amor, cativo e livre” se constitui o “lírico segredo” deste poeta.

Somente o amor é capaz de resgatar “o pensamento lúgubre, / a dor de antigas fontes / as perdas paragens”, porque é fonte de salvação. No último quarteto, a ratificação do papel desempenhado por este sentimento em uma “era absurda”, ou seja, a modernidade cujas relações são voláteis e individualistas. Através do amor cria-se “a ligação perene / da saudade dos anjos / na chama da poesia”. Ele é ponte entre anjos, espíritos servidores desde a criação do mundo (Cf. Jó 38,7) e a poesia, que lhes dá vida. Observa-se que as referências destacadas pelo eu lírico em Alphonsus de Guimaraens estão ligadas ao envolvimento místico, com imagens de luz e experiências metafísicas.

“Fazer 70 anos” foi dedicado a José Carlos Lisboa em um poema composto de quatro estrofes de versos brancos. Sabiamente, o eu lírico declara que “Fazer 70 anos não é simples”, porque “A vida exige” [...] “perdas e perdas no íntimo do ser”, por isso a necessidade de sermos corajosos e sábios durante nossa caminhada. Fazer 70 anos é sinônimo de uma vida longínqua. É um patamar que, para ser atingido, muitas pedras precisam ser ultrapassadas. Não só.

Na segunda estrofe, o esquecimento é tido como um dos quesitos para se fazer 70 anos, isto é, “catálogo de esquecimentos e ruínas”[...]. Isso porque aprender a distinguir os eventos que devemos lembrar e aqueles que demos esquecer, não é um exercício fácil, exige maturidade, inteligência e um certo grau de sensibilidade. “É, sobretudo, fazer 70 anos, / alegria forjada de tristeza”, haja vista que ser alegre não significa alcançar a totalidade ou a plenitude. Alegria e tristeza caminham juntas, fazendo uma espécie de revezamento: se falta uma, a outra está presente. E há ocasiões em que ambas chegam a se confundir.

Na terceira, os Carlos (Drummond e Lisboa) identificam-se pelo mesmo signo: “O José Carlos, irmão-em-Escorpião”¹¹². É o signo de pessoas fortes, que amam de forma intensa.

¹¹² Trata-se do oitavo signo do zodíaco, associado à Constelação de Scorpius. As pessoas desse signo nasceram entre 23 de outubro e 21 de novembro. Carlos (Drummond) nasceu em 31 de outubro de 1902. José (Carlos) em 04

Completar 70 anos é sorrir de vitórias compradas não se sabe a que preço. “Quem jamais o saberá?”, porque nem tudo conseguimos mensurar, apenas sentir.

Na última estrofe, temos a imagem da amizade através do abraço de dois amigos que envelheceram feliz e concomitantemente: “À sombra dos 70 anos, dois mineiros / em silêncio se abraçam, conferindo / a estranha felicidade da velhice”. Amar e Envelhecer são artes vivenciadas por poucos.

“O correio de amigos é doçura” foi dedicado “A Joaquim-Francisco Coelho, para informá-lo de um carinhoso silêncio”. Composto por dois quartetos (ABAB, ABAB) e uma sextilha (ABABAB), o eu lírico, na primeira estrofe, confia que:

O correio de amigos é doçura
que eu cultivo de forma negativa.
As cartas vão chegando, e uma festiva
sensação de amizade mais se apura.

[...]

Enviar cartas, mesmo com o advento da Modernidade, foi o principal meio de comunicação utilizado no mundo inteiro, independentemente da classe social. Uma nota escrita é sempre algo mais pessoal, e poderá sempre ser relida e apreciada pela pessoa que recebeu. Uma carta tem sempre uma história para ser contada. As cartas trocadas, por exemplo, entre Drummond (1902-1987) e Mário de Andrade (1893-1945), Pedro Nava (1903-1984), Manuel Bandeira (1886-1968), entre tantos outros, são valiosíssimas para compreendermos o cenário cultural e literário de uma época. Com o advento das novas tecnologias, o envio de cartas tornou-se um fato menos corriqueiro.

O hábito de escrever cartas, correio de doçura que transmite “uma festiva / sensação de amizade mais se apura”, é praticado pelo eu lírico de forma negativa. Uma possível explicação talvez esteja nos versos “empenho vão, pois que toda finura / do sentimento escapa à letra viva”. Às vezes, não conseguimos registrar no papel nosso afeto pelo outro. Às vezes, assim como o eu lírico, temos a sensação de que o sentimento acaba sendo mais forte interiormente do que quando expresso na folha em branco. “Joaquim-Francisco, ideal correspondente” (1938), poeta e crítico literário, foi ainda professor de literatura Luso-Espanhola e Luso-Brasileira na Universidade de Stanford, Califórnia. Autor de **Poesia do Grão-Pará** (2001), em que há um belíssimo poema intitulado “O Morto Imortal” – Na morte de Carlos Drummond de Andrade, organizado por Olga Savary.

de novembro também de 1902. Em **A bíblia da astrologia**: o guia definitivo do zodíaco, de Judy Hall (2008), São Paulo: Pensamento contém informações interessantes acerca do zodíaco.

Na última estrofe do poema em análise,

perdoa a quem confessa (pois não mente):
o que a pena emudece por desgaste,
no coração floresce plenamente.

O sujeito lírico perde perdão, pois há sentimentos que a pena não consegue expressar, mas o coração o faz plenamente. Nem sempre a pena obedece aos nossos gestos-comandos. Há ocasiões em que ela parece tomar vida própria.

O autor de **Chão de ferro** (1976) é novamente convidado pelo amigo de adolescência a se fazer presente em seus versos em um extenso poema chamado “Companheiro” “No 80º aniversário de Pedro Nava” (OC, 2002, p. 1295-1297). Nessa confraternização, outros convidados surgem para abrilhantar a festa:

Esse mocinho Nava, tão levado,
que nos cafés-sentados deixa a marca
de desenhista baudelairiano
entre cruel e místico, requinte
à Whister, à Berdsley, a ele mesmo
[...]
os retratos de Proust ou Van Leyden
implantados em medíocres semblantes:
esse Pedro que é dois, que é três, cinco
aplicado estudante, insano jovem,
esse Pedro quem é? Quem o descobre
completo
 lúdico
 sério
 imprevisível?....
Esse Nava, querido companheiro.

O eu lírico tece uma espécie de retrospectiva em decorrência dos oitenta anos de Pedro Nava. Ele é lembrado a partir da mocidade, quando, com outros companheiros, sentavam-se no Café Estrela para conversarem sobre as letras brasileiras e Nava ficava desenhando. Entre os amigos era conhecido por ser um hábil desenhista.

Pode-se inferir pelos versos acima que seus traços eram de um “desenhista baudelairiano” em alusão ao poeta francês Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867), autor de **As flores do mal** (1857), considerada um dos marcos da poesia moderna. Em seus versos não constam nenhum discurso político, filosófico ou econômico. Sua fascinação advém da musicalidade e da profundidade com que trata temas como: o tédio, a morte, o amor, o tempo e sua cidade natal, Paris.

Eram, ainda, desenhos “à Whister¹¹³, à Berdsley¹¹⁴, a ele mesmo”. Ou seja, depois de tantas influências, os desenhos de Nava adquiriram sua própria identidade. Da mesma forma que os poetas lutam para serem considerados “fortes” diante da tradição, assim lutam os desenhistas.

Nava viu “imagens que ninguém como ele viu”; dentre elas constam “os retratos de Proust ou Van Leyden”. O primeiro é Marcel Proust (1871-1922), escritor francês conhecido por sua memorável obra **Em busca do tempo perdido**, de aproximadamente três mil páginas, em sete volumes, publicadas entre os anos de 1913 e 1927, que reflete sobre a vida francesa do final do século XIX.

O tempo não foi capaz de vencer a barreira que parecia separar a obra de Marcel Proust e Pedro Nava. Este se tornou um profundo leitor do primeiro e para construir sua obra utilizou como um dos instrumentos, a memória. Para tanto, filtrou-a de alguns escritores, principalmente, de Marcel Proust. Motivo pelo qual talvez tenha em **Chão de ferro** (1976) declarado seu amor à França antes mesmo de sua terra natal. “Essa declaração de amor à França pode ser subscrita por toda minha geração, salvo, está claro, poucas e aberrantes exceções” (NAVA, 1976, p. 25). Drummond foi um grande leitor dos franceses, como veremos mais adiante.

Nava nunca escondeu sua admiração por aqueles que o influenciaram. Em entrevista a Maria Aparecida Santilli, confessou: “As influências sobre mim são Eça de Queiroz, Anatole France e Marcel Proust. Não tenho dúvidas, são as mais marcantes” (1983, p. 108). E foi como leitor de Proust que construiu sua obra, mantendo com ele uma íntima relação.

As obras proustiana e naveana são marcadas pelo caráter singular de um narrador que ora ouve, ora observa e constrói um texto fragmentado, marcado pelo fluxo da memória. Para além do caráter individual de suas memórias, Proust e Nava, ao contarem suas histórias, narram também a trajetória de uma sociedade e os fatos e personagens nela inseridos.

O mundo criado por Proust **Em busca do tempo perdido** pode ser visto a partir de dois mundos distintos: Charles Swann representa a cultura enquanto os Guermantes representam a aristocracia sem cultura, esvaziada. Da mesma forma identificamos o mundo naveano: os Navas ostentam a cultura através do amor à leitura, às artes; do outro lado há os

¹¹³James McNeill Whistler (1834-1903), estudou pintura na França e chegou inclusive a receber elogios de Baudelaire. Notabilizou-se por suas pinturas noturnas de Londres, retratos e gravuras brilhantes e litográficas.

¹¹⁴ Aubrey Berdsley (1872- 1878), ilustrador e escritor inglês, cujos desenhos em tinta preta enfatizam o decadente, o grotesco e o erótico.

Pinto Coelho da Cunha Jaguaribe, que ostentam a vaidade e o esnobismo. É como se Swann estivesse para os Nava e os Guermantes para os Pinto Coelho.

O sujeito lírico destaca, ainda, “os retratos de Proust ou Van Leyden¹¹⁵”. Esse desenhista e leitor é o Pedro “que é dois, que é três, cinco / aplicado estudante, insano jovem”, ou seja, um sujeito multifacetado, que ao mesmo tempo era um aluno cumpridor de suas obrigações não se furtava à rebeldia de se aventurar pelas ruas de Belo Horizonte e colocar fogo em um bonde em 1918, subir no arco do viaduto (Santa Tereza) e vaiar líderes do Partido Republicano. Ao seu lado, o amigo-cumplice: Drummond. Esse é Nava, “completo”, “lúdico”, “sério”, imprevisível” – “querido companheiro”, alguém que inspira admiração e palavras de louvor.

“Presença de Mira” (OC, 2002, p. 1303) é um poema de duas estrofes (a primeira composta por dez versos e a segunda, um quarteto) dedicado “A Stefan Baciú”.

O errante colar de lembranças e metáforas
apaga-se no colo de Mira
Maintenant je ne serais nulle part.
Quem sabe?
Mira, hei de encontrá-la sempre em alguns versos
que falam da criança construindo na areia
palácios e jardins da pátria proibida; [...]

Stefan Baciú (1918-1993), simpatizante da política democrática de esquerda e do Partido Social Democrata, foi um poeta, romancista tradutor e historiador romeno que viveu parte de sua vida no Havaí.

Mira, referida no poema, é a mulher por quem Baciú se apaixonou e se casou. O casal, por questões políticas, foi exilado no Brasil em 1949. No início do exílio, a vida não foi fácil para ambos, talvez por isso as “lembranças e metáforas” apaguem-se “no colo de Mira”. A mulher amada ajuda a vencer os momentos difíceis.

O terceiro verso do próprio Baciú, “*Maintenant je ne serais nulle part*” (Agora eu não vou estar em lugar algum), talvez remeta, justamente, ao fato de Baciú não mais estar em sua terra natal. Em 1953, tornou-se editor da *Tribuna da Imprensa*, de Carlos Lacerda (1914-1977). Publicou, em 1957, dois volumes de sua poesia – **Aula de solidão** e **Dois guatemaltecos**. O poeta espera encontrar Mira “sempre em alguns versos / que falam da criança construindo na

¹¹⁵ Lucas Van Leyden (1494-1533) foi um pintor e gravador holandês dos Baixos, que corresponde hoje à Holanda, um dos pioneiros da pintura de gênero (*pintura de genre*), estilo sóbrio e realista, marcado pelas descrições do cotidiano de homens, mulheres e paisagens, desenvolvido no século XVII. Esse tipo de pintura exalta a cultura neerlandesa, após a libertação dos Países Baixos do domínio do jugo da Espanha.

areia [...]”. A amada é o refúgio do poeta para o enfrentamento dos dissabores que a vida teima em colocar em nossos caminhos.

O poeta simpatizante das ideias de esquerda reaparece em “*A kiss, un baiser, un bacio*” (OC, 2002, p. 1291), poema de cinco quartetos com versos de sete sílabas com rimas (ABAB):

A kiss, un baiser, un bacio
para a terra que o acolheu.
Assim quis nosso Stefan Baciú
saudar o Rio antigo e seu.
[...]

É de nosso conhecimento que Stefan Baciú (1918-1993), desde 1949, foi exilado para o Brasil, especificamente o Rio de Janeiro, “a terra que o acolheu”. Para ela “*A kiss, un baiser, un bacio*” beijos em três idiomas: inglês, francês e italiano.

Em seguida, é feita uma alusão ao período da mudança do poeta e as dificuldades pelas quais passou no início de sua chegada:

Não muito antigo, mas trint’anos
tecem uma quase eternidade.
Entre danos e desenganos,
resta porém a claridade.

Depois de tempos de “danos e desenganos”, de “comida à pressa, num minuto”, a poesia, “último reduto”, registro ressignificado deste período, acabou prevalecendo e o poeta começou a trabalhar com o que sabia: a palavra. A escrita é um dos meios pelos quais o homem se expressa, se comunica, cria pontes entre as pessoas e denuncia problemas sociais. Por fim, o Carlos (eu lírico) pede para que as “Praias e ondas do Havaí”, local onde o poeta viveu durante muitos anos, “não nos tirem Baciú daqui”, pois agora “carioca ele é”.

Passaremos agora a analisar os poemas em que no título há o nome do homenageado. - “O que Alécio vê” (OC, 2002, p. 1289-1290) será nosso primeiro texto:

A voz lhe disse (uma secreta voz):
- Vai, Alécio, ver.
Vê e reflete o visto, e todos captem
por seu olhar o sentimento das formas
que é o sentimento primeiro - e último - da vida.
[...]
E Alécio vai e vê
o natural das coisas e das gentes,
o dia, em sua novidade não sabida,
a inaugurar-se todas as manhãs,
o cão, o parque, o traço da passagem

das pessoas na rua, o idílio
 jamais extinto sob as ideologias,
 a graça umbilical do nu feminino,
 conversas de café, imagens
 de que a vida flui como o Sena ou o São Francisco

[...]

Ai, as crianças... Para elas,
 há um mirante iluminado no olhar de Alécio
 e sua objetiva.

(Mas a melhor objetiva não serão os olhos líricos de Alécio?)...

O fotógrafo Alécio Andrade (1938) tem como temas favoritos o universo das crianças “Ai, as crianças... Para elas [...]” como denotam os versos finais. Segundo o eu lírico, “há um mirante iluminado no olhar de Alécio / e sua objetiva” para elas. No entanto, somos surpreendidos por um questionamento deixado por Carlos: “(Mas a melhor objetiva não serão os olhos líricos de Alécio?)”, isto é, a liricidade estaria nas crianças ou no olhar de Alécio? Nos dois. Além das crianças, o olhar de Alécio estava voltado para o mundo das artes, o cotidiano da capital francesa, na qual passou a residir desde o ano de 1964. Era uma visão capaz de enxergar “o natural das coisas e das gentes, / o dia, em sua novidade não sabida, / a inaugurar-se todas as manhãs, / o cão, o parque, o traço da passagem / das pessoas na rua [...]”. Esse olhar para o cotidiano, sua matéria-prima, o aproxima dos principais poetas modernistas da literatura do século XX, como é o caso do próprio Drummond. Mesmo morando na França, Alécio nunca perdeu o contato com os intelectuais brasileiros, dentre eles, Fernando Sabino (1923-2004), Roberto Alvim Correia (1901-1983), Drummond, entre outros.

O poeta declarou, segundo fontes do Instituto Moreira Sales, que a primeira exposição do fotógrafo de “olhos líricos” expressava “Uma arte vinculada com a mais fugitiva e perene das realidades poéticas, eis o dom sublime de Alécio Andrade” (Cf. ims.com.br). O mesmo Instituto promoveu entre 20 de outubro de 2018 a 24 de março de 2019 uma exposição, com obras das décadas de 70 e de 80, com a curadoria de Patrícia Newcomer, companheira do fotógrafo.

Trata-se, na verdade, de 45 retratos que Alécio tirou ao longo de sua vida. A seleção inclui Drummond (1902-1987), Paulo Mendes Campos (1922-1991), Mário Pedrosa (1900-1981), Lígia Clark (1920-1988) etc. Há também um conjunto de cartas trocadas com Drummond (1902-1987), Marques Rebelo (1907-1973), Otto Lara Resende (1922-1992) que, recentemente, se tornaram livro (Cf. NEWCOMER, Instituto Moreira Sales, 2018).

Interessante é que na primeira estrofe uma voz diz a Alécio: “(uma secreta voz): / - Vai, Alécio, ver./ Vê e reflete o visto, e todos captem / por seu olhar o sentimento [...] Com o

eu lírico, aconteceu um fato semelhante: um anjo torto apareceu e disse: “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida” (OC, 2002, p. 5). Todavia, enquanto Alécio viu e refletiu sobre o que viu, Carlos (eu lírico) espalhou sua *gaucherie*. Ambos cumpriram sua missão.

“Diante dos fatos de Evandro Teixeira” (OC, 2002, p. 1297-1298) é um poema formado por sete sextilhas com versos eneassílabos, em que as imagens fotográficas são a tônica. Baiano de Santa Inês, Evandro Teixeira (1935) é um profissional versátil na área da política e do esporte (fotografia) e iniciou sua carreira jornalística em *O Diário de Notícias*, em 1958. Em 1963, já era uma das figuras mais conhecidas do fotojornalismo. É de sua autoria **Canudos 100 anos** (1997) em que eternizou as transformações de Canudos, seus sobreviventes e seus descendentes.

Na primeira estrofe, temos a concepção do eu lírico acerca da captação das imagens:

A pessoa, o lugar, o objeto
estão expostos e escondidos
ao mesmo tempo, sob a luz,
e dois olhos não são bastantes
para captar o que se oculta
no rápido florir de um gesto.

Os olhos são insuficientes “para captar o que se oculta / no rápido florir de um gesto”. Por isso, “É preciso que a lente mágica / enriqueça a visão humana” para que do real possam ser extraídos seus mais íntimos enigmas. A lente da máquina e o olhar do artista, na mesma sintonia, são capazes de “captar o que se oculta / no rápido florir de um gesto” - breves instantes solidários do homem moderno camuflados pela própria dureza do cotidiano. De uma forma simples, a fotografia é definida:

Fotografia - é o codinome
da mais aguda percepção
que a nós mesmos nos vai mostrando,
e da evanescência de tudo
edifica uma permanência,
cristal do tempo no papel.

Fotografar está para além de empunhar uma câmera para uma pessoa ou um objeto. É preciso percepção e captação do fato mostrado, sintonia entre o artista e seu objeto. Na quarta estrofe, um fato histórico é destacado:

Das lutas de rua no Rio
em 68, que nos resta,
mais positivo, mais queimante
do que as fotos acusadoras,

tão vivas hoje como então,
a lembrar como exorcizar?

Alude-se, aqui, à relação de Evandro Teixeira com maio de 1968, em que o fotógrafo fez a cobertura de um dos episódios mais tristes de nossa História. A chamada “geração de 68” se colocou de frente contra o Regime Militar e pagou com tortura, exílio e morte. Uma de suas fotos, tirada no dia 21 de junho, uma sexta-feira sangrenta, ficou conhecida em todo o mundo. Cassetete na mão, dois militares perseguem um homem que, caindo de joelhos, sem visão, pois perdera os óculos, um pé tocando o chão e braços abertos em cruz, está prestes a cair. O militar da esquerda está prestes a desferir a cacetada. O outro, com a mão espalmada, ao que tudo indica irá pegá-lo pela camisa. No meio da rua, um homem careca observa calmamente. Um pouco mais atrás, há um aglomerado de gente, que sugere corre-corre. Diante de “fotos acusadoras” como a descrita acima, questiona-se: é possível bani-las do pensamento? Outros fatos foram registrados pelo fotógrafo: “Marcas de enchentes e do despejo, / o cadáver insepultável, / o colchão atirado ao vento, / a lodosa, podre favela [...]”. O cotidiano carioca que, infelizmente, perdura até hoje. Mudam-se os séculos. Permanecem os problemas.

A versatilidade de Evandro Teixeira o conduziu a outros tipos de jornalismo, como observamos na sétima estrofe, quando cita dois fenômenos: o primeiro do mundo futebolístico, “Garrincha”¹¹⁶, o segundo; da dança, “Nureiev”¹¹⁷.

Após tantos registros que não se podem exorcizar de nossa mente, a fotografia é definida como sendo uma “arma de amor, / de justiça e conhecimento, pelas sete partes do mundo”. As fotografias captam imagens e armazenam mais do que objetos, animais e pessoas, histórias, sentimentos e experiências. O que a memória esquece, a fotografia lembra.

Doze dísticos, todos com rima (AA), em que apenas o último é de versos livres, foram a quantidade de “Versos para Ana Cecília do Recife” (OC, 2002, p. 1291-1292), a quem não conseguimos identificar.

[...]

Aqui estou, velho poeta, para quem a juventude
traz em si mesma uma promessa de beatitude,

uma continuação de antes de amanhecer, uma fonte
de sonhos e visões a colorir a linha do horizonte,

um aceno forte de vida, incitando a viver

¹¹⁶ Manuel Francisco dos Santos ou simplesmente Mané Garrincha (1933-1983) notabilizou-se por seus dribles incríveis, apesar de ter pernas tortas. Ficou conhecido como “O Anjo de Pernas Tortas”.

¹¹⁷ Rudolf Nureyev (1938-1993) foi um bailarino e coreógrafo soviético. Caráter rebelde e atitude de inconformidade diante da vida foram suas marcas registradas.

a magnificente esperança de cada hora, diamante do ser.

Aqui estou e vejo Ana Cecília em seu fluvial Recife
adornada de mocidade como de um paquife.

Tem sua própria e luminosa florescência,
a mesma de Sônia Maria e de Madalena, e a inefável ciência

das moças brasileiras do passado, refletidas na de 78,
dom contra o qual nada pode nem ousa o tempo afoito,

pois a moça, forma indelével, através de gerações e gerações,
sítios, histórias, alianças, amorosas combinações,

é eternidade no fluir das coisas, instante corporizado
da ânsia de vencer o efêmero e nele inscrever o traçado
[...]

O poema é “tratado sobre a juventude”. Para uns, a juventude é sinônimo de viver como se não houvesse amanhã, por isso o lema é aproveitar cada minuto como se fosse o último. Significa transgressão e transformação. Assim, foi a década de 1980, período em que o livro em apreço foi publicado.

Todavia, nos versos acima, na concepção do “velho poeta”, a juventude assume uma “promessa de beatitude”, isto é, purificação. Esta é uma etapa da vida em que nossos sonhos despertam com força total, nossas visões de mundo são coloridas, porque acreditamos que tudo é possível de ser realizado e somos incitados a viver a “esperança de cada dia”, porque, como disse o poeta em outra ocasião, “o tempo presente é a minha matéria” (OC, 2002, p. 68).

Após ter vivenciado essa importante fase da vida, o poeta olha e vê “Ana Cecília em seu fluvial Recife” em plena fase da mocidade, esbanjando beleza e esplendor, “luminosa florescência”, tal como outras jovens – “Sônia Maria” e “Madalena” -, por exemplo, e ao lado delas está a “inefável ciência”. O ano de 1980 representa uma década muito importante, pois marca o fim da idade industrial e o início da idade da informação e, aqui na América Latina, ficou conhecida como a década perdida, devido à grande crise financeira pela qual passou.

Ana Cecília do Recife representa a juventude e a eternidade. Olhar para ela é se deparar com a união profunda do amor e da canção. Depois de tecer considerações sobre um “tempo afoito”, cuja juventude e beatitude se complementam, o eu lírico se questiona: “Que verso darei a Ana Cecília, se ela é o próprio verso a / brotar, espontâneo, da música do universo?”. A juventude e a florescência de Ana Cecília são a própria poesia.

“Primeiro morto” (OC, 2002, p. 1300) é apresentação de uma figura singular que, infelizmente, não conseguimos identificar: “Alberto pequeno coxo / ágil endemoninhado

brincando com a Literatura, aqui descrita eroticamente como uma “a ninfa de coxas de espuma e seios-orquídea” / “nosso maior amor e perdição”. Ama-se a Literatura e por ela se perde no emaranhado mundo de palavras, histórias, autores e personagens.

Guilhermino será levado “para livrarias / que não existem mais, / cinemas, bailes estudantis, piqueniques serranos / que não existem mais, / debates flamívomos, cambalhotas de vanguarda / que não existem mais, / tudo que não existe mais e continua, / anulado, existindo”. Observamos um retorno ao passado, possível somente através da memória, capaz de revitalizar e rememorar os fatos de ontem para melhor entender os fatos de hoje. O verso “que não existem mais” se repete quatro vezes, funciona como uma espécie de refrão para enfatizar que certos fatos e lugares estão no passado, contudo continuam existindo dentro da memória.

“Nesse país que foi o nosso / na neblinosa companhia” de “Emílio Moura” e “João Alphonsus”, “outros e outros” de quem o poeta não tem mais notícias, os amigos poderão se reunir para escutar um “som indelével da valsa e *fox-trot*¹¹⁸ / brindados pela orquestra do maestro Vespasiano”, ou melhor, Vespasiano Gregório dos Santos, compositor, regente, pianista e possuidor de um acervo de suas partituras no Núcleo de Acervos do Centro de Pesquisas da Escola de Música da Universidade Estadual de Minas Gerais.

Por fim, Guilhermino “acaba de chegar em Cataguases, / estudante de medicina e ritmo, / nosso mais moço / companheiro para sempre. / Nunca sairá daqui, não sairemos”. Os versos aludem ao ano de 1920 em que Guilhermino, o menino que “pediu ao pai uma bicicleta / e o velho deu-lhe as poesias de Bilac”, foi matriculado no Grupo Escolar Astolfo Dutra, em Cataguases. Quem é de Minas, em Minas permanece. “Nunca sairá daqui, não sairemos”. Por mais que alguns companheiros tenham se mudado para outros estados, como o próprio Drummond, no fundo sabemos que Minas nunca saiu de seu coração e de sua alma.

“Em memória de Alphonsus de Guimaraens” (OC, 2002, p. 1299), poema formado por dois quartetos (ABAB, ABAB), traz novamente o poeta simbolista anteriormente citado. No primeiro, o eu lírico declara o seu amor em forma de admiração e saudade ao autor de **Câmara ardente** (1899), quando afirma que seu poema flutua e que Guimaraens, na condição de poeta “era só poesia – e suprema”.

No segundo quarteto, o sujeito lírico demonstra sua fascinação por “Um poeta” que é “mineiro e do País do Sonho”. Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), pai de Alphonsus de Guimaraens Filho (1918-2008), referido no primeiro poema dessa obra, é mineiro de Mariana.

¹¹⁸ Trata-se de uma dança que se assemelha à valsa embora o ritmo seja quaternário (em vez do ritmo ternário da valsa). Conheceu seu auge na década de 30 e até hoje é muito praticada.

Seu verso é “alto e tristonho” e “a alma de quem o lê já se ilumina”; somos, portanto, leitores iluminados. A essência de seus versos, que caminham entre neorromantismo e o simbolismo, exprimem um sentimento de aceitação e resignação diante da vida. Quanto à figura feminina, é vista como um ser celestial.

Em “O destino de Edgar Mata”¹¹⁹ (OC, 2002, p. 1299), poema de vinte e um versos em uma estrofe única, permite ao leitor entender o que é um poeta, na concepção do eu lírico, e qual direção ele segue.

O poeta é notoriamente Prior de Desgosto
 mora na Trapa da Tristeza
 que é também castelo assombrado
 desde a Idade Média ou desde Vila Rica.
 O poeta confessa crimes etéreos.
 Cultiva um amor noturno, pecaminoso:
 a Monja Lua.

[...]

Poema formalmente moderno (versos brancos), mas seu teor é simbolista, uma vez que exalta a realidade subjetiva, o mistério, o individualismo, o sensualismo, a fantasia, em uma linguagem expressiva, imprecisa e vaga. As expressões “Prior de Desgosto”, “Trapa da Tristeza” e “castelo assombrado” são alguns exemplos da linguagem simbolista para definir o poeta “desde a Idade Média ou desde Vila Rica”¹²⁰.

O poeta, que desde esse período mora na “Trapa da Tristeza”, “Cultiva um amor noturno, pecaminoso: / a Monja Lua”. Aqui, ela assume a condição de mulher, que era um ser imaculado, não podia ser tocada. Esse tipo de poeta “É da raça dos que morrem cedo, / não tem tempo a perder com a alegria”. Remete-nos ao Romantismo, em sua segunda geração, que cultivava o Ultrarromantismo ou Mal do Século – morrer de amor ou por amor. Em sua morada “Há sempre outono e inverno”; período de transição e frio. Talvez por isso siga “a esmo, entre grotões do País de Minas”. Com o poeta, “Lágrimas e alegria” o acompanham.

Contudo, “O poeta, por um instante, vislumbra a vida”. Caso “tivesse nascido em Diamantina / seria talvez saudável cantor do Peixe-Vivo”. “O destino de Edgar Mata” é

¹¹⁹ Para muitos, o Simbolismo é representado por Cruz e Sousa (1861-1898) e Alphonsus de Guimaraens (1870-1921). Quando surge o poeta mineiro Edgar Mata (1878-1897), o horizonte simbolista se engrandece. Em *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, Andrade Muricy declara que foi Drummond quem atentou para obra desse poeta.

¹²⁰ Vila Rica, que após a Independência do Brasil, em 1823, recebeu o título de “Cidade Imperial” por Dom Pedro I, atual Ouro Preto. Além de um município mineiro é um poema épico (1773) de Cláudio Manuel Costa, que exalta os fatos da Inconfidência Mineira e dos bandeirantes que fundaram Minas Gerais.

condição de sua mineiridade, tal como Drummond. Mas se ele tivesse nascido em outro lugar, seria possível que tal tristeza não o envolvesse, e ele poderia ser cantor do Peixe-Vivo, alusão ao cantor carioca, mineiro de coração, Milton Nascimento (1942) e sua música “Peixe Vivo”.

“A festa de Ziraldo” (OC, 2002, p. 1294-1295) é um poema formado por duas estrofes, com dezesseis versos cada uma, em que o eu lírico conta:

Vou à festa de Ziraldo,
vou levando Jeremias.
Ziraldo vai me mostrando
o tom de Flicts da Lua.
[...]

Ziraldo Alves Pinto (1932), cartunista, caricaturista, chargista, desenhista, escritor e tantos outros talentos que possamos imaginar, criou personagens que permearam nossa infância e nos acompanham em nossa vida adulta, como é o caso de “Menino Maluquinho”. Integrou a equipe do *Jornal do Brasil*, no ano de 1963. “Supermãe”, “Mineirinho” são as personagens mais conhecidas desse período, assim “**Jeremias, o Bom**”, personagem bondoso, com um jeito de ser ingênuo, que gostava de ajudar o próximo. Ele simbolizou o lado generoso do homem em um período difícil, como foi a Ditadura. Fundou o *Pasquim* (26 de junho de 1969 a 11 de novembro de 1991), um tabloide de tom humorístico e linguagem inovadora, em oposição ao Regime Militar.

Carlos (eu lírico) levou Jeremias, seu “anjo da guarda de óculos” à festa de Ziraldo. Ambos ficaram tão amigos que “já se tornaram Jerizaldo” – neologismo formado com os nomes dos recém-conhecidos.

Na segunda estrofe, ficamos sabendo que nessa festa “Entra a rainha, entra o príncipe / da Grã-Britania ou Caxias”, mesmo com tantos convidados ilustres “Ziraldo, ziraldando,” “e Jeremias, quebrando / o galho de toda gente, / me mostram que a melhor festa,” [...] está nos livros-mandinga, / nos *cartoons*, bonecos, bolas / incomparáveis de um certo / mineiro de Caratinga”. Embora a festa estivesse animada com uma gama de pessoas e de tipos variados de comida, o mais interessante, de fato, era a produção dos livros, desenhos, charges produzidas pelo próprio anfitrião Ziraldo, “mineiro de Caratinga”. Antes de mais nada Ziraldo é um homem político, que construiu uma obra de forma bem-humorada, mas se preocupando e combatendo a opressão das classes dominantes em relação às classes dominadas. Portanto, não há festa mais interessante do que ler Ziraldo.

O poema que inicia a seção “Marcados” de **Discurso de primaveras e outras sombras** (1977) chama-se “A casa de Helena” (OC, 2002, p. 804-805). Em **Amar se aprende**

amando (1985), há um retorno a este poema - “Volto à casa de Helena” (OC, 2002, p. 1300). É que, às vezes, o poeta que mora dentro si perde-se dentro dos labirintos literários. Voltar a si é uma forma de se fortalecer e de se reafirmar.

O primeiro poema é formado por sete estrofes e nos apresenta um pouco a trajetória dessa psicóloga e educadora em terras mineiras. O segundo, apresenta uma única estrofe de nove versos extraídos da última estrofe do poema anterior, que é formado por onze versos. O poeta dialoga consigo levando um poema de um livro para outro em uma versão reduzida.

O sentimento é de ausência no poema “Odylo, na manhã” “21.VIII.1979”, data provavelmente em que o poema foi escrito, (OC, 2002, p. 1303-1304):

Manhã de domingo, Odylo nos deixa.
Domingo, a pausa de Deus, logo de manhã,
à hora singela do café.
Domingo, tempo de paz, Odylo é pacífico.
[...]
A dor antiga o abandona para ceder espaço
à Esperança recompensada.
Odylo sobe e logo à porta de Deus vai encontrar
seus filhos que chegaram tão cedo. E amigos e
[companheiros
(seu padrinho, Manuel, entre muitos).

O prosaísmo de **Alguma poesia** é retomado nos versos acima. O sujeito lírico, de uma forma quase despretensiosa, narra a partida, numa “Manhã de domingo”, do escritor Odylo Costa Filho¹²¹. A ausência do amigo é apresentada como um fato natural, uma etapa que foi cumprida. Esse momento é apresentado de forma singela: em um dia de domingo, “tempo de paz”, onde alguns vão à missa, “hora singela do café”, em que a família está reunida, Deus resolveu dar uma pausa.

Odylo é descrito como alguém de “fala mansa” e “doce coração”. Mas o “poeta e repórter” recebe um súbito chamado. Ele que entrevistou muitas personalidades, agora é “Deus que vai entrevistá-lo” e Odylo terá a oportunidade de “mostrar-lhe face a face / a poesia sem versos Inefável” e, assim, Ele terá a oportunidade de conhecer um poeta que tem a capacidade de escrever versos modulados entre o clássico e o moderno.

¹²¹ Odylo Costa Filho (1914- 1979), prêmio “Ramos Paz”, em 1933, com a obra *Graça Aranha e Outros Ensaios*, é autor do *Livro de Poemas de 1935*, em parceria com Henrique Carstens, publicado em 1936. Cedo foi atraído para o mundo do jornalismo. Primeiro no semanário *Cidade Verde* depois no *Jornal do Comércio*, *Jornal do Brasil*, *O Cruzeiro*, *Tribuna da Empresa*.

O eu lírico não viu sua partida já que tinha “olhos precários” e sua visão ficou ofuscada em decorrência “dessas coisas altíssimas”. Carlos (eu lírico) em outro poema já havia nos falado de suas retinas fatigadas - “No meio do caminho” (OC, 2002, p. 16) em decorrência do cansaço dos pérfidos acontecimentos históricos.

A causa da morte foi “Uma dor antiga, instalada em seu flanco esquerdo” ou anatomicamente falando: região lateral do tronco. Amigo de poeta *gauche*, parece receber resquícios de sua sina: a dor se dá justamente no lado esquerdo, anatomicamente do lado do coração.

O sentimento de dor pela partida de Odylo transforma-se em esperança no momento em que ele fica diante da porta de Deus e encontra “seus filhos que chegaram tão cedo”. Além disso, encontrou “amigos e companheiros” / (seu padrinho Manuel, entre muitos)”. Manuel Bandeira, assim como Ribeiro Couto e Drummond, foi seu padrinho de casamento. A morte é uma dessas “altíssimas coisas” que foge “tosca percepção” do sujeito lírico, mas ele fica a imaginar “o sorriso de Odylo, respondendo/ domingo de manhã / ao sorriso de Deus”. A morte é, pois, um encontro com o criador, além, claro, dos entes queridos.

“Tintim para Luís Martins” “23. IV.1981” (OC, 2002, p. 1304-1305) encontra-se dividido em quatro partes: na primeira, somos apresentados ao nosso homenageado:

Caro Luís, inspetor federal de colégios
sem colégios para inspecionar
(padre sem igreja, maquinista sem locomotiva, amante sem amada)
No ano - fumaça – lembra-se? – 38

Luís Martins (1907-1981) foi romancista, crítico de arte e cronista envolvido com as questões culturais. Durante anos atuou como cronista em *O Estado de S. Paulo*. Seus textos nos mostram a modernização, a influência europeia e a expansão de uma São Paulo do século XX, que buscava construir sua própria identidade. Seus romances mais conhecidos são **A terra come tudo** (1937) e **Fazenda** (1940). Enquanto crítico de arte publicou **A pintura moderna no Brasil** (1937) e **Arte e polêmica** (1942).

Na primeira estrofe, o eu lírico se dirige a Luís, um inspetor “sem colégio para inspecionar”, um “padre sem igreja”, um “maquinista sem locomotiva”. Luís nada tinha no ano de 1938. É certo que dois anos antes, 1936, publica um romance chamado **Lapa** sobre os costumes do Rio de Janeiro. Foi elogiado pela crítica e perseguido pelo regime autoritário da década de 30 - período do declínio de uma elite agrária rural, os senhores de café e do apogeu de uma burguesia industrial e o crescimento do proletariado urbano. É o início das lutas dos

trabalhadores. 30 foi a década das incertezas. O verso “No ano - fumaça – lembra-se? – 38”, é uma alusão ao fato de o escritor ter sido perseguido pela política de Vargas e se mudado do Rio de Janeiro para São Paulo, especificamente para Jaú, “solução mais perto, mais amável”. Ficamos sabendo também das dificuldades enfrentadas para ir trabalhar: “Chega nove horas e meia depois: / uma hora a cavalo, da fazenda à estação / uma hora de trem a Jundiá...” Diante de tanta dificuldade, o eu lírico chega à conclusão de que “Ser funcionário às vezes dói/ como canelada. / Ou faca de estômago”. A condição do trabalhador na modernidade pauta-se pela impessoalidade tanto com o empregador, como com aquilo que ele produz, gerando assim o processo de alienação.

Na segunda parte, o eu lírico, em tom de admiração, diz: “Como não sei, você surge em Minas (jornalista?) / na posse do ilustríssimo governador-mor Valadares”. Logo pela manhã, houve uma excursão para conhecer o sonho barroco, formado pelas cidades de “Ouro Preto, Congonhas, Tiradentes”, mas, infelizmente, Martins não compareceu. Tristeza de Carlos (eu lírico) que punge-lhe n’alma: “Ir a Minas e não ver o Aleijadinho!” é não conhecer Minas Gerais. A figura de Antônio Francisco Lisboa (1730/1738 -1938), o Aleijadinho, escultor, entalhador do período do Brasil Colonial já foi referenciado outras vezes por Drummond.

Na terceira parte, ambos se encontram novamente, agora em Belo Horizonte. “Desta vez, o Congresso / de Escritores estentórios discutindo o porvir nacional”. Reencontro positivo que resultou no salvamento da “pátria mediante nossas prosopopeias”; a conversa sobre um país mais equitativo é sempre prazerosa. Por fim, sabemos que tais lembranças “assim a esmo” são em decorrência “da rotina de sua morte”, classificada como sendo “mais injusta, a mais absurda para alguém como você / que viveu em doçura, sem atropelar ninguém / no pensamento ou na vida”. Luís Martins, um bom sujeito, epíteto recebido do amigo Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), que por ocasião de seu aniversário declarou:

Você está fazendo 50 anos, e nós nos conhecemos há 21. Se depois de tanto tempo de conhecimento mútuo ainda sobra motivo para um abraço de verdade, é porque no mínimo um de nós é bom sujeito, e receio que esse um, exclusivo, seja precisamente você. Aliás, não tenho dúvida sobre isso: você é um dos melhores sujeitos que conheci, e fico satisfeito quando um amigo comum me previne: o Luís Martins está na Terra (ANDRADE, 1957).

Luís Martins, esse “bom sujeito” agora jaz em outras paragens. A morte ativa nossas lembranças. Ela nos faz retornar ao passado, nos leva novamente ao presente e nos deixa com uma sensação de incerteza de como será a vida sem aquela pessoa. Os versos acima são para

deixar claro que não se trata de um protesto pela ausência de Luís Martins. Trata-se de um “tintim”, um brinde “no copo cheio de saudade”.

Em “Alceu, radiante espelho” (OC, 2002, p. 1306-1307) a saudade e a despedida se volta para outro amigo apaixonado pela arte, pela verdade e pela liberdade:

Lá se vai Alceu, voltado para o futuro,
para o sol da infinita duração.

[...]

Lá se vai Alceu: as letras não o limitam
no paraíso de sensualidade das palavras
que substituem coisas e sentimentos,
diluindo o sangue de existir.

[...]

Lá se vai Alceu, gentil presença,
convívio militante entre solidões e ideias
cada vez mais fechadas – e ele aberto
aos ventos do mundo, à decifração do lancinante
anseio de instituir a paz interior
no regaço da paz exterior:

[...]

Alceu Amoroso Lima (1893-1983) faleceu no dia 14 de agosto do ano de 1983. Dois dias após sua partida, Drummond o homenageia com o poema acima, formado por três estrofes (a primeira com 18, a segunda 21 e a terceira 17 versos) e em cada uma delas uma frase se repete “Lá se vai Alceu” (anáfora).

Alceu morre, mas não fica preso ao passado. Pelo contrário: volta-se para o futuro “para o sol da infinita duração”. O brilho do autor de **Tudo é mistério** (1983) perdura após sua ausência. Alceu, cujas “letras não o limitavam”, foi-se, mas “sem as melancolias do passado” que ele concebia em formato “de um casarão azul / e sem as ilusões adolescentes do progresso”. O “casarão azul” é uma referência à casa no Cosme Velho, onde o escritor nasceu em 11 de setembro de 1893.

Um dos grandes intelectuais de seu tempo, suas obras refletem, dentre outros temas, sobre o próprio fazer literário. Em sua “universal doçura / revelam que pensar não é triste”. Pelo contrário: “Pensar é um exercício / entre veredas de erro, cordilheiras de dúvida, / oceanos de perplexidade”. Pensar é uma forma de provar nossa existência para o mundo. Em suma, “Lá se vai Alceu, gentil presença” [...] “Alceu tão frágil no seu grande corpo / que não comanda os rumos da aventura [...]”. “E lá se vai Alceu, servo de Deus, / servo do amor, que é cúmplice de Deus”. Alceu Amoroso Lima é servo de Deus e, se Deus é amor, estão intimamente unidos: Deus, Alceu e o amor.

Para escrever o texto “O escritor” (OC, 2002, p. 1307), Drummond tomou de empréstimo parte de um outro poema - “A um conterrâneo” (OC, 2002, p. 813-816), que integra a obra **Discurso de primavera e algumas sombras** (1977), analisada há pouco. Anteriormente o poema compunha-se de duas estrofes: a primeira se intitulava “O sábio sorriso”; a segunda, “Alceu na safira dos oitent’anos”. A estrofe “O sábio sorriso” transformou-se, em **Amar se aprende amando**, no poema “O escritor”. Ao dialogarmos, corremos esse risco de nos repetirmos. Diríamos que se trata de uma repetição expressiva para dar relevo aos versos que trazem Alceu como o homenageado.

Em “Esboço de figura” (OC, 2002, p. 1290), entendemos mais sobre um dos maiores críticos de todos os tempos: Antonio Cândido. Geralmente é o crítico literário que tece comentários sobre o escritor. Neste caso, é o escritor quem discorrerá acerca do crítico:

Antônio Candido ou
 Antônio lícido, límpido,
 Que conhece e pratica a força ponderável da intuição?
 Que funda o juízo crítico no gosto,
 - o gosto que em vão se tenta anular, e permanece,
 Mesmo negado, ignorado, sal da percepção? [...]

O nome Antonio Cândido (1918-2017) dispensa apresentações: é referência entre poetas, romancistas, memorialistas, jornalistas e críticos literários. Sociólogo de formação, notabilizou-se, sobretudo, na Literatura. Em suas mãos o texto literário tornou-se um objeto de informação, debate e reflexão, porque seu objetivo foi compreender o Brasil à luz da literatura. Duas qualidades são elencadas para isso: lucidez e limpidez. O eu lírico pergunta sobre “pratica a força ponderável da intuição”, porque “funda o juízo crítico no gosto”, e em vão se anula o gosto. Pensando nisso, desenvolveu seu método crítico tentando estabelecer uma relação entre Literatura e Sociedade (inclusive nome de um de seus livros publicado em 1985), texto e contexto social, forma e história.

Ao longo do poema, trechos de textos do crítico ou sobre ele são usados pelo poeta como se observa em: “Antônio a vislumbrar no poema / para além das palavras uma conquista do inexprimível / que elas não contêm / e diante da qual devem capitular?”. **Para além das palavras: representação e realidade** (2015) é um livro que teoriza acerca do problema da representação da realidade, escrito por Anita Martins Rodrigues sobre Cândido. A professora da Universidade Federal Fluminense reforça a tese de Cândido de que a literatura pode ser estudada como um jogo entre o universal e o particular. O que as palavras contêm e o que elas devem capitular lembra-nos que elas “tem mil fases secretas sob a face neutra” e que precisamos

ter uma “chave” (OC, 2002, p. 117-118). A relação entre Drummond e Cândido já é antiga: o crítico literário escreveu um excelente ensaio intitulado “As inquietudes na poesia de Drummond”, publicado em 1965, em que traça um percurso entre as inquietudes do poeta, material de sua poesia, e uma aceitação da morte. A dialética da poesia drummondiana está entre voltar para dentro de si e abrir-se ao mundo.

Chama-se atenção para o fato de o crítico literário dar destaque ao papel do leitor: “Antônio a perceber no leitor consciente / um vaso novo, em que os cantos do poeta irão combinar-se de um modo especial e quase único?”. Em seu livro **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, Cândido traça um panorama da nossa literatura e do nosso sistema literário. Para tanto, ele parte da tríade autor-obra-público, destacando que sua compreensão é fundamental para o entendimento de nosso sistema literário. O leitor é o receptor (não passivo) do texto literário. Assume a função de torná-lo mais rico, mais expressivo e mais duradouro. Sem um leitor, a obra perde sua validade e legitimidade.

Na 2ª estrofe, “na altiva e discreta pureza dos sessent’anos”, o ensaísta de **Vários escritos** (1970) é descrito como “arguto” e “sutil” a “captar nos livros / a inteligência e o sentimento das aventuras do espírito”. Quando Antonio Cândido comenta sobre a relação de sentimentalismo na obra de determinados escritores, declara: “Lidas com discernimento, revelam na nossa experiência, dando em compensação inteligência e o sentimento das aventuras do espírito” (CANDIDO, 1981, p. 10). O público de leitoras, no século XIX, na concepção do estudioso, foi o responsável pela produção de uma literatura “caseira” e “dengosa”, às vezes piegas, fazendo com que o escritor tivesse que pecar no estilo, conferir um tom de crônica e de fácil humorismo às suas obras. Os leitores desse período tinham pouco ou nada a nos oferecer. Só se pode depreender que “Assim é Antônio Candido, na altiva discreta pureza dos / sessent’anos”: um profundo conhecedor da formação da Literatura e das inquietações que permeiam a poética drummondiana.

O poema “O medo” (OC, 2002, p. 123-125), de **A rosa do povo** (1945) também é dedicado ao estudioso:

A Antonio Candido

“Porque há para nós um problema sério [...]

Este problema é o do medo”.

ANTONIO CANDIDO – Plataforma da nova geração.¹²²

¹²² *Plataforma da nova geração* (1945), obra-gêmea de *Testamento de uma geração* foi uma coleção de depoimentos de vinte e nove intelectuais, dentre eles Antonio Candido, sobre a situação do país naquele momento, organizada por Mário Abdo Neme (1912-1973). A coleta desses depoimentos, de modo geral, tinha como objetivo saber “se os escritores moços do Brasil de hoje têm ou não consciência dos problemas mais orgânicos da cultura brasileira”. Compunham o grupo intelectuais das mais diferentes regiões: mineira (Mata-Machado), paulista (Paulo

O medo é um sentimento inerente ao homem, sobremaneira em tempos de guerras. Pode ser individual ou coletivo, pode ser involuntário, quando desenvolvido, em geral, por regimes totalitários que o utilizam como forma de nos mantermos suscetíveis, estagnados e vulneráveis diante dos acontecimentos. O poema é uma crítica à nossa base social e educacional que nos educa para esse sentimento: “E fomos educados para o medo / Cheiramos flores de medo / Vestimos panos de medos”. É preciso substituir o medo pela autoconfiança se quisermos construir uma sociedade sem diferenças sociais.

No poema “Eu quisera ver o mundo” (OC, 2002, p. 1294), formado por quatro quartetos e um monóstico, o eu lírico deseja “ver o mundo / como o vê Sérgio Bernardo: / ver, no mundo, os muitos signos / que vigiam sob as coisas”. O processo comunicativo é composto por dois elementos: 1) a linguagem, capacidade humana de estabelecer comunicação. Pode ser verbal (palavras) e não-verbal (placas, gestos). 2) a língua, um sistema de signos usados pelos membros de uma determinada comunidade. Já sabemos que a Língua Portuguesa é um sistema de signos. Elemento que apresenta dois aspectos: o significante e o significado. É pelo signo que o homem estabelece comunicação com outros homens. Além disso, assume um viés ideológico, é portador de significados vários, assim como é responsável por representar as ideias. Os signos são, portanto, unidades portadoras de sentido.

Carlos (eu lírico) deseja “Ver a vida em plenitude / em seu mistério mais alto; a decifrar a linha, a sombra, / a mensagem não ouvida”. Para isso, é preciso olhar. É através dos olhos que o homem vê e é visto, seduz e é seduzido. É pelo olhar que reconhecemos a verdade ou não expressa no outro. Olhar é ver. Ver é a capacidade de discernir. Ver é ter sensibilidade para observar e perceber a si próprio e aqueles que nos rodeiam. Uma obra é produto da visão do artista sobre o mundo que o rodeia. Essa visão muda com o tempo. Em Drummond, por exemplo, é perceptível que a cada obra publicada, uma visão nos é apresentada. Em **Alguma poesia** (1930), há um Carlos (eu lírico) com um olhar individualista e bem-humorado. Em **A rosa do povo** (1945) o olhar é para o outro; melancólico e dorido diante de uma sociedade assolada por guerras. Em **Claro enigma** (1951), há um olhar desacreditado em um mundo mais equitativo entre os homens.

Carlos (eu lírico), vaticinado por um “anjo torto”, provavelmente, adquiriu “olhos tortos” (OC, 2002, p. 996-997), “retinas tão fatigadas” (OC, 2002, p. 16) e um ceticismo que o

Emílio), carioca, de formação mineira e paulista (Antônio Cândido), pernambucana (Mário Schenberg). Pretendia-se compreender o conceito de cultura por aquela geração. Inclusive Antonio Cândido tem um texto em que discute essa temática: “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”.

faz questionar e declarar que de nada vale “gemer ou chorar / de nada vale / erguer as mãos e os olhos / para um céu tão longe, / para um deus tão longe” (OC, 2002, p. 55-56). Os signos drummondianos expressam um ceticismo exacerbado. Talvez por esse motivo queira “Ver o mundo / como o vê Sérgio Bernardo¹²³”. Quer decifrar “a mensagem não ouvida / mas que palpita na Terra”. Talvez somente os poetas para conseguir viver de modo completo a existência em meio aos seus segredos e conseguir elucidar o que não se escuta, mas se intui.

O escultor e carpinteiro Francisco Biquiba La Fuente Guarany foi homenageado no poema “Centenário” (OC, 2002, p. 1208-1209):

[...]
 Com o poder de suas mãos meios espanholas,
 meio índias, meio africanas,
 totalmente brasileiras.
 Das mãos de Guarany surdiram monstros
 que colocados na proa dos barcos
 protegiam os viajantes contra os terrores dos rios.
 [...]

Os versos são uma apresentação de Guarany, filho de um construtor de barcas, que herdou o apelido de seus ancestrais de origem africana e espanhola “totalmente brasileiras” tal como narram os versos.

Guarany era um exímio construtor de carrancas e passou a produzi-las para todos aqueles que navegavam no rio São Francisco, chegando inclusive a expô-las em Salvador em uma exposição organizada por Vasconcelos Maia, e no pavilhão de arte popular do Parque Ibirapuera, em São Paulo¹²⁴. As carrancas também ilustraram a capa dos livros de Osório Alves de Castro (1898-1978), em 1961, e do jornalista Carlos Lacerda (1914-1977), em 1964. Carrancas são esculturas conhecidas por serem figuras de cara feia e disforme. Elas surgiram mais precisamente no meio da civilização ribeirinha entre 1875 e 1880 do São Francisco.

As carrancas são imagens de destaque tanto pela expressividade, como pela originalidade brasileira. Feitas de madeiras, de vários formatos e cores apresentam semelhança com o rosto humano ou com um animal, em geral, o cavalo. É difícil precisar seu aparecimento, na região nordestina. Mas existe uma crença popular de que tais imagens serviam de amuletos da sorte, quando colocados na proa dos barcos e que “protegiam os viajantes contra os terrores

¹²³ Quanto a Sérgio Bernardo? O único que conseguimos identificar é poeta, contista e jornalista contemporâneo (1966), autor de **Caverna dos signos** (2005), publicado a convite da Secretária de Cultura de Nova Friburgo (RJ), lugar Drummond conheceu a glória e o infortúnio, quando foi excluído do internato. Por seis anos, manteve no jornal *A Voz da Serra*, a coluna literária “LetraLivre”. Se esse for o Sérgio aludido pelo poeta, sua visão é desejada por Carlos (eu-lírico), em detrimento da sua, de tonalidade sempre escura.

¹²⁴ É possível encontrar mais informações sobre Francisco Biquiba La Fuente Guarany na Enciclopédia do Itaú Cultural <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa216535/mestre-guarany>

dos rios”. Ademais, Carrancas é o nome de uma pequena e tranquila cidade de Minas Gerais, que no ano de 2008, foi eleita como a 4ª maravilha do Estado.

Com o encerramento do ciclo das embarcações no Brasil, as carrancas desapareceram, como demonstram os versos da segunda estrofe.

Os tempos são outros. Onde as carrancas?
 Onde os barcos, as travessias melodiosas de antigamente?
 O rio São Francisco está sem mistério e sem poesia?
 A poesia e o mistério pousaram
 no rosto centenário de Francisco irmão moreno
 do santo de Assis, também ele miraculoso,
 pelo poder das mãos calejadas e criadeiras.

Outros tempos surgem e com ele chegam mudanças. Carlos (eu lírico) se pergunta: “Onde as carrancas?”; “O rio São Francisco está sem mistério e sem poesia?”. Mistério e poesia pousaram “no rosto centenário de Francisco irmão moreno / do santo de Assis”¹²⁵. Mudam-se os tempos, o pensamento dos homens e suas necessidades, porque a vida é um processo dinâmico de vicissitudes.

“Reunião de Dezembro” “11.XII.1971” (OC, 2002, p.1300-1302) é um poema de onze estrofes, em que o eu lírico inicia falando sobre o mês de dezembro e daqueles “que não estão mais para jogar / o jogo repetido da esperança?”. Jogar esse jogo é inerente de todos nós que acreditamos em um amanhã positivo e auspicioso.

Dezembro é o décimo segundo mês do ano no calendário gregoriano. É o período do ano que desperta nas pessoas sentimentos de perdão, amizade e renovação. É um momento de finalização de nossas atividades e de planejamento para o ano que se inicia. É um instante em que fazemos uma busca em nosso interior de acontecimentos e de pessoas que nos marcaram e contribuíram para o nosso crescimento, sobretudo pessoal/espiritual. Algumas delas já não estarão mais conosco para jogar “o jogo repetido da esperança”, jogo cíclico.

Alguns fatos do cotidiano acabam por nos deixar um gosto desagradável em relação à vida, sobretudo com os amigos que se distanciam de nós. Por esse motivo, o eu lírico nos pede

¹²⁵ São Francisco de Assis era de uma família nobre de Itália. Na juventude, esbanjava dinheiro e se divertir, até o dia em que caiu enfermo, escutou um chamado e renunciou à riqueza. A ele foi concedido o dom da profecia e do milagre. Levou uma vida dedicada à pobreza, à alegria, à oração e à fraternidade. A oração de São Francisco é uma poesia das mais emblemáticas de todos os tempos. Como um homem sábio e também miraculoso “pelo poder das mãos calejadas e criadeiras”, Francisco de Assis é poesia e devoção no nordeste brasileiro. A cidade de Canindé-Ceará é conhecida como a Assis Nordestina. Seu povo respira fé, emoção e devoção há 260 anos. Francisco de Assis e Guarany são homens de “mãos calejadas e criadeiras”. Umam curam, outras, produzem carrancas.

para não sermos amargos, pois a amargura gera angústia e chamamos para junto do corpo “aqueles companheiros dispersados / em não sei que país não mapeado, / pois sem nome e latitude, / onde o tempo sem número é repleto / (ou deserto) de todo pensamento”. Aqueles que queremos bem devem estar do nosso lado. Sobretudo, pede para que poltronas especiais sejam reservadas “para os que ainda há pouco / se foram”, isto é, que morreram. E se questiona: “Não estão acostumados ainda ao novo lar, ou somos nós / que de perdê-los não nos demos conta?”. Acreditamos que nem eles estejam acostumados com nossa ausência e nem nós com a deles? Perda é dor, é tristeza, é separação, é um laço que se corta, é escassez, carência, falta de ambas as partes.

Perder alguém que se ama é uma dor que dói n’alma, que pode ser adormecida, mas nunca esquecida. Carlos (eu lírico) tem plena consciência desse processo quando diz que “as perdas deste ano se transformam / em nova relação interior”. Quando ressignificamos as relações, acabamos por criar outras ainda mais intensas. Anuncia-se que “cada um no seu passo costumeiro, / no seu modo de ser e de existir” se aproxima para mais uma relação:

Esta
é Ana Amélia rainha sem diadema.
Reina em doçura entre estudantes
e anjos barrocos.

[...]

Pára um instante, Murilo; olha Miranda,
quanta coisa fizeste na inquietude
de fazer coisas. Pois não basta, homem?

[...]

Mas que rumor é este, que risada
rouca, feliz, irada, insubmissa,
entre as festas o povo se anuncia? [...] o furacão chamado Eneida
tem garras verdes e ficou tranquilo.

Pelo telefone, a voz te pede
a colaboração do suplemento
Anos a fio, via a fio
José Condé faz o jornal [...]

Wily Lewin, viola ou violino
afinadíssimo, ouvido apenas
em surdina de câmara e recato.

[...]

Por último vem teu compadre
e teu irmão Emílio, o doce
mavioso Moura irmão mineiro
Dezembro, e o que pedido

foi este ano, volta, iluminado
 pelo claro pensar,
 e reanima-se
 o jogo eterno (e vão), o jogo
 da vida renascendo de si mesma.

Uma lista de ausentes / presentes passa por nossos olhos. A primeira é Ana Amélia, “rainha sem reino e sem coroa”. Simbolicamente, seu reinado acontece entre seus estudantes, o que nos leva a imaginar que se tratou de uma estudante dos tempos de colégio do sujeito lírico e que gostava de escrever poesia, uma vez que “Calmos decassílabos” fluíam “de suas mãos” e se concentrava “em bondade e beleza: sinônimo de alma” nos fazendo lembrar da estética simbolista.

“Pára um instante, Murilo; olha Miranda, / quanta coisa fizeste na inquietude /de fazer coisas”. Murilo e Miranda parecem ser dois. O primeiro, por um instante, é convidado para olhar Miranda, a si mesmo, e ver sua inquietude “de fazer coisas”. Na Modernidade, o acúmulo de atividades, a pressa do dia a dia (ou usando uma expressão bem conhecida, “vivemos no piloto automático”) não permitem que olhemos para nós mesmos.

Acreditamos que o poeta esteja falando de Murilo Miranda, editor da *Revista Acadêmica*, simpatizante dos intelectuais de esquerda, que tinha como mestre o escritor Mário de Andrade (Cf. Andrade, 1981). Miranda escreveu uma quantidade considerável de cartas, que se encontram no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros Mário de Andrade, porque o considerava um mestre.

A “risada rouca, feliz, irada, insubmissa” é de uma mulher forte e aguerrida, presa e torturada, por lutar por seus direitos, era um “furacão chamado Eneida”¹²⁶ (1904-1971) de “garras verdes”, foi jornalista, escritora e ativista política.

José Condé (1917-1971), o escritor de Caruaru, sua cidade de origem, é autor de **Terra de Caruaru** (1960). Dirigiu os jornais *Pra você*, *Correio da Manhã* e *O jaú*, por isso os versos “Pelo telefone, a voz te pede / a colaboração do suplemento”. “Anos a fio, via a fio”, em alusão ao fio do telefone, Condé realizava seu trabalho jornalístico recolhendo entre os escritores textos para elaboração do jornal. Quanto a Willy Lewin¹²⁷ (1908-1971), amigo de Murilo Mendes (1901-1975), foi um poeta, crítico e tradutor pernambucano.

¹²⁶ Eneida Costa de Moraes atuou na Revista *A Semana*, Revista *Guajarina* e *Para Todos* e no Jornal *Momento Feminino* e *Diário de Notícias* (Cf. SHUMAER; BRAZIL, 2000). Uma mulher corajosa que fez de sua escrita arma de combate ante tantas atrocidades decorrentes da Modernidade.

¹²⁷ Detentor uma biblioteca imensa com os títulos de Paul Valéry (1871-1945), Stéphane Mallarmé (1842-1898), D. H Laurence (1885-1930), Julien Green (1900-1998), André Breton (1896-1966) entre muitos outros (Cf. STEEAN, 1981, p. 11-17). Foi homenageado em *Pedra do Sono* (1942), de João Cabral de Melo Neto (1920-

A última e mais extensa parte da obra chama-se “Alegrias e penas por aí”. Iniciemos pelo poema “Relatório de maio” “26. V. 1968” (OC, 2002, p. 1308-1309). Como em **Discurso de primavera e outras sombras** (1977), alguns poemas estão datados. Interessante notar que o mês em que o texto foi escrito encontra-se em algarismo romano.

O eu lírico apresenta-nos um poema-relato com muitos fatos, dentre eles um protesto de um grupo de estudantes na praça de Paris, em 1968, e

Naquele maio
 decidiu-se a opção
 entre violão e violência
 voaram paralelepípedos
 exigindo a universidade crítica
 e a paz sem sandálias
 fugindo ao palácio das negociações
 [...]

 naquele inverno
 o grupo *Lire le Capital*
 reformulava a dialética anti-Hegel
 e o estruturalismo continuava na onda
 passando à frente de Bonnie & Clyde
 sem desbancar McLuhan, Chacrinha
 teatro do absurdo institucionalizado
 Qorpo Santo é quem tinha razão
 naquele maio
 [...]

O movimento de maio de 1968, na França, foi um período de efervescência social nascido a partir dos protestos de um grupo de jovens que lutavam pela ampliação dos direitos civis, a liberação sexual e a Guerra do Vietnã. Os protestos tiveram início porque os estudantes franceses da Universidade de Nanterre reivindicavam contra a divisão de homens e mulheres em dormitórios separados. Na verdade, a luta era contra a postura conservadora arraigada na sociedade. O incidente foi o mote para que outros grupos protestassem contra os problemas vividos pelos franceses.

O eu lírico conta-nos que “Naquele maio / decidiu-se a opção entre violão e violência” e esta última tomou todas as ruas de Paris, porque se exigia uma “universidade

1999) com quem se reunia na década de 40 no *Café Lafayette* em Recife, além de Lêdo Ivo (1924- 2012) e o pintor Vicente do Rego Monteiro (1899-1970). Sobre Lewin é destacado seu recato, o “requite no seu sigilo”. O eu-lírico comenta ainda “a melhor poesia é um signo abafado”, talvez em alusão ao fato de que a crítica especializada afirmava que seus versos eram incompreensíveis.

crítica”. Como o “palácio das negociações” não foi possível, “voaram paralelepípedos”. O poema retrata, ainda, as questões filosóficas discutidas naquele momento com “o grupo *Lire le Capital* / reformulava a dialética anti-Hegel”¹²⁸.

O Estruturalismo¹²⁹ que “continuava na onda”, ou seja, atuante, passou à frente de “Bonnie & Clyde”. Claro que “sem desbancar McLuhan, Chacrinha / teatro do absurdo institucionalizado / Qorpo Santo é quem tinha razão / naquele maio [...]”¹³⁰. O interessante do poema é que, tal uma colcha de retalhos, o poeta consegue juntar elementos diferentes que resulta em um virtuosismo singular.

A exigência de uma “universidade crítica” começou a mudar depois de maio de 68. Antes desse período havia uma preocupação muito grande com a moral leiga e a moral teológica, depois, o foco recaiu sobre o papel social das instituições de ensino. O ano de 1968 vem romper com o ensino tradicionalista, reproduzidor de conhecimento, que aprofundava as distâncias entre classes sociais.

José Joaquim de Campo Leão (1829-1883), mais conhecido por Qorpo Santo, poeta, dramaturgo e jornalista, foi o precursor de modernas tendências da arte teatral – “teatro do absurdo institucionalizado”, cujo foco era o tratamento inusitado dado aos aspectos da vida

¹²⁸ O grupo era formado por cinco intelectuais: Louis Althusser (1918-1980), Etienne Balisar (1942), Roger Establet (1938), Jacques Rancière (1940) e Pierre Macherey (1938). *Lire le Capital* é um trabalho de filosofia política publicado no ano de 1965 que faz uma análise da obra *Capital*, de Karl Marx (1818-1863). O livro, assim que publicado, atraiu atenção da crítica especializada. A tradução para a língua inglesa ajudou a difundir e a entender o pensamento marxista, na década de 70, com a contribuição de Althusser e Balisar. Outra tradução completa em inglês se deve a Establet, Macherey e Rancière, mais recentemente, 2016. A forma como Karl Marx compreende o Capitalismo depende de sua crítica ao idealismo de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Em sua fase mais madura o autor de *O Capital* concebe que a ideia de exploração contribuiria para o fortalecimento do Capitalismo. Ele recusa a ideia de que o movimento histórico seria realizado segundo a dupla negação defendida por Hegel: alienação da produção em que sujeito produz para um outro sujeito. A “negação da negação” seria um movimento de oposição entre o sujeito e o outro, em que o processo de negatividade é ao mesmo tempo abolida e conservada. Abolida enquanto alienação; conservada enquanto potência subjetiva de negação, de produção. Haveria, assim, uma síntese de identidade do eu e do outro, do objetivo e do subjetivo. A isso Hegel denomina de reconciliação dos contrários. Marx concebe como o papel da negatividade no processo histórico, uma vez que é inerente à própria sociedade capitalista, assim, podendo caracterizar a ideologia do próprio sistema. A objetividade hegeliana é justamente recusar a interpretação da negatividade.

¹²⁹ O Estruturalismo é uma corrente de pensamento que trabalha com as estruturas que regem tudo aquilo que os homens são e trazem dentro da sociedade. “Bonnie & Clyde” é um exemplo disso. Bonnie Elizabeth Parker (1910-1934) e Clyde Champion Barrow (1909-1934) foram um casal de criminosos americanos que, durante a Grande Depressão, mataram e roubaram em suas andanças pela região central dos Estados Unidos. A vida sofrida e massacrante de ambos não determinou, mas contribuiu para que quisessem sair de uma cidade pacata, de uma “vida besta” como diria o poeta, sem nenhuma perspectiva e adentrassem outras estruturas.

¹³⁰ Herbet Marshall McLuhan (1911-1980), educador e filósofo conhecido por cunhar o termo “Aldeia global”, por falar em Internet antes mesmo de ela ser inventada, bem como por sua máxima “O meio é a mensagem” ao se propor a explorar os meios de comunicação e sua relação com a sociedade. Pioneiro dos estudos culturais e pelo estudo filosófico das transformações sociais provocadas pela revolução tecnológica do computador e das telecomunicações. No Brasil, grande comunicador de rádio e de televisão, durante os anos 50 a 80, foi José Abelardo Barbosa (1917-1988), o Chacrinha, criador da frase “Na televisão nada se cria, tudo se copia”. Desde a década de 70 era conhecido pelo apelido de Velho Guerreiro, homenagem recebida pelo cantor e compositor Gilberto Gil (1942), quando a ele se referiu em uma de suas músicas intitulada “Aquele Abraço”.

humana. “Qorpo Santo é quem tinha razão / naquele maio [...] “os mendigos dormiam abraçados / no gelo da rua / não por amor: para cada um / tirar o quentinho do outro / naquele maio” a história viveu um período de absurdo. Naquele maio o mundo mudou, nós mudamos. Começamos a entender, por exemplo, que as universidades têm a missão de corrigir algumas distorções históricas, que, na prática impedem que a população de baixa renda e/ou negra não tenha acesso ao ensino superior. Que a capacidade da manifestação popular, sem o lastro das instituições tradicionais tem uma força descomunal para lutar por uma sociedade mais igualitária; que a arte tem um objetivo estético, mas também social e político, que não deve ficar restrita a certos grupos, porque se trata de um bem comum. O Maio de 68 foi um movimento de reflexão e fator de modernização do pensamento humano.

Com dez estrofes, cada uma com um título o poeta compõe um “Festival em verso” “25-III-1969” (OC, 2002, p. 1313-1315). Na primeira,

“Genevière Waite”

Pálida Joaninha

pálida e loura, muito loura -
nem tão fria quanto ao soneto
esvoaça entre leitos.

A borboleta presa no pulso
quer voar mas falta céu em Londres
enevoada.

Genevière Waite (1948-2019) é uma atriz e cantora sul-americana. Bonita, “pálida e loura, muito loura - / nem tão fria quanto ao soneto”, a atriz estrelou um filme chamado “Joanna” (1968), drama britânico, dirigido por Michael Sarne, e ambientado em Londres “enevoada”. Irônico, o eu lírico alude à frieza do povo americano comparando a um soneto, composição poética considerada perfeita formada de dois quartetos e dois tercetos com versos decassílabos. O filme participaria do Festival de Cannes de 1968, mas o evento foi cancelado devido aos acontecimentos de maio de 1968 na França, como vimos no poema anterior. Na segunda estrofe,

“Neda Arnevic”

O broto de 15
estrelando filmes
proibidos para
os brotos de 15.

Atriz sérvia de origem Croata¹³¹, Arnevic era um broto de 15 “estrelando filmes / proibidos para / os brotos de 15”, ou seja, embora uma adolescente, na flor da idade, já protagonizava filmes em que interpretava mulheres sensuais, dada a beleza de seu corpo, por isso, no início de sua carreira, suas personagens destacavam-se somente por sua voluptuosidade.

A terceira atriz mencionada é

“Brasileira”

Florinda Bulcão, florido
balcão: com esse nome lindo
no frontispício do poema,
para que fazer cinema?

Florinda Soares Bulcão (1941), trabalhava atrás de um “balcão”, quando foi descoberta e se transformou em atriz. Estrelou mais de 50 filmes, como “Un Detective” (1969), “Incontro” (1971). Filha do poeta Pedro Soares Bulcão (1873-1942), que a ela dedicou alguns poemas, motivo pelo qual Carlos (eu lírico) quer entender por que um nome tão lindo “no frontispício do poema, / para que fazer cinema?”, pois os versos já seriam suficiente para exaltar sua beleza.

Na quarta estrofe, formada de oito versos curtos, nem o nome ou a nacionalidade do homenageado foi destacado como anteriormente:

“O nome”

Trintignan
trinta trinchames
trinca nos troncos
tranca no trinco
tranco sonoro
- Adoro!
diz num trinado
trêfaga trintona.

O poeta, através de uma aliteração, usa palavras com a letra (t) do sobrenome do artista - Jean-Louis Xavier Trintignant (1930)¹³² - para brincar com as palavras - Trintignan - “trinta”, “trinchames”, “trinca”, “troncos”, “tranca”, “trinco” e “tranco”. Esse jogo com a forma

¹³¹ Neda Arnevic (1953) ficou conhecida pelos filmes “Delfina” (1977) e “O homem sensual” (1974). Aos dezesseis anos, matriculou-se na Academia de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão na classe do professor Milenko Mariac. Ela não completou a Academia, pois a lei defendia que alunos em sua idade não podiam filmar cenas de caráter mais ousado. Mas Neda, por sua beleza, recebeu convites irrecusáveis.

¹³² Ator francês conhecido por sua atuação no filme “Amour” (“Amor”), ganhador do Oscar de melhor filme em Língua Estrangeira, em 2012.

gráfica da palavra é um dos sentidos que se existe para erigir um poema. A renovação e a criação de palavras conferem a linguagem poética significantes e significados vários.

A quinta estrofe chama-se

“Liquidação”

E Robbe-Grillet, de um lance,
mostra, encantado, seu lema:
- Já liquidei com o romance,
vou liquidar com o cinema.

Alain Robbe-Grillet (1922-2008), escritor e cineasta francês, associado ao “Nouveau roman”, movimento da década de 1950 que rompeu com o romance tradicional. Quando o poeta afirma que o homenageado liquidou o romance, ele está se referindo às obras publicadas por ele, como por exemplo, **Le voyeur (O voyeur, 1945)**, **La reprise (Recuperação, 1945)** e **Un roman sentimental (Um romance sentimental, 2007)**, cujo foco não era o enredo e as personagens bem definidas, mas os objetos e sua proximidade com a narrativa introspectiva. Além da literatura “Já liquidei com o romance”, a sétima arte também seria impactada com essa nova estrutura de contação de histórias - “vou liquidar com o cinema”. Robbe-Grillet também se envolveu com o movimento cinematográfico, quando colaborou com o diretor Alain Resnais (1922-2014) ao escrever os roteiros dos filmes “Hiroshima mon amour” (“Hiroshima meu amor”, 1959) e “L'année dernière à Marienbad” (“O ano passado em Marienbad”, 1961). Robbe-Grillet foi autor de **Pour un nouveau roman (Por um novo romance, 1963)**, uma coletânea de ensaios que discute a origem e o futuro do romance, contribuiu ainda mais para eliminar o tradicionalismo romanesco e cinematográfico.

“Tráfego” é a estrofe seguinte:

O diretor de *Uma aventura no espaço*
a poucos metros da Lua
veio ver pessoalmente
nossa terrível aventura no limitado
espaço de uma rua
de sinal enguiçado.

Ironicamente, o cineasta americano Harry Winer (1947), “O diretor de *Uma aventura no espaço*”, consegue produzir um filme em que homens operam ônibus no espaço, mas no Brasil um “sinal enguiçado” em “espaço de rua” não consegue ser consertado pelas autoridades competentes. A ficção cinematográfica tem recursos bem mais avançados para que o homem viva confortavelmente. Nesta situação, a vida poderia imitar a arte.

Em seguida, temos o poema “Velha Guarda”:

Joseph von Sternberg
 Fritz Lang
 Cavalcanti
 3 x 70:
 210 anos de cinema
 o poder é sempre jovem
 quando é alguma coisa mais do que poder.

A expressão “velha guarda”, geralmente, é utilizada pelas escolas de samba que reúnem os membros mais antigos da agremiação para fechar o seu desfile. “Velha guarda” é sinônimo de experiência e vitalidade. Três foram os escolhidos pelo eu lírico para compor esse grupo: “Joseph von Sternberg / Fritz Lang / Cavalcanti”.

Cineasta austríaco, Joseph von Sternberg (1894-1969) foi um dos primeiros a produzir *talkies* da Europa. Na década de 30, produziu “The Blue Angel” e consagrou a atriz Marlene Dietrich (1901-1992).

Friedrich Anton Christian Lang (1890-1976) foi um cineasta austríaco que conciliou seus trabalhos entre a Alemanha e Hollywood. Um dos profissionais mais conhecidos da escola expressionista alemã, que aos vinte e um anos de idade, estudou pintura e escultura. Seus filmes, ainda no período do cinema mudo, ficaram conhecidos como verdadeiras obras de arte do expressionismo alemão, como: “Metropolis” (1927), “Spione” (1928), “M - Eine Stadt sucht einen Mörder” (1931). Sua fase estadunidense não foi compreendida pela crítica especializada. Somente na década de 50 seu trabalho começou a ser reconhecido. Ele foi um dos primeiros cineastas a dirigir Marilyn Monroe (1926-1962).

Alberto Cavalcanti (1897-1982) foi diretor, coreógrafo, roteirista e produtor cinematográfico. Em 1949, no Brasil, contribuiu na organização da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Dois anos depois, produz os primeiros filmes da companhia: “Caiçara” (1950) e “Terra é sempre terra” (1951). Multiplicando “3”, que corresponderia aos cineastas pelo número “70”, obteríamos “210 de anos de cinema”. Quando Carlos (eu-lírico) fala que “o poder é sempre jovem”, lembramos da própria obra do poeta **O poder ultrajovem** (1972), composta de setenta e nove textos em prosa e verso, que retratava um país que mesmo sob a ameaça de uma Ditadura, tinha a força, a vitalidade e garra de um jovem.

Em “Genealogia”, temos um festival de corpos bonitos,

Na piscina do Copa
 tela líquida panorâmica
 do festival de corpos
 o repórter erudito
 pergunta a Mireille Darc:

-Mademoiselle
est-ce que vous êtes
la toute petite-fille de Jeanne d'Arc?

A referência é ao hotel 5 estrelas mais conhecido do Rio de Janeiro: o Copacabana Palace. Pela TV, um “festival de corpos” é exibido. O “repórter erudito” pergunta à atriz e modelo francesa Mireille Darc (1938-2017), conhecida no meio artístico pelo apelido “Darc”, em homenagem à Joana Darc (1412-1431): “A senhorita / você é / a neta de Joana Darc?”. Por fim, um “Desafio”:

Matemática de cine
a estudar em Ipanema
pelo jovem, não-quadrado
(Pasolini é quem previne):
Superbacana é o teorema
nunca jamais demonstrado.

Pier Paolo Pasolini (1922-1975), além de cineasta, foi poeta, escritor e intelectual italiano. Entre seus livros mais conhecidos estão **Poesia in forma di rosa (Poema em forma de rosa, 1969)**, **Teorema (Teorema, 1968)** **Reality (Realidade, 1979)**. Participou ativamente do Partido Comunista Italiano, PCI. Seus filmes criticam a estrutura do governo italiano (na época ligado à igreja católica). Quanto aos filmes, destacam-se: “Orgia” (1968), “Porcile” (1969) e “Decameron” (1971). Um dos filmes de Pasolini chama-se “Teorema” (1968), que nos remete à Matemática, em que um jovem (Terence Stamp) chega a uma determinada cidade e passa a maior parte dos seus dias, alheio a qualquer tipo de acontecimento lendo um livro do poeta Arthur Rimbaud (1854-1891). Essa enigmática postura chama a atenção de algumas pessoas, como Emília (Laura Betti), Lucia (Silvana Mangano), a esposa e dona da casa, Odetta (Anne Wiazemsky), estudante introvertida e o pai (Massimo Girotti), representante maior da burguesia local. Depois que todos estão envolvidos, o jovem vai embora como um “teorema / nunca jamais demonstrado”. O teorema de Pasolini equivaleria ao enigma de Drummond.

Estrofe única, formada por sessenta e três versos decassílabos, em “A semana foi assim” “18-X- 1969” (OC, 2002, p. 1315-1317), o eu lírico nos coloca a par dos acontecimentos da semana:

A semana? Passou que nem corisco,
somente aqui e ali deixando um risco
além do velho céu, hoje quadrado,
pela nave do cosmo ultrapassado.

[...]

Ninguém entende bem o tal contexto
de que tanto se fala; e Paulo Sexto,

dos bispos a escutar o iroso brado,
 chora, talvez, ou se mantêm calado?
 eu contesto o contexto diz a voz
 em torno, em cima, até dentro de nós,
 e a humanidade, enquanto assim, contesta,
 do próprio contestar faz uma festa.
 Ainda bem que aí salta o Jô Soares
 a provar que cirandam pelos ares
 mil amores sobrando para o Gordo,
 [...]

Em São Paulo calou-se o sax barítono
 de Booker Pittman: procuro um terno átono
 para exprimir a falta. A grande pena
 do som perdido, em meio à dor de Eliana.
 E o sax-soprano, o clarinete? Música
 de jazz, que jaz. Silene, em flauta mágica.
 Mas voltemos à rima, com Bandeira
 pintor, Antônio, e sua vida inteira
 convertida em pintura da mais fina
 que veremos no MAM: pintura é sina
 e prêmio de viver após a vida
 tão longe e tão depressa fenecida.

A semana, segundo o sujeito lírico, foi rápida como uma fásca elétrica, “corisco”. Foram inúmeras as notícias, inclusive a que fala de Paulo VI (1897-1978), sucessor de João XVIII, sumo pontífice da Igreja católica, de 21 de junho de 1963 até o ano de 1978. Promoveu melhorias nas relações ecumênicas com os Ortodoxos, Anglicanos e Protestantes, por isso a importância de “escutar o iroso brado”. Escolheu chamar-se Paulo, porque defendia que sua missão era propagar palavra de Cristo, tal como pregou o apóstolo, uma das personagens bíblicas mais conhecidas dos cristãos.

Enquanto uma voz questiona o contexto “em torno, em cima, até dentro de nós,” a humanidade “do próprio contestar faz uma festa”. Nesse momento de contestação, “salta o Jô Soares”, ou melhor, José Eugênio Soares (1938)¹³³, humorista e apresentador de televisão, além de escritor e dramaturgo. Sua versatilidade passa pela música, pelo teatro e pela escrita.

“Em São Paulo calou-se o sax barítono / de Booker Pittman: procuro um terno átono/para exprimir a falta”. Booker Pittman (1909-1969) saxofonista americano-brasileiro que ao conhecer, na França, o maestro e compositor Romeu Silva, veio com ele para passear pelo

¹³³ Seu primeiro programa solo chamou-se “Viva o Gordo” (1981) depois “Veja o Gordo” (1988), citado no verso “mil amores sobrando para o Gordo”. É autor de *O Xangô de Baker Street* (1995), *O homem que matou Getúlio Vargas* (1998) e *Assassinatos na Academia Brasileira de Letras* (2005). No cinema é responsável pelo “O pai do povo” (1976) e “O Xangô de Baker Street” (2001).

Brasil. Apaixonou-se pelo país e o adotou como sua pátria. Aqui, recebeu a alcunha de Buca e passou a tocar no Cassino da Urca. “A grande pena / do som perdido, em meio à dor de Eliana”, em referência à sua enteada Eliana Pittman, que sentiu sua falta. O “som perdido” é de ambos. Em 1966, a TV Globo apresentou o programa “Eliana e Booker Pittman”, em que ambos procuravam divulgar o jazz e o “rhythm and blues”¹³⁴.

Mas como bom poeta, é preciso manter a rima “com Bandeira / pintor, Antônio, e sua vida inteira / convertida em pintura da mais fina”. A rima se faz com a poesia e a pintura de Manuel Bandeira (1886-1986) e Antônio Bandeira (1922-1967). Drummond é um exímio jogador das palavras: ele pega a pintura de Bandeira e a vida inteira de Antônio, em alusão a obra **Estrela da vida inteira** (1965) e converte em “pintura da mais fina”. Juntas e misturadas, no poema drummondiano e guardada às especificidades de cada uma, a pintura de Antônio Bandeira foi apresentada, em abril de 1951, no Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP e, em 1960, no Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM/BA. No fim do poema, ainda é feita uma referência ao Club de Regatas Vasco da Gama, entidade sócio poliesportiva, com sede no Rio de Janeiro, cuja fundação é de 21 de agosto de 1898.

Mais informações nos chegam através do poema “As Notícias”, datado de “13-XII-1969” (OC, 2002, p.1317-1318), formado por quatro estrofes de versos livres:

E lá se foi aquela extraordinária
Eunice Weaver: cada preventório
para filhos de lázaros proclama,
pelo Brasil inteiro, o seu supremo
dom de servir à vida das crianças.
[...]

Na primeira estrofe, uma notícia triste. Morreu Eunice Sousa Gabi Weaver (1902-1969), mulher que se dedicou a cuidar de pessoas com hanseníase, provavelmente, porque sua mãe Leopoldina Gabbi (brasileira) era portadora dessa doença. Em Juiz de Fora fundou a Sociedade de Assistência aos Lázaros e o Educandário Carlos Chagas e no Rio de Janeiro, o Educandário Santa Maria.

Eunice Weaver viajou o Brasil divulgando a campanha Federação das Sociedades de Assistência aos Lázaros e Defesa contra a Lepra. Foi a primeira mulher, no ano de 1950, a receber a Ordem Nacional do Mérito e a primeira da América do Sul, a receber o troféu Damien-

¹³⁴ Trata-se de um termo introduzido nos Estados Unidos na década de 1940 pela revista *Billboard*, que serve para descrever gravações comercializadas essencialmente por artistas Afro-americanos.

Dutton. Recebeu o título de “Cidadã Carioca” (1960) após completar vinte e cinco anos à frente da Federação, e o título de “Cidadã Honorária” de Juiz de Fora (1965).

Mas andemos. Que tal esses ornatos
de rua, a celebrar os velhos ritos?
Eu acho que o Natal ronda por fora
dos signos natalinos sua rara
contextura de sonho e de esperança
[...]
Chartres no Russell, toda iluminada?
Tenho a Glória do Outeiro, estou com tudo.

Apesar da tristeza de algumas partidas, andemos, já que o Natal em sua “contextura de sonho e de esperança” se aproxima. “Chartres no Russell, toda iluminada?” não é um lugar como alguns podem imaginar. Chartres Taze Russell (1852-1916) foi um estudante da Bíblia e ministro cristão. Organizou, junto com outros estudantes, a “Associação Internacional dos Estudantes da Bíblia” ou “Estudantes Internacionais da Bíblia”. Russell não identificava os “Estudantes da Bíblia” como uma religião organizacional, mas como uma “federação” onde cada Eclésia era independente e escolhia colaborar com outra (Eclésia). “Tenho a Glória do Outeiro, estou com tudo” declara Carlos (eu lírico). A Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, ou Imperial Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, que ilumina tudo ao seu redor, foi erguida no bairro da Glória entre 1714 e 1739, no Rio de Janeiro. Quem a tem, tem tudo.

A última notícia, tal como a primeira é triste.

A papoula sangrenta, a flor dos *hippies*,
antes tão alva? A mão pega do lápis,
anotando massacres. Sharon Tate,
My Lai, nosso “Esquadrão” ... Matar é um ato
de prazer, com uma extensão do sexo,
um novo haxixe, um fascinante tóxico?
[...]

“A papoula sangrenta, a flor dos *hippies*, [...]” é a maconha - planta herbácea da família das Canabiáceas, cultivada em muitas partes do mundo. “A mão que pega do lápis” anota um massacre cruel: a morte de Sharon Marie Tate Polanski (1943-1969), uma das mulheres mais lindas do mundo. Atriz e modelo americana, brutalmente assassinada pela seita de Charles Manson (1934-2017), cuja vida marcada por tormentos o fez, aos trinta e dois anos, entrar em contato com os hippies e arregimentar alguns seguidores. Juntos, em agosto de 1969, invadiram a casa do diretor Roman Polanski (1933) e assassinaram cinco pessoas, dentre elas a

esposa grávida de oito meses do cineasta. Em seguida, mais mortes. “My Lai, nosso “Esquadrão [...] Matar é um ato / de prazer [...]”. My Lai é o nome de uma aldeia vietnamita localizada na província de Quảng Ngãi¹³⁵. Após tantas notícias cruéis, o eu lírico retoricamente se questiona: “Ou vamos aprender a ser humanos / - ao menos aprendizes pequeninos?”. Não é pelo etnocentrismo, matando nossos semelhantes, promovendo guerras que alcançaremos uma sociedade mais igualitária

Quatro estrofes de versos livres, cada uma com um título, formam o poema “Lira Pedestre” (OC, 2002, p. 1318-1319):

Gerontologia econômica
 Simone de Beauvoir, tua lição
 Não me interessa, não, sobre a velhice.
 Prefiro agora ver José da Cruz
 Mineiro de Ouro Preto (quem diria?)
 trabalhando de dar sumiço a velhos.
 “Já não valem mais nada”, ele declara
 Como não? Valem muito: à custa deles,
 cria José, em meio à vida cara,
 uma nova e rendosa profissão.

Quem avisa amigo é
 Que vontade antiga de ir a Roma
 ver as coisas antigas, sentir
 a alma antiga das coisas.
 Certa manhã,
 entrar na Basílica de São Pedro,
 procurar Miguel Ângelo:
 Ainda briga muito com Bramante?
 [...]

Na primeira parte, “Gerontologia econômica”, composta de nove versos, aborda as questões ao envelhecimento do ser humano. Cita Simone de Beauvoir (1908-1986), intelectual e escritora existencialista, ativista política e feminista. **Segundo sexo** (1949) é uma de suas obras mais conhecidas. Nela, sua autora analisa detalhadamente a opressão sofrida pelas mulheres. É um verdadeiro tratado do feminismo contemporâneo.

No entanto, sua atenção se volta para a temática do envelhecimento com suas obras **Uma morte suave** (1964) e **A velhice** (1970). Carlos (eu lírico) não se interessa pelos

¹³⁵ No dia 16 de março de 1968, o exército dos Estados Unidos a invadiu e matou milhares de civis sul-vietnamitas, entre crianças e mulheres que foram violentadas, em um dos maiores massacres cometidos por tropas americanas durante a Guerra do Vietnã (1975).

ensinamentos da escritora, “Simone de Beauvoir, tua lição / Não me interessa”, porque prefere ver “José da Cruz” / mineiro de Ouro Preto (quem diria?) / trabalhando para dar sumiço a velhos”. Segundo o “cuidador”, os velhos “Já não valem nada”. E o eu lírico explica que não, pois é justamente “à custa deles” que José da Cruz cria “uma nova e rendosa profissão”. Em uma sociedade capitalista, nós mesmos nos tornamos mercadoria.

Na segunda estrofe, formada por quatorze versos, o sujeito lírico sente uma “vontade antiga de ir a Roma / ver as coisas mais antigas”. Mais do que ver, ele quer sentir “a alma antiga das coisas”. Ele se imagina entrando “na Basílica de São Pedro” e procurando por “Miguel Ângelo”. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564) entrou para a história como o “Divino”: pintor, poeta, desenhista, escultor, viveu entre o Renascimento e o Maneirismo, um período de intensos conflitos sociais e profundas mudanças culturais. Foi um dos responsáveis por pintar a Capela Sistina – residência oficial do Papa, no Vaticano. Sua beleza e suntuosidade são conhecidas pela sua arquitetura inspirada no Templo de Salomão do Antigo Testamento. Hoje, é o local onde se realiza o Conclave.

A dúvida é se Miguel Ângelo “ainda briga muito com Bramante?” Donato di Angelo del Pasciuccio (1444-1514), ou simplesmente Bramante, arquiteto renascentista. De todas as suas obras, a que melhor reflete seu estilo é a Basílica de São Pedro, no Vaticano. O projeto inicial é de sua autoria. Porém, depois de algumas alterações, passou a ser de Miguel Ângelo. Essas modificações causaram algumas rugas entre os dois, motivo da fina ironia presente no último verso da estrofe acima: “Ainda briga muito com Bramante? ”. Nunca teremos essa resposta. O que sabemos é que a “alma antiga das coisas” é eterna.

Depois de entrar na Basílica, o eu-lírico ajoelha-se, pede a Deus uma graça, entre todas que ele carece, mas Paulo VI (1897-1963), o “Papa da Modernidade”, “em amistoso alarme: / É tão esplendoroso aqui, bofé / que rezar nesta igreja não dá pé”. A beleza do espaço é tamanha que seu ar contemplativo não lhe permite se concentrar em suas orações.

O poema “Em março, esta semana” “13-III-1971” (OC, 2002, p. 1320-1322), formado por treze quartetos com rimas emparelhadas e alternadas, um quinteto, uma nona e um dístico, é um relato de vários acontecimentos em sete dias apenas:

Segunda-feira a gente ficou presa
 não no distrito: em casa, ante o combate
 de Cassius Clay e Frazier... Que tristeza
 ver Muhammad Ali tatibitate.

[...]

Lá se foi Harold Lloyd, um velho chapa
do tempo em que o cinema era calado
e a gente é que falava... Eis que à socapa
voltam risos e sombras do passado.

- Viu Carlito no *Circo*? – Não quis ver,
pois já não sou o broto carlitiano,
e procurando nele o antigo ser,
não mais o encontro.... Deve haver engano.
Mudaria Carlito ou mudei eu?
(Sempre me perseguindo o eterno Assis,
como se a vida não me houvesse assaz
revelado o segredo de uma noz
escondida num papo de avestruz.)

A rima nesse ponto se perdeu,
Mas que importa? Se a Light não me apaga
a luz, visitarei com Geysa Bôscoli
(oh abre alas!) Chiquinha Gonzaga
no livro que através o tempo fosco lhe
recorda o humano e musical perfil.
Que mulher e que mina de talento
em polca, xote, valsa, tango, mil
composições, arte lançada ao vento!
Mas que é isso, no Parque de Iguazu?
que diz o Frisch? Por manhas de posseiros
vejo as fontes secando e o solo nu?
Roubam nossos tesouros derradeiros?

Orlando Vilas-Boas, por seu lado,
no Parque do Xingu, pede magoado:
- Mudem-me, por favor, esse traçado
de rodovia que desmantelado

[...]

Falar em índio, grande livro este,
novinho, de Darcy Ribeiro, Leste?
Uma serena avaliação de dados
a serem fundamente meditados
enquanto não se extingue a velha raça
de texto errante e de ventura escassa
Já não mais tranço as rimas, e daí?

[...]

“Foi em março, ao findar das chuvas, quase à entrada...”
- Mas isto é de Bilac ! – Então, adeus... Mais nada...

Na segunda-feira, primeiro dia da semana, via de regra, nos dirigimos ao nosso
trabalho, mas “a gente ficou presa” [...] “em casa”, porque queria assistir à luta entre “Cassius

Clay e Frazier”. Muhammad Ali-Hay nasceu Cassius Clay, em 1942, e faleceu em 2016. Foi um dos maiores desportistas pugilistas estadunidenses. Ganhador da medalha de ouro do Meio-Pesado nas Olimpíadas de Verão de 1960, em Roma; vencedor do título mundial de campeão dos pesos pesados, em 1964, ao derrotar Sonny Liston. Três anos depois perdeu o título mundial e foi proibido de disputar campeonatos por três anos por se recusar a lutar em solo vietnamita. Recuperou o cinturão e, logo em seguida, o perdeu novamente para Joe Frazier (1944-2011). Aposentou-se no auge de sua carreira, mas pouco tempo depois retornou, motivado por necessidades econômicas, para lutar com Lany Holmes (1949). Ali recebeu oito milhões de dólares, o maior cachê pago a um profissional de sua categoria. A luta ocorreu no dia 2 de fevereiro de 1980 com a derrota de Ali no décimo primeiro assalto, única luta que por ele perdida por nocaute. “Que tristeza / ver Muhammad Ali tatibitate”. Além de já não ter condições físicas para essa luta, o esportista contraiu a doença de Parkinson, nesse mesmo ano. Homem de fortes convicções religiosas e políticas, foi amigo de Martin Luther King (1929-1968), com quem esteve em Louisville para apoiar a luta pelos negros.

Semana de ausências, uma vez que “Lá se foi Harold Lloyd, um velho chapa / do tempo em que o cinema era calado / e a gente é que falava [...]”. Harold Clayton Lloyd (1893-1971), ator, comediante e roteirista do cinema norte-americano, a maioria de filmes mudos, foi considerado no início da carreira como um simples imitador de Charles Chaplin.

A única coisa que os diferenciava eram suas roupas apertadas. Com o tempo mudou seu vestiário e passou a representar o americano médio vivendo em plena Modernidade. No entanto, seu personagem, um homem franzino, de óculos e chapéu de palha ainda fazia o público lembrar Carlito. Depois do ano de 1919, criou uma outra personagem: um homem simples e apagado, cujas situações comuns vividas no cotidiano transformam-se em algo grandioso.

Em seguida, surge a pergunta: “- Viu Carlito no Circo?”. Carlos (eu lírico) seu admirador, tal como o Carlos Drummond, responde? _ “Não quis ver, / pois já não sou o broto carlitiano, / e procurando nele o antigo ser, / não mais o encontro [...]”. O tempo passou e Carlos (eu lírico) de **A rosa do povo** (1945) parece não ser mais o mesmo de **Amar se aprende amando** (1985), pois não quis ver “Carlito no Circo”. Ele próprio pergunta: “Mudaria Carlito ou mudei eu?”. Mudaram ambos, mas Carlos (eu lírico) se sente perseguido pelo “eterno Assis, / como se a vida não me houvesse assaz / revelado o segredo de uma noz / escondida num papo de avestruz.)”.

Carlos Drummond de Andrade homenageou Machado de Assis (1839-1908) com um dos poemas mais lindos e inteligentes de sua Poética com expressões tiradas da obra de um

dos romancistas mais lidos e comentados de seu tempo: “A um bruxo com amor” (OC, 2002, p. 440-442). Embora o tempo tenha passado para Carlos (eu lírico), ele ainda se sente atormentado pelo poder do “eterno Assis”, um escritor à frente de seu tempo, cuja obra parece ficar mais atual a cada dia. Um “segredo de uma noz / escondida num papo de avestruz” são versos atribuídos ao poeta simbolista Cruz e Sousa (1861-1898) que não conheceu Machado pessoalmente, mas que ao bruxo do Cosme Velho dirigiu as seguintes palavras (Cf. Machado, 2007, p. 50):

Machado de Assis, assaz,
 Machado de Assis, Assis,
 Oh! zebra escrita com giz...
 Pega na pena e faz-zaz,
 Sai-lhe o Borba por um triz.
 Plagiário de Gil Brás
 Que *de Le Sage* nos diz
 Pavio que arde sem gás,
 Carranca de chafariz,
 Machado de Assis, assaz,
 Machado de Assis, Assis,
 [...]

O autor dos versos brinca com o sobrenome do romancista “Assis” e “assaz”, ironiza sua escrita e sua pena “faz-zaz” e ainda sugere que seu romance **Quincas Borba** (1881) quase não chegaria a ser publicado. Ainda teria Machado plagiado Alain-René Lesage (1668-1747) e sua **Historia De Gil Blas De Santillane (História De Gil Blas De Santillane)**, considerado um dos grandes romances picaresco francês, escrito entre os anos de 1715 e 1735.

Na estrofe seguinte, o poeta que tem consciência do processo criativo e suas normas, inicia afirmando que “A rima nesse ponto se perdeu, / Mas que importa?” Se ainda tem energia elétrica, pois “a Light” companhia de energia elétrica à época, não apagou as luzes, sendo assim, o poeta visitará “com Geysa Bôscoli¹³⁶ / (oh abre alas!) Chiquinha Gonzaga¹³⁷”. Visitação somente possível porque os livros registram fatos e pessoas.

A semana não acabou e ainda é preciso saber o “que é isso, no Parque do Iguazu? / que diz Frish?¹³⁸” Para o Parque do Xingu, um pedido é realizado por Orlando Vilas-Boas,

¹³⁶ Geysa Gonzada de Bôscoli (1907-1978) foi uma jornalista, teatróloga e compositora sobrinha de Francisca Edwirges Neves Gonzaga, ou simplesmente, Chiquinha Gonzaga (1847-1935), instrumentista e maetrina.

¹³⁷ Primeira pianista chorona e autora da primeira marcha carnavalesca com a letra “(oh abre alas!)” de 1889 e a primeira mulher a reger uma orquestra em solo brasileiro. A Lei Nº 12.624, de 9 de maio de 2012 institui o dia 17 de outubro como o Dia Nacional da Música Popular Brasileira, data de seu falecimento.

¹³⁸ Albert Frisch (1840-1905) teria assinado, não se sabe ao certo se realmente existiu ou se era um pseudônimo, a série pioneira de noventa e oito fotografias de grande valor etnográfico realizadas em 1867 na Amazônia.

(1914-2002) o mais velho dos irmãos Villa-Bôas – Cláudio, Leonardo e Álvaro. Os irmãos lideraram a Expedição Roncador-Xingu, criada em 1941 pelo Governo Getúlio Vargas. Eles catalogaram cerca de cinco mil indígenas e inúmeras tribos, algumas cidades como a de Nova Xavantina e o Parque Indígena do Xingu criado em 1961, com a ajuda de Darcy Ribeiro (1922-1997), antropólogo e político brasileiro, conhecido por seu trabalho com os índios e a educação brasileira. É autor de **A política indígena brasileira** (1962), **Os índios e a civilização brasileira** (1970), entre outros. Novamente é retomada a quebra das rimas no poema. E “daí?” Poema moderno permite tais inovações.

Para finalizar o poema foram escolhidos os versos “Foi em março, ao findar das chuvas, quase à entrada [...]”. Antes que o leitor possa pensar que se trata das “Águas de março” composta por Tom Jobim e eternizada na voz de Vinícius de Moraes, o sujeito lírico já avisa: “- Mas isto é de Bilac! – Então, adeus ... Mais nada...”. A última referência é da obra do príncipe parnasiano: **Caçador de esmeraldas** - Episódio da Epopeia sertanista do século XVII. “Fechar com chave de ouro” é uma expressão usada pelos sonetistas quando eles, geralmente, no último verso expõem o que há de mais importante no poema como um todo. O sujeito lírico termina sua semana com Bilac, sua “chave de ouro”.

O poema seguinte chama-se “A Bolsa, o bolso” “9-V-1971” (OC, 2002, p. 1323-1324):

“A Bolsa” é o novo grito. A Bolsa, a vida
em milhares de ações reflorescida.
Investir é o *mot d'ordre*. Investimento
com sua rima financiamento.
[...]
Que fazer com o excesso de tutu,
de que meu bolso outrora andava nu?
Rumo à Bolsa de Arte, e arrematar
dois Volpi, três Dacosta e mais Guignard,
Não esquecendo, é claro, Cavalcanti
(Di), Djanira, Pancetti, *tutti quanti*
couber na cobertura da Lagoa.
Não tenho cobertura? Oh, essa é boa.
compro-a logo na Barra da Tijuca,
de faz-de-conta, sonho.

Abandonou a Europa por volta de 1861 e não se sabe ao certo, quando chegou ao Brasil. Acredita-se que em 1867 acompanhou a expedição amazônica liderada por Franz Keller (1835- 1890). Não sabemos, portanto, o que de fato correu com “Parque de Iguazu”, um dos poucos locais de preservação da Mata Atlântica, localizada no extremo Paranaense, tampouco sobre Albert Frisch.

Com o desenvolvimento das sociedades, surgem as primeiras bolsas de valores, mercado organizado onde é feita a negociação de ações de determinadas empresas. A palavra de ordem é “investimento” que rima com “financiamento”. Esta bolsa não é de valores, mas de “Arte”. Nela não serão vendidas ações, mas a própria obra de arte.

Primeiro serão “dois Volpi”. Alfredo Volpi (1896-1988), pintor ítalo-brasileiro, considerado um dos grandes nomes da Segunda Geração do Modernismo. Suas obras, com forte impacto visual, exalam imagens de bandeirinhas e casarios. Três “Dacosta”, Antônio Francisco da Costa e Silva (1885-1950). Cedo iniciou no mundo da escrita. Contudo, seu primeiro livro de poesia **Sangue** somente foi lançado em 1908. É autor da letra do hino do Piauí. Mais “Guignard” – Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), pintor que ajudou a consolidar o Modernismo nas artes. “Não esquecendo, é claro, Cavalcanti / (Di)”, nascido Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque Melo (1897-1976) criador das peças da Semana de Arte Moderna: catálogo e o programa; artista-político cuja arte nunca ficou presa a dogmas. De Mário de Andrade recebeu a alcunha de “menestrel dos tons velados”¹³⁹, porque suas primeiras telas foram retratadas em tom pastel e expôs personagens misteriosas mergulhados na penumbra, como a “*Figura*” (1920). No ano seguinte, publica o álbum **Fantoches da meia-noite**, que se detém no universo boêmio e seus tipos: bêbados, vigias e prostitutas.

“Djanira” da Mota e Silva (1914-1976) foi pintora, desenhista e ilustradora. Em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, em 1939, adquiriu a Pensão Mauá, local de convívio de artistas e intelectuais da época. Será adquirido “*tutti quanti*” (tudo quanto) couber na cobertura de Carlos (eu lírico). Mas, logo ele se lembra que não possui cobertura, mas pode comprá-la “logo na Barra da Tijuca”, um dos bairros mais caros do Rio de Janeiro. Para isso basta fazer de conta, afinal, no “sonho” tudo é permitido e possível.

Em seis estrofes, chega o “Pré-Inverno” “12-V-1973” (OC, 2002, p. 1228-1230):

[...]

Ah, declaro o papo fin-
do, antes que inverno pegue fogo.
Muito melhor ouvir o Tom Jobim
cantar, pianoviolão,
no *Jardim das rosas*, de sonho e medo,
no clarão das águas, no deserto negro,
enquanto, Ierê, Iará,
O *Matita Perê* negaceia:
“Eu quero ver, eu quero ver
você me pegar”.

¹³⁹ ANDRADE, Mário de. Di Cavalcanti. In: DI CAVALCANTI. *Desenhos de Di Cavalcanti na coleção do MAC*. p.47.

Quem pega Tom Jobim, no Rancho das nuvens,
 De Nuvens douradas? Leva *Ana Luísa*
 No trem para *Codisburgo*. Conta-lhe
 a *Crônica da casa assassinada*.
 Fala de Milagres e palhaços,
 E se é *Tempo de mar*, com Pedrinho de Moraes,
Chora o coração de Vinícius de Moraes.
 Fluem, fluem
 as Águas de março e vai fluindo
 em poesia rosiana
 o límpido som
 de Tom,
 na palma da mão, cor do Brasil.
 [...]

O que faria o poeta em “12-V-1973”? Dentre outras coisas, sentido muito calor e escrevendo o poema acima. Mas era “Muito melhor ouvir o Tom Jobim”. Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (1927-1994), compositor, maestro, pianista, violinista: um músico singular e um dos criadores do movimento da Bossa Nova. No ano que o poema foi escrito, Tom lança o seu álbum “Matita Perê” dedicado aos mineiros Guimarães Rosa (1908-1967), Drummond (1902-1987) e Marcos Palmério (1916-1996). O nome do álbum foi extraído de um pássaro conhecido com Martim-pererê ou matim Pererê. Quanto à letra, foi inspirada no conto “Duelo”, de Guimarães Rosa. Na música, Tom se apropriou, ainda, dos versos dos três homenageados por ele: “um estranho chamado João”, título do poema de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) dedicado a Guimarães Rosa; “La vinha Matias, cujo nome é Pedro, aliás, Horácio vulgo Simão” extraído do livro **Chapadão do bugre** (1965), de José Mario Palmério (1916-1996). Quanto a Rosa, a letra inteira parece uma criação sua. O disco “Matita Perê” trazia entre outras músicas “Ana Luísa”, “Tempo do Mar”, “Mantigueira rango”, três canções do filme “Crônica da casa assassinada”, “Trem de Codisburgo”, “Chora, coração” (Tom e Vinícius), “Um rancho nas nuvens” e “Nuvens douradas”. Conta-lhe, ainda, sobre a obra **Crônica da casa assassinada** (1973), do escritor mineiro Lúcio Cardoso, que envereda por um universo escuro e sombrio, marcado por conflitos de ordem moral. Fala, também, da música “Milagres e palhaços”, “Tempo de mar” (Pedrinho de Moraes) e “Chora o coração” (Vinícius de Moraes). Fluindo música “Águas de março” (1974) na “poesia rosiana” resulta no “límpido som/de Tom” [...]. Música e Poesia sempre se encontrando para despertar no leitor emoções várias.

O poema “Microlira” (OC, 2002, p. 1330-1333) “16-VI-1973” é composto por dez estrofes e cada uma com um título diferente: “Festival da Canção”, “Arte”, “Solução”, “Trato

e distrato”, “A renda cortada”, “Falta uma cartilha”, “Força do hábito”, “Dúvida”, “Superstição” e “Enigma”. Na penúltima, uma sextilha de rima (ABCABC) temos:

Por mera precaução
 por velada credence,
 para evitar desgosto
 resolve João Brandão
 - Chegando a um alto posto
 serei meu próprio vice.

Sobre João Vitor da Silva Brandão (1825-1880) há muitas dúvidas: salteador português conhecido como o terror das Beiras envolvido nas lutas eleitorais como um verdadeiro coronel. Na prisão, 1870, escreveu **Apontamentos da vida de João Brandão**. João Brandão tanto por “precaução” e “credence” e “para evitar desgosto” ao chegar “a um alto posto” será seu próprio vice. A traição, nesse caso, estaria descartada. Coincidência ou não, Drummond tem um livro intitulado **Caminhos de João Brandão** (1970), coletânea de setenta e nove crônicas sobre variados assuntos publicados na imprensa durante os anos de 1950 e 1960.

Onze quartetos de versos decassílabos formam o poema “Nova Rua São José” “11-VIII-1973) (OC, 2002, p. 1333-1334):

Cultivado o prazer de andar a pé,
 tiro dos meus alforjes lexicais
 o mais puro louvor a Gildo Borges,
 renovador da Rua São José.

Quem ali passa logo se detém,
 senta no banco (banco de sentar,
 não de pagar imposto e duplicata)
 e escuta, embevecido, uma sonata.

[...]

Assim murmura a flor, e corre a brisa.
 “Apoiado”, ciciando ao perpassar,

enquanto São José, na sua igreja,
 e Tiradentes põem-se a meditar

(pois estátua medita) e os dois reunidos
 aprovam Gildo Borges e seu sonho
 de tornar a cidade mais humana
 e cada ser humano mais humano.

Em 1973, Sérgio Cabral escreveu a crônica “Um cara bacana”, no *Diário de Notícias*, no Rio de Janeiro. “Um cara bacana” é o mais puro louvor para Gildo Aldo Borges (1919-1992) arquiteto carioca e responsável pelo Departamento de Parques e Jardins, durante o período de 1965 a 1978. Na condição de Diretor de Parques e Jardins, plantou nas areias das praias de Copacabana, cem coqueiros, além de ser o responsável pela urbanização do Largo do Carioca, contribuiu para a transformação da primeira rua de pedestres do Rio de Janeiro, em 1972. Foi também o responsável pela restauração do Passeio Público, o campo do Santana, Quinta da Boa Vista, Parque Lage e Flamengo. Áreas verdes geram mais benefícios físicos e mentais para a população, pois reduzem o calor, protegem o solo contra a erosão, diminuem a poluição do ar e a poluição sonora e, claro, aumentam o convívio social entre pessoas nestes espaços, podendo criar uma narrativa de lugar.

Carlos (eu lírico), cultivando o prazer de andar a pé, tira de seu alforje as palavras e expressões necessárias para louvar Gildo Borges “renovador da Rua São José”. Sentar em um de seus bancos é ter a possibilidade de escutar música. Nesse instante, “São José” e “Tiradentes” põem-se a meditar. Depois de “os dois reunidos” há uma aproximação de “tornar a cidade mais humana / e cada ser humano mais humano”.

A Igreja de São José é uma das mais bonitas e tradicionais do Rio de Janeiro. A Cidade Maravilhosa recebe também o “Monumento a Tiradentes”, localizado próximo à antiga cadeia velha, na Praça XV, de onde o inconfidente partira para sua punição, como membro da Inconfidência Mineira. Ambas as estátuas meditam “(pois estátua medita)” e “aprovam Gildo Borges e seu sonho / de tornar a cidade mais humana / e cada ser humano mais humano”. Os homens, através de sua conduta, tornam as cidades mais aprazíveis para se viver. Cidades humanas transformam a conduta de seus moradores.

“Notícias de janeiro” “19- I-1974” (OC, 2002, p. 1337-1339) é um poema de oito estrofes, cuja função é informar o leitor do que está acontecendo na data referida:

[...]

Caríssimo Cassiano
 Ricardo em Lourdes completados,
 sutil denunciador
 de nossa condição sobrevivente
 à espera de nascer
 como nasce a caviúna
 de sua própria raiz,
 solene anunciador
 da infância futura.

Requintaste, janeiro, em desfalcar-nos,
 e já nos leva outros: Nilo Aparecida,
 poeta-concha, quase silencioso
 conversador da Rua São José
 (ou sua concha era o castelo do soneto
 despojado de enxúndias parnasianas,
 objeto sereno e cristalino?).

[...]

Quero, 74, ter a graça
 de ver uma rolinha visitar
 a janela e, chegando entre os meus livros
 e o rosto de Baudelaire por Manet
 gravado (que é presente de uma amiga),
 sair sem censurar que perdi tempo,
 meu tempo consumindo entre aparências
 de sombras, palpitações nessas páginas.

Uma das primeiras notícias é sobre o escritor modernista Cassiano Ricardo (1894-1974), autor de **O sangue das horas** (1943), **A face perdida** (1950). Dedicou-se também às atividades de historiador e ensaísta, tendo publicado na década de 40 **Marcha para Oeste**. Cassiano era casado com a jornalista Lourdes Fonseca Ricardo, autora de **Papoula de cinza** (1985). “Ricardo em Lourdes completados” é um verso em que o amor é visto como complemento. Na condição de Modernista ufanista e defensor do nacionalismo e pelos textos que escreveu, Cassiano foi lembrado como um “sutil denunciador / de nossa condição sobrevivente”, neste país de classes sociais bem demarcadas. Alguns escrevem para entreter, outros, como Drummond e Cassiano para refletir, debater e apontar nosso grau de povo, ainda, colonizado.

O primeiro mês do ano, janeiro, chegou para “desfalcar-nos” com a partida de “Nilo Aparecida, / poeta-concha, quase silencioso / conversador da Rua São José”. Mineiro de Caratininga, Nilo Aparecida Pinto (1915-1944) foi um trovador talentoso que, assim como Drummond, exalava uma “angústia de viver”. No bairro Planalto, em Belo Horizonte, há a Rua Nilo Aparecida em sua homenagem.

Ainda neste mês, um pedido importante: “ter a graça / de ver uma rolinha visitar / a janela e, chegando entre os meus livros / e o rosto de Baudelaire por Manet” - natureza, poesia e pintura se misturariam para satisfazer o desejo do sujeito lírico. O primeiro foi um poeta boêmio, cuja poesia é uma viagem por Paris – objeto de lírica. Não a Paris bela e populosa que servia de cartão-postagem, mas a das prostitutas, dos mendigos, dos jogadores e dos bêbados. Uma Paris com seus problemas e exuberâncias, por isso real e atraente. O segundo é Édouard Manet (1832-1883), um relevante pintor impressionista francês. De modo geral, suas obras

provocaram uma verdadeira celeuma na sociedade francesa de seu tempo, pois há homens e mulheres nus, o que chocou a moral e os bons costumes da época, como pode ser apreciado em obras: “Almoço na Relva” (1863), “Olímpia” (1863), “O Tocador de Pífano” (1866). Baudelaire e Manet foram dignos representantes da arte moderna francesa.

“Carnaval chegando” “9- II-1974” (OC, 2002, p. 1339-1341) é um longo texto formado por sete estrofes, cada uma com um título. A terceira chama-se “Tantos anos depois”:

O velho político pessedista
nascido perremista
observa, satisfeito,
e pisca o olho, triunfante:
- Agora, lavo o peito.
Vivi bastante
para ver Getúlio Vargas
entregar o poder a Antônio Carlos.

“O velho político pessedista” e “perremista” é Getúlio Vargas, líder da Revolução de 30, que pôs fim à República Velha, depôs Washington Luís (1869-1957) e impediu a posse do presidente eleito Júlio Prestes (1882-1946). Foi presidente do Brasil em dois momentos da História: o primeiro compreende de 1930- 1945; o segundo, eleito pelo voto direto vai de 1951 a 1954, quando tirou a própria vida. Sabemos que Drummond foi Chefe de Gabinete de Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde do Governo Vargas, fato de que nunca se orgulhou. Contudo, em 1945, demitiu-se porque publicaria uma obra de crítica ao contexto social vigente - **A rosa do povo** – e, segundo o próprio poeta, não era coerente ser funcionário do Governo de Getúlio e criticá-lo¹⁴⁰. Ademais, alegava que não prejudicaria seu amigo Capanema, pois o poeta sofria pressão em seu ambiente de trabalho por ser simpatizante do Partido Comunista. Drummond viveu o bastante “para ver Getúlio Vargas / entregar o poder a Antônio Carlos”. Não viveu para participar, em 1988, das “Diretas Já!”, pois morreu no dia 17 de agosto de 1987.

Antônio Carlos Ribeiro de Andrada (1870-1946) teve uma intensa vida política – foi prefeito de Belo Horizonte, senador da República, presidente da Assembleia Nacional Constituinte de 1932-1933, ministro e presidente do Estado de Minas Gerais. Vargas “entregou” o poder a Antônio Carlos durante uma viagem que precisou fazer para Argentina e Uruguai.

¹⁴⁰ Sobre os intelectuais e a classe dirigente é feita uma análise desse contexto por Roberto Said, na obra *Intelectuais e classe dirigente no Brasil: de 1920-1945*, organizado por Sérgio Micelli.

Democrata convicto, com o golpe do Estado Novo dado por Getúlio Vargas acabou abandonando a política e seguiu outros rumos.

Dentre as notícias de janeiro, a sexta estrofe traz um “Pronunciamento”:

- Caro mestre estruturalista,
pode dizer-me, porventura,
se há perigo aqui na pista,
de me esmagar, a uma lufada,
a estrutura da arquibancada?
- Isso depende (e eu digo antes
que Barthes ponha numa escritura)
da radotagem dos actantes
como também (partes iguais)
de isotomias fundamentais
verbalizadas quando o problema
dribla o sema e chega ao semema
pela leitura sintagmática
de monemas paradigmáticos...
Morou, ignaro?
- Perfeito, claro. O mestre dava
para letrista de samba-enredo.

Carlos (eu lírico) pede ao “mestre estruturalista” que o diga se há perigo de “a uma lufada” ser esmagado pela “estrutura de uma arquibancada?” A resposta vai depender do que Barthes vai colocar “numa escritura”. Roland Barthes (1915-1980) foi crítico literário, filósofo e semiólogo francês, autor de **O grau zero da escritura** (1953). Em sua concepção, a literatura deveria ser subversiva na forma. Sem isso, não haveria obra inovadora. Assim como Barthes produz seus textos entre a colagem e a análise de fragmentos de outros autores, Drummond produziu seu poema usando expressões do Estruturalismo, “sema”, “semema”, “leitura sintagmática” e “monemas paradigmáticos”. Tais termos e seus respectivos significados não são tão conhecidos, o que faz o poeta ironicamente perguntar: “Morou, ignaro?”. No fim, o poema compara o mestre estruturalista com um “letrista de samba-enredo”, o que nos leva a inferir que a letra de samba é confusa por acumular informações por vezes sem nexo entre elas, produzindo um “samba do crioulo doido”.

“Rio em flor de janeiro” "22. I. 1980" (OC, 2002, p. 1347-1349) é um poema de cinco estrofes em que o poeta redireciona a subjetividade do sujeito-lírico: ao invés de cantar a si próprio, ele canta o mundo externo, a urbe. Drummond procura preservar em sua memória, conseqüentemente, em sua Poética, a história da cidade, Itabira, Minas, Belo Horizonte, sem suas modificações de ordem estrutural que sofreu ao longo dos anos.

O poeta colocou no meio do Rio de Janeiro uma flor, sinônimo de vida, de natureza, de prosperidade, de amor, “Rio em flor de janeiro”, para demonstrar a beleza da cidade e admiração que sentia.

O eu lírico lamenta que “A gente passa, a gente olha, a gente pára / e se extasia. / Que aconteceu com esta cidade / da noite para o dia?. / O Rio de Janeiro virou flor [...]”. O homem moderno tão abortido em si mesmo e em suas necessidades não consegue olhar para as coisas simples e bonitas do cotidiano.

Pergunto o nome, ninguém sabe. Quem responde
 é Baby Vignoli, é Lea Távora.
 (Homem nenhum sabe nome de vegetais,
 porém mulher se liga à natureza
 em raízes, semente, fruto e ninho.)
 [...]
 A gente olha, a gente estaca
 e logo uma porção de nomes populares
 brota da ignorância de nós todos.
 Essa gorda baiana me sorri:
 - Círio de Nossa Senhora... (...ou de Iemanjá?)
 - Vela de pureza, outra acrescenta.

A paisagem urbana está presente na poesia de Drummond desde sua obra de estreia. No longo poema “Lanterna Mágica” (OC, 2002, p. 10-13), a visão do poeta viajou por Belo Horizonte, Sabará, Caeté, Itabira, São João Del-Rei, Nova Friburgo, Rio de Janeiro e “Baía”. As cidades do interior de Minas são mencionadas em tom melancólico e saudosista, em que “a cidade está calada e entrevada”. Contudo, quando seu olhar se volta para o Rio de Janeiro o foco está na violência e nas praias “tentadoras”. No poema acima, a cidade recebe um olhar mais benevolente. Uma “soberba flor por sobre todas” leva o eu lírico a perguntar o nome. “Quem responde / é Baby Vignoli, é Léa Távora”. Infelizmente, não conseguimos identificar com quem o diálogo aqui é estabelecido.

Contudo, ele continua porque “logo uma porção de nomes populares” brotarão de nossa ignorância, como é o caso do “Círio de Nossa Senhora... (...ou de Iemanjá?)”. Entre os católicos, Maria de Nazaré, ou Virgem Maria, ou Nossa Senhora. Considerada pelos cristãos como a primeira adepta ao Cristianismo, provavelmente viveu na Galileia no final do século I a.C. e início do século I d.C. Quanto à Iemanjá, Mãe-d'água, é uma divindade africana do Candomblé e da Umbanda. O dia 02 de fevereiro é considerado o seu dia, porém dia 31 de dezembro os cariocas lhe oferecem rosas e presentes.

“Ver e ouvir sem brincar” “16. II. 1982” (OC, 2002, p. 1349-1351) é um poema de sete estrofes de versos brancos em que o eu lírico lamenta que

Ninguém pergunta mais:
 - Você vai brincar carnaval?
 Brincar, irmão, quem pode brincar
 se perdida foi a ideia de brinquedo?
 Alguns ainda perguntam:
 - Como é? Vai pular no carnaval?
 Então é isso a festa: um pulo
 e outro pulo e mais outro? Neste caso,
 campeoníssimo seria o João do Pulo.
 O que ouço dizer é simplesmente:
 - Vai ver o carnaval?
 Conclusão, ano 80:
 Carnaval
 é o visual.
 [...]

Não se brinca mais o carnaval, porque a ideia de brincar, em tempos modernos, “está perdida” como perdida está a ideia de brinquedo, substituído pelas novas tecnologias. O que, no máximo, pode acontecer é alguns perguntarem: “Como é? Vai pular no carnaval?”. O poeta deixa claro que existe uma diferença entre os verbos brincar e pular. O primeiro tem a ver com compartilhar esse momento com amigos, independente da fantasia, seja nos blocos, nas praias ou nas ruas. Pular estaria mais relacionado com um certo controle institucional, em local e horário pré-estabelecido como acontece nos clubes e salões mediante pagamento de entrada.

No século XX, a festa do carnaval transformou-se no pulo “e outro pulo e mais outro?”. Uma das consequências da modernidade é, justamente, a transformação da subjetividade do sujeito. Parece que quanto mais dinâmica, urbanizada e tecnológica é a sociedade da qual o homem faz parte, mais para trás ficam seus princípios e valores, suas formas de diversão adquirem um tom mais institucional. Emerge o individualismo, a burocratização de certas atividades de lazer e a efemeridade das relações.

Nesse momento, o eu lírico se lembra de “João do Pulo” ou João Carlos Oliveira (1954-1999), atleta especializado em saltos e medalhista em salto em distância. Como se não bastasse, ele ainda ouve simplesmente “- Vai ver o carnaval? / Conclusão, ano 80: / Carnaval é o visual”. Três são os verbos usados pelo poeta para expressar esse período de irreverência, diversão e liberdade de expressão: brincar, pular e ver. A maior parte de nós não brinca e nem pula carnaval, apenas vê e ouve pela televisão as escolas de samba e torce para que consigam

alcançar a nota máxima de um conjunto técnico de jurados a partir de quesitos pré-estabelecidos.

“A excitante história do feijão” “25-X-1980” (OC, 2002, p. 1351-1353) é um texto composto por dezenove tercetos, em que o poeta manda um recado para si mesmo:

Larga, poeta, a mesa de escritório,
esquece a poesia burocrática
e vai cedinho à fila do feijão.

Cedinho, eu disse? Vai, mas é de véspera,
seja noite de estrela ou chuva grossa,
e sem certeza de trazer dois quilos.

[...]

O feijão é de todos, em princípio,
tal como a liberdade, o amor, o ar.
Mas há que conquistá-lo a teus irmãos.

[...]

Supermercados erguem barricadas
contra esse teu projeto de comer.
Há gritos, há desmaios, há prisões.

Suspense à la Hitchcock ante as cerradas
portas de bronze, guardas do escondido
papilionáceo grão que ambicionas.

[...]

Em tom brincalhão, mas crítico, o poeta diz para si mesmo esquecer a “poesia burocrática”, a poesia de gabinete em que não se conhece o povo e não sabe de suas necessidades “e vai cedinho à fila do feijão”. / “Cedinho, eu disse?”. O trabalhador acorda prematuramente para cumprir uma jornada de trabalho extenuante, que inclui ainda fazer supermercado, ir à feira, pagar contas.

“O feijão é de todos, em princípio, / tal como a liberdade, o amor, o ar” nem todos têm acesso, pois há oitenta mil bocas para disputá-lo, mas há apenas vinte mil quilos em pacotes”. Com pessoas demais e alimentos de menos, o resultado é a fome que se alastra pelo Brasil e pelo mundo. Apesar de organizações e políticas públicas terem sido criadas, o problema se encontra longe de ser resolvido. O resto fica armazenado “nos porões do Estado”. Provavelmente trata-se de uma crítica a instituições, uma delas foi o Instituto Nacional de Alimentação e Nutrição (Inan) criado em 1972 para atender gestantes, nutrízes e crianças e, posteriormente, o pequeno produtor rural, que recebiam alimentos para distribuir à população, mas acabavam por retê-los, como hoje ocorre com a merenda escolar.

Até mesmo os supermercados “erguem barricadas / contra esse teu projeto de comer”. O medo era que a população pudesse invadir os estabelecimentos para saciar sua fome. A consequência: “Suspense à la Hitchcock”. Sir Alfred Joseph Hitchcock (1899-1980) é conhecido como “o Mestre do Suspense”. Dirigiu em torno de cinquenta e três longas-metragens ao longo de seis décadas. Em 1940, estrelou em Hollywood com “Rebeca”, que venceu o Oscar de melhor filme. Em 1960, o filme “Psicose” contribuiu para difundir o gênero do terror. As filas para assistir ao filme, tal como para comprar o feijão, eram quilométricas. A relação do público com as cenas mais aterrorizantes era de medo, gritaria e pânico, tal como a fila do feijão em que “Há gritos, há desmaios, há prisões”. Da mesma forma como começou o poema, o poeta termina pedindo a si mesmo para largar “o verso comedido”, sem emoção “e vai sofrer na fila do feijão”.

O saudosismo é a tônica do poema “Aqui havia uma praça” “25. VIII. 1981” (OC, 2002, p. 1358). O eu lírico conheceu “A Praça da Estação em Belo Horizonte” em dois momentos distintos: “antes e depois das rosas”. Antes a praça “com a mesma dignidade, / o mesmo recado para os forasteiros: / Esta cidade é uma promessa de conhecimento, / talvez de amor”. Essa frase, dentro do poema, está entre aspas, significando que o poeta dela se apropriou, mas não conseguimos identificar quem a proferiu.

Quando conheceu a praça pela segunda vez, ela tinha sido “inaugurada por Epitácio /o monumento do Starace, encomendado por Antônio Carlos, / são feios? / São belos? [...]”. A referência é ao político e jurista Epitácio Pessoa (1865-1942), que governou o Brasil no período que compreende os anos de 1919 a 1922. O “Monumento à Terra Mineira” foi uma criação do escultor italiano Giulio Starace (1887-1952), que a partir de 1912 passou a residir em São Paulo.

A praça falada nesse texto chama-se Praça Rui Barbosa e é uma das mais conhecidas em Belo Horizonte. Ela possui “linhas de um rosto” e “marcas de uma vida”, assim como nós. Por isso que, “mesmo esquecida, mesmo abandonada pelos poderes públicos, / conta pra gente uma história pioneira / de homens antigos criando realidades novas”. As praças são espaços públicos que guardam parte da memória das cidades, sobretudo nos interiores. Ao seu redor, até os dias de hoje, estão a igreja e praticamente todos os acontecimentos importantes, as quermesses, os cortejos, atividades de lazer são realizados na praça. Se olharmos para trás lembraremos que o homem sempre manteve uma íntima relação com a natureza, mas o avanço tecnológico modificou essa relação e muitas de nossas praças ficaram esquecidas. O poema, portanto, é um resgate e um pedido para que olhemos com mais afeição para nossos espaços públicos.

A obra termina com o poema “Sonetos Heredianos” dividido em dois momentos (OC, 2002, p. 1360-1361). No primeiro, um soneto de versos decassílabos com rima (ABAB, ABAB, CDE, CDE) em que o eu lírico declara que:

Era bom traduzir os sonetos de Herédia
a poder do martelo, altas horas da noite.
No suplício da forma um sabor de comédia
testará o animal que na treva se acoite.
[...]

Drummond, além de leitor e escritor, foi tradutor, não profissional, é bom que se esclareça, com um importante legado. Declarava que a tradução para ele “de modo algum resultava de um projeto sistemático”. Traduziu do francês, do inglês e do espanhol, desde romances, peças de teatro, mas, sobretudo poesia. Era um tradutor conciso. Em “Vêtue d’une robe jaune / D’un corsage noir / Avec des rubans bleus et d’un chapeau gris”, do poema “A casa dos mortos”, de Guillaume Apollinaire, Drummond simplesmente traduz como “Vestida de amarelo / Corpete preto / Fita azul e chapéu cinza” (Cf. MASSI, 2011). Uma das poucas transgressões cometidas pelo poeta de que temos conhecimento é na tradução literária. Alguns poemas por ele retratados, especialmente com a temática social, tiveram em alguns momentos, sua voz à voz do autor do texto original. A tradução é um trabalho minucioso com a linguagem e é necessário extremo cuidado por parte do tradutor para não se distanciar do texto original proposto pelo escritor.

Carlos (eu lírico) afirma que “Era bom traduzir os sonetos de Heredia / a poder do martelo, altas horas da noite”. Dois escritores com esse nome dividiram nossa atenção: o primeiro é José Maria Heredia (1842-1905), poeta cubano naturalizado francês, discípulo de Leconte de Lisle (1818-1894), expoente da corrente parnasiana, dedicado à tradução de autores da Antiguidade Clássica. O outro chama-se José Maria Heredia y Heredia (1803-1839), poeta romântico cubano, que participou das atividades pró-independência contra as autoridades espanholas e foi condenado a sair de Cuba. Naturalizou-se cidadão mexicano.

O eu lírico diz, ainda, que “No suplício da forma um sabor de comédia / testará o animal que na treva se acoite”. Traduzir é um trabalho delicado. Há momentos que se torna um “suplício da forma”. Não se trata de substituir palavras por outras. É preciso que o tradutor seja uma pessoa atenta aos detalhes e reconhecedor das referências culturais e locais para que o texto traduzido seja coerente com o texto original.

No último terceto há uma brincadeira com o sobrenome do poeta traduzido “Ninguém que me responda: Herédia ou Herediá?”. Ortoépia é uma área da gramática que trata

da correta pronúncia das palavras. A pronúncia de um nome é essencial, sobretudo para quem escreve.

Quanto ao segundo soneto de versos alexandrinos e rima (ABAB, ABAB, CDE CDE), acreditamos que o poeta esteja falando de José Maria Heredia, um dos nomes de poetas integrantes do Parnasianismo, já que no segundo verso cita “o Basílio Parnaso”¹⁴¹. Em seguida, aborda a dificuldade que é o trabalho do tradutor, pois línguas diferentes pedem conhecimentos também diferentes: “Ingrato o nosso idioma, e por isso mais fino o triunfo verbal que o público extasia”. Embora seja um trabalho delicado e detalhista, quando atingido, permite que o leitor se deleite. Carlos (eu lírico) pede “palmas ao tradutor” chamado de “esforçado chavante”, “guarani culto”, “famoso tupi” e o difícil trabalho de deglutir os textos. Para dar uma ideia do papel e da importância do profissional da tradução são empregados três vocábulos relacionados aos povos indígenas. Cada um representa uma etnia, com sua respectiva língua, suas dificuldades e desafios para serem entendidos. Por fim, “embora nosso herói se considere ofegante / depois de haver parido um alheio soneto”, sente-se recompensado por conseguir realizar um trabalho criativo, extenuante e complexo.

Teorias podem e até existem sobre a arte de amar, entretanto para além dos conceitos, hipóteses e devaneios, o amor é um sentimento que deve ser vivido no cotidiano de forma plena, o que justificaria o título do livro do poeta: “Amar só se aprende amando”.

Amar não reivindica fórmulas matemáticas, resolução de charadas, participação em cursos ou em experimentos de laboratórios, teorias químicas e biológicas. É preciso que dois seres, no mínimo, desejem estar juntos. Requer convivência, admiração, carinho, emoção, diálogo, muita coragem e abertura para vivenciar um sentimento tão poderoso, complexo e de difícil conceituação. Na obra analisada, o amor é retratado em suas diversas formas: entre seres amigos que completam setenta ou oitenta anos, há um amor saudoso por aqueles que partiram, há um amor em forma de pura estima, um amor-amigo por aqueles que precisaram abandonar sua pátria, um amor pelo simples fato de existir e ser poeta ou gostar de poesia. Dos muitos amores vivenciados por Drummond, um deles foi pela leitura.

¹⁴¹ “Batalha do Parnaso” - polêmica literária, a qual reuniu, de um lado, os adeptos do Romantismo e, de outro, os adeptos do Realismo e do Parnasianismo. “Basílio Parnaso” é uma alusão aos adeptos do Realismo – Eça de Queiroz (1845-1900), autor de **O primo Basílio** (1878) e aos adeptos do Parnasianismo - José Maria de Heredia, autor de **Les trophées (Os troféus)**, 1893).

4 O LEITOR CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

4.1 A caminho do encontro entre o livro e o leitor

“O ato de ler ‘confere sentido a toda a vida’” (MOLLOY, 2003, p. 33)

O tema do homem lendo um livro constitui-se em um quadro doméstico bastante comum do século XVIII. Nele alguns pontos devem ser minuciosamente observados: primeiro, os trajes. “O leitor não vai ao encontro do livro em trajes informais ou em desalinho” (STEINER, 2001, p. 13). O ato de ler era um investimento que carecia de uma vestimenta adequada. “A leitura ali não é uma ação casual, impremeditada” (*idem*, p. 14). Ler era um encontro amoroso entre amante e amado: leitor e livro. Para esse encontro, o leitor levava “cortesia em seu coração” (*idem, ibidem*). É preciso estar com o corpo e a mente abertos diante de um livro. Segundo: a relação entre o tempo e o livro. “O tempo passa, mas o livro permanece. A vida do leitor mede-se em horas; a do livro, em milênios” (*idem, ibidem*). A Bíblia, por exemplo, é uma obra que tem atravessado séculos.

Os rios secam, as paixões acabam, o corpo envelhece, o autor e o leitor morrem, o livro renasce mais forte e pungente cada vez que é lido. Esse renascimento é condição *sine qua non* para que uma obra seja considerada clássica. Em **Por que ler os clássicos**, Ítalo Calvino classifica como clássicos os livros em constante releitura, aquelas obras que constituem uma riqueza “para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los” (2004, p. 8). Dessa riqueza resulta seu caráter de inesgotabilidade: uma obra clássica sempre tem um mistério para ser descoberto, um modo de provocar o leitor. Ela tem o poder de emocionar toda vez que é lido. Este capítulo revisitará o conceito de leitura, sua estreita relação com o leitor e, em especial, a trajetória literária do menino Carlito.

Enquanto lê, a existência passa e o leitor tem seus dias diminuídos. A palavra, ao contrário, tem sua força perpetuada. Seu poder vai desde exaltar a obra literária, como aniquilá-la. Trata-se de uma poderosa ferramenta que desafia o poeta, contudo ele busca persuadi-la. E promete-lhes “ser escravo de rara humildade” (OC, 2002, p. 99-101). Ele sabe que as palavras são infindas “São muitas, eu pouco”, mesmo assim aceita o convite para com elas “duelar”. Contudo, o eu-lírico é lúcido o suficiente para não se julgar louco. “Se o fosse, teria / poder de encantá-las”. Mas, não o tem. Todavia, sua beleza inebria quem escreve: “ó palavra, esplende / a curva da noite / que toda me envolve” (OC, 2002, p. 99-101).

Ler cada uma, apreendê-las em sua totalidade é uma missão impossível tendo em vista seu caráter polissêmico, ampliando, assim, nosso léxico. “Até mesmo os leitores mais obsessivos só conseguem ler uma fração minúscula da totalidade de textos existentes no mundo” (STEINER, 2001, p. 15). Sofremos da síndrome da palavra não lida, da palavra não apreendida. “Jamais será um leitor verdadeiro [...] aquele que não experimentou o fascínio e a angústia diante de enormes prateleiras repletas de livros não lidos [...]” (*idem, ibidem*). Outros mais são comprados, porque o verdadeiro leitor sempre precisa de mais livros. Ele acredita, sinceramente, ser capaz de ler tudo o que gostaria. “Pois cada livro contém uma aposta, um desafio ao silêncio, que só pode ser vencido quando o livro é aberto novamente (mas, diferentemente do homem, o livro pode esperar séculos pela eventualidade da ressurreição” (*idem, ibidem*). Essa espera não é em vão, porque depois de aberto toda uma narrativa será conhecida e compartilhada com o público.

O tempo é curto, as obras são infindas não só para serem lidas, mas para serem compreendidas. “[...] os livros não abertos continuam a nos chamar, num apelo tão silencioso e insistente como o movimento da areia na ampulheta” (*idem, p. 16*). Esse número aumenta se somarmos às obras que abrimos, aquelas que, ainda, não abrimos.

O leitor carrega a eterna culpa de não ler tudo aquilo que gostaria. Ele pode ser culpado, mas não é passivo “A boa leitura pressupõe resposta ao texto, implica a disposição de reagir a ele, atitude que contém dois elementos cruciais: a reação em si e a responsabilidade que isso representa” (*idem, p. 18*). A leitura implica, necessariamente, reciprocidade entre o leitor e o livro; é uma troca de ambas as partes. Uma forma de registro dessa troca se dá com as anotações que se faz à margem do livro. “Propõe-se a elucidar esse ou aquele ponto do texto, citar fontes paralelas ou subseqüentes” (*idem, p. 18*). A pena que escreve serve também para corrigir e emendar o texto. O escritor nos convoca a ler e a escrever. “A transcrição implica o engajamento total com o texto, uma reciprocidade dinâmica entre o leitor e o livro” (*idem, p. 20*). A consequência desse ato: a continuação do livro por parte do leitor. George Steiner defende que “existe latente em todo ato de leitura consequente a compulsão de se escrever um livro resposta” (2001, p. 20). Em geral, é isso que fazem os homens quando têm, diante de si, um livro na mão e a pena na outra.

A ausência do leitor acarretaria a inexistência da Literatura, pois os autores escreveriam e suas obras ficariam esquecidas e empoeiradas nas estantes ou no fundo de uma gaveta. Machado de Assis (1839-1908) elevou o leitor em seus romances à categoria de personagem em suas obras. Ele desfila pelos salões, vai ao teatro, participa de reuniões e, principalmente, estabelece um diálogo com o narrador.

Nem sempre essa foi a compreensão. As linhas teóricas como o historicismo e o formalismo russo (defendiam somente a autonomia do texto) “concordaram durante muito tempo em banir o leitor, cuja exclusão foi mais clara e expressamente formulada pelos *New Critics* americanos do entreguerras” (COMPAGNON, 2001, p. 140). A obra era entendida como autossuficiente, da qual convinha praticar uma leitura “idealmente objetiva, atenta aos paradoxos, às ambiguidades, às tensões” (*idem, ibidem*), ou seja, o texto tornava-se um sistema fechado e distante do leitor. A sensação é que ele era criado com o objetivo de ser apreciado, como um objeto de decoração, não, necessariamente, compreendido, analisado e debatido. Um texto escrito para ser contemplado não é útil no sentido de que nada acrescenta ao espírito do leitor.

Um exemplo desse sistema pode ser compreendido na experiência de leitura adotada por um dos fundadores do *New Criticism* – Ivor Armstrong Richards (1893- 1979). Ele adotou um ponto de vista antissubjetivista ao solicitar, durante anos, que seus alunos de Cambridge lessem alguns poemas, sem nenhum tipo de identificação, e comentassem livremente. Os resultados foram catastróficos: “imaturidade, arrogância, falta de cultura, incompreensão, clichês, preconceitos, sentimentalismo, psicologia popular etc” (*idem*, p. 141). O crítico e professor inglês defendia a tese de que a educação poderia vencer tais deficiências. Em outras palavras, ela poderia possibilitar a compreensão plena do poema.

Caberia, assim, ensinar ao leitor a ler mais cuidadosamente para que superasse suas limitações individuais e culturais. Com essa concepção, o *New Criticism* reforçava “a necessidade de uma leitura fechada, objetiva, descompromissada do leitor” (*idem*, p. 142). Nesse contexto, o leitor não passava de um mero intruso, alguém de caráter empírico e capacidade de interpretação limitada. O que nos leva a refletir que “a leitura real é negligenciada em proveito de uma teoria da leitura” (*idem*, p. 143). Entendemos que a pretensão por esse “leitor ideal” era uma tentativa de evitar “falhas na leitura”. Os tempos e as visões fechadas em torno da literatura mudaram: desconstruiu-se a autoridade máxima do autor em relação ao processo literário e o leitor tornou-se peça fundamental para o seu entendimento. É o olhar crítico e sensível do leitor que amplia o leque da interpretação literária e mostra que a literatura não propõe questões, mas promove a ruptura com o senso comum.

Hans Robert Jauss lança, em 1967, as raízes da “estética da recepção”¹⁴², baseada na fenomenologia de Roman Ingarden (1893-1970), no estruturalismo da Escola de Praga, Jan

¹⁴² A Estética da Recepção é resultado de uma longa e difícil caminhada percorrida por vários teóricos, dentre eles, Hans Robert Jauss. Diante do abandono da compreensão estética e da necessidade de superar os impasses positivistas e de interpretação de texto, nasceu a referida teoria, marcada pelos questionamentos acerca da

Mukarovsky (1891-1975) e Felix Vodicka (1909-1974) e na hermenêutica do alemão Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Ela rechaça a estrutura autossuficiente do texto, que parte de sua organização interna e olha em direção ao leitor. Na visão da pesquisadora Regina Zilberman (1991, p. 49):

O conceito de leitor deve se basear em duas categorias: a de horizonte de expectativa, misto dos códigos vigentes e da soma de experiências sociais acumuladas; e da emancipação, entendida como a finalidade e efeito alcançado pela arte, que libera seu destinatário das percepções usuais e confere-lhe nova visão da realidade.

Todo escritor imagina um leitor “ideal” para sua obra. Além disso, o livro é um produto e o leitor é o seu consumidor. Para além de trazer histórias, ele gera conhecimento e exige uma postura diferenciada de quem o consome. Ao mesmo tempo que dá a ver, ensina a olhar diferente. Saber o gosto literário desse leitor é importante para que as editoras possam compreender para quem o livro deve ser destinado. A literatura e a leitura só se concretizam, quando o leitor preenche as lacunas deixadas pelo autor, já que o texto literário é marcado por sua incompletude e a literatura se realiza na leitura, na visão de Compagnon (2001). É o leitor quem legitima ou não a obra literária.

É preciso registrar que existe a forte ideia da existência de um leitor “mais competente” e de um leitor “menos competente”, porque as academias literárias e academias de ensino, de modo geral, privilegiam a literatura canônica. Entendê-lo é percorrer uma linha da história literária e ver quais obras mais tiveram um impacto artístico e estético no leitor e na crítica especializada ao longo dos tempos. O cânone é um instrumento de visibilidade literária que assegura um lugar a uma obra que se imortalizou após séculos de leituras.

Leitor- Livro precisam desenvolver uma simbiose para que a leitura ocorra. “A leitura tem a ver com empatia, projeção, identificação. Ela maltrata obrigatoriamente o livro, adapta-o às preocupações” (COMPAGNON, 2001, p. 143). Sem essas características, dificilmente o texto permite ser lido, porque “O leitor é livre, maior, independente: seu objetivo é menos compreender o livro do que compreender a si mesmo através do livro; aliás, ele não pode compreender um livro se não compreende ele próprio graças a esse livro” (*idem*, p. 144). O leitor, ao entender a si mesmo, reunirá condições de compreender a obra. A ele compete, tal como um detetive, desvendar os sentidos criados pelo escritor. “Sem esse trabalho o livro fica inerte” (*idem*, p. 146), por isso seu caráter ativo e enfático.

experiência estética e da filosofia da arte. Sua abrangência, através de suas sete teses, compreendia a tríade autor, obra e leitor – utilizando-se da hermenêutica da pergunta e da resposta.

Segundo Jorge Luís Borges (1999), dos diversos instrumentos produzidos pelo homem, o livro é o mais assombroso deles. É memória e imaginação. Ele traz consigo o poder de nos transportar para o passado, experienciar o presente e desejar o futuro. Além disso, todos os nossos sentidos são estimulados diante de um livro. O autor do **Livro de Areia** (1975), confessa que os livros (físicos) não despertam seu interesse, “mas sim as diversas valorações que deles se têm (BORGES, 1999, p. 189). Por meio dos livros conhecimentos são transmitidos, pesquisas são divulgadas, culturas são descobertas e memórias são preservadas.

O autor, que é humano, ao conceber seu livro, tem um propósito. O leitor “tem de ir além da intenção de seu autor” (*idem*, p. 192). O livro é sempre enriquecido pelo leitor, porque cada vez que ele o lê, um novo fato é descoberto, uma vez que ele não é mais o mesmo, graças ao conhecimento e as percepções adquiridos ao longo dos anos. É como se as palavras apresentassem novas conotações. A leitura e a interpretação nunca são as mesmas.

A leitura é um ato interativo, participativo, solitário e silencioso. “Trata-se de um silêncio vibrante de emoção e de uma solidão abarrotada de vida” (STEINER, 2001, p. 20). Ela só será bem-feita, quando houver uma troca total entre texto e leitor, porque ser leitor não é ser um mero contemplador do texto. Em suas mãos, o livro assume várias outras conotações. Contudo, Borges (1999) pensa na possibilidade de “um livro não deve exigir esforço; a felicidade não deve exigir esforço” (p. 192). A leitura precisa ser prazerosa para arrebatá-lo o leitor. É preciso frisar que a prática da leitura não é homogênea. Pelo contrário: é diversa e está relacionada não só ao tipo de texto lido, como também o objetivo do leitor. A leitura por deleite é aquela que busca o simples prazer. Contudo, passada essa etapa, busca-se uma leitura mais crítica e reflexiva. Nesse caso, exige-se autores e obras de caráter mais complexo, como James Joyce (1882-1941), citado por Borges como um autor que precisa de esforço para ser lido.

Michel Montaigne (1996) reforça a ideia de Jorge Luís Borges (1999), quando este confessa que busca “nos livros senão o prazer de um honesto passatempo”. [...] “As dificuldades com que me deparo lendo, não me preocupam exageradamente; deixo-as de lado após tentar resolvê-las uma ou duas vezes” [...] Não sou capaz de nada que não me dê prazer ou que exija esforço” (MONTAIGNE, 1996, p. 349). Essa sensação de deleite e distração é o que busca o leitor no momento de sua leitura. Essa leitura sem esforço, nem sempre possível, é a única aludida pelo filósofo: “Se um livro me entedia, pego outro e só me dedico à leitura quando não sei que fazer; e o enfado me domina” (*idem*, p. 350). A leitura precisa tirar o leitor de sua “zona de conforto”, precisa desafiá-lo.

No que diz respeito à Educação, um dos maiores desafios de nosso século é a aproximação entre o aluno e o livro. Observa-se um distanciamento entre ambos, pois as

atividades com as obras literárias, em geral, são mecânicas e não valorizam a participação do aluno. O texto literário, muitas vezes, é sinônimo de exercícios de ortografia, ampliação do vocabulário e questões de compreensão que em nada despertam o senso crítico do educando. Isso não permite, por exemplo, que o leitor possa compreender a estrutura e as entrelinhas do texto, bem como realizar inferências. Em muitos casos, a mensagem do escritor acaba sendo “a mensagem do professor”. O desinteresse amplia-se com as questões propostas pela escola, como é o caso das “fichas de leitura”.

O estudioso ainda defende que as teorias em torno do leitor o colocam em uma encruzilhada: liberdade ou imposição. Se por um lado, privilegia-se sua subjetividade; por outro, estabelece-se normas para sua leitura, como fazem, por exemplo as escolas. A vitalização de um escritor ou de um leitor surge, para Bloom (2005), somente quando “a Subjetividade se ergue em defesa própria” (p. 74). Nesse contexto, é urgente acabar com a ideia de que é preciso dar uma nota para o aluno que ler e punir o que não ler. Notas, normas e cobranças acabam levando os leitores para longe dos livros.

Na concepção de Compagnon, existe uma inversão de valores em nossa sociedade: quanto mais obras são publicadas mais cresce o desinteresse por parte de alguns em relação à literatura, “considerada como uma intimidação e um fator de “fratura social” (2001, p. 23). O estudioso declara também que “a iniciação à língua literária e à cultura humanista [...] parece vulnerável na escola e na sociedade de amanhã” (*idem, ibidem*), já que o ensino literário, na maioria das instituições de ensino, segue o sistema tradicional em que ao estudante é apresentado a biografia do escritor, as características do período literário etc.

Um dos fatores para esse esgarçamento entre o leitor e a obra é a autoridade literária, um tipo de violência, que contribui para que a literatura se torne um espaço de doutrinação e “a explicação do texto funciona como um controle da ideologia dominante” (LOPES, 2003, p. 91). Em outras palavras “Um humanismo tradicional orientado para a formação” cedeu espaço para a “técnica da transmissão de conhecimentos” (*idem, ibidem*). A arte literária, ao invés de ser instrumento para ampliar os horizontes dos estudantes, despertar o interesse por outras artes (pintura, música, teatro), estimular sua imaginação, conhecer a cultura de outras sociedades, alargar nosso conhecimento sobre as relações humanas é subutilizada como uma disciplina para se conhecer sobre estilos literários, sobre a biografia do autor e as obras que publicou. Bloom afirma que [...] “a poesia é crucialmente pedagógica em suas origens e funções” (2005, p. 43). Quando não se compreende a literatura dentro desse contexto, ela perde seu completo sentido para o leitor.

Um livro sem leitor é um objeto mudo. Precisamos, pois, abrir o livro, folhear suas páginas e buscar se conectar com o autor. Na visão borgeana, a entonação desse autor é vital. “[...] em um autor, é a sua entonação; o mais importante, em um livro, é a voz do autor, esta voz que chega até nós” (1999, p. 195). Sem essa entonação, sem essa voz a obra literária está fadada ao silêncio.

Em seu livro **Uma história da leitura**, Alberto Manguel (2004) conta-nos a relação entre o escritor e o leitor. Assumindo essa condição, ele relata que aprendeu a escrever com sete anos e “Talvez pudesse viver sem escrever, mas não creio que pudesse viver sem ler. Ler - descobri - vem antes de escrever. Uma sociedade pode existir - existem muitas, de fato - sem escrever, mas nenhuma sociedade pode existir sem ler” (MANGUEL, 2004, p. 10). Na verdade, não existe um indivíduo que não tenha lido em toda a sua existência, porque “A leitura do mundo precede a leitura da palavra” (FREIRE, 1989, p. 9), ou melhor, antes de chegar à palavra, já temos lido as imagens, as roupas, os muros, os desenhos, os grafites que passam diante de nós.

Diferentemente do jornal em que as notícias se tornam obsoletas após lido, “O livro é lido para ficar na memória” (BORGES, 1999, p. 196). Ela só é alcançada onde haja silêncio. Essa memória que é revisitada quando o livro é relido. Jorge Luís Borges (1999) confessa que prefere reler a ler, embora a releitura pressuponha uma leitura.

A memória é fator preponderante na leitura de um texto, mas infelizmente ela encontra-se comprometida. “Um número crescente de jovens e adultos confessa-se incapaz de se concentrar em um texto sério sem um *background* de som organizado” (STEINER, 2001, p. 28). O esgarçamento de nossa atenção se deve ao acúmulo de informações, ao barulho, ao tumulto do dia a dia, ao fato de lermos em qualquer ambiente e, por isso, sermos interrompidos constantemente. A maioria dos leitores, atualmente, não sabe identificar ou recitar de cor uma passagem da Bíblia ou um poema. A evolução da sociedade acabou por modificar o leitor. George Steiner nos chamaria de “meios leitores” (*idem, ibidem*). Além disso, o estudioso destaca o ato de ler como “um ato de reciprocidade dinâmica, de resposta à vida do texto. Este, por mais inspirado que seja, não tem razão de ser se não for lido [...]” (*idem*, p. 29). Por isso, o leitor assume um lugar privilegiado dentro do sistema literário.

O leitor é peça-chave do texto. Através dele, o texto será compreendido, reinterpretado, ganhará novo sentido e conotação; a literatura será propagada, novas culturas serão descobertas. George Steiner aborda o “privilégio incomensurável saber que a sobrevivência de uma obra literária, por maior que esta seja, depende de *une lecture bien faite*,

une lecture honnête” (2001, p. 30). A sobrevivência da obra depende do leitor. Ele, através da leitura, dá um novo sentido a obra a partir do seu acúmulo de leituras e de outros conhecimentos.

Jean-Claude Pompougnac (1997) empreendeu um estudo acerca de textos autobiográficos de escritores, que nasceram durante o século XIX e o início do século XX, e suas histórias de leituras. Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Simone de Beauvoir (1908-1986) foram iniciados no mundo da leitura pela família. À sua disposição havia uma infinidade de títulos. Do prêmio Nobel de Literatura de 1952, o francês François Charles Mauriac (1885-1970), Drummond traduziu o romance **Therèse desqueyroux** (1927), teve acesso a um bom número de livros herdados de sua família. O número só não foi maior, pois muitas mulheres com as quais convivia eram católicas e censuravam alguns livros. François Cavanna, criador das revistas francesas *Hara-Kiri* e *Charlie Hebdo*, leu para o pai que era analfabeto.

Em nossa Literatura há inúmeras obras de caráter autobiográfico em que encontramos essa relação entre o autor, o livro e a escrita. Dentre eles podemos citar: **O menino grapiúna** (1981), de Jorge Amado, **Itinerário de Parságada** (1954), de Manuel Bandeira, **Anarquistas graças a Deus** (1984), de Zélia Gatai, **O menino no espelho** (1982), de Fernando Sabino, **A menina do sobrado** (1979), de Cyro dos Anjos, **Infância** (1945), de Graciliano Ramos, **Memórias inventadas** (2006), de Manuel de Barros, **Meus verdes anos** (1956), de José Lins do Rego, **Um homem sem profissão** (1954), de Oswald de Andrade, **Memórias da infância** (1997), de Rubem Braga, **Segredos da infância** (1949), de Augusto Meyer, **Baú de ossos** (1972), de Pedro Nava, **Quase-memória** (1995), de Carlos Heitor Cony, **Coração andarilho** (2009), de Nélida Pinõn, **A idade do serrote** (1968), de Murilo Mendes, **Minha vida de menina** (1942), de Helena Morley, **Boitempo** (1968), de Carlos Drummond de Andrade, entre outros.

Cada um desses escritores e suas respectivas obras contém particularidades de sua relação com a leitura e a escrita, seu vínculo com a escola e o incentivo da família. Na tradição das narrativas autobiográficas e/ou memorialísticas parece que é preciso deixar registrado esse rito: a passagem de leitor a escritor. Acompanhemos como foi esse momento singular com o poeta Carlos Drummond de Andrade.

4.2 “Iniciação literária”: a viagem do menino leitor

“Talvez não haja na nossa infância dias que tenhamos vivido tão plenamente como aqueles que pensamos ter deixado passar sem vivê-los, aqueles que passamos na companhia de um livro preferido” (PROUST, 2003, p.9)

Partindo da premissa de que não existe texto sem leitor, aceitamos o convite do próprio poeta para chegarmos mais perto e contemplarmos as palavras. O livro fechado é silêncio e deserto. Não apresenta nenhuma importância. Aquele que escreve espera que a sua criação seja habitada pela presença do leitor.

Acreditamos que seja uma curiosidade recorrente de nós leitores: que livros nosso autor preferido leu? Por que dentre tantas leituras, algumas são escolhidas e outras não? Essas leituras, de alguma forma, o influenciaram? Para a professora Marisa Lajolo “[...] os livros são território livre, espaços que se tornam familiares, seguros, acolhedores para o leitor” (2004, p. 13). Leitor? O que seria da Literatura, dos escritores e de suas obras, se não fossem os leitores? Mas quem são esses leitores? Como se dá o seu processo de leitura? O que o leitor faz com o texto? O que o texto faz ao leitor?

O leitor dá vida ao texto. Aquele, em sua multiplicidade, tem na emoção o ponto mais alto. Vicent Jouve, em seu livro **A leitura** (2002), declara que a criança que lê torna-se objeto de transmutação. O ato de ler faz dela um território aberto para novas aventuras e outras explorações. À medida que a leitura vai fazendo parte de sua vida, como um polvo, tentáculos vão nascendo de seu corpo. Esses tentáculos são usados para se locomover e recolher alimentos literários. A leitura é, portanto, “um processo afetivo” (JOUVE, 2002, p. 19). Cada leitor desenvolve sua experiência com a leitura a partir de sua subjetividade e do contexto no qual está inserido.

No livro **A arte de ler** (1954), Mortimer J. Adler, declara que, antes de tudo, é preciso entender o significado da leitura para que possamos estar preparados para ela. Na sua concepção “Há várias espécies de leitura e vários graus de habilidade de ler” (p. 13), assim como há duas espécies de leitores: os que não sabem ler de todo e os que são mestres na arte de ler. Entre os dois “está o leitor médio, isto é, muitos de nós que aprendemos o ABC” (ADLER, 1954, p. 13). Além disso, para o estudioso “Sabemos ler e escrever. Mas não somos bons leitores” (*idem, ibidem*). Temos dificuldades de compreender certos textos. Precisamos reler várias vezes para que possamos entendê-lo, por isso “A arte de ler tem que ser estudada de modo semelhante. Há regras para cada uma das etapas a serem percorridas, a fim de se completar a leitura de um livro” (*idem*, p. 14). Caso não conheçamos e sigamos essas “regras”, dificilmente, conseguiremos ser leitores ativos. A prática cria o hábito.

Vale salientar que nem toda leitura é legítima. A leitura é um processo de mão dupla que permite ao leitor sair de si e voltar a si. “Ler um livro é como conversar” (*idem*, p. 187). O resultado de uma boa conversa, assim como a leitura de um livro, é aprender sobre coisas,

peças ou lugares. “Um bom livro merece uma leitura ativa. A atividade da leitura não para com o trabalho de compreender o que diz um livro. Deve se completar pelo trabalho da crítica, pelo trabalho de julgar” (*idem*, p. 188). O leitor é também uma espécie de crítico. O leitor-crítico é aquele sem ingenuidade e dotado de autonomia. Ele sabe que por trás daquelas linhas há uma mensagem implícita e um autor, que é um indivíduo histórico.

Jerome Adler (1954), argumenta que esse diálogo entre o leitor e o livro deveria ser metódico, cada parte falando sem interromper o outro. A palavra final ficaria a cargo do leitor. Caso este seja indisciplinado, o autor não poderá “protestar contra a incompreensão do leitor” (*idem*, p. 187). Ler não é uma tarefa fácil, pois o texto não é algo pronto e acabado. Pelo contrário, ele é recheado de incompletudes que exigem do leitor conhecimento de mundo para poder completá-lo.

Michel de Montaigne, no capítulo “Dos Livros”, de **Ensaaios** (1996), conta-nos sua experiência com seus escritos e suas leituras. Como dito anteriormente, o filósofo interessa-se pela leitura que lhe traga prazer. Sua preferência é pelos escritores antigos, não necessariamente os gregos, pois confessa seu pouco domínio pela língua grega. “Entre as obras de mero passatempo, agradam-me entre os modernos o ‘Decamerom’, de Boccaccio e ‘Os Beijos’ de Jean Second, se é que este último, escrito em latim, pode incluir-se entre os modernos” (MONTAIGNE, 1996, p. 350). Mesmo quando criança, não se interessou pelo “Amadis e outros romances do gênero” (*idem, ibidem*). Além disso, livros que outrora despertavam seu interesse perderam, com o tempo, seu encanto: “(...) meu espírito envelhecido não aprecia mais a leitura, não somente de Ariosto mas ainda do bom Ovídio. Sua imaginação, sua facilidade, que outrora me encantavam, não me distraem mais agora” (*idem, ibidem*). Os mistérios que envolvem os livros são grandiosos: podem se tornar indispensáveis, como dispensáveis, dependendo do contexto, aos olhos do leitor.

Expressar livremente sua opinião é vital tanto para o escritor como para o leitor. Michel de Montaigne (1996) declara que expressar um comentário é revelar um ponto de vista, e não julgar o mérito de nada. “Se digo que o “Axioco” de Platão me enfada, por se tratar de obra fraca, dado o valor e a força do autor, não o faço convencido da infalibilidade de meu juízo; não tenho pretensão de contestar a autoridade de tantos outros juizes de renome da antiguidade [...]” (*idem*, p. 350-351). É uma tarefa complexa, embora necessária, para o leitor ter que expressar uma opinião acerca não só daquilo que leu, como admitir aquilo que não leu.

Há, também, nossas preferências enquanto leitores. Entre os poetas, Montaigne (1996), destaca “Virgílio, Lucrécio, Catulo e Horácio”. “Em particular, Virgílio, cujas ‘Geórgicas’ são a meu ver a obra poética mais perfeita; se a compararmos com a ‘Eneida’,

percebemos que há neste poema certos trechos que o autor houvera retocado se tivesse tido tempo” (*idem*, p. 351). O leitor não tem um papel passivo diante da leitura. Além de ressaltar um novo valor à obra, ele acaba estabelecendo comparações entre os escritores. Uns destacam pelo rebuscamento, outros brilham pela imaginação. “Quanto às minhas demais leituras, as que instruem e deleitam ao mesmo tempo, as que me ensinam a pensar e a conduzir-me, tiro-as de Plutarco, na tradução francesa, e de Sêneca” (*idem*, p. 353). A leitura ao mesmo tempo que deleita, ensina.

Paulo Freire, em seu livro **O ato de ler** (1989), relata-nos como a leitura transformou sua percepção de mundo:

Aquele mundo especial se dava a mim como o mundo de minha atividade perceptiva, por isso mesmo como o mundo de minhas primeiras leituras. Os ‘textos’, as ‘palavras’, as ‘letras’ daquele contexto – em cuja percepção eu experimentava e, quanto mais o fazia, mais aumentava a capacidade de perceber – se encarnavam numa série de coisas, de objetos, de sinais, cuja compreensão eu ia aprendendo no meu trato com eles nas minhas relações com meus irmãos mais velhos e com meus pais (FREIRE, 1989, p. 9).

Assim como a visão de Freire, Jerome Adler fez grandes descobertas sobre seu próprio processo de leitura. Descobriu, por exemplo, que não sabia ler até ter deixado o colégio. Outrossim, participou de um curso com John Erskine, durante dois anos, chamado “General Honors”, que consistia em ler “os livros célebres, desde os clássicos gregos, passando pelas obras-primas da latinidade e da Idade Média, até os melhores autores de ontem, William James, Einstein e Freud” (ADLER, 1954, p. 16). Além de ler era necessário comentar com os professores, como se fosse um seminário.

Adler conclui que: “O mundo era [sua] minha ostra” (*idem, ibidem*). Depois de formado “pensava que sabia ler e que tinha lido muito” (*idem, ibidem*). O passo seguinte foi ensinar. Foi, então, que na condição de professor precisou reler os livros já lidos:

Estudante – tinha lido todos os livros que, agora, ia explicar, mas como era jovem e consciencioso resolvi lê-los de novo – só para refrescar a memória, compreende-se. Para minha admiração crescente notava que, semana após semana, os livros me pareciam novos, Era como se tivesse lido pela primeira vez os livros que pensava ter dominado inteiramente (*idem, ibidem*).

Essa releitura permitiu a Jerome Adler perceber seu próprio desconhecimento dos livros, como o fato de não saber ler. Reler é o momento em que o leitor tem consciência de que uma única leitura de um livro é insuficiente para aprendê-lo.

Receoso, enquanto professor, de seu trabalho e de seus alunos, Adler recorreu “a outros meios: enciclopédias, comentários, toda espécie de livros sobre livros sobre esses livros” (*idem*, p. 17). Desse modo, julgava ser mais conhecedor das obras que seus alunos tanto estudavam. O leitor, de modo geral, procura todos os métodos para apreensão de determinada obra. Às vezes, só a leitura do livro é insuficiente para que possamos entender todo o universo criado por seu autor.

Outro recurso adotado por Jerome Adler para a compreensão da obra literária foi estabelecer um diálogo com o poeta Mark Van Doren (1894-1972). “Discutia poesia como eu, aparentemente, discutia História, Ciência e Filosofia. Era muitos anos mais velhos do que eu, provavelmente mais honesto e melhor leitor, sem dúvida” (*idem, ibidem*). A conclusão a que chegou após essas conversas: “A verdade é que eu não tinha descoberto o que continham os livros, ao lê-los, mas lendo o que se escrevia sobre eles” (*idem, ibidem*). Cada leitor é único e apreende o universo da leitura de uma forma. Afinal, quem nunca leu o escritor e depois sobre o escritor? Quem nunca dirimiu suas dúvidas sobre seu escritor preferido lendo, além dele, sobre ele? “Cada livro era um mundo infinitamente rico para se explorar” (*idem, ibidem*). O leitor, tal como um arqueólogo, vale-se de diversos apetrechos para alcançar seus objetivos.

Diferentemente de decodificar as palavras, aprender a ler é um processo prazeroso, mas demorado. “Com o tempo, acho que fui aprendendo a ler um pouco melhor” (*idem*, p. 18). E como reler é ler novamente, Adler confessa que:

Durante certo tempo, cada vez que o relia julgava, muito naturalmente aliás, que o dominava, que afinal o tinha lido bem – só para que a nova leitura mostrasse minhas falhas e interpretações errôneas. Acontecendo isso uma porção de vezes, até o menos inteligente de nós acaba aprendendo que a leitura está lá, na extremidade do arco-íris. Embora a prática nos aperfeiçoe nessa arte de ler em qualquer outra, o longo caminho que vai confirmar tal máxima é maior do que se pensa (*idem, ibidem*).

Como qualquer outra atividade, a leitura apresenta dificuldades que podem ser superadas com esforço, dedicação e tempo. É claro que começar na escola seria mais fácil através do ensino da Literatura. Via de regra não é o que acontece, porque as obras utilizadas pela escola não conquistam o interesse do aluno, pelo contrário, geram um grande desinteresse. A obra literária é pouco ou quase nada trabalhada pelos professores, que priorizam cumprir o “ensino” do extenso conteúdo programático estabelecido pela instituição, em uma única aula de literatura de 50 (cinquenta) minutos uma vez por semana. Esta realidade é diferente do menino Carlos, pois foi na escola que ele desenvolveu o gosto pela leitura e escreveu seus

primeiros textos. Foi o ambiente escolar que o aproximou das obras literárias e orientou seu interesse por determinados escritores.

Assim como Michel de Montaigne, Paulo Freire e Jerome Adler a visão de mundo de Drummond torna-se mais ampla com a leitura. Sua atenção, em relação aos acontecimentos da vida, desconhecia fronteiras: da declaração do amor à reflexão sobre o mundo ameaçado pela tecnologia; da nostalgia da terra à lembrança dos poucos amigos; do medo dos monstros cultivados na infância à ironia das convenções sociais; da saudade da mãe à indignação provocada pela injustiça social; do encanto das primeiras leituras ao protesto pela desordem do mundo.

Decidimos, então, refazer o caminho do poeta Drummond para entender como se deu sua relação com os livros, conseqüentemente, com a leitura. Além de alguns dados biográficos, elegemos alguns poemas de **Boitempo** (1968), obra de cunho memorialístico, dividida em três volumes: **Boitempo I – Memória, Boitempo II – Menino antigo e Boitempo III – Esquecer para lembrar** para compreender a formação do leitor Carlos Drummond de Andrade.

Ler o mundo, desde cedo, foi predileção para o menino Drummond. Em 1910, era anunciada a passagem do Cometa Halley pela Terra. “As antecipações eram as piores possíveis, provocando pânico, pois pensava-se que ao passar com sua cauda pela Terra, o planeta iria explodir” (CANÇADO, 1993, p. 34). O menino que lia o mundo transformou-se em poeta que registra os acontecimentos em palavras, no poema “Cometa” (OC, 2002, p. 986-987):

Olha o cometa
com deslumbrado horror de sua cauda
que vai bater na Terra e o mundo explode.
não estou preparado. Quem está.
para morrer? [...]

Anos depois, a forte experiência foi narrada em forma de crônica: “Aos sete anos imaginei que ia presenciar a morte do mundo, ou antes, que morreria com ele [...]”. O menino até confessou que a passagem do Cometa poderia trazer coisas boas: “[...] não haveria mais aula de aritmética nem missa de domingo nem obediência aos mais velhos [...]”. Em contrapartida, “não haveria mais geleia, Tico-Tico [...]” (ANDRADE, 2012, p. 62). Pesada as vantagens e desvantagens do fim das coisas, o menino descobriu a vida é bem mais interessante.

Em Belo Horizonte, um menino franzino e tímido de Itabira, impressionado com essa história, caminhava para o Grupo Escolar Carvalho de Brito e descobria a letra A.

DESCOBERTA

Cadete grava para a Casa Edison, Rio de Janeiro.
 O reizinho de Portugal retira-se para a Inglaterra.
 O cometa já não viaja para Oliveira Vale & Cia,
 agora ocupa o céu inteiro na noite de 19 de março.
 O ministro da Guerra vira Presidente,
 vasos de guerra bombardeiam a Capital,
 marinheiros degolam almirantes,
 o mundo vai acabar
 mas eu sigo a pé para a aula de Mestre Zeca e
 descobro a letra A,
 [rainha das letras. (OC, 2002, p. 987-988)

O interesse pela leitura contaminou Carlito muito cedo. É importante que se diga que seu desejo por ela se deu, concomitantemente, em meio a importantes fatos históricos, como descritos no poema: D. Pedro II retorna à Inglaterra, a nomeação do Marechal Hermes da Fonseca para presidente do Brasil, Revolta da Chibata, em que marinheiros se revoltam contra seus superiores em decorrência das severas punições que sofriam. Em meio a tais fatos, Carlito seguia “a pé para a aula de Mestre Zeca e/ descobro a letra A, / [rainha das letras” (OC, 2002, p. 987). De descoberta em descoberta a leitura se fez presente na vida de Carlito.

Em 1916 é matriculado no internato do Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte, mas a saúde frágil o obriga a regressar para Itabira, onde tem aulas particulares com o professor Emílio Magalhães. Esse fato foi registrado pelo poeta no texto “Jornal manuscrito e o de verdade”. Anos depois, expressou: “Mandaram-me para o colégio, já um pouco tarde, por motivo de saúde. Este menino não aguenta a parada [...] No Colégio Arnaldo, dos padres do Verbo Divino, em Belo Horizonte, a demora foi pequena. Quatro meses só – esse menino é tão fraquinho coitado[...]” (ANDRADE, 2003, p. 1222). Muito do que foi vivido por Drummond foi registrado em prosa ou em verso. Seus relatos são importantes na medida em que permitem aos leitores conhecer sua relação com o ambiente escolar, seus professores etc. Um menino que, primeiro, foi expulso da escola, depois, precisou ficar ausente por motivos de doença poderia ter sido mais um número na estatística da evasão escolar. O apoio da família foi essencial para se tornar um leitor-escritor.

Nessa escola conheceu Gustavo Capanema (1900-1985) e Afonso Arinos de Melo Franco (1905-1990), amigos que mais tarde tornar-se-ão seus companheiros de atividade política e intelectual. Desse período, estranhamente longo, vem “a retomada da leitura de Flaubert – particularmente da *Educação sentimental*” (CANÇADO, 1993, p. 61). Sua filha, Maria Julieta, contava que seu pai lhe chamava atenção dos efeitos da terceira pessoa, que ele

se comovia com o uso do *passé simple*, por Flaubert, “quando ele narra o estado de suspensão em que tinha se convertido a vida do personagem Frédéric Moreau. O pai sempre lia para ela o início da parte IV do romance [...]” (*idem, ibidem*). Quando se lê para os filhos, esse vínculo é reforçado, além de estimular a imaginação, aguça a curiosidade e ajuda no desenvolvimento da linguagem.

Em 1918 passa a frequentar, na condição de interno, o colégio Anchieta, da Companhia de Jesus, em Nova Friburgo, Rio de Janeiro. Em 30 de abril publica “Maio” no *Aurora Colegial*, o periódico quinzenal da Divisão dos Maiores, da referida instituição. Embora considerado um bom aluno, em 1919, após um incidente com o professor de Português é expulso por ‘insubordinação mental’, conforme aludido. No poema de rimas emparelhadas “Certificados Escolares” (OC, 2002, p. 1123-1124), dividido em quatro seções, esse fato doloroso é registrado:

[...]

II

Em literário certame
após rigoroso exame
escrito, oral e o que mais,
de resultados cabais
o nosso caro estudante
discreto, pouco falante,
conquistou em Português,
sem mas, porém ou talvez,
o ápice colegial
dos galões de general.

IV

Que resta fazer agora
no adiantado da hora
de nossa faina escolar
em forma complementar
com relação a este aluno
e que se torne oportuno
para melhor prepará-lo
qual adestrado cavalo,
da vida no paro duro?
Que seja expulso – no escuro.

[...]

Trata-se de um caso irônico e trágico. No primeiro momento, o estudante discreto e pouco falante, submetido a um exame escrito e oral é laureado e conquista o ápice colegial. Em seguida, é expulso alegando-se que seja uma forma de prepará-lo. O poeta confessou ter perdido a fé, seu tempo e a confiança nos homens. É a primeira pedra no caminho do menino

leitor. O *Aurora Colegial*, anos depois, oferecido pelo Padre Frota Gentil serviu ainda para que o poeta pudesse lembrar os momentos vividos no colégio interno: “Tenho aí gravados meus primeiros vagidos literários impressos, todos muito ruins de um convencionalismo ou de um humor condicionado à visão severa dos jesuítas” [...] (ANDRADE, 2003, p. 1222). Já maduro o poeta olha para trás e reconhece que seus primeiros textos eram convencionais ou impregnados de uma visão católica. A maturidade literária engoliu tanto o convencionalismo como o jesuitismo.

Em outro poema, “Fria Friburgo” (OC, 2002, p. 1097-1099), ele ainda expõe esse fato doloroso. Os versos são divididos em três momentos. No “Primeiro Dia” há um perfil de seus colegas:

Resumo do Brasil no pátio de areia fina.
Sotaque e risos estranhos.
Continentes de almas a descobrir
palmo a palmo, rosto a rosto,
ferida a ferida.
[...]

Eram tantos garotos no pátio da escola, que se poderia resumir o Brasil, dadas a quantidade e a diversidade dos estados de onde vinham, com seus “Sotaques e risos estranhos”. Todos representavam “Continentes de almas a descobrir”. No “Segundo Dia”, o poeta se declara anarquista:

Sou anarquista. Declaro honestamente...
[...]
A solução é a anarquia. Sou
Anarquista. Nem de longe vocês captam
O sublime anarquismo. Sou.
Com muita honra. Mas vocês, que são?
Vocês são uns carneiros
de lã obediente.
[...]

Com pouquíssimo tempo de convivência entre os novos amigos, descobre que eles “são uns cordeiros / de lã obediente”. Faz-nos lembrar do Antigo Testamento, quando os judeus ofereciam animais (cordeiros) para a remissão do pecado.

Bem antes de **Boitempo** (1968), em **A rosa do povo** (1945) o poeta já tinha declarado escancaradamente, não concordar com as atrocidades a que a humanidade estava submetida. Affonso Romano de Sant’Anna (1972), declara que a obra é uma forte indicação da

militância poética de Drummond. No emblemático poema “A flor e a náusea” (OC, 2002, p. 118-119), o eu lírico declara:

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

É nítida a fusão do tempo existencial e do tempo social. O eu lírico, até então voltado para si, “descobre” que além de seu pequeno mundo e de nossas fronteiras há guerras/ditaduras, logo os homens sofrem diante de tantas injustiças, proibições, exclusões, lutas, etc. Por isso, a necessidade de expor todas essas atrocidades. O “menino de 1918”, diferentemente dos “novos amigos”, não é um cordeiro. Ao invés de “lã obediente”, “ódio” e resistência.

Mas, voltemos ao poema para conhecer o “Terceiro Dia” do poeta na “Fria Friburgo”, em análise:

Mamãe, quero voltar
 imediatamente.
 Diz a Papai que venha me buscar.
 Não fico aqui, Mamãe, é impossível.
 Eu fujo ou não sei não, mas é tão duro
 este infinito espaço ultrafechado [...] (OC, 2002, p. 1097-1099)

Temos aqui um pedido de socorro de um menino que se depara com a dureza da vida diante de um “infinito espaço ultrafechado”. Em outro texto, “Adeus ao Colégio” (2002, p. 1124-1126), a dor continua presente:

I
 Adeus colégio, adeus vida
 vivida pela inspeção
 dois anos jogado fora
 ou dentro de um caldeirão
 em que se fritam destinos
 e se derrete a ilusão.
 Já preparo minha trouxa
 E durmo na solidão.
 Amanhã cedo retiro-me,
 pego o trem da Leopoldina,
 vou ser de novo mineiro...
 Que será do meu futuro
 Se o vejo tão amargurado

Sou um ser estilhaçado
Que faz do medo o seu gozo.

[...]

II

Nada mais insuportável do que essa viagem de trem.
Se me atirassem no vagão de gado a caminho do matadouro
Talvez eu me soubesse menos infeliz...
Como custa chegar no chão de Minas.
Será que se mudou ou se perdeu?

[...]

III

Por que foi que inventaram
a estação de Entre Rios?
E por que se exige aqui baldeação
Aos que precisam de Minas?
Já não preciso mais. Vou neste trem
Até o infinito dos seus olhos.

[...]

No primeiro momento, tem-se um menino destroçado sentindo que perdeu tempo. Mais do que isso: sente-se sem rumo, sem destino, sem ilusão e estilhaçado, por isso prepara sua partida e seu encontro com a solidão. Pegará o trem e voltará a ser o que sempre foi: mineiro. No segundo momento do poema, relata ser “insuportável” a viagem de trem, o seu retorno à casa. A demora é tamanha para chegar ao chão de Minas, que ele pergunta: “Será que se mudou ou se perdeu?”. Por fim, questiona a facilidade entre uma estação “Entre Rios” e a dificuldade, ou melhor, “baldeação” “Aos que precisam de Minas?”. A resposta já não importa, porque ele seguirá à sua terra natal “Até o infinito dos seus olhos”.

Na segunda estrofe, há o relato de quão “insuportável” é a viagem de trem. Trata-se também de um retrocesso. Sair da cidade do interior e estudar fora é sinal de vitória, de conquista. Precisar retornar e sem ilusões é sinônimo de fracasso, desencanto. A poesia drummondiana é toda angústia.

A leitura sempre foi importante para o menino Carlos. Na crônica “O mistério das palavras”, ele explica o fascínio pelo universo das palavras:

Papai era assinante da Gazeta de Notícias, e antes de aprender a ler eu me sentia fascinado pelas gravuras coloridas do suplemento de domingo. Tentava decifrar o mistério das letras em redor das figuras, e mamãe me ajudava nisso. Quando fui para a escola pública, já tinha a noção vaga de um universo de palavras que era preciso conquistar (ANDRADE, 2009, p. 15).

O menino é contaminado pelo exemplo do pai-leitor. Mesmo sem entender o que estava escrito, sente-se atraído pelas “gravuras coloridas”. A mãe era a responsável por ajudá-

lo a desvendar o “mistério das letras”. O interesse pelas palavras gerou, conseqüentemente, o interesse dos livros. “O primeiro passo para a leitura é a adição de livros” (ADLER, 1954, p. 171). Ter uma biblioteca em casa é sinônimo de cultura, estímulo ao conhecimento e a abulação.

No poema “Doutor Mágico” (OC, 2002, p.893), o menino descobre o encantamento que o livro poderia lhe proporcionar. Mais ainda: ele poderia assumir a missão de substituir a presença do médico:

Dr. Pedro Luís Napoleão Chernoviz
 Tem a maior clientela da cidade.
 Não atende a domicílio
 nem tem consultório.
 Ninguém lhe vê a cara.
 Misterioso doutor de capa preta
 ou invisível,
 esse que cura todas as moléstias
 (de preferência as incuráveis)
 socorre presto os afogados
 asfixiados
 assombrados de raio
 sem desprezar defluxo, catapora,
 sapinho, paraniz, cobreiro,
 bicho-de-pé, andaço, carnegão
 e não cobra nada
 e não cobra nada,
 nem no fim do ano?
 É só abrir o livro, achar a página.

O Dr. Pedro Luís Napoleão Chernoviz é o “doutor de capa preta /ou visível, /esse cura todas as moléstias”. Além disso “não cobra nada”. Só uma coisa precisava ser feita: “[...] abrir o livro, achar a página”. A cura das doenças, “bicho-de-pé, andaço, carnegão”, antes nas mãos do médico é transferida, agora, para as páginas dos livros. Instrumentos de conhecimento das mais diversas áreas, eles estimulam a criatividade, a imaginação, o poder de concentração e aguçam o senso crítico do leitor.

Outro importante tipo de livro acompanhou a trajetória desse jovem leitor: o dicionário. No poema “Escritório” (OC, 2002, p. 919-920), sua função social é registrada:

No escritório do Velho
 trona o dicionário livro único
 para o trato da vida.
 O mais é ciência do sangue
 soprada por avós tetravós milavós...
 e
 percepção direta de mundominas.

[...]

A mesa do Velho é tabernáculo da lei
 indevassável à curiosidade menina
 mas a poder de formão
 levanta-se o tampo
 abre-se a gaveta
 furtam-se pratas de dois mil-réis
 riqueza infinita de uma semana.

Em ambos os poemas, “Doutor Mágico” e “Escritório”, o livro assume uma posição de superioridade: o primeiro é capaz de curar todas as moléstias – “(de preferência, as incuráveis)” (OC, 2002, p.893); o segundo, ocupa o trono do Escritório do Velho, ou seja, o pai, cuja mesa é “tabernáculo da lei”. Ao invés das doenças, ele serve “para o trato da vida” (OC, 2002, p.893). O primeiro verso da segunda estrofe “A mesa do Velho é tabernáculo da lei” remete-nos o emblemático poema “A mesa” (OC, 2002, p. 292-300), composto por trezentas e quarenta redondilhas maiores, ou seja, versos com sete sílabas poéticas, em uma única estrofe, em que o poeta retrata a família, sobretudo a relação com seu pai, “Ô velho”, destacando os laços de sangue sempre tão fortes e presentes em sua poética.

Outro livro que disputa a sabedoria literária da casa e da curiosidade de Carlos, é o livro de reza, como se observa no poema “Aspiração” (OC, 2002, p. 1000):

A folha de malva no livro de reza
 Perfuma o pensamento de Deus.
 O céu cheirando malva: santamente.
 A vida deve ter, a vida pura,
 esse cheiro de malva, e meus pecados
 até os meus pecados
 em malva se dissolvam, perfumosos.
 O próprio inferno, por que não? Com esse
 cheiro...
 E a malva, que me salva, me condena.

O leitor do livro de reza descobre que tanto poderia se salvar como ser condenado. A malva, planta medicinal, também conhecida como Malva-cheirosa, Malva das Boticas, Malva – silvestre, cujo chá é utilizado no tratamento das infecções, “perfuma o pensamento de Deus”. Tanto a malva perfuma a vida como dissolve os pecados. O poeta, ainda, questiona: “O próprio inferno, por que não?”.

Os três poemas anteriores representam os três tipos de livros que povoaram o universo infantil de nosso pequeno leitor. A leitura vai além da decodificação dos vocábulos. Ler é brincar com as palavras; é segurar o livro, inclinar-se sobre ele, colocá-lo diante dos olhos

para assim conhecer não só suas histórias, mas o significado de certas expressões, como observamos no poema “O Bom Marido” (OC, 2002, p. 1075):

Nunca vou esquecer a palavra ingrediente
no plural.
À tarde, Arabela conversava
com Teresa, na sala de visitas.
Passei perto, ouvi:
- Custódio tem todos os ingredientes
para ser um bom marido.
- Quais são os ingredientes?
a outra lhe pergunta.
Arabela sorri, sem responder.
Guardo a palavra com cuidado,
corro ao dicionário:
continua o mistério.

O prosaísmo da primeira geração modernista faz-se presente no texto acima, formado de uma única estrofe de treze versos. Tal prosaísmo denota uma expressão autêntica do poeta, que transcende o tempo e o espaço e atinge a universalidade. O sujeito lírico guardará na memória a palavra “ingrediente” no plural. Mesmo consultando o dicionário, o mistério permanece, dado que a palavra “ingredientes” foi empregada em sentido figurado. O sétimo verso “Guardo a palavra com cuidado” mostra o zelo que o menino mantinha por elas e a importância do enigma que delas emanava.

Essa relação com as palavras, iniciada na infância, pode ser vista nos poemas metalinguísticos que permeiam a obra do poeta: “Poema que aconteceu” (OC, 2002, p. 17), “Procura da poesia” (OC, 2002, p.117-118), “A palavra mágica” (OC, 2002, p. 854). A preocupação dos poetas em refletir sobre seu próprio fazer poético sempre foi um tema recorrente na Literatura brasileira.

Conforme Muller Júnior (1996), a introdução da metalinguagem na poesia e nas demais artes é característica da modernidade, não significa dizer que seja exclusivamente moderna¹⁴³. E acrescenta: “Na verdade, a metapoesia é quase um “gênero” na literatura, assim como o são o metarromance e o metateatro [...]” (p. 14). O advento da era moderna mostrou de forma mais enfática a dessacralização do objeto artístico e a reflexão em torno do processo de criação.

¹⁴³ O escritor e seu processo criativo sempre estiveram presentes na Literatura Brasileira. Não se trata de uma característica da escrita na modernidade, mas que foi enfatizada neste período. Além disso, o Modernismo, movimento fecundo e de ruptura, problematizou temas variados, um deles foi o próprio fazer literário como forma de legitimar e se contrapor a linguagem anterior: clássica, rebuscada e distante da nossa realidade.

No primeiro capítulo, discutimos que o movimento modernista rompeu com toda a arte literária elitista que havia sido construída anteriormente. O ano de 1922, realização da Semana de Arte Moderna, para além de um evento de exposição dessa nova postura, era o centenário de nossa independência de Portugal. Data fundamental para a política e a economia brasileiras, sobretudo, culturalmente era o momento de definirmos as bases nacionais de nossa cultura, de nossas letras e de nossas artes.

O Modernismo, movimento fecundo e diverso, contribuiu para pensarmos em nossa identidade cultural. Ele trouxe o novo e o diferente para contrastar com o antigo, para romper com uma literatura europeizada. Uma de suas principais pautas foi discutir e problematizar o próprio movimento e o objeto literário, que passou a ser burilado pelos escritores de maneira mais simples para que pudesse ser mais acessível, e não restrito a um grupo reduzido como acontecia no século XIX, durante o Parnasianismo, movimento que cultuava a perfeição poética baseada nos clássicos.

Esse novo contexto que se apresentava possibilitou o criador a “questionar abertamente seu *modus operandi*, trazendo o leitor/espectador/consumidor para dentro da ossatura da obra. Esse processo quebrou as tradicionais barreiras que separavam a produção artística da sua recepção” (*idem*, p. 13). Essa aproximação entre criador e, no caso, o leitor permite uma compreensão maior da obra e, conseqüentemente, sua difusão.

Para Lopes (2003) até mesmo a apresentação da obra literária como produto de mercado deveria ser de forma diferenciada. Afinal, o texto literário não se reduz ao utilitário, diferentemente do texto comum. A autora critica o que chama de “vulgata pós-modernista” de adaptação ao mercado. Nessa vulgata estariam a paródia e a recusa ao hermetismo. Diz ainda que se deve evitar a leitura fácil, pois não oferece obstáculo ao leitor, não lhe proporciona nenhuma reflexão. É importante salientar, ainda, os aspectos sociais que, direta ou indiretamente, estão expressos na obra, mas que ficam à margem dos debates empreendidos pelos profissionais da educação.

De modo geral, a partir do século XVIII, o procedimento da metalinguagem tornou-se muito utilizado no âmbito do fazer literário e artístico. Não podemos nos esquecer de que é nesse período “que a crítica vai surgindo e se estabelecendo como ponte de contato entre o criador e o público, de modo que a metalinguagem é a ponte que leva à identidade do espírito criador e do crítico” (MULLER JÚNIOR, 1996, p. 14). É o modo pelo qual o poeta reflete sobre o seu fazer poético em tempos marcados pela expansão do capitalismo, massificação do indivíduo e da arte, modificação e agitação das cidades, aceleração no ritmo de vida das pessoas, consolidação dos meios de comunicação. Existe um descompasso entre o momento histórico e

o poeta lírico e sua poesia. A sua leitura exige silêncio, reclusão e solidão. Nomeadamente, a leitura poética pede fuga das diversas atividades a que somos submetidos.

A modernidade fez com que o escritor revelasse uma lucidez maior sobre o processo criativo, o poder da linguagem, uma vez que o lugar da arte, de modo geral, a poesia, passam a ser contestadas. Ítalo Moriconi vê com lucidez a questão da metalinguagem na poesia recente: “Indagar - por que escrevo? - como base do texto é sair do terreno impotente que diz: não tem sentido o que escrevo. No caso, o niilismo se transforma em força. Ele se torna ponto de partida do discurso e não ponto de chegada” (1992, p. 31). O exercício da metalinguagem foi a arma de que o poeta dispunha para justificar para si e para o outro, que mesmo em tempos difíceis, a poesia vale a pena, parafraseando Fernando Pessoa (1888-1935).

Escrever sobre a própria arte de escrever foi recorrente na poética drummondiana. Essa consciência do fazer poético pode ser vista no poema “O lutador” (OC, 2002, p. 99-101):

Lutar com as palavras
 É a luta mais vã.
 Entanto lutamos
 Mal rompe a manhã.
 São muitas, eu pouco.
 Algumas, tão fortes
 Como o javali.
 [...]
 Palavra, palavra
 (digo exasperado),
 Se me desafia,
 Aceito o combate.
 [...]

Embora sentindo que se trata de uma batalha infecunda, o poeta sabe que não pode desistir da contenda: segue pelejando em busca do vocábulo certo. À vista disso, aceitou o desafio das Palavras, criou seu próprio método: palavras libertas à mercê dos escritores.

Segundo o estudioso de Drummond, Linhares Filho, em “O lutador” o poeta “expõe toda a tortura na busca constante das insubmissas palavras, e, diga-se esse poema se compara com ‘Profissão de Fé’, de Olavo Bilac” (2002, p. 27). Nesse poema, Bilac expõe uma espécie de teoria acerca do árduo trabalho empreendido pelo poeta para a construção do poema. Assim, tanto Drummond quanto Bilac partilham da mesma concepção poética: engenhosa e esmerada.

Ao estreiar em 1930, com **Alguma poesia**, Drummond faz a opção pelo verso livre. Mário de Andrade, que além de poeta é um estudioso da palavra, considerava que “Verso livre é justamente aquisição de ritmos pessoais”. E acrescenta: “o verso livre é uma vitória com o

individualismo” (1974, p. 28). Cabe ao escritor trabalhá-las em seu benefício, tal como Drummond. Verso livre é sinônimo de uma poesia altamente experimental.

No poema “A palavra mágica” (OC, 2002, p.854) a metalinguagem se faz presente através da busca pelas palavras:

Certa palavra dorme na sombra
de um livro raro.
Como desencantá-la?
É a senha da vida
a senha do mundo.
Vou procurá-la.
Vou procurá-la a vida inteira
no mundo todo.
Se tarda o encontro, se não a encontro,
não desanimo,
procuro sempre.
Procuro sempre, e minha procura
ficará sendo
minha palavra.

Drummond sempre defendeu que fazer poesia é um “negócio” de grande responsabilidade e não considera honesto rotular-se de poeta quem verseja sobre dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou de contato com as forças líricas. Essa procura, como prometeu, foi a vida inteira por todo o mundo independentemente do gênero literário, como observamos no poema “Telegrama” (OC, 2002, p. 1054-1055):

Emoção na cidade.
Chegou telegrama para Chico Brito.
Que notícia ruim,
que morte ou pesadelo
avança para Chico Brito no papel dobrado?
Nunca ninguém recebe telegrama
que não seja de má sorte. Para isso
foi inventado.
[...]
O estafeta bate à porta.
Aparece Chico, varado de sofrimento prévio.
Não lê imediatamente.
Carece de um copo d’água
e de uma cadeira.
Pálido, crava os olhos
nas letras mortais.

Queira aceitar efusivos cumprimentos passagem data natalícia espero merecer valioso apoio distinto correligionário minha reeleição deputado federal quinto distrito cordial abraço. Atanágoras Falcão.

Na primeira estrofe, o telegrama é descrito como algo que propaga notícia ruim, de morte ou pesadelo. Assim como o anjo torto que vive nas sombras e disse “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida” (OC, 2002, p. 5), esse tipo de comunicado foi inventado para levar má sorte. Por isso, quem o lê “Carece de um copo d’água/e de uma cadeira”. Todavia, na estrofe seguinte, há um desfecho cômico: trata-se apenas dos cumprimentos pela “*passagem data natalícia*” e o “*pedido de apoio*”, ou seja, de voto, do deputado federal Atanágoras Falcão.

A palavra escrita foi para Drummond objeto de primazia. No colégio interno, em Friburgo, o menino foi despertado para os livros proibidos, como observamos no poema “Livraria Alves” (OC, 2002, p. 1096):

Primeira livraria, Rua da Bahia.
 A Carne de Jesus, por Almáquio Diniz
 (não leiam! obra excomungada pela Igreja)
 rutila no aquário da vitrina.
 Terror visual na tarde de domingo.
 Volto para o colégio. O título sacrílego
 relampeja na consciência.
 Livraria, lugar de danação,
 lugar de descoberta.
 Um dia, quando? Vou entrar naquela casa,
 vou comprar
 um livro mais terrível que o de Almáquio
 e nele me perder – e me encontrar

Na Livraria Francisco Alves¹⁴⁴, o então menino Carlos, encontrou a obra **A Carne de Jesus**, por Almáquio Diniz, advogado, jurista, professor e poeta brasileiro. O livro encontrado, excomungado pela igreja, é um “Terror visual na tarde de domingo”. Na Idade Média, a igreja católica criou o *Index Librorum Prohibitorum*, uma lista de proibidos. O objetivo era defender a instituição diante da invenção da prensa e da popularização dos livros. O poeta deseja “entrar naquela casa”, comprar “um livro mais terrível que o de Almáquio /e nele me perder – e me encontrar”. Carlos gostava tanto da livraria que a visitava, mesmo quando estava fechada. “Carlos Drummond de Andrade desguiava sempre para dois lugares: a Livraria Alves, na Rua da Bahia (que seria daí a poucos anos ponto de encontro do seu grupo), fechada nos domingos, mas em cuja vitrine ele via os títulos, as capas dos livros [...]” (CANÇADO,

¹⁴⁴ Francisco Alves (1848-1917), livreiro luso-brasileiro, fundador da Livraria Alves. Foi a primeira grande editora do país, que no início do século XX, dominou o mercado editorial. Anteriormente, atividade editorial era dominada por franceses e portugueses, exceto Francisco Paula de Brito, o único editor brasileiro. Criador da revista *Marmota Fluminense*, publicou também autores do período do romantismo como Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães. No centro do Rio de Janeiro, destacaram-se as livrarias: a *Laemmert* (1833), a *Garnier* (1844), e a *Livraria Francisco Alves* (1848). Em 1910, essa última abriu uma filial em Belo Horizonte, conforme relato de Flávia Goulart Mota Garcia Rosa, no estudo “Os primórdios da inserção do livro no Brasil” (2009).

1993, p. 60). O desejo em adquirir o livro era construído pelo olhar de desejo do então menino Carlos em vê-los através de uma vitrine.

Na mocidade, Drummond passou a frequentar o Estrela, “a tradução quase perfeita e transplantada solitária para a província, dos cafés surgidos no Oriente Próximo no início do século” (*idem*, p. 85). Ali, ele estreitou relações com Pedro Nava (1903-1984), Aníbal Machado (1894-1964), Emílio Moura (1902-1971) e Alberto Campos (1905-1933). Entre Drummond e Nava nasceu um grande e forte amizade. “Drummond passou a Nava edição de *Salomé*, de Oscar Wilde, ilustrada por Baerdsley [...]. Nava, um desenhista extraordinário, espichou e materializou as suas impressões da leitura do livro numa série de desenhos” (*idem*, p. 84), que em outro poema será lembrado pelo companheiro.

Ainda sobre a relação com os amigos que frequentam o Café Estrela, José Maria Cançado (1993) relata-nos que Drummond ficou em dívida com Alberto Campos, talvez até pela brevidade da amizade entre ambos (ele morreu aos 28 anos de idade). Em 18 de junho de 1933, dia de sua morte, Drummond escreveu um artigo em que “além das leituras de Stendhal e Dostoievski, atribui a Alberto de Campos o ter lhe dado a provar o gosto da “disponibilidade” gideana e do “espírito não prevenido”, exercício puro de liberdade” (*idem*, p. 86). Os amigos são potentes estimuladores de nossas leituras. Esses fatos biográficos têm nos ajudado a compreender o campo de leitura de Drummond. Observa-se que se trata de um campo extenso e diversificado.

O biógrafo diz também que na biblioteca pessoal de Drummond há alguns exemplares que, pela data escrita pelo poeta na folha de rosto, teriam sido adquiridos com certeza na Alves. “Entre eles, dois livros que são quase um panfleto da poesia mais radicalmente moderna – *Poètes d’aujourd’hui*, de Paul Léautaud e *Les premiers poètes du vers libre*, de Édouard Dujardin, ambos assinalados por Drummond com data de 1922” (*idem*, p. 88). O primeiro, foi crítico de teatro e um poeta essencialmente solitário, pessimista, que cantou o amor e professou abrir mão da felicidade fácil e dos bens materiais para escrever aquilo que lhe agradava. O segundo, além de poeta, foi romancista, ensaísta e crítico literário e um dos pioneiros da técnica literária do fluxo da consciência, utilizada no seu romance **Os loureiros estão cortados**, de 1888. “Na Livraria Alves eles iam todas as tardes filar a leitura de alguns livros (lia-se longa e sossegadamente à sombra das estantes, às vezes um livro inteiro, sem precisar comprá-lo), e para socializar as idéias e as experiências” (*idem, ibidem*). Visitar uma livraria é importante, porque é um espaço de conhecimento, de sabedoria e de aproximação com os livros. Desperta na criança e no adolescente o desejo de comungar com esse ambiente recheado de histórias que os fazem viajar por outros mundos e outras culturas.

Mas havia algo mais grandioso que atraía a atenção do grupo: a abertura dos caixotes de livros trazidos pelo pacote desembarcado da Europa. José Maria Cançado cita que Emílio Moura tinha em suas lembranças o que continha nesses caixotes: “vinham brochuras de toda espécie: edições da NRF (Nouvelle Revue Française), da Calmann-Levy do Marcuse de France, da Revista do Ocidente, tantas outras” (*idem, ibidem*). Os moços só tinham uma reclamação: o preço dos livros¹⁴⁵. Essa mesma reclamação é constante em nossos dias.

Esses livros, para chegar em Minas Gerais, ainda seguiam um longo percurso, como o poeta atesta no poema “Império Mineiro” (OC, 2002, p.1033):

Vêm revistas e jornais
os rondós parnasianos
as orações magistrais
do senador Rei Barbosa
vêm mulheres fulminantes
em reluzentes postais
com vestidos transparentes
muito acima do soalho
e do sonho dos meninos
[...]
Vem ‘de baixo’, vem do Rio
toda a civilização
destinada especialmente
a nossa vila e parentes
e nossa mor importância.
Bem que o Rio é o nosso escravo.
Somos senhores do mundo
por via de importação.

O texto mostra a consciência do poeta de que, mesmo na infância cercada de livros, sua aquisição se dava por famílias abastadas como a sua. Esse material vinha do Rio especialmente para clãs como o seu, como se observa nos versos “Vem ‘de baixo’, vem do Rio/ toda a civilização/ destinada especialmente /a nossa vila e parentes/e nossa mor importância”. Para completar, o poeta conclui que Minas é o senhor, Rio é o escravo. Através da importação, é Minas o detentor de poder comercial.

¹⁴⁵ O livro, suporte de conhecimento, de comunicação e de troca de experiências infelizmente, até os dias de hoje, é em nosso país pouco acessível (CANÇADO, 1993 p. 93). O historiador Laurence Hallewell, em sua obra *O livro no Brasil* (1985), declara que o comércio dos livros de literatura, inclusive a brasileira, gera baixos lucros aos livreiros, sobretudo pelo preço de seus insumos. Além disso, em meados do século XIX, era três vezes mais cara a impressão de livros no Brasil do que no Reino Unido. E o mais agravante: dependendo da região o preço se tornava mais exorbitante. Na região Nordeste, por exemplo, esse valor se tornava em média cinco vezes mais caro.

Drummond (1902-1987), Milton Campos (1900-1972), Pedro Nava (1903-1984), Alberto de Campos (1905-1933) e Eduardo Frieiro (1889-1982) estavam presentes no momento em que um desses caixotes que chegavam à Livraria foi aberto e nele desembarcaram “os primeiros exemplares de *Em busca do tempo perdido*¹⁴⁶, o romance de Proust”, além do segundo volume da série *À l'ombre des jeunes filles en fleur*. “Os cinco rapazes foram os primeiros a possuírem o exemplar. O livro lhe custou três mil réis cada um [...]” (CANÇADO, 1993, p. 88-89), mas o poder aquisitivo de suas famílias permitia. Em um país em que média 45% da população precisa se sustentar com um salário mínimo, livros tornam-se um produto adquirido por uma parcela reduzida da população. A Literatura Francesa fez parte da mocidade de Carlito.

Cançado (1993) nos conta ainda que “A rua da Bahia”, além da Livraria Alves tinha outro ponto de encontro do grupo de Drummond: o Cine Odeon. Além da troca de olhares com as moças que saíam da sessão de cinema, “aquele grupo sempre teve cacoetes de cinéfilos, de cinemófilos, como eles próprios se chamavam uns aos outros” (*idem*, p. 89). São muitos os textos em que Drummond discorre sobre essa temática. Em “namoradas mortas” (OC, 2002, p. 863-866) são elencadas mais de cem atrizes da constelação cinematográfica da década de 1920.

Uma das paixões do poeta era o cinema, um dos assuntos registrados em seus poemas e em suas crônicas. Em 1972, Drummond atuou em um documentário, “O fazendeiro do ar”, título homônimo de uma de suas obras publicadas em 1954, **Fazendeiro do ar e a poesia até agora**. É possível destacar também a adaptação, em 1966, do poema narrativo da obra **Lição de coisas** (1962) por Joaquim Pedro de Andrade. Há, ainda, o filme “O vestido” (2004), de Paulo Thiago, baseado no poema “O caso do vestido”, de **A rosa do povo** (1945).

O biógrafo comenta também que o ser entre experimental e mitológico que se tornou Drummond, começou a surgir nessa época por causa, em grande parte, do cinema. O poeta, por exemplo, descreve no poema “O grande filme” (OC, 2002, p.1140-1141) a sua impressão diante de **Intolerância**, de D. W. Griffith, exibido em Belo Horizonte em 1921, comprimida em quatro contos sobre a desumanidade do homem para com o seu semelhante. “O estilo portentoso, mega, pretensamente total do filme, não lhe fez a cabeça nem um pouco”

¹⁴⁶ Em *Busca do Tempo Perdido* é uma obra composta de três mil páginas e de sete volumes: *No Caminho de Swann* (1913), *À Sombra das Raparigas em Flor* (1919), *No Caminho de Guermantes* (1920-1921), *Sodoma e Gomorra* (1921-1922), *A Prisioneira* (1923), *A Fugitiva* (1927) e *O Tempo Redescoberto* (1927), revolucionou a construção romanesca do século XX, com sua obra de difícil classificação: a história de uma época e a história de uma consciência. *Albertine disparue (La fugitive)* foi traduzido para o português do Brasil pela primeira vez, em 1956, por Carlos Drummond de Andrade sob o título de *A fugitiva*. A Editora Globo de Porto convidou o escritor a traduzir o sexto volume da coleção francesa para compor a coleção Nobel. Em 2012, a Editora Globo, pelo selo da “Biblioteca Azul”, publicou uma nova edição da tradução realizada por Drummond, revista e acrescida de prefácio, resumo e notas por Guilherme Ignácio da Silva, e posfácio por Franklin Leopoldo.

(CANÇADO, 1993, p. 89). Em 1947, ele teria uma reação parecida ao ver **Ivan o Terrível**, de Eisenstein, que retrata a luta pelo poder. A personagem que ganharia sua admiração durante quase todo o século foi Carlitos, de Charlie Chaplin, como foi observado, previamente, nos poemas “A Carlito” (OC, 2002, p. 480-481) e “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” (OC, 2002, p. 220-227).

Contudo, em sua obra de estreia, **Alguma poesia** (1930) no poema “Infância” (OC, 2002, p. 6) essa relação - leitor/leitura – já é anunciada quando o eu lírico cita a história de Robinson Crusóe – personagem solitária criado pelo escritor inglês Daniel Defoe (1660-1731):

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
 Minha mãe ficava sentada, cosendo.
 Meu irmão pequeno dormia.
 Eu sozinho menino entre mangueiras
 lia a história de Robinson Crusóe,
 comprida história que não acaba mais.
 [...]
 No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu
 a ninar nos longes da senzala – e nunca se
 esqueceu
 chamava para o café.
 Café preto que nem a preta velha
 café gostoso
 café bom.
 Minha mãe ficava sentada cosendo
 olhando para mim:
 - Psiu... Não acorde o menino.
 Para o berço onde pousou um mosquito.
 E dava um suspiro... que fundo!

Lá longe meu pai campeava
 no mato sem fim da fazenda.

E eu não sabia que minha história
 era mais bonita que a de Robinson Crusóe.

O poema retrata as lembranças da infância, a tranquilidade que é viver no campo e a segurança que o núcleo familiar lhe oferecia no período em que o menino vivia em Itabira (MG). Nota-se que se trata de uma fase gostosa, sem maiores preocupações em que o pai montava a cavalo, o irmão pequeno dormia e o menino-poeta na sombra das mangueiras “lia a história de Robinson Crusóe / comprida história que não acaba mais”. Para completar “No meio

dia branco de luz” há a voz da preta velha, Sá Maria, sua babá e confidente, a quem o poeta cita pelo menos dez vezes ao longo de sua obra, chamando-o para o café “café gostoso, café bom”.

Note que além do hábito da leitura, o menino era solitário. “Eu sozinho entre as mangueiras”. A paixão, o amor, assim como a solidão, são sentimentos que permitem ao homem revelar um pouco sobre si. Drummond desnuda-se como forma de expressar essa solidão, como confidencia no poema “Mundo grande” (OC, 2002, p. 87):

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

A solidão não paralisou o poeta. Pelo contrário, transformou-se em matéria poética, além de torná-lo um leitor voraz. “Arqueologicamente falando, a solidão do menino e a leitura da história de Robinson se fundam no deserto (itabirano), onde em silêncio e rispidez cresceu a relação do filho com o pai” (SILVIANO, 2012, p. 29). Ao estudar esse sentimento, Dietrich declarou que “Ao dissecar o homem e sua solidão – mistura de apatia que se resigna e de corrida frenética em seu viver – Drummond reflexiona sobre a experiência existencial do homem” (DIETRICH, 1987, p. 13). É esse sentimento que aproxima o leitor – Drummond – da obra de Daniel Defoe. Observa-se um leitor solitário, silencioso e individual, na concepção da professora de Teoria Literária da PUC-SP Lucia Santaella, que em **Navegar no ciberespaço**: o perfil do leitor imersivo estuda três tipos de leitores: o contemplativo, o movente e o imersivo. A autora acrescenta que esse tipo de leitor nasce da íntima relação que se estabelece entre o leitor e o livro. Trata-se de uma leitura de intimidade que nasce em um espaço privado.

Escrita em 1719, a obra de Defoe conta a história de um marinheiro inglês que decidiu se aventurar e acaba perdido por vinte e oito anos numa ilha tropical. Descobre tempos depois que não estava sozinho. Faz amizade com um nativo, dá-lhe o nome de Sexta-Feira (dia da semana em que o encontrou), ensina-lhe sua língua e sua religião. Após anos de solidão, Robinson descobre um barco e retorna para seu país de origem.

Em **Tempo vida poesia** (2003), Drummond compartilha suas memórias com a amiga Lya Cavalcanti. Em tom de conversa informal, ela pergunta: “No seu caso especial, quais foram as imagens que você começou a refletir no espelho? Ou por outra, que fizeram de você um literato?” (ANDRADE, 2003, p. 1214). Drummond responde que a primeira imagem que

lhe vem à cabeça não é propriamente de um texto de literatura, um verso ou uma prosa, mas de um personagem de romance:

Não do romance em si, mas da figura projetada por ele. Porque o texto não era bem texto, era uma coleção de legendas a uma coleção de figuras, na versão infantil de *Robinson Crusoe*, de Defoe, na revista Tico-Tico (...). Creio que lhe devo minha primeira emoção literária, pois quando Robinson conseguiu se mandar da ilha, senti um nó na garganta: eu queria que ele conseguisse lá no resto da vida, solitário e domi-nador (*idem, ibidem*).

Lya Cavalcanti se impressiona com a resposta, pois já “fedelho” sonhava com as ilhas desertas. Mas Drummond confessa que “- Não era bem a solidão da ilha que me encanta no Robinson, era, talvez, inconscientemente, a sugestão poética” (*idem, ibidem*). As personagens assumem esse poder de instigar nossa imaginação e despertar em nossas mentes nossa admiração, interesse e identificação.

Conforme Santiago (2012), no poema “Infância” dedicado ao amigo Abgar Renault (1901-1995):

a criança-leitora se identifica com a imagem especular que lhe devolvem os quadrinhos da revista *O Tico-Tico*, que dramatizam para o público infantil o romance *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe. Ao ver-se a si mesmo no espelho da narrativa sobre as aventuras e desventuras de Robinson, ao identificar-se ao duplo especular, com que vai enxergar os familiares. Reconforta-se com as cantigas de ninar de Siá Maria, *outsider*, agora pela origem africana (SANTIAGO, 2012, p. 28).

A identificação entre a personagem ou a imagem de tudo aquilo que ela representa sempre existiu na literatura. Essa afinidade só é possível pelo aspecto humanizador que o escritor confere àquilo que ele escreve. A subjetividade lírica da poesia de Drummond, capaz de dramatizar a vida, parece ser a mesma do leitor ainda menino, por isso o afeto por Robinson Crusoe. O leitor de Defoe ficou deveras triste quando o herói do livro foi resgatado. No poema “Fim” (OC, 2002, p. 989), ele questiona:

Por que dar fim a histórias?
Quando Robinson Crusoe deixou a ilha
Que tristeza para o leitor do Tico-tico.
Era sublime viver para sempre com ele e com Sexta-Feira
Na exemplar, na florida solidão,
Sem nenhum dos dois saber que eu estava aqui [...]

“Por que dar fim a histórias?” é uma pergunta compartilhada por todos os leitores que acompanham uma narrativa. “Quando uma história acaba, seu ponto final faz desaparecer o mundo com o qual nós, leitores, fomos nos envolvendo, passo a passo e cada vez mais ao longo

da história. É essa sensação de perda que o poema Drummond registra” (LAJOLO, 2004, p. 12). Esses versos são a prova de que a leitura por prazer gera diversão, identificação e envolvimento. Na concepção de Marisa Lajolo [...] “a sugestão de que a aprendizagem e a experiência dessa solidão partilhada com silenciosos seres de papel e tinta que habitam as páginas dos livros são uma das grandes belezas da experiência de leitura literária” (*idem*, p. 14). A leitura silenciosa é um ato solitário, quando compartilhada, gera alegria e sensação de bem-estar, porque quem leu estabelece uma relação de empatia com o autor e quem escuta cria uma relação de identificação não só com o que ouviu, mas com quem contou.

A solidão é inerente à própria narrativa, como se pode observar nos poemas: “Ausência” - “Por muito tempo achei que a ausência é falta. E lastimava, ignorante, a falta”. (OC, 2002, p. 1236); “O Boi” - solidão do próprio poeta é a “Ó solidão do boi no campo/ ó solidão do homem na rua” (OC, 2002, p. 94-95); “José” - “Sozinho no escuro/ qual bicho-domato” (OC, 2002, p. 106-107); “Ausência” - “No Pico do Amor amor não está. Reina serenidade de nuvens[...]” (OC, 2002, p.993). O sujeito lírico sente-se solitário, porque as relações no século XX foram marcadas pela impessoalidade, sobretudo nas grandes cidades.

Com o advento da modernidade, a solidão transformou-se em um mal do século. Esse novo momento histórico, centrado no sujeito, primando pela subjetividade e pela interioridade geram um desencantamento religioso, político, científico, econômico, cultural e artístico. Em outras palavras, o homem saiu de um universo habitado pelo teocentrismo, pelo sagrado e passou a vivenciar o antropocentrismo, o racionalismo, o domínio da ciência e da técnica. O mundo dos deuses e dos mitos deu lugar ao conhecimento científico e o domínio da racionalização. Os valores e as relações humanas modificam-se bruscamente. Todo esse processo de racionalização transforma a concepção que o homem tem de si mesmo, do outro e do contexto no qual ele está inserido. O lugar do poeta e de sua poética são questionados, já que houve uma mudança na arte da palavra. Ele se sente sozinho e descrente na humanidade. No romance de Daniel Defoe, essa humanidade é simbolizada pelos “marinheiros industriais, colonizadores exemplares, sempre de olho nos ganhos, do que reclama o protagonista do poema” (*idem*, p. 17). Os marinheiros ficcionais de Defoe são os empresários reais de nosso século.

Ainda sobre o fim das histórias, Alberto Manguel, em **História da leitura** (2004) também nos relata um fato sobre suas leituras. Os livros deram-lhe um lar permanente, por isso não se sente sozinho: “um lar que eu podia habitar exatamente como queria, a qualquer momento” [...] (p.12). A leitura torna o homem pleno de conhecimentos, seguro de suas ações e mais consciente de suas atitudes, além de segurança para viver de acordo com suas crenças.

Fora do romance essa modernidade é representada por uma burguesia que detém o poder mercadológico e tecnológico. “Esse é tempo de partida, / tempo de homens partido” (OC, 2002, p. 125) confessaria o poeta. É nesse contexto que o eu lírico expressa sua solidão e sua revolta “Calo-me, espero, decifro. /As coisas talvez melhorem. / São tão fortes as coisas! / Mas eu não sou as coisas e me revolto” (OC, 2002, p. 125). Esse sentimento de solidão será recorrente em toda sua vida e, conseqüentemente, em sua poética. Tornou-se, dessa forma, um homem-poeta mais retraído, mais melancólico e mais *gauche*. Em outro momento, ele confidenciaria em “Mundo Grande” (OC, 2002, p. 87-88)

(Na solidão de indivíduo
Desaprendi a linguagem
Com que os homens se comunicam).

A ilha representa a realidade na qual o poeta estava inserido. “Em Drummond, a ilha é a obsessão do ser que ama – realmente ama – a solidão e nela se completa. A ilha, pela sua natureza geográfica libertadora, é a configuração da sua intrínseca solidão” (MORAES, 1970, p. 9). Lendo a biografia do próprio poeta percebemos um homem-casulo, cuja existência assemelhava-se a um pedaço de terra rodeada de água por todos os lados.

Seja na poesia ou na prosa (crônica), “Vinte Livros na Ilha”, Robinson Crusóé é mencionado. A leitura gera uma convivência entre o autor e o leitor, uma certa amizade silenciosa e intensa que os faz criar afinidades. Nesse sentido, acreditamos que houve uma identificação da solidão do leitor com a experiência da personagem de Defoe. Leitura é uma experiência de alteridade. “O ‘outro’ do texto, seja do narrador, seja de uma personagem, sempre nos manda de volta, por refração, uma imagem de nós mesmos” (JOUVE, 2002, p. 132). Em outras palavras, o leitor Carlito e Robinson Crusóé carregam a imagem da *gaucherie*. Ler não é um simples ato de mencionar palavras, mas uma experiência concreta.

Essa experiência foi sentida intensamente na infância por esse menino chamado Carlos. Anos depois, ele mesmo se questiona: “Como foi que a infância passou e nós não vimos?” (ANDRADE, 2003, p. 212). Até hoje interrogo aquele menino que durante quatro anos foi aluno deploravelmente bom do grupo escolar [...]. No entanto, o menino existiu, sofreu, brigou, amou, desesperou, cresceu” (*idem*, p. 213). Passou entre as mangueiras, no aconchego de sua família, na companhia dos colegas de escola, desenvolvendo o desejo de ter seus textos publicados nas primeiras páginas dos jornais. Conforme Silviano Santiago:

A infância passou sem ter sido vista. Lendo seus primeiros livros de poemas, não há como comparar a *experiência escrita* do filho de fazendeiro mineiro às

vivências similares da cearense Rachel de Queiroz (*O quinze*, 1930) e do paraibano José Lins do Rego (*Menino de Engenho*, 1932) (2012, p. 27).

Cada um com suas experiências. Ainda segundo o crítico, a infância é apreendida por um processo de deslizamento semântico. As atividades exercidas pelo núcleo familiar se apequenam para que outras atividades se agigantem. E acrescenta também:

A ausência dos familiares – até mesmo da cidade enquanto paisagem – é ressarcida pela presença obsessiva da leitura, leitura esta que constitui o outsider ao clã dos Andrades, cujos olhos combinam palavras traduzidas do inglês e imagens estrangeiras (*idem*, p. 28).

Conforme Marisa Lajolo (2004), foi na Revista *Tico-Tico*, provavelmente através de uma adaptação, que o poeta teve contato com a História de Defoe, em consulta da pesquisadora à coleção do bibliófilo José Mindlin (1914-2010), que possuía as edições da revista.

Embora a Revista apresentasse uma certa influência francesa, o conteúdo mantinha sua identidade nacional. Carlito a recebia regularmente, já que era um de seus assinantes. Receber a *Tico-Tico* era motivo de prestígio entre os amigos, como está registrado no poema “Assinantes” (OC, 2002, p. 989):

Somos leitores do Tico-Tico.
Somos importantes, eu e Luís Camilo.
Cada um em sua rua.
Cada um com sua revista.
O que um sabe, o outro sabe.
Ninguém sabe mais do que sabemos.
É nossa propriedade Zé Macaco.
Jagunço vai latindo a nosso lado
e Kaximbown nos leva
convidados especiais ao Pólo Norte.
Nossa importância dura até dezembro.
Temos assinaturas anuais.

O sujeito lírico e Luís Camilo, importantes por serem leitores da *Tico-Tico*, “Cada um em sua rua”, “Cada um com sua revista” têm acesso as mesmas informações, já que tiveram acesso ao mesmo material. “Ninguém sabe mais do que sabemos”. A importância desses leitores tinha um prazo de validade: “Nossa importância dura até dezembro. / Temos assinaturas anuais”. É preciso destacar que se trata de leitores privilegiados, pois são oriundos de famílias que têm um poder aquisitivo capaz de renovar as assinaturas.

Vê-se a importância do grupo familiar no processo de formação do leitor. Não basta apenas gostar de ler, é preciso ter acesso à obra literária. Além da *Tico-Tico*, “Ninita Castilho pôs ao alcance de Carlito a sua coleção de revistas vindas do Rio de Janeiro, principalmente a *Careta* e *Fon-Fon*” (CANÇADO, 1993, p. 38). O escritor acrescenta: “Na *Careta*, que tinha a exclusividade da publicação dos sonetos finais de Olavo Bilac, Carlito pôde mergulhar no seu amor jamais abalado pelo poeta parnasiano [...]” (*idem, ibidem*). Drummond, como outros modernistas, se opunham à elitização da linguagem, a arte pela arte, pregada pelo Parnasianismo, não ao processo criativo e estético de seus escritores.

Príncipe dos poetas parnasianos, Bilac, escreveu alguns dos sonetos mais célebres da Literatura Brasileira. Em **Tempo vida poesia** (2003), Drummond nos conta essa admiração por Bilac, riqueza de sua infância: “Soneto de Bilac era alguma coisa como a vária do *Jornal do Comércio*, está no plano político, aquele no plano literário. [...] Sempre amei Bilac, embora não o confessasse no período modernista; [...] nas páginas da *Careta*, ilustrada por J. Carlos” (ANDRADE, 2003, p. 1216). Bilac foi um dos amores confessos do itabirano.

O mais fascinante desse fato é ver um escritor modernista, defensor do verso livre, cujo humor e ironia são latentes em seus textos, e de uma literatura mais acessível ser admirador da obra de poetas parnasianos e simbolistas como Álvaro Moreyra, sonetistas de primeira grandeza.

Outros sonetistas esmerados em Língua Portuguesa merecem ser citados: “Fernando Pessoa, José Régio, Miguel Torga, Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt, Ribeiro Couto, Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade”, conforme Maussad Moisés (2000, p. 95). Drummond tem belíssimos sonetos¹⁴⁷.

Quanto às revistas lidas, nas páginas de *Fon-Fon*, Drummond guardou em sua memória “(como revela sua colagem das mais de quinhentas fotos de Maria Julieta)” a “posição dos títulos, das legendas, das fotos e da colocação dos anúncios [...]”, além de engolir “capa-e-espada para a vida inteira” (CANÇADO, 1993, p. 39). A professora Lucia Santaella (2004) declara que “o leitor do livro é o mesmo da imagem e este pode ser o leitor das formas híbridas de signos e processos de linguagem [...]” (p. 16). Ou seja, ler é um processo amplo e cada vez mais há uma aproximação entre a palavra, a imagem, o desenho, o gráfico, a tabela etc. A

¹⁴⁷ “Soneto da perda esperança” (OC, 2002, p. 45), “Soneto do pássaro” (OC, 2002, p. 424), “Sonetos heredianos” (OC, 2002, p.1360), “Soneto de Odylo e Nazareth” (OC, 2002, p. 1454), “Soneto da buquinagem” (OC, 2002, p. 318). Há casos em que o poeta brinca com essa forma imortalizada por Camões, como é o caso de “Sonetinho do Falso Fernando Pessoa” (OC, 2002, p. 251) e “Estrambote Melancólico” (OC, 2002, p. 407).

estudiosa classifica esse tipo de leitor, como imersivo ou virtual, que nasce da multiplicidade das imagens sígnicas e ambientes virtuais.

Essa revista, no Brasil, publicou os romances do francês Michel Zévaco, **Les pardaillan**, Robert d' Autremont, Ragastain, Princesa Manfredi, **A ponte dos suspiros**, **O pátio dos milagres**, **Fausto**, além de nomes, como Arthur Dorliac, Giorgio Regnal e Henry Lavedan. “Drummond garante ter lido apenas por falta de opção. “Afim de mais, era matéria impressa, e tinha a atração dos desenhos coloridos na capa” (CANÇADO, 1993, p. 39). Apesar dessas leituras terem permeado a sua infância, Drummond “não se intoxicou à toa” com aquele “mundo esticado e repuxado como uma capa de seda, na qual a paixão amorosa e o aniquilamento se alternam como um zanga-burrinho enlouquecido” (*idem*, p. 40). Mesmo por falta de opção, segundo o próprio poeta, essas leituras só contribuíram para o tornar um leitor mais criterioso, mais arguto e mais exigente.

As leituras não param por aí. As fontes que mataram a primeira sede literária do menino Drummond foram:

Além de *Robinson* infantil, li a *História de Carlos Magno* e dos *Dozes Pares da França*, em edição da capa vermelha da Livraria Garnier (...), e me lembro que não me interessou muito. (...) Já *As Aventuras de Bertoldo*, Bertoldinho e Cacasseno, literatura de folheto, achei deliciosa [...] (ANDRADE, 2003, p. 1215)

Na época, esses livros não eram acessíveis. Lya Cavalcanti pergunta ao amigo como ele teve acesso a esse material. “- Emprestado por um homem do povo, de imaginação artística e poucas letras, o pedreiro e santeiro Alfredo Durval [...]” (*idem, ibidem*). A amizade com o pedreiro, construtor, o mulato trabalhador, anticlerical e intelectual Alfredo Durval e Drummond, que contava ainda com 10 anos aproximadamente, foi imediata. O menino aproveitava as idas à casa do amigo “para pegar emprestado os fascículos de Alexandre Dumas, ou as histórias do detetive nova-iorquino Nick Carter [...]” (CANÇADO, 1993, p. 42). Seu gosto literário era eclético. Ter amigos é uma das experiências mais enriquecedoras que o homem pode ter, principalmente se esse amigo te proporciona vivenciar acontecimentos positivos, como a leitura. Família e amigos são potenciais incentivos de leitores literários.

Além de Durval Pereira, havia outros amigos que lhe emprestam revistas para ler, como o bom Eurico. “Eu lia, devolvia, tornava a pedir[...]”. Existiam, ainda, outras moças de famílias diferentes que “emprestavam ao menino leitor que lhe batia à porta” (ANDRADE, 2003, p. 1216). O poeta confessa anos depois que foram “Essas revistas, lidas, relidas, alisadas no excelente papel *couché*, fizeram minha iniciação literária, muito imperfeita, mas decisiva” (*idem, ibidem*). Embora julgue que elas eram “imperfeitas”, isto é, não adequadas para um

menino, reconhece que as revistas foram importantes naquele momento. Elas ficaram registradas em sua memória “Guardo até hoje visualmente de cor, por assim dizer, páginas e páginas das duas. Sei a posição das gravuras, os títulos das matérias” (*idem, ibidem*). Ler por prazer é um registro que não se apaga da memória do leitor.

Outra lembrança amável do garoto leitor era o amigo delegado, “amante das leituras”, Dr. João de Deus Sampaio. “Eu ia visitá-lo para pedir emprestado Guerra Junqueiro” (ANDRADE, 2003, p. 1216). Admirador do Realismo português, admirava a prosa de Eça e a poesia do escritor de **Gritos da alma** (1912), um dos mais engajados da geração de 70, movimento acadêmico do século XIX, que tal como o Modernismo brasileiro, revolucionou a política, cultura e a literatura portuguesa.

Interessante notar que o menino-leitor teve muito contato, primordialmente, por meio de revistas. Diante dessa realidade, a amiga Lya Cavalcanti pergunta ao poeta: “– A literatura brasileira, para você, não ia além de textos de revistas?”. O poeta responde:

- Bem, a literatura brasileira, ou melhor, o espírito da literatura brasileira era representado pelo Grêmio Dramático e Literário Arthur Azevedo [...] Já então a professora Dona Balbina, no grupo escolar que me honro de ter frequentado (nada melhor que a escola pública daquele tempo, democrática e levada a sério), identificara em mim não sei que embrião de bossa literária, e fiquei com fama de possível literato futuro (*idem, ibidem*)¹⁴⁸.

As experiências no Grêmio Literário e na escola fortalecem, paulatinamente, o leitor Drummond e alimentam o futuro escritor. Foi por essa idade que o menino-leitor fez um pedido ao coronel Carlos de Paula Andrade: que lhe comprasse a “Biblioteca Internacional de Obras Célebres, uma coleção de volumes, publicada pela “Sociedade Internacional” com sede e consultores, praticamente, pelo mundo inteiro e “no Brasil, José Veríssimo, João Ribeiro e Lindolfo Collor” (CANÇADO, 2003, p. 2003). O poema “Biblioteca Verde” (OC, 2002, p. 990-992), seis estrofes, é o registro desse momento:

Papai, me compra a Biblioteca Internacional de
Obras Célebres.
São só 24 volumes encadernados
em percalina verde.

¹⁴⁸ Um grêmio literário é um espaço que um grupo determinado de pessoas se reúnem com um fim específico. A experiência de integrar esse cenário, junto com meninos mais velhos e veteranos, proporcionou a Drummond uma rica experiência com as letras. Enaltece o papel da escola pública e dos professores de seu tempo que faziam um trabalho sério e conseguiu identificar naquele menino um “literato futuro”. Foi, justamente, no início do século XX, na década de 1920, que a educação passou a ser amplamente discutida de forma mais aprofundada movimento escolanovista, que fazia severas críticas ao ensino tradicional. Defendiam uma nova escola, onde o estudante tivesse autonomia. Infelizmente, em nosso século, algumas as instituições públicas procuram adestrar e domesticar os estudantes, através de um ensino bancário e tradicional. Não compreenderam, ainda, que o papel da escola não é preparar o aluno para vencer desafios ou para o mercado de trabalho, mas sim formar indivíduos livres, críticos e atuantes. Todo esse trabalho passa pela leitura e pela escrita.

Meu filho, é livro demais para uma criança.
 Compra assim mesmo, pai, eu cresço logo.
 Quando crescer eu compro. Agora não.
 Papai, me compra agora. É em percalina verde,
 só 24 volumes. Compra, compra, compra.
 Fica quieto, menino, eu vou comprar.

Rio de Janeiro? Aqui é o Coronel.
 Me mande urgente sua Biblioteca
 bem acondicionada, não quero defeito.
 Se vier com arranhão recuso, já sabe:
 quero devolução de meu dinheiro.
 Está bem, Coronel, ordens são ordens.
 Segue a Biblioteca pelo trem-de-ferro,
 fino caixote de alumínio e pinho.
 Termina o ramal, o burro de carga
 vai levando tamanho universo.

Chega cheirando a papel novo, mata
 de pinheiros toda verde. Sou
 o mais rico menino destas redondezas.
 (Orgulho, não; inveja de mim mesmo.)
 Ninguém mais aqui possui a coleção
 das Obras Célebres. Tenho de ler tudo.
 Antes de ler, que bom passar a mão
 no som da percalina, esse cristal
 de fluida transparência: verde, verde.
 Amanhã começo a ler. Agora não.

Agora quero ver figuras. Todas.
 Templo de Tebas. Osíris, Medusa,
 Apolo nu, Vênus nua... Nossa
 Senhora, tem disso nos livros?
 Depressa, as letras. Careço ler tudo.
 A mãe se queixa: Não dorme este menino.
 O irmão reclama: Apaga a luz, cretino!
 Espermacete cai na cama, queima
 a perna, o sono. Olha que eu tomo e rasgo
 essa Biblioteca antes que pegue fogo
 na casa. Vai dormir, menino, antes que eu perca
 a paciência e te dê uma sova. Dorme,
 filhinho meu, tão doido, tão fraquinho.

Mas leio, leio. Em filosofias
 tropeço e caio, cavalgo de novo
 meu verde livro, em cavalarias
 me perco, medievo; em contos, poemas
 me vejo viver. Como te devoro,

verde pastagem. Ou antes carruagem
de fugir de mim e me trazer de volta
à casa a qualquer hora num fechar
de páginas?

Tudo que sei é ela que me ensina
O que saberei, o que não saberei
nunca,
está na Biblioteca em verde murmúrio
de flauta-percalina eternamente.

Na primeira estrofe, temos a insistência de Carlito para adquirir a Biblioteca Internacional de Obras Célebres. E o pai lhe diz “Meu filho, é livro demais para uma criança”. No entanto, ele já tem uma resposta pronta: “Compre assim mesmo, pai, eu cresço logo”. Ou seja, nada ficará perdido, porque à medida que eu crescer, ainda continuarei lendo. Mas o coronel, que via Carlito ainda “pequeno” para aquele tipo de leitura responde-lhe: “Quando crescer eu compro. Agora não”. Mas o filho não se dá por vencido e continua a insistir: “Compre, compre, compre”. O pai se dá, então, por derrotado e diz: “Fica quieto, menino, eu vou comprar”. Ser leitor é ser insistente.

Na segunda estrofe, o coronel liga para o Rio de Janeiro e com toda imponência compra os tão pedidos livros: “Me mande urgente sua Biblioteca / bem acondicionada, não quero defeito”. E do outro lado da linha alguém, servilmente, responde: “Está bem, Coronel, ordens são ordens”. O verso denota com precisão as relações hierárquicas entre o comprador (coronel) e o vendedor dos produtos. Na modernidade, para integrar-se à sociedade é preciso responder a ela modelando-se a suas regras.

Na terceira, os livros chegam “cheirando a papel novo” e o menino sente-se o mais rico “destas redondezas”, porque agora é detentor de uma pequena fortuna. O sentimento não é de orgulho, mas de inveja de si mesmo, porque “Ninguém mais aqui possui a coleção / das Obras Célebres”, por isso mesmo ele precisa “ler tudo”. Mas antes, o menino se delicia passando a mão no livro, cujo material é percalina, um “cristal / de fluida transparência: verde, verde”. O sentimento é de carinho e de ternura apodera-se desse leitor.

Na quarta estrofe, é o início de uma aventura: conhecer o “Templo de Tebas. Osíris, Medusa/Apolo nu, Vênus nua...”. O espanto é grande diante da nudez: “Senhora, tem disso nos livros?”. Não sabíamos, e não tínhamos como saber, que o menino que se espantava com o nu naquele momento, em meados dos anos 70 escreveria um tipo de poesia que escandalizaria leitores “tradicionais”, que pareciam desconhecer ou não vivenciar “o amor erótico”. O livro **O Amor natural** (1992) revelou as poesias eróticas que Drummond manteve ocultas durante anos

e só aceitou publicar após a sua morte, pois tinha receio do julgamento alheio e de ser chamado de “velho bandalho”. Era tanto material a ser lido, que começa a incomodar a própria família: “A mãe se queixa: Não dorme este menino. / O irmão reclama: Apaga a luz, cretino!”. As leituras do menino leitor alteravam o cotidiano do clã dos Andrades.

Assim como o poeta lutou com as palavras, o menino lutou para ler sua Biblioteca “Mas leio, leio. Em filosofias /tropeço e caio, cavalgo de novo...”. Às vezes lia, não compreendia, mas permanecia firme diante de seu propósito. Só de uma coisa o menino tinha certeza “Tudo que sei é ela quem me ensina”. Nas palavras de Vicent Jouve [...] “É possível que a leitura – não exatamente a leitura, mas a cerimônia da leitura que a criança celebra com tanto gosto – seja um rito de introdução à intimidade. Ela é, ao mesmo tempo, seu meio, sua paródia, seu exercício real embora difícil” (JOUVE, 2002, p. 139-140). Esse ritual, no início, pode ser espinhoso, mas o hábito o torna prazeroso.

A Biblioteca era habilmente adaptada às necessidades dos leitores, com trechos e fragmentos da literatura e do pensamento filosófico, religioso e científico, seja “dos tempos antigos, medievais ou modernos”, a “Biblioteca acabava por ser uma compilação redonda e confiável da cultura humana” (*idem, ibidem*). Ela é sinônimo de liberdade, de conhecimento e de democratização do saber. Quanto mais contato com as bibliotecas, mais possibilidades de as crianças se interessarem pelos livros.

Além do pai, o irmão Altivo, estudante de direito, também foi grande incentivador de Carlos – “Feliz o menino ou adolescente que pode contar com a ajuda de alguém mais velho para caminhar entre os sonhos confusos da imaginação literária” (ANDRADE, 2003, p. 1218). Para ele mandou revistas, jornais, livros e o oportunizou a conhecer muitos escritores, dentre eles Fialho d’ Almeida (1857-1911) e Eça de Queirós (1845-1900). “Passar de Fialho a Eça foi um salto de vara curta: fiquei freguês do segundo, e, pela graça de Deus, cheguei cedinho a Machado de Assis. Deste não me separei nunca [...]” (*idem, ibidem*). Segundo Drummond, o irmão foi o responsável por conduzi-lo ao “país da literatura” [...] “A literatura vivia em mim, não existia lá fora” (*idem, ibidem*). A declaração do poeta nos revela que ele concebia a literatura como um conjunto de obras lidas que transformaram sua vida. Era uma experiência interna que ocorria entre ele, na condição de leitor, e o livro.

De leitor de revistas à Biblioteca Internacional: estamos diante de um leitor múltiplo, eclético. Sua entrada no “tamanho universo” da “Biblioteca Internacional ainda hoje tem, de cara, um efeito alucinatório, paralisante, próprio da chamada de submissão ao mundo duro, severo, impessoal da chamada “literatura sapiencial” que abre a coleção [...]” (CANÇADO, 1993, p. 47). O contato com tantas obras estrangeiras não tornou o menino um

leitor deslumbrado com a cultura do colonizador. Pelo contrário. A obra drummondiana enaltece seu país e seu povo.

Todas essas obras contribuíram para criação de um leitor maduro e arguto, pronto para sair pelo mundo, como observamos em “Iniciação Literária” (OC, 2002, p. 989):

Leituras! Leituras!
 Como quem diz: Navios...Sair pelo mundo
 voando na capa vermelha de Júlio Verne.

Mas por que me deram para livro escolar
 a Cultura dos Campos de Assis Brasil?
 O mundo é só fosfatos – lotes de 25 hectares
 – soja – fumo – alfafa – batata doce – mandioca –
 pastos de cria – pastos de engorda.

Se algum dia eu for rei, baixarei um decreto
 condenando este Assis a ler a sua obra.

Quando o matemático Arquimedes encontrou a solução para um dos problemas que resolvia, gritou: “eureka”. Quando o menino leitor descobre o mundo maravilhoso da arte de ler, ele diz: “Leituras. Leituras”. E compara sua descoberta às da personagem Phileas Fogg e seu valete, Passepartout, de circum-navegar pelo mundo em oitenta dias, de Júlio Verne.

Todavia, o prazer da leitura torna-se um desprazer, pois ao menino foi dado um livro de Assis Brasil, onde “O mundo é só fosfatos – lotes de 25 hectares / – soja – fumo – alfafa – batata doce – mandioca – / pastos de cria – pastos de engorda”. O diálogo com outros autores, a intertextualidade, que trabalhamos no terceiro capítulo, é parte do poema. Na primeira estrofe, o poeta faz uma referência ao escritor francês Júlio Verne (1828-1905) e sua obra **A volta ao mundo em oitenta dias** (1872). Na segunda, o homenageado é o escritor brasileiro Francisco de Assis Almeida Brasil (1932) e a obra **Cultura dos campos** (1977).

O sujeito lírico questiona por que lhe foi dado o “livro escolar / a Cultura dos Campos de Assis Brasil?”, cujo assunto é desestimulante para sua idade e que o afastava da obra minando seu interesse em continuar lendo. Ler por obrigação é o modo mais rápido de criar não leitores.

Quanto à leitura de um poema, Ítalo Moriconi (1992) afirma que ele sempre está aberto à interpretação do leitor. Acrescenta que “Toda leitura, sendo ato de amor pelo poema é, também, ato de posse sobre ele” (p. 18). Nesse sentido, acabamos por cometer um ato de traição. Contudo, antes de ser “vítimado por uma traição, o poema é que é infiel por natureza, pois não

abre mão de estar disponível para o exercício de infinitos e anônimos atos de amor” (*idem*, p. 18-19). Esse é o único caso que a exclusividade absoluta seria limitadora, triste e reducionista.

Em outras palavras, o ato de ler é uma relação puramente dialógica com seu leitor. Ler é ser capaz de criar sentidos e significados. Esse significado, o menino Drummond encontrou em Júlio Verne, mas não o encontrou em Assis Brasil.

Esse distanciamento de Carlito com a obra indicada para a leitura fez com que ele chegasse a uma resolução: “Se algum dia eu for rei, baixarei um decreto / condenando este Assis a ler a sua obra”. Ou seja, Assis Brasil lerá sua própria obra, enquanto ele, Carlos, lerá aquilo que para ele faz sentido, assume significado, como é o caso de Júlio Verne. Sem significado, não há prazer em ler. A vontade de ser rei também se fez presente em outro poema “Para Sempre” (OC, 2002, p.491) - “Fosse eu rei do mundo / Baixava uma lei: / Mãe não morre nunca / Mãe ficará sempre / Junto de seu filho”. Ler o que não se gosta e ter as mães para sempre são dois desígnios que poderiam perdurar em qualquer circunstância.

Essa reação é de um leitor maduro, que cedo despertou para a leitura, que leu aquilo que lhe interessava. Não estava disposto, assim, a ler um livro que para ele não fazia o mínimo sentido. Até porque “Cada leitor, para cada uma de suas leituras, em cada circunstância, é singular” (*idem, ibidem*). É preciso se identificar com o que se lê, caso contrário, a leitura torna-se um desprazer.

Ler significa entendimento e questionamento de si e do mundo. A leitura sempre esteve presente na vida do menino Carlos Drummond de Andrade. O poder aquisitivo de sua família permitiu que tivesse acesso não só a livros e a jornais, mas a revistas, como a *Tico-Tico* e a *Fon-Fon*. Participou de um grêmio literário e na mocidade, integrou um grupo, Estrelas, de rapazes que também desenvolveram o gosto pela leitura. Iniciou lendo o mundo através das imagens e registrou-as em forma de poesia, de contos e crônicas. Foi um leitor solitário, astucioso e inteligente. Cedo leu os franceses, os ingleses, os portugueses, os brasileiros, leu por prazer e leu por obrigação.

O fato de se opor a um movimento elitista, como o Parnasianismo, não diminuiu sua admiração por Olavo Bilac (1865-1918), ou mesmo pelos simbolistas, tais como Alberto Moreira (1857-1937) e Alphonsus de Guimaraens (1870-1921). Todas essas leituras certamente contribuíram para o seu processo de escrita, logo é primordial entender como o poeta leu e foi lido.

4.3 Drummond: o mundo do leitor e o leitor do mundo

Talvez não haja na nossa infância dias que tenhamos vivido tão plenamente como aqueles que pensamos ter deixado passar sem vivê-los, aqueles que passamos na companhia de um livro preferido. (PROUST, 2003, p. 9)

Cada um de nós lê o mundo a partir do contexto histórico a que pertence, com seus valores e seus princípios. Como leitura gera leitura, quando lemos um escritor, somos capazes de compreender de que forma ele também leu os acontecimentos mais próximos ou mesmo distantes de si, já que que na condição de indivíduo social, dificilmente deixaria de ressignificá-los em sua obra.

Para entendermos como Drummond leu o mundo, precisamos juntar algumas informações que nos possibilitem conhecer se não todos, mas alguns posicionamentos expressos em sua obra. À medida que lemos, também somos lidos. A grande questão é: como Drummond leu o mundo? Como o mundo, através da crítica literária, leu Drummond? Nosso enfoque é compreender de que forma o poeta leu o mundo, assim como o mundo o leu.

Um primeiro ponto que permitirá reconhecermos a leitura de Drummond sobre o mundo é o seu núcleo familiar. Sabemos que foi filho de coronel e nasceu em uma cidade do interior: em Itabira do Mato Dentro (MG), “ali, mundo não se assemelhava nem à natureza nem à cultura, mas a uma terceira coisa entre os dois [...] uma monstruosidade geológica, uma dissonância planetária, com uma quantidade astronômica de minério[...]” (CANÇADO, 1993, p. 31). Geograficamente, Carlos nasceu distante de importantes acontecimentos da sociedade. Na crônica “Como comecei a escrever”, ele relata que por volta de 1910, no interior do Brasil não havia rádio, tampouco televisão e o cinema chegava apenas uma vez por semana, aos domingos. “As notícias do mundo vinham pelo jornal, três dias depois de publicadas no Rio de Janeiro. Se chovia a potes, a mala do correio aparecia ensopada, uns sete dias mais tarde. Não dava para ler o papel transformado em mingau” (ANDRADE, 2003, p. 15). Em “Cidadezinha qualquer” (OC, 2001, p. 23) conhecemos uma localidade onde gente e bichos “homem, cachorro e burro” caminham devagar. O tédio vivido pelo sujeito lírico faz com que o tempo transcorra em “câmera lenta”.

Outro fator relevante é o fato de que ao nascer, quatro de seus irmãos já haviam morrido, antes mesmo completar dois anos. No poema “O preparado” (OC, 2002, p. 956), o sujeito lírico desabafa sobre a ausência de um ente querido:

Por que morreu aquele irmão
 que há pouco brincava no quarto
 sem qualquer signo na testa?
 [...]

O mistério e a incerteza caracterizam a morte. Ela representa o medo do sujeito por aquilo que não se pode conhecer; um desafio para as mais diferentes culturas que buscam respostas nos mitos, nas artes, na filosofia e na religião, para tornar compreensível o incompreensível. Ela nada mais é do que a expressão do desamparo e do não entendimento de um sujeito lírico “que há pouco brincava no quarto” com “aquele irmão”. Morte e dor caminham juntas.

Martin Heidegger, em “A essência da linguagem”, declara que “mortais são aqueles que podem fazer a experiência da morte como morte” (2003, p. 170). Ou seja, só o homem, na condição de detentor da linguagem, é capaz de fazer da morte matéria-prima para a construção de sua Poética. “Linguagem é advento iluminador-velador do próprio ser” (HEIDEGGER, 2005, p. 28). Sendo assim, a linguagem é o que dá vida ao homem. Ele pertence à linguagem, assim como esta lhe abre as portas para o mundo, sendo, pois, o seu habitar o mundo. A morte exige de nós que pensemos na vida que temos e na vida que queremos. Viver na autenticidade ou na inautenticidade é uma escolha que cabe exclusivamente a nós mesmos.

O eu lírico sente não conhecer aqueles de seu próprio sangue que partiram sem “qualquer signo na testa”. Ele próprio nasceu vaticinado por um anjo torto. Ao nascermos, nossa trajetória já estaria determinada? Dela não poderíamos escapar?

A visão mitológica também compreendia o destino a partir da imagem das Moiras, três irmãs, representadas por três mulheres lúgubres, responsáveis por tecer o fio da vida de todos os indivíduos. Viver e morrer são palavras antônimas. Ambas, assim como o ferro de Itabira (MG), marcaram o caminho desse sujeito lírico. O seu isolamento foi, pois, de natureza dupla: geográfica e fraternalmente.

Outro ponto a ser destacado é o fato de que o menino Carlos só frequentou colégios internos dos mais tradicionais, em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro. Contudo, nesse ambiente austero e regido por normas severas, foi instigado a ler e a escrever. Ele mesmo confidenciou: desde “garoto sentia a força da criação literária” (ANDRADE, 2003, p. 1215) motivo pelo qual foi conduzido para o “país da literatura” (*idem*, p. 1218) pela família, pelos amigos e pelos professores. Dentro do garoto Carlos já pulsava o desejo literário e o ambiente escolar contribuiu para aflorá-lo. O menino, que se tornaria escritor, conservou desde a infância a literatura dentro si.

Inicialmente, foi um leitor de revistas, como: *Fon-Fon*, *Tico-Tico*, *Para Todos* e *Ilustração Brasileira*. No ambiente escolar, produziu um jornal manuscrito que “guardava bem escondido do riso dos mais velhos” (*idem*, p. 1220). A timidez e a vergonha foram características que impregnaram o menino, o adolescente, o homem e o escritor Drummond.

É preciso atentar para o fato de que primeiro enveredou pelo mundo do jornalismo, depois veio a poesia. Antes mesmo de escrever, desenvolveu a difícil habilidade de ler o cotidiano do homem comum que se sente solitário, que sofre pela ausência do ser amado, que sorri para a vida, embora muitas vezes ela seja dura e fria, que não se enquadra aos padrões sociais, porque, talvez, como o próprio poeta “Quase não conversa. / Tem poucos, raros amigos” (OC, 2002, p. 5). Estar à margem é como muitos se encontram na modernidade.

A leitura e a escrita aconteceram a um só tempo. A partir do momento em que começou a ler, registrou o que pôde nas páginas dos jornais: “O jornalismo é escola de formação e de aperfeiçoamento para o escritor, isto é, para o indivíduo que sinta a compulsão de ser escritor” (ANDRADE, 2003, p. 1221). Drummond dizia que o jornalismo ensinava a escolher as palavras, o poder de concisão, de objetividade, de clareza, a dimensão do texto e como se aproximar do leitor. E o mais importante: “Não admite preguiça, que é o mal do literato entregue a si mesmo” (*idem, ibidem*). Sendo o jornal diário, o jornalista precisa ler e reler a todo instante os fatos locais, nacionais e internacionais. Jornalismo e Literatura dispõem, cada um, de especificidades, técnicas e estilos variados, contudo, ambos se contaminam, não propriamente no campo da temática, mas no interior do próprio discurso.

Na condição de jornalista, Drummond foi um “Redator de Plantão” (OC, 2002, p. 1178-1179):

Opereta no caminho do jornal.
Se vou à Clara Weiss não faço artigo
de fundo, bem ventruado, como quer
o recado do Palácio do Governo.

Se faço o artigo da gazeta oficial,
perderei Clara Weiss e as mulhereronas
que em seu redor alçam pernas cantatórias.

[...]

O poema remete o leitor ao trabalho que o poeta desenvolveu no *Diário de Minas*, órgão do Partido Republicano Mineiro. O sujeito lírico esclarece como é sua rotina de trabalho e a compara a uma opereta, ou seja, uma ópera pequena. Se comparece a Clara Weiss¹⁴⁹, fica

¹⁴⁹ Personagem do filme *Vienna Blood*, ambientado na Áustria de 1900, adaptado dos romances de Liebermann de Frank Tallis.

inviável escrever o artigo com informações substanciais, conforme deseja o “Palácio do Governo”. A rotina diária de escrever artigos para o jornal impossibilita o eu lírico de realizar aquilo de que gosta, porque a escrita jornalística é diária e exige, pois, muito tempo e dedicação. Também em “Verbo e verba” (OC, 2002, p. 1179-1180), ironiza com o ambiente jornalístico de “Belo Horizonte”, pois não sabe ao certo o que é e qual o seu papel: “É redação? / É academia. Parnaso?”, uma vez que são “Dois diários num só?”, ou “Boletim do PRM”, ou “clarim do modernismo”, ou “usinas de poemas sem metro [...]”¹⁵⁰. Desse modo, o jornal é um espaço de aprimoramento da escrita. Independentemente a que fim se propõe, o escritor faz o que sabe: escreve.

Mas ainda no ambiente escolar iniciado tarde dado o fato de sua saúde ser frágil, finalmente, adentra os portões do Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte, contudo, só resiste quatro meses e retorna para Itabira. Passou exatos dois anos “na boa vida, na vida monótona do interior” (ANDRADE, 2003, p. 1222). Imaginou que fosse morrer de tédio, por isso resolveu ser “caixeiro da loja do Nhô, sem direito a salário, mas podendo furtar chocolates da prateleira” (*idem, ibidem*). Pôde ainda conhecer pessoas as mais diferentes possíveis e escutar suas conversas. Saber ouvir é uma das características basilares de um escritor. A escuta nos possibilita uma melhor expressão.

A “boa vida” se prolonga até sua chegada no colégio Anchieta, em Nova Friburgo, Rio de Janeiro, onde viveu as mais díspares experiências: vivenciou um longo período produzindo literatura para o jornal *Aurora Colegial*, conheceu, pela primeira vez, o poder da censura, pois os padres alteravam seus textos, embora tenha sido “coronel e general em Português, Geografia, Francês, Religião, História. Quem fizesse boa prova era coronel; ótima general” (*idem*, p. 1223). Esse fato não o impediu de ser expulso como “anarquista teórico”. E reflete sobre si próprio: “(católico praticante, eu, o temente a Deus, o comungante das primeiras sextas feiras do mês...)” (*idem, ibidem*). O fato de ter sido um excelente aluno, não o impediu de ter sido enxotado do ambiente escolar. A maneira como foi lido pelos padres causou-lhe uma profunda tristeza e um maior retraimento em relação ao outro.

Duas outras atividades marcaram a adolescência de Carlos: primeiro “a leitura em voz alta pelo padre-ministro, nas tardes de segunda-feira” (*idem, ibidem*). Ler em voz alta é uma das formas mais eficientes de que se vale o leitor para aumentar seu poder de concentração e trabalhar sua memória. Depois, da censura literária, é a vez da censura pessoal. A carta que

¹⁵⁰ O *Diário de Minas* surgiu em Belo Horizonte no ano de 1899 comprado pelo Partido Republicano Mineiro. No ano de 1921, o jovem Drummond, que antes já havia colaborado no *Jornal de Minas*, tenta a sorte neste periódico com grande prestígio. Em 1926, assumiu o cargo de redator e, depois, de redator-chefe até o seu fechamento.

cada aluno tinha o direito de escrever para a família passava pela leitura prévia dos padres, o que tirava sua privacidade.

Após a expulsão, uma espécie de pancada na cabeça: “fui praticar em Belo Horizonte, pela primeira vez, a deliciosa liberdade. Dediquei-me instintivamente ao prazer de vadiar” (*idem, ibidem*). Nada mais de disciplina, limitações, inibições e normas rígidas. O que o “salvou”, palavra usada pelo próprio Drummond, foi a amizade que estabeleceu com os futuros estudantes de Direito e de Medicina: Abgar Renault (1901-1995), Milton Campos (1900-1972), João Alphonsus (1901-1944) e Pedro Nava (1903-1984). A camaradagem com tais rapazes lhe devolveu o interesse pela vida literária. Mais do que coleguismo, houve uma solidariedade moral, uma “ajuda benévola à sua timidez, de correção à sua fraqueza de bases, à sua confusão interior, na procura de um rumo qualquer que não fosse o aniquilamento” (*idem*, p. 1225). A convivência com jovens que cultivavam o mesmo interesse para com a literatura foi crucial para que Drummond não deixasse morrer sua paixão literária.

Em “A consciência suja” (OC, 2002, p. 1172-1173) é possível perceber como o aprendiz de escritor leu esse delicado período:

Vadiar, namorar, namorar, vadiar,
 escrever sem pensar, sentir sem compreender,
 é isso a adolescência? E teu pai mourejando
 na fanada fazenda para te sustentar?
 [...]

A consciência suja advém de o fato do jovem sujeito lírico não compreender uma das fases mais delicadas pelas quais todos passam: a adolescência. Enquanto o pai trabalhava para prover o sustento do jovem, este namorava, vadiava e escrevia. Quanto à sua escrita, era automatizada, já que apenas colocava as palavras no papel sem ao menos entender.

Quem lê o poeta, quem lê a crítica sobre Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) que o coloca como um dos escritores mais importantes da literatura brasileira do século XX, talvez não saiba que por trás do autor aclamado existiu um jovem tímido, sem rumo, sem fé, com receio de viver uma vida inteira em uma cidade do interior, que influenciado por um “ato gratuito, de André Gide¹⁵¹” (ANDRADE, 2003, p. 1225) colocou fogo em bonde.

Nessa época, era lido como tímido e anarquista. Além disso, foi taxado do “poeta da pedra”, quando publicou o poema “No meio do caminho”, no ano de 1928. “Sucesso absoluto de galhofa. Imagem gravada na mente de milhares de garotos, que daí por diante assimilariam

¹⁵¹ Escritor francês ganhador do prêmio Nobel de Literatura do ano de 1947. Fundador da Editora Gallimard e da revista *Nouvelle Revue Française*. Sua obra busca a honestidade intelectual e se recusa às restrições morais impostas pela sociedade.

o conceito de modernismo: - pedra – burrice – loucura” (*idem*, p. 1227). Esse episódio feriu mortalmente Drummond, que nunca se esqueceu desse acontecimento. Além disso, ficou-lhe uma lição inesquecível: “O renome literário pode fundar-se nas circunstâncias mais caprichosas e menos relevantes. Passei boa parte da vida apontado como autor de um único poema de dez linhas (ou versos?) tido por pura maluquice” (*ibidem, idem*). Esse é o único acontecimento relatado pelo poeta em **Tempo vida poesia** (1986), que o deixou mortificado com o escárnio e as duras críticas recebidas por seus versos.

Dessa forma, quando publicou sua primeira obra em 1930, era conhecido como o autor do “poema da pedra”. Depois desse longo período de vadiagem e de lançar **Alguma poesia**, foi trabalhar no *Diário de Minas*, a pedido do amigo Alberto Campos. Foi ele que o impediu de ser fazendeiro ou farmacêutico. Não escapou à experiência de atuar como “professor provisório de matérias que mal sabia, no Ginásio Sul-Americano, hoje extinto” (ANDRADE, 2003, p. 1236). A vida seguia seu curso, se não fosse o companheiro conseguir com o irmão Francisco Campos uma vaga no jornal por 400 mil réis mensais. “Jornal pobre, instalado em casa velha, mal equipado, aquela história de composição manual em caixa de tipos” (*idem*, p. 1237). Foi, pois, nesse ambiente que teve o prazer de conhecer e se relacionar com Afonso Arinos de Melo Franco, Cyro dos Anjos, Emílio Moura “e a cambada Modernista de Minas” (*idem, ibidem*). Sobre a relação do grupo, ele comenta: éramos “tão livres que pouco a pouco fizemos daquilo o quartel-general do modernismo mineiro, com todas as suas brincadeiras e também alguma coisa menos fútil” (*idem, ibidem*). O *Diário de Minas* tornou-se uma espécie de templo sagrado “de jovens intelectuais e tendência modernista” (*idem*, p. 1240). Ser editor chefe de jornal proporcionou a Drummond uma visão das “Coisas de uma redação”¹⁵², como também um olhar mais crítico dos bastidores da política mineira, pois o jornal pertencia ao Partido Republicano Mineiro (PRM). A experiência no jornalismo somado ao seu interesse pela literatura resultou em um Drummond-escritor de linguagem clara, fluida e precisa.

O poeta foi, segundo Emílio Moura, o “líder do movimento” modernista mineiro, leitura que Drummond toma como equivocada e rechaçava veementemente. Essa história surgiu, quando Lya Cavalcanti pergunta ao amigo “como foi que nasceu o Modernismo em Minas Gerais?” (ANDRADE, 2003, p. 1241). Ao que Drummond responde: “- E eu sei lá como foi? Essas coisas surgem no ar: vento de leituras batendo em inquietações de mocidade. Ninguém convocou amigos para assumirem uma atitude estética [...] E sem comandante ou líder, ao contrário do que às vezes se diz” (*idem*, p.1241). Ele explica que os “rapazes mineiros”,

¹⁵² Trata-se do título do texto de *Tempo, vida e poesia*, onde constam as mencionadas referências, p. 1238.

pelos idos de 1922, trabalhavam e estudavam. “Eu vadiava. E vadiando, enchia o tempo com certo espírito fantasista” (*idem, ibidem*). O tempo livre fazia com que o jovem escritor estivesse disponível para o processo criativo das novas técnicas do verso livre. Segundo Drummond, eram três as cabeças pensantes do movimento:

João Alphonsus, que discutia problemas de teoria e técnicas literárias no jornal; Martins de Almeida, que tentou imprimir à nossa Revista uma linha teórica mais ou menos consequente, a Emílio Moura, crítico literário que depois abandonou o gênero para elevar-se à mais refinada poesia. Como é que eu podia liderar gente dessa categoria? (*idem, ibidem*).

Concordamos com o poeta: o modernismo mineiro foi resultado de um trabalho coletivo de jovens intelectuais, que em contato com a leitura de novas ideias acerca do processo literário e em contato com os modernistas paulistas, seguiram no rumo contrário a uma literatura europeizada. A proposta do grupo era exaltar o Brasil, logo a arte e a cultura brasileiras.

Quanto ao seu primeiro poema fazendo uso do verso livre, Drummond relata que “50% era seu” e “Os outros 50% eram do João Pinheiro Filho” (*idem, p. 1242*). Em casa do amigo, resolveram compor uma sátira para um rapaz de Alagoas, que vivia em Belo Horizonte, mas “cuja literatura não nos fazia estarrecer de admiração” (*idem, ibidem*). Os dois satirizaram o colega, em verso, “pois em prosa não tem muita graça. Atacamos o poema a dois. Logo decidimos da veleidade de fazê-lo seguindo os cânones vigentes” (*idem, ibidem*). Na leitura de Lya Cavalcanti, surgia o “verso livre”. Para Drummond, tratava-se de se expressar através de uma “forma nova, meio selvagem, mas visivelmente cheia de possibilidades” (*idem, ibidem*). Na leitura da amiga, os dois historicamente seriam “os pioneiros da poesia modernista em Minas” (*idem, ibidem*). Na leitura de Drummond, não passou de pura molecagem.

As leituras continuam: um grande ressentimento do poeta era no que diz respeito àqueles que o leram como mero funcionário público e o que é pior: apoiador do governo de Getúlio Vargas. Enquanto a burocracia pede normas e regras rígidas, a criação literária prima pela liberdade em todos os aspectos. Embora sejam atividades contrastantes, ambas se cruzam constantemente, pois entre o século XIX e o século XX, dificilmente um escritor conseguia viver de sua arte. Sendo o homem um animal político, o flerte entre Literatura e Política sempre foi uma constante. A dupla jornada de trabalho, uma voltada para a sobrevivência e a outra para o processo de criação, foi uma das particularidades dos escritores brasileiros. São inúmeros os nomes que poderíamos citar: José de Alencar (1829-1877), Gonçalves de Magalhães (1811-

1882), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), Aluísio de Azevedo (1857-1913), entre outros.

A história de Drummond e o serviço público data desde sua estreia em 1930, com **Alguma poesia** (edição de 500 exemplares paga por ele mesmo). Nessa época, atua como redator chefe de três jornais: o *Minas Gerais*, o *Estado de Minas* e o *Diário da Tarde*. O ano de 1934 é marcado pela publicação de **Brejo das almas** (apenas 200 exemplares) e sua nomeação como chefe de gabinete de Gustavo Capanema.

Em 1945, lança **A rosa do povo** e torna-se editor da *Imprensa Popular*, o jornal comunista de Luís Carlos Prestes. Por discordar da orientação do jornal, abandona-o. Passa, então, a trabalhar no Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) de onde se aposentará, no ano 1962. Ser funcionário público, portanto, foi para Drummond uma forma de sobrevivência familiar e literária, visto que a estabilidade financeira e a monotonia das atividades burocráticas lhe permitiam escrever suas obras.

Segundo a obra **Intelectuais e classe dirigente no Brasil** (1980), de Sérgio Miceli, Drummond foi um dos escritores-funcionários que circulavam entre “as panelas de letrados”, que buscam minimizar certos episódios dado os laços clientelistas dos quais é beneficiário. Em uma nota de “Esclarecimento” afirma: “Quanto a mim, simples auxiliar de confiança de Gustavo Capanema, de quem sou amigo desde os bancos escolares, exerci mera função burocrática, destituída de qualquer implicação política ou ideológica, sem vinculação direta ou indireta com Getúlio Vargas” (Cf. Andrade, *In: Jornal do Brasil*, 1980). Em “Escravo de Papelópolis” (OC, 2002, p. 1414), o poeta não só confessa seu ódio pelos burocratas, assim como se reconhece como um.

A crítica parece não levar em consideração os livros **Sentimento do mundo** (1940) e **A rosa do povo** (1945), versos de cunho social, que não coadunavam com as ações praticadas pela classe dirigente. Diferentemente dos que leram o poeta como cúmplice de Getúlio Vargas, os versos de ambas as obras expressam resistência ao Estado Novo, à Segunda Guerra Mundial e a todo tipo de opressão em relação ao homem. São versos que simpatizam com o comunismo e com a esquerda, como: “Carta a Stalingrado” (OC, 2002, p. 200-202), “Telegrama de Moscou” (OC, 2002, p. 202), “Mas viveremos” (OC, 2002, p. 203-205) e “Com o russo em Berlim” (OC, 2002, p. 208-210). Em **O observador no escritório** registra, no dia quatorze de março de 1945, sua saída do governo: “Deixei ontem o meu posto no gabinete de Capanema. Desfecho natural da situação criada pela volta das atividades políticas no país” (ANDRADE, 1985, p. 25), dentro de uma conjuntura em que direitos e liberdades são cassados, o que nunca

foi o desejo do homem-escritor-artista Drummond. Não fosse por questões de ordem financeira, certamente Drummond não teria permanecido tanto tempo como operário do Estado.

Mas como entender a leitura que Drummond fez do mundo? Para José Miguel Wisnik, “talvez nenhum poeta, no Brasil, ou no mundo, diga tanto a palavra ‘mundo’, em seus poemas, como Carlos Drummond de Andrade (que tem ainda, por obra do acaso, um *duro mundo* inscrito no nome)” (2005, p. 21). Afirma, ainda, que feixes de mundo atravessam “a poética drummondiana e que o poeta entende o mundo como uma entidade que “baixa” nas mais desniveladas situações – seja quando o sujeito escreve num domingo solitário, quando descreve a primeira experiência sexual, quando especula sobre o céu e a terra [...]” (*idem*, p. 22). Em outras palavras, o mundo seria ou estaria no próprio cotidiano e nas ações desempenhas pelo sujeito lírico.

Três pontos são destacados pelo estudioso: o fato de a poesia drummondiana inaugurar no Brasil “uma reflexão sobre o (não) lugar do indivíduo solitário na massa urbana, que se identifica com ela e dela se desidentifica [...]” (*idem*, p. 24). Desde o início o sujeito lírico Carlos foi apresentado ao leitor como um homem que “Quase não conversa” e que “Tem poucos, raros amigos” (OC, 2002, p. 5). É preciso frisar que essa solidão não o entorpece. Pelo contrário, torna-o mais combativo, porque tem o seu canto (poesia).

O segundo ponto diz respeito à poesia drummondiana se desenvolver durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), em que “o estado do mundo é a conflagração e a conflagração mundializada incluem e não incluem o sujeito, cujo ‘sentimento’ remói um conflito universal próximo e longínquo, que clama com urgência dos conflitos da Europa e se insinua no cotidiano do Estado Novo [...]” (*idem, ibidem*). A conturbação social em que o poeta estava inserido contaminou seus versos de tal forma que seus olhos se tornaram pequenos para ver: “luzir na sombra a foice da invasão”, uma cidade “que amanhã será pó e pus no arame”, “a bateria de rádio prevenindo/ vultos a rastejar na praia obscura”, o transporte de comida e roupas “para um porto da Itália onde se morre”, “beijo cancelado / na produção de tanques e granadas” [...] (OC, 2002, p. 205-208). Outrora o poeta que estava “torto no seu canto” inicia uma fase, eminentemente, social e integra-se, por meio da poesia, aos acontecimentos de seu tempo.

Ante tantas atrocidades seus olhos mais que pequenos e melancólicos tornaram-se doloridos por fazer parte de um

o mundo que se esvai em sujo e sangue,
outro mundo que brota, qual nelumbo
- mas vêm, pasmam, baixam deslumbrados.

(“Visão”, OC, 2002, p. 205-208)

O mundo quase não consegue ser visto pelo poeta porque está doente pela sede de vingança do próprio homem que, egoisticamente, só vê a si e aos seus interesses. Sua subjetividade e interioridade vivem um duplo conflito: dele consigo mesmo e dele com os acontecimentos exteriores, uma vez que a sociedade é conflitiva. Os antagonismos externos geram antagonismos internos e vice-versa. Contudo, o poeta mantém-se forte em seu canto: “Os temas passam, / eu sei que passarão, mas tu resistes” (OC, 2002, p. 115-116). A resistência se constitui o cerne da poética drummondiana na década de 1940.

O último ponto diz respeito ao próprio fazer poético: A “poesia de Drummond é a poesia de um tempo em que pensar o mundo é pensar expressamente, e cada vez mais, o (não) lugar da poesia no mundo: o mundo exclui a poesia, e a poesia insiste ainda em incluir no mundo” (WISNIK, 2005, p. 24). Após a Revolução Francesa no século XVIII, e a Revolução Industrial no século XIX, a burguesia domina a cena política e econômica mundial. O centro do mundo, nesse momento, estava voltado para Europa: a economia, a política, a moda, as artes e a literatura. Econômica e culturalmente, o estilo burguês se sobressai em todo o continente europeu e, também, no Brasil, guardadas suas particularidades.

O homem do século XIX precisou lidar com as inúmeras mudanças ocorridas com o advento da sociedade capitalista. Este novo contexto que se apresenta, ao mesmo tempo que promete alegria, glória e poder, traz medo e instabilidade nas relações entre as nações e os homens. A poesia, que no passado, caracterizou-se por ser ingênua, subjetiva, romântica, dentro da sociedade de consumo, tornou-se um produto a ser comercializado como outro qualquer. Em “Anúncio da rosa” (OC, 2002, p. 149-152), o poeta recusa-se a vender sua obra por um preço tal vil: “é cruel existir em tempo assim filaiucioso”. Em outras palavras, não conseguiu “integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo [...] A poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio” (BOSI, 2004, p. 143). Contudo, sendo uma luta inglória, o poeta combateu, pois, poesia é resistência. O entendimento de Bosi é de que “A resistência tem muitas faces”: nostálgica, crítica ou utópica (*idem*, p. 144). A poesia moderna drummondiana segue resistindo a “esta coleção de objetos de não amor” (*idem*, 143). O poeta canta objetos de amor, como é o caso da própria poesia.

Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, “Diante da aporia agonizante, cada artista responde a seu modo” (1992, p. 37). Drummond, por exemplo, respondeu pensando o mundo, por isso compôs um grande panorama dos acontecimentos locais e universais. Ainda para o crítico, “Todo grande poeta pensa a si e o mundo do qual faz parte” (*idem, ibidem*). Drummond não fugiu à regra. Mesmo em **Alguma poesia** (1930), obra essencialmente voltada para si, o

sujeito lírico, cujos olhos sonham exotismos, atenta para “Submarinos inúteis” que “retalham mares vencidos” e “Homens de cabeça rachada cismam em rachar a cabeça dos outros dentro de alguns anos” (OC, 2002, p. 9). Individualista, sim; apático, não.

Brejo das almas (1934), também não ficou à margem. Nela o eu lírico reconhece: “A guerra terminou ontem/ mas ainda há batalhas dentro do peito / que estão reclamando heróis” (OC, 2002, p. 48-49). O homem quando acorda, traz dentro de si variadas contendidas a serem vencidas. O poeta moderno é um exemplo desses muitos heróis que armado da palavra não foge à luta.

Wisnik afirma que há várias dimensões de mundo na poética drummondiana. “A primeira é a metrópole, isto é, a *cidade-mundo* moderna, em que a dimensão da pessoa é ao mesmo tempo potencializada e ultrapassada pela onipresença dos meios técnicos e pela mercantilização [...]” (WISNIK, 2005, p. 25). O conflito entre a província (Minas Gerais) e a metrópole (Rio de Janeiro) foi uma das inquietações que acompanhou o poeta até o final de sua jornada.

A roça seria representada por sua cidade natal, Itabira, em Minas Gerais. Nela estavam suas raízes. Duas obras marcam esse período: **Alguma poesia** (1930) e **Brejo das almas** (1934). A partir de 1940, todos os livros foram publicados na metrópole, Rio de Janeiro. A roça (interior) foi substituída pelo elevador (capital). Saindo do seu “canto”, o olhar, a leitura e a escrita e sua mudam. Estamos diante de um poeta desenraizado, que sente saudade do passado, mas em busca de novos voos caminhou em direção ao presente.

No conto “Um escritor nasce e morre”, o narrador-personagem, à semelhança de Drummond, morava em uma cidadezinha pequena (Turmalinas/ Itabira) e gostava de escrever. Sua escrita alçou novos rumos e foi necessário deixar seu lugar de origem. Não foi uma tarefa fácil. Na bagagem, incompreensões de ambas as partes: “Não houve resgate, e a cidade esqueceu-me. Nunca mais voltei lá” (ANDRADE, 2003, p. 83-84). Contudo, parece que um mal-entendido acabou por afastá-los (cidade e poeta): cada um ficou achando que teria sido esquecido. Sabemos que não foi o que aconteceu.

O “mundo pequeno” (Itabira) e o “mundo Grande” (Rio de Janeiro) são uma eterna oposição na poesia drummondiana. A primeira é seu ponto de partida; teoricamente, a segunda, o seu ponto de chegada. Contudo, o poeta mesmo tendo caminhado para frente, para o futuro glorioso em que obteve reconhecimento literário, permaneceu olhando para trás, com as lembranças voltadas para o passado. Os pés caminharam para frente, o coração, embora, no tempo presente, tinha os olhos no tempo passado. No poema “Coração numeroso” (OC, 2002, p. 20-21), esse dilema fica claro quando o eu lírico confessa que no Rio de Janeiro diante da

promessa do mar sentia um vento “e o vento vinha de Minas”. Para Affonso Romano de Sant’Anna, “A volta sentimental a Itabira, a sua terra natal, representa uma viagem, “indica que o poeta completou o périplo em torno de si mesmo” (1992, p. 21). A saída de Itabira, a passagem por Belo Horizonte, Nova Friburgo e Rio de Janeiro representaram uma viagem de autoconhecimento do próprio poeta que, posteriormente, transformou tais experiências em matéria poética.

A segunda dimensão “é a *Guerra Mundial* que faz da cidade-mundo o teatro abalado pelo espectro totalitário, com seu inominável custo humano, girando a ameaça fascista no entrelaço crucial com as promessas, por sua vez conflitantes, das democracias liberais e do socialismo [...]” (WISNIK, 2005, p. 25). Em Drummond, a Guerra foi um acontecimento do mundo exterior que afetou o mundo interior do poeta. Ela o fez ter consciência de que vivenciar tempos de guerra era experimentar sentimento de revolta, no poema “Nosso tempo” (OC, 2002, p.125-130), ver corpos violentados, no poema “Rola mundo” (OC, 2002, p. 139-141), a compreender que há pouco leite no país, em “Morte do leiteiro” (OC, 2002, p. 168-170), a revelar esperança depois de Stalingrado, em “Carta a Stalingrado” (OC, 2002, p. 200-202), a ter forças para reconstrução de cidades, em “Telegrama para Moscou” (OC, 2002, p. 202), entre outros.

A poesia diz respeito à terceira dimensão:

é a própria poesia moderna (a herdeira deslocada da *Máquina do Mundo* que se lê em Camões e na cosmologia simbólica de Dante), cuja vocação para interpelação existencial e metafísica, “tentativa de interpretação do estar-no-mundo”, ocupa renitentemente o lugar de uma indagação sobre o sentido da totalidade ali mesmo onde o sentido falta (WISNIK, 2005, p. 25).

A linguagem foi o meio que Drummond encontrou para lidar com sua subjetividade, mas sobretudo para compreender sua relação com o outro. A escrita é um modo privilegiado de entendimento humano. Affonso Romano de Sant’Anna afirma que “Não há grande poeta que não seja metafísico e não há metafísica sem expectativa” (1992, p. 98). A linguagem é, sobretudo, um instrumento de interação social. Por meio dela, nos comunicamos e nos expressamos.

A necessidade que o homem tem de se comunicar e de interagir com o meio implica no desejo de se fazer entender e ser entendido. Drummond, consciente da grandeza do mundo, das “diferentes cores dos homens”, das “diferentes dores dos homens”, sabe “como é difícil sofrer tudo isso” [...] (OC, 2002, p. 87-88), por isso, a necessidade de ser aceito por seus pares.

O Modernismo, dentre suas pautas, voltava-se para o sentimento nacionalista e, por isso, defendia uma linguagem mais simples, mais direta, mais concisa, mais clara, em oposição ao Parnasianismo. Drummond, como muitos outros modernistas, aderiu a esse tipo de linguagem em sua obra de estreia. Também na crônica, observamos uma linguagem mais leve, mais descontraída e, essencialmente, enxuta. Seja em verso ou em prosa, a linguagem caracterizou-se pelo tom reflexivo.

Os grandes poetas assemelham-se aos filósofos pelo caráter de ponderar sobre questões de ordem política, social e econômica, bem como aqueles de ordem metafísica e religiosa. Há poemas drummondianos que poderiam ser considerados como tratados poético filosóficos, a exemplo de: “Edifício esplendor” (OC, 2002, p. 96-99), “O lutador” (OC, 2002, p. 99-101), “Os rostos imóveis” (OC, 2002, p. 104-106), “José” (OC, 2002, p. 106-107), “A flor e a náusea” (OC, 2002, p. 118-119), entre muitos outros, tal o seu teor especulativo, reflexivo e questionador. A Filosofia é intrínseca da condição humana, uma atitude natural do homem em relação ao universo e ao próprio ser. É uma busca incessante pela verdade, que nunca se encontra pronta e acabada, mas em constante transformação. Compreender o fluxo da existência não é um privilégio exclusivo do filósofo, tampouco do poeta, porém ambos o percebem de modos peculiares. A sensibilidade e a admiração abalam os acontecimentos brutos do cotidiano. Além disso, Filosofia e Literatura buscam o ser e têm como ponto comum a metáfora, esse enigma oculto, que busca a transposição de palavras ou de sentenças que resultam na mudança de sentido. Tanto uma como a outra libertam o sujeito de um mundo duro e hostil.

Em seu livro **O avesso das coisas**, uma de suas máximas foi sobre essa arte do saber: “Nem a filosofia explica o mundo, nem este consegue suprimir a filosofia” (OC, 2003, p. 913), ou melhor, ambos estão imbricados, embora não seja possível um desvelamento do mundo. Filósofo e Poeta podem até não explicar o mundo, mas o sentem e o ressignificam por meio da linguagem.

Martin Heidegger, no capítulo 3 de sua obra **Ser e Tempo** (2005), desenvolve a concepção de “mundanidade do mundo” (p. 103), conceito ontológico, segundo o qual ao mesmo tempo somos e estamos. Trata-se da estrutura constitutiva de “ser-no-mundo”. Para ele, se concebermos o mundo como mundanidade evitaremos cair no mesmo erro da tradição filosófica que interpretou o mundo como uma coisa (substância). Visto dessa forma, não é senão um modo determinado de ser (*res extensa*), que vem ao encontro junto à presença e que se desvela a partir de um conjunto de relações próprias (ocupação) estabelecidas com e a partir daquela. Tal concepção, inclusive, ignora a compreensão de que homem é um projeto lançado

no mundo. Ou seja, é próprio da presença cotidiana, em decorrência do encobrimento do ser frente ao ente, ver a si e ao mundo como se já estivesse pronto. Se assim fosse, geraria o fenômeno da decadência da presença. Para ver o mundo é, pois, preciso conceber o “ser-no-mundo”. Filosofia e Poesia retiram sua força da realidade vigente e buscam a verdade. O poeta usa o elemento verbal para se defender e se afirmar.

Ao pesquisar sobre o projeto poético drummondiano, o estudioso Afonso Romano de Sant’Anna, em sua obra **Drummond: um gauche no tempo**, propôs três relações entre o “eu e o mundo”: “Eu maior que o mundo”, “Eu menor que o mundo” e “Eu igual ao mundo” (1992, p. 83). O mundo será o objeto buscado pelo poeta como um modo de entender e/ou resolver seus conflitos.

A princípio, há um “eu maior que o mundo” em **Alguma poesia** (1930) e **Brejo das almas** (1934). A estreia literária é também um período marcado pela depressão econômica em decorrência da queda da Bolsa de Valores, em Nova York. Em contrapartida, houve um crescimento e fortalecimento dos partidos socialistas e comunistas, o que resultou em um extremo autoritarismo por parte do Estado. No Brasil, tivemos fechamento de indústrias, colapso bancário, desemprego, crise econômica devido à superprodução de café, falta de compradores e a Ditadura de Vargas. Essa década é marcada pelo declínio de uma elite rural, da qual sua própria família fizera parte, a ascensão da burguesia industrial e o crescimento do proletariado urbano e os trabalhadores rurais.

Para além de estar no mundo, o mundo, seus acontecimentos e seus conflitos acabavam por transformar esse poeta, que faz uso da palavra como forma de preservação. O ato de escrever, inicialmente, é egocêntrico. Nos quarenta e nove poemas da obra de estreia, por meio do verso livre, o poeta expressa um sentimento de individualidade e de melancolia e não dá vazão a acontecimentos externos. Inicia e finaliza falando de si (“Poema de sete faces” e “Explicação”, respectivamente). O que Afonso Romano de Sant’Anna chamou de “eu maior que o mundo” designaremos de “mundo interior”, único a ser contemplado em sua estreia. Em outras palavras, o mundo do poeta é o próprio poeta: a família, a província e a terra. Essa atitude de sua parte, deu-se pelo fato de que seu ego, “maior que o mundo” não se permitiu “relacionar nem criar raízes, pois se bastava a si mesmo” (1992, p. 83). Era um individualismo exacerbado.

Na sexta estrofe do “Poema de sete faces” (OC, 2002, p. 5), a relação entre “eu e o mundo” é apresentada ao leitor:

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.

Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

O poeta cose para dentro como sua amiga Clarice Lispector (1920-1977). Esse mundo está tão presente dentro de si, que Carlos pensa na possibilidade de mudar de nome, na tentativa de resolver suas inquietações, contudo “Raimundo” e “mundo” rimam e não solucionam em nada a angústia que borbulha dentro de si.

A primeira tentativa de sair de si é frustrada. Na segunda, apesar de todo o esforço empreendido, o poeta esbarra em si mesmo, haja vista que o nome escolhido para seu eu lírico coincide com o seu: Carlos. É tênue a linha que separa a ambos. Diante dessa situação, resta-lhe afirmar: “Não sei se estou sofrendo” (OC, 2002, p. 45). **Brejo das almas** (1934) é a obra em que o poeta mais tenta sair de seu mundo interior¹⁵³, mas, ainda, não consegue. Então, pede ajuda: “Senhor, piedade de mim, / olhos misericordiosos / pousados nos meus, / braços divinos” (OC, 2002, p. 55-56). A leitura dos vinte e cinco poemas deste livro nos mostra um poeta mais pessimista e profundamente melancólico, como nos versos do poema: “Boca” (OC, 2002, p. 44), “Convite triste” (OC, 2002, p. 56-57), “Segredo” (OC, 2002, p. 59) e “Castidade” (OC, 2002, p. 62-63).

Dez anos depois de sua estreia literária, o mundo é outro. Os conflitos iniciados em 1930 intensificam-se com o holocausto e a entrada dos Estados Unidos, na Segunda Guerra Mundial. A década de 1940 é marcada por incertezas em todos os setores da sociedade. O Brasil, tristemente, adere à Guerra. Getúlio Vargas é deposto do cargo de presidente do Brasil. O novo governante, Eurico Gaspar Dutra, lança um plano de intervencionismo e liberalismo econômico, SALTE, que se propunha a estimular os setores da saúde, alimentação, transporte e energia, porém gerou muitas transformações para a população em decorrência da alta inflação e foi abandonado no ano de 1951.

Em contrapartida, reacende no homem o interesse por sua pátria. O nacionalismo vem à tona, por isso é preciso denunciar as mazelas e as mortes deixadas pela guerra. Funda-se a Organização das Nações Unidas (ONU) com o propósito de promover a cooperação internacional. O cinema vive a genialidade de Charles Chaplin, com o filme “O grande Ditador”. À literatura através de **Por quem os sinos dobram**, de Ernest Hemingway (1899 - 1961), coube denunciar os regimes totalitários.

O mundo mudou, o poeta também, conseqüentemente, sua relação com o mundo. O “Eu maior que o mundo” se transforma no “Eu menor que o mundo” - nas palavras de

¹⁵³ Nos referidos poemas, Carlos cita a si mesmo: “O amor bate na aorta” (OC, 2002, p. 46-47), “O passarinho dela” (OC, 2002, p. 47), “Não se mate” (OC, 2002, p. 57-58),

Affonso Romano de Sant'Anna. Chamaremos essa nova fase de “eu exterior” do poeta, pois, finalmente, ele deixou de centrar-se em si, como lemos nas publicações de **Sentimento do mundo** (1940) e **A rosa do povo** (1945).

Naquela obra, no primeiro poema, também denominado “Sentimento do mundo” (OC, 2002, p. 67), o eu lírico inicia expondo uma relação entre finito x infinito, quando declara: “Tenho apenas duas mãos / e o sentimento do mundo [...]”. No entanto, esclarece que suas “lembranças escorrem”, isto é, tudo o que se passou em seu “mundo interior” permanece vivo. Todavia, o contexto social vigente clama por uma nova postura. O individual, paulatinamente, vai cedendo espaço ao coletivo.

Na terceira estrofe do poema, um pedido de desculpas é feito a nós todos por todo egocentrismo expresso na década anterior:

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

Pela primeira vez o sujeito lírico reconhece e trata do que acontece fora de si, assim como o tempo futuro aparece em seus versos: “Quando me levantar, o céu / estará morto e saqueado, / eu mesmo estarei morto, /morto meu desejo, morto / o pântano sem acordes”. É um futuro marcado pela morte e pela escuridão: “mais noite que a noite”. A morte, em Drummond, é tão somente a consciência do fim, uma etapa rotineira da vida em que as luzes se apagam e a noite reina.

As obras produzidas pelo poeta mineiro, assim como outros escritores de sua geração, adquirem um cunho mais participativo, crítico e politizado acarretando, assim, uma maior conexão entre o “eu” e o “mundo”, já que “Só ele” teria um mundo, pois como detentor de consciência é capaz de questioná-lo e modificá-lo, diferentemente dos entes na perspectiva heideggeriana. O mundo, neste sentido, estaria aberto ao ser, só possível ao homem. Nesta abertura, encontra-se a possibilidade de linguagem. É pela abertura que ocorre a capacidade de falar, de pensar, de perguntar, portanto, da existência da linguagem. A consciência que o homem tem de si e dos outros é efetivada por meio da linguagem, instrumento de comunicação, libertação e evolução humana.

Edmilson Caminha¹⁵⁴, ao entrevistar Drummond, comenta que os livros de 40 e de 45 são os melhores “pelo compromisso político-social que os caracteriza”. Ao que o poeta responde: “Eu acho que o compromisso social é do homem. Ele não pode ficar indiferente diante da injustiça”. Ainda nesta mesma conversa, Drummond declara que a função social do poeta é escrever versos. Seria uma ilusão acreditar que a poesia vai mudar o mundo. Cabe ao poeta produzir emoção, despertar sentimentos múltiplos, sejam de amor, de dor, de alegria, sobretudo, de comunhão com o outro e com a vida. O poeta tem razão: a poesia não muda o mundo, nós o fazemos.

No entanto, outros sentimentos surgirão, como expresso em “Congresso internacional do medo” (OC, 2002, p. 63). Trata-se de um poema de onze versos livres em que o amor precisou se refugiar “abaixo dos subterrâneos”, devido ao clima de Guerra. Em seu lugar, será cantado o medo. Que fique bem claro: “não cantaremos o ódio porque esse não existe, / existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro [...]”. Ódio e medo são sentimentos distintos. O primeiro produz insegurança e paralisa as ações humanas, porque adormece o indivíduo. Quanto ao ódio, implica em criar inimigos e meios para eliminá-los.

Para Affonso Romano de Sant’Anna, o surgimento do futuro na obra de Drummond, inicialmente, acontece através de uma “expectação trágica. Há uma apreensão em torno do destino individual e coletivo dos homens” (1992, p. 96). A ironia, uma das muitas formas de que o sujeito lírico se vale para criticar e se proteger, é usada mais intensamente, quando ele brinda o juízo final – é preciso “anunciar o Fim do Mundo”, no poema “Brinde no fim do mundo” (OC, 2002, p. 400), muito embora o edifício seja sólido “e o mundo também”. Afinal, “O mundo é mesmo de cimento armado” (OC, 2002, p. 74-75), ou melhor, forte e rijo, tal como a personagem José – “você é duro, José!” (OC, 2002, p. 106-107).

A dureza, o pessimismo, o passado, o corpo, a velhice são as marcas desse mundo, como se observa em “Edifício Esplendor” (OC, 2002, p. 96-99), poema dividido em cinco partes. Na primeira, formado de quatro quadras, Oscar em referência ao arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012) “risca o projeto” de construir um edifício que salta “da areia da praia”. Contudo, a desesperança é tão aguda que “As famílias se fecham em células estanques”. Com o individualismo e o enclausuramento, “se acabaram os homens. / Ficam apenas tristes moradores”. Na segunda parte, formada de cinco estrofes, resta de tais moradores “[...] um retrato na parede, / um espinho no coração”. Diante dessa constatação, o eu-lírico declara:

¹⁵⁴ A entrevista completa encontra-se no “Jornal de Poesia”. É possível lê-la no site: www.jornaldepoesia.jor.br

Era bom amar, desamar,
 morder, uivar, desesperar
 era bom mentir e sofrer
 Que importa a chuva no mar?
 a chuva no mundo? o fogo?
 Os pés andando, que importa?
 Os móveis riam, vinha a noite,
 o mundo murchava e brotava
 a cada espiral de abraço.

O sentimento aludido nos versos acima é decorrente da cultura do medo instalada no Brasil, por parte dos civis e militares, antes e depois de 1964, com o Golpe Militar. O “espinho no coração” é dor que desama, morde, uiva e desespera. O bom é “mentir e sofrer”, uma atitude de quem é torto, pois nada importa: nem “a chuva no mar”, “nem a chuva no mundo”, porque em círculos viciosos “o mundo murchava e brotava / a cada espiral de abraço”. A mundo moderno, ‘murcha e brota’, é alicerçado períodos de calma e períodos de alvoroço em um eterno ciclo de contradições, omissões, altos e baixos, que desestabiliza o indivíduo e o conduz a crise existencial.

Em Drummond, “A posse do tempo se dá por etapas” (SANT’ANNA, 1992, p. 85), embora passado, presente e futuro caminhem de forma imbricada. Neste “medonho edifício”, a infância surge “como um copo de veneno”. Na quarta parte de estrofe única, formada de vinte e sete versos essencialmente descritivos, o sujeito lírico pensa e questiona: “Ah, o corpo, meu corpo, / que será do corpo?”. O desamparo do corpo é o desamparo do próprio eu-lírico. Anos mais tarde, em 1984, vem a público a obra **Corpo** (1984), em que vários corpos são exaltados: físico, sensual, afetivo, urbano. Na parte final, formado por onze dísticos, o tempo passa e “Os tapetes envelhecem / “pisados por outros pés”. Após uma sucessão de acontecimentos caóticos, o eu-lírico conclui: “– Que século, meu Deus! diziam os ratos. / E começavam a roer o edifício”, assim como foram ruídas “as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos retratos” do álbum de fotografias dos antepassados do eu-lírico, no poema “Os mortos de sobrecasaca” (OC, 2002, p. 73-74).

“Eu menor que mundo” denominado por Sant’Anna, ou o “mundo exterior” estende-se pela década de 1950, um período de transição entre as guerras do século XX, primeira metade, e um outro, de importantes descobertas científicas e tecnológicas, segunda metade.

Afonso Romano de Sant’Anna ponderou que “A essa altura, sua poesia converteu-se numa sistematização da memória, numa maneira de se reunir através do tempo. O sujeito (*gauche*), que vinha interagindo com o objeto (mundo), encontra o equilíbrio relativo” (1992, p. 16-17). Esse equilíbrio pode ser expresso no verso “O mundo é grande e pequeno” (OC,

2002, p. 160-165), transfigura-se, então, de poeta solitário em poeta solidário. O humor se dilui e, aos poucos, transforma-se em exercício meditativo; o ceticismo torna-se mais agudo, o lirismo mais puro e “aprendeu a recriar sua vida no plano poético da memória” (SANT’ANNA, 1992, p. 17). Nessa etapa, o poeta afasta-se de questões sociais, volta-se para um lirismo mais filosófico e metafísico e concentra-se em escavar a realidade sob uma ótica mais reflexiva e cética. Nota-se um sujeito lírico com “traços de um pensamento existencialista, sem que com isto se diga que o poeta pertença a esta ou àquela corrente filosófica” (*idem*, p. 32). O poema “Campo de Flores” (OC, 2002, p. 268-269) nos traz essa imagem:

Mas sou cada vez mais, eu que não me sabia
e cansado de mim julgava que era o mundo
um vácuo atormentado, um sistema de erros.

Observe uma tomada de consciência de si mesmo, diferentemente das obras anteriores. Antes perdido em si mesmo, supunha que os “tormentos”, o “erro” estava no seu exterior, isto é, no “mundo”. O eu maior que o mundo passa a tematizar o ser e o existir humanos. É preciso notar ainda a mudança na estrutura poema: antes, a preferência era pelo prosaico, pelo irônico, pelo antilírico, pelo verso branco e livre. Agora, o poeta volta-se para as formas clássicas e formais, como o soneto e o vocabulário torna-se mais rebuscado com o uso de palavras raras, embora não desapareça por completo o prosaísmo da primeira fase.

Para Afonso Romano de Sant’Anna, “a primeira matriz onde se exercita o conflito Eu e o Mundo é a família. No caso de Drummond, além desse dado psicológico, acresce um dado sócio-econômico: a crise da família no mundo industrializado” (SANT’ANNA, 1992, p. 66). A segunda fase do conflito acontece “na fórmula província versus metrópole” (*idem*, p. 77) a qual mencionamos mais acima. O poeta deixa para trás a província, seus familiares, alguns amigos e caminha em direção à metrópole para conquistar seu desejo de ser escritor. A experiência da poética drummondiana se organiza, pois, na tríade família/província/metrópole.

Na impossibilidade de resgatar laços afetivos, Drummond resolveu escrever acerca da relação família/província/metrópole na esperança de compreender de que forma o clã familiar e o espaço contribuíram para sua própria constituição enquanto sujeito e enquanto escritor. Pensando nisso nasceu “A família que me dei” título que reúne os poemas em que seus familiares/agregados apareceram. O biógrafo José Maria Cançado alega que Drummond nunca se interessou pela genealogia familiar, “mas remontar às cenas daquilo que os psicanalistas chamam de “romance”. Ele gostaria de “ter se dado” uma família [...]” (1993, p. 20). Poeticamente, ele o fez.

A relação poeta e província, para Affonso Romano de Sant'Anna, assume características próprias e encontra-se referenciada em três fatores, pelo menos. Dentre eles destaca-se o fato de o poeta morar no interior, “por uma questão de perspectivismo e torção, haja uma supremacia da província sobre a metrópole” (SANT'ANNA, 1992, p. 72). Esse dado contextual foi convertido em “elemento de composição estética e metafísica: a “província” torna-se “canto” do mundo e o que era província, geograficamente, “emerge como o *gauche* desarticulado diante do mundo (metrópole)” (*idem, ibidem*). A província, o local em que suas raízes foram fincadas, era o paraíso perdido do poeta. O ambiente de amizade, de calma e de segurança, em que pôde construir sua identidade. A metrópole, não.

Lugar aberto ao novo e ao diferente, espaço de pouca convivência entre os amigos. A paisagem e as pessoas mudam, experimentam novos sentimentos e momentos, frustram-se, querem retornar ao seu lugar de origem; mas o espaço mudou e a própria pessoa já não é mais a mesma. Em suma, os poemas do primeiro livro “estão ligados ao movimento modernista irrompido no país em 1922” (*idem, ibidem*), devido a características tais como ironia e humor.

Segundo Emanuel de Moraes, a terra (Itabira/Minas) e os primeiros anos da infância do poeta são os nutrientes da poesia drummondiana. Outros fatores existem. Mas terra/infância são temas contínuos. “Em nenhum dos seus livros o tema se acha ausente, não há exceção” (MORAES, 1970, p. 4). De **Alguma poesia a Boitempo**, em “composições de *O Menino Antigo* e outras ainda não reunidas em livro, passando por *Contos de Aprendiz*, *Versiprosa* e pelas crônicas, poemas e prosas inteiras ou referências intercaladas” (*idem, ibidem*) essa presença é forte e constante. Pode-se afirmar que a província está presente em sua obra do início ao fim.

Em sua última entrevista, em 1987, quando Geneton Moraes Neto (1994, p. 62) perguntou: “O senhor tem saudades de Itabira?”. Drummond respondeu: “Tenho uma profunda saudade e digo mesmo: no fundo, continuo morando em Itabira, através das minhas raízes e, sobretudo, através dos meus pais e dos meus irmãos, todos nascidos lá e todos já falecidos”. Drummond foi um “carioca” de essência mineira. Sant'Anna nos diria que: “Itabira é sua família, sua casa, seu canto no mundo”, em outras palavras “A província reside e resiste nele. Persiste nos objetos e hábitos” (1992, p. 77). Quando completou setenta anos de idade, no ano de 1972, o *Jornal do Brasil* publicou um texto para homenagear o poeta. Dele extraímos o trecho: “A quem me acusar ingrato, porque não apareço lá, não apareço há muitos anos, direi que não preciso rever Itabira para estar em Itabira. Nela estou desde que nasci. É meu clima, limite e medula. Ainda que quisesse, não saberia arquivá-la” (Cf. Andrade, *In: Jornal do Brasil*, novembro de 1972). É difícil saber com precisão onde termina Drummond e começa Itabira.

Em **Sentimento do mundo** (1940), a relação entre - família / província / metrópole - que nas obras anteriores, acontecia em poemas separados, é unida nos versos de “Confidência de um Itabirano” (OC, 2002, p. 68). Para John Gledson “O poeta é uma espécie de encruzilhada onde a herança do passado e as tensões do presente convergem sem, é claro, encontrar equilíbrio” (1981, p. 121). A relação eu versus família versus província-metrópole foi uma das inquietações que o poeta desejou ultrapassar, mas parece que não conseguiu.

A relação província-família ocorre poema “Viagem na família” (OC, 2002, p. 110-112) dedicado ao amigo e não parente Rodrigo M. F. de Andrade formado por doze estrofes em que o sujeito lírico “No deserto de Itabira” foi tomado pela mão do “pai” e pôde se dar conta, depois de “Longamente caminhar”, de algumas mudanças que o tempo deixou para trás. Amemória é um registro que por vezes evoca acontecimentos tristes.

Na primeira estrofe, pai e filho caminham juntos, mas não se falam. Ao longo do percurso, algumas mudanças são notadas: “Aqui havia uma casa. / A montanha era maior”. O silêncio permanece entre os dois. Itabira tinha o poder de tirar do baú algumas lembranças: “No deserto de Itabira / as coisas voltam a existir, / irrespiráveis e súbitas”. Não suportando o silêncio sepulcral que os separava, o sujeito lírico olha o pai nos olhos brancos: Gritei-lhe: Fala! Minha voz / vibrou no ar um momento, / bateu nas pedras”. Mas sua resposta mais uma vez foi o silêncio. Embora nada ouvisse, foi capaz de ver “mágoa, incompreensão / e mais de uma velha revolta / a dividir-nos no escuro”. O maior desejo do filho é que o pai possa falar, perdoar pelos erros cometidos: “Fala fala fala fala” a sombra “Porém ficava calada”, da mesma forma quando estavam vivos, impera “distintos silêncios” agravada com sua “falta de amigos”, “a sua falta de beijos” “e uma grande separação / na pequena área do quarto”. Toda essa rememoração gera lágrimas, ou melhor, “As águas cobrem o bigode / a família. Itabira, tudo”. O choro além de entorpecer as dores nos ajuda na recuperação da tristeza.

Na obra **A rosa do povo** (1945), o álbum de fotografias acima mencionado foi substituído por um “Retrato de Família” (OC, 2002, p. 182-183), formado por onze estrofes, há “tanto tempo empoeirado” motivo pelo qual “Já não se pode ver no rosto do pai / quanto dinheiro ganhou”, porque a memória é precária e, às vezes, esquece-se.

Para John Gledson e nós também, “os poemas imitam a experiência do mundo real até nos seus momentos mais evanescentes” (1981, p. 192). O poeta é um imitador da vida, seja quando poetiza sua existência ou a do outro. A contemplação do cotidiano humano sempre será fonte para o escritor. Ademais, Aristóteles, em sua **Poética** (1997), já declarava que a arte é imitação. Neste sentido, a arte representa a possibilidade de compreensão do mundo e contribui para o aprimoramento social e moral do sujeito, já que é um processo catártico que o conduz ao

equilíbrio. Em Drummond, o ato de escrever resulta da experiência vivida, é uma resposta ao seu tempo e às questões internas. O poeta transitou entre o canto do urbano e memorialização do rural.

Claro enigma (1951) é o sétimo livro de poesia de um Drummond mais reflexivo e mais amargo. Dividido em seis seções, cuja IV tem como título “Selo de Minas” e é composta por cinco textos em que a província e a família são evocadas. No extenso poema “Os bens e o sangue” (OC, 2002, p. 282-286) segmentado em oito partes, apresenta como foco o drama familiar. Na visão de Antonio Cândido, trata-se do “poema que estabelece a ligação entre o passado da família e o presente do indivíduo, através da forma altamente significativa de um testamento” (2004, p. 85). A relevância desse poema consiste no fato de ficarmos sabendo que, algumas características do sujeito lírico, como a relação com o pai e com a cidade natal, além da própria *gaucherie* podem ser explicadas por uma herança familiar.

Na primeira parte, em tom coletivo, já que é usada a 1ª pessoa do plural, em uma linguagem jurídica, somos informados de que um contrato foi estabelecido entre duas partes: “Às duas horas da tarde deste nove de agosto de 1847 / nesta fazenda do Tanque e em dez outras casas de rei [...] tudo damos por vendido ao compadre e nosso amigo o sr. Raimundo Procópio [...]”. Todos, “filhos netos bisnetos tataranetos”, vão se desapegando de seus bens. Na segunda, após o deserdamento de todos, há o destaque para um “menino inda não nado”, de “alma fina e frágil”, Carlos, que não receberá nada da família “e que nada, porém nada / o há de ter desenganado”. Os próprios familiares ironizam a condição de fragilidade do poeta. Na terceira estrofe, a figura “frágil frágil frágil frágil” permanecerá no “pensamento secreto da família” que sai da condição de nobre. Na quarta, reduzido à condição de ninguém, o poeta é vaticinado: a não lavrar o campo, a não tirar “sustento / de algum mel nojento” [...]. Logo depois, adotando o recurso do diálogo é pedido para não judiciar “com o menino”, não torcer “tanto o pepino” para evitar que o menino nasça mofino.

Pedir é a condição de existência do poeta e de sua família. Na sexta seção, em tom profético é anunciada a vinda da “companhia inglesa e por sua vez perderá tudo e tudo volverá a nada [...]”, como é comum em um mundo marcado por ganhos e perdas. Na sétima estrofe, o poeta se diz perseguido por monstros “lajos e andridos”, que o expulsaram de suas minas e confessa a diferença que existe entre ele e os seus familiares: o sangue. O da família é aquele com ganas de poder e de dinheiro; o do poeta, é aquele que não negocia, cuja alma é dos pretos e que cultiva o amor dos doidos. Na estrofe final, o sujeito lírico é lembrado como “Ó filho pobre, e descorçoado, e finito”, como aquele que é “que não sabes viver nem conheces os bois / pelos seus nomes tradicionais [...]”, que é “inapto para as cavalhadas e os trabalhos brutais”.

É considerado por seus ancestrais como um poeta de uma “poesia que se furta e se expande”. Poetas e familiares face a face se contemplam “e é teu esse primeiro / e úmido beijo em nossa boca de barro e de sarro”. Interessante notar a trajetória cíclica que a família exerce sobre o eu lírico. Ela o desperta para que ele encontre seu caminho. Quando ele encontra, sua ausência é tamanha, que se volta para contemplá-la.

Essa temática vai mais longe: na quarta seção de **Boitempo** (1968), “Notícias de clã” existem quarenta e seis poemas dedicados à família. Em nota da primeira edição de **Antologia poética**, em 1962, Drummond a fragmentou em nove seções: 1) O indivíduo; 2) A terra natal; 3) A família; 4) Amigos; 5) O choque social; 6) O conhecimento amoroso; 7) A própria poesia; 8) Exercícios lúdicos; 9) Uma visão, ou tentativa de, a existência. A divisão empreendida pelo poeta mostra que a terra natal e a família, depois do próprio sujeito, são duas importantes etapas, hierárquica, estilística e conteudisticamente, para compreensão de seu universo.

O mundo do leitor Drummond, marcado por seu nascimento em uma cidade do interior “onde tudo acontece devagar” (OC, 2002, p. 23), a vivência no ambiente escolar, sua relação com a família, com os “rapazes de Minas”, as conversas no Café Estrela, os passeios aos domingos em frente da Livraria Alves (fechada), sua passagem pelo jornalismo e pelo governo de Getúlio Vargas, na condição de Chefe de Gabinete do amigo e ministro Gustavo Capanema, influenciaram em sua leitura de mundo, já que ela é motivada pelo espaço-tempo a que estamos submetidos. Cedo Drummond se tornou um leitor do mundo a partir de seu “canto”, Itabira de Mato Dentro (MG). Iniciou lendo a si e aos seus, como demonstra o poema “Infância”. Ampliou sua visão leitora e de escrita, quando viu dentro do ambiente escolar.

Na condição de objeto de leitura, foi lido como tímido, antissocial, debochado, “poeta da pedra”, *gauche*, pornográfico, escritor de esquerda, apoiador do governo de Getúlio Vargas, etc. Quando assumiu a posição de leitor, pôde ler o mundo de forma límpida e crítica, procurando entendê-lo a partir de sua origem e de suas relações familiares.

A leitura é um ato de sensibilidade e de comunhão com o mundo. Quando lemos expandimos nossos horizontes, conhecemos outras culturas e nos comovemos catarticamente. Ler transforma nossa condição humana. O mundo do leitor Drummond, inicialmente, foi o individual (família, amigos, colégios, jornalismo). O leitor do mundo torna-se universal (solidão, melancolia, fazer poético). Drummond leu e foi lido, de ambas as leituras nasceu a base que sustenta o escritor.

5 DO MENINO LEITOR, AO POETA GAUCHE

5.1 Ser escritor é, antes de tudo, ser um leitor

“Sim, mas não esquecer que para escrever não importa o quê o meu material básico é a palavra” (LISPECTOR, 1998, p. 14).

A personagem Brás Cubas, de Machado de Assis, em um momento de delírio, transformou-se na **Summa Teológica**, de São Tomás de Aquino (1225-1274). Em **Fahrenheit 451**, de Ray Bradbury (1920-2012) os livros são proibidos. Um grupo de homens - estudiosos, filósofos, professores - memorizam seu livro predileto e passam a ser chamado por ele. Tornam-se, homens-livros.

Essa paixão pelos livros é também do poeta Carlos Drummond de Andrade (1902-1987): “leio, leio”. De sua vasta biblioteca, algo precisa ficar registrado: “Tudo que sei é ela que me ensina” (OC, 2002, p. 990-992). O estímulo pela leitura se dá desde cedo pela relação que a criança desenvolve com os livros. Como Escrita pede Leitura, refletiremos sobre o processo ler-escrever.

O escritor se lê nos outros, ele se inspira nas leituras daqueles com quem tem ou não afinidades políticas e/ou artísticas. Escreve ainda a partir de sua leitura de mundo e de suas memórias. Na verdade, reescreve, recria. A escrita não guarda originalidade, nunca é totalmente transparente e límpida, pois há sempre uma história por trás dela. O poema, por exemplo, para Ítalo Moriconi, “só existe na medida em que renasce alterado no corpo de outro poema” (1992, p. 18). Como todo texto é permeado por várias vozes, Moriconi afirma que “toda leitura de poesia é efetivamente reescritura” (*idem, ibidem*). Escritor e leitor recriam os textos lidos.

Escrever não é um processo fácil, linear e agradável, pois há momentos em que a pena parece ganhar vida própria. Outras vezes as personagens parecem decidir qual o rumo vai tomar dentro da narrativa. Se forem textos memorialísticos, lembranças serão reavivadas. Se for poesia, a subjetividade é a florada e dimensionada. O ato de escrever é desafiante e revelador.

Na maioria das ocasiões, transformar ideias em palavras é um processo lento, solitário e dolorido. O caráter polissêmico das palavras faz com que elas adquiram outros significados e toda obra expressa uma mensagem. Depois de publicado, não se tem mais controle do que se escreveu, pois, o leitor, cuja ação é sempre ativa, reelabora o que leu. Por isso, o trabalho de escrita deve ser minuciosamente planejado. O escritor assume uma

responsabilidade e um compromisso com o que escreve. É preciso, pois, uma força física e espiritual por parte do escritor.

Escrever é um ato árduo, embora prazeroso. Exige técnica, domínio e conhecimento do assunto, lucidez e inspiração. É um momento único marcado por incertezas, dúvidas e dificuldades, porque há ocasiões em que a pena teima em não querer deslizar pela folha em branco, como se observa nos versos de “Poesia” (OC, 2002, p. 21). Quando o poeta afirma que gastou “uma hora pensando um verso”, atesta que o trabalho do escritor não é meramente lançar no papel em branco as palavras. Vai muito além. Ele contesta pensamentos, cria valores e revisita outros.

O escritor e a escrita nunca estão prontos. É um caminho longo e tortuoso marcado por inúmeros obstáculos. Trata-se de uma peleja, uma “luta inglória”. O ato de escrever possibilita ao escritor conhecer a si mesmo. Tal descoberta acaba por levá-lo a fazer um exame de revisão de si enquanto sujeito que está no mundo. Dúvida, análise e correção tornam-se importantes para que o escritor descubra se ele e a escrita caminham no mesmo compasso. Diferentemente da oralidade em que as palavras podem se perder, a escrita é um registro para a posteridade, motivo pelo qual Drummond insistia em declarar que escrever era um negócio de grande responsabilidade.

O ato de escrever não é involuntário, inconsistente e ilusório. É preciso domínio por parte do escritor para atingir seu intento. O escritor poderia ser comparado aos antigos navegantes que iam em busca de aventuras. Ele, no entanto, arrisca-se no mundo da linguagem. Seu objetivo maior é encontrar as palavras certas para dar forma, vida e cor ao enleado mundo narrativo, para compor suas personagens, para criar espaços literários, para despertar o leitor para o mundo da leitura.

Todo escritor tem o desejo de ser lido. Assim, em seu momento de criação, o leitor está presente. É como se ele pudesse surgir a cada instante e pedir esclarecimentos/orientações ao escritor sobre determinada frase e/ou expressão, visto que as palavras são muitas e indomáveis - “O Lutador”, 2002, p. 99-101:

[...] Lutar com palavras
parece sem fruto.
Não têm carne e sangue...
Entretanto, luto.
[...] Luto corpo a corpo,
luto todo o tempo,
sem maior proveito
que o da caça ao vento. [...]

Diante dessa luta que “parece sem fruto” é necessária capacidade criativa, conhecimento, autoridade e competência. Somente dessa maneira poderá desafiar o universo da linguagem. Para esse desafio é mister trabalhar rigorosamente o texto, objetivando encontrar a “forma perfeita”. É necessário, ainda, originalidade, talento, suor, burilção e domínio do material – artesanato. Para obter a forma ideal é preciso moldá-la e aprimorá-la como um artesão, como um ourives. Tais requisitos que Drummond, ao longo dos anos, aprendeu a dominar.

Cada escritor tem um modo de ver o processo da escrita. O filósofo Jean-Paul Sartre (1905-1980), declara que “Ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo” (1999, p. 22). Todo escritor tem algo a dizer; o modo de se expressar é o que o torna diferente dos demais. Ser escritor é desvendar o mundo do homem para outros homens, “a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade” (*idem, ibidem*). Cada um de nós sabe (ou pelo menos deveria saber) que há um conjunto de leis que precisamos seguir. Infringi-las é uma decisão pessoal de cada um. O que não podemos é ignorá-las. Dificilmente, terminamos de ler um livro da mesma maneira quando começamos. Cada página lida contribui para modificar o leitor. Quanto ao escritor, “uma vez engajado no universo da linguagem, não pode nunca mais fingir que não sabe falar: quem entra no universo dos significados, não consegue mais sair [...]” (*idem, ibidem*). Drummond, nele viveu por mais de oito décadas.

Ele acreditava que o escritor, por desenvolver uma atividade intelectual, torna-se vulnerável:

Acho que o escritor é um homem como outro qualquer, que sofre das mesmas depressões, tem as mesmas angústias, os mesmos problemas dos outros. Talvez a atividade intelectual o torne mais vulnerável, mais sujeito a depressões, porque um escritor, realmente, a não ser que ele tenha uma armadura intelectual muito sólida, um escritor não é um homem que tenha segurança consigo mesmo, um homem que saiba que é um bom escritor. E, se ele tem a consciência de que acertou como escritor e de que fez obras boas, porque foram consagradas pela opinião pública ou pela crítica, ele não sabe até que ponto poderá continuar a fazê-las, ele pode sentir a decadência, pode sentir que já não é mais aquele homem (DRUMMOND *apud* FERRAZ, 2012, p. 143).

O escritor, em sua concepção, era visto como um ser humano com qualidades e defeitos, dúvidas, angústias, sujeito às intempéries da vida. “O escritor é um falador; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua” (SARTRE, 1999, p. 18). Trata-se de um profissional que “brinca” com a linguagem “[...]”: ela é nossa carapaça e nossas antenas, protege-nos contra os outros e informa-nos a respeito deles, é um

prolongamento de nossos sentidos” (*idem*, p. 19). O desenvolvimento humano está intrinsecamente atrelado à linguagem. Ela nos permite estabelecer comunicação com o outro e nos possibilita dá sentido às nossas experiências e aos nossos pensamentos. É pela linguagem que expressamos nossos sentimentos, compartilhamos nossas ideias, conhecemos as do outro, aprendemos a conhecer nossa cultura e respeitar as demais.

Não se pode deixar de mencionar que uma obra tem sua existência individual e aleatoriamente. O escritor, em uma determinada época, não é apenas “o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade [...] mas alguém que desempenha um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores” (*idem*, p. 74). O escritor é um ser social e sua obra conquista maior relevância entre os leitores à medida que se posiciona frente a certos acontecimentos, por isso, é importante conhecer a subjetividade desse lapidador da palavra, já que ela é individual, mas assume um caráter coletivo.

Em um país como o nosso, marcado pelo analfabetismo, pela evasão escolar e por um número reduzido de leitores, ler e escrever são sinônimos de riqueza. O menino Carlito sempre foi um privilegiado. Desde cedo teve acesso a material de leitura, estudou em escolas renomadas e esteve ao lado de pessoas (pais, irmão, professores, amigos) que o incentivavam a ler e, conseqüentemente, desenvolveu o interesse pela escrita. Sonhou que seus textos ocupariam as primeiras páginas dos jornais, o que ocorreu por inúmeras vezes. Conheçamos, pois, a trajetória desse menino leitor pelo universo das palavras.

5.2 O menino que queria ser escritor

“Gastei uma hora pensando um verso
Que a pena não quer escrever
No entanto ele está cá dentro
inquieta, vivo” (DRUMMOND, 2002, p. 21).

O que nos interessa, nesse momento, é saber como se deu a trajetória do poeta pelo caminho da escrita, ou melhor, quando Drummond começou a escrever? Como surgiu esse interesse pela escrita? Iniciou pela poesia ou pela prosa? Quais as suas dificuldades durante essa jornada? Vamos, pois, voltar à infância do menino Carlito para entender sua relação com a escrita.

Na escola, em 1912, com apenas dez anos de idade, no terceiro ano primário, numa redação escolar de apenas dez linhas sobre uma viagem ao Polo Norte “incluindo a descrição de um naufrágio e de uma visita a um vulcão” (CANÇADO, 1993, p. 38), o então menino obteve a aprovação de seus professores e a sensação de “rosto ardendo” ao receber elogios. Segundo o próprio poeta, tinha “nascido ali”, naquele momento, junto com a nova realidade que as suas dez linhas tinham alcançado no ar.

Em 1919, ainda na escola, mas agora com dezessete anos, o jovem aspirante a escritor, escreveu escondido uma novela, cuja personagem principal era uma “formiga filosófica”. “Nessa novela juvenil, voltairiana e tremendamente anticlerical, Drummond reencontra um pouco de oxigênio original da sua liberdade espiritual. Com a novela, era um pouco de fôlego que ele ganhava” (*idem, ibidem*). Só quem a leu foi seu amigo de quarto, Octávio Barbosa da Silva. O maior medo de Drummond era suscitar a ira dos padres contra ele.

Em 1920, então com dezoito anos, o jovem desejoso de ser escritor passou em frente ao *Jornal de Minas*. “Na parede tinha um quadro com as primeiras páginas” (*idem, p. 73*) recordaria Drummond. Nelas havia pequenas matérias de sustentação dos anúncios, geralmente de laboratórios. Ainda conforme o biógrafo:

O bastante, contudo, para fascinar Carlos Drummond de Andrade (o fetiche da *primeira* sempre o impressionou, a ponto de chegar a dizer, já na condição de poeta mais famoso do país, que nunca deixou de sonhar em ver publicado um poema seu na primeira página dos jornais (*idem, ibidem*).

O quadro aguçou no jovem o interesse de também figurar nas primeiras páginas dos jornais não como um sentimento de vaidade, mas como uma maneira de compartilhar suas inquietações, expor sua subjetividade, já que escrever era a forma encontrada “Para louvar a Deus como para aliviar o peito, / queixar o desprezo da morena, cantar minha vida e trabalhos / é que faço meu verso” (OC, 2002, p. 36-37). A palavra escrita foi o canal utilizado para sair de si e chegar no outro.

Cançado relata que Humberto Werneck conta em seu livro, **O desatino da rapaziada** (1921), um episódio sobre o filme “Diana, a caçadora” que foi exibido no Cinema Pathé, na avenida Afonso Pena, Belo Horizonte, em que a atriz aparece nua. Foi uma confusão geral de jovens querendo rasgar os cartazes da película. Diante desse fato, Drummond entregou ao diretor do jornal um artigo, em 15 de abril de 1920, sobre o filme. “Era o primeiro artigo de crítica e de ideias, digamos assim, que Drummond escrevia e levava até uma redação. É um texto sabidão, topetudo, típico da idade, mas ao mesmo tempo autêntico e completamente

peçoal” (CANÇADO, 1993, p. 73). A personalidade estética do escritor já começa a ser desenhada.

O artigo foi publicado na primeira página do jornal com o título “Diana, a moral e o cinema” e mostrava um articulista inteligente e perspicaz, “além de enfiar a sua cunha pessoal numa polêmica. Mais artigos viriam, de enfiada: nos dias 19, 20, 21, 22 de abril” (*idem*, p. 74). O escritor não nasce da noite para o dia. Cada texto divulgado, era um exercício de escrita. A consequência desse fato foi torna-se aclamado pela crítica e pelo público.

O diretor do jornal parece ter encontrado naquele jovem o símbolo da ingenuidade, pois pagava-lhe uma ninharia. “Do seu lado, Drummond parecia disposto a topiar a situação. Continuou escrevendo crônicas para o jornaleco da Praça da Estação. É verdade que “Às vezes saiam-lhe coisas um pouco absurdas” (*idem*, p. 75). Mas lembremos: trata-se apenas de um jovem. Esses textos dão-lhe experiência para os anos vindouros.

Drummond logo se cansou dessa situação e foi em busca de outro jornal: o *Diário de Minas*, órgão de apoio ao governo do Estado. O diretor, José Oswaldo Araújo, lembra que em março de 1921, um jovem aparece de súbito na redação às 21 horas trajando uma roupa preta e entrega-lhe um artigo de crítica sobre um livro de contos – **Tântalos**, de Romeu d’Avellar. Ao terminar de ler o texto, Oswaldo Araújo ficou impressionado com sua qualidade. Ao levantar a cabeça o jovem já havia desaparecido. “O artigo saiu publicado no dia 13. Era o início da participação de Drummond no *Diário de Minas*. Uma participação que iria durar quase dez anos (a partir de 1926, ele seria do quadro regular da redação)” (*idem*, p. 76). O menino que era um leitor assíduo de revistas começa a publicar seus textos. É o início de sua trajetória enquanto escritor.

Seus primeiros poemas, contos, crônicas, ensaios, resenhas, editorial ainda na adolescência foram publicados em jornais. Por timidez e insegurança, assinava os textos com pseudônimos: Antônio Crispim, Manoel Fernandes da Rocha, Belmiro Borba, José Maria, Gato Feliz, Mickey, José Joaquim foram alguns deles. O trabalho desenvolvido no *Diário de Minas* e no *Minas Gerais*, *Correio da Manhã* e *Jornal da Manhã* permitiu que o escritor iniciante trabalhasse com a linguagem, como atesta sua vasta produção em prosa – mais de seis mil crônicas. O jornalismo possibilitou a Drummond uma experimentação com as palavras.

Destacamos que para o autor de **O poder ultrajovem** (1972), sua prosa era menos qualificada do que sua poesia, como mostra uma entrevista concedida ao jornalista Gilson Rabello, no *Estadão*: “Eu fui mais um cronista, um amigo e um companheiro da hora do café

da manhã que um escritor” (ANDRADE, 1985, p. 31). Na verdade, ao lado de Machado de Assis (1839-1908), Drummond foi um dos maiores cronistas deste país¹⁵⁵.

Em julho de 1921, Drummond conseguiu publicar um conto – “Rosita” – na Revista *Radium* da Faculdade de Medicina. O texto impressionou o então estudante de Medicina, Pedro Nava. Um ano depois, os dois tornar-se-iam grandes amigos ¹⁵⁶ e leitores um do outro.

Ainda nesse mesmo ano, 1921, Drummond escreveu o conto “Joaquim no Telhado”, “sobre um sapateiro à la Chagall, que se muda para o telhado onde passa a viver num regime meio delirante meio santificado de sol, chuva e iluminação” (CANÇADO, 1993, p. 93). O jovem escritor ganhou com esse conto o concurso promovido pela revista e um prêmio de 50 mil réis. O poeta diria anos depois que ficara tão satisfeito com o prêmio que tomou a decisão de nunca mais entrar em concursos literários (*idem, ibidem*). Ficar exultante com um prêmio e não querer participar de outros concursos literários é uma atitude, no mínimo incoerente, típica de alguém torto.

A posteriori, em 1975, em entrevista a Geneton Moraes Neto, Drummond conta que seu telefone toca em seu apartamento, na rua Conselheiro Lafayette, Copacabana, no Rio de Janeiro. Era o quase vizinho e humorista Millôr Fernandes. Em tom de indignação falou: “Drummond, porra, até hoje o meu maior gesto de dignidade valia vinte mil cruzeiros! Você agora recusou um prêmio de oitenta mil! Você está inflacionando a nossa dignidade” (MORAIS NETO, 2004, p. 227). O trote foi a maneira que Millôr Fernandes encontrou para se solidarizar com o gesto de Drummond que recusou, por motivo de consciência, o prêmio de 80 mil cruzeiros que lhe foi outorgado pela Fundação Cultural do Distrito Federal no décimo quinto aniversário de Brasília.

Um escritor que assume posições literárias e políticas, quando aceita um prêmio, pode se sentir pressionado em suas posições. Não o aceitar é uma forma de reafirmar sua liberdade. Além disso, a arte que muito ensinou ao poeta itabirano deu-lhe alguns amigos, como a pintora Maria Teresa Vieira. Ela o ensinou que “O maior prêmio de Estocolmo ou dos Estados Unidos não vale o telegrama de amor que alguém desconhecido, e que não conheceremos nunca, nos manda [...] É uma voz do coração e do espírito, solta no ar, que nos atinge e repercute

¹⁵⁵ Na condição de jornalista, Drummond escreveu para os seguintes veículos: *A Revista*, BH; *Verde*, Cataguases, MG; *Cidade Verde*, BH; *Criôlo*, BH; *Brasil-Central*, BH; *Eletrica*, *Passa Quatro*, MG; *Estado de Minas*, BH; *Minas Gerais*, BH; *A Tribuna*, BH; *Bello Horizonte*, BH; *Surto*, BH; *Diário da Tarde*, BH; *Folha de Minas*, BH; *Ilustração Brasileira*, RJ; *Para Todos*, RJ; *Fon-Fon*, RJ; *O Jornal*, RJ; *Revista do Brasil*, RJ; *Correio da Manhã*, RJ; *O Malho*, RJ; *Cartaz*, RJ; *Boletim de Ariel*, RJ; *Esfera*, RJ; *Diretrizes*, RJ; *Para Todos*, RJ, entre outros.

¹⁵⁶ Cf. *Descendo a rua da Bahia: a correspondência entre Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade*. Matildes Demétrio dos Santos e Eliane Vasconcelos (Orgs). Editora Bazar do tempo, 2017.

in nós” (ANDRADE, 2003, p. 1230). O poeta tinha razão: só quem vivenciou essa experiência compreende por que se recusa um prêmio sem ao menos precisar explicar.

Em 1922, ano da Semana de Arte Moderna, Drummond confessou que sua colaboração para o *Diário de Minas* era em vão. “Eu escrevia e a coisa ficava por isso mesmo. Então passei a explorar o Rio, através da revista Para Todos, e da Ilustração Brasileira (sic). Mandava artigos, com a mesma falta de senso” (CANÇADO, 1993, p. 95). Percebe-se aqui, que o jovem que deseja tornar-se escritor sente a necessidade de que seus textos reverberem no leitor. É importante frisar que grande parte daqueles que fazem uso da palavra escrita, Drummond se encaixa nesse grupo, pensa a Literatura de forma reflexiva e questionadora. O escritor cumpre o importante papel de trabalhar a linguagem e de criar uma obra capaz de contribuir para que o leitor possa ler e ver o mundo mais criticamente, porque entende que a arte literária é um farto instrumento de transformação social.

Antonio Cândido (1985) justifica que o escritor brasileiro se habituou a produzir para um público simpático e restrito, bem como contar com apoio dos dirigentes. Acrescenta, ainda, que nossa literatura foi acessível como poucas, “pois até o Modernismo não houve aqui escritor realmente difícil [...] De onde se vê que o afastamento entre o escritor e a massa veio da falta de público quantitativamente apreciáveis, não da qualidade pouco acessível das obras” (p. 86). No século XIX brasileiro havia uma escassez de leitores, o que colocou em xeque a literatura como veículo de construção de uma brasilidade e de uma nacionalidade. Em outras palavras, os escritores careciam de leitores, e os que havia eram, sobretudo, do sexo feminino, com pouca ou nenhuma intimidade com a obra literária.

O jovem escritor deseja, justamente, escrever textos não para embalar o leitor, como fizeram alguns românticos - Macedo, Alencar – mas para fazê-los refletir sobre sua própria realidade. Na concepção de Sartre, “a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considera-se inocente diante dele” (1999, p. 21). O escritor é um provocador, por meio da palavra, do leitor. “O escritor pode dirigir o leitor e, se descreve um casebre, mostrar nele o símbolo das injustiças sociais, provocar nossa indignação” (SARTRE, 1999, p. 12). Quando escreve, ele se modifica e tem sua criação modificada por quem a lê, uma vez que a linguagem é passível de variadas interpretações.

Em 1923, outro artigo é publicado. Dessa vez em homenagem ao português, Antônio Ferro, que havia passado por Belo Horizonte chamando a atenção de todos. Ainda no afã de se tornar um escritor renomado, Drummond deu vida a um projeto que há tempos acalentava com os amigos: “a criação de uma revista, como Estética dos cariocas e a Klaxon dos paulistas” (CANÇADO, 1993, p. 108). As revistas eram o meio, um espaço de trocas

literárias para alargar o horizonte entre os escritores. Elas nasciam da necessidade de um grupo em compartilhar, divulgar, trocar realizações frutíferas, reflexões e produções, além de confrontar a realidade vigente.

Em outubro de 1924, dois artigos do autor de **José** (1942) são publicados no *Diário de Minas* “no qual manifestava uma vontade e uma compreensão absolutas para com a poesia de Manuel Bandeira (na época ainda tratada como pura blague)” (*idem*, p. 114). Bandeira e Drummond, poetas modernistas, de sensibilidade aguçada, como vimos em outro momento, construíram uma Poética com muitos pontos em comum, dentre eles a infância

O autor de **Libertinagem** (1930) já era chamado de “São João Batista do Modernismo” brasileiro, quando recebeu as primeiras cartas do aspirante a escritor (Cf. SUSSEKIND, 2001). Interessante: ambos só se conheceram dois anos depois na casa de um outro amigo, Ribeiro. No poema “A visita de Carlos Drummond de Andrade”, o autor de **Poemetos de ternura e melancolia** (1924), registra esse momento:

Carlos Drummond de Andrade veio jantar em Pouso Alto
Na minha casa pequena e cor de rosa
sem coqueiro do lado
mas em frente a barranco soturno

Encontrou Manuel Bandeira sobremesa imprevista
E houve discussões fortíssimas inenarráveis
em torno do futurismo e da vida
Carlos Drummond não sorriu nenhuma vez
Deixou no copo três dedos de vinho tinto
que Manuel Bandeira namorou [...] (*Apud* CANÇADO, 1993, p. 116)

O poema eminentemente descritivo narra o jantar entre os amigos acalorado por “discussões fortíssimas inenarráveis / em torno do futurismo e da vida”. A seriedade e a timidez de Drummond o fizeram passar, muitas vezes, por antipático. Essa foi a impressão de Bandeira. Nada que abalasse o respeito mútuo que ambos sentiam um pelo outro. Uma semana após esse encontro, Drummond enviou a Bandeira quatro poemetos, três dos quais ele considera perfeitos: “Ouro Preto”, “Cantiga de Viúvo” e Infância”. A correspondência entre ambos foi mantida até 1934, quando o poeta mineiro passou a residir no Rio de Janeiro.

No dia primeiro de julho de 1925, *A Revista* - concretização do ideário dos modernistas mineiros - chegou às bancas. “O artigo de abertura, não assinado, mas de autoria de Drummond, tinha uma inspiração um pouco confusa” (CANÇADO, 1993, p. 108). Esse não é o primeiro texto com ideias desordenadas atribuídas a um dos poetas mais emblemáticos do século XX. Não podemos, contudo, nos esquecer que estamos diante de um jovem de vinte e

três anos que está aprendendo a dominar linguagem. Escrever é um processo que se aprimora escrevendo. O tempo, a leitura e as experiências acumuladas são vitais para a escrita.

Em julho de 1928, seria publicado pela primeira vez, na *Revista Antropofagia*, o poema, “No meio do caminho” (OC, 2002, p. 16), que causaria um dos maiores estardalhos na Literatura Brasileira e, na concepção de seu próprio autor, dividir o país “em duas categorias mentais”.

Para termos uma dimensão do barulho causado pelos versos, basta saber que “Drummond passou a ser admirado ou ridicularizado – e até mesmo agredido – por causa de seu poema repetitivo, ficando a imagem da pedra sempre associada à sua poesia” (ACHCAR, 2003, p. 17). O próprio Drummond alegava que, se passassem 50 anos, o texto seria sempre motivo de polêmica. Ele estava coberto de razão e relata que nas raras reuniões sociais que comparecia sempre havia uma pessoa que o perguntava sobre a pedra: “se tinha esbarrado nela e machucado o dedão, se afastara do caminho, coisas assim” (ANDRADE, 2003, p. 1228). Depois de tanto se esconder por causa dessa pedra, o poeta resolveu preparar um contra-ataque: “E se não fiz da minha dor um poema, como pretendia Goethe, fiz da minha chateação um livro” (ANDRADE, 2003, p. 1228). Em 1967, o poeta publicou o livro **Uma pedra no meio do caminho** – Biografia de um poema, no qual reuniu tudo o que havia sido divulgado acerca do poema, que a essa altura havia “assumido aspectos existenciais e filosóficos que nunca me passaram pela cabeça (*idem, ibidem*). Relembremos os versos:

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 tinha uma pedra
 no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
 na vida de minhas retinas tão fatigadas
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 no meio do caminho tinha uma pedra.

O poema foi o pomo de discórdia entre os tradicionalistas e os modernistas. A repetição incessante do verso “No meio do caminho” reproduz o eterno enfrentamento dos obstáculos (pedra) na vida (caminho) do indivíduo. Ainda conforme Achcar (2000), “No meio do caminho” faz referência ao primeiro verso “Nel mezzo del cammin di mostra vita”. Trata-se do verso em que o poeta italiano “inicia a viagem pelo inferno, purgatório e paraíso na **Divina Comédia**, de Dante Alighieri (1265-1321)” (2003, p. 17). Parafrazeando Achcar, “No meio do

Caminho” é a viagem de Drummond, após à sua publicação, do paraíso ao inferno. Olavo Bilac também escreveu um soneto cantando a dor de um eu-lírico que lamenta a separação da mulher amada, cujo título é: “Nel Mezzo del Cammin”. Parnasianos (Bilac) e Modernistas (Drummond) beberam Tradição, contudo, de forma inovadora. A relação entre Dante e Drummond foi estudada por Ricardo Dall’Alba, **Drummond: leitor de Dante** (1996), em que destaca: a melancolia, a degradação humana, a ironia, a incerteza e a angústia em relação à vida, o pessimismo, o jogo de sombra e luz. Um ponto em comum entre o poeta brasileiro e o poeta italiano está na ênfase no “eu” que ambos imprimiram aos seus textos, bem como o fato de escreverem uma poesia de resistência, de tom melancólico e de questionamento da existência humana.

“No meio do caminho” transformou-se em pedradas no seu próprio criador. Drummond relata à sua amiga Lya Cavalcanti as dores que sentiu cada vez que lia nas revistas e jornais, escutava ou ficava sabendo das histórias em torno do poema:

Professores de português, ainda sem curso de letras, geralmente bacharéis de formação literária convencional, espalhavam pelo Brasil inteiro, nos ginásios, que o modernismo era uma piada ou uma loucura, e como prova liam o poeminha da pedra. Sucesso absoluto de galhofa. Imagem gravada na mente de milhares de garotos, que daí por diante assimilariam o conceito de modernismo-pedra-burice-loucura (ANDRADE, 2003, p. 1227)

Dentro do contexto literário, esse foi o único momento em que Drummond mostrou-se triste e machucado. Os outros foram típicos de sua idade e pelo fato de ser um dos integrantes do modernismo. Dessa “agressão”, o escritor concluiu que o mais importante da literatura “é a aproximação, a comunhão que ela estabelece entre os seres humanos, mesmo à distância, mesmo entre mortos e vivos. O tempo não conta para isso. Somos contemporâneos de Shakespeare e de Virgílio” (*idem*, p. 1226). A literatura tem um poder de transformação social e intelectual, visto que é por meio dela que entramos em contato com outras culturas e relativizamos nossas ideias, ampliamos nossa concepção de vida e de mundo, escutamos outras vozes e repensamos nossas ações.

Ainda sobre o poema “No meio do caminho”, ele foi o batismo de fogo do jovem poeta. De um lado crítica, do outro, elogios. Antônio Carlos Secchin, em seu texto “Alguma Polimetria”, declarou que os versos apresentam uma

interessante confirmação, no embate entre linhas de forças pretéritas e modernas (...) O poema tenciona matéria prosaica e expressão metricamente “nobre”, pois, além do decassílabo (presente em cinco dos dez versos), vale-

se de um alexandrino e de dois tetrassílabos, medida (ao lado dos hexassílabos) que representa a “metade” de um decassílabo (2012, p. 185)

O estudioso viu o tema prosaico estruturado em uma métrica nobre. Todavia, “Para os detratores (os “passadistas”, no jargão dos modernistas), o texto soava como brincadeira irreverente, pois já parecia um acinte que se chamasse poesia a um amontoado de repetições, sem vírgulas, com tema e imagens banalíssimos, fraseado vulgar [...] (ACHCAR, 2003, p. 17). A pedra foi uma brincadeira do efebo que o conduziu para a eternidade. Depois de muitos artigos “insensatos” publicados em jornais e um poema espinhoso, Drummond se encaminha para a eternidade e afirma que a modernidade é uma chatice, pois o tornará “Eterno: “Eternalidade eternite eternaltivamente / eternuávamos / eterníssissimo”(OC, 2002, p. 407-409).

Ser moderno, no século XX, significava romper com as produções antigas e explorar outras formas de criação artística. Destaca-se a simplicidade da linguagem nos versos iniciais drummondianos e “O coloquialismo vocabular realista e quase ingênuo”, na concepção de Antônio Houaiss (1976), por um lado, conquistou leitores, de outro, chocou a crítica mais conservadora com seu compromisso com o verso livre. A interação com a liberdade formal criativa aconteceu ocasionalmente, segundo relatos do próprio poeta, quando ele e os amigos não tendo nada de especial para tramar foram compor uma sátira a um rapaz de Alagoas, “o último remanescente da escola realista, morta e sepultada no cemitério das letras”. A brincadeira era se divertir em verso “bulindo com o rapaz – sugeri ao João, ou o João me propôs”, porque “em prosa não tem muita graça”. Atacamos o poema a dois. Logo desistimos da veleidade de fazê-lo segundo os cânones vigentes” (ANDRADE, 2003, p. 1242), em outras palavras surgiu o verso livre:

À medida que os fazíamos, nós íamos sentindo o prazer da expressão em uma forma nova, meio selvagem mas visivelmente cheia de possibilidades”. A sátira não era das mais sutis “Mas era o que mais nos agradava. E com isso, sem sabê-lo, como no caso de M. Jourdain, estávamos fazendo poesia em verso livre sem intenção de derrubar as estruturas (ANDRADE, 2003, p. 1242).

Essas novas formas propagadas pelo modernismo, por não guardarem o tom da tradição, não chegavam a ser consideradas poesias por alguns críticos. Por isso, o caráter passageiro a elas atribuído. Nos versos “Eterno” (OC, 2002, p. 407-409), publicados quando Drummond já era consagrado pelo público e pela crítica, o eu-lírico brinca, de forma bem-humorada, com essas discussões que permearam a literatura brasileira do século XX.

caracteriza-se pela rapidez e pela fugacidade exigindo de nós uma constante mudança e readaptação.

“Eterno! Eterno!” remete-nos ao “Padre Eterno” (Deus), “a vida eterna (salvação prometida aos cristãos) e “o fogo eterno” (punição prometida aos ímpios). O sujeito lírico, assim como Deus, o Paraíso e o Inferno, se tornará eterno, já que “A cada instante se criam novas categorias do eterno”, contudo essa eternidade pode vir a ser banalizar, porque para ser eterna a flor precisa saber florir, se não souber florir, não é eterna; no instante em que recebemos nosso nome e somos comunicados do “sentido do efêmero”; no breve espaço “de enlaçar e beijar; “eterno é tudo aquilo que vive uma fração de segundo/ mas com tamanha intensidade que se petrifica e / nenhuma força o resgata”. O eterno aqui não significa dizer que terá uma durabilidade infinita. Eterno é a intensidade com a qual vivemos cada instante.

Drummond: moderno e eterno. Se tudo retorna, os sentimentos ontem, hoje e amanhã retornarão em suas diferentes variações, continuemos lendo e relendo o poeta que desde cedo conseguiu mesclar as invenções modernistas em **Alguma poesia** (1930) com o domínio da forma poética, em **Claro enigma** (1951). Há, claro, uma visão profunda sobre os dilemas humanos. Ser moderno e ser eterno é um falso dilema que desde sua estreia, o poeta trouxe em sua obra.

O entendimento de sua geração que misturava “ceticismo e ironia. Com uma tintura de romantismo” (ANDRADE, 2003, p. 1226) e do momento histórico que viviam encontra-se registrado também em sua prosa, no conto “Um escritor nasce e morre” (*idem*, p. 82-86), há pouco mencionado. O caráter confessional faz-se presente no texto, que tanto pode ser lido como um autorretrato de si mesmo, assim como um retrato da época. Por esse motivo, dois momentos merecem ser destacados: primeiro, o nascimento de Carlos Drummond de Andrade, ao que podemos inferir, enquanto escritor:

Nasci numa tarde de julho, na pequena cidade onde havia uma cadeia, uma igreja e uma escola bem próximas umas das outras, e que se chamava Turmalinas. A cadeia era velha, descascada na parede dos fundos. Deus sabe como os presos lá dentro viviam e comiam, mas exercia sobre nós uma fascinação inelutável (era o lugar onde se fabricavam gaiolas, vassouras, flores de papel, bonecos de pau). A igreja também era velha, porém não tinha o mesmo prestígio. E a escola, nova de quatro ou cinco anos, era o lugar menos estimado de todos. Foi aí que nasci. Nasci na sala do 3º ano, sendo a professora D. Emerenciana Barbosa, que Deus a tenha. Até então, era analfabeto e desprezioso. Lembro-me: nesse dia de julho, o sol que descia da serra, era bravo e parado. A aula era de Geografia, e a professora traçava no quadro-negro nomes de países distantes [...] (*idem*, p. 82)

O narrador-personagem, em quatro momentos distintos conta-nos sua trajetória na condição de escritor. O primeiro momento é o seu nascimento, em uma tarde de julho, na “aula de geografia da D. Emerenciana, do terceiro ano, em uma cidade chamada Turmalinas, em que havia uma cadeia, uma igreja e uma escola”. Antes daquele momento não passava de um menino “analfabeto e despretensioso” (*idem, ibidem*) nasceu na condição de escritor. Para coroar esse momento, ganhou uma assinatura do *Tico-Tico* e passou “a escrever contos, dramas, romances, poesias e uma história da Guerra do Paraguai, abandonada no primeiro capítulo para alívio do marechal López” (*idem*, p. 83). As revistas foram as fontes de incentivo para o menino adentrar no mundo da escrita.

Na segunda parte do conto, o personagem-narrador conta-nos, emotivamente, que precisou sair de Turmalina para estudar em um internato, onde se tornou redator da *Aurora ginasial* e fora dos muros do colégio “as revistas literárias passaram a abrigar-me com assiduidade. Em uma delas meu retrato apareceu, com adjetivos. Não me pagavam nada, nem eu podia admitir que literatura se vendesse ou se comprasse” (ANDRADE, 2003, p. 83). O ato de escrever levou o jovem escritor para outras paragens e o tornou conhecido, sobretudo em sua cidadezinha. “É verdade que Turmalinas me compreendia pouco, e eu a compreendia menos” (*idem, ibidem*). A visão ingênua do jovem aspirante ao mundo das letras de não se deve vender ou pagar pela literatura chama atenção. O escritor, como qualquer outra pessoa, é um profissional que trabalha para garantir o seu sustento.

Esse operário da palavra desde cedo vivenciou a expectativa saber se seus textos iriam ou não ser publicados, que chegava a sentir a tinta de impressão. “Publicou... Não publicou... E sempre a descoberta do meu trabalho, ainda em plena rua, despertava a sensação incômoda do homem que foi encontrado nu e não teve tempo de cobrir as partes prudentes” (*idem, ibidem*). A glória acontecia quando vários veículos de comunicação o publicavam ao mesmo tempo. “Havia semana em que o *Fon-Fon!*, o *Para-Todos...*, o *Careta* e a *Revista da Semana* publicavam simultaneamente trabalhos da minha humilde lavra, todos ou quase todos poemas em prosa, em que me especializara” (*idem, ibidem*). Interessante destacar que os periódicos lidos na infância são os mesmos que, agora, publicavam seus textos: de leitor a escritor.

Além disso, toca-nos de emoção saber que nosso escritor preferido, em algumas ocasiões, não teve dinheiro para comprar o próprio material que escreveu: “Nem sempre havia numerário suficiente para adquirir todas as revistas [...]” (*idem, ibidem*). Entretanto, seu nome estava em letra de forma no texto lido por toda a sua cidade e o menino que ali crescera tinha a “esperança de que seu talento viesse a resgatar o melancólico abandono em que, anos a fio, ele

se arrastava, com o progresso a 50 quilômetros de distância e cabritos passando na rua” (*idem*, p. 84). O poeta alega que a cidade o esqueceu. Em contrapartida, a cidade alega o contrário. Ele nunca mais voltou para vê-la, mas sempre esteve presente em seu coração. “O escritor tornou-se urbano” (*idem, ibidem*), mas em seu espírito o homem interiorano nunca morreu.

Na terceira parte, é a realização de todo escritor: ver seus livros chegarem ao leitor e ser aceito por seus pares. “Publiquei três livros, que foram extremamente louvados por meus companheiros de geração e de pensão e que os críticos acadêmicos olharam com desprezo” (*idem, ibidem*). Esse material foi distribuído entre os jornais, os amigos, as pessoas que pediam e, especialmente, as mulheres a quem o narrador-personagem diz ter desejado conquistar. Curioso quando ele alega que jamais pronunciava ou sugeria a palavra literatura. “Eu não era um literato que se anunciava, mas um homem que, no fundo, sofria por saber ser literato” (*idem, ibidem*). A timidez e o sorriso *gauche* envergonhado, que o poeta declara ter ganhado fama de irônico, transformaram-se em suas marcas registradas.

Por fim, surgem os questionamentos que o ato da escrita traz consigo: “Escrevia para quê, escrevia por quê? Autor, tipógrafo e público não saberiam responder. Não tinha esperanças... Sabia que os homens existem, que viver não é fácil, que para mim próprio viver não era fácil, e nada disso contaminava meus escritos” (*idem, ibidem*). Há os que cantam, os que interpretam, os que pintam e os que escrevem. A grande questão que parece inquietar o artista da palavra é: o que pode a escrita? Um texto é uma conversa que o escritor tem consigo mesmo, mas não consegue deixar guardada. Precisa compartilhar com outras pessoas. Quando o livro se torna público, o leitor conhece mais sobre suas opiniões e seus pensamentos. Por isso, um sentimento de dúvida e de insegurança vem à tona cada vez que um livro é publicado, cada vez que a crítica especializada ou mesmo o leitor não recebe bem os seus escritos.

Ainda na parte final do conto, o poeta-contista pinta um retrato de si mesmo dentro contexto do qual era parte integrante:

Aleixanor, tendo comprado num sebo as Cartas aos Operários Americanos, de Lenine, e começando a colaborar no Grito Proletário, sofreu de minha parte uma campanha de descrédito intelectual. Voltou-se para a ação política, fundou sindicatos, escreveu e distribuiu manifestos, e desfrutou de certa notoriedade até o golpe de 35, quando emudeceu.

A poetisa Laura Brioché fundou um Clube de Psicanálise, que procurei desmoralizar na primeira reunião, introduzindo sub-repticiamente entre os sócios, antes da votação dos estatutos, volumosa quantidade de uísque, genebra e gim [...] (*idem*, p. 85)

O escritor propõe um diagnóstico de seu tempo, levando em consideração as possibilidades existentes para o artista e para o intelectual. Percebemos, também, que o poeta contista permanece em uma atitude individualista e niilista, sem se importar com nenhuma delas. Nesse novo contexto que se anuncia, é preciso se pensar o papel da poesia, uma vez que predomina dois polos opostos: de um lado, um olhar voltado às exterioridades; de outro, voltado à interioridade e à desordem dos sentimentos. Formou-se uma polaridade: questões ideológicas x questões individuais.

A partir de **A rosa do povo** (1945), o eu lírico drummondiano reconhece que a dor não é uma prerrogativa sua. Há um mundo dorido fora de si. Nessa obra, o fazer estético atinge o seu ápice. O estar-no-mundo implicava um sentimento de miséria, infortúnio, perdas, ruínas, medo e perigos, ou melhor, “- Há mortos? Há mercados? Há doenças? (OC, 2002, p. 115-116). O individualismo dos primeiros versos cede lugar à revolta que sente o eu-lírico ante tantos “mortos”, “mercados”, “doenças”.

O escritor nesse contexto, embora esmagado pelos destroços das Guerras e das Ditaduras, torna-se o comunicador da historicidade humana. Foi a História que tornou o homem consciente dos últimos acontecimentos. Sartre, ao refletir sobre a função do escritor, na sociedade ocidental, do pós-guerra concluiu:

A historicidade refletiu sobre nós; em tudo o que tocávamos, no ar que respirávamos, na página que líamos, naquela que escrevíamos, no próprio amor, descobríamos algo como um gosto de história, isto é, uma mistura amarga e ambígua de absoluto e transitório (SARTRE, 1999, p. 158).

O artista dessa época não é apenas um sujeito que produz arte; ele reflete sobre o que produz e por que produz, qual o seu papel diante do novo contexto e, acima de tudo, contesta os valores e padrões vigentes. Concordamos com o professor Edson de Souza, quando declara que “ Todo ato de criação é um ato utópico” (2011, p.1). A criação artística é, pois, resistência haja vista que nos desperta para novas formas de atuar em sociedade.

A cobiça e a rudeza do passado assumiram proporções assombrosas no breve século XX, denominado como “era das catástrofes” pelo historiador Eric Hobsbawm (1917-2012) em razão do violento impacto que gerou “não apenas a paz, a estabilidade social e a economia, como também as instituições políticas e os valores intelectuais da sociedade liberal burguesa do século XIX entram em decadência ou colapso” (HOBSBAWN, 1995, p. 90). Em uma sociedade essencialmente individualista, o poeta e a poesia tornam-se solitários e, muitas vezes, não se fazem mais ouvidos tornando-se culturalmente marginais. A lírica caminha em total descompasso com seu século. O artista desse período foi convocado a rever seus conceitos e

avaliar novos caminhos para o desenvolvimento de seu trabalho intelectual: poesia lírica na era das catástrofes.

Uma parte dos escritores que antecederam a esse contexto priorizavam as questões estéticas, enquanto aqueles do pós-guerra voltavam-se para as questões sociais e/ou metafísicas. Foi essa Literatura social e metafísica, em um contexto de Guerras que possibilitou o homem a olhar para o outro e para seu interior e redescobrir a si próprio.

O ano de 1930 foi memorável para a poesia brasileira: Mário de Andrade (1893-1945) publicou **Remate de males**, Manuel Bandeira (1886-1968) lançou **Libertinagem**, Murilo Mendes (1901-1975), **Poemas** e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) estreia, oficialmente, como poeta com a obra **Alguma poesia**, “um título meio modesto, uma maneira tímida de pedir licença para publicar seus versos” (SANT’ANNA, 2002, p. 9). O livro foi divulgado pela Imprensa Oficial de Minas e pago parceladamente. Ser escritor, sobretudo na década de 1930, era estar ciente e, hoje não é muito diferente, dos percalços que se tinha que enfrentar para obter êxito em um mercado ainda incipiente e rudimentar. Hoje, há uma sensação de que as editoras publicam e reeditam os grandes nomes do passado e/ou obras que recentemente renderam lucros.

Embora publicado em 1930, **Alguma poesia** trazia resquícios das características pregadas pela primeira geração modernista, como o humor, o coloquialismo, o poema-piada e a exploração do cotidiano. Diferentemente do que já fazia Oswald de Andrade (1890-1954), o poema-piada drummondiano era antes de mais nada um desabafo de um sujeito que se sentia à margem, uma espécie de máscara com a qual gostava de se apresentar e disfarçar, através do texto poético, todo seu ceticismo, sua melancolia e sua *gaucherie*.

A temática dos textos do moço Carlito publicados em jornais e revistas sofre uma guinada a partir de 1930, um divisor de águas para a compreensão da história do Brasil. De um lado, o declínio de uma elite agrária rural; do outro, a ascensão da burguesia e o crescimento do proletariado urbano, que juntamente dos trabalhadores rurais, iniciaram sua luta de reivindicações. O certo é que entre 1930 e 1937 o período é de incertezas e de instabilidade na política, na economia e nas artes. Nesse ínterim ocorrem a Revolução Constitucionalista (1932), a eleição da Assembleia Nacional Constituinte (1933), a promulgação da Constituição e eleição de Getúlio Vargas (1934), a sublevação comunista (1935) e a dissolução do Congresso e na implantação do Estado Novo (1937-1945).

No que diz respeito ao aspecto cultural: “Literariamente, o país entra num período de maturação e de aparecimento de valores hoje representativos da nossa cultura [...] Firma-se um estilo de pensar e de escrever, inaugurado por aqueles que realizaram a revolução

modernista, de que a Semana era o apogeu” (BARBOSA, 1988, p. 15). Há ainda o suicídio de Vladimir Maiakovski em abril de 1936 e o assassinato de Federico García Lorca em agosto desse mesmo ano. Trata-se, no entanto, de um período em que ainda se atribuía um enorme valor social ao fazer do poeta, haja vista a quantidade de obras publicadas, como as que estão descritas mais acima.

Na década de 1930, o menino tornara-se um homem-escritor conhecido pelo público. Nesse momento, acompanharemos, através do recurso da memória, a trajetória do escritor pelo viés da arte poética. O menino que caminhava para o Grupo Escolar Carvalho de Brito e descobre a letra A (“Descoberta” OC, 2002, p. 987) tem agora outro desejo: “de soltar a coisa oculta no seu peito” e por isso:

Escreve no caderno e vagamente conta
à maneira de sonho
sem sentido nem forma
aquilo que não sabe (OC, 2002, p. 988)

Primeiramente foi a descoberta literária no poema acima, “Primeiro conto”, a vontade de registrar no caderno aquilo que não sabe, mas que no decorrer da carreira literária descobriu: poesia é algo honrado e, por isso, requer compromisso.

O poema traz em si a marca da identidade do escritor em dois momentos distintos: o primeiro (acima) é do menino que “escreve sem sentido nem forma/aquilo que não sabe”. No segundo, já percebemos a voz do poeta maduro:

Ficou na folha a mancha
do tinteiro entornado,
mas tão esmaecida
que nem mancha o papel.
Quem decifra por baixo
A letra do menino,
agora que o homem sabe
dizer o que não mais
se oculta no peito. (OC, 2002, p. 988)

O tempo foi o responsável por colocar frente a frente a figura do menino (passado) e do homem (presente), como uma temática recorrente em Drummond. É no presente que o poeta reafirma o seu tempo e se solidariza com outro. No entanto, as lembranças do poeta retornam ao cenário de sua poesia ora despertado por objetos concretos, ora por presenças diáfanas. É comum surgirem imagens da infância: “Minha mãe ficava sentada cosendo/ olhando para mim / - Psiu... Não acorde o menino” (OC, 2002, p.6), de lugares (vistos e não vistos) “Eu

não vi o mar. Não sei se o mar é bonito... Eu vi a lagoa” (OC, 2002, p. 14), do fazer poético “Eu quero compor um soneto duro” (OC, 2002, p. 261), do pai “Ó velho, que festa grande/hoje te faria a gente” (OC, 2002, p. 292-300). Todavia,

O poeta sabe que a tentativa, frequente e intensa, de recapturar o próprio passado, a família, a nação ou a espécie humana, após tê-lo longamente discutido, pode parecer agora uma tentativa de recuperar a si mesmo, através da descoberta deste sentido de continuidade no ato de pertencer a algo que parece perdido para sempre (SANT’ANNA, 1980, p. 70-71).

Recordar foi a forma que o poeta elegeu para encontrar-se consigo mesmo, assim como uma forma de deixar sua vida organizada; trata-se de uma prática de resistência e perpetuação.

Em outras palavras, a memória pode ser pensada como uma busca seja ela interior, seja de autoconhecimento. Interessante destacar que as memórias mais íntimas do poeta Drummond, muitas vezes, cruzam-se com a própria História do Brasil, já que sua família foi uma das que representou a história dos latifúndios mineiros com fazendas de café e gado ou exploração de metais das Minas Gerais. Dessa imponência do passado restam apenas lembranças vivas em sua memória e o poeta declara o que teve, o que tem e sua “doce herança itabirana”: “o hábito de sofrer” (OC, 2002, p. 68).

No poema “15 de novembro” (OC, 2002, p. 897-898) é retratada a chegada da Proclamação da República a Itabira, sua cidade do coração. Alguns personagens itabiranos ilustres são citados, além do comportamento da cidadezinha ao receber a notícia:

A proclamação da República chegou às 10 horas
[da noite
em telegrama lacônico.
Liberais e conservadores não queriam acreditar.
Artur Itabirano saiu para a rua soltando foguete.
Dr. Serapião e poucos mais o acompanhavam
de lenço incendiário no pescoço.
Conservadores e liberais recolheram-se ao seu infortúnio
O Pico do Cauê ficou indiferente
(era todo ferro, supunha-se eterno).
Não resta mais testemunhas daquela noite
para contar o efeito dos lenços vermelhos
ao suposto luar
das montanhas de Minas.
Não restam sequer as montanhas.

O poema-narrativo de quinze versos, estrofe única, deixa o leitor informado de como a Proclamação da República ocorreu: em forma de um lacônico telegrama que chegou às 10 h da noite, em que provavelmente parte da população já havia se recolhido para suas casas.

“Liberais e conservadores não queriam acreditar” no fato ocorrido. Quanto a Artur Itabirano e Dr. Serapião e mais alguns poucos também comemoraram. O Pico do Cauê, que era de ferro, acabou ficando indiferente já que supunha ser eterno. Daquela noite, não restaram mais testemunhas, nem mesmo as montanhas de Minas, para registro desse importante acontecimento.

Nessa perspectiva de escrever para lembrar, o poeta reconstitui ao lado de sua memória pessoal, elementos da memória brasileira recontados não por documentos oficiais, mas através de arquivos afetivos acessados pela reminiscência do poeta. Sobre o fato de trazer à tona fatos/lugares já vividos, Affonso Romano de Sant’Anna comenta: “Sendo poesia uma construção sobre ruínas, é aquilo que se salva no tempo e se estabelece como memória do próprio tempo. Poesia é o que resiste à destruição” (SANT’ANNA, 1992, p. 190). A poética drummondiana é resistente e resistência.

Drummond concebia a poesia como aquilo que perdura depois do fluxo da vida. Ainda sobre essa questão do tempo, o professor e ensaísta Fábio Lucas comenta que em Drummond há várias dimensões de tempo: uma delas, a primeira, o poeta, tal qual um escafandrista, mergulha em busca de reconstruir a si mesmo:

Chamemos a tal subsolo infratempo. Lugar onde adormecem as sensações, vertente do sentimento do mundo, convívio com o exterior moldável ou adverso. O poeta, aí, manipula a própria biografia: reminiscências, evocações, o mundo infantil, a família, a terra natal, Minas gerais - conjunto e argamassa de seu ser-no-mundo (LUCAS, 1978, p. 241)

A manipulação acontece, porque implicitamente fazemos um acordo com a realidade: “omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens” (ARTIÈRES, 1998, p. 11), preferencialmente, aquela que mais nos interessa. Detalhe importante: dificilmente rememoramos os acontecimentos de forma linear, pois a memória além de ser falha e, em muitas ocasiões, traiçoeira, depende de nossa subjetividade e atende aos nossos interesses mais imediatos. É pela memória que o poeta se desvenda e se mostra.

No texto “Primeiro Conto” (OC, 2002, p. 988), formado por duas estrofes, o menino e o homem andam de mãos dadas e, juntos, nos contam sua trajetória enquanto escritor:

O menino ambicioso
não de poder ou glória
mas de soltar a coisa
oculta no seu peito
escreve no caderno
e vagamente conta

à maneira de sonho
 sem sentido nem forma
 aquilo que não sabe.
 Ficou na folha a mancha
 do tinteiro entornado,
 mas tão esmaecida
 que nem mancha o papel.
 Quem decifra por baixo
 a letra do menino,
 agora que o homem sabe
 dizer o que não mais
 se oculta no seu peito?

Na primeira estrofe, conhecemos o garoto ambicioso não pelos motivos arraigados em tempos modernos, “poder e glória”, mas por soltar “a coisa” que está dentro de si. Ele procura externalizá-la transpondo para o papel o que está em seu peito, mas só consegue fazer isso “sem sentido nem forma” aquilo que ainda não tem sentido.

Contudo, na estrofe seguinte, as pontas ataram-se: o menino cresceu e transformou-se em poeta. A memória do que o menino escreveu ficou registrada na folha de papel. Aquilo que ele não sabia, apenas observava e cobiçava, a habilidade da escrita, o poeta adquiriu.

No poema “Primeiro jornal” (OC, 2002, p. 988-989), o então Carlito nutre por Amarílio “invejoso respeito”:

Amarílio redige e ilustra com capricho
 o jornal manuscrito: é conto, é poema, é cor,
 que ele tira de onde? Incessante criador,
 de si mesmo é que extrai esse mundo de coisas.
 Nutro por Amarílio invejoso respeito.
 Por mais que me coloque em transe literário
 e force a mão e atice a chama de meu peito,
 não consigo imitá-lo. Em lugar de escritor,
 na confusão da idéia e do vocabulário,
 sou apenas constante e humilhado leitor.

Amarílio conseguiu ilustrar com capricho o jornal manuscrito: “é conto, é poema, é cor/ que ele tira de onde?” Diferentemente de Carlos que quer escrever, mas não sabe o que, Amarílio, “Incessante criador”, extrai de si esse “mundo de coisas”. Por isso, a nutrição de “invejoso respeito”. Por mais que tente, Carlito não consegue imitá-lo. E da condição de escritor que deseja ser, perde-se na confusão da “ideia e do vocabulário” e se reconhece apenas como um “constante e humilhado leitor”. Reforçamos a teoria de que quem lê mais, escreve melhor. O último verso do poema denota essa inclinação: o eu lírico se reconhece como um leitor, não como escritor, por isso o sentimento de inveja. Nesse período, Carlito era um aspirante a escritor

que estava descobrindo o mundo da leitura e da escrita. Esse episódio também foi registrado em prosa. Lya Cavalcanti pergunta ao poeta-prosador se em sua adolescência ele e os amigos não produziam jornais manuscritos. Drummond responde que fez um apenas para sua leitura e o guardava com medo de se tornar chacota entre os amigos mais velhos. Seu desejo era ilustrá-lo, mas sua grande tristeza era

gostar de desenho e não saber desenhar um boneco. Que inveja eu tinha de Amarílio Damasceno, meu colega e filho do telegrafista: era poeta, senhor de caligrafia primorosa e ilustrador emérito de seu jornalzinho, feito de parceria com o Paulo Rehfeld, que também se tornaria escritor e seria membro da Academia Mineira e Letras (ANDRADE, 2003, p. 1221)

Sendo superior o jornal de Amarílio, o jornalzinho de Drummond tinha um único redator e um único leitor: ele próprio. Contudo, essa experiência na adolescência foi fundamental e responsável por antecipar um dos poucos prazeres que sentiu em sua vida: o jornalismo profissional. “É que não pude fazer como desejava, pois a burocracia tomou conta de mim, fiquei sendo jornalista bissexto” (*idem, ibidem*). O desejo de escrever cotidianamente e não quando o trabalho permitisse foi um ressentimento que Drummond carregou durante todos os anos em que esteve no serviço público.

Não é segredo que o poeta espalhou aos quatro cantos que sua poesia era biográfica. Para isso bastava lê-la. **Boitempo** (1968), por exemplo, é um livro memorialístico, de recordações poéticas sobre o Clã dos Andrades, que assim se encontra dividido: “Pretérito Mais-que-perfeito”, “Morar nesta Casa”, “Notícias de Clã”, “Primeiro Colégio”, “Mocidade Solta” etc. O eu que escreve ainda não conseguiu digerir suas recordações. Por isso, permanece escrevendo.

Quanto a esta obra, Antonio Cândido sugere que o escritor mescla estilística e temática, “onde voltam a piada, o humor cotidiano, o tratamento das situações corriqueiras com certo ânimo cômico” (CANDIDO, 2006, p. 54) em um texto autobiográfico sem amargura. Para o professor e teórico, a intenção autobiográfica não ocorre sob o aspecto da inquietude que sempre fez parte da trajetória do poeta, sentimento de culpa ou de dúvida, “mas com aquele sentimento do mundo como espetáculo”. A sua impressão “é de que o poeta incluiu deliberadamente a si mesmo na trama do mundo como parte do espetáculo, vendo-se de fora para dentro” (*idem*, p. 55). Desse modo, seus últimos livros deixam para traz o individualismo das primeiras obras “em favor de uma objetividade que encara serenamente o eu como peça do mundo” (*idem, ibidem*).

O narrador poético de **Boitempo** surge primeiro como adulto que lembra de sua vida de menino, sua cidade, sua família e seus amigos, depois, ainda como adulto, vê nesse passado uma constelação maior do qual era uma peça dessa engrenagem. Antonio Candido chama atenção para os pronomes “eu” e “ele” nos poemas dessa obra, ou melhor “o "eu" é "ele", mas "ele" é "eu"; são o mesmo, mas podem ver-se do lado de fora e de longe” (*idem, ibidem*) e, dessa forma, fundem-se. Experiência gera narrativas poéticas. Trata-se de um fato importante, porque na modernidade há um “radical empobrecimento da experiência” (SOUZA, 2011, p.1), dado o culto da ciência e das novas tecnologias.

Quando a experiência pessoal do menino-homem se confunde com a experiência do mundo, Antonio Cândido afirma que a “autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo, o narrador poético dá existência ao mundo de Minas no começo do século” (CANDIDO, 2006, p. 55). Drummond consegue unir em uma mesma obra três histórias: a de si, a do outro e a da sociedade que ele e esse outro fazem parte. Seu maior segredo, foi falar de si e dos seus, em inúmeras ocasiões, de maneira disfarçada. “A poética do jovem Drummond repousa na equação poesia=vivência” (MERQUIOR, 1976, p. 7), isto é, as experiências, quando reelaboradas, transformam-se em poesia. “Isso não implica, porém, a redução da poesia às emoções que todos possam sentir” (CORREIA, 2002, p. 13). Poesia é um convite para penetrar no universo da subjetividade do sujeito, mas a partir de uma criteriosa linguagem metafórica, rica e expressiva, em que sons, ritmos e melodias caminham juntos. “Poesia define-se, portanto, como operação combinatória de palavras configuração de uma forma” (*idem*, p. 15). A extração da poesia acontece quando o poeta consegue operar a linguagem, ou seja, “lutar com palavras” (OC, 2002, p. 99-101).

Desse embate que ocorre entre o poeta e a palavra, nascem “os poemas que esperam ser escritos” (OC, 2002, p. 117-118). Escrever requer convivência e intimidade com os vocábulos para que se possa tirá-los do “estado de dicionário”, ou seja, de seu estágio bruto. A palavra literária é rica, expressiva, subjetiva, pessoal e emotiva. É preciso contemplá-las de perto, portanto, trabalhá-las minuciosamente até estarem “prontas”.

Em outro momento, o poeta vê-se atacado pela consciência e pela dificuldade da tarefa que se propõe acerca do seu fazer literário e nos conta um “Segredo” (OC, 2002, p. 59):

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

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

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

Suponha que um anjo de fogo
 varresse a face da terra
 e os homens sacrificados
 pedissem perdão.
 Não peça.

Os versos acima fazem parte da obra **Brejo das almas** (1934), livro que cheira a negatividade, onde há incertezas predominantes, sobretudo, quanto ao fazer poético e à própria existência em si. A década de 1930, como acabamos de mencionar, encontra-se polarizada entre as ideológicas entre esquerda e direita. A Literatura, nesse período, assume um tom mais triste e reflexivo.

“Segredo” está dividido em quatro partes. O último verso de cada parte encerra-se com um tom negativo: “Não ame”, “Não diga nada”, “Não conte”, “Não peça”. Nada escapa; tudo é nulo. Na primeira estrofe, tanto a poesia como o sujeito são revestidos de opacidade, o que justifica o título do poema “Segredo”. Ou seja, a poesia não comunica e ao homem é negado vivenciar o amor. “Quanto mais conscientes e lúcidos os poetas, mais aguda a inquietação sobre o seu ofício” (CORREIA, 2002, p. 11). Nesse contexto marcado por conflitos, ficava difícil compreender o papel do poeta e de sua poesia. O conselho era para ficar “torto no seu canto”, porque os poetas estavam diante de uma estrutura econômica e sociopolítica pouco ou nada propícia à poesia: um sistema que visava o lucro e ao poeta cabia tomar “conta de tua alma e dela extrai uma porcentagem” (OC, 2002, p.125-130)

Na segunda, há um tiroteio. Não se sabe se o homem se rebelou, saiu de seu esconderijo e a revolução ou o amor aconteceram. No entanto, continuaremos sem saber. A ordem é não dizer nada. Em seguida, o tom pessimista chega ao ápice, quando o eu-lírico confessa: “Tudo é possível, só eu impossível”. Essa possibilidade é resgatada através da imagem bíblica: “O mar transborda de peixes. / Há homens que andam no mar /como se andassem na rua”, isto é, o milagre dos peixes e a caminhada de Cristo sobre as águas (BÍBLIA SAGRADA, Mat, 14:22-33,1994, p. 1047). Todavia, não é contado. Por fim, há uma suposição:

com a chegada do apocalipse, os homens se arrependeriam de suas atitudes e pediriam perdão. Mas, o conselho é justamente o contrário: “Não peça”.

Essa dificuldade de comunicação permanece presente em “O Sobrevivente” (OC, 2002, p.26):

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.

(...)

O mundo mudou: “desenvolvimento dos meios de informação, a progressiva divisão e especialização do trabalho, o crescimento da comunicação de massa” (CORREIA, 2002, p. 12) e avanço tecnológico. Seus benefícios são inegáveis, seus malefícios também, haja vista que a ela revela um modo do homem estar-no-mundo. Os novos aparatos teológicos modificaram o papel da arte e do artista, que passaram a ser questionados dentro desse contexto. A guerra gerou desesperança e conflitos entre os indivíduos, deixando somente o medo.

O poema é dedicado ao amigo mineiro Cyro dos Anjos (1906-1994), autor do romance **O Amanuense Belmiro** (1937), de linguagem primorosa e clássica, em tom melancólico e corrosivo, traz uma reflexão entre a vida e a literatura, como expressa na poesia do companheiro de geração Drummond. O sujeito lírico afirma que é “Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade”, devastada pela Primeira Guerra Mundial e, portanto, cética, individualista, pessimista e marcada pelo pavor. Há episódios desse contexto em que os homens, atormentados pelo caos, perdem a capacidade de “escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira”. Primeiro, porque não a nada a comunicar; segundo, porque estamos sob o efeito do medo, já que “fomos educados para o medo. /Cheiramos flores de medo. / Vestimos panos de medo” (OC, 2002, p. 123-125). Em outro poema, “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro” (OC, 2002, p. 77-79), Manuel Bandeira (1886-1968), o fazer poético é novamente questionado:

[...]

- mas haverá lugar para a poesia?

[...]

Efetivamente o poeta Rimbaud fartou-se de escrever,

o poeta Maiakovski suicidou-se,

o poeta Schmidt abastece de água o Distrito Federal...

Em meio a palavras melancólicas,

ouve-se o surdo rumor de combates longínquos
 (cada vez mais perto, mais, daqui a pouco dentro de nós).
 [...]

A morte aproxima os três poetas. “Vítima do tédio, no caso de Rimbaud; da opressão política, no caso de Maiakóvski; do pragmatismo burguês, no caso de Augusto Frederico Schmidt” (FERRAZ, 2012, p. 129). Uma das temáticas recorrentes à poética drummondiana é a morte¹⁵⁷. Contudo, ele não a concebe como destruição. Ela representa, tão somente, uma etapa da vida; motivo pelo qual, o poeta idealiza o homem, como um “ser-para-a-morte”, por conseguinte, que se totaliza com o seu encontro. A esse respeito Eucanaã Ferraz comenta:

Na biblioteca de Carlos Drummond de Andrade, desde 2010 sob a guarda do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, uma série de fichas criadas pelo próprio poeta constitui o índice remissivo dos assuntos que mais lhe interessavam naqueles volumes. Uma delas registra “suicídio”. E traz apenas um livro: *Vues*, de Paul Valéry (*idem*, p. 130)

O texto descreve os traços comportamentais e as motivações dos suicidas. Ferraz afirma que Drummond, enquanto leitor, raramente fazia anotações nos livros que lia, mas destacou, na margem esquerda, a lápis, a seguinte passagem: “E não é só isso. A história dos homens é uma coleção de soluções grosseiras. Todas as nossas opiniões, a maior parte de nossos julgamentos, a maioria de nossos atos não passam de expedientes” (*idem*, p. 131). Não há solução mais grosseira do que as guerras com a morte de nossos semelhantes.

Ler Drummond é conhecer um universo de dores, de enigmas, de melancolia e, claro, um certo humor. As soluções grosseiras foram por ele conhecidas de perto, sobretudo, com a Ditadura Vargas. Sua visão de mundo, ampliada com o amadurecimento poético, fez brilhar “a desconfiança quanto à inexorabilidade de nosso destino de homens fadados à iniquidade, à rotina, a julgar e agir mecanicamente, conscientes disso ou não, pouco importa” (*idem, ibidem*). O poeta, cujo eu lírico também se chamava Carlos, ao longo de sua poesia, questiona o comportamento humano na busca de entender por que tantos obstáculos no caminho.

¹⁵⁷ Em entrevista ao repórter Geneton Moraes Neto, registrada no livro *Dossiê Drummond*, o poeta confessou que um dos temas mais interessantes da vida era a morte. Ela foi registrada em vários poemas: “Como encarar a morte” (OC, 2002, p. 1242), “Morte do leiteiro” (OC, 2002, p. 168), “Morte no avião”, (OC, 2002, p. 176), “Morte do noivo” (OC, 2002, p. 1075), “A morte a cavalo” (OC, 2002, p. 663), “Morte de Neco Andrade” (OC, 2002, p. 406), “A morte não” (OC, 2002, p. 741), “A morte encomendou a gramática” (OC, 2002, P663), “Morto Vivendo” (OC, 2002, p.1183), “Mortos que andam” (OC, 2002, p.1242)

O menino que invejava Amarílio e queria tal como ele escrever com capricho, cresceu, tornou-se um poeta conceituado, mas não consegue se inserir nesse contexto de mazelas e incertezas, por isso se sente *gauche*. Nessa dificuldade de enquadramento do poeta frente a tantas mudanças, a pedra ressurge em seu caminho, como observamos em “Consideração do poema” (OC, 2002, p. 115-116) “Uma pedra no meio do caminho/ ou apenas um rastro, não importa”. O poeta relê a si próprio.

O sentimento de “inveja” recai, primeiramente, sobre Amarílio, no entanto, agora transfere-se ao poeta Astolfo Franklin, que imprime seus próprios poemas como está registrado em “Primeiro poeta” (OC, 2002, p. 1056):

O poeta Astolfo Franklin, como o invejo:
 Tem tipografia em que ele mesmo
 imprime seus poemas simbolistas
 em tinta verde e violeta: Maio...
 é seu jornal, e a letra rara orna seu nome
 que tilinta na bruma, enquanto o resto
 some.

Astolfo Franklin, mineiro de Itabira, foi um dos fundadores do *Jornal Maio*. Junto com Altivo Drummond de Andrade (1895-1961), publicou o texto acima em meados de 1918. Astolfo era invejado, porque tinha uma tipografia em que imprimia “seus poemas simbolistas”. Esse mesmo episódio foi relatado a Lya Cavalcanti: como no ano de 1918 não havia jornais em sua terra, mas seu irmão Altivo fez publicar “o número deliberadamente único de um jornalzinho simbolista não registrado por Andrade Muricy no seu copioso *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*” (ANDRADE, 2003, p. 1220). Altivo e Astolfo “fizeram um jornal de quatro páginas, de 20 por 30 centímetros mais ou menos, em verde e roxo, com as produções dos dois e – para surpresa minha, que estava no colégio em Friburgo, e só no fim do ano vim saber da história – um texto meu, de 15 linhas no máximo” (*idem, ibidem*). Ao saber do fato o sentimento é de extrema felicidade, porque ser publicado era sinal que ambos acreditavam em seu potencial.

No capítulo III da crônica “O mistério das palavras” (ANDRADE, 2009, p. 15), o poeta relembra o momento em que começou a escrever:

[...] Minhas professoras costumavam passar exercícios de redação. Cada um de nós tinha de escrever uma carta, narrar um passeio, coisas assim. Criei gosto por esse dever, que me permitia aplicar para determinado fim o conhecimento que ia adquirindo do poder de expressão contido nos sinais reunidos em palavras. Daí por diante as experiências foram se acumulando,

sem que eu percebesse que estava descobrindo a leitura. Alguns elogios da professora me animavam a continuar. Ninguém falava em conto ou poesia, mas a semente dessas coisas estava germinando. Meu irmão, estudante na capital, mandava-me revistas e livros, e me habituei a viver entre eles (*idem, ibidem*).

Dois fatores precisam, ainda, ser destacados: primeiro, a experiência da escrita resultante do incentivo das professoras dentro do ambiente escolar. Segundo: a importância de associar a leitura e a escrita, indissociabilidade é fundamental para a formação do indivíduo.

Escolas devem ser ambientes em que a prática da leitura e da escrita sejam a base para o desenvolvimento dos alunos. Ler e escrever são prazeres que o indivíduo deve proporcionar a si mesmo. A esse respeito, Marisa Lajolo afirma que:

a crônica ensina-nos que esse itabirano de oito anos, em uma cidadezinha onde tudo ia devagar, já tinha contato com o mundo de impressos e de leitura. Junto à família, o menino convivia com práticas cotidianas de leitura, no interior das quais os universos masculino, feminino e infantil distinguiam-se e completavam-se. O pai assinava um jornal importante, e esse periódico apresentava um suplemento ilustrado que chamava atenção do menino, motivando-o a aprender a ler (2004, p. 21)

O incentivo da escola é descrito por Carlito como essencial para seu desenvolvimento enquanto sujeito-escritor, começando pelos professores, dentre eles o “Mestre” (OC, 2002, p.1089):

Arduíno Bolívar¹⁵⁸, o teu latim
 não foi, não foi perdido para mim.
 Muito aprendi contigo: a vida é um verso
 sem sentido talvez, mas com que música?

Na quadra, o aluno reverencia seu professor de latim e também de francês (“Aulas de Francês”, OC, 2002, p. 1090) a quem muito contribuiu para seu interesse literário. Embora de gerações diferentes, Arduíno representava o clássico, Drummond, o moderno, mas ambos se tornaram amigos. O auge do carinho entre ambos ocorreu entre os anos de 1920 e 1930, período de grande efervescência literária mineira. Por ocasião da morte do mestre em 1952, o aluno-poeta deixou registrado sua admiração pelo professor-amigo.

Outros mestres também foram destacados, como Professor Carlos Góis¹⁵⁹ em sua “Aula de Português” (OC, 2002, p. 1089), que desmatou o amâzonas de sua ignorância e cujas

¹⁵⁸ A história de Arduíno Bolívar (1873-1952) confunde-se com o desenvolvimento da cidade de Belo Horizonte. Sua casa, situada à Rua Paraíba 1.053, à época sempre esteve aberta para artistas e escritores, dentre eles o aluno Carlos Drummond de Andrade, seu aluno de latim, do Colégio Arnaldo.

¹⁵⁹ Escritor, poeta, dramaturgo e filólogo, Carlos Góis (1881-1934) é autor de *Dicionário de Afixos*, *Método de Análise*, *Sintaxe da Regência*, *Sintaxe da Construção*, *Gramática Expositiva Primária* e *Pontos de Língua Pátria*.

“Figuras de gramática, esquipáticas, / Atropelam-me, aturdem-me, sequestram-me”. Anos mais tarde, o aluno que fala de sua dificuldade com as figuras extravagantes da língua portuguesa se tornaria um escritor com domínio sobre elas. Além do desajuste com tais figuras, o estudante Drummond destaca sua animosidade com “Irmão Paulo”, “baixo, retaco, primitivo” encarregado “da livraria / e do ensino de Goethe a principiantes, / leu um único livro em sua vida: *Arte de Dar-Cascudos*”, em “Aulas de Alemão” (OC, 2002, p. 1090-1091). Este é um dos que não podem ser chamado de mestre.

Além da escola, o incentivo da família é vital para que a criança desenvolva o interesse pela leitura. Ela é a primeira instituição da qual a criança participa. É a emissária dessas duas importantes ferramentas. É no ambiente familiar que, primeiro, se tem o contato com a leitura e com a escrita. A transmissão do “capital cultural” que ela pode transmitir aos filhos se dá de várias formas, como visita aos museus, às bibliotecas, aos cinemas. Pode também conversar e comprar livros, mais do que incentivar podem ler juntos e escutar os pais lerem para elas, pois criam uma atmosfera de fantasia, ampliam sua capacidade imaginativa e vocabular. Família e Escola são as maiores incentivadoras de leitores.

No poema “Estreia Literária” (OC, 2002, p. 1101-1102), o menino não mais sente inveja, deseja tão somente ser lido por seus pares:

Desde antes de Homero
a aurora de dedos róseos
poupava todas as manhãs
por obrigação.
Não assim tão róseos.
Nossa aurora particular baixa num vapor
de frio do alto da serra, e mal nos vemos,
errantes, no recreio, em meio a rolos
de névoa.
Outra aurora eu namoro: a Colegial
Quatro páginas. Quinzenal. 300 réis.

“Periódico da Divisão dos Maiores”.
Quero escrever, quero emitir clarões
de astro-rei literário em sua edições.
Dão-me, que esplendor, primeira página,
primeira, soberbíssima coluna.
É a glória, entre muros, mas a glória.
Contemplo, extasiado,
o meu próprio talento em letras públicas.

Admirador da arte literária, sobretudo a poesia, o que o aproximou de Drummond, publicou ainda *Crótulos* (1888), *Cítara* (1904) e *Espelhos* (1924).

Ler? Não leio não.
 Quero é sentir meu nome, com a notinha:
 “Aluno do segundo ginásial”.

Já são quatro da tarde.
 Até agora ninguém
 veio gabar-me a nobre criação.
 Ninguém gastou 300 réis para me ler?
 Será que meu escrito
 não é lá uma peça tão sublime?
 Decido-me a encará-lo mais a fundo.
 Vou me ler a mim mesmo. Decepção.
 O padre-redator introduziu
 certas mimosas flores estilísticas
 no meu jardim de verbos e adjetivos.
 Aquilo não é meu. Antes assim,
 ninguém me admirar.

Enquanto a Aurora, a deusa de dedos rosados, desde antes de Homero tem a obrigação de abrir caminho para o deus sol mostrar sua beleza; a aurora do poeta e seus companheiros de escola vem num vapor “de frio do alto da serra”, mas quase não se veem. Não há problema, já que o sujeito lírico namora outra aurora: a do *Colegial*: “Quatro páginas. Quinzenal. 300 réis”.

Na segunda estrofe, descobrimos que a aurora de que fala se trata do “*Periódico da Divisão dos Maiores*”. Aqui ele quer realizar seu desejo: “Quero escrever, quero emitir clarões/ de astro-rei literário em suas edições”. E o sonho de sair na primeira página é realizado: “Dão-me, que esplendor, primeira página, / primeira, soberbíssima coluna”. Eis, então, que a glória e o êxtase são alcançados, mas seguem acompanhados de um momento de soberba: “Ler? Não leio, não”. Quer ser lido, quer ver o fruto de sua escrita circulando por entre seus companheiros: “Quero é sentir meu nome, com a notinha:/ “Aluno do segundo ginásial”. Contudo, na última estrofe o sentimento de decepção começa se apossar do poeta, pois “Já são quatro da tarde” e “Ninguém gastou 300 réis para me ler?”. Surge a grande questão que assola os escritores: “Será que meu escrito/ não é lá uma peça tão sublime?”. O poeta almejava um sucesso súbito, e ele não veio. Diante dessa triste situação, a solução mais plausível foi ler a si próprio. “Decepção”. Ao ler-se descobre que “O padre-redator introduziu / certas mimosas flores estilísticas” de verbos e adjetivos em seu texto.

Drummond relata que foi no *Aurora Colegial* que teve sua primeira experiência de censura: “O que a gente escrevia, o padre corrigia, mudava, edulcorava”. A esse momento vivido ele classificou como “censura criativa”, isto é, o padre-ministro responsável pelo jornal

dos alunos “não só policiava os crimes contra a gramática, naturalmente numerosos, como ainda se permitia mudar para melhor, conceitualmente, o que era bolação mofina do nosso engenho literário” (ANDRADE, 2003, p. 1222). Outro grande desafio do professor é a correção de textos de seus alunos. É preciso muita cautela nesse delicado processo e respeito às particularidades de cada um, pois caso contrário pode não só o inibir, mas frustrar o processo criativo dos jovens.

O próprio poeta comenta que existem aqueles que não se importam com as correções em seu texto. No entanto, nem todos têm esse mesmo pensamento:

Outros adotariam os melhoramentos como coisas deles, em instante genial, e sentiam-se ricos de talento literário [...] Eu, confesso, sofria um pouco. Vá você botar na cabecinha de um menino meio selvagem as inspirações estilísticas de um jesuíta sabedor de coisas e adepto da expressão maviosa e açucarada. Saía mistura divertida, mas chocante para o escritorzinho adolescente, que não pretendia ir além do talento próprio (*idem, ibidem*)

A produção de um texto consiste em ler, escrever e reescrever o que foi escrito. Antes de esse novo texto nascer é preciso que ele passe por uma revisão com o objetivo de orientar o escritor para que possa aprimorá-lo. Drummond confessa que não gostava quando seus escritos eram submetidos a uma conferência, pois os padres acabavam modificando a essência do que estava posto: “Fiquei infeliz ao ver minha louvação lírica ao mês de maio e de Maria ostentava “mimosas flores”. Jamais chamaria as flores de mimosa, já tinha meu estoque de adjetivos petulantes, impróprios talvez, porém diferentes. “Mau mas meu”: a fórmula do individualismo” (*idem, ibidem*). Corrigir é uma ferramenta de aprimoramento do texto. Alterá-lo não levando em consideração o estilo próprio daquele que escreveu, é uma afronta a individualidade humana.

Poeta já maduro, Drummond pedia ao amigo Mário de Andrade que lesse seus poemas. Em muitos deles havia sugestões de modificação. Algumas eram aceitas, outras não. No fim disso tudo, a conclusão é que foi melhor assim: “Antes assim, ninguém me admirar”. Sua primeira tentativa de autoria, pelo que está registrado na obra **Boitempo**, não foi bem-sucedida, todavia não foi motivo de desistência. Pelo contrário: o menino continuou escrevendo para o *Aurora Colegial*.

Escrever é também um ato de se mostrar para o outro. É um exercício constante de pensar sobre si mesmo. É uma forma de atenuar a solidão, por isso torna-se uma companheira para o indivíduo solitário. O poeta, através da escrita, relembra de fatos e ressignifica outros e, conseqüentemente, constrói a imagem de si. A escrita torna-se, nesse sentido, uma confissão. Quando escreve, o poeta expurga-a.

Em **Brejo das almas** (1934), o sujeito e sua criação perdem seu valor, como demonstram os versos de “Convite triste” (OC, 2002, p. 56-57):

Meu amigo, vamos sofrer
vamos beber, vamos ler jornal,
vamos dizer que a vida é ruim,
meu amigo, vamos sofrer.

Vamos fazer um poema
ou qualquer outra besteira.
Fitar por exemplo uma estrela
por muito tempo, muito tempo
e dar um suspiro fundo
ou qualquer outra besteira.

[...]

O eu lírico convida alguém de quem ele gosta bastante, “Meu amigo”, para que ambos possam “sofrer”, “beber”, “ler” e “dizer” que a vida não presta. Observa-se que, na primeira estrofe, o primeiro e o quarto verso se repetem dado a necessidade de convencer o amigo a compartilhar a tristeza que é e estar na vida. Em seguida, o chamado é para fazer um poema ou outra besteira qualquer dando a entender que fazer poesia é algo gratuito, como fitar uma estrela ou dar um suspiro fundo. Fica subentendido que a origem dessa amargura, não diz respeito à subjetividade do poeta, mas ao descompasso entre seu mundo interior e à rudeza do mundo exterior. Os símbolos de amor e de romantismo tais como o “poema”, “estrela”, “suspiro fundo”, dentro do poema transformam-se em “besteira”.

Diante dessa declaração é preciso se pensar o papel da poesia. A esse respeito Marlene de Castro Correia declara:

Manifesta-se nesse questionamento a consciência de uma situação de crise da poesia, que se vê ameaçada pela civilização industrial e a cultura de massas, pelo domínio político-social da burguesia, regida por valores pragmáticos. O poeta sente-se condenado à marginalização, na medida em que a poesia lhe parece carecer de sentido e prestígio nesse contexto que transforma tudo em mercadoria e tudo hierarquiza pela escala da utilidade imediata (2002, p. 44).

Em uma sociedade em que tempo é dinheiro, há aqueles que julgam o poeta como sendo um sujeito divorciado da realidade e sua produção é meramente divagatória. Logo é importante pensar no papel da poesia e sua interlocução com as tensões do tempo presente. A utilidade da poesia, para quem não consegue enxergar, está na revelação dos enigmas que nos

cercam, na sua capacidade de se contrapor ao excesso de tecnologia, de pragmatismo e mercantilização do homem.

Conforme Gilberto Kujawski, “Modernidade implica individualidade” (1991, p. 20). Essa individualidade se faz presente nos versos de **Alguma poesia** (1930) e **Brejo das almas** (1934). Sobre esse assunto, Mário de Andrade diz ao amigo sobre seu primeiro livro:

Seu livro é excessivamente individualista. Há uma exasperação egocêntrica enorme nele. Está claro que isso não diminui em nada os valores do seu lirismo. Diminuem a meu ver os valores edificantes utilitários de sua poesia. Você e o Manuel se equiparam inteiramente nisso. A sociedade, a humanidade, a nacionalidade funcionam pra vocês em relação a vocês e não vocês em relação a elas [...] (2002, p. 386)

O homem moderno torna-se tão autônomo da vida social que começa a negar sua vinculação com as instituições sociais, bem como abdica de suas crenças e valores para poder e encaixar no novo modelo vigente. É como se o sujeito, agora o centro do universo, estivesse livre das instituições e das convenções sociais. O individualismo, para Mário de Andrade (1893-1945), não reduz o valor dos versos do poeta, em compensação diminui os valores da poesia que “esquece” que há uma guerra lá fora e é preciso lutar.

Contudo, o poeta tem pleno conhecimento de ser casulo. E sentia-se desconfortável. Em uma carta de primeiro de janeiro de 1931 para o amigo Mário de Andrade (1893-1945), confessa:

Eu confesso que não consigo evadir-me do meu individualismo para vogar nessas paragens largas e povoadas para as quais me solicitam as tendências intelectuais do meu tempo, e por outro lado ainda não cheguei (e chegarei algum dia?) à maturação necessária para tentar a solução supra-realista, única que me parece aceitável no meu caso, como de resto para todos os casos (DRUMMOND *Apud* FROTA, 2002, p. 401)

Drummond externa abertamente o seu individualismo e duvida que consiga dele se evadir. No poema “A flor e a náusea” (OC, 2002, p. 118-119), o sujeito lírico também retrata que seus olhos estiverem fechados para muitas agruras: “Crimes da terra, como perdoá-lo? / Tomei partes em muitos, outros escondi. / Alguns achei belos, foram publicados”. O poeta, como um sujeito social e histórico, a partir de 1940, com a obra **Sentimento do mundo** se dá conta do caos em que a sociedade se encontra. A sua grande dúvida era: “Posso, sem armas, revoltar-me?” (OC, 2002, p. 118-119). Sendo a poesia literatura, e “a literatura faz girar os saberes” sendo eles possíveis, insuspeitos, irrealizados ela “não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas — que sabe muito sobre os

homens” (BARTHES, 1997, p. 17), a resposta é sim, chegando a conclusão: “Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos” (ANDRADE, 2003, p. 198). Poesia é potência!

Para Reinaldo Marques, o mundo moderno quer o poeta “personagem público, a ser exposto na cena pública, assunto para as colunas sociais. Perseguem-no a política, as máquinas fotográficas, a imprensa, os automóveis [...] Outros grilhões ameaçam aprisionar o poeta, sob a forma sutil e abstrata das leis de mercado” (MARQUES, 1998, p. 162). Criou-se uma relação de ambiguidade entre o poeta e o público. Ao mesmo tempo que se questiona para que serve o poeta e sua poesia, ele se transforma em garoto propaganda de uma sociedade marcada pelo caos. Embora o poeta e o público questionem o seu papel, embora pareça que nessa nova sociedade o criador não tenha mais lugar, embora se afigure que sua criação não faz sentido, a poesia não se cala embora, paradoxalmente, pareça calada. É a porta-voz do povo, do homem angustiado e massacrado por uma sociedade que nos faz desacreditar de nós mesmos, mas sobretudo é a linguagem da reflexão, a luta e do empoderamento.

A partir dessa obra percebe-se um poeta menos individualista e mais social, contudo se mostra visivelmente descrente na humanidade. O mesmo Mário de Andrade que enfatizou o individualismo de **Alguma poesia**, parabeniza **Sentimento do mundo** (1940):

Sentimento do mundo é o resultado de um poeta verdadeiro cuja vida se transformou. O poeta não mudou, é o mesmo, mas as vicissitudes de sua vida, novos contatos e contágios, novas experiências, lhe acrescentaram ao ser agressivo, revoltado, acuado em seu individualismo irreduzível, uma grandeza nova, o sofrimento pelos homens, o sentimento do mundo. Foi realmente um acrescentamento enorme, esse juntar às dores do indivíduo, a fecundidade da dor humana, e se já dantes o poeta tímido que apelidava um livro de "alguma poesia" já era um grande poeta agora que conscientemente apelidou seus novos versos com o título orgulhoso de Sentimento do mundo, nos deu uma obra que além de grande é extraordinária. Individualismo irreduzível de *Alguma poesia*. Em Sentimento do mundo o poeta sem nada perder do seu individualismo, além da dor do indivíduo, dentro dela, junto com ela, sofre da humana dor (ANDRADE, 2015, p. 309)

Na terceira obra de Drummond, a vida do poeta mudou, porque vivenciou novas experiências, dialogou com outros autores, se permitiu contagiar pelo contexto que estava inserido. A literatura, como toda obra de arte, não faz sentido se estiver encastelada em uma “torre de marfim” e de costas para o público. Drummond, como poucos escritores, foi capaz de ler e reinterpretar o século XX em forma de poesia. Compreender os meandros desse momento

histórico, foi, sem dúvidas, sua mais profícua leitura. Poeta e século XX caminharam juntos e paralelos a ponto de se tornarem de coparticipantes na construção de uma pintura de um dos mais importantes momentos históricos da modernidade. De individual à universal, essa é a trajetória da poética drummondiana.

O movimento modernista além de praticar uma revisão do fazer literário em detrimento dos valores conservadores (ênfase na eloquência, culto da forma, linguagem lusitanizante) contribuiu para criação de uma arte capaz de expressar nossa própria cultura, nossa flora, nossa fauna, nossa cor-local. Era imprescindível, pois, o rompimento com os padrões europeus e uma cultura que expressasse nossa identidade cultural, isto é, que pudéssemos nos reconhecer e nos entender. O modernismo brasileiro firmou-se como um movimento “abrasileirador” da cultura.

Reinaldo Marques afirma que o olhar melancólico de Drummond nasce justamente da “tarefa atribuída ao poeta, ao intelectual, de dar alma ao Brasil, de construir “uma imagem pedagógica e totalizante do país” que acarretou com um difícil dilema: “nacionalismo ou universalismo” (1998, p. 170). Nada que não pudesse ser resolvido com um nacionalismo universal. Cabe ao poeta-intelectual ultrapassar a Era da Especialização e buscar aprofundar-se no humano e na Natureza, para a produção de uma literatura universal. A tragédia de nosso atual sistema é estar exposto a informações múltiplas, mas não nos aprofundarmos em nada; é a compartimentação dos conhecimentos motivo pelo qual não conseguimos responder a perguntas como: Quem somos? Para onde vamos? De onde viemos? Não temos respostas porque até mesmo as somas de diferentes explicações estão dispersas. Em “Especulações em torno da palavra homem” (OC, 2002, p. 428-431), o sujeito lírico questiona:

Mas que coisa é homem,
que há sob o nome:
uma geografia?

um ser metafísico?
uma fábula sem
signo que a desmonte?

Como pode o homem
sentir-se a si mesmo,
quando o mundo some?

Como vai o homem
junto de outro homem,
sem perder o nome?

[...]

Existe uma infinidade de perguntas e de explicações em torno da palavra “homem”. Na primeira estrofe, o poeta tece uma relação do homem com o ambiente em que ele vive, isto é, a geografia do homem é o seu local de pertencimento. Na segunda, não sabendo elucidar sua natureza, aventa a possibilidade de o homem ser compreendido pela metafísica. Na terceira, há a percepção do homem de forma consciente, diferentemente dos outros seres, acerca do mundo, de seu “lugar” na sociedade. Sem esse “lugar”, o homem perde suas referências, sua identidade. Em seguida, o poeta caracteriza o homem como um ser social, que através do convívio com outros de sua espécie, adquire conhecimentos e características que contribuiram para formação de sua personalidade. Ao ruminar acerca da palavra “homem” e se deparar com uma infinidade de respostas, o eu-lírico caminha para a universalidade e, conseqüentemente, para o modernismo e a modernidade.

O menino leitor transformou-se em um dos mais importantes escritores da Literatura Brasileira. Sua experiência como leitor foi fundamental para o seu processo de escrita. Além disso, o incentivo das professoras, da escola e da família, o convívio com pessoas que tinham o mesmo gosto pelas letras (Alfredo Duval, Pedro Nava, Astolfo Franklin) contribuiram para fortalecer seu gosto literário. Suas leituras não tinham fronteiras: das Revistas *Tico-Tico*, *Careta* e *Fon-Fon* até os escritores franceses, o importante era estar em contato com esse universo.

Após “dominar a leitura”, o desejo transformou-se: escrever. Por isso, passou a invejar aqueles que dominavam a técnica da escrita. Sua participação nos jornais foi decisiva para aprimorar e solidificar sua carreira literária. Acompanhar a trajetória de um escritor da infância até a maturidade permitiu-nos visualizar seus livros/escritores preferidos, escutar suas conversas, entender seus percalços, compreender suas dificuldades, entender sua relação com o verso livre e compartilhar de algumas de suas amizades e admirações literárias. Para fechar esse ciclo ainda falta entender como transcorreu a experiência com a escrita estando ela dividida entre a prosa e a poesia.

5.3 Entre o jornalismo e a poesia: uma experiência com a linguagem

“Tudo é literatura desde que no seu meio de expressão, a palavra, haja uma acentuação, uma ênfase no próprio meio da expressão, que é seu valor de beleza” (LIMA, 2002, p. 36)

Não se pode compreender a experiência com a linguagem de um poeta sem antes percorrer “uma estrada pedregosa de Minas” (OC, 2002, p. 301-304) para conhecer de que forma aconteceu sua relação com as palavras, como concebeu sua escrita, como edificou e solidificou seu estilo. Tal experiência inicia-se no ambiente escolar, passa pela redação dos grandes jornais e chega aos livros¹⁶⁰, como sabemos.

O trabalho, nesse período, o consumia de tal forma que não tinha tempo para ser leitor. Em carta ao amigo Mário de Andrade relata seus afazeres e responsabilidade, o cansaço que sentia por exercer funções múltiplas dentro do jornal: redator e revisor. Escrevia, inclusive, as reportagens. Não lhe sobrava tempo para mais nada: “Você acredita que de fins de outubro até hoje eu não tive tempo de ler um livro?”¹⁶¹ Interessante saber que seu escritor preferido, assim como qualquer leitor, em determinados momentos de sua vida, ressentiu-se por não ter tempo de realizar suas leituras. Além de trabalhar em dois jornais, aconteceu a experiência de fundar e escrever para *A Revista* (1925), órgão divulgador das ideias modernistas. Nesse mesmo ano, o conto “Morrer” é publicado na *Ilustração Mineira* e o poema “Filha de Osiris”, na *Ilustração Brasileira*. No ano seguinte, também o poema “Quantas anedotas interiores” é divulgado para o público.

Como se observa, a alternância entre a linguagem poética e a linguagem jornalística possibilitou a Drummond a experiência necessária para se tornar um “poeta forte”, nas palavras de Harold Bloom. Ainda sobre esse assunto, recorremos a Roland Barthes que em **O grau zero da escritura** (1997), declara que não cabe à linguagem escrita a função de apenas “comunicar ou exprimir, mas impor um além da linguagem que é ao mesmo tempo a História e o partido que se toma” (BARTHES, 1997, p. 11). O escritor como um sujeito social assume uma linguagem que dialoga com a História. Assim sendo, a relação entre a linguagem escrita e a História funde-se no fato de que a literatura está ancorada na ideia de perenidade, pois sendo

¹⁶⁰ Em 1918 “A Onda” publica o poema-narrativo no *Aurora Colegial*, periódico do Colégio Anchieta, na cidade do Rio de Janeiro. Em 1921, o jovem escritor torna-se funcionário do *Diário de Minas*, “Jornal da Roça” e, em 1929, o *Minas Gerais*. Neste último, foi auxiliar de redação e, posteriormente, redator. Escrevia textos críticos e crônicas sob o pseudônimo de Antônio Crispim e Barba Azul. Em 1921, escreve o conto “A estátua do escultor cego” e em 1922, publica o conto “Joaquim do Telhado” premiado pela revista *Novela Mineira*, “História simples que recomeça”, na *Ilustração Mineira*, “Aquele pobre destino”, na *Ilustração Brasileira* e “O Esplendido festim”, na revista *Para Todos*. No ano de 1923, nesta mesma revista aparece o conto “O homem que andou muito [...]”. Em 1924, na revista *Para Todos* vem a público o poema “Espelho, túnica e água” e o conto “Suprema noite de bodas” e “Maria da rua”. Em decorrência da Semana de Arte Moderna (1922), escreve a crônica na seção de *O Jornal*, “O Mez Modernista”, no ano de 1925, a crônica “O mez modernista que ia ser futurista”. Nesse mesmo ano, na *Ilustração Brasileira*, publica a crônica “Eu, escriptor”. Em 1929, em tom ficcional aparece a crônica “Enterro na rua pobre”, em *Bello Horizonte*.

¹⁶¹ Carta datada de 7 de fevereiro de 1927 e remetida de Belo Horizonte. Manuscrito preservado pelo IEB/USP. O texto, com notas explicativas, está nas páginas 268 a 273 do livro Carlos e Mário, publicado em 2002 pela editora Bem-Te-Vi.

uma instituição que trabalha exaustivamente com a palavra, perderia seu sentido, pois a língua é dinâmica e sofre modificações constantes. Drummond, enquanto modernista, proclamava a liberdade das palavras e criava um modelo poético à margem das convenções usuais.

O estudioso justifica que a escrita passou por uma “solidificação progressiva”, ou seja, ela primeiro foi objeto de um olhar, depois de um fazer e, por fim, de um assassinio. Não se pode querer fazer literatura tendo como base os preceitos da gramática tradicional e seguir suas regras estabelecidas. O texto literário nasce de um ato de criatividade e de liberdade que o escritor faz da língua. Não se faz arte com regras, mas com exceção e subversão.

A teoria de Barthes vai ao encontro da Poética de Drummond, que concebia a escrita como um processo de aperfeiçoamento contínuo. Em “estado de dicionário” (OC, 2002, p. 115-116) as palavras não se transformam em poemas. É preciso subverter sua ordem, recusar-se a rimá-las, porque convém a quem escreve. É preciso uma desobediência gramatical como no poema “No meio do caminho” (OC, 2002, p. 16) em que se faz uso do verbo “ter” – “No meio do caminho tinha” – ao invés do “haver” para a materialização da linguagem literária.

Na primeira parte da obra, o teórico discute o conceito de escrita como um exercício de liberdade e de condicionamento histórico, a partir de três acepções: o estilo, a língua e a fala. A primeira interessa-nos: “é a transmutação de um humor” (BARTHES, 1997, p. 18), é o modo peculiar com que o escritor manipula a linguagem a seu bel-prazer. O estilo não nasce com o escritor. Ele o adquire com o tempo e com o espinhoso trabalho com a linguagem, como é o caso de Drummond, para quem combinar palavras não era uma prerrogativa, mas conhecer, sentir, experimentar e brincar com elas. É preciso que se diga que o modo pessoal com o qual o escritor escreve ainda não pode ser considerado estilo. Trata-se de uma arte que se faz com o corpo, com o espírito, com o tempo, já que as palavras são infundáveis e o poeta, apenas um. Insistência, persuasão e paciência são características fundamentais para que este consiga conquistar um estilo.

Na década de 1980, Drummond olha para trás e comenta sobre sua produção de 1930: “eu acho uma porcaria, não faria de novo [...] Considero uma calamidade, uma injúria alguém publicar coisas iniciais, aqueles vagidos dos escritores que se tornaram mais ou menos conhecidos”¹⁶². Parece ser uma atitude comum a escritores com uma longa lista de livros publicados, ou mesmo antes de sua morte, renegar seus escritos de juventude. Dificilmente, no início da carreira literária, um escritor domina a linguagem. É preciso tempo, outras leituras, pesquisa, dedicação e múltiplas experiências criativas.

¹⁶² A entrevista completa encontra-se no “Jornal de Poesia”. É possível lê-la no site: www.jornaldepoesia.jor.br

Barthes justificava que estilo estará quase sempre além da arte escrita. E complementava: “Apesar de seu requinte, o estilo tem sempre qualquer coisa de bruto: é uma forma sem destino, é o produto de um impulso, não de uma intenção, é como uma dimensão vertical e solitária do pensamento” (BARTHES, 1997, p. 18). Geralmente, na primeira obra de um escritor identificamos esse estilo bruto, somente o seu amadurecimento adquirirá a forma cristalina, sua escritura. O Drummond que escreveu os **25 poemas da triste alegria**, na década de 1920, fase em que estava aprendendo a moldar o verso não é o mesmo que, em 1930, estreia com **Alguma poesia** em que se observa nos versos dos poemas metalinguísticos, “Poesia” (OC, 2002, p. 21) e “Explicação” (OC, 2002, p. 36-37), já analisados, espécie de tratados poéticos. O estilo é construído e tem um caráter mutável. Ele é “sempre metáfora” (*idem*, p. 19). Para além de uma figura de linguagem, decoração periférica, a metáfora modifica o sentido do texto, por isso apresenta um caráter subversivo, podendo ser compreendida, como um recurso reestruturador da realidade textual.

Na obra **O amor natural** (1992), as metáforas enchem os olhos do leitor. No poema “O que se passa na cama” (OC, 2002, p. 1368-1369), o pênis é comparado a um animal: “[...] o pênis / dorme, puma, americana, fera exausta”. Já em “Era uma manhã de setembro” (OC, 2002, p. 1366-1368), o pênis passa a ser chamado de “membro”, o “talo ardente” beijado pela mulher amada. Em “Mimosa boca ardente” (OC, 2002, p. 1376-1377) ele passa a ser “o fruto em fogo / que não será comido mas fruído”. Quanto à vagina, são escolhidos os lexemas “concha, berilo, esmeralda” (OC, 2002, p. 1369-1371) para representá-la. A eroticidade desta obra é revestida por metáforas afetivas.

O estilo é metáfora porque o poeta modifica a língua para atingir seus intentos, por isso seu caráter camaleônico em cada obra que produz. É o alicerce de que o escritor se vale para construção de seu texto. É ainda a maneira individual e peculiar com que o criador se apropria da língua.

Barthes ainda nos provoca quando questiona: “Haverá uma escrita poética?” (1997, p. 39). Ele mesmo responde que a poesia é sempre diferente da prosa. “Mas esta diferença não é de essência, mas de quantidade” (1997, p. 39). Ou seja, essa discrepância “não atinge a linguagem, que é um dogma clássico” (*idem, ibidem*). A linguagem é única para as duas formas, no entanto há ocasiões sociais em que fazemos uso da “prosa ou eloquência”, como em “Divagação sobre as ilhas” (ANDRADE, 2003, p. 231-234), em outras da “poesia ou preciosismo” (1997, p. 39), como em “Relógio do Rosário” (OC, 2002, p. 304-305). Poesia e Prosa se valem da linguagem para sua existência, mas o contexto ajuda o escritor a escolher uma das duas para melhor se expressar.

A escrita poética caracteriza-se por uma linguagem de cunho conotativo, com o uso de figuras de linguagem, carregada de emoção de um “eu” poético que compartilha o seu mundo interior com o leitor. A melodia, cadência, os sons (aliterações, hiatos, onomatopéias) e a musicalidade conferem a esse tipo de linguagem ritmo e sonoridade, exceto, quando se trata dos versos livres ou brancos.

Escrever poeticamente, para Drummond, exige uma extensa diligência de conhecimento das palavras, pois cada uma tem “mil faces secretas” (conotação) sob “a face neutra” (denotação) (OC, 2002, p. 117-118), isenta de múltiplas interpretações. Esse tipo é mais apropriado ao contista e ao cronista.

Barthes (1997), comenta, ainda, que a poesia clássica é fruto de uma técnica e não de uma linguagem diferente “ou como o produto de uma sensibilidade particular” (1997, p. 39). Esse tipo de poesia, como a ode, a elegia, os epítáfios, as canções, as baladas, os epitalâmicos, é alicerçada em regras mais rígidas da língua, diferentemente, da poesia moderna. Sua ruptura com a poesia clássica, conferiu-lhe mais inventividade, mais liberdade criativa e liberdade formal, como é o caso do poema como “Estrambote melancólico” (OC, 2002, p. 407), variação da forma clássica do soneto (dois quartetos e dois tercetos) em que o poeta acrescenta mais uma estrofe à sua estrutura. No caso de Drummond, ele fundiu os tercetos e os quartetos em uma única estrofe e acrescentou mais um verso ao final.

Como é possível perceber, o poeta tem uma infinidade maior de possibilidades de trabalhar a linguagem poética, pois seu caráter maleável lhe permite que possa registrá-la sob o enfoque lírico, épico ou dramático. Pode também apresentá-la de forma metrificada, com rima e melodia ou com versos livres e brancos.

A grandeza da poética de Carlos Drummond de Andrade está justamente no fato de transitar por esses dois universos: o clássico e o moderno. A obra **Claro enigma** (1951), por exemplo, é um dos livros com o maior número de sonetos¹⁶³: sete ao todo. Trata-se de uma das formas clássicas que se tornou motivo de crítica e aversão pelos modernistas da primeira geração.

Em “Oficina irritada” (OC, 2002, p. 261), o sujeito lírico compõe seu poema com versos decassílabos heroicos e sáficos. No primeiro quarteto, está expresso o seu desejo de “compor um soneto duro / como poeta algum ousara escrever”. Ele quer ser o primeiro a poder pintar, em forma de palavras, um soneto “escuro”, “seco”, “abafado” e “difícil”. No primeiro e

¹⁶³ Sonetos da obra *Claro Enigma*: “Remissão” (OC, 2002, p. 248), “A ingaia ciência” (OC, 2002, p. 248), “Legado” (OC, 2002, p. 249), “A tela contemplada” (OC, 2002, p. 253), “Oficina irritada” (OC, 2002, p. 261), “Fraga e sombra” (OC, 2002, p. 265), “Encontro” (OC, 2002, p. 291).

no terceiro versos ocorre uma anáfora: “Eu quero”. No entanto, esse querer impõe ao leitor uma série de restrições, o que pode afastá-lo da leitura, pois se trata de um poema hermético, logo difícil de ser decifrado.

Um texto é considerado complexo, quando apresenta uma linguagem mais especializada, quando exige do leitor conhecimento de ordem formal, sintático-semântica, além de uma compreensão filosófica, política ou social. Além do conhecimento prévio sobre o assunto, é imprescindível a aproximação contínua com determinados gêneros literários. Por isso, ler um texto está para além da decodificação de símbolos linguísticos; é um processo interativo com o leitor que em determinados momentos concorda com o autor, em outros, discorda. O texto poético apresenta certas especificidades, logo, carece de mais atenção. Trata-se de uma excelente estratégia para desenvolver a imaginação, a criatividade, a sensibilidade e autoestima do sujeito, além de contribuir para uma prática interativa e estimulante para a construção de sentidos.

O que lemos deve despertar nossa atenção para outros mundos e outras culturas, iluminar nossa mente com outras ideias além das nossas, aguçar nosso senso crítico, ético e estético. Ler simplesmente por ler, não nos engrandece enquanto sujeitos históricos, por isso, quando uma obra se acomoda às expectativas do leitor, ela tem pouco valor emancipatório. Quando ocorre o afastamento entre os horizontes de expectativa do leitor e a obra, o valor desta torna-se infinitamente maior, porque derrete as barreiras que nós mesmos criamos com o mundo externo. E quando ocorre uma interação entre leitor/obra, aquele reconhece a existência do outro, sai de si mesmo e vai ao seu encontro, assim como fez Drummond.

O quinto verso “Quero que meu soneto, no futuro” reitera a anástrofe anterior, exceto pela ausência do pronome “eu”. O sexto verso é um desejo em tom de total negatividade, pois o criador, no futuro, almeja que seu soneto “não desperte em ninguém nenhum prazer”. Para fechar a segunda estrofe, o eu lírico “no seu maligno ar imaturo, / não ser”, em uma clara referência a **Hamlet**, Rei da Dinamarca, ao clássico escritor William Shakespeare (1564-1616).

No primeiro terceto, a expectativa é que seu “verbo antipático” faça sofrer o “tendão de vênus sob o pedicuro”. O sujeito lírico, ao invés de admirar a deusa da beleza, Vênus, quer impingir-lhe sofrimento. Por fim, o poema mostra que a língua não é só um sistema de signos, Arcturo, estrela de primeira grandeza, é convocada para realização do intento do eu lírico: criar uma linguagem divina, um “claro enigma”, oxímoro que dá título ao livro. Longe de uma escrita vazia de significado, Drummond sempre dialogou com as palavras mesmo que elas deixassem se enlaçar “e súbito” fugissem, nem a “ameaça”, nem a “sevícia” seriam capazes de trazê-la de volta (OC, 2002, p. 99-101).

Outra obra marcada pelo preciosismo vocabular é **O amor natural** (1992), espetáculo erótico póstumo do poeta *gauche*. São quarenta poemas em que a linguagem do amor é trabalhada exaustiva e meticulosamente. Como nosso foco não é o amor, tampouco o erotismo, nos concentraremos na reflexão do estilo adotado pelo poeta, através de seu trabalho com a linguagem.

Temos ciência do recurso intertextual empregado pela literatura, de modo consciente (intertextualidade explícita) e de modo inconsciente (intertextualidade implícita). Drummond esculpe seus poemas como “um feixe de relações intertextuais”, pois enquanto artesão da palavra coloca em contato poetas antigos com poetas modernos ou com artistas de outras áreas. O recurso da epígrafe pouco utilizado pelo escritor faz-se presente na mencionada obra. Cinco foram os poetas escolhidos (três já integram sua biblioteca) para abertura de **O amor natural** (1992).

O primeiro é o renascentista francês Pierre de Ronsard (1524-1585) com a epígrafe: “Vivre sans volupté c’est vivre sous la terre” (Sonnets pour Helène)¹⁶⁴. O segundo é o poeta português Luís Vaz de Camões (1524?- 1580) com um verso do canto IX de sua epopeia **Os Lusíadas** (1572): “O que deu para dar-se a natureza”. É o canto que representa a Ilha dos Amores, em que os marinheiros, depois de uma longa jornada, foram agraciados com as delícias e prazeres que a Natureza pode oferecer. O terceiro poeta, Walt Whitman (1819-1892), é defensor do amor livre, exímio versificador do verso livre e foi convocado a apresentar os seguintes versos¹⁶⁵:

Sex contains all, bodies, delicacies, results, promulgations
Meanings, proofs, purities, promulgations,
Songs, commands, health, pride, the maternal mystery, the seminal milk,
All hopes, benefactions, bestowals, all the passions, loves, beauties, delights of the earth,
All the governments, judges, gods, follow’d persons of the earth,
These are contain’d in sex as parts of itself and justifications of itself.

Para o poeta, faltando sexo em uma relação falta a essência do corpo, já que o sexo é capaz de conter praticamente tudo aquilo que o homem precisa: das paixões aos prazeres da terra. O sexo justifica a própria existência da raça humana.

¹⁶⁴ Viver sem prazer é viver sob a terra. Sonetos para Helena. (Tradução: Nazareno Mateus de Souza)

¹⁶⁵ Sexo contém tudo, corpos, iguarias, resultados, promulgações
Significados, provas, purezas, promulgações,
Canções, comandos, saúde, orgulho, o mistério materno, o leite seminal,
Todas as esperanças, benfeitorias, outorgas, todas as paixões, amores, belezas, prazeres da terra,
Todos os governos, juízes, deuses, seguiram pessoas da terra,
Estes estão contidos no sexo como partes de si mesmo e justificações de si mesmo. (Tradução: Taynan Leite Silva)

Embora pertençam a épocas e contextos diferentes, ambos foram insígnies “na arte de observar e de versificar, leitores que foram do universo das coisas e do mundo interior do ser humano”, como expressa (RIBEIRO, 2019, p. 13). A aproximação dos dois também pode ser percebida por uma aparente simplicidade em seus versos, em que a um só tempo o satírico e o reflexivo se complementam. Além disso, é importante que fiquemos atentos à diversidade dos temas e o trabalho cuidadoso com a palavra.

O quarto poeta é o francês Guillaume Apollinaire (1880-1918) e sua obra póstuma **Poèmes à Lou** (*Poemas para Lou*), dedicada à Louise Coligny-Châtillon, sua musa inspiradora, através do verso: “Faire danser nos sens sur les débris du monde”¹⁶⁶. Por último, o espanhol Pedro Salinas (1891-1951) é convidado para compor o labirinto por onde Eros caminha:

Largos goces iniciados¹⁶⁷,
 Caricias no terminadas,
 Como si aun non se supiera
 En qué lugar de los cuerpos
 El acariciar se acaba,
 Y anduviéramos buscándolo
 En lento encanto, sin ânsia.

Pedro Salinas, Poesia Junta

Os cinco poetas e suas respectivas obras dialogam com o projeto poético erótico do poeta *gauche*, em uma linguagem rica, expressiva e erudita. Amor e Sexo são aproximados pela “linguagem proibida”: “vagina”, “vulva”, “pênis” ou “bunda”. Este é exposto em sua forma mais primitiva e carnal.

Há mais epígrafes, portanto, mais diálogos para serem compartilhados com o leitor através da linguagem proibida de **O amor natural**. Tais recursos esclarecem e/ou aprofundam o assunto que será abordado. O poema “A moça mostrava a coxa” (OC, 2002, p. 1369-1371) traz os seguintes versos¹⁶⁸:

Visu, colloquio
 Contactu, basio
 Frui virgo dederat;
 Sed aberat

¹⁶⁶ Poemas para Lou: Faça nossos seres dançarem sobre os escombros do mundo. (Tradução: Taynan Leite Silva)

¹⁶⁷ Longas alegrias iniciadas / Carícias inacabadas, / Como se nem fosse conhecido / Onde nas curas / A carícia acabou / E nós estávamos procurando por isso / Em charme lento, sem stress. Conselho de Poesia. (Tradução nossa).

¹⁶⁸ Com o olhar e com as palavras / com carícias e com beijos / A donzela foi cedendo / Alcançar a meta final / O melhor: o próprio amor (Tradução nossa).

Linea posterior
Et melhor
Amori.

Carmina Burana

Os versos integram os duzentos e cinquenta e quatro poemas, de modo geral, picantes e irreverentes de um manuscrito datado entre o século XI e o século XIII. No poema, o enlace carnal é construído paulatinamente. Inicia-se através do olhar e das palavras, evolui para um contato físico e até que a mulher amada ceda. Não ao homem, mas a algo mais grandioso: o próprio amor.

O poema, “Adeus, camisa de Xanto”¹⁶⁹ (OC, 2002, p. 1372) é dedicado ao poeta português Eugênio de Castro (1869-1944), cuja obra divide-se em duas fases: a primeira, no final do século XIX, apresenta um corpo mais simbolista; a segunda, no início o século XX, retorna à Antiguidade Clássica.

Adeus, camisa de Xanto!
Adeus, camisa de Vênus!
O sêmen fugiu. Nem pranto
nem riso. Estamos serenos.
Baixou a noite seu manto
sobre a cansada virilha [...]

Formado por uma única estrofe de trinta e dois versos, o sujeito lírico comenta sobre fim do ato sexual, por isso o verso “Adeus, camisa de Vênus!” é repetido três vezes ao longo do poema. Após o gozo sexual não houve choro ou riso, apenas serenidade e um cansaço em algumas partes do corpo, como a virilha. Enquanto o poeta português retrata a “camisa de Xanto”, filho de Ptolomeu e o último rei mitológico de Tebas; o brasileiro, a “camisa de Vênus!”¹⁷⁰. Camisa com nuances bastantes distintas a desses poetas, porque o importante é poetizar.

Retornemos a Barthes. Para o crítico, “cada homem é prisioneiro de sua linguagem [...]” (1997, p. 67), porque ela nos obriga a sempre dizer algo. Assim sendo, somos escravos e mestres a um só tempo. Irônica em certos momentos, melancólica em outros, mas sempre fluída,

¹⁶⁹ O verso integra o soneto “A camisa de Alcipe”. In: CASTRO, Eugênio. Depois da Ceifa: Folhas soltas – Figurinhas de Tanagra – Odes de Horário. Livraria Editora. Lisboa, 1901, p. 61-62.

¹⁷⁰ Camisa de Vênus é também uma banda de rock que surgiu na década de 1980 em Salvador. Seu primeiro álbum, lançado em 1983, “Camisa de Vênus”, foi eleito pela revista Rolling Stone Brasil, como o 7º melhor disco de punk rock lançado por uma banda brasileira.

lúcida e meditativa, a linguagem de Drummond é intertextual, porque mais rica de significados e menos solitária. É também dialógica com outras artes e outros artistas.

No poema “A língua francesa” (OC, 2002, p. 1375), temos a seguinte epígrafe¹⁷¹:

À margem de La Defense et
Illustration de la Langue
Française, de Joachim du Bellay,
e De la Préexcellence du
Langage Français, de Henri Estienne.

A língua francesa, aprendida na escola, permitiu ao menino Carlos ler na adolescência autores como Marcel Proust e Guillaume Apollinaire. Foi influenciado, ainda, pela forma de Paul Valéry, a melancolia de Charles Baudelaire e o estoicismo de Jules Supervielle. No poema “Eterno” (OC, 2002, p. 407-409), há uma raríssima citação em francês no meio do poema, do filósofo Blaise Pascal (1623-1662) - “(Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie.)”¹⁷². A eternidade não pode ser mensurada pelo homem, porque eterno “é tudo que passou, porque passou / é tudo que não passa, pois não houve / eternas as palavras, eternos os pensamentos” [...] (OC, 2002, p. 407-409). A poesia é uma forma de eternizar o homem e seus feitos.

O poema acima é formado por duas quadras com rimas (ABAB, ABAB). Na primeira, aborda o poder da língua francesa em desvendar aquilo que está encoberto. Na segunda, iniciada pelo conectivo “mas” – “Mas sem esquecer” lembra que esse desvendamento não pode deixar de levar em consideração a leitura e a tresleitura da “arte de Ovídio”, poeta romano criador de **A arte de amar**, escrita entre 1 a.C. e 1 d.C., em que celebra o amor.

Não podemos nos esquecer de que durante o século XIX, a cultura francesa exercia uma forte influência no Brasil. Os romances a que tínhamos acesso eram, na grande maioria, neste idioma. A primeira referência à França na obra drummondiana encontra-se no poema “Europa, França e Bahia” (OC, 2002, p. 9), de **Alguma poesia** (1930). Em seguida, “Com o russo em Berlim” (OC, 2002, p. 208-210), de **A rosa do povo**. Uma epígrafe do poeta francês Paul Valéry (1871-1945) – “Les événements m’ennuient” - é porta de abertura para a obra **Claro enigma** (1951). Na obra, **Viola de bolso** (1952), há um poema intitulado “Soneto da Buquinagem” (OC, 2002, p. 418) neologismo francês com o vocábulo “bouquin” ou

¹⁷¹ À margem da Defesa e / Ilustração da Língua / Francesa, de Joachim du Bellay, / e A Precisão da Língua Francesa, de Henri Estienne. (Tradução: Nazareno Mateus de Souza)

¹⁷² O eterno silêncio desses espaços infinitos me assusta. (Tradução: Nazareno Mateus de Souza)

“bouquiniste”. No penúltimo verso do poema, dois poetas são citados “é Lucrecio e Villon, velhos autores”. O primeiro é romano, o segundo, François Villon (1431-1463), francês. No poema “Luís Martins” (OC, 2002, p. 344), Villon retorna aos versos do poeta acompanhado do conterrâneo Paul Verlaine (1844-1896).

Ante a muitas referências à França, a experiência com a linguagem de cunho poético e a linguagem jornalística, além da publicação de contos e alguns ensaios caminham juntos. Em 1933, assume a redação de *A Tribuna* e, no ano seguinte, retorna ao *Estado de Minas* e, ainda se encarrega do *Diário da Tarde*. É desse ano, o conto “Segunda viagem de Alice ao país das maravilhas” (1933), “Conversa de velho com criança” (1934) e o ensaio “O problema da solidão”. No mesmo ano, o “jornal da roça” (Minas Gerais) é substituído pelo “jornal da capital” (Rio de Janeiro) em decorrência de sua partida de uma “Cidadezinha Qualquer” (OC, 2002, p. 23).

Jornalismo e Poesia, enquanto experiência de linguagem, está de tal forma imbricado, que Drummond junta a ambos em “Poema do jornal” (OC, 2002, p. 19):

O fato ainda não acabou de acontecer
e já a mão nervosa do repórter
o transforma em notícia.
O marido está matando a mulher.

A mulher ensanguentada grita.
Ladrões arrombam o cofre.
A pena escreve.
A polícia dissolve o meeting.

Vem da sala de linotipos a doce música mecânica.

O texto de versos livres é formado por três estrofes: dois quartetos e um monóstico. Na primeira, o eu lírico fala da celeridade com que os fatos acontecem e se tornam notícias. Na segunda, concomitantemente os fatos vão ocorrendo, “a pena escreve”, em uma clara tentativa de acompanhar o fluxo dos acontecimentos. O verso final traz “a doce música mecânica” do maquinário do homem moderno. Para John Gledson (1981, p. 81), Drummond pratica o “poema noticiário”, ou seja, aquele que comenta os acontecimentos contemporâneos, a exemplo de “Anedota búlgara” (OC, 2002, p. 28), “Elegia ao rei Sião” (OC, 2002, p. 32) e “Outubro 1930” (OC, 2002, p. 34). Nesta fase, prevaleceu o “reconhecimento do fato” na escrita drummondiana, na visão de Antonio Cândido (2004, p. 88) e, na concepção de José Maria Cançado (1993), Drummond já poderia ser considerado um cronista.

Sua poesia, desde o início de seu percurso, assumiu um caráter experimental com a linguagem. De imediato, houve uma recusa de se adequar às normas impostas vigentes e, dessa forma, criar suas próprias experiências poéticas. Personalizar sua lírica sempre foi o desejo desse poeta *gauche*, cuja poética vivenciou inquietações, refletiu sobre a relação eu-mundo e transformou-os em matéria poética.

Em muitas ocasiões houve dificuldade de lidar com determinadas situações tortuosas por isso foi necessário registrá-las:

Como proteger-me das feridas
que rasga em mim o acontecimento,
qualquer acontecimento
que lembra a Terra e sua púrpura
demente?
É mais aquela ferida que me inflijo
a cada hora, algoz
do inocente que não sou?

(“Acordar, viver” 2002, p. 1394)

Difícil se proteger das feridas que rasgam o tempo presente, matéria sob a qual o eu-lírico erige sua poesia. A tessitura de sua lírica foi construída e reconstruída ao longo de mais de oito décadas, em diferentes contextos históricos, por isso se fez necessário de sua parte uma “Explicação” (OC, 2002, p. 36-37). O lirismo pelo esforço meditativo vinculado ao tempo foi o estilo adotado pelo poeta que abusou da ironia, do *humour* e do prosaísmo para compor sua poética a partir de 1930, tempo de profundas transformações, sobretudo nas artes, já que ela não apresenta o mesmo valor e o mesmo fascínio que tinha na Antiguidade. O grande questionamento dos escritores desse período é: como e para quem produzir poesia em uma sociedade em que “Nascemos no escuro” e que “As exigências são poucas” (OC, 2002, p. 123-125).

A linguagem jornalística caminha paralelamente à linguagem poética. Em 1940, conhecemos **Sentimento do mundo**. Em 1941, colabora para *A Manhã*. Em 1945, publica **A rosa do povo** e torna-se colaborador do suplemento literário do *Correio da Manhã* e da *Folha Carioca*. O estilo desse período é o uso de uma linguagem que pende para a reflexão e a melancolia. Nesta década, a experiência segue um caminho inverso da fase anterior, pois o poeta avisa que “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais” (OC, 2002, p. 201).

Quase todos os textos dessa fase foram reunidos em dois volumes: **Confissões de Minas** (1944) e **Passeio na Ilha** (1952). Sua primeira obra em prosa oscila entre o tom

memorialístico e a negatividade do tempo presente. Trata-se de uma confissão do poeta, na condição de leitor, de escritores de sua mais alta estima¹⁷³.

A prosa drummondiana apresenta ecos poéticos, assim como sua poesia apresenta ecos da prosa. O diálogo e a fluidez entre prosa e poesia são uma marca da vida moderna. Em 1868, Baudelaire, em **Pequenos poemas em prosa** deixa claro essa sintonia entre o gênero lírico e o gênero narrativo. Em nossas letras, essa relação também não é uma novidade. Machado de Assis (1839-1908), publicou no *Gazeta e Holanda* quarenta e oito composições, entre os anos de 1886 e 1888 (Cf. Rosso, 2011). Praticamente um século depois, em 1967, Drummond publica **Versiprosa**, palavra não dicionarizada, segundo o próprio poeta, mas que lhe acudiu para qualificar a matéria de seu livro. Trata-se de crônicas publicadas no *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil* e *Mundo Ilustrado*. “Crônicas que transferem para o verso comentários e divagações da prosa” (OC, 2002, p. 508). A simbiose entre a crônica e a poesia trouxe bons frutos para todos os lados: a linguagem, por vezes hermética, da poesia misturou-se à linguagem prosaica, leve e espontânea da crônica. O poeta, lido por um público mais reduzido, tornou-se mais conhecido e mais admirado, já que o texto do cronista, por ser veiculado no jornal, era mais acessível ao povo¹⁷⁴. Em entrevista a Gilberto Mansur, Drummond enaltece sua veia jornalística: “Eu fui jornalista desde rapazinho, desde estudante e é aí que eu me sinto muito bem, muito à vontade. Fui chefe de redação de um jornal em Minas e fui redator de três outros jornais. Então minha vocação é mesmo para o jornal” (Cf. ANDRADE, *Status*, 1984). No entanto, foi na poesia que se tornou uma figura enaltecida em nossas letras.

Quando comparado aos grandes cronistas, apressa-se em negar. Lia a si mesmo como “Um homem que registrava o cotidiano e o comentava com o possível bom-humor para não aumentar a tristeza e a inquietação das pessoas” (ANDRADE, *In: Estado de S. Paulo*, 1985, p. 31). Talvez porque já sofria com suas próprias inquietações e compreendia o valor e o peso das palavras na vida de um homem. Dotado de um profundo conhecimento da linguagem verbal, Drummond aproximava, fundia e subvertia gêneros literários. Ou simplesmente, usava quase

¹⁷³ “Fagundes Varela, solitário imperfeito” (OC, 2003, p. 171-178); “O sorriso de Gonçalves Dias” (OC, 2003, p. 182-187) e outros com os quais conviveu: “Recordação de Alberto de Campos” (OC, 2003, p. 187-191); “João Guimarães” (OC, 2003, p. 192-193); “Pessimismo de Abar Renault” (OC, 2003, p. 193-195); “O segredo Emílio Moura” (OC, 2003, p. 195-197); Drummond por ele mesmo, em “Autobiografia para uma revista” (OC, 2003, p. 197-198); “Suas cartas” (OC, 2003, p. 198-207)¹⁷³; “Eu tive em casa de Candinho” (OC, 2003, p. 207-209); “Poesia e Utilidade de Simões dos Reis” (OC, 2002, p. 209-212).

¹⁷⁴ Acredita-se que grande parte das crônicas não chegou a ser publicada em livro: *Fala, amendoeira* (1957), *A bolsa e a vida* (1962), *Cadeira de balanço* (1966), *Versiprosa* (1967), *Caminhos de João quantidade de crônicas Brandão* (1970), *O poder ultrajovem* (1972), *De notícias e não notícias faz-se a crônica: histórias, diálogos, divagações* (1974), *Os dias lindos* (1977), *Boca de luar* (1984) e *Moça deitada na grama* (1987)

as mesmas palavras para expressar sentimentos análogos em prosa e em verso. Em “Vila da Utopia”, o cronista diante de certos acontecimentos pergunta-se: “Mas para que tanta pressa?” (ANDRADE, 2003, p. 214) o que nos remete ao “Poema de sete fases” (OC, 2002, p. 5), quando o eu lírico declara: “Para que tanta perna...”. Em outra passagem da crônica a afirmação: “Todos cantam a sua terra, mas eu não quis cantar a minha” (ANDRADE, 2003, p. 214) nos faz lembrar “Procura da poesia” (OC, 2002, p. 117-118), o verso “Não cantes tua cidade, deixe-a em paz”. Escrever é reavivar o vocábulo, seja qual for o gênero.

É possível, pois, dividir a produção literária em dois momentos distintos: na mocidade, o prosador (cronista, contista e ensaísta), que experimentava a linguagem verbal tornando-a mais acessível, clara e enxuta, frequentou inúmeros jornais, tanto em Minas Gerais, como no Rio de Janeiro; na maturidade, o poeta, que aprimorava tal linguagem, oscilava entre irônico-sentimental-melancólico-reflexivo chegando a produzir versos, como “Sentimental”, na revista *Estética* (1925); “Infância”, na *Revista do Brasil* (1926); “Quadrilha”, na revista *Verde* (1927); “No meio do caminho”, na *Revista de Antropofagia* (1928). O cronista é analítico e crítico; o poeta, melancólico e reflexivo.

A experimentação com a linguagem literária se veste de uma nova roupagem quando, em 1987, vem a público **O avesso das coisas**, obra de aforismos, revestida por uma tonalidade lírica, ao retratar temas do cotidiano, como ciúme, democracia, eternidade, literatura, morte etc. Segundo o poeta

Assim como os antigos moralistas escreviam máximas, deu-me vontade de escrever o que se poderia chamar de mínimas, ou seja, alguma coisa que, ajustada às limitações do meu engenho, traduzisse um tipo de experiência vivida, que não chega a alcançar a sabedoria mas que, de qualquer modo, é resultado de viver (ANDRADE, 2003, p. 887).

As “mínimas” ou “anotações vadias” não pretendiam convencer o leitor, mas fazê-lo repensar suas posições sobre temas relevantes. O papel do escritor é, justamente, escrever sobre as coisas, mas acima de tudo, sobre “o avesso das coisas” para instigar o homem a rever suas concepções de vida e de mundo.

Seus aforismos apresentavam um cunho inteligente e um caráter despretensioso. Longe de ser uma tradição na Literatura Brasileira, os aforismos são um trabalho de concisão com a linguagem. Além do conhecimento do assunto, de uma concepção vasta do sujeito e do lugar que ele ocupa é necessário um trabalho matemático com a linguagem.

O título **O avesso das coisas** já nos chama a atenção pelo fato de que o vocábulo “avesso” significar o lado oposto (ao lado direito), contrário ou negativo. Quando se está pelo avesso, se está à margem da sociedade. O *gauche* é, na verdade, um sujeito às avessas.

Outra circunstância que deve ser mencionada é o fato de que em obras desse tipo os textos, em ordem alfabética, encontram-se vinculados a um título e não se repetem. Em Drummond, os textos são, em sua maioria, propostas de definição caracterizados pelo humor e sua fina ironia, como por exemplo: Coquetel – “Reunião na qual se bebe em honra de alguma coisa que ninguém se lembra qual seja ou Pênis” - “O pênis, caçador que às vezes nega fogo diante da caça”. As mínimas são apresentadas em ordem alfabética¹⁷⁵ e alguns temas acabam por se repetir contrariando o padrão desse tipo de texto.

A obra, segundo o próprio poeta, é o “resultado de um viver”. Talvez seja a justificativa para que o vocábulo “Velhice” tenha sido utilizado oito vezes. Se a proposta do livro era escrever mínimas, cuja característica essencial é a concisão, falar dessa fase da vida não foi fácil, haja vista precisar de mais de uma para dizer o que sentia em seu íntimo. Por se tratar de uma afirmação e vivenciar a velhice, o poeta compreendeu que para essa última etapa da vida, um único aforismo não seria suficiente.

Na impossibilidade de refletir sobre todas elas, até porque escaparia ao nosso tema, escolhemos duas para comentar: Leitura e Literatura. Ler gera possibilidades do bem-viver. A esse respeito, o poeta diz:

Leitura

Leitura é fonte inesgotável de prazer,
mas a maioria não tem sede ou não sabe como dessedentar-se.

Leitura

É bom ler, é ótimo ter lido. (ANDRADE, 2003, p. 926)

¹⁷⁵ Amizade (duas vezes), Amor (dez vezes), Beleza (quatro vezes), Cão (três vezes), Carta (duas vezes), Casamento (quatro vezes), Chuva (duas vezes), Confissão (duas vezes), Corpo (duas vezes), Deus (três vezes), Direito (duas vezes), Direitos dos homens (duas vezes) Ditadura (duas vezes), Dor (três vezes), Educação (duas vezes), Eleição (duas vezes), Exposição (duas vezes), Felicidade (cinco vezes), Flor (duas vezes), Governo (cinco vezes), Guerra (quatro vezes), Homem (noves vezes), Infância (duas vezes), Inferno (três vezes), Inimigo (duas vezes), Inveja (duas vezes), Juiz (duas vezes), Lei (três vezes), Leis (cinco vezes), Leitura (duas vezes), Liberdade (duas vezes), Língua (duas vezes), Literatura (cinco vezes). Embora livro seja mencionado uma vez, no plural livros, a menção é feita três vezes. Loucura (três vezes), Mar (duas vezes), Mentira (quatro vezes), Morte (três vezes), Mulher (cinco vezes), Mundo (quatro vezes), Natureza (duas vezes), Nudez (duas vezes), Paciência (duas vezes), Paixão (duas vezes), Paladar (duas vezes), Palhaço (duas vezes), Passado (duas vezes), Paz (três vezes), Pecado (quatro vezes), Pênis (três vezes), Perdão (três vezes), Poder (duas vezes), Poesia (duas vezes), Política (cinco), Povo (quatro), Razão (duas vezes), Sexo (quatro), Sofrimento (duas vezes), Sol (duas vezes), Sono (duas vezes), Tempo (duas vezes), Traição (duas vezes), Universidade (duas vezes), Velhice (oito vezes), Verdade (duas vezes), Viagem (duas vezes), Vida (seis vezes), Virtude (duas vezes). Dessa longa lista, três letras levam o nome de dois romancistas e um compositor: G – Guimarães Rosa, M – Mozart e T- Tostói

A leitura, além de um exercício para a nossa mente, é uma das atividades que mais nos faz compreender quem somos, contudo, nas sociedades modernas, por força das novas tecnologias e a rapidez das informações tem sido relegada para um segundo plano, por uma “maioria” a que se referiu o poeta.

Parafrazeando Simone de Beauvoir em sua obra **O segundo sexo** (1980, p. 9), que defende que “Não se nasce mulher, torna-se”, afirmamos “Não se nasce leitor, torna-se”. Temos acompanhado a trajetória de Drummond e compartilhado de fatos simples, mas decisivos para que ele tenha se tornado um leitor assíduo das literaturas brasileira, francesa, portuguesa: o acesso aos livros e revistas, assim como o incentivo da família e da escola.

Em **S/Z** (1970), Roland Barthes, discute sobre o processo de avaliação de um texto e alega que ela só poderá ser realizada pela prática da escrita. Para o estudioso, é preciso levar em consideração o que é possível escrever e o que não é possível escrever. Destaca, então, dois tipos de texto: o legível e o escrevível. O primeiro é aquele que pode ser lido, contudo não pode ser reescrito. Seria o texto clássico. “São produtos (e não produções) e formam a grande massa da nossa literatura” (BARTHES, 1970, p. 12). O segundo não há muito o que ser dito e tampouco poderia ser encontrado em uma livraria. É um “presente perpétuo acerca do qual não se pode manifestar nenhuma palavra conseqüente (que transformaria fatalmente em passado)” (*idem, ibidem*). Assim, “o texto escrevível somos nós ao escrever, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja atravessado, cortado, interrompido, plastificado por qualquer sistema singular (Ideologia, Gênero, Crítica) [...] (*idem, ibidem*). A leitura, ao invés de tranquilizar o leitor acaba por despertá-lo e transformá-lo. Barthes argumenta que o que está em jogo no trabalho literário “é fazer-se do leitor não só um consumidor, mas um produtor do texto” (*idem, ibidem*), já que somos seres dialógicos e a linguagem se concretiza por sua relação com o outro, ler implica assimilação e circulação de um discurso. É preciso incentivar e dar oportunidades para que o sujeito desenvolva o interesse pela leitura.

Na condição de leitor, desde a infância, Drummond se colocou em contato com textos legíveis, mas, sobretudo com escrevíveis. Ler foi para Drummond mais do que uma atividade prazerosa. Foi uma forma de se reconhecer enquanto um sujeito histórico. Foi uma etapa que o encaminhou para, talvez, a escolha mais importante de sua vida: ser escritor.

Sobre a Literatura assim expressou-se em **O avesso das coisas**:

Literatura

A literatura fazia-se com manifestos;
hoje faz-se sem literatura.

Literatura

O jornalzinho escolar deveria ser conservado para esgarçamento do futuro escritor. (ANDRADE, 2003, p. 927)

Os textos acima marcam dois momentos na vida do leitor-escritor Drummond: o primeiro, na fase adulta, integrante do Modernismo. O segundo, na mocidade, no ambiente escolar, quando deu os primeiros passos para se tornar escritor.

Alceu Amoroso Lima concebe o jornalismo como um gênero. O crítico afirma que “não se deve considerar a literatura como estética pura ou como ficção” (2003, p. 37). Para ser considerado literatura seria necessário desenvolver um laborioso trabalho com a linguagem. Se concebermos a literatura como arte da palavra, o jornalismo estaria, pois, dentro da arte literária. O estudioso acredita que a atividade jornalística apresenta todos os elementos necessários para penetrar no campo literário. Independentemente de uma natureza jornalística ou de uma natureza literária, há um modo particular de como se escreve.

Quando aprimoramos nosso discurso escrito, tornamo-nos mais compreensíveis para o outro e passamos a entender ainda mais nossa relação com nós mesmos. Para além da arte, a escrita é um instrumento de racionalização do pensamento. Mais do que registrar e organizar os signos, a escrita é um exercício de maturação da realidade na qual o escritor está inserido, pois se trata de um sujeito histórico. Fazer jornalismo e fazer literatura deram a Drummond um estilo simples-clássico, irônico-reflexivo, melancólico-meditativo.

Durante o processo de escrita, sentimos, intuímos, racionalizamos e manipulamos a linguagem, quando expomos alguns fatos, detalhamos e escondemos outros. É pela escrita que vamos tomando consciência de quem somos e do ambiente que nos cerca, só então, temos possibilidade de entendimento do outro. A escrita, como já foi declarado, é uma das formas que temos de estar no mundo.

Partindo do princípio de que o homem se expressa por meio da linguagem verbal e não-verbal, o escritor quando escreve é desafiado a se expressar de modo individualizado e original. Logo, é preciso estilo – resultado do seu trabalho com os recursos que a língua lhe oferece. São, justamente, suas escolhas linguísticas e o modo como as trabalha que definem seu modo literário de conceber a palavra, por conseguinte, sua imagem perante o leitor e a crítica literária.

Sendo um escritor moderno, Drummond oscilou entre uma linguagem simples, prosaica, irônica, com a ausência da metrificacão e uma linguagem clássica – rebuscada, formal e metrificada, no início e no meio da carreira, respectivamente. Foi justamente a experiência

com a linguagem que deu a Drummond uma mobilidade e um conhecimento entre o universo não clássico e o universo clássico e, claro, entre o jornalismo e a poesia.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Empreender um trabalho sobre um escritor como Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), com mais de meio século de produção, é uma tarefa extremamente árdua. Sua voz ecoou por vinte obras de poesia, sem contar com a prosa, além disso, sua fortuna crítica é bastante ampla e abrange temáticas diversificadas. A nosso favor dispúnhamos de uma orientação competente, dedicação e empenho, além de contar com o conhecimento adquirido no mestrado, quando apresentamos a dissertação “Itinerário do poeta *gauche*”. Assim, podemos afirmar que essa pesquisa foi prazerosa, intensa, enriquecedora, instigante e, claro, reveladora e extenuante.

Nosso primeiro desafio foi encontrar uma posição a que a crítica especializada ainda não tivesse investigado o poeta. Partindo do princípio de que o leitor lê o escritor, conhece detalhes da obra e, às vezes, enxerga fatos que nem mesmo ele havia se atentado, invertemos a ordem e buscamos investigar quem Drummond leu, em que momento essas leituras foram praticadas e de que forma elas influenciaram ou não o seu processo de escrita.

Colocar o escritor na condição de leitor teve como objetivo compreender o caminho percorrido por Drummond no campo da leitura a fim de analisar quais foram as relações empreendidas com outros artistas e outras artes da Literatura Brasileira e da Literatura Estrangeira.

Dessa forma, fez-se necessário ir à terra natal do poeta para conhecer mais detalhadamente sua relação com o Modernismo mineiro, já que à medida que o movimento se consolidava, Drummond se firmava enquanto escritor. Dois fatos marcantes desse período carecem de ser lembrados: o primeiro foi a visita da caravana paulista à cidade mineira, que gerou uma das amizades mais sólidas e ricas da literatura brasileira entre o poeta paulista, Mário de Andrade, e o poeta mineiro. Além do companheirismo, Mário foi também uma das influências mais inquietantes com as quais Drummond precisou conviver. O segundo, foi a criação de *A Revista* (1925), órgão responsável pela difusão do Modernismo em Minas, que se destacou por contestar o panorama nacional vigente, sobretudo no campo artístico, cuja atuação estava voltada para a Literatura, a Arte e a Política.

Um dos pontos que diferenciaram o movimento modernista em Minas Gerais foi a preservação da história da vida intelectual da região. Inúmeros poemas drummondianos são o registro dos acontecimentos mais importantes da capital mineira, como “Lanterna Mágica”

(OC, 2002, p. 10-13), “O vôo sobre as igrejas” (OC, 2002, p. 51-52), “Triste Horizonte” (OC, 2002, p. 790-792), “A montanha pulverizada” (OC, 2002, p. 1053), entre outros.

Entendido o contexto histórico no qual o aspirante a escritor estava inserido, discutimos o desenvolvimento do movimento modernista paralelo ao crescimento do escritor Drummond. **Alguma poesia** (1930), não foi somente a obra de estreia de Drummond na poesia, mas se tratou de sua leitura individualista da realidade brutal de revoluções e o impacto que acarretou para as artes de modo geral, por meio de uma linguagem irônica, bem-humorada, sentimental e acessível às grandes massas, haja vista a valorização do simples e do prosaico.

Em seguida, para a compreensão do processo de leitura de Drummond, foi necessário mapear os poemas que estabeleciam um diálogo com outros artistas e suas artes, por isso revisitamos os conceitos de Influência e Intertextualidade. A primeira é a inquietação de todo escritor tardio: desenvolver sua própria personalidade literária para não ser considerado um simples imitador daqueles que o antecederam. Para ser considerado um poeta forte e criar seus próprios precursores, Drummond palmilhou um longo caminho e escutou diversas vozes, dentre elas: Mário de Andrade (1893-1945), Manuel Bandeira (1886-1968), Álvaro Moreyra (1888-1964), Luís de Camões (1524?-1580), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Paul Valéry (1871-1945) e Jules Laforgue (1860-1887). Observamos que tais vozes contribuíram para que o poeta tornasse sua escrita original e universal. Todas elas estão presentes na lírica do escritor que se valeu da ironia, do senso de humor, da *gaucherie* e da melancolia para expressar-se tão singularmente.

O motor que gera a angústia da influência é a leitura. Por meio dela o homem busca evasão, mas também procura conhecer e dar sentido à vida. Nenhum leitor sai incólume após a leitura de um texto, da mesma forma que um escritor depois da obra escrita. Viver é uma incessante busca de compreender a existência. Múltiplos são os caminhos: a leitura e a escrita são alguns deles. Refletir sobre a influência nos permitiu compreender a perspectiva que Drummond assentou com a tradição e o modo como “desleu”, *clinamen* e *tessera* primordialmente, seus antecessores.

As leituras empreendidas pelo poeta acentuaram a intertextualidade de sua Poética. Sendo um captador de vozes de outros artistas, enquanto escritor, ele as disseminou em seus versos, porque era consciente da impossibilidade de criar uma obra individual. Desse modo, a intertextualidade em sua Poética opera de quatro modos: a) diálogo consigo mesmo; b) homenagem aos amigos; c) interlocução com artistas de diferentes áreas que não conhecia, mas nutria admiração; d) subsídios para sua escrita. Tal como um polvo que usa seus tentáculos para locomoção e captura de alimentos, Drummond se valeu das leituras para aplacar sua solidão

entre “as mangueiras”, para enriquecer o seu intelecto e desenvolver seu trabalho no jornal. A um só tempo a leitura lhe preenchia as lacunas da existência, como era convertida em matéria jornalística-poética.

A leitura e a escrita são, portanto, ferramentas de transformação na trajetória de um indivíduo. Antes de ser poeta e prosador, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), foi um exímio leitor do cotidiano. A princípio leu o prosaico de sua própria vida e de sua família no contexto de sua terra natal, Itabira do Mato Dentro (MG). Portanto, o núcleo familiar e a terra são pontos imprescindíveis para compreensão de sua Poética. Depois, suas “retinas fadigadas” voltaram-se para o mundo, um mundo que o recebeu *gauchemente*, pois nascera vaticinado por um anjo torto “desses que vivem na sombra” (OC, 2002, p. 5).

Em casa, através de revistas, *Fon-Fon* e *Tico-Tico*, começou a se interessar pelo mundo literário. A condição abastada da família, o incentivo do irmão (Altivo), dos conhecidos (Ninita Castilho, Alfredo Durval) e dos amigos colocaram Carlito em contato com uma lista variada de escritores, “Biblioteca verde” (OC, 2002, p. 990-992). Na escola, as mais tradicionais de Belo Horizonte e uma do Rio de Janeiro, continuou sendo estimulado pelos professores. Neste ambiente teve a oportunidade de aprimorar sua oratória (toda segunda-feira, no período da tarde, tinha aula de leitura com os padres) e desenvolver sua escrita publicando seus textos no *Aurora Colegial*, jornalzinho da escola. Cedo conheceu a censura e a possibilidade de não ter leitores para seus escritos.

Saindo da adolescência, passou a escrever textos críticos e resenhas sobre livros e filmes, escondido atrás de pseudônimos. O trabalho no meio jornalístico possibilitou a Drummond uma larga experiência no trato com as palavras, além de enxergar, de forma sensível e crítica, os fatos minúsculos da vida.

O contato com os modernistas de São Paulo e, posteriormente, a amizade com o escritor Mário de Andrade (1893-1945), há pouco mencionada, mudaram sua vida e sua concepção acerca do fazer poético. A troca de cartas entre ambos resultou na orientação do seu primeiro livro (não publicado) - **25 poemas da triste alegria** (1924) – e aquele que, seis anos mais tarde, marcaria sua estreia literária – **Alguma poesia** (1930). À medida que lia e escrevia, Drummond confessava ser o jovem efebo de Harold Bloom que se debatia para não ser contaminado pela influência de seus predecessores. Nesta época, absorvia com bastante intensidade os franceses, Anatole France (1844-1924), Marcel Proust (1871-1922), Guillaume Apollinaire (1880-1918), Jules Laforgue (1860-1887), Paul Valéry (1871-1945), Pierre Choderlos de Laclos (1741-1803) e Jules Supervielle (1884-1960), muitos dos quais traduziu para o português.

Influenciado, sim. Imitador, jamais. Drummond construiu sua obra primando por fazer ouvir tanto pelo público, quanto pela crítica especializada. Respeitou e leu a tradição, mas rompeu com ela em nome de uma renovação literária, para tanto desleu criteriosamente aqueles que vieram antes. Logo, quando se fala no poeta *gauche* da Literatura Brasileira, seu nome é imediatamente citado.

“Carlos Drummond de Andrade: o poeta na condição de leitor” nos permitiu compreender que: 1) um escritor não nasce escritor, ele se torna. À medida que o Modernismo (mineiro e paulista) nascia e se solidificava, respectivamente, Drummond experimentava a linguagem e se firmava enquanto escritor; 2) para além de dominar o código linguístico um escritor necessita ter um olhar arguto e sensível para ler o contexto no qual está inserido; 3) o jornalismo foi para Drummond uma escola de leitura e escrita; 4) o ambiente escolar, na infância, e as reuniões no Café Estrela, na mocidade, foram a base inicial de que Carlito precisava para se descobrir um apaixonado pela palavra falada e escrita; 5) espalhar as vozes que leu em sua escrita, foi para Drummond um modo de honrar todos aqueles que leu nas mais diferentes artes, especialmente os amigos, compartilhar as leituras que contribuíram para sua formação enquanto sujeito-escritor, sobretudo foi um substrato que erigiu e particularizou sua Poética.

Esta pesquisa apresentou uma face pouco ou nada conhecida do grande público: um escritor, acostumado a ser lido e referenciado pela crítica especializada, foi colocado na condição de leitor para que pudéssemos refletir sobre a importância da leitura, as influências que ela é capaz de gerar, a luta inglória do escritor para ter sua voz reconhecida e sua relação com a tradição.

Durante anos eu li e reli Drummond. A cada leitura, uma identificação com as batalhas vivenciadas por Carlos (eu lírico) e transmutadas em poesia por Carlos (poeta). Por meio delas, eu testemunhei e me comovi com suas dores, sua melancolia, sua expectativa e sua crença no “tempo presente” e nos “homens presentes”. É certo que ao longo dessa jornada, em certas ocasiões, encontrei “pedras no caminho”, “perdi o bonde”, mas nunca a esperança de que pudesse de chegar o dia de partilhar essa pesquisa com meus companheiros de jornada. Em tempos tão nebulosos e de completa penúria, a poesia, muito mais do que subjetividade, é resistência.

Desejamos que o trabalho apresentado seja uma fonte para que outros pesquisadores interessados por poesia, leitura, escrita, influência e intertextualidade se sintam estimulados a adentrar nessa seara. As possibilidades de conhecer um Drummond leitor por meio de sua prosa está posta.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Casimiro de. **Primaveras**. Erechim: EDELBRA, [18--].
- ACHCAR, Francisco. **Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Publifolha, 2003.
- ADLER, J. Mortimer. **A arte de ler**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1954.
- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. *In*: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 65-89. (Coleção Espírito Crítico).
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Santa Catarina: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. O estado de exceção como paradigma de governo. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 11-49.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Paulus, 1984.
- ALENCAR, José. **Cinco minutos**. Porto Alegre: L & PM Pocke, 1997.
- AMARAL, Emília *et al.* **Novas palavras**: literatura, gramática, redação e leitura. São Paulo: FTD, 1995. v. 3. (Coleção Novas Palavras).
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Prosa seleta**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2003.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. O avesso das coisas. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Prosa seleta**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. p. 886-962.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. A busca da poesia é a busca do prazer. Entrevista concedida a Gilson Rabello. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 1-2, 28 abr. 1985.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Como comecei a escrever. **O pequeno livro das grandes emoções**. Brasília, DF: UNESCO, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A bolsa & a vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Farewell**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Museu: Fantasia? **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1972.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. A casa. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Fala, amendoeira**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, p. 344-346.

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **O observador no escritório**. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. A vez de Luís Martins. **Tribuna**, Rio de Janeiro, 8 mar. 1957.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **O avesso das coisas**: aforismos. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Sobre a Tradição em Literatura. **A Revista**, Belo Horizonte, n. 1, jul. 1925.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Esclarecimentos. **Jornal do Brasil**, [s. n.], 23 fev. 1980.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Homenagem a Martins de Almeida pela sua formação em direito. **Diário de Minas**, [s. n.], 11 jan. 1927.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Diálogo de todo dia. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Para gostar de ler**. São Paulo: Editora Ática, 2001. p. 21-22, v.3.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Primeira vez. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Quadro de Vozes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984. p. 120.
- ANDRADE, Mário. **A lição do amigo**: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade anotada pelo destinatário. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Ed. Martins, 1974.
- ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. ANDRADE, Mário de. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins; Brasília, DF: INL, 1975. p. 11-32.
- ANDRADE, Mário de. **Cartas a Murilo Miranda, 1934/1945**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- ANDRADE, Mário de. Di Cavalcanti. In: AMARAL, Aracy (org.). **Di Cavalcanti**: desenhos de Di Cavalcanti na coleção do MAC. São Paulo: MAC, 1985, p. 1-22.
- ANDRADE, Olympio de Souza. O livro brasileiro: problemas e perspectivas numa visão de conjunto. **Revista do Livro**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 37, p. 11-54, abr./jun. 1969.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. **Correio da Manhã**, [s. n.], 18 mar. 1924.
- ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**: O problema XXX, 1. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

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

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>. Acesso em: 14 ago. 2018.

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. 28. ed. São Paulo: Ática, 1994.

ÁVILA, Affonso. **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

AZEVEDO, Álvares de. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 2. ed. Trad. Michel Lahud e Frateschi Viera. São Paulo: Hucitec, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na poética de Dostoiévski**. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem & Estrela da Manhã**. Rio de Janeiro: MEDIALfashion, 2008. (Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros, v. 7).

BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Parságada**. Rio de Janeiro. São Paulo: Record, 1997.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.

BANDEIRA, Manuel. **Antologia poética**. 17. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.

BARBOSA, Rita de Cássia. **Literatura comentada**. São Paulo: Nova Cultural. 1988.

BARRETO, Marcos. Drummond: brinquedo de armar. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 31, 1985.

BARTHES, Roland. **S/Z**. São Paulo: Martins Fontes, 1970. (Coleção Signos).

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Lisboa/Portugal: Editora 70, 1997. (Coleção Signos).

BARTHES, Roland. **Aula inaugural**. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. *In*: BENJAMIN, Walter. **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p. 55-95.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In*: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 85-90.
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil: 1994.
- BILAC, Olavo. **Poesias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1902.
- BILAC, Olavo. Via-Láctea – XIII. *In*: BILAC, Olavo. **Antologia**: poesias. São Paulo: Martin Claret, 2002. p. 37-55.
- BIRMAN, Joel. **O mal-estar na atualidade**: a psicanálise e as novas formas de subjetivação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- BLOOM, Harold. **Um mapa da desleitura**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- BLOOM, Harold. **Como e por que ler?** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BLOOM, Harold. **A anatomia da influência**: literatura como modo de vida. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- BORGES, Jorge Luís. O livro. *In*: BORGES, Jorge Luís. **Borges oral**. São Paulo: Globo, 1999. v. 4, p. 189-197.
- BORGES, Jorge Luís. Kafka e seus precursores. *In*: BORGES, Jorge Luís. **Outras inquisições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 127-130.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. *In*: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. p. 7-16.
- BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. *In*: NOGUEIRA, Maria Alice e CATANI, Afrânio (org.). **Escritos de educação**. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 71-80.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas**: o que falar, o que dizer. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- BRADBURY, Malcolm. Tornar novo. *In*: BRADBURY, Malcolm. **O mundo moderno**: dez grandes escritores. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 19-20.
- BRAIT, B. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Unicamp, 2005.
- BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BUENO, Antônio Sérgio. **O modernismo em belo horizonte**: década de vinte. Belo Horizonte: PROED, UFMG, 1982. (Série dissertações e Teses).

CALVINO, ÍTALO. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMILO, Vagner. Drummond. **Da Rosa do povo à rosa das trevas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Para tão longo amor tão curta a vida**: sonetos e outras rimas. São Paulo: FTD, 1998. (Coleção grandes leituras).

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Martin Claret, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. **Drummond, mestre de coisas**. Seleção de textos Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção fortuna Crítica).

CAMPOS, Harold de. Ruptura dos gêneros na Literatura Latino-Americana. *In*: MORENO, César Fernández. **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 281-305.

CANÇADO, José MARIA. **Os sapatos de Orfeu**: biografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Páginas Abertas, 1983.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. *In*: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 51-69.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1975. v. 1.

CANDIDO, Antonio. O francês instrumento de desenvolvimento. *In*: CANDIDO, Antonio. **O francês instrumental, a experiência da Universidade de São Paulo**. São Paulo: Hemus, 1977. p. 9-17.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**: resumo para principiantes. 3. ed. São Paulo: Humanitas, FFLCH, USP, 1999.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 15-32.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira – III. Modernismo**. 5. ed. São Paulo: Difel, 1981.

CARDIGAIS, A. J. **Isto é poesia**. Salvador: Bahia: Editor independente, 2013.

- CARPEAUX, Otto Maria. Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade. *In*: BRAYNER, Sonia (org.). **Fortuna Crítica de Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. p. 151.
- CARVALHAL, Tânia. **Literatura comparada**. 4. ed. ver e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.
- CASCUDO, Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.
- CASTELLO, José Aderaldo. **A Literatura no Brasil**. Sul Americana, 1969.
- CAZES, Leonardo. **Obra que reúne 1,5 mil frases no latim ganha nova edição e prova sua atualidade**. [s. n.], 12/08/2017. Disponível em: oglobo.com. Acesso em: 10 jan. 2019.
- CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. **Literatura brasileira**. São Paulo: Atual, 1995.
- CÉSAR, Guilhermino. **História literatura no Rio da Grande do Sul: período colonial**. 2. ed. São Paulo: Editora do Brasil, 1980.
- CÉSAR, Guilhermino. Tempos de “Alguma Poesia”. *In*: SEMINÁRIO: CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE – 50 ANOS DE “ALGUMA POESIA”, 1981, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1981, p. 9-28.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 31-63.
- COELHO, Diná Lopes. **Retrospectiva de di Cavalcanti**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1971.
- COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?: Brandini**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- CONDÉ Galeria de Arte. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. p. 1. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao253872/conde-galeria-de-arte-rio-de-janeirorj>. Acesso em: 9 jan. 2019.
- CORREIA, Marlene de Castro. Bens e varia fortuna de A falta que ama. *In*: CORREIA, Marlene de Castro. **A falta que ama**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 51-68.
- CORREIA, Marlene de Castro. **Drummond: a magia lúdica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CORREIA, Marlene de Castro. Depoimento de Villaça. **Jornal da Manhã**, Teresina, 22 nov. 1990.

CORREIA, Marlene de Castro. **Poesia de dois Andrades (e outros temas)**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

CORREIA, Raimundo. **Poesias completas**. São Paulo: Nacional, 1948. v. 1.

CURY, Maria Zilda Ferreira. **Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal**. Belo Horizonte: Autêntica, 1996.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Horizontes Modernistas. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 35-52, jan./jun. 1998.

DALL'ALBA, Ricardo. **Drummond, leitor de Dante**. Caxias do Sul: Edusc, 1996.

DIAS, Fernando Correia. **O movimento modernista em Minas: uma interpretação Sociológica**. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 1971.

DIETRICH, Mirna. Drummond: o homem-poeta e a solidão. **Revista Letra de Hoje**, Porto Alegre, v. 22, n. 3, p. 13-34, set. 1987.

DUARTE, Lima Constância. **Dicionário biobibliográfico de escritores mineiros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DUBOIS, S. Jean. **Dictionnaire de langue française: lexis**. Larousse. 1994.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

ELIOT, Thomas Stearns. **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989.

ELIOT, Thomas Stearns. A função social da poesia. *In*: ELIOT, Thomas Stearns. **De poesia e poetas**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 25-37.

FÁVERO, L. Paródia e Dialogismo. *In*: BARROS, D. (org.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade em torno de Bakhtin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. p. 49-62.

FERNANDES, Gisèle Manganelli. O Pós-Modernismo. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009. p. 301-315.

FERRAZ, Eucanaã. Modos de morrer. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 27, p. 110-144, 2012.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

FONSECA, Aleilton Santana da. O poeta na metrópole: “expulsão” e deslocamento. *In*: FONSECA, Aleilton Santana da; ALVES, Rubens (org.). **Rotas & imagens: literatura e outras viagens**. Feira de Santana: UEFS, 2000, p. 43-55.

- FORTE, Jamille Saíne M. **Funções textuais discursivas de processos intertextuais**. Fortaleza. 2013. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, 2013.
- FRASSON, Regina Mafalda Denardin. A intertextualidade como recurso de argumentação. **Letras**, Santa Maria, n. 4, p. 85- 96, jul./dez. 1992.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 1989.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 49. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.
- FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- FROTA, Lélia Coelho (Org.). **Carlos & Mário**: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Bem-te-vi, 2002.
- GENNETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- GLEDSON, John. **Influências e impasses**: Drummond e alguns contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GLEDSON, John. **Poesia e poética em Carlos Drummond de Andrade**. Tradução do autor. São Paulo: Duas cidades, 1981.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis**: o romance machadiano e o público de literatura do século 19. São Paulo: Nankin, 2004.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HANSEN, João Adolfo. Leitura de Chartier. **Revista de História**, [s.n], v. 133, p. 123-129, 1995. Disponível em: www.revistas.usp.br. Acesso em: 17 abr. 2018.
- HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. 14. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.
- HEIDEGGER, M. Y para que poetas? *In*: HEIDEGGER, M. **Caminos de bosque**. Madrid: Alianza Editorial, 2010. p. 199-238.
- HEIDEGGER, M. **A caminho da linguagem**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Universitária São Francisco, 2003.
- HEIDEGGER, M. **Carta sobre o humanismo**. 2. ed. Trad. Rubem Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1999**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HOUAISS, Antônio. Visão geral da poesia de Carlos Drummond de Andrade. *In: SEMINÁRIO: CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE – 50 ANOS DE “ALGUMA POESIA”*, 1981, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1981. p. 9-42.

HOUAISS, Antônio. **Drummond mais seis poetas e um problema**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Trad. Clara Cabbé Rocha. *In: JENNY, Laurent. Intertextualidade*. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

JÚNIOR MULLER, Alberto. A metalinguagem na poesia brasileira contemporânea. **Cerrado**, Brasília, DF, n. 5, p. 13-26, 1996.

KOCH, Ingedore Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

KOCH, Ingedore Villaça. **Introdução à linguística textual**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

KOCH, Ingedore Villaça. A intertextualidade como fator de textualidade. *In: FÁVERO, Leonor Lopes; PASCOAL, Maria S. Z. (org.). Linguística textual: texto e leitura*. São Paulo: EDUC, 1985. p. 39-46.

KOCH, Ingedore Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

KOTHE, Flávio. Paródia e cia. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 62, p. 97-111, jul./set. 1980.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KÜBLER-ROSS, E. **Estágio final da evolução**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 1975.

KUJAWSKI, Gilberto de Melo. **A crise do século XX**. São Paulo: Ática, 1991.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

LAFORGUE, Jules. **Pierrots**. [s.n], 2016. Disponível: <https://fr.wikisource.org/wiki/Pierrots>. Acesso em: 25 ago. 2019.

LAFORGUE, Jules. **Spleen**. [s.n], 2016. Disponível: <http://www.elfikurten.com.br/2016/07/jules-laforgue.html>. Acesso em: 25 ago. 2019.

LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos).

LAJOLO, Marisa. Uma história exemplar de leitura. *In*: SOUZA, Renata Junqueira (org.). **Caminhos para formação do leitor**. São Paulo: DCL, 2004. p. 11-24.

LERNER, Delia. **Ler e escrever na escola**: o real, o possível e o necessário. Porto Alegre. Artmed, 2002.

LIMA, Alceu Amoroso, 1944. **Voz de Minas**: ensaio de sociologia regional. São Paulo: Abril, 1983.

LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. São Paulo: Edusp, 2003.

LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. *In*: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 1, p. 255-292.

LINHARES FILHO. **O amor e outros aspectos em Carlos Drummond de Andrade**. Fortaleza: Editora, UFC, 2002.

LINS, Álvaro. A poesia moderna e um poeta representativo. *In*: LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 6-38.

LINS, Osman. O ato de escrever. *In*: LINS, Osman. **Guerra sem testemunhas**. São Paulo: Ática, 1973. p. 13-23.

LISPECTOR, Clarice. As três experiências. *In*: LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 101-102.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Portugal: Edições Vendaval, 2003.

LUCAS, Fábio. Drummond, dentro e fora do tempo. *In*: COUTINHO, Afrânio. **Fortuna crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 241.

MAIS, Augusto; NAGIB, Lucia. Relações Literárias. **Folha de São Paulo**, 3 jun. 1984.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é morte**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MARIA Tereza Vieira. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. p. 1. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23990/maria-tereza-vieira>. Acesso em: 28 jan. 2019.

MARQUES, Ivan. **Cenas de um modernismo de província**: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte. São Paulo: Editora 34, 2011.

MARQUES, Ivan. Modernismo desenfreado: o poeta na década de 1920. **Instituto Moreira**

Sales, São Paulo, n. 27, p. 145-153, 2012.

MARQUES, Reinaldo. Tempos modernos, poetas melancólicos. *In*: SOUZA, Eneida Maria de (org.). **Modernidades tardias**. Belo Horizonte: UPMG, 1998. p. 159-172.

MARTINS, Hécio. **A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1968.

MASSI, Augusto; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). **Poesia traduzida: Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

MERQUIOR, José Guilherme. Nosso clássico moderno. *In*: MERQUIOR, José Guilherme. **O elixir do apocalipse**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 141-144.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema: ensaios de crítica e de estética**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MERQUIOR, José Guilherme. **Verso universo em Drummond**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

MESTRE Guarany. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. p. 1. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa216535/mestre-guarany>. Acesso em: 31 jan. 2019. ISBN: 978-85-7979-060-7.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil: de 1920-1945**. São Paulo: Difel. 1979.

MILLARCH, Aramis. Alguns homens grandes que escrevem para os pequenos. **Suplemento Almanaque**, seção leitura, [s. l.], p. 22, mar. 1985.

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico de Sérgio Milliet**. 2. ed. São Paulo: Martins/Edusp, 1981. v. 3.

MIRANDA, Wander Melo; SAID, Roberto. **Cyro & Drummond: correspondência de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2002.

MOISÉS, Leyla-Perrone. Literatura Comparada. Intertexto e Antropofagia. *In*: MOISÉS, Leyla-Perrone **Flores na escrivaniha: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia**. 14. ed. Cultrix, 2000.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996. v. 1.

MORAES, Emanuel. **Drummond rima Itabira mundo**. Rio de Janeiro: José Olympio 1970.

MORAES NETO, Geneton. **O dossiê Drummond**. Rio de Janeiro: Globo, 1994.

MORAIS, José. **A arte de ler**. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: UNESP, 1996.

- MOREIRA, Regina da Luz (org.). **Arquivo Gustavo Capanema: inventário analítico**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2000.
- MOREYRA, Álvaro. **Lenda das rosas**. São Paulo: Nacional, 1928. (Os Mais belos poemas de amor).
- MOREYRA, Álvaro. **Havia uma oliveira no jardim**. Rio de Janeiro: Jotapê, Livreiro, Editor, 1958.
- MOREYRA, Álvaro. **Tempo perdido**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1936.
- MOREYRA, Álvaro. **A cidade mulher**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento de Geral de Documentação e Informação Cultural, 1991.
- MORICONI, Ítalo. **Demarcando terrenos, alinhavando notas (para uma história da poesia recente no Brasil)**. Rio de Janeiro: [s. n.], 1992. Texto mimeografado. p. 17-33.
- MORICONI, Ítalo. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MULLER JÚNIOR, Adalberto. A metalinguagem na poesia brasileira contemporânea. **Cerrados**, Brasília, DF, n. 5, p. 13-23, 1996.
- NAVA, Pedro. **Balão cativo**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- NAVA, Pedro. **Baú de ossos**. 8.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- NAVA, Pedro. **Chão de ferro: Memórias**. 2.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976. V. 3.
- NEME, Mário (coord.). **Plataforma da nova geração**. Porto Alegre, Globo, 1945. (Coleção Autores Brasileiros, v. 2).
- NESTROVSKI, Arthur. Influência. *In*: JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 127-149.
- NESTROVSKI, Arthur. **Tudo a ver**. São Paulo: Todavia, 2019.
- NEWCOMER, Patrícia (org.). **Cartas de Almir de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Antônio Bulhões, Ismael Cardim, Roberto Alvim Correa, Marco Aurélio Matos, Elza Proença, Marques Rebelo, Otto Lara Resende, Fernando Sabino**. [s.n]: Instituto Moreira Sales, 2018.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- PAULINO, Graça; WALTY, Ivete. CURY, Maria Zilda. A introdução na produção literária. *In*: PAULINO, Graça; WALTY, Ivete. CURY, Maria Zilda. **Introdução: teoria e prática**. Belo Horizonte: Lê, 1995. p. 20-46.

PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA LIMA, L. **Dicionário de psicologia prática**. 5. ed. São Paulo: Honor, 1973.

PIGEAUD, J. **Apresentação ao texto de Aristóteles**: O homem de gênio. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

PILATI, Alexandre. **Nação Drummondiana**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

PLATÃO. **A República**. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PLATÃO. **O Banquete**. Diálogos. Bauru: Edipro, 2010. p. 33-107.

POE, Edgar Allan. **The Raven**. [s.n], 2017. Disponível em: www.revistaprosaversoearte.com/o-corvo-edgar-allan-poe-traducao-fernando-pessoa/. Acesso em: 14 ago. 2019.

POE, Edgar Allan. **O Corvo, de Edgar Allan Poe (tradução de Milton Amado)**. [s.n], 2017. Disponível: em <https://www.netmundi.org/> Acesso em: 14 ago. 2019.

POMPOUGNAC, Jean-Claude. Relatos de aprendizado. *In*: FRAISSE, Emmanuel. **Representações e imagens da leitura**. Trad. Osvaldo Brito. São Paulo: Ática, 1997. p. 11-55.

PORTO, Cristiane de Magalhães (org.). **Difusão e cultura científica**: alguns recortes. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 75-92.

PRADO, Paulo (org.). **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 39-63.

PRETI, Dino. **A gíria e outros temas**. São Paulo: T.A. Queiroz: EDUSP, 1984.

PROUST, Marcel. **Sobre a leitura**. Trad. Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 1991.

RIBEIRO, Rosângela Soares de Almeida; PINTO, Divino José. **Walt Whitman e Carlos Drummond de Andrade**: poesia além das fórmulas. Rio de Janeiro: Bonecker, 2019.

RILKE, Rainer Maria. **Os cadernos de Malte Laurids Brigge**. Porto: O Oiro do Dia, 1983.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Trad. Pedro Sussekind. Porto Alegre: L&PM, 2006. (Coleção L&PM Pocket Plus).

RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. Trad. Dora Ferreira da Silva. 2. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 1972.

RILKE, Rainer Maria. Novos poemas I (1907). *In*: CAMPOS, Augusto de (org.). **Coisas e anjos de Rilke**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 158-159.

RODRIGUES, Leandro Garcia (org.). **Correspondência de Carlos Drummond de Andrade**

e **Alceu Amoroso Lima**: Drummond & Alceu. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

ROSA, Flávia Goulart Mota Garcia. Os primórdios da inserção do livro no Brasil. *In*: PORTO, C. M (org.). **Difusão e cultura científica**: alguns recortes. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 75-92.

ROSA, Guimarães. A declaração de amor de Guimarães Rosa à mineiridade. **O Cruzeiro**, 25 ago. 1957.

ROSSO, Mário (org.). **Machado de Assis, crônicas**: A + B, Gazeta de Holanda. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2011.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANT' ANNA, Afonso Romano de. A flor, a vida, a poesia. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond. **A rosa do povo**. 26. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 9-16.

SANT' ANNA, Afonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade**: análise da obra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SANT' ANNA, Afonso Romano de. **Drummond o gauche no tempo**. Rio de Janeiro: Lia Editora: Instituto Nacional do Livro, 1992.

SANT'ANNA, Afonso Romano. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **Navegar no ciberespaço**: o perfil do leitor imersivo. São Paulo: Paullus, 2004.

SANTIAGO, Silviano. Confluências. **Instituto Moreira Sales**, São Paulo, n. 27, p. 27-31, 2012.

SANTIAGO, Silviano. Camões e Drummond: a máquina do mundo. **Hispania**, [s.n], v. 49, p. 13-27, set. 1966.

SANTIAGO, Silviano. **Ora (direis) puxar conversa!**: ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Literatura comentada**: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico. São Paulo: Abril Educação, 1983.

SARTRE, Jean- Paul. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999.

SARTRE, Jean- Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Trad. Rita Correia Guedes. Paris: Les Éditions Nagel, 1970.

SECCHN, Antonio Carlos. O quase livro do pré-poeta. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond. **Os 25 poemas da triste alegria**. Ed. fac-similar. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 162.

- SECCHN, Antonio Carlos. Alguma polimetria. **Instituto Moreira Sales**, São Paulo, n. 27, p. 181-190, 2012.
- SCALZO, Fernanda. **História da literatura mora nos Arquivos Implacáveis**. Folha de São Paulo, 21/03/1996. Disponível em: www1.folha.uol.com.br. Acesso em: 25 jan. 2019.
- SCHOPENHAEUER, Artur. **Dores do mundo**. Trad. A F. Rocha. 2. ed. Rio de Janeiro, Organização Simões Editora, 1958.
- SCHOPENHAEUER, Artur. **O mundo como vontade e como representação**. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005.
- SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SILVA, Luciana Bessa. **Itinerário do Gauche**. 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2004.
- SUHAMY, Henry. **A poética**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- SHUMAER, Shuma; BRAZIL, Érico Vital (org.). **Dicionário de mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SOUSA, Edson Luiz André de. Por uma cultura da utopia, e-topia. **Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia**, [s.n], n. 12, 2011. ISSN 1645-958X. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- SOUZA e CRUZ, João da. **Poesia completa**. Florianópolis: Governo do Estado de Santa Catarina: Fundação Catarinense de Cultura, 1981.
- STEEAN, Edla Van. **Viver e escrever**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008. v. 2.
- STEINER, George. O leitor incomum. *In*: STEINER, George. **Nenhuma paixão desperdiçada: ensaios**. Trad. Maria Alice Máximo. Record. Rio de Janeiro, 2001. p. 13-31.
- SÜSSEKIND, Flora. **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.
- TAVARES, Edson. **O nome do autor: o caso José Condé**. Curitiba: Appris, 2017.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Camões e a poesia brasileira e o mito camoniano na língua portuguesa**. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 2001.
- TELES, Gilberto Mendonça. O mito camoniano: a influência de Camões na cultura brasileira. **Rev. de Letras**, Fortaleza, p. 44-72, jul/dez. 1980 – jan./jun. 1981.
- TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do baile verde: contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VARELA, Fagundes. **Poesias completas de Fagundes Varela**. São Paulo: Saraiva, 1956.

VASCONCELOS, Eliane; SANTOS, Matildes Demetrio dos (org.). **Descendo a rua da Bahia: a correspondência entre Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017.

VIANA, Carlos Augusto. **Drummond: a insone arquitetura**. Fortaleza: Editora UFC, 2003.

VIEIRA, José Geraldo. **Bahia: Manuel Kantor**. São Paulo: Melhoramentos, [1950]. Disponível em: www.catalogodasartes.com.br. Acesso em: 20 fev. 2019.

VIRGOLINO, Walder. Álvaro Moreyra e as brincadeiras labirínticas ou Diálogos com um santo desempregado ou Da necessidade de sacudir, sacudir, para usar ampolas de injeção de bismuto. *In*: MOREYRA, Álvaro. **A cidade mulher**. Rio de Janeiro; Secret. Mun. de Cultura, Turismo e Esportes, Depto. Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1991. p.7-11. (Biblioteca Carioca, 19).

WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **Poeta que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 19-64.

ZILBERMAN, Regina. **A leitura e o ensino da literatura**. São Paulo: Contexto, 1991.

ZILBERMAN, Regina. **Álvaro Moreyra**. Porto Alegre: IEL, 1986. (Letras Rio-Grandense, 5).