

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

CRISTIAN PAGOTO

AS CIDADES NO MEIO DO CAMINHO DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE:
DA VIDA BESTA AO MUNDO GRANDE

MARINGÁ – PR
2008

CRISTIAN PAGOTO

AS CIDADES NO MEIO DO CAMINHO DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE:
DA VIDA BESTA AO MUNDO GRANDE

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza.

MARINGÁ
2008

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

P139c Pagoto, Cristian
As cidades no meio do caminho de Carlos Drummond de
Andrade : da vida besta ao mundo grande. / Cristian Pagoto.
-- Maringá : [s.n.], 2008.
201 f.

Orientador : Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza.
Dissertação (mestrado) - Uiversidade Estadual de
Maringá. Programa de pós graduação em Letras, 2008.

1. Andrade, Carlos Drummond, 1902-1987 - Poesias. 2.
Andrade, Carlos Drummond, 1902-1987 - Análise literária. 3.
Andrade, Carlos Drummond, 1902-1987 - Crítica literária. I.
Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-graduação
em Letras.II. Título

CDD 21.ed.801.95

DEDICATÓRIA

A minha família

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza.
A Mirele Carolina, pela amizade desde o início.

“E cada instante é diferente, e cada
homem é diferente, e somos todos iguais”
(Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

O objetivo desse trabalho é analisar a relação entre cidade e modernidade, e também a imagem e o sentido das cidades na poesia de Carlos Drummond de Andrade, levando-se em conta o deslocamento geográfico do poeta: a saída da província e a nova vida na capital. Esse movimento arquetípico da modernidade parece ser fundamental para a compreensão de seus poemas, uma vez que Itabira, a cidade onde nasceu em Minas Gerais, pode ser vista como o lugar onde se encontram as raízes de sua poesia e de sua personalidade. O foco principal da análise é o seu livro inaugural *Alguma Poesia* (1930), publicado quando ainda residia em Minas, até *Boitempo* (1968), de característica memorialista e autobiográfica. São também postos em evidência os livros *Sentimento do Mundo* (1940) e *A Rosa do Povo* (1945), momento em que o poeta sente-se enraizado no Rio de Janeiro. Procura-se através desse *corpus* verificar, primeiramente, o olhar provinciano com relação à província e à metrópole, e depois, como é o olhar do poeta memorialista em relação às cidades. Percebe-se que o poeta, mesmo tendo abandonado sua cidade e seu estado natal, está distanciado apenas geograficamente deles, pois sentimental e literariamente Minas o acompanha. Se Itabira, portanto, representa o ponto de saída, parece ser também o ponto de chegada.

Palavras-chave: Modernidade. Cidade. Poesia. Carlos Drummond de Andrade.

RÉSUMÉ

Le but de ce travail est d'analyser la relation entre la ville et la modernité, et aussi l'image et le sens des villes dans la poésie de Carlos Drummond de Andrade, en mettant en relief le déplacement géographique du poète: son départ de la province et sa nouvelle vie dans la capitale. Ce mouvement archétypique de la modernité semble fondamental pour la compréhension de ses poèmes, une fois qu'Itabira, la ville où il est né, dans l'Etat de Minas Gerais, au Brésil, peut être vue comme l'endroit où se trouvent les racines de sa poésie et de sa personnalité. Le point principal de l'analyse est son livre d'entrée *Alguma Poesia* (1930), publié quand il habitait encore Minas, mais on analyse aussi sa production poétique jusqu'à *Boitempo* (1968), qui a une caractéristique mémorialiste et autobiographique. On met en évidence les livres *Sentimento do Mundo* (1940) et *A Rosa do Povo* (1945), moment où le poète se sent déjà enraciné à Rio de Janeiro. On cherche à travers ce corpus de vérifier d'abord son regard *gauche* en rapport à la province et à la capitale, et ensuite son regard cosmopolite par rapport à Minas e à Rio de Janeiro, et tout autant son regard mémorialiste vers les villes. Il s'éloigne physiquement de la province, mais elle l'accompagne toujours dans son sentiment et dans son écriture. Si Itabira représente le point de départ, on dirait qu'elle est aussi est le point d'arrivée de son oeuvre.

Mots-clé: Modernité. Ville. Poésie. Carlos Drummond de Andrade.

LISTA DE ABREVIATURAS

AP	<i>Alguma Poesia</i>
BA	<i>Brejo das Almas</i>
SM	<i>Sentimento do Mundo</i>
J	<i>José</i>
RP	<i>A Rosa do Povo</i>
NP	<i>Novos Poemas</i>
CE	<i>Claro Enigma</i>
VB	<i>Viola de Bolso</i>
FA	<i>Fazendeiro do Ar</i>
VPL	<i>A Vida Passado a Limpo</i>
LC	<i>Lição de Coisas</i>
VP	<i>Versiprosa</i>
FQA	<i>A Falta que Ama</i>
IB	<i>As Impurezas do Branco</i>
DP	<i>Discurso de Primavera</i>
BT	<i>Boitempo</i>

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 O VIAJANTE PEDESTRE.....	15
2.1 O sobrevivente.....	22
2.2 No elevador penso na roça, na roça penso no elevador.....	30
2.3 Coleção de mins entrelaçados.....	41
2.4 Ser <i>gauche</i> na	52
3 UMA RUA COMEÇA EM ITABIRA.....	64
3.1 Menino entre mangueiras.....	69
3.2 Eta vida besta.....	83
3.3 O mundo te chama: Carlos	90
3.4 Humilde caminho da América.....	99
3.5 Não é fácil nascer novo.....	104
4 MUNDOMINAS.....	115
4.1 Minha rua acordou mudada.....	123
4.2 Doidinhos de nova espécie.....	133
4.3 Minas é dentro e fundo.....	143
4.4 Os tempos já não são os tempos.....	151
5 MUNDO GRANDE.....	160
5.1 A cidade é inexplicável.....	169
5.2 Entre o fogo e o amor.....	174
5.3 Pequeno cantor teimoso.....	179
5.4 A máquina do mundo.....	187
6 CONCLUSÃO.....	194
REFERÊNCIAS.....	197

1 INTRODUÇÃO

A modernidade vem sendo compreendida como um conjunto de experiências comuns a todas as pessoas numa mesma época. Experiências contraditórias que oscilam entre sentimentos positivos e negativos, entre fascínio e terror, progresso e decadência. É nas grandes cidades, espaço moderno por excelência, que as pessoas vivenciam a modernidade e toda sua contradição. A cidade, no entanto, não é apenas o *locus* do homem moderno, é o espaço que (des)abriga o escritor e no qual a poesia circula, encontrando nos labirintos urbanos a glória ou o esquecimento. Após o êxito de Baudelaire no século XIX, a poesia vem caminhando num terreno arenoso, muitas vezes numa estrada pedregosa.

Fala-se de crise da poesia lírica, crise da linguagem poética, da leitura de poesia. Se a literatura, de um modo geral, perdeu espaço ou prestígio na modernidade, à poesia parece ter sobrado um pequeno canto, situação que, no entanto, talvez não lhe seja incômoda, pois a poesia lírica, de acordo com Octavio Paz (1993), foi um gênero que mesmo antes da modernidade não ocupava grande espaço na sociedade. Seu lugar foi restrito a uma minoria de leitores.

Paz (1993) fala da minoria de leitores de poesia, fato nada assustador ou inédito, pois para ele a poesia não conheceu sucesso em todas as camadas sociais durante os tempos históricos. À pergunta “quem lê livros de poemas?”, Paz responde: no “passado, os leitores de poemas pertenciam às classes dirigentes: cidadãos gregos, patrícios e cavaleiros romanos, clérigos medievais, cortesãos da Idade Barroca, intelectuais da burguesia” (PAZ, 1993, p. 138). Desde o Romantismo, porém, a situação se inverte: os leitores e os poetas são “solitários” e “inconformados”; são poetas “e leitores burgueses mas rebeldes à sua origem, sua classe e à moral de seu mundo” e isso é que torna a poesia viva, sua vertente crítica e reacionária, sua rebeldia. Pouco espaço parece lhe restar na sociedade atual, dominada pelo capitalismo, pelo consumo de massa e pela técnica industrial.

O que faz o poeta, artesão da palavra, em tempos em que o artesanato foi substituído pelas máquinas? De acordo com Décio Pignatari (1994), a crise do poeta atual é similar à crise do artesão frente ao processo de industrialização. Se poesia é contemplação, o que faz na sociedade capitalista, dominada pelo trabalho? Poesia não é apenas contemplação, é perplexidade. Alento muitas vezes, desamparo outras. Nela, às vezes o leitor não encontra companhia fácil. Se o leitor é solitário, o poeta também o é. Poesia é um encontro de solidão.

Ler poesia é encontrar a solidão do outro. Se é encontro, é comunicação e Drummond tornou a sua solidão comunicável: “solidão é palavra de amor”, diz ele no poema “América”.

As metrópoles modernas são o reino dos solitários, sua casa, seu lugar no mundo. Um lar habitado por milhões, igualmente solitários. Assim, ser moderno é estar sozinho no meio da multidão. Uma solidão vivenciada e experimentada por Baudelaire nas ruas parisienses. O poeta francês sentia-a e compartilhava-a como um *flâneur*. Flanando nas galerias, bulevares, ruas, captava o mundo e a poesia. Nas ruas, o poeta partilhava seu lugar com o trapeiro. Enquanto este recolhe o lixo da cidade, o poeta recolhe sentimentos, sensações, medos e assuntos para transformá-los em poesia. *Spleen*, náusea, tédio, sentimento de “vida besta” parecem nascer no espaço urbano, solo que surge contrariamente como lugar de felicidade, civilização, progresso, sobretudo após a Revolução Industrial e o desenvolvimento das cidades. O urbano é o espaço da contradição, sintetizado na figura metafórica e contraditória da flor que rompeu o asfalto, anunciando, talvez, a esperança de um mundo novo: “É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” (“A Flor e a Náusea”).

Humor, ironia, comicidade também estão presentes nesse ambiente contraditório moderno e estas características podem ser encontradas em alguns personagens, como Charle Chaplin. Com sua inadequação, seu andar torto, seu desajustamento, desengonçado e faminto, busca seu lugar na sociedade capitalista e é procurando seu lugar que consegue criticá-la e combatê-la. Como fez Baudelaire antes, no final do século XIX, pois de dentro da sociedade parisiense é que conseguia visualizar suas fissuras.

Aclamado desde seu primeiro livro, publicado em 1930, Carlos Drummond de Andrade, percorreu quase todo o século XX, sendo um dos porta-vozes do homem moderno brasileiro, desvelando suas alegrias e angústias. O dado biográfico, a saída da pequena mas famosa Itabira do Mato Dentro para o Rio de Janeiro, para o “mundo grande” representado pela metrópole, movimento repetido coletivamente por milhares de brasileiros, parece ser o fio condutor de sua poesia. Nela encontra-se a angústia de quem deixou sua terra, sua casa, seu lugar seguro para aventurar-se na cidade grande, vivendo na carne o destino e a dúvida de “José”: “e agora, José?/ e agora, você?”. E com “José” marchamos sem destino.

A trajetória literária de Drummond tem início quando o poeta ainda habitava a província. Seus dois primeiros livros, *Alguma Poesia* (1930) e *Brejo das Almas* (1934), se, por um lado apresentam uma visão do provinciano Drummond, por outro conduzem o poeta aos caminhos do “mundo grande”. Com a poesia de característica memorialista, *Boitempo* (1968), o poeta regressa literária e sentimentalmente à sua terra natal. Assim, se Itabira pode

ser considerada o ponto de partida, parece ser também o ponto de chegada. O poeta realiza uma viagem para trás, ao mesmo tempo em que caminha para frente. Drummond encarna, na modernidade, o papel do filho pródigo. Insatisfeito, deixa seu lar, vê-se perdido na cidade grande – sinônimo de mundo –, até encontrar o caminho de volta.

Para efeito dessa análise, sua poesia, compreendida de *Alguma Poesia* a *Boitempo*, pode ser dividida em três fases, considerando quatro livros como os mais significativos para a compreensão do tema província *versus* metrópole. A primeira corresponde à fase provinciana do poeta, incluindo os dois livros iniciais, publicados quando o poeta ainda residia em Minas – a análise estará voltada apenas para o primeiro. Fase compreendida como provinciana pelo simples fato do poeta geograficamente estar morando no estado mineiro, pois em *Alguma Poesia* já se encontra “o acervo das conquistas da primeira fase do modernismo” (LIMA, 1995, p. 129), ou “esse livro combina os extremos: é semente e já é árvore” (MINAS GERAIS, 1981, p. 16). Para Sant’Anna, essa fase caracteriza o primeiro *gauche*, situado no canto/província. “Sob certo ponto de vista, esse primeiro *gauche* se revela como um ser em sua infância” (SANT’ANNA, 1992, p. 79). Nessa fase, os versos são curtos e a ironia ainda ingênua está presente intensamente, aproximando-se às holofrases da criança. Sua visão de mundo ainda é ingênua, egocêntrica e provinciana. “É um contemplador orgulhoso e auto-suficiente” (SANT’ANNA, 1992, p. 79) – um *gauche* individual. Nesse momento, o verso característico é “Mundo mundo vasto mundo/ mais vasto é o meu coração”. O discurso e a fala fluente apenas se manifestaram posteriormente e os poemas e os versos, a partir de *José* (1942), se tornaram mais longos e mais críticos, com uma sintaxe e um vocabulário mais apurados. Os poemas analisados nesse momento serão “Infância”, “Itabira”, “Cidadezinha Qualquer”, “Belo Horizonte”, “Jardim da Praça da Liberdade”, “Rio de Janeiro” e “Coração Numeroso”.

A segunda fase, mais extensa, compreende as obras publicadas no Rio de Janeiro, vai de *Sentimento do Mundo* (1940) a *Discurso de Primavera* (1977). Interessa, agora, o olhar do poeta metropolitano e cosmopolita, em relação ao espaço do passado, à província, da qual está distanciado geográfica e temporalmente, e ao espaço do presente, à metrópole, espaço no qual agora está inserido. Nesse momento, cabe questionar se o olhar do poeta muda de acordo com o deslocamento geográfico, tendo em vista os livros *Sentimento do Mundo* e *A Rosa do Povo* (1945). Se a relação entre proximidade e distanciamento altera a imagem que o poeta tem de Minas e do Rio. O *gauche* descobre a relatividade do tempo e do espaço. Analisam-se os

seguintes poemas: “Confidência do Itabirano”, “América”, “Mundo Grande”, “Canto ao Homem do Povo Charle Chaplin” e “A Máquina do Mundo”.

Por último, a terceira fase com o livro *Boitempo*, de caráter memorialista e autobiográfico. Foi publicado em três momentos diferentes, 1968, 1973 e 1979, e mais tarde reunidos num livro único, livro que pode ser considerado como suas memórias em versos. Oferece um retrato do estado mineiro, da sua infância e da sua adolescência, vista com o olhar do poeta maduro, com mais de sessenta anos e, portanto, ainda mais distanciado do tempo e do espaço provinciano. Neste livro, as anotações referentes ao espaço e ao tempo presente, sua vida no Rio de Janeiro, praticamente desaparecem. A diferença entre o primeiro livro analisado, *Alguma Poesia*, e o último selecionado, *Boitempo* “é o trajeto que o *gauche* faz até reencontrar-se com os seus no plano da memória. Mas para chegar a ‘amar, depois de perder’, teve que oscilar entre extremos, sofrer a distância e padecer o tempo” (SANT’ANNA, 1992, p. 78). Nessa fase, optou-se em comentar, de maneira geral, o livro *Boitempo*, atentando-se para os poemas mais significativos.

A geografia poética drummondiana não se restringe somente a Itabira, apesar de ser a cidade que freqüentemente é associada ao poeta e a sua poesia. Talvez quando se fala em Drummond e cidade, a imagem primeira seja Itabira. Sua poesia desvela outras pequenas cidades do interior mineiro, que mesmo escondidas pelas montanhas foram atingidas pelo “progresso” e pelas transformações sociais e urbanas causadas pela exploração industrial do minério. Drummond fala, ainda, de Belo Horizonte, capital mineira que representa um espaço de transição entre tradição e modernidade. Espaço da sua mocidade e dos primeiros passos trôpegos do modernismo mineiro. Fala da capital da República, o Rio de Janeiro, espaço representativo da metrópole e da modernidade.

Este trabalho justifica-se por Drummond ser um dos maiores poetas brasileiros e, tendo percorrido quase todo o século XX, ser um tradutor do retrato da modernidade nacional por testemunhar as grandes transformações urbanas, sociais e políticas. Dono de uma vasta e variada fortuna crítica, e também um poeta bastante estudado. Segundo o Banco de Dados da Capes, são 115 trabalhos, entre dissertações e teses referentes a sua obra. Este trabalho é, portanto, uma tentativa de contribuir para a compreensão da obra, especialmente, a poesia drummondiana.

A motivação maior veio de um questionamento: o deslocamento geográfico, a saída da província para a metrópole, alterou o olhar do poeta em relação às cidades? Quando estava localizado na província, como Drummond via o local onde estava inserido, Minas, e como via

a metrópole, o Rio de Janeiro, da qual estava distanciado? E depois, ao mudar-se para a metrópole, como o poeta via Minas, da qual agora está distanciado, e como vê o “mundo grande”, do qual passa a fazer parte? Este deslocamento geográfico não está isento do fator tempo, pois há ainda um distanciamento temporal: Itabira representa, de forma geral, a cidade da infância, pois vive nela até os dezoito anos; Belo Horizonte, o lugar da mocidade e início da fase adulta, residindo na capital mineira até 1934; Rio de Janeiro, o lugar da vivência do poeta maduro, cujos olhos voltam-se a todo o momento para Minas e para Itabira, sendo a volta mais intensa e sistemática em *Boitempo*. O poeta permanece na capital da República até sua morte, em 1987.

Neste sentido, o objetivo geral traçado é analisar como o poeta Carlos Drummond de Andrade retrata e descreve as cidades, Itabira, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, e que lugar ocupam em sua poesia e sua vida de acordo com o deslocamento no tempo e no espaço. E os objetivos específicos delineados são: analisar o conflito espacial entre província *versus* metrópole; verificar a relação entre cidade, modernidade e poesia; observar como o poeta insere-se na modernidade; e, por fim, demonstrar como os fatos biográficos estão relacionados a alguns poemas.

A volta sentimental a Itabira, a sua terra natal, representa para Affonso Romano de Sant’Anna (1992, p. 21) uma viagem, “indica que o poeta completou o périplo em torno de si mesmo”. Drummond sai de Itabira, vive as aventuras e dissabores do mundo moderno, regressa ao lar, metafisicamente, e encontra seu próprio ser. É uma viagem de autoconhecimento. É um convite ao leitor para conhecer a história do século XX e sua geografia: a pequena, mas quase mítica Itabira, Belo Horizonte, a capital mineira que oscila entre tradição e modernidade, e o Rio de Janeiro, capital da República na época e espaço cosmopolita.

Um convite também para conhecer o homem Drummond, indivíduo tímido, introspectivo, discreto, mas que se oferece ao leitor em sua poesia. Seu biografismo, no entanto, não é estritamente confessional ou biográfico. Ele transcende o individualismo, o subjetivismo, e mergulha na objetividade lírica, na universalidade. Assim, sua obra fala de si, mas ao falar de si, fala de todos. Poeta telúrico e oceânico, provinciano e cosmopolita, pólos que se atraem e definem o poeta e a poesia da modernidade: sinônimo de contradição. O convite está feito: “a quem sabe mergulhar numa página, o trampolim se oferta” (“Livreria”).

2 O VIAJANTE PEDESTRE¹

Para onde vai ele, pisando assim tão firme?
("O Operário no Mar", *Sentimento do Mundo*)

Carlos Drummond de Andrade abandona a solidão de sua pequena ilha, Itabira do Mato Dentro, em 1920, aos dezoito anos, para aventurar-se na cidade grande. Primeiro em Belo Horizonte, onde permanece até 1934, e depois na capital da República, o Rio de Janeiro, cidade em que vive até a sua morte em 1987. Sua poesia desvela contemporaneidade e universalidade. Drummond torna-se poeta de um tempo presente e de "homens partidos". Um poeta que faz do tempo e do espaço a sua matéria e convida o leitor a uma viagem, demonstrando que uma obra literária é construída por uma multiplicidade de caminhos.

Há os caminhos do autor, no momento da escrita. Há os do leitor, no instante da leitura. Esses caminhos desenham um mapa, muitas vezes obscuro, confuso e de difícil travessia, pois o leitor pode optar por um percurso literário e histórico distinto e distanciado do tempo e espaço do autor. Drummond constrói "sua trajetória literária, fundada na travessia de tempos e espaços" (SAID, 2005, p. 14), no deslocamento da província para a metrópole, da tradição para o moderno. E convida o leitor a caminhar ao seu lado, pois através de seus versos, ele pode acompanhar "suas andanças pelas ruas, avenidas e encruzilhadas do século" (SANTIAGO, 2002, p. V). Descreve um salto do início do século XX para o seu final, para as suas últimas décadas. E assim apresenta, através de sua poesia, um roteiro da modernidade brasileira.

A marcha de Drummond, de Itabira para o Rio de Janeiro, coincide com um movimento intenso da sociedade brasileira do início do século XX: a passagem do cenário rural ou provinciano para o urbano. Nesse sentido, o trajeto individual do poeta confunde-se com o de milhares de outras pessoas que vão abandonando o ambiente rural ou provinciano para seguir rumos incertos nas metrópoles.

O Brasil, que apenas no século 20 teve de fato a experiência das cidades – o que havia antes eram burgos quase rurais – encontra na poesia de

¹ Título de um poema de *Boitempo*.

Drummond a meditação mais exaustiva dessa experiência de desenraizamento do campo e da tentativa de sobreviver na cidade (...). E na medida em que o homem parece estar condenado a viver em grandes cidades, a reflexão de Drummond ganha em atualidade (CHAVES, 2002, p. 98).

Esse dado poderia ser apenas biográfico, mas é o fio condutor de toda sua poesia. Província e metrópole são imagens do mesmo caleidoscópio. Desse modo, a mudança geográfica de Drummond instaura um dualismo entre província e metrópole. Itabira, Belo Horizonte e Rio de Janeiro são mais que cidades, muito mais que geografias: são poemas impressos e sentimentos. Memória e lembranças confundidas em passado, presente e futuro. Por isso a viagem não é em linha reta e o poeta pode ser visto como um viajante, “O Viajante Pedestre”, como se designa em *Boitempo*.

O abandono da província e a nova vida na cidade grande, movimento representado pela biografia de Drummond, assinalam uma das grandes rupturas do início do século XX no Brasil: o homem deixa a pacata e segura vida do campo ou do interior para viver os perigos e as aventuras do espaço urbano. Esse sentimento de desconfiança em relação à cidade grande, desencadeado pelo novo ambiente, foi pressentido no final do século XIX por Baudelaire, um dos pioneiros na reflexão sobre a vida urbana. Para ele os perigos de territórios despovoados são similares aos que o homem encontra na multidão das cidades. E a partir desse sentimento, o poeta francês questiona:

O que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado? Enlace sua vítima no bulevar ou transpasse sua presa em florestas desconhecidas, não continua sendo o homem, aqui e lá, o mais perfeito de todos os predadores (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1989, p. 37).

Baudelaire, no final do século XIX, já percebia os efeitos da vida moderna no espírito humano. Assim, seja na floresta ou na cidade, o homem moderno para ele não passava de um predador.

Nas ruas as pessoas não se conhecem mais como iguais, como semelhantes. Elas se reconhecem “como devedores e credores, como vendedores e fregueses, como patrões e empregados – sobretudo como concorrentes” (BENJAMIN, 1989, p. 36-37). E os perigos

enfrentados pelos transeuntes são o tráfego cada vez mais intenso, carros cada vez mais velozes, ruas que dão a impressão de se tornarem cada vez mais estreitas. Nas cidades, há somente “buzinas,/ sirenes roucas, apitos,/ aflitos, pungentes, trágicos,/ uivando escuro segredo” (“Anoitecer”, RP²).

Nesse novo contexto urbano, as relações sociais se transformam. O homem, tendo conquistado sua individualidade e sua subjetividade, valorizado a humanização do homem, num processo iniciado desde o Renascimento, assiste, agora, ao processo de massificação. Perdido nas grandes cidades, o indivíduo é assimilado à multidão e vê seu comportamento sendo condicionado pela nova vida social e pelas diferentes estruturas tecnológicas de trabalho.

Esse é o contexto em que Marx irá dizer que o gerente do banco se transformará no confessor do homem moderno. Contexto esse que se tornará ainda mais evidente a observação de Hegel, ao dizer que a leitura diária do jornal passou a ser a oração matinal do homem moderno (IANNI, 2000, p. 132).

Nas primeiras décadas do século XX, o Brasil, embora ainda estivesse preso, econômica e socialmente, ao ambiente agrário, vai, gradativamente, se modernizando e transformando o que era apenas promessa e sonho de centro urbano em realidade de grande metrópole. A poesia, acompanhando esse movimento, distancia-se da palmeira e do sabiá e passa a retratar a experiência do homem moderno nas cidades. “Ninguém como Drummond percebeu (e falou sobre) o estraçalhamento de um mundo perdido – a doce natureza virgiliana – e a angústia da perda da identidade pessoal nas megalópoles modernas” (CHAVES, 2002, p. 97). A natureza vai aos poucos sendo substituída pelo espaço urbano, confirmando um processo intensificado a partir do Realismo. A cidade não aparece apenas como paisagem, mas como tema e personagem, sendo muitas vezes a fonte que explica o comportamento e a psicologia das personagens.

² Utiliza-se, neste trabalho, o livro *Poesia Completa* (2002). Serão citados apenas o nome do poema e a sigla do livro.

Não só a cidade influencia personagens e altera a visão do escritor. O contrário também parece ser verdadeiro, pois a literatura exerce influência sobre a cidade, como exemplifica a literatura de Balzac. Somente

após Balzac começar a enterrar os mortos de seus romances no cemitério *Père La Chaise* (sic) é que a população de Paris passou a procurar o distante cemitério, para lá também enterrar os seus mortos. Hoje famoso, pois lá estão sepultados grandes nomes da cultura francesa, o cemitério ficava nos arredores da cidade de Paris, era considerado muito distante e, por isso mesmo, nenhum habitante da cidade queria saber dele (LIMA; FERNANDES, 2000, p. 9-10).

Na observação de Calvino (1993, p. 149), Balzac transformou a cidade de Paris em uma cidade monstro, em um romance. É “a cidade monstruosa como um crustáceo gigantesco do qual os habitantes não passam de articulações motoras”. A imagem monstruosa presente nas cidades está registrada na poesia de Drummond: “Paris. A torre Eiffel alastrada de antenas como um caranguejo” (“Europa, França, Bahia”, AP). Se Balzac fez do romance uma apoteose da metrópole, mais tarde Baudelaire fará “apoteose da metrópole na poesia em versos” (CALVINO, 1993, p. 151).

Uma das grandes inovações da lírica moderna – compreendendo sua origem a partir de Baudelaire – foi inserir nos textos líricos temas, assuntos e objetos da nova vida moderna: a multidão sem nome, os pobres vagueando nas ruas, a própria rua com pessoas de todos os lugares e de todos os tipos. Senhores e vagabundos.

Foi desse modo que Baudelaire, no fim do século XIX, viveu e poetizou Paris, com uma visão crítica e profundamente sintonizada com seu tempo histórico. Drummond, no início do século XX, aliando lembranças da província e da fazenda, passa a viver e cantar em suas poesias um Rio de Janeiro em constante transformação urbana. Sua trajetória literária torna presente o legado baudelaireano, ao inserir temas modernos em sua poesia. “Como um caleidoscópio afinado, Drummond sucumbe ao Rio de Janeiro para nele construir o seu observatório de poesia” (CHAVES, 2002, p. 135).

A metrópole moderna, além de ser tema e personagem, e ser influenciada pela literatura, também exerce seu poder sobre o escritor. Ela se constrói como o “habitat que influi sobre as condições de vida e de trabalho do escritor” (BOLLE, 2000, p. 292). Foi assim

com grandes escritores franceses como Balzac, Eugène Sue, Victor Hugo e Baudelaire. Este último escrevia durante o reinado de Napoleão III, na segunda metade do século XIX, e enquanto a cidade de Paris estava sendo reconstruída e remodelada por Haussmann. Baudelaire escrevia enquanto “a tarefa de modernização da cidade seguia seu curso, lado a lado com ele, sobre sua cabeça e sob seus pés” (BERMAN, 1986, p. 143). O poeta francês se viu no meio do processo de modernização de Paris, como espectador, participante e protagonista e pôde entender como a modernização das cidades age na alma e no comportamento de seus habitantes. Por isso, seus poemas revelam a beleza e o horror desse momento.

Na literatura brasileira, Drummond expressou com clareza o processo de modernização das cidades – e da alma dos cidadãos –, pois conheceu e vivenciou duas realidades distintas: o ritmo lento, mas seguro e previsível, do interior, e o ritmo intenso e alucinante da metrópole, que produz incerteza ao mesmo tempo que promete progresso. Dessa forma, o poeta mineiro foi testemunha da ruptura entre o homem e a natureza. Sua poesia mostra-o dividido entre as paisagens mineiras – com suas montanhas, seus vilarejos e suas ruas tortas – e o fascínio exercido pela cidade grande – com seus bondes, automóveis e edifícios. Essas duas forças, ora sobrepostas, ora em duelo, caracterizam a poesia drummondiana e o próprio poeta. De um lado, a descoberta tardia do desejo de ser fazendeiro e uma certa tristeza por não ter conseguido, como confessa em entrevista a Maria Zilda Cury (1998, p. 146), em 1985: “não gostava da fazenda. Hoje eu tenho uma tristeza enorme de não ter me familiarizado”, ou como confessa no poema “Estrambote Melancólico” (FA): “Tenho saudade de mim mesmo, sau-/ dade sob aparência de remorso,/ de tanto que não fui”. Por outro lado, o desejo de fazer parte do mundo cosmopolita e de se interagir com ele: “a cidade sou eu” (“Coração Numeroso”, AP). E, assim, o poeta, filho de fazendeiros, deixa seu clã para atender ao apelo do “destino urbano” (“O Viajante Pedestre”, BT).

Drummond, no entanto, não fala apenas de seu destino. Seu itinerário é seguido por uma multidão que deixa o campo ou o interior para viver nas grandes cidades. O dado biográfico do poeta mineiro coincide com o movimento da sociedade brasileira contemporânea: a obra metaforiza a passagem de uma sociedade rural e oligárquica para uma sociedade urbana e industrial. Milhares de pessoas deixaram progressivamente o campo ou o interior para viver nas grandes cidades. Nesse sentido, Drummond transcende o dado biográfico e individual. Ao falar de si, também fala de muitos. Retrata o destino de “qualquer homem/ ao meio-dia em qualquer praça” (“Consideração do Poema”, RP).

Ao expressar uma vivência ao mesmo tempo individual e coletiva, a lírica drummondiana desfaz a distância construída ao longo da tradição entre sociedade e lírica. De acordo com Adorno (1980, p. 193), as referências sociais em uma obra de arte não levam a obra de arte embora, mas leva “mais fundo para dentro dela”. Um poema não é construído apenas por emoções e experiências individuais. A expressão desses sentimentos ao “tomar-forma” e ganhar *status* de obra de arte adquire “participação do universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha se ser imediatamente aquilo que todos vivenciam” (ADORNO, 1980, p. 193), mas de um dado especificamente individual, a lírica extrai o universal, o social. Nesse caminho, importa verificar “como o *Todo* de uma sociedade (...) aparece na obra de arte” (ADORNO, 1980, p. 194, grifo do autor). Interpretar como uma obra representa a sociedade, não só por dentro, mas verificar a sociedade fora da obra de arte. Drummond expressa a si mesmo em sua poesia e, paradoxalmente, revela o “*Todo*” de uma sociedade, construindo o retrato do homem moderno brasileiro.

Essa identificação com seus contemporâneos faz de Drummond um poeta popular, no sentido de representar a experiência real do século XX, sem, no entanto, sua poesia deixar de ser simbólica. E, talvez, no sentido de ser o poeta mais conhecido e lido no país. Popular, ainda, porque seus versos fazem parte do imaginário literário e cultural do país.

Já nos apossamos, por usucapião, de uma pequena parte da gleba drummondiana, de um braço de rio. Assim, pois, em pleno desespero, ou quase, lembramos de José; quando não somos correspondidos no amor, recorreremos à ‘Quadrilha’; se enfrentamos um obstáculo, a imagem mais eficaz de que dispomos é a ‘pedra no meio do caminho’; e se o mundo e o coração andam descompassados, socorre-nos a rima com Raimundo, e todas as plausíveis soluções. Boa parte de nossa forma de sofrer o mundo já se tornou drummondiana (CHAVES, 2002, p. 129).

Assim, parece não ser exagerado afirmar que Drummond é poeta de muitos leitores. Provavelmente deve ser o poeta mais lido no Brasil, não somente por falar diretamente à alma de milhares de pessoas, desvendando-lhes os sentimentos e ajudando-as a sofrer ou a rir, mas popular também porque encontrou muitos leitores. Esse sucesso junto aos leitores já se evidencia na publicação de seu primeiro livro *Alguma Poesia*, em 1930. Drummond, que vinha escrevendo poemas desde a década de 20, estava adiando sua publicação. Pediu ao amigo Mário de Andrade para que conseguisse uma editora que oferecesse boas condições de publicação e divulgação. O livro saiu mesmo, talvez facilitado pelo fato de Drummond

começar a trabalhar como funcionário da Imprensa Oficial de Minas Gerais, numa edição financiada e paga parceladamente pelo autor. “No dia 30 de abril de 1930 saíram da gráfica quinhentos exemplares, distribuídos entre amigos do poeta e livrarias. O livro, guardadas todas as proporções, foi um fenômeno de divulgação” (CANÇADO, 2006, p. 132). Sucesso que talvez o poeta conseguiu manter devido uma postura bastante lúcida, procurando ensinar aos leitores o caminho.

Desde 1942, com *Poesias*, o poeta adotou o sistema de publicar seus livros novos acompanhados, ou alternados, com reunião de todos os livros anteriores. Por último, essa coletânea geral recebeu o nome definitivo de *Reunião*. Este hábito parece deixar claro que Drummond sempre quis ser lido por inteiro, não em partes. É como se avisasse o leitor de que é preciso ler a sua fala toda, em todas as suas sete faces (CHAVES, 2002, p. 95-96).

Ao lado do grande número de leitores, é importante assinalar a admiração por parte dos escritores, constatada pela quantidade de paródias da poesia drummondiana. Se a estrofe inicial do “Poema de Sete Faces” está enraizada no inconsciente imaginário, é bem verdade que ela serviu de texto base para diversas paródias, sendo tão “citada e apropriada” quanto os versos de Gonçalves Dias, “Minha terra tem palmeiras/ onde canta o sabiá” (MORICONI, 2002, p. 54).

Mesmo sendo considerado um poeta popular e nacionalmente conhecido, Álvaro Lins refere-se ao “caráter aristocrático” do sr. Carlos Drummond de Andrade. Em comentário ao livro *A Rosa do Povo*, Lins observa na poesia drummondiana a tensão entre duas tendências: “a consciência política do homem e a arte do poeta”. Assim, de um lado está a revolução social e de outro a poesia. Entre elas, o abismo. *A Rosa do Povo* revela o drama “de um ser humano que deseja identificar-se com os problemas populares sem o abandono de sua personalidade artística que é de caráter aristocrático” (LINS, 2002, p. 47).

Para Lins, Castro Alves e Drummond possuem produções poéticas de caráter social e revolucionária, que os aproximam, porém os dois se distanciam em relação ao movimento de aproximação entre poesia e público. Enquanto o poeta romântico realiza um movimento uniforme, ou seja, seus poemas têm como inspiração o povo ou um dado popular e retorna a ele em uma forma poética reconhecida pelo povo, esta uniformidade está ausente em Drummond, que apesar de se inspirar em assuntos populares, esses já não lhe surgem

originais, mas contaminados pela “visão original do poeta” e pelos “processos de criação da arte moderna” (LINS, 2002, p. XLVIII). Assim, de acordo com Lins (2002), seu poema não volta ao povo, pois seu estilo artístico aristocrático não permite.

O aristocracismo da poesia drummondiana, se verdadeiro, não é contudo um fato perceptível desde o começo. Pois é difícil pensar em poemas como “Infância”, “Cidadezinha Qualquer”, “Família”, todos de *Alguma Poesia*, como designativos de uma postura aristocrática. Antes revelam coloquialismo vocabular e até um realismo aparentemente ingênuo. Porém, em poemas como “Áporo” (RP), “A Máquina do Mundo” (CE), “A Bomba” (LC), com linguagem e sintaxe mais apuradas, os textos, como no caso dos dois últimos, mais longos, podem permitir um certo distanciamento em relação ao público e, portanto, uma posição aristocrática. O que não apaga a sua popularidade.

Diante de tanta popularidade, entre leitores e escritores, Drummond põe em debate e faz desconfiar da crise da poesia lírica moderna, pressentida desde o momento em que Baudelaire foi aclamado como o último lírico a obter sucesso. Momento que coincide com o fortalecimento do capitalismo, com a massificação dos indivíduos, com a consolidação dos meios de comunicação de massa e com o consumismo como a nova palavra de ordem.

2.1 O sobrevivente³

Ninguém para recordar
que houve pelas estradas um errante desengonçado,
a todos resumindo em seu despojamento?
(“A Carlito”, *Lição de Coisas*)

A modernização das cidades e a mudança de paisagem, da romântica, idílica e idealizada natureza para a agitação e os perigos do espaço urbano, foram sentidas, no final do século XIX, como um momento de crise da poesia lírica. O poeta Pierre Dupont, amigo de Baudelaire e aclamado pela massa parisiense, “sentiu chegar a crise da poesia lírica com a progressiva desintegração entre a cidade e o campo. Um de seus versos admite isso desairosamente; diz que o poeta ‘empresta ouvidos alternadamente às matas e às massas”

³ Título de um poema de *Alguma Poesia*.

(BENJAMIN, 1989, p. 22). De um modo geral, os tempos modernos, marcados pelo ritmo industrial e tecnológico, parecem ser avesso à poesia e as condições de recepção da poesia também parecem não ser favoráveis. Depois de alcançar prestígio e popularidade no Romantismo, ela não atingiu mais o sucesso anterior.

Benjamin acredita que três fatores contribuíram para a poesia perder o interesse. “Primeiro, porque o lírico deixou de ser considerado como poeta em si”, ele não se identifica mais com o gênio romântico, mas com o poeta maldito. “Segundo, depois de Baudelaire, nunca mais houve êxito em massa na poesia lírica”. O terceiro, refere-se ao público, “esquivo mesmo em relação à poesia lírica que lhe fora transmitida do passado” (BENJAMIN, 1989, p. 104).

A rarefação dos leitores de poesia não é um fenômeno exclusivamente francês ou europeu. Maria do Carmo Campos (1999, p. 69), comentando a tese apresentada por João Cabral de Melo Neto, em 1954, no Congresso de Poesia de São Paulo, observa que o “poeta pernambucano aponta para a inadequação entre as exigências de leitura de poesia e as contingências da vida moderna”. O novo ambiente, marcado pela aceleração do ritmo de vida e de trabalho, dominado pela velocidade e pela técnica, parece não oferecer condições necessárias para a leitura de poesia. Assim, poderia se pensar, a partir desse fato, uma série de equívocos ou enganos, acreditando que a leitura de poesia combina com isolamento ou privacidade total, que exige “momentos de contemplação, de monge ou ocioso” (CAMPOS, 1999, p. 69).

Segundo Octavio Paz (1993), a leitura de poesia não pode dispensar o silêncio e a solidão. Para ele hoje se lê mais do que antes, não só livros de poesia, como de todos os outros gêneros. No entanto, não se lê melhor. A distração é uma das responsáveis por isso. Não a distração fantasiosa do indivíduo que se isola do mundo, mas a distração do cotidiano. “Mil coisas solicitam ao mesmo tempo nossa atenção e nenhuma delas consegue nos segurar; assim a vida se torna areia entre os dedos, e as horas, fumaça no cérebro” (PAZ, 1993, p. 86). Literatura é o contrário, é concentração, uma fuga da dispersão diária e da comunicação instantânea, e nos leva para dentro de nós mesmos. É um recolhimento. Muitos poucos podem ler assim, mas é neles, e não nas cifras das estatísticas, de acordo com Paz, que está a continuidade dos leitores de poesia. Dessa forma, não importa a quantidade.

Continuando seu comentário sobre a tese de Cabral, Maria do Carmo (1999) diz que o poeta constatou a distância entre leitor e poesia, acentuada na modernidade porque os poetas modernos oferecem poesia em “invólucros anacrônicos”. Apesar da invenção do verso livre e

da maior liberdade formal, os poetas não arriscaram mais e a comunicação com os homens em suas modernas condições sociais se viu prejudicada. A poesia distancia-se de seu papel de dizer alguma coisa a determinadas pessoas. Antes, “é dar-se em espetáculo, conhecer-se, examinar-se, é dizer alguma coisa a quem puder entendê-la ou interessar-se mais por ela” (CAMPOS, 1999, p. 68).

O gênero que mais parece ter sofrido com as regras de mercado e com o processo de massificação é a poesia. A saída seria o refúgio em espaços ainda não corrompidos, como se ela fosse descobridora de escondidas Idades de Ouro, ou a concorrência direta com os meios industriais e comerciais. Nesse sentido, Alfredo Bosi (1983, p. 142) questiona o papel da poesia e sua relação com a sociedade moderna:

Quanto à poesia, parece condenada a dizer apenas aqueles resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender. (...) Ou quererá a poesia, ingênua, concorrer com a indústria e o comércio, acabando afinal por ceder-lhes as suas graças e gracinhas sonoras e gráficas para que as desfrutem propagandas gratificantes? A arte terá passado de marginal a alcoviteira ou inglória colaboracionista?

Bosi denomina a poesia moderna como “poesia resistência”. Um processo que vem desde Leopardi, Poe e Baudelaire, acentuando cada vez mais a contradição entre poesia e sociedade. De acordo com Adorno, o paradoxo na formação lírica vem de seu próprio princípio: a sociedade exige da poesia a “palavra virginal”, o reencontro com os mitos perdidos, porém, esse fato já é um fato social, ou seja, “exatamente o não-social no poema lírico seria agora seu social” (ADORNO, 1980, p. 197). A obra de arte acaba sendo vista como antítese da sociedade, embora ainda seja um fato social. Ela seria, portanto, uma forma de resistência, retomando Bosi (1983), e nesse caminho não consegue mais se integrar harmonicamente à sociedade. Dessa forma, os poetas modernos são identificados aos poetas malditos e a poesia moderna encontra “saídas difíceis” para escapar da crise: “o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio” (BOSI, 1983, p. 143).

Essas formas estranhas que a poesia moderna encontrou para se comunicar desconforta o leitor, mas também o fascina. Essa relação de repulsa e atração entre poesia e

leitor, Friedrich (1978, p. 15) denomina de “dissonância”, tensão que é “um objetivo das artes modernas em geral”. O poeta não age mais como um mediador de conteúdos e significações. Antes ele deseja a dissonância, como um processo intencional, motivado pelo “prazer aristocrático de desagradar” (FRIEDRICH, 1978, p. 45). O canto oposto à linguagem da tribo é, portanto, um modo histórico encontrado pela poesia de resistir aos tempos modernos e a sua massificação e industrialização. A poesia moderna instala-se na contramão do discurso dominante e, assim, vai nadando contra a corrente, permitindo desse modo existir e continuar. A “poesia moderna abriu caminho caminhando” (BOSI, 1983, p. 145).

Perdida a auréola, o poeta moderno não é mais identificado pela sociedade ao mago ou àquele ser encantador capaz de dar sentido ao mundo. A sociedade “subtraiu do poeta o elemento que lhe dava a condição de intérprete vaticinador e oráculo” (BARBOSA, 2005, p. 19).

O herói romântico era o aventureiro, o pirata, o poeta convertido em guerreiro da liberdade ou o solitário que passeia à margem de uma lago deserto, perdido numa meditação sublime. O herói de Baudelaire era o anjo caído na cidade; se vestia de negro e em seu traje elegante e puído havia manchas de vinho, óleo e lama (PAZ, 1993, p. 44).

Numa sociedade industrial e consumista, onde o refrão preferido parece ser “tempo é dinheiro”, há ainda lugar para o poeta? Se alguns acreditam que a poesia está em crise, então a existência do poeta também está ameaçada. Se ele não tem função utilitária, o que faz num mundo capitalista? Sua crise é, de certo modo, uma extensão da crise do artesanato diante o mundo industrial e mecânico? Se sua única “arma” é a palavra, como lutar? Ou “Posso, sem armas, revoltar-me?” (“A Flor e a Náusea”, RP).

Não só o poeta mudou. O mundo também. Não há mais a natureza com sua selva, seus oceanos ou seus montes povoados de deuses e monstros. Agora há a cidade e suas máquinas. O interlocutor também é outro: se antes o poeta falava ao universo e ao coletivo, no século XX ele está sozinho e à sua frente estão a cidade e as máquinas. O poeta e seu interlocutor constituem uma “multidão de solitários”. Whitman escreve, por exemplo, um poema dedicado a uma locomotiva. Os poetas cantam o automóvel, o submarino e o avião, substituindo o cavalo e o barco à vela (PAZ, 1993). Drummond escreve um “Hino ao Bonde” (BT):

Suave bonde burocrático, atrasado bonde sob a chuva
 que molha os bancos sob cortinas emperradas,
 bonde amarrado à vida de 50
 mil passageiros, minha gôndola,
 meu diário bergantim, meu aeroplano,
 minha casa particular aberta ao povo,
 eu te saúdo, te agradeço; e em pé no estribo,
 agarrado ao balaústre,
 de modesto que és, faço-te ilustre.

Durante o Romantismo, poetas como Byron e Hugo procuraram, e parecem ter conseguido, conquistar um grande público, mas após esse período os poetas se afastaram da cena pública e desde o Simbolismo recolheram-se à solidão, desconsiderando a aprovação da maioria, praticamente caminhando em direção ao gosto oposto do público. Essa ruptura, observada pela maioria dos críticos, entre eles Friedrich (1978) e Benjamin (1989), é bastante visível na poesia francesa, não sendo observável como fato dominante em outras línguas, na concepção de Paz (1993). É o caso da Inglaterra, onde seus poetas, Tennyson e Browning por exemplo, foram mais lidos que os poetas franceses, pois não adotaram a mesma subversão estética daqueles. É o que acontece também com a Rússia, Polônia e nações eslavas. A poesia francesa é incomparável às de outra língua, pois ela está, poeticamente, em outro tempo: com ela começa nossa poesia moderna. Enquanto Mallarmé pertence ao século XX, Tennyson está no século passado (PAZ, 1993, p. 92).

Se o último suspiro poético da modernidade foi a dessacralização da arte e o passeio do poeta sem auréola em um lugar suspeito, resta-nos, após mais de um século, verificar se essa saída representou vitória ou derrota.

A obra de Drummond insere-se no âmbito das discussões sobre “morte e não-morte da poesia, essencialidade ou desnecessidade da linguagem verbal; a superação ou não do livro – página impressa – como veículo de comunicação do poético” (MORAES, 1972, p. 260). Nesse contexto, o poeta é um “sobrevivente” em meio à possível crise literária. Sua poesia mostrou, ou antecipou, o caminho para as gerações futuras, como a dos poetas concretistas. Um dos caminhos foi a descoberta do poema visual ou do poema espetáculo.

Drummond, diferentemente de alguns poetas de sua geração, que ainda estavam presos “ao preceito verlainiano, e simbolista, de que a poesia deve ser música antes de mais nada” (CHAVES, 2002, p. 96), surge e consolida presença no cenário da literatura brasileira como poeta escritor: “é o primeiro poeta no Brasil a ter consciência de fazer poesia escrita”

(CHAVES, 2002, p. 96), como se seu ofício fosse motivado pela “doce música mecânica da sala de linotipos” (“Poema do Jornal”, AP) e motivado pelo ritmo das transformações sociais e técnicas: “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais” (“Carta a Stalingrado”, RP).

Dessa forma, pode-se compreender que Drummond “pertence à plêiade de poetas que superaram os cânones mantidos da oralidade (...), procederam à adaptação das regras do passado à nova natureza da frase que passara a ser escrita” (MORAES, 1972, p. 261). Entre os recursos adotados para a superação da oralidade estão a reformulação sintática, marcando um ritmo diferente da marcação declamatória, e o próprio verso livre. O processo de conscientização da escrita poética, motivado pela invenção da imprensa e pela separação da música e da poesia na Idade Média, marca a modernidade. O desenvolvimento da comunicação escrita e a predominância da leitura silenciosa em detrimento da oralidade são “formas do individualismo moderno, do homem que, solitário, se entrega ao ‘mundo interior’ da subjetividade” (LIMA; FERNANDES, 2000, p. 58).

A conscientização de uma produção poética escrita aparece, por exemplo, em seu livro inaugural, *Alguma Poesia*, publicado em 1930. O poema de abertura, o conhecidíssimo “Poema de Sete Faces”, aparece ao leitor em sete estrofes, cada uma com uma temática e um ritmo diferenciados, mas que se harmonizam em conjunto. O próprio título sugere a disposição em sete estrofes, fato perceptível na visualização do texto, como também o itálico da palavra *gauche*, indicando o uso de uma palavra estrangeira.

Ainda em *Alguma Poesia*, o poema “Igreja” revela, sobretudo na primeira estrofe, a consciência da produção escrita.

Tijolo
 areia
 andaime
 água
 tijolo.
 O canto dos homens trabalhando trabalhando
 mais perto do céu
 cada vez mais perto
 mais
 – a torre.

Nota-se que a construção do texto vai ao encontro da própria construção da igreja. Os cinco primeiros versos desvelam esse processo. Cada substantivo ocupa um verso como a

sugerir a verticalidade da construção. Acentuada pelo verso final: “a torre”. Se o primeiro verso inicia-se com “Tijolo”, o início da construção, o último apresenta a imagem final. Como a torre está voltada para o alto, para o céu, os versos iniciais ressaltam essa idéia, perceptível através da visualização do poema, do texto escrito e impresso.

Além dos poemas já citados de *Alguma Poesia*, podem exemplificar antecipações de características concretistas as palavras “jinelas” e “geolhos”, respectivamente dos poemas “Lanterna Mágica – II Sabará” e “Igreja” – “formas arcaicas (...) que despertam o sabor das ‘invenções’ da poesia concreta ou pré-concreta” (MORAES, 1972, p. 262). O experimentalismo drummondiano surge, ainda, em seus livros posteriores: aparece em *Lição de Coisas*, em “Isso é Aquilo” e “A Bomba”; em *A Falta que Ama*, com o poema “Os Nomes Mágicos”; e em *Impurezas do Branco*, “Ao Deus Kom Unik Assão”.

Poemas como esses últimos citados “transbordam da página impressa” e exigem “espetáculo” (MORAES, 1972, p. 265). Parece ser exigência da lírica moderna em tempos de meios de comunicação de massa, publicidade e cinema. O poema “O Caso do Vestido” pode ser visto como poema-teatro; “Morte do Leiteiro” e “Morte no Avião”, todos os três de *A Rosa do Povo*, podem lembrar imagens cinematográficas. Todos esses exemplos demonstram que Drummond “teria então, nostradamicamente, a consciência da transformação dos meios a vir a ser provocada pelo desenvolvimento tecnológico dos veículos de comunicação” (MORAES, 1972, p. 267).

Os novos caminhos poéticos trilhados por Drummond em tempos de capitalismo e indústria cultural, inicialmente traçados por Mallarmé, foram observados por Haroldo de Campos. “Drummond é antes de mais nada um ‘maker’, um ‘inventor’ (...), e, por isso mesmo, há nele essa capacidade rara de transferir mesmo as efemérides mais íntimas para o horizonte do fazer” (1976, p. 39). Haroldo de Campos (1976, p. 42-43) cita como exemplo os poemas já mencionados acima, “Isso é Aquilo”, “poema-dicionário” e “A Bomba”, “poema visual”. O poema, entretanto, que parece ter inspirado e ser fonte do movimento concretista, para Campos, é “No Meio do Caminho” (AP). E, assim, surge “uma nova linguagem poética apta a refletir a civilização contemporânea, às quais Carlos Drummond de Andrade, sobre a omissão de muitos, soube enfrentar e replicar em termos de alta e personalíssima criação” (CAMPOS, 1976, p. 39). Embora as características gráficas utilizadas por Drummond, ou “técnicas concretizantes” na expressão de Moraes (1972, p. 262), podem “ser consideradas contingenciais e até desimportantes, tendo em vista a obra em seu conjunto, [podem] ser apreciadas como detalhe artesanal ou mesmo como tentativas inovadoras de realização não

discursiva”, não invalidam a tentativa do poeta mineiro em superar uma provável crise do verso e da leitura de poesia.

Retomando Octavio Paz (1993, p. 138), o crítico desconsidera a importância estatística dos leitores e reafirma que a leitura de poesia é uma atividade destinada à minoria, mas uma minoria significativa. No passado, os leitores de poemas pertenciam às classes dirigentes: cidadãos gregos, patrícios e cavaleiros romanos, clérigos medievais, cortesãos da Idade Barroca, intelectuais da burguesia. Desde o Romantismo, porém, a situação se inverte: os leitores e os poetas são “solitários” e “inconformados”. São poetas e leitores burgueses, mas revoltados quanto à origem e à classe sociais. Isso é que torna a poesia viva: sua vertente crítica e reacionária, sua rebeldia. Ela sobrevive “de boca em boca”, sua existência é feita de palavras, “uma lufada de ar que não ocupa espaço” (PAZ, 1993, p. 143). Na modernidade, a rarefação dos leitores de poesia é justificada, segundo ainda o crítico mexicano, por dois fatores: de um lado, depende mesmo dos poetas, do outro, da falta de interesse do público. Uma tradição que vem desde o Romantismo, quando a burguesia viu-se desafiada e aviltada pelos poetas, processo que se confirmou durante o Simbolismo, consolidou-se com as vanguardas e foi intensificado pela crítica universitária e jornalística.

O que é significativo para Paz não é o aumento do número de exemplares, a famosa lista de quem vende mais, e sim a continuidade da leitura. Enquanto os *best-sellers* desaparecem tão logo saem das livrarias, uma vez que se inserem como mercadorias e não como obras literárias, as obras de arte permanecem, pois elas não procuram a imortalidade e sim a ressurreição (PAZ, 1993). A popularidade de um poeta em seu tempo importa menos que a popularidade mantida em cada geração. Compartilhando da visão de T. S. Eliot (1972), pode-se dizer que a rápida popularidade de um poeta produz desconfiança, pois ele pode estar fornecendo ao povo não o antídoto para a mesmice literária, não algo novo, e sim o que os leitores já estão acostumados. Poetas de grande e rápida popularidade poderiam ser classificados como “Belles Lettres”, segundo proposta de Pound (1997, p. 11): “Os que realmente não inventaram nada, mas se especializaram numa parte particular da arte de escrever”: são especialistas em envenenar os leitores.

É preciso notar ainda que o reconhecimento de um poeta está associado ao tempo. O leitor precisa “aprender” a linguagem do novo poeta e “desaprender” o já conhecido. Enquanto a obra de arte é assimilada e “aprendida” pelo público, o interesse do mercado, das editoras, que nem sempre são amigas da literatura, é o lucro. Exceto em alguns casos do passado, como os de Balzac, Byron e Victor Hugo. Esses escritores ainda são exceções e “é

impossível esquecer que a literatura do Ocidente, especialmente na Idade Moderna, tem sido a das minorias; escritores rebeldes e críticos da ordem estabelecida, poetas e romancistas inventores de novas formas” (PAZ, 1993, p. 106). Se o mercado editorial transformou-se numa questão econômica e não mais literária, ele tende a reduzir o público em massa, dotada de um mesmo gosto e estilo, e assim faz circular sempre o mesmo livro, embora seja um outro livro e de um autor diferente, nas expressões de Paz (1993).

De acordo com Paz, a poesia não está agonizando. Ela, às vezes, parece lânguida ou estéril e é verdade que desde o Romantismo não acontece êxito de um poeta lírico, porém, trata-se de um fenômeno observável em todas as artes. Esse fenômeno pode ser interpretado como o fim de uma época e o começo ou recomeço de outra. Seria, talvez, o que vem sendo denominado polemicamente de pós-modernismo.

Com a modernidade, a poesia parece ter encontrado um terreno arenoso, ou na pior das previsões, estéril para seu florescimento. Parece inequívoco que as circunstâncias da existência e continuidade, ou ressurreição, conforme Paz, da poesia lírica são árduas e difíceis, no entanto, não é motivo para desespero. O consolo vem ainda de Paz, ao afirmar que a leitura de poesia foi sempre atividade de uma minoria. A função da poesia neste momento em que não sabemos se estamos no fim ou recomeço da modernidade é a de ser o “antídoto da técnica e do mercado” (PAZ, 1993, p. 146): “Levar essa massa humana/ para a reforma do mundo” (“Rebelião”, BT).

2.2 No elevador penso na roça, na roça penso no elevador⁴

É tudo inalcançáveis na cidade,
por isso mais lindo.
 (“Hino ao Bonde”, *Boitempo*)

O jovem poeta mineiro, ao aventurar-se no novo ambiente, experimenta as incertezas e as glórias da vida moderna. É aí que vivencia o que comumente, desde seu surgimento, vem sendo considerada a definição da modernidade: a contradição. Na concepção de Berman (1986), o que caracteriza o ser moderno é tanto um ambiente positivo – aventura, poder, alegria, crescimento –, quanto negativo – a ameaça constante da destruição, daquilo que temos, sabemos e somos. A vida na *polis* moderna “é a do ex-mágico, desencantado,

⁴ Versos do poema “Explicação” (AP).

prisioneiro da sua própria subjetividade. É também a impossibilidade de qualquer retorno para um paraíso mítico ou religioso. A modernidade é, ao mesmo tempo, uma conquista e uma condenação” (LIMA; FERNANDES, 2000, p. 38). Também Paz vê a modernidade como uma condenação, pois diz que estamos condenados a vivê-la (PAZ, 1984).

A modernidade é compreendida, por Berman (1986), como um conjunto de experiências compartilhadas por várias pessoas que vivem num ambiente caracterizado, ao mesmo tempo, pelo desejo de mudança e aventura e pela desconfiança e insegurança. Esses sentimentos vêm sendo experimentados pela sociedade há cerca de cinco séculos, desvelando, assim, que a modernidade não é uma característica exclusiva do nosso tempo. “Há tantas ‘modernidades’ como épocas históricas” (PAZ, 1984, p. 39). Apenas a nossa, no entanto, ousou chamar a si própria de moderna. Outras sociedades denominaram a si mesmas com um nome de um deus, crença, destino, usando termos que representam algo imutável ou instável, como Cristianismo ou Islamismo.

Pouco consenso existe sobre a origem da modernidade. Diante de um assunto tão vasto e discutido, adota-se nesta pesquisa o período cronológico estabelecido por Berman (1986), que divide a modernidade em três fases: a primeira compreende o início do século XVI até o fim do século XVIII, período em que as pessoas estão começando a experimentar a vida moderna, ainda meio inconscientes do que essa mudança significa – seria um “estado de semicegueira” (BERMAN, 1986, p. 16); a segunda fase inicia-se com os movimentos revolucionários de 1790 e percorre todo o século XIX – momento em que surge um público moderno, marcado pela sensação de viver num mundo que não é moderno por inteiro; a última fase abarca o século XX e caracteriza-se por um intenso processo de modernização, presente em todo o mundo, porém, ao mesmo tempo em que o público moderno se expande também se fragmenta e perde sua organização e seu sentido.

O que vem alimentando o “turbilhão social”, de acordo com Berman (1986), é uma série de transformações sociais. Entre elas está a industrialização da produção, que gera um novo modo de vida e de pensamento; o crescimento urbano motivado pela explosão demográfica; a instalação de novos meios de comunicação, promovendo uma junção de diferentes indivíduos e sociedades; e, enfim, um mercado capitalista mundial. Todo esse processo continua em constante transformação no século XX e recebe o nome de “modernização” (BERMAN, 1986, p. 16).

A saída do campo para a cidade, movimento representado pelo personagem Saint-Preux, da novela *A Nova Heloísa*, de Rosseau, é compreendida, por Berman (1986, p. 17),

como “um movimento arquetípico para milhões de jovens nas épocas seguintes”. Entre eles Drummond. O ancestral desse “movimento arquetípico” pode ser considerado Caim. O personagem bíblico era lavrador e vivia no campo. Após ter oferecido ao Senhor os produtos do seu trabalho, os “frutos da terra”, e este recusar e ter aceitado os de Abel, os “primogênitos do seu rebanho, e das gorduras deles”, Caim, tomado de raiva, mata Abel. O castigo para ele foi abandonar o campo e ser “vagabundo e fugitivo sobre a terra” (BÍBLIA, 1980, p. 29). Para Benjamin (1989, p. 19), apoiando-se em Marx e Baudelaire, Caim é “o ancestral dos deserdados, nele aparece como fundador de uma raça que não pode ser outra senão a proletária. (...) É a raça dos que não possuem outro bem que não a sua força de trabalho”.

Composto por 16 dísticos, o poema de Baudelaire, “Abel e Caim”, sugere a origem de duas raças historicamente inconciliáveis: a burguesia e os trabalhadores. O manso Abel encarna a classe burguesa, sua tranqüilidade e segurança: “Raça de Abel, só bebe e come,/ Deus te sorri tão complacente”. Caim é sua antítese, simboliza os operários, os fugitivos, vagabundos e prostitutas, enfim os deserdados: “Raça de Caim, sempre some/ No lodo miseravelmente”. O caminho destes modernos filhos de Caim será o mesmo do personagem bíblico: saíram “pela estrada” arrastando “a família aos arquejos” e seguiram com seu trabalho inútil, eternamente sendo explorados pela burguesia capitalista: “tua lida/ Nunca te será suficiente” (BAUDELAIRE, 2002, p. 143).

Caim representa, portanto, a origem dos deserdados que, expulsos do meio rural, são obrigados a vagar pelas cidades, tornando-se os futuros vagabundos ou proletários. “Não lavrarás campo./ Tirará sustento/ de algum mel nojento./ Há de ser violento/ sem ter movimento” (“Os Bens e o Sangue”, CE). De acordo com Le Goff (1988), na Antigüidade, como na Idade Média, o lavrador ou camponês é menosprezado. Aparece no mundo clássico como grosseiro, rústico, em oposição ao homem da cidade. “O camponês não tem sorte com o cristianismo [ele é a] encarnação do homem condenado ao trabalho pelo pecado original” (LE GOFF, 1988, p. 48-49). Na modernidade, Baudelaire inverte ironicamente o destino dos novos descendentes de Caim, pois o poeta francês exalta a raça de Caim e garante a ela uma vitória, ao fazê-la subir “ao céu/ E arremessa[r] à terra o Senhor”. Faz da personagem amaldiçoada bíblicamente um herói, ou antes, um anti-herói da modernidade. No entanto, poucos terão a mesma sorte do Caim bíblico: “E edificou uma cidade, que chamou Henoc” (BÍBLIA, 1980, p. 29).

Mais tarde, o “movimento arquetípico” é descrito por Rousseau. Em *A Nova Heloisa*, ele descreve como era viver no “turbilhão social”. Tendo experimentado a vida moderna

parisiense, Rousseau foi o primeiro a perceber como as novas condições sociais estavam afetando a vida das pessoas, definindo este novo momento como um “redemoinho” ou um “turbilhão social” (BERMAN, 1986, p.17)

Ao escrever à sua amada Julie, o personagem Saint-Preux, da novela de Rousseau, relata os deslumbramentos e os medos, a insegurança e a agitação da nova vida moderna. A cidade, segundo Rousseau, é o lugar em que os opostos convivem. Nela estão presentes o bom e o mal, o feio e o belo, a mentira e a verdade. Tudo está ao alcance da mão, parece ser sólido, mas descobre que são apenas fantasmas. Um ambiente contraditório que foi encarado por Rousseau como anunciador dos tempos modernos e, as sociedades seguintes, parecem que compartilharão essa idéia.

Essa atmosfera – de agitação e turbulência, aturdimento e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma – é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna (BERMAN, 1986, p. 18).

De acordo com Octavio Paz (1984), Rousseau, ao encontrar terreno adequado para refletir sobre a vida moderna, pois viveu em uma época de constantes transformações e, sobretudo, de vertiginoso crescimento urbano, foi quem iniciou uma crítica à modernidade – a visão crítica de seu próprio tempo é para Paz condição de existência da modernidade. Para Friedrich (1978) Rousseau é considerado um exemplo de dissonância moderna – uma das características da lírica moderna apontadas por Friedrich –, pois em sua obra há uma tensão entre o intelectual e o afetivo, entre o pensamento lógico e o emotivo. Assim, “ele encarna a primeira forma radical da ruptura com a tradição” (FRIEDRICH, 1978, p. 23). Revela uma ruptura entre si mesmo e a sociedade ao dirigir-se ao ponto zero da história.

Rousseau pode ser visto, portanto, como a voz inicial da modernidade, para quem o eu não se reconhece mais com o seu mundo. Espécie de desajustado: “Rousseau era como se sabe, um homem profundamente perturbado” (BERMAM, 1986, p. 17). Enfim, um *gauche*, como mais tarde serão Baudelaire, Chaplin e Drummond. A própria figura do poeta moderno, de acordo com Paz (1984, p. 126), pode ser identificada a Charles Chaplin: o poeta é “um pobre diabo sublime e grotesco”. A figura do personagem Chaplin fascinou Drummond, que

lhe dedica dois poemas: “Canto ao Homem do Povo Charle Chaplin” (RP) e “A Carlito” (LC).

Na obra de Rousseau, “a idade que começa – a idade do progresso, das invenções e do desenvolvimento da economia urbana – encontra não só um dos seus fundamentos, como também sua mais encarniçada negação” (PAZ, 1984, p. 53). Essa visão da modernidade, como um conceito nascido da sociedade urbana em transformação e, ao mesmo tempo, negando e criticando essa própria sociedade, também é compartilhada por Berman (1986). A modernidade oscila, segundo ele, entre duas margens: o desejo de mudança e o temor que essa mudança pode gerar. Assim, a modernidade pode ser definida como um paradoxo ou uma contradição: ser moderno é praticamente ser antimoderno, pois o moderno por excelência está no centro do “redemoinho social”. Aceita e nega a modernidade, como afirmou Berman ao comentar os ensaios de Walter Benjamin sobre Baudelaire e Paris:

Ele [Benjamin] faz repetidos comentários ideológicos para não ceder à tentação parisiense – e para evitar que seus leitores caiam em tentação –, todavia não resiste a lançar um último olhar ao bulevar ou às arcadas; ele quer ser salvo, porém não há pressa (BERMAN, 1986, p. 142).

A modernização tem sua existência possível na cidade, é nela que o espírito moderno encontra espaço para florescer. Ela é o “*locus* propício da modernidade” (CURY, 1998, p. 17). É o seu lugar por excelência. A metrópole pode ser considerada uma síntese da sociedade, pois é nela que se desenvolvem as relações, os processos e as estruturas de sociabilidade. Nela estão presentes as diversidades e as desigualdades, os limites e as possibilidades de expansão dos horizontes (IANNI, 2000). Nas movimentadas ruas da cidade, a modernidade se desenvolve e fornece matéria-prima para os artistas. E, assim, pode-se perceber “quanto de modernismo – Baudelaire, Boccioni, Joyce, Maiakovski, Léger e outros – se nutriu da verdadeira perturbação das ruas modernas, transformando seus ruídos e dissonâncias em beleza e verdade” (BERMAN, 1986, p. 30).

Numa “cidadezinha qualquer”, onde a vida inteira “vai devagar”, onde as ruas são silenciosas e vazias, dificilmente a modernidade e suas contradições se realizariam, pois ruas desertas “não pertencem à cidade moderna cujo *éthos* é o movimento” (CURY, 1998, p. 184). Na cidade grande, ao contrário, a agitação e o movimento do urbano são cenários para a

modernidade, espaço no qual as pessoas experimentam, realizam ou frustram suas expectativas. “É na grande cidade que se pode observar como a máquina do mundo fabrica não só problemas de todos os tipos, mas também doutrinas e teorias as mais diversas, pragmáticas e críticas, utópicas e nostálgicas” (IANNI, 2000, p. 123). Foi, assim, que o Cristianismo e o Islamismo aparecem representados por duas cidades: Jerusalém e Meca. Como também a filosofia esteve associada a Atenas, o Renascimento a Florença e o Iluminismo à França.

Na segunda metade do século XIX – a segunda fase da modernidade definida por Bermam (1986) –, desenvolvem-se intensos processos de urbanização e industrialização. A paisagem se altera e os olhos assistem às mudanças da cidade: “Meus olhos espiam/ a rua que passa” (“Moça e Soldado”, AP). É uma paisagem dinâmica, oposta à estática natureza.

Trata-se de uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras conseqüências para o ser humano; jornais diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de *media*, que se comunicam em escala cada vez maior (BERMAN, 1986, p. 18).

A população se sente cada vez mais atraída para as grandes cidades, motivadas pelo desejo de melhores condições de vida e de trabalho. As cidades, por sua vez, surgem, sobretudo devido aos meios de comunicação e por modelos ideológicos disseminados pelo Estado, como símbolos de felicidade e desenvolvimento, sucesso e bem-estar. Se, por um lado, a cidade é o lugar do progresso e encantamento do mundo, por outro, é o cenário de descontinuidade, fragmentação, alienação e “desencantamento” do mundo. Organização e caos (IANNI, 2000. p. 25).

A cidade não só representa o espaço da modernidade como o espaço para o surgimento da poesia moderna. Se antes ela nascia do *locus amoenus*, o poeta era identificado aos pastores e sua circulação estava quase exclusivamente restrita aos salões das altas classes sociais, na modernidade a poesia nasce nas ruas, como a flor drummondiana que “rompe o asfalto” (“A Flor e a Náusea”, RP). O poeta é mais um na multidão e os leitores, identificados à massa sem nome, são solitários como os poetas.

A mudança de cenário na poesia pode ser constatada nos dois poemas iniciais de *Alguma Poesia*. Vê-se, primeiramente, no “Poema de Sete Faces”, uma realidade urbana, perceptível nos seguintes versos: “As casas espiam os homens”; “O bonde passa cheio de pernas”; “Mundo mundo vasto mundo”. As pessoas olhando o movimento, o bonde – meio de transporte moderno na época – com seus passageiros e um “mundo vasto”, possivelmente urbano, denunciam uma sociedade moderna. A imagem das “pernas” descritas no poema sugere um fato característico da nova vida nas cidades: as mulheres passam a usar saias mais curtas. “Não podemos esquecer que este poema foi escrito nos anos 20, quando de uma hora para outra as mulheres passaram a usar saias pela altura dos joelhos, algo até então completamente inédito na civilização ocidental” (MORICONI, 2002, p. 61). Drummond expõe a angústia e o desejo que uma típica cena urbana, as pernas de mulheres, lhe causa.

Affonso Romano de Sant’Anna nota que nos primeiros livros o corpo, como elemento orgânico, é ignorado, pois ao poeta falta a percepção temporal. Apenas surge a freqüente imagem das pernas, a denunciar “uma sensação mecânica da realidade. Assemelha-se mais a figuras de desenho animado, com olhos e pernas em ritmo cômico” (SANT’ANNA, 1992, p. 90), como confirmam os versos do “Poema de Sete Faces” (AP): “O bonde passa cheio de pernas:/ pernas brancas pretas amarelas”. A ausência de pontuação, nesse último verso, pode reforçar a sensação de desarmonia do corpo. As imagens de pernas e coxas femininas, uma constante em toda poesia drummondiana – em *Alguma Poesia* surgem quinze vezes – é interpretada por Mário de Andrade (1972) como um “seqüestro sexual” e a mudança na moda feminina pouco explica, para ele, o grande número de referências às pernas na poesia de Drummond. Nessas imagens é onde o “seqüestro” explode com mais intensidade.

Ainda não encontrei referência, entre as civilizações antigas e primárias, a esse desvio do olhar masculino, universal na Civilização Cristã, com que os homens julgam das qualidades boas dum... peça, olhando-lhe as pernas. A explicação do uso de saias me parece insuficiente. Deve haver nesse costume um condicionamento do ser sexual com as proibições dos Mandamentos, uma espécie de *bluf*: o cristão blefa a lei, com uma inocência deliciosa. Carlos Drummond de Andrade também foi vítima desse desvio do olhar cristão (ANDRADE, 1972, p. 35).

As pernas das mulheres que passam fazem brilhar os olhos do poeta. Não só os seus, não se trata de um encantamento individual, mas de um “acontecimento que o poeta situa

entre os de interesse geral (...), a permanente presença física da mulher a seus olhos e aos de seus semelhantes” (MORAES, 1972, p. 88). Se as pernas são imagens constantes, não menos significativa é a descrição dos seios: “Bicos de seio batiam nos bicos de luz estrelas inumeráveis” (“Coração Numeroso”); “me deu as maminhas/ que eram só minhas” (“Iniciação Amorosa”); “Cem olhos brasileiros estão seguindo/ o balanço doce e mole de suas tetas...” (“Cabaré Mineiro”) – todos os exemplos citados pertencem ao livro *Alguma Poesia*, o que, no entanto, não anula a importância da imagem dos seios nos livros posteriores. Nesse sentido, Drummond se distancia do lirismo romântico e platônico, fundamentado na não concretização dos desejos, e se aproxima de uma “indelicadeza de expressão” (MORAES, 1972, p. 89) ou, conforme Mário de Andrade, se aproxima de detalhes sensuais “maleducados como o das tetas”. E, como continua o modernista paulista (1972, p. 35-36), a intenção de Drummond “foi violentar a delicadeza inata, maltratar tudo de mais susceptível na sensibilidade dele, dar largas às tendências sexuais, inebriar-se nelas, clangorar pernas e mais pernas, pra se vencer interiormente”. Na interpretação de Mário, a expressão dessas “indelicadezas” contrapõe-se à timidez característica de Drummond e, desse embate, é construída sua poesia.

Seguindo o “Poema de Sete Faces”, encontra-se o poema “Infância”. O poeta retrata o cotidiano infantil na província mineira, provavelmente um ambiente idílico e natural, como sugere o verso “menino entre mangueiras”, um espaço correspondente ao *locus amoenus*. A realidade exterior descrita não é a urbana, com suas casas a espiar, seus bondes, a rua cheia de pernas, mas uma paisagem rural. Um cenário tranquilo, distante do movimentado mundo urbano, como sugerem as expressões: “Minha mãe ficava sentada cosendo”; “Meu irmão pequeno dormia”; “Eu sozinho”; “meio-dia branco”. E, assim, considerando os dois poemas, empresta seus ouvidos alternada e simultaneamente à mata e às massas, como antes fizera o poeta francês Pierre Dupont.

A oscilação entre esses dois espaços, enunciadas na disposição dos dois poemas iniciais, revela uma seqüência pouco ou nada casual. Demonstra o dilaceramento do eu drummondiano dividido entre dois espaços opostos: “no elevador penso na roça/ na roça penso no elevador” (“Explicação”, AP). O binômio roça/elevador – província/metrópole – pode ser interpretado no sentido espacial e temporal. A província, representada por Minas Gerais, divide-se em dois espaços distintos: de um lado, sua cidade natal, Itabira do Mato Dentro, e as pequenas cidadezinhas do interior – espécie de extensão territorial de Itabira, com suas paisagens ainda presas ao estilo do século XVII; por outro, a capital mineira, Belo

Horizonte, cidade planejada no papel e construída dentro de padrões urbanísticos modernos. A metrópole é metaforizada pelo Rio de Janeiro. Espaços diversos vivenciados em momentos diferentes: da infância à velhice.

A província *versus* a metrópole é interpretada, segundo Sant’Anna (1992), como um “conflito espacial”. O crítico nota que os referentes “província” e “família” encontram-se em maior número nos dois primeiros livros e em *Boitempo*⁵. Em *A Rosa do Povo*, os referentes são praticamente esquecidos. “É que inserido no ‘mundo grande’, o provimento agora se localiza na *polis* do seu tempo sofrendo os grandes conflitos de sua época, mergulhado no *mar* do tempo” (SANT’ANNA, 1992, p. 72, grifo do autor). Para Sant’Anna (1992), esse percurso poético representa o périplo de Drummond em torno de si mesmo, como se *Alguma Poesia* e *Boitempo* fossem a capa e a contracapa de uma obra.

O conflito espacial proposto por Sant’Anna, não está ligado exclusivamente ao fato individual da vida de Drummond, a mudança geográfica. Além de ser um fato individual – e ao mesmo tempo, universal –, o conflito espacial entre província e metrópole revela duas outras vertentes: uma estética e metafísica e a outra relacionada à historiografia literária (SANT’ANNA, 1992, p. 72). Drummond transforma esteticamente a província em “canto” e sua psicologia provinciana – o próprio poeta confessa ser “provinciano até o sabugo das unhas” (DRUMMOND, 1987, p. 39) – em um personagem: o *displaced* – deslocado – ou *gauche*. Quanto ao contexto da história literária, não se pode deixar de lado o ideal modernista da década de 30, compromissado com uma temática nacionalista e, talvez, até localista, já que o objetivo dos escritores era redescobrir o Brasil, motivados ainda pelo eco da Semana de Arte Moderna e pelo centenário da Independência comemorado em 1922.

Drummond publicou seu primeiro livro em 1930, mas durante toda a década de 20 trabalhou nele. Nesse primeiro livro e em *Brejo das Almas*, há uma certa adequação a esses princípios, nacional e local, o que faz entender o grande número de poemas voltados para a província e também para a família mineira, conforme constatou Sant’Anna (1992). Os dois livros iniciais apresentam uma “visão retalhada da realidade” (SANT’ANNA, 1992, p. 223), perceptível, por exemplo, em “Lanterna Mágica” (AP), com a descrição de Belo Horizonte, apresentando-se ao leitor como um “postal desbotado” (MINAS GERAIS, 1981, p. 25); a descrição de Sabará, cidadezinha calada, com suas igrejas e casas velhas; e de Itabira e do

⁵ Affonso Romano de Sant’Anna (1992) considerou como textos básicos de sua pesquisa os livros de Drummond, de *Alguma Poesia* (1930) a *Boitempo* (1968).

pico do Cauê. A visão localista pode ser compreendida, ainda, pelo título de seu segundo livro, pois *Brejo das Almas* é o nome de um município mineiro.

Como bem observou Sant’Anna, retomando análise de Antonio Candido, a obra de Drummond faz parte de uma “constante da cultura nacional, que sempre fez da oposição entre localismo e universalismo um de seus principais temas” (SANT’ANNA, 1992, p. 73). De acordo com Candido (1985), nossa literatura é regida, de um lado, pelo localismo, uma necessidade de se afirmar nacionalmente diante a tradição estrangeira; e, de outro, pelo universalismo ou cosmopolitismo, baseado no desejo de imitação européia. O decênio de 30, período em que Drummond surge nacionalmente, aparece “como um momento de equilíbrio entre a pesquisa local e as aspirações cosmopolitas” (CANDIDO, 1985, p. 127). De acordo com Candido (1985), escritores como Gonçalves Dias, Machado de Assis, Joaquim Nabuco, Mário de Andrade representam o equilíbrio ideal entre as duas tendências.

Na visão de Sant’Anna (1992, p. 74), com “Drummond – diferentemente do que sucedeu com alguns poetas modernistas – ocorre um equilíbrio entre localismo e universalismo”. Assim, se nos seus dois primeiros livros surge uma visão ingênua da província, essa visão não está destituída de crítica. O poeta, ao incorporar o *gauchisme* da província revela uma visão igualmente *gauche* do mundo. O mundo parece pequeno – “Mundo mundo vasto mundo,/ mais vasto é meu coração” – e, assim, o *Eu* se sente maior que o Mundo. Trata-se de uma visão míope do *gauche* e do mundo, pois ele olha o universal de um ponto de vista local ou provinciano, acha-se no centro do mundo, mas na verdade se localiza numa posição excêntrica. O poeta, mesmo morando na província, sente-se no centro do mundo, mas ao mudar para uma cidade grande e cosmopolita, Drummond “ajusta” sua visão e declara que “o mundo é grande”. Entende, depois, que o Rio de Janeiro não passa de uma cidade entre tantas outras. Habitante da província, Drummond não percebe a dialética da realidade, pois seu olhar é restrito, vem do “canto” do mundo, da província (SANT’ANNA, 1992).

Esse fato denuncia uma das tensões da poesia drummondiana: o ímpeto para o mundo, o ímpeto do cosmo, uma força centrífuga. “E logo a seguir, já no segundo poema, ele se recolhe para Itabira do Mato Dentro, para o texto de ‘Infância’, efetuando, portanto, um movimento centrípeto” (CHAVES, 2002, p. 36). Na poesia drummondiana, as forças centrífugas e centrípetas o carregam para a província e para a metrópole, dilacerando seu “sentimento do mundo”. Às vezes esse sentimento aparece confuso, acentuando mais o binômio província/metrópole, como sugere o “tripé espacial tão bizarro quanto heterogêneo”

(CAMPOS, 1999, p. 83) do poema “Europa, França, Bahia” (AP). Tristão de Athayde considera a presença das forças centrífuga e centrípeta na poesia de Drummond como a permanência de dois espíritos: o “espírito oceânico” ou “planetário”, no qual o poeta volta-se para o mundo com “espírito de universalidade”; e o “espírito telúrico”, ligado à fidelidade do poeta “à casa, à cidade, à concha onde ele nasceu” (ATHAYDE, 2002, p. LXXI).

As forças centrífuga e centrípeta caracterizam a poesia drummondiana e podem ser estendidas, num plano maior e mais metafórico, para toda a literatura brasileira, pois esta é construída pela tensão entre localismo e cosmopolitismo, conforme observou Antonio Candido (1985, p. 110), cuja expressão mais feliz seria o “equilíbrio ideal entre as duas tendências”. Há dois momentos em nossa história literária em que essa dialética representa um ponto culminante: durante o Romantismo e com o Modernismo. No primeiro, os escritores, motivados pelo nacionalismo romântico e pela independência política, voltam ao dado local e questionam os valores portugueses, numa espécie de atitude rebelde. Não obstante essa atitude de menosprezo à cultura portuguesa ter escondido “um fascínio e uma dependência”, um certo sentimento de inferioridade em relação a Portugal, destronado somente anos mais tarde com a estética triunfante do Modernismo (CANDIDO, 1985, p. 111). Com ele, a dialética entre o universal e o particular ganha novo fôlego, assim tudo aquilo que aos nossos olhos representava inferioridade ou “deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superiores*” (CANDIDO, 1985, p. 120, grifos do autor), sendo exemplo mais significativo dessa experiência o romance *Macunaíma*.

A oscilação entre localismo e cosmopolitismo desvela um movimento agônico que ora se aproxima da imitação estrangeira, ora valoriza o nacional. De acordo com Maria do Carmo Campos (1999, p. 67), esse movimento pode ser interpretado como “uma ausência de centro, uma espécie de vazio ou não-lugar sobre o qual teria se erigido a literatura do Brasil”. Continuando seu pensamento, diz que o elemento local não pode ser fixo. Na verdade, ele se desdobra “entre a cidade (ou província), a região e o país” (CAMPOS, 1999, p. 81). Adotando esta perspectiva, pode-se entender os diversos espaços que representaram o localismo na literatura brasileira. Dessa forma, durante o Romantismo, o dado local pode ser visto como o país, contrapondo-se ao universal, a Europa; enquanto na tendência regionalista da década de 30 – uma nova retomada da tensão local *versus* universal – o local pode se referir à região, enquanto o universal ao próprio país.

A representação de um Brasil ora local ora universal constitui uma das várias tensões poéticas de Drummond. Realizando um movimento pendular entre euforia e melancolia –

“Ah, ser filho de fazendeiro!/ (...) E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria” (“Explicação”, AP), o primeiro verso “representa o espocar (parafrazeando Manuel Bandeira) da vontade de ter sido o que não foi” (MORAES, 1972, p. 12) – sua poesia mostra-o dividido entre a roça e o interior mineiros e a metrópole, entre a fazenda e o elevador.

Enquanto ainda é habitante da província mineira, pode-se pensar o dado local como a própria província e o universal o mundo grande da metrópole, representada na poesia de Drummond como o Rio de Janeiro. Após a mudança definitiva para a Capital da República, Drummond parece inverter o que poderia ser previsível: ou seja, logo se pensaria no local como a cidade carioca e o universal o mundo, sugerindo um processo que tende cada vez mais e de forma mais intensa e contínua para o infinito: “Depois da cidade, o mundo./ Depois do mundo, as estrelas” (“O Medo”, RP). O poeta, no entanto, parece fazer de sua Minas Gerais, especialmente Itabira, o dado universal, como sugere a expressão do poema “Escritório” (BT), “Mundominas”.

O eu dividido entre província e a metrópole percorre toda a obra drummondiana. Primeiro encontra-se a imagem de Itabira, depois Belo Horizonte, representantes da província, e, por último, o Rio de Janeiro, o mundo grande da metrópole.

2.3 Coleção de mins entrelaçados ⁶

ali ao canto da mesa,
 não por humilde, talvez
 por ser o rei dos vaidosos
 e se pelar por incômodas
 posições do tipo *gauche*,
 ali me vês tu. Que tal?
 (“A Mesa”, *Claro Enigma*)

Os primeiros sinais da modernidade, surgidos de acordo com Berman (1986) no início do século XVI e protagonizados pelo personagem de Rousseau, Saint-Preux, são vivenciados de forma contraditória, pois se a modernidade traz a promessa de conforto e segurança, traz também o oposto. Dentro desse ambiente, no meio do “turbilhão social” o indivíduo moderno,

⁶ Verso de “Canto Brasileiro” (IB).

ao encontrar essas sensações contraditórias, sente-se estranho e perdido no mundo. Transforma-se num sujeito desenraizado, fragmentado, experimentando a sensação de estar alheio ao mundo urbano e a si mesmo.

O termo alienação parece ser o termo que melhor consegue abarcar, definir e traduzir a modernidade. “Pode ser, e tem sido, usado para indicar as crises e os conflitos de sujeitos sociais cindidos, fragmentados, sem raízes, à deriva, muitas vezes anônimos e expostos à violência de uma vida cotidiana burocrática e impessoal” (LIMA; FERNANDES, 2000, p. 89). A burocracia da vida moderna está presente no cotidiano de diversos personagens da literatura moderna. Está em Josef K., desempenhando um trabalho burocrático no banco, e faz parte da vida de Carlos Drummond de Andrade, como funcionário público da Secretaria de Educação. “Assim, ao sujeito desajustado, desarticulado em relação à realidade marginal, *displaced*, cujo destino foi traçado por um anjo torto no ‘Poema de Sete Faces’, justapõe-se o funcionário público exemplar, iluminado” (SAID, 2005, p. 35).

O mundo urbano parece não metaforizar mais o lar do indivíduo. Ele não reconhece seu lugar nas grandes metrópoles modernas e, portanto, sente a náusea provocada pela falta de sentido num mundo dominado pelo capitalismo:

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjôo?
 (“A Flor e a Náusea”, RP)

Automático e vazio, o ambiente criado pelo capitalismo torna-se solo fértil para o nascimento de vários personagens modernos: o boêmio, o conspirador, o trapeiro, o *flâneur* e o *gauche* que sente necessidade de “Vomitare esse tédio sobre a cidade” (“A Flor e a Náusea”, RP), para livrar-se do mal-estar e exercer seu poder de revolta e crítica. O desejo expresso nesse verso é semelhante ao de Antoine Roquentin, personagem de *A Náusea*, de Sartre: “É preciso amar os homens. Os homens são admiráveis. Sinto vontade de vomitar – e de repente aqui está ela: a Náusea” (SARTRE, 2006, p. 154).

A náusea drummondiana surge aparentemente sem motivo, num mundo onde as pessoas parecem seguir suas vidas serenamente, sem sobressaltos ou perguntas – “Quarenta anos e nenhum problema/ resolvido, sequer colocado./ Nenhuma carta escrita nem recebida./

Todos os homens voltam para casa./ Estão menos livres mas levam jornais/ e soletram o mundo, sabendo que o perdem” (“A Flor e a Náusea”, RP) – esse mundo aproxima-se da náusea descrita por Sartre. O personagem, Antoine Roquentin, sente nojo, mas ao mesmo tempo vergonha de senti-lo, pois não há motivo aparente: “Não tenho problemas, tenho dinheiro, fruto de rendas, não tenho patrão, nem mulher, nem filhos; existo, é tudo. E esse tédio é tão vago, tão metafísico que me sinto envergonhado” (SARTRE, 2006, p. 135). O sentimento de ócio do personagem de Sartre como causador de infelicidade e náusea, pode estar relacionado ao modo de vida capitalista que condena o ócio e valoriza o trabalho, ou seja, “tudo aquilo que é próprio da contingência humana revolve-lhe o estômago” (SANT’ANNA, 1992, p. 87). Um tempo em que “as mãos tecem apenas o rude trabalho” (“Os Ombros Suportam o Mundo”, SM). Mais tarde, a personagem de Sartre compreende que o que sente não é nenhuma doença ou algo passageiro. A Náusea não o abandonará: “a Náusea sou eu” (SARTRE, 2006, p. 159), um sentimento que parece não mais abandonar o homem moderno.

Em Drummond, a esperança surge metaforizada na flor: “Uma flor nasceu na rua!” (“A Flor e a Náusea”, RP). A flor resistindo ao mal-estar, ao mundo urbanizado, de concreto, cimento e asfalto. Essa flor é a “prova do êxito do poeta na travessia da náusea” (SANT’ANNA, 1992, p. 88).

O mal-estar nas metrópoles gerado pelas transformações sociais e urbanas não é um fenômeno atual, pois ele “acompanha, desde sempre, a formação e a expansão das sociedades urbanas e industriais criadas pelo capitalismo” (LIMA; FERNANDES, 2000, p. 89). Acompanhando a náusea está a crítica que busca saída para livrar-se da sensação de tédio. Ela adquiriu ao longo da história diversas faces: desde o sentimento de um futuro utópico, de natureza messiânica, ou de um reencontro com o passado mítico. Em ambos, no futuro e no passado, o desejo que persiste é o de um possível reencontro com a Idade de Ouro, o Paraíso bíblico ou a Terra Prometida. Restaurado esse tempo perdido, a harmonia e o sentido comunitário entre a vida e os homens estariam novamente caminhando na mesma direção.

Para tanto, acabam-se idealizando as amenidades do passado ou as possibilidades redentoras do futuro, deixando de lado aquilo que também no passado foi mal-estar, violência e desumanização, e perdendo de vista que o futuro não pode ser garantia de liberdade, prazer e emancipação, de uma civilização justa que supere as formas bárbaras que a realidade presente constrói e reproduz (LIMA; FERNANDES, 2000, p. 90).

De acordo com Mircea Eliade, é comum o sentimento de ver o presente, à medida que ele passa, como um tempo de degradação e fragmentação. “Esta tendência para a desvalorização do momento contemporâneo” (ELIADE, 1969, p. 145), não deve, contudo, ser vista como pessimismo. Todas as sociedades em todos os tempos históricos experimentam esse mesmo sentimento de alienação e caos em relação ao presente, sentindo que os tempos caminham para o fim. Isso, na visão de Eliade (1969), explica a existência em todas estas sociedades de um desejo de voltar ao passado ou restaurá-lo no futuro. O aparente pessimismo é, na verdade, “excesso de otimismo”, pois os homens sentem a decadência atual como um sinal da necessidade de renovação do mundo, daí as grandes revoluções surgidas com a modernidade (ELIADE, 1969).

Esses sentimentos de um tempo presente partido e de “homens partidos” e de “gente cortada” (“Nosso Tempo”, RP), parecem desencadear sentimentos nostálgicos e lirismo ingênuo na produção literária. É o caso, por exemplo, da literatura árcade brasileira que, numa época de sociedade colonial e escravocrata, “fundada na violência e na exclusão”, sugere como *locus amoenus* uma sociedade construída por “sujeitos sociais vivendo em uma comunidade” (LIMA; FERNANDES, 2000, p. 91). Essa promessa de felicidade instaurada pelas utopias do passado ou do futuro, muitas vezes sem nenhum fundamento racional, surge como necessidade psíquica ou consolo para continuar vivendo o caos capitalista. Uma promessa que talvez seja eternamente adiada, pois a mudança pede “sacrifício, trabalho dobrado, poupança, renúncia e aceitação do que é negado, escapando sempre, para um improvável futuro, o momento da justa distribuição da riqueza material e cultural produzida pela sociedade capitalista” (LIMA; FERNANDES, 2000, p. 92).

O sentimento em relação à metrópole moderna é desde o seu início contraditório, oscilando entre aceitação e fascínio e renúncia e crítica. O indivíduo moderno encontra-se perdido entre dois caminhos: viver a sociedade urbana capitalista ou buscar refúgio em sociedades rurais, afastadas de grandes centros.

A dialética na vida da cidade encontra um espaço negativo – o indivíduo instaura-se na cidade para nela vender seu trabalho e ser ao mesmo tempo explorado pelo sistema capitalista – e positivo – é na cidade, no meio do “redemoinho social”, que ele terá mais chance de lutar contra essa sociedade, tentando combatê-la de dentro. Uma sociedade que abriga e explora, não obstante ofereça possibilidades de luta e escape.

Ao deixar a província e partir, primeiro para a capital mineira, e depois para o Rio de Janeiro, Drummond repete o movimento arquetípico característico e definidor da

modernidade: a saída do campo/província para a metrópole. Sair do ambiente seguro para o desconhecido parece ser o exercício fundamental da modernidade. “Que é ser moderno? É sair de sua casa, de sua pátria, de sua língua, em busca de algo indefinível e inalcançável, pois se confunde com a mudança” (PAZ, 1984, p. 119).

A saída da província para um mundo desconhecido é também para Sant’Anna um traço definidor da modernidade. De acordo com ele, o *gauche* drummondiano é a figura típica dos tempos modernos, assumindo o lugar antes ocupado pelo herói clássico na Antigüidade. “Pode-se dizer que o *gauche* explica a sociedade contemporânea, como o herói clássico explicava o mundo antigo” (SANT’ANNA, 1992, p. 29). Se o herói clássico representa uma sociedade e um “mundo perfeito e acabado” (LUKÁCS, 2000, p. 30), cujos valores estão centrados no amor, família e Estado, o *gauche* representa “a desintegração de um mito histórico e cultural” (SANT’ANNA, 1992, p. 30). Ele se distancia do herói antigo e aproxima-se do anti-herói, definindo-se mais pelo que realmente é e não mais pelo que deveria ser. De acordo com Lukács (2000, p. 31), “Nosso mundo tornou-se infinitamente grande”, bem maior que o mundo grego antigo. Nesse “Novo Mundo”, ser homem significa ser solitário. Segundo Bosi (1983, p. 144), a “modernidade se dá como recusa e ilhamento”. A solidão está presente, em Drummond, na fazenda, em Itabira e nas cidades, em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro, metáforas que representam a ilha de Robison Crusóe, e nas constantes referências ao quarto: “o poeta fecha-se no quarto” (“Nota Social”, AP), “estou sozinho no quarto” (“A Bruxa”, J).

O *gauche*, além de solitário, é um deslocado, um estrangeiro – “Que fará na roça esse herdeiro triste/ de um poder antigo?” (“O Viajante Pedestre”, BT). Ele “deixa seu clã familiar, larga a estabilidade do mundo provinciano e se lança em direção ao mar, para viver perigosamente num edifício sobre areias” (SANT’ANNA, 1992, p. 33). Dessa forma, o *gauche* configura um protótipo da modernidade e está presente tanto na província quanto na cidade grande. Trata-se praticamente de um símbolo da modernidade, porque o *gauche* condensa um conflito básico: o desequilíbrio entre realidade interior e exterior. Compreende-se o *gauche* como o ser “desarticulado da realidade, ou o Eu *versus* o Mundo” (SANT’ANNA, 1992, p. 39). Conflito que pode representar a continuidade do legado baudelairiano e do nascimento da poesia moderna: se para o poeta francês a poesia constituía uma tensão entre o *spleen* e o ideal, para Drummond ela constitui a desarmonia entre o que é e o que deseja ser, cujo resultado é a personagem *gauche*.

Isto não quer dizer que o anti-herói, o *gauche*, seja uma invenção dos tempos modernos ou da literatura moderna. Esse personagem sempre esteve presente na tradição

cultural, mas com nomes diferentes. Seu pai Adão pode ser Dom Quixote, pois como este o *gauche* investe-se da posição de “cavaleiro errante que se esquivava de todas as convenções” (SAID, 2005, p. 34). O pícaro pode ser considerado uma espécie de anti-herói, “um ancestral do *gauche* de hoje” (SANT’ANNA, 1992, p. 29). O pícaro, por exemplo, deixa o ambiente familiar e não encontra paradeiro fixo, aproximando-se, assim, do *gauche* drummondiano. O exemplo de *gauche* completo – *gauche* psicológico, social, literário, metafísico – é Kafka e a parábola de sua vida-obra: “Estudando num colégio alemão em Praga, falando língua alemã antes da tcheca, escritor num universo de comerciantes, acuado como judeu numa sociedade cristã e emparedado como filho diante do pai” (SANT’ANNA, 1992, p. 30) – “K., solitário de Kafka” (“A. B. C. Manuelino”, VP). Drummond se impõe como *gauche* já no meio familiar, pois recusa a linhagem de mineradores e fazendeiros.

O *gauche* está presente em toda obra drummondiana – embora como constata Sant’Anna (1992) apareça apenas duas vezes, em “Poema de Sete Faces” e “A Mesa” –, pois constitui uma espécie de institucionalização de Drummond. O *gauche* seria uma espécie de presença-ausência, já que não está presente diretamente – graficamente não é uma palavra presente –, mas constitui elemento fundamentalmente significativo dentro da obra, desdobrando-se em “José”, “Carlito” e “K”: “uma letra perdida”. “O poeta institucionalizou um de seus traços psicológicos revertendo-o em favor do personagem através do qual se organizou estética e existencialmente” (SANT’ANNA, 1992, p. 23). Se, por um lado, *gauche* apresenta traços psicológicos de Drummond, por outro, o poeta conseguiu transformá-los em personagem, convertendo-os em uma figura estética: o *gauche*.

Mário de Andrade reconheceu em *Alguma Poesia* a presença psicológica e individual de Drummond. Para ele o livro apresenta um indivíduo excessivamente tímido. “A análise de *Alguma Poesia* dá bem a medida psicológica do poeta. Desejaria não conhecer intimamente Carlos Drummond de Andrade pra melhor achar pelo livro o tímido que êle (sic) é” (ANDRADE, 1972, p. 33). Mas devido a sensibilidade e a inteligência, também exageradas em Drummond, o poeta não é um tímido perfeito, já que esses três sentimentos – timidez, inteligência e sensibilidade – são contraditórios. Dessa contradição ou do “combate” dessas forças é feita a poesia drummondiana (ANDRADE, 1972).

Segundo informação de Affonso Romano de Sant’Anna (1992, p. 23), “Mário de Andrade parece ter sido o primeiro a perceber a superposição de traços psicológicos do autor sobre o personagem *gauche*”. Para Sant’Anna, o *gauche* seria a institucionalização de um dos traços psicológicos do poeta. Assim, o “*gauche* tímido que a tudo assiste a distância é a

tomada de consciência do poeta de sua própria constituição psicológica” (SANT’ANNA, 1992, p. 23). Porém, como se trata de uma projeção é um ser diferenciado do autor, uma tentativa de construir o seu duplo que, no entanto, pode ser “sua imagem e semelhança”, caracterizando uma poesia em que “autor e personagem se alternam e se mesclam no mesmo contexto” (SANT’ANNA, 1992, p. 23). A presença de indícios psicológicos na poesia drummondiana justifica a presença de dados biográficos na análise dos poemas.

Paul Valéry (1991, p. 50) considera “que o conhecimento da biografia dos poetas é um conhecimento inútil, se não prejudicial, ao uso que se faz de suas obras”. Procurou sempre se distanciar das curiosidades biográficas para, assim, não fugir do objeto estudado. “Nada sabemos sobre Homero. A *Odisséia* nada perde de sua beleza marítima com isso...” (VALÉRY, 1991, p. 50). No entanto, ao estudar a poesia de Villon e Verlaine, Valéry (1991, p. 50) percebe que “desta vez o problema biográfico é inevitável. Ele se impõe, e devo fazer o que acabo de recriminar”. É, nesse sentido, que se considera aqui os dados biográficos de Drummond. Eles se impõem, como elementos que, se não alteram o conteúdo estético ou tornam a obra mais válida, podem ajudar a situá-la, esclarecer a análise e enriquecê-la.

A relação entre poesia e biografia também é percebida por Emanuel de Moraes. Para ele, conhecer a poesia drummondiana é conhecer ao mesmo tempo o poeta e o indivíduo Drummond. Em seu estudo, Moraes (1972, p. 22) observa que se o destino *gauche* se apresenta primeiro como sina, predestinada pelo “anjo torto”, depois pode-se compreendê-lo mais como “um desejo perseguido”. Uma espécie de vontade própria, que não significa uma atitude contra a vida, mas seu *gauchisme* é consequência da tensão “entre o que é e o que aspira – ou inspira, a partir da imagem do itabirano – como um dever-ser” (MORAES, 1972, p. 23), conforme confirmam os versos: “poder/ de sentir, mais que o vivido,/ o que pudera ter sido,/ o que é, sem jamais ser” (“O Lado de Fora”, BT). Seu *gauchisme* é resultado da não aceitação do mundo como ele é, uma atitude não conformista. Devido a essa tensão entre o ser e o dever-ser, surgem as conhecidas tortuosidades da poesia drummondiana: “anjo torto”; “olho torto”; “Casas torcidas”; “lição tortuosa”.

É consenso entre os críticos a definição da poesia lírica como característica daqueles textos voltados para o *eu*. O que a define essencialmente é a subjetividade. Um processo que se inicia no Renascimento e tem seu apogeu no Romantismo, identificado por uma “hipertrofia do *eu*” (MINAS GERAIS, 1981, p. 32) e por uma poesia declaradamente confessional. Valéry (1991, p. 50) diz que a maior parte dos poetas, entre eles os líricos, fala

de si mesmos. “E de quem, e do que, poderiam falar bem? O lirismo é a voz do *eu* transportada para o tom mais puro, se não o mais elevado”.

O primeiro livro de poesia de Drummond não se limita ao lirismo confessional, típico dos escritores românticos, que nele está presente mas de maneira transfigurada. No poema de abertura surge a identificação: “Vai, Carlos, ser *gauche* na vida” – “seu primeiro verso público autobiográfico” (MINAS GERAIS, 1981, p. 32), que reaparece em outros momentos: “O mundo te chama:/ Carlos! Não respondes?” (“Carrego Comigo”, RP). Fato interessante notado por Emanuel de Moraes (1972, p. 233) é que “Carlos” é empregado no início em função vocativa, como se atendesse a um chamado, “configurado no seu *anjo torto*, a lhe apontar um caminho ou uma evasiva da vida, no entanto, vida em transcurso, com as opções a serem vividas”. Essa “posição psicológica”, de acordo com Moraes ainda, é substituída, a partir do poema “Os Últimos Dias” (RP) por “um ver-se passado”. Seu nome é empregado, agora, como objeto: “adeus, composição/ que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade”. A dimensão do tempo fez-se presente.

A auto-identificação, “Carlos”, aponta “para a condição pós-romântica do poeta e da poesia” (CHAVES, 2002, p. 81).

E o nome ‘Carlos Drummond de Andrade’ passa a designar não apenas um determinado poeta de carne e osso, mineiro de nascimento, carioca por adoção, mas torna-se também a máscara, a representação, a persona ou *alter ego* do homem qualquer, do indivíduo-em-geral (MORICONI, 2002, p. 54).

Não se trata do indivíduo “Carlos”, mas, como continua Moriconi (2002), de um “nome-máscara do poeta”, um *eu* que já é *outro*. Tampouco se trata de um Poeta – com maiúscula – ou de um *eu* românticos, considerados indivíduos superiores e geniais, dotados de extraordinária sensibilidade e talento. Mas um *eu* imerso no cotidiano, a ponto de ser confundido com a própria multidão. Nem se trata de um *eu* autobiográfico, confundindo vida e poesia. Embora, não se pode negar que a poesia de Drummond instaura uma problemática: a polêmica e discutível relação entre biografia e poesia. Dicotomia também aplicada ao estudo da poesia baudelairiana, pois a estrutura de *As Flores do Mal* não se explica por uma “disposição engenhosa” ou por “uma chave secreta”, mas “repousa na exclusão sem

condescendência de todo tema lírico que não estivesse cunhado pela experiência dolorosa e personalíssima de Baudelaire” (BENJAMIN, 1989, p. 152).

Baudelaire assumia certas *personas* literárias, como o dândi, o *flâneur*, o homem na multidão; “estava sempre assumindo novos personagens. *Flâneur*, apache, dândi e trapeiro, não passavam de papéis entre outros, pois o herói moderno não é herói – apenas representa o papel do herói” (BENJAMIN, 1989, p. 94). É como se a cada dia Baudelaire assumisse uma aparência distinta. Drummond, desde o início de sua carreira profissional em que publicava seus escritos em jornais e revistas, também usava de certas *personas* ou pseudônimos. O poeta fez uso de vários disfarces poéticos, alguns apenas com iniciais: I, C, A. C., e outros usando nomes: André Silviano, Belmiro Borba, Antonio Crispim. O “processo de camuflagem via pseudônimos”, de acordo com Maria Zilda Cury, marcou a produção drummondiana, principalmente em suas primeiras crônicas publicadas no *Diário de Minas*. Esse “uso de jogo de máscaras com o leitor” acentuou a posição do “escritor eternamente *gauche*” (CURY, 1998, p. 19), revelando um processo de dissimulação do autor. “O uso de tal máscara dissimula a pessoa do poeta diante o leitor, ludicamente possibilitando uma visão múltipla do fazer literário. (...) À situação *gauche* do uso do pseudônimo, junta-se a blague de um eu que – duplamente – burla o leitor” (CURY, 1998, p. 182-183).

Apesar de fazer uso de disfarces poéticos, Drummond em seu poema de estréia, usa seu nome: “vai, Carlos, ser *gauche* na vida” (“Poema de Sete Faces”, em AP); em outros momentos também faz uso do homônimo: “O passarinho dela/ está batendo asas, seu Carlos” (“O Passarinho Dela”, em BA) ou ainda, “Carlos, sossegue, o amor/ é isso mesmo que você está vendo” (“Não se Mate”, em BA). Mas, de acordo com Sant’Anna (1992, p. 45), “esse homônimo já é uma diferenciação do autor. É ele tal qual se imagina e como literariamente se compõe”. Segundo o autor, ainda, há três disfarces centrais na poesia de Drummond: Robinson Crusóe, José e Carlito. O primeiro, acompanhado da temática da ilha, aparece em sua poesia e prosa. A ilha passa a ser vista como o lugar ideal, o paraíso terrestre, o lugar sonhado, uma espécie de Pasárgada. “José” é para Sant’Anna um dos disfarces mais bem acabados de Drummond, sendo mais *gauche* que Carlos, pois se trata de uma invenção mais bem apurada:

Em Carlos o poeta se reconhece como um gêmeo, mas José está a meio caminho entre ele e o leitor. Principalmente, José não tem lastro familiar. Não tem sobrenome, não de sabe de onde veio nem para onde vai. Tem a

chave na mão, mas não existe porta. Quer voltar ao passado, mas o passado secou. Suas alternativas não passam de hipóteses seguidas de reticências. Até a morte lhe é estranha. José é essencialmente o ser aporético. É uma espécie de zero à esquerda, símbolo de uma era de massificação, época de objetos e não de sujeitos (1992, p. 54).

José é, enfim, a encarnação do homem moderno, perdido em interrogações, sozinho na multidão, sem mulher e sem destino, sem individualidade, “você que é sem nome”. Por último, tem-se o disfarce poético Carlito que pode ser um exemplo de *gauche*, pois é um personagem desajustado com o mundo, vivendo no limite entre realidade e fantasia. Compõe vários personagens, vários “vagabundos que o mundo repeliu”: o bombeiro, o caixeiro, o doceiro, o emigrante, o maquinista, todos disfarces do *gauche* que, por fim, é disfarce do próprio Drummond, parecendo-se com ele no humor e na ironia: “poeta desengonçado” e “dos mais expostos à galhofa”. Carlito é “personagem fragmentado num mundo descontínuo, pícaro moderno através de quem se critica toda uma sociedade” (SANT’ANNA, 1972, p. 60). É, enfim, um personagem moderno.

A poesia drummondiana dificilmente pode ser desvinculada de sua biografia. Esse procedimento explica o uso de referências às suas confissões, muitas delas feitas em entrevistas e outras em seu diário, e em sua biografia. São fontes que ajudam a conhecer as sete faces do poeta. “O eu drummondiano é o decalque constante das mil veredas de uma biografia”. Talvez o termo mais correto seria um *eu* autográfico. Um “eu que se conhece enquanto se escreve, enquanto fala de si” (MORICONI, 2002, p. 55). O termo “autográfico” foi usado por Décio Pignatari (2004, p. 108): “O Drummond autobiográfico é antes autográfico: escreve-se a si mesmo para ser”. O próprio poeta confessa, numa de suas últimas entrevistas, que escolheu a poesia porque “é o veículo literário que permite mais diretamente a expressão da emoção e a auto-confissão. Minha poesia é confessional” (CURY, 1998, p. 154).

Desse modo, o que seria apenas biográfico e particular é convertido, graças à palavra poética, em elemento bibliográfico. Sua personalidade e sua individualidade acabam sendo transferidas em linguagem, sem, contudo, deixarem de ser transfiguradas em imaginação. “Isto não torna a poesia menos verdadeira que a vida. Acontece uma integração tal que a vida é que passa a ser imaginação em torno de uma obra concretamente realizada. A poesia é a melhor biografia do poeta” (SANT’ANNA, 1992, p. 26), como esclareceu Drummond na citação acima, ao afirmar o teor confessional de sua poesia. Essa característica pode levar a

pensar numa obra marcadamente individualista. A aparente individualidade, no entanto, é transfigurada em temática universal.

Um dos grandes segredos da poesia de Drummond parece ser o caráter altamente pessoal de sua impessoalidade. O poeta está falando dele mesmo o tempo todo, mas ninguém nota. Até mesmo quando dialoga consigo através do duplo ‘Carlos’, parece ao leitor que esse personagem é um *alter ego*, um comum de dois. Este dado confirma que sua poesia soluciona um conflito básico de toda obra artística: o dualismo particular e universal, fazendo com que esse poeta de Itabira do Mato Dentro, habitante de uma cultura periférica, esteja ao nível dos melhores poetas de seu tempo, em qualquer ponto do globo (SANT’ANNA, 1992, p. 28).

Uma identificação pessoal, e ao mesmo tempo um disfarce, pode ser interpretada também no uso do pronome *eu*: “Eu também já fui poeta./ Bastava olhar pra mulher,/ pensava logo nas estrelas” (“Também já Fui Brasileiro”, AP), pronome “visível e audível, ou elíptico, é o mesmo” (MINAS GERAIS, 1981, p. 32). Não se trata mais, no entanto, de um *eu* pessoal, a moda dos românticos, mas um *eu* impessoal e objetivo, desdobrável em vários *eus*, um pronome de várias primeiras pessoas que se identificam ao eu drummondiano. Processo iniciado no Romantismo, embora a partir dele “a hipertrofia do *eu* atinge tal ponto, que em certos poetas teve de desdobrar-se em vários *eus*. Drummond inventa um *eu* inumerável” (MINAS GERAIS, 1981, p. 32) – exemplo clássico seria o de Fernando Pessoa. Ao inventar um “*eu* enumerável”, o poeta mineiro transforma o que era lirismo confessional em lirismo objetivo e impessoal, participando, assim, de uma confiança e convivência social, sua subjetividade é de todos. Seria uma espécie de “lirismo de primeira pessoa transferida” (MINAS GERAIS, 1981, p. 33), ou seja, de um leitor que se identifica com o autor e vice-versa. Ou “e já não sou o que admira o poeta, sou, transfigurado, o poeta, porque tudo o que nele se comunica é tirado de dentro de mim ou criado dentro de mim, leitor”.

2.4 Ser *gauche* na vida⁷

Os homens estão cá fora, estão na rua.
A rua é enorme. Maior, muito maior do que eu esperava.
(“Mundo Grande”, *Sentimento do Mundo*)

O *gauchisme* se revela em alguns momentos da biografia de Drummond, importantes nesse estudo na medida em que o comportamento do indivíduo poeta pode ajudar a compreender as contradições e significações de sua poesia. O próprio ato de escrever poesia pode ser interpretado como uma espécie de *gauchisme*, pois o poeta é aquele que “sempre diz outra coisa, inclusive quando diz as mesmas coisas que o resto dos homens de sua comunidade” (PAZ, 1982, p. 231). A palavra poética estabelece uma contradição: ela fala a mesma coisa que todos dizem num determinado momento, mas também “outra coisa”, estabelecendo, assim, a dualidade histórica e a-histórica da natureza poética. Ao revelar essa “outra coisa”, os poetas historicamente, desde a expulsão da República por Platão, têm sido considerados seres à margem da sociedade, exilados sociais. O Estado, a Igreja e outras instâncias de poder conferem à palavra poética uma revelação implícita que pode ser perigosa. “A palavra poética jamais é completamente deste mundo: sempre nos leva mais além” (PAZ, 1982, p. 231).

Dessa forma, pode-se compreender porque os poetas, durante os séculos foram considerados indivíduos à parte, loucos ou profetas. Com a modernidade, essa idéia parece ter sido atenuada e o poeta, como descreveu Baudelaire, poderia andar nas ruas sem auréolas em suas cabeças. Isso porque as transformações materiais e sociais atingem o trabalho do artista e sua obra. Baudelaire teve consciência em sua época da mudança da arte em produto, em algo vendável, sem, no entanto, obter êxito no mercado literário, ao contrário de Hugo e Eugène Sue. O literato, como a arte, é assimilado por ele à prostituição e à puta e o bulevar é o espaço onde se dá a assimilação do literato à sociedade. “No bulevar, passava suas horas ociosas, exibindo-se às pessoas como parcela de seu horário de trabalho” (BENJAMIN, 1989, p. 25). E, assim, exercia seu ofício de homem das letras, seguindo a lição de Marx de que o valor de uma mercadoria está relacionado ao tempo de trabalho gasto para produzi-la, e se o tempo de

⁷ Verso do “Poema de Sete Faces” (AP).

trabalho do poeta é o ócio, o preço de sua mercadoria é incalculável. Esse fato explica os altíssimos valores pagos pelos honorários de escritores, como Dumas e Lamartine, por suas produções folhetinescas.

Por essa perspectiva, compreende-se a assimilação do poeta à puta. “O grande poema introdutório de *As Flores do Mal*, *Ao Leitor*, apresenta o poeta na posição desvantajosa de quem aceita moedas sonantes por suas confissões” (BENJAMIN, 1989, p. 29). Já o conhecido poema em prosa de Baudelaire, “A Perda do Halo”, de 1865, revela a mudança na concepção do artista e da arte. Apoiando-se na teoria de Marx, Berman diz que nesse poema convergem dois mundos: o mundo até então sagrado da arte e o mundo comum. A vida torna-se “dessantificada”, assim, advogados, médicos, poetas, homens da ciência que se julgavam superiores às pessoas comuns são despidos de seus halos e, devido ao capitalismo, às novas relações de trabalho, são vistos simplesmente como trabalhadores assalariados. As descrever “os intelectuais como assalariados, Marx está tentando fazer-nos ver a cultura moderna como a arte da moderna indústria” (BERMAN, 1986, p. 113) – é, enfim, a dessacralização da arte. E a função desse poema em prosa é justamente desfazer a crença na santidade da arte e do próprio poeta como mago, gênio ou profeta.

Tanto os intelectuais quanto os artistas precisam vender seus produtos, seus sentimentos, suas confissões, seu próprio ser, como qualquer outra mercadoria, e precisam trabalhar para sobreviver. “Assim, eles só escreverão livros, pintarão quadros, descobrirão leis físicas ou históricas, salvarão vidas, se alguém munido de capital estiver disposto a remunerá-los. Mas as pressões da sociedade burguesa são tão fortes que ninguém os remunerará sem o correspondente retorno” (BERMAN, 1986, p. 113), ou seja, eles só vendem se houver lucro para seus investidores. Os escritores precisam, de certa maneira, venderem-se, mostrar porque merecem ser comprados e o destino de sua “mercadoria” não está na verdade, beleza ou valor, sua aura é apenas incidental. Se for verdade que se vendem para sobreviver, é também legítimo que o produto vendido expressa desejo de comunicação, de dialogar com outras pessoas.

O poeta ao perder o halo na lama revela dois grandes temas da modernidade: o fato de que a poesia pode ser encontrada em lugares hipoteticamente “apoéticos”, ou lugares inferiores, ou nas pequenas coisas e fatos – em pedras que há no caminho –, e o fato do artista, na modernidade, assumir um papel de anti-herói, um dos paradoxos da modernidade. Nesse sentido, os poetas modernos “se tornarão mais profunda e autenticamente poéticos quanto mais se tornarem homens comuns (...). Baudelaire deseja obras de arte que brotem do

meio do tráfego, de sua energia anárquica, do incessante perigo e terror de estar aí” (BERMAN, 1986, p. 155).

Enquanto Drummond faz “A saparia toda de Minas/ caoxa[r] no brejo humilde” (“Festa no Brejo”, AP), Baudelaire, ao fazer o poeta caminhar no lamaçal, sugere que a arte moderna deve acompanhar o movimento das transformações da vida moderna e o artista deve empenhar-se em usar essas inovações, tentar trazê-las para sua obra e buscar, desse modo, expressar as forças explosivas e contraditórias da modernidade. O artista moderno deve, na visão baudelairiana, sentar praça na multidão, casar-se com ela, estar dentro do movimento das metrópoles. Pois é nos grandes centros urbanos que a modernidade pode ser vivenciada e sentida. Ao que parece, mesmo diante do discurso teórico de Baudelaire, somente no século XX os artistas – como Eliot, Pound e os vanguardistas – souberam como fazê-lo, através de montagens e colagens, do verso livre e do fluxo de consciência no romance moderno. Assim, a vida moderna parece estar “nos poemas que aceleram como automóveis, nas pinturas que explodem como bombas” (BERMAN, 1986, p. 141).

Alguns dados biográficos revelam a psicologia *gauche* de Drummond e servem como motivos estéticos. “O *gauche* intelectual transferiu para suas ações o seu desajustamento. Alguns desses fatos se incorporam à própria lenda literária” (SANT’ANNA, 1992, p. 25). São revelados desde a infância. O corpo franzino – “hirto, magro, como um I” (“O Lado de Fora”, BT) –, inapto para os passeios a cavalo, e a personalidade introvertida do menino que passava horas sozinho, lendo ou vendo passarinhos, aparece no poema em prosa “Procurar O Quê” (BT):

Me chamam de bobo porque vivo olhando aqui e ali, nos ninhos, nos caramujos, nas panelas, nas folhas de bananeiras, nas gretas do muro, nos espaços vazios. (...) Meu irmão diz que não tenho mesmo jeito, porque não sinto o prazer dos outros na água do açude, na comida, na manja, e procuro inventar um prazer que ninguém sentiu ainda.

A expulsão do colégio leva o menino a ser identificação ao anarquista: “acabei expulso do colégio como ‘anarquista’ teórico (e católico praticante, eu, o temente a Deus, o comungante das nove primeiras sextas-feiras do mês)” (DRUMMOND, 1987, p. 38). Um anarquista, mesmo a sua revelia, que revela sua personalidade *gauche*. A vida “torta” continua em Belo Horizonte, um “ambiente de travas e tédio” e Drummond, juntamente com outros

jovens – entre eles Abgar Renault, Milton Campos, Pedro Nava, João Alphonsus – formavam uma espécie de boêmia estudantil nas pacatas, mas surpreendentes noites mineiras: “A noite mineira é mais tranqüila:/ convida, camarada,/ a pecar mais um momento, um só, bem lento” (“Vigília”, BT). Estudantes que se diferenciavam dos demais e se sobressaiam devido a intelectualidade e a atividade literária. Na verdade, esses jovens parecem ter “chegado demasiado cedo para aquele momento. (...) [E] a sociedade mineira teve que aprender a ser contemporânea daqueles escritores” (SANT’ANNA, 1992, p. 62). Esse grupo diferenciava-se da maioria por suas atitudes e, talvez, sobretudo, pela atividade literária, significamente moderna num ambiente tradicionalista. Dessa forma, eles podem ser considerados *gauches* ou modernos em pleno ambiente provinciano e recatado.

Em Belo Horizonte, *gauchisme* e boêmia parecem estar relacionados. Essa relação pode ser percebida em alguns episódios envolvendo Drummond. Primeiro ele protagoniza uma desavença com o delegado de polícia.

Nunca fiz discurso em minha vida, mas lá uma noite me vi diante das portas cerradas da empresa funerária do Bié prata, integrado em multidão ululante que pretendia fazer o enterro simbólico de um delegado de polícia, conhecido pelo rigor de seus métodos. Não sei por que, investi-me na função de porta-voz da malta de estudantes, e reclamei um caixão para a autoridade. Como não me dessem o caixão, declarei moralmente morto e insepulto o objeto de nossa ira (DRUMMOND, 1987, p. 62).

Milton Campos, amigo de Drummond e relacionado com o delegado, pôs fim ao embate dizendo a este que temia um “encontro violento” entre os dois, pois Drummond “era de gênio imprevisível, pertencente a uma família de coronéis ferozes, célebres no mato-dentro, etc...” (DRUMMOND, 1987, p.63). E, assim, o delegado não mais incomodou.

Outros episódios boêmios podem ser identificados nas expedições “noturnas com o objetivo de arrancar placas de doutores e trocá-las de endereço ou jogá-las no ribeirão Arrudas” (DRUMMOND, 1987, p. 70). Sant’Anna (1992, p. 26) vê uma relação entre o verso “Pôr fogo em tudo, inclusive em mim” (“A Flor e a Náusea”, RP) com o incêndio de uma casa em Belo Horizonte, uma relação também perceptível nos versos seguintes: “[somos] arrancadores de placas de advogados e dentistas/ em noites de pouca ronda,/ pequenos

incendiários sem tutano/ de atear completas labaredas” (“Doidinhos”, BT). O poeta confessa ter participado desse episódio:

Atear fogo em casa de família nossa amiga, sem um pingão de atenuante que de certo modo explicasse ato absurdo como esse (por exemplo, estarmos de pileque), e depois ir correndo acordar as bonitas moradoras para nos oferecermos como providenciais apagadores de incêndio (DRUMMOND, 1987, p. 70).

Seu companheiro incendiário era Pedro Nava. Os dois além de incendiar bondes, também ateavam fogo “em combinações femininas penduradas no varal”, apenas para assistirem ao espetáculo de senhoritas desesperadas com suas roupas íntimas, conforme verifica José Maria Cançado (2006, p. 85). Este ainda cita um episódio menos fogueteiro “e mais de escracho sutil”: Drummond entrou na fila várias vezes para cumprimentar Mello Viana, então presidente do estado mineiro. Repetia a cena de maneira séria e respeitosa, ridicularizando o presidente e a falsidade da cerimônia.

Das ruas belo-horizontinas, Drummond faz seu clube, distinto daquele das altas rodas sociais, “com senhoritas mui prendadas/ sob o olhar magnético de pais, mães, irmãos”. Como não sabe dançar, e é um *gauche*, seu clube é as ruas: “É meu clube a calçada./ A calçada sem música” (“O Não-Dançarino”, BT).

A vida boêmia de Drummond parece ter durado os anos em que se dedicava ao curso de farmácia. Sustentado pelo pai, passava os dias e as noites a vadiar, saboreando o que na época o ambiente provinciano podia oferecer. Uma atitude que, em entrevista, Drummond atribui às cinzas que restaram da expulsão do colégio.

Eu fui um estudante vadio. Depois que fui expulso de um colégio de Friburgo, a minha vida mudou muito. Eu me senti assim oprimido, esmagado por uma injustiça muito grande. Isso psicologicamente influenciou muito na minha vida. Eu, de bom estudante que era, passei a ser um mau estudante, um vadio, um irresponsável. E saindo da disciplina, do jugo de um colégio interno, durante dois anos, passei para a vida livre de Belo Horizonte, vida de pensão, de estudante, boemia (sic) toda noite, ia ceiar ou visitar o cabaré, aquelas coisas de Belo Horizonte dos anos 20 (CURY, 1998, p. 154).

A boêmia parece mesmo ser um traço revelador da modernidade. É com esse tema que Walter Benjamin (1989, p. 30) inicia suas reflexões sobre Baudelaire, incluindo o poeta francês “na irmandade da boêmia”. Boêmia, ainda, liga-se a um espírito renovador e revolucionário. Uma busca por caminhos diferentes do tradicional, mesmo que muitas vezes esses caminhos sejam tortos, como parece ter sido o dos conspiradores franceses, recrutados entre os boêmios freqüentadores das tavernas, e dos futuristas, ligados ao fascismo.

Traços da boemia (sic) – detectáveis também na atitude modernista do grupo renovador paulista – acabam por compor certa feição desafiadora dos rapazes de Belo Horizonte. Comum às vanguardas que agitavam na Europa, não deixava de escandalizar o meio belo-horizontino essa atitude mais descompromissada. A boemia (sic) imprime, por si mesmo, um caráter ambivalente na relação com a tradição cultural. Ainda assim, a boemia (sic) pode significar uma abertura para novas visões da cultura (CURY, 1998, p. 88).

Os outros jovens mineiros também participavam da boêmia, mas ao lado dela tinham o trabalho. Milton Campos, por exemplo, era funcionário do Tribunal de Justiça e Abgar Renault da Estrada de Ferro Oeste de Minas. Drummond se considerava o mais vadio de todos, pois não trabalhava e sua vida era regida por dois pólos: o namoro e a literatura. Estavam apenas reunidos em torno de uma paixão comum: a literatura. “O bom do nosso grupo era que, amando a literatura, não formávamos propriamente um grupo literário. Se uma parte dela, com o tempo, foi assim classificada, não fizemos força para isto. Não lançamos manifesto. Não elaboramos estratégia literária” (DRUMMOND, 1987, p. 44). Eram poetas brincando de modernismo, tentando evitar a glória e seu cheiro de mofo.

Era melhor quando nos apontavam como os párias, os marginais da literatura. Tínhamos bom humor suficiente para nos divertir com os xingamentos, as pedradas. Hoje, quem fala mal de nós? Os garotos de colégio nos estudam, nos entrevistam de gravador em punho. É a glória! e a glória, você sabe muito bem, cheira a mofo e a defunto. Era tão gostoso brincar de modernismo... Nos compêndios, nos tornamos defuntos importantes. O melhor é não ter importância e estar vivo (DRUMMOND, 1987, p. 50).

Brincar de modernismo revela descompromisso com qualquer ideário estruturado e bem organizado, pelo menos até a publicação de *A Revista*, em 1925. Para esses jovens estudantes, as academias e os salões literários foram substituídos por um ambiente especificamente moderno e urbano: os cafés. Assim, os encontros da boêmia estudantil mineira aconteciam ao redor das mesinhas de mármore do Café Estrela – “nosso castelo, a Confeitaria Estrela”, (“Doidinhos”, BT) –, na Rua da Bahia, a “sagrada rua intelectual de Minas Gerais, diante da cerveja *glacée* ou *frappée* cuidadosamente verificada no grau de friquidez. Se o dinheiro não dava, a cervejinha era trocada pelo humílimo café com leite, pão e manteiga, média clássica” (DRUMMOND, 1987, p. 44). Nessas mesinhas, Drummond e seus amigos ficavam horas e horas, conversando sobre literatura e revelando uns aos outros suas primeiras composições literárias.

O descompromisso de formar um modernismo mineiro e um certo espírito revolucionário parecem ser uma atitude natural e decorrente da mocidade. Mesmo desconhecendo as teorias freudianas no início do século XX, os jovens mineiros sentiam o ímpeto de praticar um ato externo – como arrancar placas ou cartazes e incendiar casas – motivados pelo desejo de resolver contradições internas. Como Baudelaire antes tentou resolver seus problemas com o padrasto, o general Aupick, “numa esquina de Paris, agitando uma espingarda e proferindo as palavras ‘Abaixo o general Aupick’” (BENJAMIN, 1989, p. 11).

Jovens boêmios e vadios que, no entanto, fizeram história, destacando-se na política, na administração, na medicina e na literatura. Assim, Mário Casassanta reformulou o ensino estadual, em 1930 era Reitor da Universidade; Capanema era secretário do interior e, mais tarde, Ministro da Cultura; Abgar Renault era deputado desde 1927 e foi um grande educador, João Alphonsus deixou contos e Emílio, poesia, tendo os dois ocupados cargos de destaque na administração estadual (DIAS, 1971); e Drummond se consagrou como o grande poeta do século XX e de toda a literatura brasileira. De acordo com Willi Bolle, a boêmia de que fala Benjamin (2000, p. 75), pode ser vista como um “personagem coletivo”. É dela que surge a maioria dos literatos. “Focalizando esse meio, Benjamin ilustra o processo de proletarização do escritor autônomo, com Baudelaire em primeiro plano” (BENJAMIN, 1989, p. 75). Nesse instante inicial de seu trabalho, Benjamin procura realizar uma descrição polifônica da história. Não retrata apenas a burguesia culta, os historiadores oficiais, os capitalista, mas os conspiradores, os boêmios, os catadores de lixo, os vagabundos e o *flâneur*.

Se *gauchisme* e boêmia parecem andar juntos, também pode caminhar lado a lado com eles a *flânerie*. “Nas vitrines da metrópole, o consumidor, como um príncipe, tem a seus pés a abundância das mercadorias de todos os países do mundo” (BOLLE, 2000, p. 29), nelas o *flâneur* se sente inebriado pela possibilidade de encontrar o novo em cada esquina. “A cada passo, o andar ganha uma potência crescente; sempre menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes e sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distantes, de um nome de rua” (BENJAMIN, 1989, p. 186). Nessa atmosfera, o indivíduo sente-se em estado de êxtase, sentindo-se no centro do universo. O *flâneur* é também uma mercadoria, pois compartilha com ela a mesma situação, porém não sabe que ele próprio é uma mercadoria e está à venda. Ele se “dirige à feira; pensa que é para olhar, mas, na verdade, já é para procurar um comprador” (BENJAMIN, 1989, p. 30).

O trabalho literário pode, portanto, ser assimilado a duas imagens alegóricas: a da Prostituta, pois tal como ela o poeta “vende sua intimidade”; e a do *Flâneur*, “um tipo de identificação que lhe permite contemporizar sua ambigüidade” (BOLLE, 2000, p. 78), admirar e ser admirado. O poeta percebe, através de sua postura *flâneur*, o encanto da multidão e das mercadorias, mas percebe também o caráter ilusório desse encanto. O *flâneur*, esse tipo social da segunda metade do século XIX que vive e encontra nas ruas parisienses o seu habitat, pode ser visto como uma representação do literato moderno. Suas sensações e sonhos são expressos em gêneros específicos da modernidade: o romance-folhetim, as fisiologias, as histórias de detetive a poesia do apache. “A análise desses gêneros leva à compreensão do imaginário social e da mentalidade” (BOLLE, 2000, p. 78). A figura do fisiologista, indivíduo que no início se ocupava nas feiras da descrição das pessoas que nelas circulavam, está na origem do *flâneur*. Se este se assemelha ao poeta, aquele também se aproxima da imagem do escritor: “Ambos seguram na mão um instrumento para desenhar ou fazer anotações, ambos são viajantes entre o próximo e o longínquo, entre o pequeno mundo do gabinete de estudos e os vastos horizontes da metrópole e do mundo” (BOLLE, 2000, p. 366).

O *flâneur* poder ser considerado, usando a expressão de Willi Bolle (2000), a “abreviatura” de uma época, da época moderna. Seria uma espécie de figura que serve para orientar e mapear a sociedade moderna. Possui um vivo interesse pelo espetáculo da cidade e mantém viva a disposição para o ócio e para o devaneio. Esse passeio pela cidade, no entanto, pode causar a náusea ou o tédio urbano.

O ócio está ligado ao modo burguês e aristocrático de vida. Durante o feudalismo, não ter de trabalhar era considerado um privilégio, um privilégio aristocrático reconhecido e perseguido cuja origem já está na *polis* grega. O ócio que retorna no *flâneur* pode estar antes na figura do interlocutor escolhido por Sócrates na feira ateniense (BENJAMIN, 1989, p. 176). Ou pode estar um pouco depois: “Platão e Aristóteles menosprezam o trabalho de escravos, artesãos e comerciantes” (BOLLE, 2000, p. 374). Se, por um lado, o ócio dos aristocratas ou dos indivíduos de posse que não precisam trabalhar representa uma atualização histórica do desejo de não trabalhar, por outro lado, pode ser visto criticamente como uma “falha” social, pois a folga de poucos privilegiados é sustentada pela força de trabalho, muitas vezes escravo, de muitos.

Na sociedade burguesa, a arte de flunar tal como foi cultivada das décadas de 1830 e 1840 em Paris, foi derivada do antigo ócio feudal. No período entre o enfraquecimento da aristocracia e a estabilização da burguesia no poder, as avaliações do ócio são flutuantes. Rousseau, em sua luta por uma sociedade igualitária, quis manter a imagem antiga do desejo, propagando um *loisir éternel* (BOLLE, 2000, p. 374-375).

Pode-se dizer que as características do ócio aristocrático sobrevivem no *flâneur* baudelairiano e que Paris é a cidade que criou o *flâneur* “como tipo”, pois fez dela uma cidade cindida entre o quarto e a paisagem (BENJAMIN, 1989, p. 186). Sua atitude aristocrática pode ser percebida pelo fato do *flâneur* sentir-se a vontade no meio da multidão, como se estivesse em sua casa. O *flâneur* seria “um sismógrafo da história social moderna” (BOLLE, 2000, p. 375). O mundo burguês e industrial, no entanto, tendem a levar a um desencantamento e desvanecimento do ócio, pois o mundo que constrói é hostil e oposto ao espírito do *flâneur*. “Figura contrária ao espírito do seu tempo, o *flâneur* se torna, na sociedade burguesa, uma espécie ameaçada de extinção” (BOLLE, 2000, p. 375). No início, tenta resistir, fazendo de sua ociosidade um protesto, mas depois acaba se rendendo ao estilo de vida capitalista, transformando-se em agricultor ou industrial do aço. Como Baudelaire, que não podia mais flunar pelas ruas parisienses devido às perseguições de seus credores, à sua doença e às desavenças com sua amante e precisava se movimentar com cuidado para não rasgar as roupas velhas e gastas.

Se o *flâneur* na época baudelairiana ao mesmo tempo em que olhava o mercado procurava um comprador, nas décadas de 1920 e 30, Benjamin vê o mercado saturado de desempregados e não de consumidores. Esses desempregados, forçosamente desocupados, representam “*flâneurs* à revelia” (BOLLE, 2000, p. 377). Sua última encarnação seria o homem-sanduíche. “A degradação do *flâneur*, ocorrida desde a época de Baudelaire, é para Benjamin uma alegoria da deterioração das condições de vida de uma classe: o indivíduo burguês acaba como desempregado anônimo” (BOLLE, 2000, p. 377). E, assim, o mundo do ócio foi substituído pelo mundo dos negócios.

A existência e a circulação do *flâneur* foi possível devido às transformações urbanas empreendidas por Haussmann, prefeito de Paris e da circunvizinhança, sob a autoridade de Napoleão III, pois criaram novos espaços para o *flâneur*. Entre eles está a construção de calçadas largas, dos bulevares e das galerias. O “novo bulevar parisiense foi a mais espetacular inovação urbana do século XIX, decisivo ponto de partida para a modernização da cidade tradicional” (BERMAN, 1986, p.145) e sem eles a *flânerie* não seria possível. Os bulevares alteraram não só a paisagem urbana, como contribuíram para a instauração de um novo estilo de vida, pois neles circulavam uma enorme quantidade de pessoas. Assim, de um lado os bulevares permitiram que carros e pedestres circulassem de um lado a outro da cidade, aumentando o tráfego e a circulação de pessoas e contribuindo para a expansão de negócios locais. Por outro lado, para criar essas novas vias, foi necessário destruir e demolir bairros inteiros, empreendimento que ao empregar dezenas de milhares de trabalhadores atenuou o descontentamento das massas, por verem suas casas e bairros demolidos. “Por fim, criariam longos e largos corredores através dos quais as tropas de artilharia poderiam mover-se eficazmente contra futuras barricadas e insurreições populares” (BERMAN, 1986, p. 146). A cidade parisiense, com suas novas ruas largas e seguras para caminhar, com sua macadamização – “O asfalto encontrou sua primeira aplicação nos passeios” (BENJAMIN, 1989, p. 199) –, com espaço para transeuntes, com sua iluminação a gás e com seus cafés se tornam confortáveis a ponto de serem consideradas sua moradia, espécie de extensão da casa. A rua passou a ser considerada um espaço familiar:

entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivania onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente (BENJAMIN, 1989, p. 35).

A cidade revela, assim, sua dialética: de um lado é a moradia pública do *flâneur*, do outro, o seu próprio quarto. Ele se inscreve como um mediador entre o interior e as ruas iluminadas de Paris. Estas se transformam na sua Terra Prometida, é o seu chão sagrado. Assim, a rua, ao mesmo tempo em que é espaço público e coletivo, é o lugar da alcova, onde as pessoas caminham para serem vistas, mas também para estarem sozinhas. Na definição de Baudelaire, em *L'art romantique*, para o *flâneur* “é um prazer imenso decidir morar na massa, no ondulante... Estar fora de casa; e, no entanto, se sentir em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e ficar escondido no mundo” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN 1989, p. 221). Para Baudelaire, o *flâneur* seria uma espécie de “caleidoscópio dotado de consciência” que pode captar a vida em todos os seus sentidos, seria um colecionador de imagens e sensações urbanas. Seria “um observador do mercado”, uma espécie de representante do capitalista e sua ociosidade “é uma demonstração contra a divisão do trabalho” (BENJAMIN, 1989, p. 199), um protesto contra o sistema capitalista e contra o ritmo automático e desumano de trabalho imposto pelas indústrias, cujo ritmo contrastava com o andar das tartarugas que eram levadas “a passear pelas galerias” (BENJAMIN, 1989, p. 51) e serviam para ditar o ritmo do *flâneur*.

Ao passear pelas ruas parisienses, o *flâneur* leva consigo o próprio conceito de venalidade. O produto da ociosidade é, assim, mais valioso do que o do trabalho e *flânerie* pode constituir uma atividade fundamental para os grandes gênios, pois de um passeio pode vir a inspiração para uma composição artística: uma paisagem ou fisionomia pode fornecer matéria para uma pintura, um som para uma música, uma história ouvida entre o barulho dos carros e o apito da fábrica pode suscitar uma ficção que jamais poderia ser imaginada ou inventada. É o que atesta o Larousse do século XIX, numa passagem citada por Benjamin (1989, p. 234):

A maior parte dos homens de gênio foram grandes *flâneurs*, mas *flâneurs* laboriosos e fecundos. Muitas vezes, na hora em que o artista e o poeta parecem menos ocupados com sua obra é que eles estão mais profundamente imersos. Nos primeiros anos desse século via-se um homem dar uma volta junto às muralhas de Viena, não importava o tempo que fazia, sob a neve ou sob o sol: era Beethoven que, flanando, repetia mentalmente suas admiráveis sinfonias antes de pô-las no papel; para ele, o mundo já não existia; era vão as pessoas tirarem o chapéu, respeitosamente, à sua passagem, ele nada via, seu espírito estava em outra parte.

A partir da Revolução Francesa, a cidade de Paris passa por um grande processo de normatização que irá dando às casas residenciais números de identificação. Esse fato simples e aparentemente banal pode desvelar algo mais significativo: o ser humano vai perdendo sua individualidade e desaparecendo até ser identificado simplesmente como massa: torna-se multidão nas cidades grandes. A massa urbana passa a ser objeto da poesia lírica – mas é também público e leitor. Antes de Baudelaire, quem explorou a multidão foi Victor Hugo, com uma sensibilidade literária e política que faltaram ao poeta francês. A multidão está presente até mesmo em seus títulos. “Foi o primeiro grande escritor a dar títulos coletivos às suas obras: *Os Miseráveis*, *Os Trabalhadores do Mar*. Para ele, a multidão queria dizer, quase na acepção clássica, a multidão dos clientes – a massa de seus leitores e eleitores” (BENJAMIN, 1989, p. 61). Mas enquanto Hugo delineia a massa como heroína de sua “epopéia moderna”, Baudelaire sonda o indivíduo na massa, fazendo dele o herói que se refugia na cidade grande. Ele “não descreve nem a população, nem a cidade (...). Sua multidão é sempre a da cidade grande; a sua Paris é invariavelmente superpovoada” (BENJAMIN, 1989, p. 116). Baudelaire está no meio da multidão, mas também fora dela: é o espírito contraditório da modernidade.

Este espírito contraditório pode ser percebido nos caminhos de Drummond. Eles se dividem, em sua poesia, em três vias: Itabira, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, revelando uma mudança de uma perspectiva real para uma simbólica. Se no início, a terra natal – Itabira e Minas Gerais – é apenas uma alusão geográfica, posteriormente, ela se torna moldura, passado e memória: “Itabira é apenas uma fotografia”, (“Confidência do Itabirano”, SM); “Este retrato de família está um tanto empoeirado”, (“Retrato de Família”, RP) – e, assim, passa a ser revistada pela poesia de Drummond. De uma certa maneira, sua poesia simboliza a desintegração da vida rural e, ao mesmo tempo, um conflito existencial vivido pelo filho do fazendeiro na metrópole.

A viagem de Drummond de Itabira para o “mundo grande” representa os passos movediços do homem moderno brasileiro diante de um espaço geográfico hesitante entre o moderno e a tradição, entre o campo/província e a metrópole. Geografias ambíguas que desenham um mapa de um tempo histórico em que o indivíduo não acha sua morada no mundo, embora existam tantos lugares. A marcha drummondiana oscila pelo espaço contraditório das cidades modernas e a personagem *gauche*, o herói dos tempos modernos, como um estrangeiro ou cavaleiro errante, tenta traduzi-los em escrita poética, buscando decifrar o “claro enigma” da “máquina do mundo”.

3 UMA RUA COMEÇA EM ITABIRA

Restam outros sistemas fora
do solar a col-
onizar.
Ao acabarem todos
só resta ao homem
(estará equipado?)
a difícilima dangerousíssima viagem
de si a si mesmo
“O Homem; As Viagens”, *Impurezas do Branco*

Três cidades estão no meio do caminho e presentes na poesia de Drummond: Itabira, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. É, contudo, Itabira que aparece mais intensamente e está sempre sendo revisitada pela memória. Talvez Drummond sinta-se como o viajante italiano, Marco Polo, que sente dizer algo de Veneza toda vez que descreve uma cidade, pois o poeta mineiro, mesmo residindo no Rio de Janeiro e poetizando a cidade carioca, não esquece Itabira. Ou, talvez, Drummond, ao contrário de Marco Polo, que sente “medo de repentinamente perder Veneza, se falar a respeito dela” ou sinta que “falando de outras cidades, já a tenho perdido pouco a pouco” (CALVINO, 1990, p. 82), não teme perder Itabira ao falar dela, pois sua cidade natal é que o conduz pelos caminhos.

Marco Polo, ao falar e descrever as qualidades das cidades para o imperador Kublai Khan, precisa partir de Veneza e ter essa cidade implícita em sua memória. Para Drummond, também é Itabira que lhe permanece como cidade implícita, como ponto de partida, permanecendo e resistindo em sua personalidade e em sua poesia.

O sentido de Itabira para Drummond vai se alterando de acordo com sua posição no tempo e no espaço. Sua imagem tornou-se tão significativa para o poeta, emocional e artisticamente, que seria incompleto um estudo da poesia drummondiana sem levar em conta sua terra natal. Trata-se de um tema tão recorrente em sua poesia que corre o risco de ser compreendido como mito. Se a fabulação e a transfiguração de uma realidade são condições inerentes à criação mítica, pode-se pensar que Drummond criou uma Itabira mais mítica, no sentido de fantasiosa ou fictícia, do que real. De acordo com Moraes (1972), o processo acontece inversamente, pois são os fatos reais e históricos de sua cidade e de seu estado que configuram sua poesia e sua personalidade. Enfim, o seu jeito de ser e sentir “é doce herança

itabirana” (“Confidência do Itabirano”, SM). “A realidade se transforma em símbolo, que se projeta no seu caráter, na sua personalidade, na sua vida, e o poeta o põe em ação pela palavra” (MORAES, 1972, p. 3). Nesse sentido, os fatos reais configuram o poeta e ele, através de sua poesia, eleva esses fatos à categoria simbólica e mítica.

Ao recriar literariamente sua cidade natal, Drummond a eleva a categoria simbólica, sem contudo voltar às costas para os fatos reais, como a decadência e a degradação provocada pela mineração, a alteração da paisagem provocada pelo lento, mas inevitável progresso, que transformam pouco a pouco a vida e a paisagem de Itabira. Dessa forma, o estudo, se leva em conta a natureza simbólica de Itabira, como critério significativo para a compreensão dessa cidade, também considera importantes os fatos históricos e sociais para compor a sua geografia por inteira. Assim, sua cidade natal “assume, em sua poética, um papel mítico, a representar um corpo de valores tradicionais, que impregnam o caráter brasileiro e que se traduzem em modos de ser típicos e em traços peculiares da fisionomia moral de sua gente” (COUTINHO, 2002, p. LI).

Uma cidade que se inscreve na personalidade, na alma e na poesia de Drummond. Transfigurada em arte, em imagem simbólica, Itabira e os sentimentos que provoca não são mais individuais. Eles traduzem a realidade de toda uma sociedade, de todos os itabiranos.

Eu vejo em Drummond o homem que surgiu realmente desta paisagem, deste telurismo itabirano, deste ferro da terra, desta modéstia, desta introversão, deste sentimento de intensivo mais do que extensivo, desta espontaneidade de um homem ligado à terra, e ao mesmo tempo com um sentido moral e intelectual de uma curiosidade universal. (...) Drummond é um paciente, como é a terra mineira. Ele é curioso e paciente. Espera que as coisas venham. Eu vejo em Drummond um filho da terra, um filho da cidade pequena. E a cidade pequena é paciente, morosa. Tudo em Drummond parte de uma velocidade, limitada. Todo o mineiro é o antiprecipitado por excelência (ATAÍDE apud CRUZ, 2000, p. 27-28)⁸.

O que de início parece ser apenas biográfico converte-se em registro impessoal e objetivo. Drummond transcende o individualismo ao convertê-lo em uma imagem social e coletiva. Transforma em literatura sua cidade e eleva a alma de seu povo, que parecia ser apenas uma característica peculiar dos moradores de Itabira, a uma categoria universal,

⁸ Trecho do depoimento de Tristão de Ataíde concedido a Domingo G. Cruz no dia 15 de fevereiro de 1979.

convertendo o que, primeiramente, se configura como localismo em universalismo. A sua alma e de sua gente, com “Oitenta por cento de ferro”, sua tristeza e seu orgulho, estendem-se para o homem contemporâneo, não só itabirano, mas para todos brasileiros que como o poeta e os moradores da distante Itabira, sentem-se solitários, abatidos pelo progresso capitalista, perdidos num ambiente que não mais se identifica a um lar.

Se, por um lado, Itabira corresponde aos primeiros anos de vida do poeta, por outro representa às “raízes fundamentais de sua poesia” (MORAES, 1972, p. 4) e também de seu caráter. Embora para alguns estudiosos o poema “Confidência do Itabirano” (SM) é o poema paradigma do tema de sua cidade natal, pode-se considerar que o início de sua trajetória mítica surge antes, no poema “Infância” (AP), mesmo nele não aparecendo graficamente a palavra Itabira, pois a atmosfera e o contexto infantil e familiar a denunciam. Itabira, como todo o estado mineiro representativo do eixo província, está presente em toda sua obra, poesia e prosa, não estando ausente em nenhum livro. O tema província aparece de maneira mais intensa nos dois primeiros livros e em *Boitempo*, o que não implica sua ausência nos demais livros. Não se trata apenas de “reafirmar a *presentificação* do tema, mas a de afirmar que naqueles *acontecimentos e sensações* se encontra o ponto de partida, o mesmo que dizer: no começo está Itabira” (MORAES, 1972, p. 4, grifos do autor).

Pode-se dizer que há duas Itabiras: uma histórica, real e outra subjetiva, literária e memorialista que se entrelaçam e perpassam toda a poesia de Drummond. Impossível separá-las ou mesmo distingui-las. Elas fazem parte para o poeta da mesma fotografia na parede. É, no entanto, vista por ele com um olhar diferente. O olhar do poeta é que altera o retrato, visto ora mais colorido, ora mais desbotado, ora com olhos de presente, ora do passado. A mudança de perspectiva tem no tempo seu culpado. É ele que transforma o sentido de sua terra natal, bem como o conhecimento geográfico de outras cidades: Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Tempo e espaço conduzem a diferentes olhares sobre Itabira e sobre os espaços habitados.

Itabira é uma palavra indígena que significa “pedra que brilha”, de acordo com Domingo González Cruz (2000, p. 46). A partir dessa descoberta, Cruz parodia o poema “No Meio do Caminho” (AP), substituindo a palavra “pedra” por “Itabira”. Segundo esta interpretação, é Itabira que está no meio do caminho de Drummond, e está sempre presente no meio de sua poesia.

Itabira é um brilho agudo na memória do poeta. Quando ele a recupera na imutabilidade do tempo, verifica que ela não saiu do meio do caminho, porque suas retinas fatigadas não podem esquecer-las. No espelho temporal da prosa e da poesia drummondiana, Itabira retorna constantemente. Ela é a miragem do que ficou perdido na infância. (...) o homem maduro guardou nas retinas as sensações do mapeamento poético dessa infância longínqua (CRUZ, 2000, p. 46).

Itabira é uma cidade montanhosa e ferruginosa, fechada pelas montanhas e pela mata, como denuncia seu nome, Itabira do Mato Dentro. Ela não é, contudo, apenas a pedra, mas também o ferro e “as minas profundíssimas de onde veio a poesia densa e tão humana do poeta Carlos, itabirano integral” (VILLAÇA apud CRUZ, 2000, p. 14).

Ali, mundo não se assemelha nem à natureza, nem à cultura, mas a uma terceira coisa entre os dois, uma espécie de grande alucinação, uma monstruosidade geológica, uma dissonância planetária, com sua quantidade astronômica de minério, um volume capaz de ‘alimentar quinhentos mundos durante quinhentos anos’, como previu um geólogo dinamarquês que andou por lá no século passado (CANÇADO, 2006, p. 33).

O leitor de Drummond conhece a Itabira poética, o seu perfil mítico. Sabe que se trata de uma pequena cidade do interior mineiro, caracterizada por ser rica em minério, por suas calçadas de ferro e suas “noites brancas”. Características desveladas pelo poema “Confidência do Itabirano”. Antes, porém, parece ser importante conhecer alguns dados históricos de Itabira. Importantes porque ao conhecê-los o leitor, que antes passava os olhos desatentos pelo pico do Cauê, pelos personagens como o santeiro Alfredo Duval e a preta velha, Sá Maria, pelo automóvel de Chico Osório, poderá construir uma outra imagem de Itabira, que, tal como a do poeta, mistura história, sentimento e poesia.

Esses dados históricos serão apresentados ao lado da poesia de Drummond, especialmente ao lado de poemas significativos de *Alguma Poesia*: “Infância”, “Itabira” e “Cidadezinha Qualquer”. Se a raiz mítica da poesia e da personalidade de Drummond surgem no poema “Infância”, não é possível desconsiderar os outros dois poemas citados. O primeiro porque traz no título o nome da cidade e o segundo porque parece revelar o cotidiano de toda e qualquer cidadezinha mineira. Lembrando que a província na poesia drummondiana compreende o estado mineiro e este se divide em dois espaços distintos: a capital e as cidades

do interior, entre elas Itabira. Assim, mesmo quando o poeta fala de Sabará ou de São João Del-Rei, parece ser sempre de Itabira que fala. Aproximando-se do sentimento de Marco Polo que sente falar de Veneza mesmo falando de outras cidades.

A primeira construção em Itabira – a cidade real que terá mais tarde sua dimensão poética –, como parece não ser outra em Minas Gerais, foi a Igreja do Rosário, em 1705, deixando para sempre seus sinos a “bater e rebater” (“Cautela”, BT). Foi feita de palha, pelo padre português Manuel do Rosário. Procurava ouro, como também parece não ter sido outra a atividade em Minas no princípio. Religiosidade e mineração parecem constituir características próprias e diferenciadoras de Itabira e podem ser estendidas a todo estado mineiro, como expressa Drummond em “Justificação” (BT): “cresço no rasto dos primeiros exploradores,/ com esta capela por cima, esta mina por baixo”.

O arraial de Itabira do Mato Dentro é construído em 1720, próximo ao córrego da Penha. Drummond nasce em 31 de outubro de 1902 e, contrariando as previsões e o grande número de mortes entre recém-nascidos, provocada pelo mal dos sete dias, espécie de tétano que ameaçava os bebês, Drummond sobrevive: “Nascem crianças, morrem/ os que têm de morrer/ por lei da natureza” (“Na Barra do Cacunda”, BT), comprovando que “Nem sempre o Senhor chama. Ele às vezes esquece” (“Crônica de Gerações”, BT). Por lei da natureza está determinado a viver, mesmo que seja para cumprir a sina de um “anjo torto” e viver como *gauche*.

Gauche também parece ser Itabira. “Cidade estranha, com ruas desertas [e] velhos ilhados no início do século XX” (CRUZ, 2000, p. 48). Cidade isolada entre as montanhas, entre as serras do Itacolomi, da Mutuca, da Conquista, do Banque, dos Três Irmãos, da Pedra Redonda e do Pico do Cauê.

Nesta comarca do Piracicaba,
através da cadeia do Espinhaço,
o vazio começa, e tudo acaba
por ser amplo desânimo no espaço.
 (“Testamento-Desencanto”, BT)

A infância do menino Drummond, nas ruas itabiranas, misturava imaginação e realidade. Numa cidade pequena e pacata, não faltavam os doidos a perambular pelas ruas, “O doido passeia/ pela cidade sua loucura mansa” (“Doido”, BT); os velhos moradores, “Todos

nasceram velhos – desconfio./ Em casas mais velhas que a velhice” (“Os Velhos”, BT); as moças namoradeiras, “Falam tanto dessa moça. (...)/ Dizem que à noite, ela. Ela o quê?/ E com quem?” (“A Moça Ferrada”, BT). Na rua da infância de Drummond, passavam diariamente as pessoas que iam assistir ao espetáculo diário da chegada das malas no Correio – “Chega a besta rústica do Correio./ Na mala, do volume encharcado de chuva,/ não salta nenhuma vitória para a cidade” (“Os Charadistas”, BT) –; ou as pessoas transitavam pela rua tranqüilamente, ainda sem a pressa do progresso.

Desde cedo o menino Drummond despertou para a leitura. Enquanto as outras crianças iam caçar passarinhos e brincar no pico do Cauê, ele preferia as aventuras dos livros, característica que lhe deu uma postura *gauche* desde a infância, identificada no poema “Procurar o Quê” (BT) já citado no primeiro capítulo. “O mato, os jambos que um dia teriam o gosto de antigamente, o córrego da Penha, o Cauê, eram motivos de alumbramento” (CRUZ, 2000, p. 53) para as outras crianças. O alumbramento para Drummond vinha das histórias infantis da Revista *O Tico-Tico*, “publicação da maior importância na formação intelectual das crianças do começo deste século” (DRUMMOND, 1987, p. 14).

Resta ao leitor pesquisar a Itabira em seus poemas. Tentar desvendar-lhe o seu mistério.

3.1 Menino entre mangueiras⁹

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.
(“Fim”, *Boitempo*)

A trajetória mítica de Itabira, para Moraes (1972) e Santiago (2002), inicia-se com o poema “Infância” (AP). Para este, para se descobrir “o *lugar* que Itabira do Mato Dentro ocupa na poesia de Carlos Drummond de Andrade” (p. XXI, grifo do autor) é necessário partir primeiro desse poema. Em “Infância”, o itabirano assume o papel de herói mítico e sua terra natal será uma temática que se desdobrará múltipla em sua poesia. O poema “Infância”

⁹ Verso do poema “Infância” (AP).

desvela a primeira raiz itabirana do poeta: a solidão de menino no interior mineiro. Se no poema anterior, o poeta expressou suas sete faces, em um cotidiano marcadamente urbano, com suas casas, homens e bondes, e desvelou seu sentimento de alcançar o mundo grande, ao dizer ter um coração mais vasto que o mundo, sentindo-se atraído pelo mundo grande da metrópole, por sua força centrífuga, nesse segundo poema ele está ensimesmado na província e recluso ao universo infantil interiorano, provavelmente de Itabira, tomado por sua força centrípeta.

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
 Minha mãe ficava sentada cosendo.
 Meu irmão pequeno dormia.
 Eu sozinho menino entre mangueiras
 Lia a história de Robinson Crusoe,
 comprida história que não acaba mais.

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 Crusoe.

Nota-se no poema anterior, o “Poema de Sete Faces”, a presença de vários substantivos no plural, como “casas”, “homens”, “mulheres”, “desejos”, “pernas”, “olhos”, “amigos”, desvelando um cenário múltiplo, contrastando com a singularidade das palavras presentes em “Infância”. A única palavra no plural é “mangueiras”, espaço onde o menino se encontra. A sugestão de árvores grandes e imensas, como freqüentemente são as mangueiras, opõe-se ao tamanho do menino, reforçando o seu aspecto solitário.

O título “Infância” poderia sugerir a estabilidade e a segurança do mundo infantil. Pressupõe uma fase de felicidade, brincadeiras, convívio com outras crianças. No cenário de uma cidade do interior mineiro, poderia sugerir o contexto de uma cidade tranqüila, próxima a montanhas, rios e fazendas, sendo praticamente um convite à liberdade. Todo esse espaço contribui para acentuar o clima de harmonia e alegria comumente associadas ao tempo feliz e mítico, na perspectiva de Eliade (1982), da infância.

O poema divide-se em cinco estrofes. Nas duas primeiras tem-se a apresentação das personagens e a revelação do contexto e do cenário em que estão inseridas. Enquanto a “preta velha” ocupa toda a segunda estrofe, na anterior cada personagem familiar está representado num único verso, acentuando o caráter hierárquico do poema e o menino, já com características *gauches*, está ocupando os últimos versos. As duas estrofes seguintes constituem uma espécie de repetição das anteriores, mas com alguns dados complementares. A última pode ser considerada uma espécie de conclusão ou desfecho com certo ar de nostalgia. À primeira vista, a cena descrita pelo poeta, numa linguagem coloquial e prosaica, sugere uma atmosfera idílica ou bucólica, uma extensão do *locus amoenus*, em que todos os personagens estão harmonicamente relacionados, pois à primeira vista não há conflitos. “Na família, cada um ocupa as funções protocolares, num contexto de Casa Grande” (CHAVES, 2002, p. 37). O clima harmônico, entretanto, desvela-se uma rede frágil e tênue. A leitura mais atenta desfaz o idílio e constrói um cenário desarmônico. De acordo com Sant’Anna (1992, p. 66), a “família é a primeira matriz onde se exercita o conflito Eu e o Mundo”.

A estrofe inicial apresenta a primeira personagem descrita: o pai, insinuando sua posição de líder já no início, pois ocupa o primeiro verso. Figura autoritária e distante, o pai aparece montado a cavalo, sugerindo uma posição superior aos demais, construindo uma imagem de poder e autoridade. Ele se dirige ao campo, metaforicamente um espaço distanciados do cotidiano familiar e da casa. No verso seguinte surge a mãe, dedicada a uma atividade tradicionalmente feminina: coser. No terceiro verso, a imagem do irmão mais novo, dormindo e, conseqüentemente, “ausente” da cena. Fechando a primeira estrofe, surge o menino leitor, identificado pelo pronome pessoal “Eu”. A palavra que segue o pronome é “sozinho”. Esse verso é bastante significativo e sugestivo, pois “revela o valor espacial do adjetivo ‘sozinho’ que, se retirado da frase (‘Eu menino entre mangueiras’), enfraquece a sentença no sentido espacial e descaracteriza a situação física e espiritual do personagem dentro da cena” (SANT’ANNA, 1992, p. 119).

O isolamento parece ser o universo no qual estão inseridas as personagens, sobretudo e mais intensamente o menino. Nesse sentido, a “primeira raiz itabirana com que se depara o leitor é a da solidão do menino Drummond; a solidão em que se conformaria a personalidade do poeta” (MORAES, 1972, p. 8). Trata-se de um tema recorrente na poesia drummondiana e pode-se dizer que foi trabalhado de forma exaustiva. Não se parece, contudo, com a solidão romântica, analisada por Drummond em uma crônica publicada em *Confissões de Minas*, com o título “Fagundes Varela, solitário imperfeito”. Em comentário a essa crônica, Moraes (1972) diz que o poeta romântico dizia-se solitário, mas não amava a solidão. Satisfazia-se no masoquismo do exílio verbal, sem nunca haver procurado uma *ilha* que lhe proporcionasse “um desligamento absoluto de todo compromisso”, conforme aspiram os verdadeiros amantes da solidão (1972, p. 9, grifo do autor).

Na modernidade, a solidão do poeta não busca o isolamento em uma torre de marfim, busca a cidadania, o convívio com a multidão, um sentimento já experimentado por Baudelaire e seu desejo de estar só no meio da multidão. “Baudelaire amava a solidão, mas a queria na multidão” (BENJAMIN, 1989, p. 47). A solidão leva à reflexão e o estar no meio da multidão, convivendo com seus semelhantes, conhecendo a miséria, a injustiça e a violência, pode levar à crítica. O poeta moderno não se confunde ou se identifica com a massa, se afasta dela, refugiando-se em sua solidão, para melhor entendê-la. Sua solidão é um sentimento coletivo, experimentado pelos indivíduos modernos. “No nosso século, a solidão é do poeta e é de todo e qualquer cidadão. Daí a necessidade de transcendê-la pela palavra que leva o outro a conviver com o próximo” (SANTIAGO, 2002, p. VI). É, enfim, a solidão do homem e do poeta modernos.

A solidão das personagens do poema “Infância” parece estar mais acentuada pela própria construção do texto. Todos estão representados num único verso – com exceção do menino leitor e da preta velha –, e concluídos por ponto final, acentuando, portanto, ainda mais o isolamento.

Exibem-se todos os membros da família, mas sintaticamente isolados. Um verso, um ponto; outro verso outro ponto. Assim, o trânsito familiar, que o leitor poderia supor pacífico, já é sutilmente embaralhado ou obstado, tanto pela hierarquia meio *gauche* de haver o terceiro elemento vindo em quarto lugar, e o quarto em terceiro, quanto também pela presença dos pontos, obstando a que esse circuito familiar se engrene ou se integre de maneira mais contínua (CHAVES, 2002, p. 38).

As personagens tornam-se mais solitárias porque desenvolvem atividades individuais e silenciosas, em contextos e espaços distintos. As funções que exercem indicam movimento e estaticidade ao mesmo tempo: a “família (não) se move” (CHAVES, 2002, p. 38). O pai está em movimento, andando a cavalo na fazenda, porém, em relação ao cavalo está parado, exercendo movimento apenas com os braços e as mãos. Os pés também podem se movimentar, mas apenas no ar e não no chão. A mãe, ao contrário, movimenta as mãos devido a atividade de costura, mas está sentada, ou seja, parada. O irmão dorme, está estático, e as oscilações de seu sono, bem como a possibilidade de estar sonhando, revelam mobilidade. O menino mais velho lê, repetindo o movimento das mãos da mãe ao virar as páginas do livro. Como se percebe, “com exceção do pai, todos os outros estão literalmente parados: o bebê no leito, o futuro poeta encostado à mangueira e a mãe sentada” (CHAVES, 2002, p. 38).

O pai e a mãe estão em universos opostos: ele está distante da casa e inserido num espaço aberto, livre e público, simbolicamente aventureiro e perigoso – o espaço do campo; a mãe está no ambiente da casa, espaço fechado, familiar e privado, caracteristicamente rotineiro e onde as atividades e o comportamento parecem previsíveis. Enquanto o irmão mais novo dorme, entregue ao sono e, provavelmente, ao sonho, o outro parece sonhar acordado, envolvido na leitura de uma personagem também solitária e que marcará sua vida e poesia: Robinson Crusóe. “Família mineira e Itabira não são as mesmas para o menino depois da leitura de *Robinson Crusóe*. Tornam-se outras” (SANTIAGO, 2002, p. XXII).

O menino, isolado entre as montanhas de Itabira, fechado no mundo provinciano e isolado do contato familiar, tem como contraponto para escapar desse contexto aparentemente negativo a leitura de *Robinson Crusóe*, uma história clássica: “único livro recomendado para o público infantil pelo filósofo Jean-Jacques Rousseau em *Emile* ou *De l'éducation*” (SANTIAGO, 2002, p. XXII). O ambiente provinciano e a figura introvertida e tímida do menino provinciano contrastam com as aventuras, os perigos, os desafios da vida da personagem de Defoe. Sozinho na ilha, Robinson descobre o mundo e faz com que o leitor, através da leitura de suas aventuras, também descubra seu mundo. Por essa perspectiva, a leitura do menino pode ser entendida como uma espécie de mediação entre o universo ficcional e o real. Uma

mediação alegórica e de *crivo crítico* para a reconstrução da vivência do menino no lar paterno e na cidade interiorana e, mais importante, para a invenção do poema drummondiano, em tudo *regional* e *cosmopolita* na sua fatura (SANTIAGO, 2002, p. XXII, grifos do autor).

Em “Infância”, Drummond tematiza a província, representada pelo espaço “entre mangueiras” e pelo cotidiano familiar – o espaço local –, e o mundo, simbolizado pela história de Robinson Crusoé – o universal –, demonstrando, por esta perspectiva, o equilíbrio entre o localismo e o cosmopolitismo, ou entre o espírito telúrico e o oceânico. Itabira representa simbolicamente a ilha do poeta, o lugar privado, a província; a ilha robinsoniana é o espaço público, universal, o mundo. Robinson Crusoé e o menino descrito no poema se aproximam pela solidão e pelo espaço ocupado: enquanto o personagem de Defoe é habitante solitário de uma ilha, este está “entre mangueiras”, espaço natural que pode ser interpretado como uma “réplica da vegetação tropical onde Robinson viveu sua aventura” (CHAVES, 2002, p. 40).

Na segunda estrofe, construída em seis versos, surge a “preta velha” com o café, recordando a figura carinhosa da ama-de-leite que também fez parte das lembranças de Manuel Bandeira, ao lembrar, com seu estilo bonachão, de “Irene no Céu”. Drummond faz surgir

a ex-escrava do Capitão Elias, Sá Maria Fernandes, o peito coberto de correntes, de medalhas de santos emboladas com amuletos. Com a língua arrevezadíssima, cheia de palavras africanas, Sá Maira Fernandes era para Carlito uma personagem mágica, cheia de visgo e volúpia (CANÇADO, 2006, p. 35).

A preta e o café contrastam com a luminosidade do primeiro verso: “No meio-dia branco de luz”. “A voz negra num espaço branco pode ser também entendida como metáfora de outro preto no branco, que é a tinta na superfície do papel onde o garoto estava lendo uma história” (CHAVES, 2002, p. 40). Se em Robinson Crusoé, a ruptura da solidão e o chamado para o mundo real se fazem com o contato com o índio Sexta-Feira, figura representativa de uma outra etnia, também em “Infância” acontece um contato semelhante, entre o menino e a “preta velha”, que é de origem africana. Ao chamar para o café, sua voz desfaz o silêncio e a solidão da leitura, levando o menino leitor a esquecer o universo literário e fictício e voltar-se

para o mundo real, no entanto sua voz não instaura diálogo. A voz da “preta velha”, ainda, desvela doçura e suavidade, como se não estivesse simplesmente chamando, mas é um chamado que se confunde com o canto, com as cantigas de ninar, já que a preta velha “nunca se esqueceu” dessas cantigas, aprendidas na senzala. A suavidade de sua voz opõe-se ainda ao passado aparentemente triste e rude da vida na senzala. Nesse momento, uma série de sensações é recordada: a voz de Sá Maria, o cheiro e o gosto bom do café, a cor da preta e do café, enfim, cores, vozes e aromas são lembrados, ajudando a compor o retrato da infância.

A terceira estrofe constrói-se basicamente através de um processo repetitivo, comum na poesia drummondiana. O verso que abre essa estrofe é o mesmo da primeira estrofe. Agora, entretanto, ele não termina com ponto final, mas sugere continuidade, seguindo no verso seguinte, com a constatação de que a mãe olha para o menino leitor. Esse olhar, porém, não impõe uma provável comunicação entre mãe e filho, pois se trata de um olhar de advertência e até de repressão. Ela pede silêncio, pressupondo, talvez, um desejo anterior de comunicação do menino, como se ele estivesse tentando quebrar o silêncio, tentando falar. Sua voz é calada com um “Psiu...”: “desse ponto de vista, sua fala é uma incitação ao silêncio” (CHAVES, 2002, p. 41). No único momento em que uma das personagens tenta lhe dirigir a palavra é para silenciá-la ainda mais, restando a ele somente a comunicação das palavras impressas e silenciosas do livro. Depois, a mãe volta ao silêncio com “um suspiro...”. As reticências que seguem o substantivo sugerem ao leitor a intensidade do suspiro, enfatizada pela expressão seguinte “que fundo!”, uma sugestão sutil de que, talvez, ela também estivesse sonhando e, através dessa tentativa de preservar o silêncio, ela libera o menino a sonhar. É a figura da mãe, somada ao livro, que permitem a liberdade de sonhar.

Nota-se que nesse segundo contexto, da segunda e terceira estrofes, o pai está ausente e, portanto, uma nova hierarquia é estabelecida, sendo o primeiro lugar ocupado agora pela mãe. E, nesse instante, as vozes ouvidas são femininas, da preta velha – retirando o menino da leitura-viagem, mas que, no entanto, não instaura diálogo entre os dois – e da mãe, reacendendo nele o estímulo para sonhar.

Os dois versos seguintes mostram o pai mais isolado e distante do convívio familiar, não só porque aparece isolado nessa quarta estrofe, mas também porque está espacial e temporalmente afastado do menino. De acordo com Sant’Anna (1992, p. 119), a expressão “Lá longe” que inicia a estrofe não tem caráter puramente espacial, mas é também de “conotação temporal se assinalarmos que se refere não só ao menino como o adulto de hoje revendo a cena”. Se no passado, possivelmente lembrado pelo poeta, o pai está ausente,

longe de casa, no presente o poeta adulto ainda associa a imagem do pai à ausência. O verso continua com a expressão “no mato sem fim da fazenda”, acentuando seu distanciamento e causando a impressão de que ruma em direção ao infinito, a um lugar sem fim, rumo a um destino que parece desconhecer o caminho de volta.

Drummond isola a figura do pai, reforçando-lhe a carga de solidão através de um dístico em que ele fica literal e graficamente apartado do resto da família. Ora, se o mato é sem fim, e se o pai se dirige ao mato, é claro que essa viagem não tem volta. Ele está perdido para sempre. Como o mato é infinito, há de haver sempre outros e longínquos caminhos para se perder mais e mais (CHAVES, 2002, p. 42).

A figura do pai, o Coronel Carlos de Paula Andrade, constantemente é retratada na poesia drummondiana como rígida, pouco sensível e autoritária: “o domínio total sobre irmãos, tios, primos, camaradas, caixeiros, fiscais do governo, beatas, padres, médicos, mendigos, loucos mansos, loucos agitados, animais, coisas” (“Como um Presente”, RP). Ocorrência que poderia se confundir com o fato biográfico de que Drummond e o pai pouco se entendiam.

Sabemos que, numa determinada fase da obra mais tardia de Drummond, as feridas familiares vão sangrar com grande intensidade. Lembremo-nos de ‘Os bens e o sangue’, e de uma série de poemas dos anos 40 e 50 em que Drummond tematiza ostensivamente os dilemas e as fissuras da ordem familiar. Mais tais dilemas já estão lançados nesse poema de 1930 [‘Infância’], como espécie de semente que vai frutificar bem mais tarde (CHAVES, 2002, p. 37).

O poeta, entretanto, desfaz em suas confissões essa imagem do pai. Em trechos de conversas enviadas a Domingo Gonzalez Cruz (2000, p. 52), o poeta diz que apesar da fama de autoridade de seu pai, este não tinha poder para prender ninguém: “Minha família não era intocável, e meu pai não tinha poderes para prender ninguém. Pelo contrário, um dia, quando vereador, foi ameaçado de prisão por um adversário”.

Mesmo no que se refere aos estudos de Drummond, parece que o pai pouco interferiu na escolha do filho. “Preferi farmácia por ser o menor dos cursos, em duração, e um pouco,

pela sugestão poética dos vasos cheios de anilina, que enfeitavam as farmácias antigas” (DRUMMOND apud CRUZ, 2000, p. 51). O pai, percebendo que o filho não se adaptava a profissão de farmacêutico, propôs pagar o curso de direito. No seu depoimento a Cruz, Drummond continua: “O velho, aparentemente rígido, era muito legal e de coração grande” (p. 52). E, mesmo depois de casado, Drummond contou com o apoio financeiro do pai. Seu carinho simples é também confessado em seu diário. Em 18 de setembro de 1977 o poeta escreve:

Seu traço capital, a energia. (...) O amor aos filhos é manifestado sem derrame sentimental: objetivo, quase seco. (...) A severidade aparente velava um coração sensível, que se feria como qualquer outro menos defendido. Que pretendia dos filhos? Não seria gratidão, mas amor, sem contudo dizer ou escrever esta palavra. (...) O único livro que ele escreveu, o Livro Razão, de contabilidade minuciosa, caligraficamente perfeito, revela a preocupação de igualdade e harmonia (DRUMMOND, 1985, p. 194).

No poema “Escritório” (BT), o poeta relembra esse livro escrito por seu pai: “No escritório do Velho/ trona o dicionário livro único/ para o trato da vida”. O livro era uma espécie de débito e crédito dos filhos. O “Livro Razão” reaparece em “Escrituras do Pai” (BT): “Cada filho e sua conta,/ em que conta seu débito/ que um dia tem de ser pago”. Se algum ficou a dever, o pai nunca cobrou.

Voltando ao poema, a última estrofe, de efeito conclusivo, revela a constatação do menino ao descobrir, mesmo num universo aparentemente adverso, de solidão e silêncio, que sua história era “mais bonita que a de Robinson Crusoé”, retomando a idéia do último verso da primeira estrofe: “comprida história que não acaba mais” – verso polêmico pela constatação, do ponto de vista gramatical, de um “erro”, pois o poeta deveria se expressar no pretérito imperfeito, “acabava”, como já estava se expressando anteriormente, “montava”, “ficava”, e não no presente do indicativo, “acaba”: “Fica um ‘erro’, entre aspas, gramatical, mas um grande acerto poético” (CHAVES, 2002, p. 39). Na perspectiva de Sant’Anna (1992, p. 119), a provável intenção do poeta era dizer “comprida história que não acaba mais nunca, que não tem passado nem futuro, que emocionou o menino e comove o homem, história de ontem e sempre”.

Manuel Bandeira, em carta enviada a Drummond em 3 de fevereiro de 1926, sugere ao poeta retirar esse verso: “perfeita ficará para o meu gosto a ‘Infância’ se você tirar o verso ‘Comprida história que não acaba mais’”. É um verso morto que destoa no poema onde cada palavra parece afundar no passado” (BANDEIRA apud, CANÇADO, 2006, p. 118). O verso permanece e a pitada de presente que há nele é o que o torna tão intrigante e polêmico.

A desintegração familiar provoca a solidão: “Eu sozinho menino entre mangueiras”. O pai está ausente, a mãe dedicada à costura, o menino mais novo entregue ao sono e o menino na “solidão” da leitura, lendo uma história também de solidão, do solitário, perdido em sua ilha: Robinson Crusóé. A solidão provocada pelo afastamento familiar é, de certa maneira, compensada pela leitura. A hierarquia da família apresentada primeiramente, pai, ocupando o lugar esperado numa estrutura patriarcal, depois a mãe, o menino mais novo e o menino mais velho, pode sugerir neste uma sensação de exclusão, pois seria mais provável o irmão mais novo ocupar o último lugar. Esse fato pode insinuar uma relação entre o menino leito e o futuro poeta, pois “o menino já se afirma como ‘*gauche na vida*’, situando-se no quintal, território intervalar, duplamente deslocado, tanto em relação ao ‘dentro’ da casa quanto ao ‘fora’ da mata” (CHAVES, 2002, p. 38, grifos do autor). Está simultaneamente deslocado da casa paterna e deslocado da fazenda. O quintal, assim como a leitura, assume dimensões paradoxais, representando liberdade e cerceamento. Como a ilha do naufrago, que representa liberdade, mas uma liberdade restrita, pois o espaço não é infinito, e sim cerceado pelas águas.

O quintal está entre a casa e a mata. A leitura instaura momentaneamente, enquanto dura a atividade, um outro mundo. A literatura se revela ao mesmo tempo um lugar solitário: “o mais solitário e, ao mesmo tempo, o mais povoado de todos, espaço em que o indivíduo consegue transitar da solidão radical para a solidariedade mais ampla” (CHAVES, 2002, p. 43). Ou, segundo as expressões de Rilke (2007, p. 35), “Obras de arte são de uma solidão infinita”. Através da leitura, o menino pode-se sentir personagem de uma ilha, tal como Robinson Crusóé. “Deve haver uma relação entre a postura do *gauche* no ‘canto’, isolado de tudo, e aquele indivíduo procurando isolar-se do continente (...). A ilha passa a ser o lugar ideal e o continente a dura realidade” (SANT’ANNA, 1992, p. 52). Se o tempo e o espaço lhe surgem como inimigos, a ilha aparece como paraíso perdido ou Idade de Ouro. Assim, a ilha estaria num plano surreal.

A ilha geográfica de Drummond parece ser Itabira, mas sua ilha portátil é a leitura, ou antes, a poesia. Nele, “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, 1972, p. 9, grifos do autor), tornando-se, assim, ao contrário de Fagundes Varela, um solitário perfeito. A solidão é reiterada pelo desejo de se exilar na ilha. Surge no poema “Infância” e está praticamente ausente até *Boitempo*, sendo até mesmo negada em “Mundo Grande”, (SM): “Outrora viajei/ países imaginários.../ Ilhas perdem o homem”. Por último, o retorno à ilha: representado pelo afastamento do tempo presente e do espaço presente – do tempo da velhice e do ambiente carioca e metropolitano – e a volta ao tempo e ao lugar da infância através da memória.

A solidão expressa no poema marca um momento de crise na história: “a crise da família no mundo industrializado” (SANT’ANNA, 1992, p. 66). Mais uma vez, o que parece ser um dado psicológico individual do poeta converte-se em um dado sócio-econômico universal – o indivíduo *versus* o universal, o localismo *versus* o cosmopolitismo, constituindo uma das grandes características da poesia drummondiana e uma tensão mais evidente e presente em toda a literatura moderna. A família, antes cerne da estrutura social, vai perdendo seu *status* devido a uma série de mudanças. Entre elas a mudança da estrutura de trabalho, exigindo pais cada vez mais ausentes e a própria estrutura psicológica do indivíduo, pois se ele quer se afirmar diante o mundo, parece inevitável desfazer os laços com a família. Como confirmam os versos de “Os Bens e o Sangue”, (CE):

– Ó meu, ó nosso filho de cem anos depois,
que não sabes viver nem conheces os bois
pelos seus nomes tradicionais... nem suas cores
marcadas em padrões eternos desde o Egito.

Ó filho pobre, e descorçoado, e finito
ó inapto para as cavalhadas e os trabalhos brutais
com a faca, o formão, o couro...

...

Ó desejado,
ó poeta de uma poesia que se furta e se expande

Sant’Anna observa “um relacionamento entre a desintegração da família no mundo contemporâneo e a insistência da literatura fixando a temática do tempo & do espaço. É que o indivíduo, a exemplo do personagem drummondiano, reconhece subitamente que é um *displaced* numa época em que os valores se substituem rapidamente” (SANT’ANNA, 1992, p. 70). Os valores, sejam eles familiares, religiosos ou morais, deixaram de ser universais e

eternos na modernidade. O que vem ocorrendo é uma instabilidade de valores e o indivíduo sente-se “*displaced*” no mundo moderno.

Em *Boitempo*, a temática de Robinson e da ilha retornam no poema “Fim”. Para Santiago (2002, p. XXVI), este momento representa o fim da era robinsoniana e o início de um novo ciclo: o “ciclo *boitempo*”. O poeta pergunta: “Por que dar fim a histórias?”. Para ele, Robinson deveria continuar na ilha, sozinho mas dominador. E o fim da história representou para o menino Drummond, segundo a lembrança do poeta maduro, mais solidão: “Mais sozinho que Robinson”.

A leitura exercida pelo menino no poema “Infância”, ao mesmo tempo em que o transporta para um mundo imaginado, distante do real, um mundo possível, só o faz metaforicamente, pois ele permanece ali, no seu canto. Assim, se os olhos e a imaginação estão voltados para o mundo, o pé está na província. Essa ambivalência permite caracterizar o poema “Infância” como “poema da margem”, conforme Santiago (2002, p. XXIV), no sentido de Itabira e o menino “leitor se inscreverem na *margem* do texto *Robinson Crusoe*” (grifos do autor). Porém, Itabira também aparece como “margem”, cidade onde o poeta experimenta sua vida e a leitura, examinando “o desenrolar duma dupla história humana, duma dupla inserção na realidade” (SANTIAGO, 2002, p. XXIV).

Em Drummond a leitura pode ser compreendida como uma viagem: “Leituras! Leituras!/ Como quem diz: Navios... Sair pelo mundo/ voando na capa vermelha de Júlio Verne” (“Iniciação Literária”, BT). A visão cosmopolita, presente já no primeiro livro de Drummond e no primeiro poema, pode ser interpretada como conseqüência da “viagem-pela-leitura, que não deve ser confundida com a viagem *tout court*, a viagem empírica, coisa de conquistador ou de diplomata” (SANTIAGO, 2002, p. XVIII). Serve como escape para o tédio do homem moderno, mas também serve como um modo de descobrir o “outro” e o “eu”. A viagem pode ser real ou metafórica, pode ser passado, presente ou futuro. “Acontece que cada um inventa a sua cidade, como refúgio e evasão” (IANNI, 2000, p. 137).

Nesse sentido, a viagem “projeta no espaço e no tempo um eu nômade reconhecendo as diversidades e tecendo as continuidades” (IANNI, 2000, p. 13). Se leitura se confunde com viagem, viagem confunde-se com aventura: “Leitura, viagem e aventura são palavras intercambiáveis” (SANTIAGO, 2002, p. XVIII). E mesmo Drummond não tendo conhecimento empírico de viagens pelo mundo, sua única viagem ao exterior foi para a Argentina em 1950, por ocasião do nascimento de seu neto, Carlos Manuel, sua poesia se

oferece como aula de geografia, um mapa cuja fronteira é impossível deslindar, como comprova o poema “Europa, França, Bahia” (AP).

Em sua formação literária, “a *leitura* realiza papel semelhante ao exercido pelos mapas” (SANTIAGO, 2002, p. XIX, grifo do autor). O menino poeta, em sua infância, era introspectivo, solitário, dedicando muitas das suas horas à leitura: “o menino inquieto e introspectivo acostumou-se a ler desde cedo à luz de vela” (CRUZ, 2000, p. 53). E “perdido” em suas leituras sentia-se viajar em seu próprio quarto: “A viagem do quarto/ requeria apenas/ a chama da vela./ Que longa, se o rosto/ fechando no livro” (“Nos Áureos Tempos”, RP). A sensação de estar viajando, mesmo parado, também é recordada no poema “América”, (RP): “O navio estava na sala./ Como rodava”; ou em “Noturno”, (BT): “Viajando parado. O escuro me leva/ sem nunca chegar”.

Na infância de Drummond, a viagem pelo mundo e sua geografia tem como ponto de partida o livro. É através dele que o poeta conhece e navega pelo mundo. Poema revelador de sua paixão pelos livros é “Biblioteca Verde” (BT). O menino, com dez anos, pediu ao pai que comprasse a Biblioteca Internacional de Obras Célebres. No poema, ela vem pelo “trem-de-ferro” e depois segue no “burro de carga”, um paradoxo sutilmente irônico, pois o burro “vai levando tamanho universo”. O menino se sente “o mais rico menino destas redondezas”. O desejo de conhecimento e de ler tudo, preocupa o pai que o adverte de forma dura: “Vai dormir, menino, antes que eu perca/ a paciência e te dê uma sova”; a mãe é mais carinhosa: “Dorme, filhinho meu, tão doido, tão fraquinho”. E mais uma vez, o livro e a leitura são identificados a uma viagem, como comprovam os versos seguintes:

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?

A leitura como viagem pode ser compreendida pelos vocábulos “Tropeço”, a princípio o leitor caminha à pé; “cavalgo de novo/ meu verde livro”, a viagem continua, mas agora a

cavalo e por um campo verde, metaforizado como livro e remetendo à capa verde da biblioteca; e, depois, a leitura é assimilada à carruagem. Percebe-se uma gradação, uma viagem que se inicia a pé e continua a cavalo e termina de carruagem. Essa gradação também sugere um aprofundamento da leitura, pois de carruagem o leitor pode viajar mais longe pelos caminhos e conhecer outros lugares, mais longínquos. É como se a leitura fosse também mais rápida. A leitura faz o poeta fugir de si mesmo, “fugir de mim”, e fugir do seu mundo, da “casa”. Nesse poema, surge ainda outro espaço significativo para o poeta, sobretudo nos seus primeiros anos em Itabira: o quarto.

O quarto representa na infância do poeta o “símbolo terrífico do isolamento” (MORAES, 1972, p. 8). O quarto é “sinônimo de *canto*”, como diz Sant’Anna (1992, p. 43, grifo do autor). No quarto ou no canto o poeta sente-se exilado do mundo, seja do mundo provinciano ou do mundo grande. O quarto revela que o mundo é fechado: “O poeta fecha-se no quarto” (“Nota Social”, AP).

Robinson Crusóé marcou a infância de Drummond e permaneceu como “sugestão poética” por toda sua vida, transformando-se em uma espécie de modelo para sua vivência solitária em Itabira.

– A primeira reminiscência de sentido literário, que me acode, não é propriamente de um texto de literatura, em verso ou 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 do *Robinson Crusóé*, de Defoe, na revista *O Tico-Tico*, publicação da maior importância na formação intelectual das crianças do começo deste século. 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 continuasse lá o resto da vida, solitário e dominador... Emoção produzida por uma personagem literária, um mito (DRUMMOND, 1987, p. 14).

Se a história de Robinson Crusóé termina quando ele deixa a ilha e ingressa novamente no mundo civilizado, Drummond continua em sua ilha. Continua não geograficamente, mas é a ilha-Itabira que permanece nele, mesmo quando passa a morar em Belo Horizonte e, mais tarde, no Rio de Janeiro. A literatura lhe possibilitou essa permanência e ele pôde “circular ininterruptamente entre o reino da realidade pragmática e esse espaço imaginário onde tudo é possível” (CHAVES, 2002, p. 42). Robinson Crusóé abandona a sua

ilha e Drummond faz de sua poesia sua “ilha portátil”. Drummond continua em sua ilha através da literatura, mas descobre depois que também o Rio de Janeiro é uma ilha geográfica: “Nesta cidade do Rio,/ de dois milhões de habitantes,/ estou sozinho no quarto,/ estou sozinho na América”, (“A Bruxa”, J). E, assim, a solidão de Drummond na cidade grande é semelhante a solidão baudelairiana: estar só no meio da multidão. A solidão robinsoniana é substituída pela baudelairiana.

O poema “Infância”, portanto, parece desvelar o início da sistematização da memória, que atingirá seu ápice com a fotografia na parede. Itabira já é passado, como confirma o uso do pretérito imperfeito no poema.

3.2 Eta vida besta¹⁰

Será outro país? O governo o pilhou? O tempo o corrompeu?
 No país dos Andrades, secreto latifúndio,
 A tudo pergunto e invoco; mas o escuro soprou; e ninguém me secunda.
 (“No País dos Andrades”, *A Rosa do Povo*)

Significativa ainda nessa primeira fase provinciana de Drummond, correspondente à fase denominada por Sant’Anna como “Eu maior que o Mundo”, é o poema “Lanterna Mágica” (AP), verdadeiro “cartão postal”, (MINAS GERAIS, 1981), ou espécie de “mosaico cultural”, na expressão de Fernando Correia Dias (1971). Dividido em oito partes, as cinco primeiras dedicadas à província, as duas seguintes a Nova Friburgo e ao Rio de Janeiro, e a última, apesar de ter como título “Bahia”, não fala dela diretamente, pois o poeta confessa nunca ter estado lá, revelando ironicamente uma crítica a um princípio estético: a impossibilidade de poetizar um espaço desconhecido. O poema pode ser interpretado como uma tentativa do poeta em abarcar, simbolicamente, o universo inteiro. Perseguindo “a idéia mítica de que o universo inteiro poderia ser condensado e contemplado a partir de um foco mágico” (BOLLE, 2000, p. 365). Nesse sentido, explica-se o título “Lanterna Mágica”.

Mesmo que a atenção, nesse momento, esteja voltada para o quarto poema, denominado “Itabira”, não é possível desconsiderar os poemas relativos a outras províncias

¹⁰ Verso do poema “Cidadezinha Qualquer” (AP): “Eta vida besta, meu Deus”.

mineiras, pois mesmo as referências a Sabará e a São João Del-Rei, feitas no poema “Lanterna Mágica”, podem ser interpretadas e transportadas para Itabira.

O primeiro poema, dedicado a Belo Horizonte, será analisado mais tarde. O segundo poema descreve Sabará, uma “cidadezinha calada, entrevada”, “A dois passos da cidade importante”. Suas casas são “velhas” e “encardidas”, nelas só “há velhas nas janelas”. No “Rio das Velhas”, corre uma “água suja, barrenta”, “água cansada”. As referências à cidade histórica e colonial estão presentes nos “bancos janelas fechaduras lampiões” e na alusão a Aleijadinho. O tempo nessas cidades típicas do interior passa devagar, lentamente, bem “de mansinho” e contrasta com o “trem bufando”, rápido, engolindo as cidades. Apenas o trem parece revelar movimento, velocidade, progresso, indícios de modernidade. E também o “cartaz de cinema com fita americana” que parece entrar nesse cenário meio sem querer: “de repente dá um salto”. De resto, a ausências de “Siderúrgica”, da “Central”, de “forde” compõem o cenário das sonolentas cidades do interior mineiro.

No poema “Caeté” surge novamente o trem, símbolo de velocidade e progresso. A igreja aparece “de costas para o trem”, ressaltando seu conservadorismo. As casas aparecem “torcidas”. No quinto poema, “São João Del-Rei”, surge mais uma vez a referência a Aleijadinho, contribuindo para seu aspecto de cidade colonial, como também a alusão a crença em “mulas-sem-cabeça” que denuncia as lendas antigas. Em todos os três poemas, “Sabará”, “Caeté” e “São João Del-Rei” surge a imagem de igrejas, mas é nesse último que aparece uma expressão que parece ser apropriada também a Itabira: “cidade paralítica”. No quarto poema está Itabira:

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

Só, na porta da venda, Tutu Caramujo cisma na derrota
 incomparável.

O poema, construído por sete versos, retrata a rotina e o cotidiano dessa pequena cidade do interior. No primeiro verso, o pico do Cauê surge ainda inteiro e imenso.

Lembrança constante na poesia drummondiana, pois era imagem diária na vida do menino. “Da sacada do seu quarto (...) ele via o pico do Cauê, na época ainda intacto, uma espécie de descomunal toldo de circo feito de ferro, e que sempre foi o símbolo de Itabira” (CANÇADO, 2006, p. 36). Em seguida uma característica fundamental e mais conhecida da cidade, que ressoa na personalidade de seus habitantes e do poeta Drummond: a “cidade toda de ferro”, característica que reaparecerá no poema “Confidência do Itabirano”. Em suas ruas de ferro, apenas passam cavalos, e o barulho das ferraduras batendo lembram sinos. O primeiro carro só aparecerá na cidade em 1925. Eurico Camilo, farmacêutico culto da cidade, inaugurara “a primeira estrada de automóvel ligando Itabira a Santa Bárbara. Acabou com a era do cavalinho de viagem. Com a ‘condução’, como se dizia” (DRUMMOND, 1987, p. 16-17). Os carros, no entanto, demorariam a substituir o trajeto feito pelo lombo dos animais, como constata o poeta:

Carro não havia em parte alguma do Brasil, naquele tempo, salvo no Rio, e talvez em São Paulo. (...) Havia o de Chico Osório, (...) que foi realmente o primeiro em Itabira. É de 1925. Luz, eu conheci menino, instalada pela Câmara Municipal de que meu pai fazia parte como vereador (CRUZ, 2000, p. 102-103).

O surgimento do primeiro carro, anunciando o despertar para uma “nova aurora”, não é esquecido por Drummond, que relembra o fato no poema “Primeiro Automóvel” (BT):

Que coisa-bicho
que estranheza preto-lustrosa
Evém-vindo pelo barro afora?

É o automóvel de Chico Osório
é o anúncio da nova aurora
é o primeiro carro, o Ford primeiro
é a sentença do fim do cavalo
do fim da tropa, do fim da roda
do carro de boi.

Lá vem puxado por junta de bois.

A ironia, tão presente em Drummond, não está ausente nesse poema. O último verso denuncia que o progresso tardaria a chegar na pequena Itabira. Com suas estradas ainda de barro, o automóvel chega puxado pelo antigo, mas eficaz, carro de bois.

O quarto e o quinto versos do poema “Itabira” revelam a rotina da cidade. Os meninos indo para a escola e “Os homens olham para o chão”. Esse olhar preso ao solo, ao chão, denuncia a falta de horizontes dos habitantes de Itabira, cidade montanhosa que, portanto, encurta o olhar. De acordo com Affonso Romano de Sant’Anna (1992), nessa fase inicial, quando o poeta ainda não conhece a metrópole, quando ainda está morando na província, seu olhar caracteriza-se por uma “visão para baixo”, segundo expressão de Roger Bastide, citada por Sant’Anna. A visão de Drummond, sobretudo nos primeiros poemas, caracteriza-se como uma visão para baixo e não para o alto. “O mundo que ele apresenta é o mundo da terra, das pedras: ‘No meio do caminho tinha uma pedra’ – das calçadas, dos velhos porões, das casas; e o que ele vê nas pessoas são as pernas” (SANT’ANNA, 1992, p. 48) – a visão para o solo explica, portanto, o grande número do vocábulo “pernas” no seu livro inaugural, como já expresse anteriormente. Esse olhar inicial, que apenas parece espiar o mundo, depois, na metrópole carioca, se revelará como um olhar menos superficial, interessado em contemplar o mundo.

O verso seguinte do poema “Itabira”, contrapondo-se ao anterior, sem horizontes, revela o início do progresso em Itabira: “Os ingleses compram a mina”. A cidade, que no início do século XX era toda ferro e sossegada, irá ter seu destino mudado com a chegada em 1910 da primeira companhia inglesa para explorar o minério, a Itabira Iron Ore Co. Habitante de Itabira até 1920, Drummond viveu numa cidade ainda tranqüila, sem o intenso barulho das escavações de minério e do movimento dos trens. Em conversa com um casal de Itabira, em 1978, Domingo Gonzalez Cruz registra algumas informações que ajudam a construir o panorama da cidade natal de Drummond. Luís Gonzaga de Freitas nasceu em 1899 e sua mulher, Efigênia, em 1903. Habitantes de Itabira antes do processo de aceleração da exploração de minério, eles recordam uma cidade que não existe mais. Falam de um tempo em que ainda se encontravam nas ruas ferreiros, ourives, espora, ferraduras, freios. E o progresso para eles parece ser identificado pela ausência dessas atividades e coisas: “É o progresso. Você vê que hoje a gente quase não acha um ferreiro” (CRUZ, 2000, p. 100). Objetos como esporas e ferraduras, diz Drummond, “Amanhã serão graças/ de museu” (“Agritortura”, BT).

Drummond, numa crônica de 1968, citada por Domingo Gonzalez Cruz (2000), também constata os efeitos do progresso novamente de forma irônica, que fizeram desaparecer a “nobre arte de São José”. Drummond procurava um carpinteiro para consertar pequenos serviços em seu apartamento, “caixilhos de vidraça e outro de porta estragada”, mas encontrava apenas “consertadores de persianas e técnicos de televisão ao mesmo tempo”. Três meses procurando um carpinteiro, Drummond decide dedicar-lhe um dia em outubro, um mês já “tão cheio de dias”:

Pelo quê, disponho-me a promover vasta campanha em favor do Dia do Carpinteiro Especializado em Pequenos Serviços, na esperança de que a homenagem comova um da classe (existe?) e o faça bater à minha porta quebrada ou à minha janela sem caixilhos, com um sorriso e esta declaração: ‘Eu conserto para o meu chapa’ (CRUZ, 2000, p. 115).

Com a chegada da companhia de minério, Itabira foi recebendo várias pessoas, de diferentes lugares, que iam aos poucos alterando a rotina e a paisagem de Itabira. O pico do Cauê, antes lugar preferido dos piqueniques, transformou-se num imenso vazio, escavado pelas máquinas.

A Itabira da infância drummondiana vai, portanto, sofrendo as alterações do tempo. Em nome do progresso e da urbanização, sinônimos de modernidade, a cidade vai se desfigurando. Sua poesia retrata de início a Itabira tranqüila, quase idílica, com suas ruas calmas e silenciosas e o Pico do Cauê imenso a rodear a cidade. Com o tempo, Drummond descobre que sua Itabira não existe mais, foi sendo alterada pelas companhias de minério e pelo progresso. O poeta, contudo, refaz os caminhos de sua infância e adolescência na antiga Itabira, sem esquecer que o tempo passou, pois não sai “Para rever, sai para ver/ o tempo futuro” (“Documentário”, BT).

Enquanto nessa primeira estrofe do poema “Itabira”, os olhos parecem estar voltados para o presente, no último verso, isolado dos demais, está a figura de Tutu Caramujo, “Só”, ensimesmado em seu mundo e com os olhos para o passado, evidenciando uma postura saudosista. E por que Tutu Caramujo?

A sensibilidade do poeta, porém, exigiu um nome capaz de contar a cor local do ambiente provinciano e, certamente, há de se ter lembrado de *Tutu Caramujo*, que soa como personagem autêntico na paisagem regional. Essa identificação com algo existente valoriza o conteúdo semântico do nome, excitando a imaginação do leitor (MORAES, 1972, p. 237).

O cotidiano monótono de Itabira, desvelado pelo poema “Itabira”, pode também ser interpretado a partir do poema “Cidadezinha Qualquer”, (AP), poema que constitui imagem simbólica da província, mesmo não trazendo em seu texto o nome da cidade grafado:

Casas entre bananeiras
Mulheres entre laranjeiras
Pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.
Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus.

O poema, dividido em três estrofes, apresenta na primeira o cenário interiorano, casas, bananeiras, laranjeiras e mulheres. A sugestão é de um espaço idílico e bucólico, sem conflitos, mas também sem ação, como confirma a presença dos dois verbos no infinito, “amor” e “cantar”. Os dois primeiros versos revelam a construção típica da poesia drummondiana: a repetição, construída por um substantivo, uma preposição e outro substantivo. Emanuel de Moraes (1972, p. 168) considera nesses versos o processo de enumeração, formada pelos versos iniciais, compreendidas por ele como “orações elípticas”. Assim, os versos “Casas entre bananeiras/ mulheres entre laranjeiras” “são predicados, ao menos psicológicos, de uma posição de observador do poeta passante, que realmente vê ou memoriza” (MORAES, 1972, p. 168).

Em seguida, sem separação de vírgulas, o que parece ser comum e restar nesse ambiente: “pomar amor cantar”. Na segunda estrofe, a ação se desenvolve devagar, em cenas que se repetem lentamente, denunciando a própria lentidão do tempo, característico da cidade pequena. Assim, homem, cachorro, burro, tudo vai devagar, como a vida e o tempo. Marcando um espaço cotidiano afastado da agitação e tumulto da cidade grande e de suas

possíveis contradições, distanciado do movimento característico da modernidade. Nesse mundo, “nesse ‘espaço besta’ as coisas não têm importância. (...) Tudo se dá no mesmo nível: o homem e o vegetal, o homem e o animal, o homem e os objetos” (SANT’ANNA, 1992, p. 76). A cidade é tomada por uma monotonia, por uma falta de pretensões ou por uma ausência de horizontes, que leva a um estado de paralisia, como a imagem da “cidade parálitica” descrita no poema “São João Del-Rei”, em “Lanterna Mágica” (AP).

Nessa segunda estrofe, ainda, há um outro tipo de enumeração definido por Moraes (1972, p. 168): a “enumeração de diversos sujeitos para um só predicado (...). O poeta prossegue na sua posição de observador diante da monotonia da vida, explicitando – observação e monotonia – no verso seguinte”: “Devagar... as janelas olham”.

Na persona de um ‘uomo qualunque’, o poeta sabe que a cidade inaugura-se pela pedra e pelas casas, que atendem aos destinos da construção. A cidadezinha existe lenta, entre cenas que se repetem. No jogo da indiferença, é o espaço do mesmo: a desqualificação do indivíduo apagado, desbotado entre burro e homem. O visto liberta-se das hierarquias, e a superioridade dos homens dissolve-se na lentidão, na igualdade possível entre os reinos naturais. Nesse espaço pastoso, o traçado lento do poema capta numa só pincelada mulheres, bananeiras e laranjeiras, recompondo a cidadezinha como o teatro possível da mediania, o exercício vagaroso e fatal da mediocridade (CHAVES, 2002, p. 140).

As cenas descritas são mecânicas, automáticas, como o ritmo do poema, basicamente repetitivo. Nesse instante, quando o poeta ainda está preso ao canto/província, falta-lhe a consciência do tempo. “O mundo está sendo visto de fora. De um canto, da província, de uma perspectiva *gauche*” (SANT’ANNA, 1992, p. 79). Não há ainda o conhecimento do tempo, pois o poeta desconhece a realidade representada pela metrópole. Apenas com a mudança geográfica, de Itabira para o Rio de Janeiro, se dará a experiência temporal.

De acordo com a classificação de poesia estabelecida por Pound, o poema “Cidadezinha Qualquer” caracteriza-se pela presença da “fanopéia”: “Um lance de imagens sobre a imaginação visual” (POUND, 1997, p. 11). É a projeção de uma imagem. Como se o poema revelasse um quadro desbotado das pequenas cidades do interior, com suas cenas previsíveis e suas personagens típicas. Não se trata, contudo, de um retrato sentimental ou simplesmente lírico. A última estrofe, formada por um verso, revela o teor crítico do poema, “o lance decisivo é a estocada final, de caipirismo irônico” (ACHCAR, 2000, p. 25). A

expressão “Eta”, caracteristicamente mineira, está tão presente nesse poema que pode ser interpretada como um tema associado à vida comum e ingênua do interior. Não obstante, não é uma singularidade ou uma invenção drummondiana, mas pode ser vista como uma interpretação de um lugar-comum: “o *topos*, de gosto acentuadamente modernista, do desprezo urbano pela ‘idiotia rural’, agora transportada para a pequena cidade. ‘Cidadezinha Qualquer’ pode ser lido como um poema antibucólico” (ACHCAR, 2000, p. 26). É a imagem do eu provinciano que, através do efeito crítico do verso final, desvela sua insatisfação com sua geografia. De forma irônica o poeta descreve um *modus vivendi* interiorano, tranqüilo e sem movimento, que se contrapõe ao asfalto e ao urbano.

3.3 O mundo te chama: Carlos¹¹

Por que ficar neste município, neste sobrenome?
Quisera abrir um buraco, varar o túnel, largar minha terra.
 (“Como um Presente”, *A Rosa do Povo*)

Fundar uma nova ordem ou restituir o tempo perdido? É o dilema que parece mover-se a poesia drummondiana: entre Marx e Proust. É a expressão dramática dessa oposição e contradição. De um lado, o desejo de revolução política e social, capaz de instaurar uma nova ordem, de outro, o gosto e a manutenção dos valores tradicionais, representados pelo clã familiar dos Andrades. Seus livros podem ser vistos como um conjunto organizado paralela e contraditoriamente. Revelam a decadência da oligarquia rural mineira em luta com a urbanização e a industrialização e a esperança instaurada pelo tenentismo de 30. “Essas duas linhas de força se afirmam, ou se negam, combinam-se, enroscam-se, enlaçam-se, caminham, ocasionando a principal tensão dramática da poesia de Drummond” (MINAS GERAIS, 1981, p. 47).

Até os anos 30, o século XX tinha nascido para as grandes revoluções sociais pregadas pelo determinismo histórico inventado pelo século passado (...). De 1930 para cá, estamos compreendendo que o Século nasceu é sob o

¹¹ Versos do poema “Carrego comigo” (RP).

signo de Marcel Proust e de *A la recherche du temps perdu*. Em busca do tempo perdido, acabam todos por passar pela experiência da *madeleine* e dos avós (MINAS GERAIS, 1981, p. 45).

A presença de Robinson Crusó na poesia, como demonstrou o poema “Infância”, e na vida de Drummond, como sendo sua primeira reminiscência literária, revela a existência de dois mitos: do começo e da origem. O primeiro pode ser compreendido como “o desejo do homem em inaugurar, por conta própria, uma nova sociedade em que pode negar totalmente os valores do passado e do clã” (MINAS GERAIS, 1981, p. 47). Trata-se de romper os laços familiares e através do individualismo instaurar uma sociedade sem classes. Na literatura ocidental moderna, esse mito tem como figura representativa Robinson Crusó. Isolado em sua ilha, refaz os passos culturais do homem até a descoberta do outro, Sexta-Feira, motivando seu retorno ao convívio social. Transportado para a poesia drummondiana, esse mito da rebeldia robinsoniana, representa a negação do pai e da família, do clã, enfim, e de toda sua cultura. Uma dramática tentativa de fugir de seu sobrenome. A ilha, como metáfora de exclusão, está simbolizada pela solidão do menino no poema “Infância” e por sua aventura desencadeada pela leitura do livro. “O passado não conta, só o presente, e mesmo assim tudo está para ser inventado desde que as mãos sejam dadas” (MINAS GERAIS, 1981, p. 48). Na poesia drummondiana, o desejo de ser diferente de seu clã familiar surge em vários poemas. O poeta adulto relembra o sentimento desse mito de origem que já o fascinava e preocupava-o. O “Verbo Ser” – título de um poema em *Boitempo* – pode ser visto como misto de admiração, “Ser: pronunciado tão depressa, e cabe tantas coisas?”, e de medo, “É terrível, ser? Dói? É bom? É triste?”.

No mito da origem, os valores individuais perdem sua significação e passam a ter valor a tradição e o passado, símbolos de valores válidos e eternos.

Assim sendo, o indivíduo tira a máscara de Robinson e descobre que, em si, não vale nada; ele só é alguma coisa quando se identifica e é determinado pelo clã. O conhecimento não é uma aventura Robinsoniana, mas já está todo codificado pela sabedoria dos antigos (MINAS GERAIS, 1981, p. 48).

Depois de negar o passado e seu lugar na família, Drummond volta ao lar e identifica-se socialmente, revivendo através de sua obra poética “a parábola do filho pródigo, celebrado

e celebrando-se depois das conquistas e perdas nos descaminhos do mundo” (SANT’ANNA, 1992, p. 22). Após a rebeldia, vem a identificação, assumindo seu lugar na tradição familiar e compreendendo, tardiamente, que família, clã é destino, como revela o poema “Raiz” (BT):

Os pais primos-irmãos
 avós dando-se as mãos
 os mesmos bisavós
 os mesmos trisavós
 os mesmos tetravós
 a mesma voz
 o mesmo instinto, o mesmo
 fero exigente amor
 crucificante
 crucificado
 a mesma insolução
 o mesmo não
 explodindo em trovão
 ou morrendo calado.

O mito do começo resume-se na “*não-identificação*” com a família e a figura do pai; o da origem corresponde à “*identificação*”, embora tardia (MINAS GERAIS, 1981, p. 49, grifos do autor), cujo exemplo pode ser verificado intensamente no verso “Amar, depois de perder” (“Perguntas”, CE). “Rebeldia, insubordinação e aventura de um lado; arrependimento, reconhecimento tardio e obediência do outro” (MINAS GERAIS, 1981, p. 50).

Esses dois mitos aparecem constantemente na poesia de Drummond. Podem ser encontrados isoladamente, como em “Infância”, no qual está presente o mito do começo, ou podem ser apresentados juntos, como no poema “Confidência do Itabirano” (SM), significativo para a compreensão de um outro perfil de Itabira, desvelado agora pelo olhar do homem cosmopolita, inserido no “mundo grande”. Drummond deixa Belo Horizonte em 1934 e *Sentimento do Mundo* é publicado em 1940, com versos escritos entre 1935 e 1940. Essa mudança geográfica conduzirá o poeta a uma nova interpretação do tempo e do espaço. Nesse momento, como verificou Sant’Anna (1992, p. 91), uma “noção mais significativa do passado começa a surgir juntamente com a descoberta do presente”.

É a fase mais engajada socialmente do poeta, que teve ao fundo, como contexto histórico, os conturbados anos da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Civil Espanhola e o embate ideológico entre capitalismo e comunismo. Em “Mãos Dadas” (SM), diz que não será

“o poeta de um mundo caduco”, nem do “mundo futuro”, tampouco será “o cantor de uma mulher”, dos “suspiros ao anoitecer”, ou da “paisagem vista da janela”. Nesse momento, recusa o distanciamento e a fuga para ilhas distantes. Seus olhos estão voltados para o presente e para os “homens presentes”, tentando entender o que acontece em volta de si, com seus companheiros, e, ao mesmo tempo, consigo mesmo. Busca o próximo e procura se aproximar dele: “Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas”.

Affonso Romano de Sant’Anna (1992, p. 82) afirma: “com esse volume [*Sentimento do Mundo*] inicia-se a descoberta e conquista do tempo” e pode ser visto como a fusão do tempo individual e social. O título sugestivamente representa uma mudança em relação ao retalhismo e o localismo dos dois primeiros livros, caracterizados por um *gauche* preso quase exclusivamente ao seu tempo individual, como expresso no poema “Coisa Miserável” (BA): “É melhor sorrir/ (sorrir gravemente)/ e ficar calado/ e ficar fechado/ entre duas paredes”.

Com *Sentimento do Mundo*, Drummond busca “legitimar a poesia como instrumento de luta e intervenção social, como meio de comunhão e solidariedade entre os homens” (SAID, 2005, p. 94). Assim, o poeta institui um elo entre lírica e sociedade, afirmando a expressão de Adorno (1980) de que a poesia é um fato social. Com *Sentimento do Mundo* a poesia encontra a história, a sociedade e os companheiros de luta. O eu lírico, distanciado nos livros anteriores, procura poeticamente mudar a sociedade. Entretanto,

Seu salto participante é apenas aparente, ou melhor, é revestido por uma indisfarçável angústia. Pois, à vontade de agir sempre se justapõe uma sensação de impotência, uma certa desilusão. Isso porque, embora deseje uma grande transformação sociocultural, o escritor tem consciência de que o caminho da prática política o conduz inevitavelmente aos incômodos braços do Estado autoritário – apresentado pelos setores dominantes como o único e legítimo agente transformador (SAID, 2005, p 102).

Nesse percurso dramático, entre o desejo de mudança e a constatação de sua impossibilidade, o poeta diz: “Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota/ e adiar para outro século a felicidade coletiva./ Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição/ porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan” (“Elegia 1938”, SM). E, assim, o poeta oscila entre a vontade de mudar e um certo constrangimento pela inutilidade de sua tentativa, resultando numa condição de escrita melancólica, numa “*angústia da ação*”,

segundo expressão de Roberto Said (2005). O sentimento ambíguo do poeta “fomenta um sentimento melancólico, um sentimento de quem não encontra sua morada, um ‘nunca-estar-à-vontade’, já que nem a ação nem a contemplação são plenamente satisfatórias para o poeta” (SAID, 2005, p. 104).

Enquanto Baudelaire flanava pelas ruas parisienses sentindo-se desenraizado da cidade grande e da multidão, desejando uma volta, mas ao mesmo tempo sentido a impossibilidade do retorno, Drummond “transita entre o engajamento e o recolhimento, o desejo de mudança e a ação inexecutável” (SAID, 2005, p. 106). Nesse sentido, a “angústia da ação” aproxima-se do *spleen* de Baudelaire que “sabia que o seu sofrer, o *spleen*, o *taedium vitae*, é ancestral” (BENJAMIN, 1989, p. 152) e, dessa maneira, podia dar ao seu sofrimento uma característica individual, identificando o *spleen* ao “sentimento que corresponde à catástrofe em permanência” (p. 154).

Drummond, agora está “preso à vida” e ao presente, e geograficamente distante de sua terra natal. Nesse momento de engajamento no presente, o que Itabira passa a significar? Qual é a imagem que a ela está associada? No poema, “Confidência do Itabirano” (SM), o segundo a ser apresentado, logo após “Sentimento do Mundo”, surge a primeira imagem itabirana após o deslocamento geográfico:

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

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

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

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!

As raízes drummondianas, se já apareciam no poema “Infância”, surgem agora mais desenvolvidas e intensificadas. Tanto as raízes pessoais, determinantes de seu jeito de ser e pensar, quanto às poéticas, como se configurassem uma síntese de sua história, mas também a história de sua família e de seu estado natal. Sua alma é tão de ferro quanto as calçadas itabiranas. Seu jeito de ser, de amar, de rir são heranças dessa cidade.

A origem mineral da personalidade do poeta aí está. O seu *humour*. A sua atitude do amor, também. Nela ainda se encontram alguns fatos envoltos nas nuvens do tempo e do inconsciente do poeta, que seriam o ponto de partida do seu comportamento diante do mundo (MORAES, 1972, p. 11).

O que importa para o poeta não é apenas o fato de ter vivido em Itabira, de 1902 até 1920, mas sobretudo o fato de ter nascido na cidade, “Principalmente nasci em Itabira”. E tudo o que é característica da cidade, sua atmosfera de tristeza, sua aparência orgulhosa e ferruginosa, seu aspecto de “alheamento” são incorporados pelo eu do poeta. Ele assume, portanto, ter as mesmas características de Itabira. Drummond é extensão de sua terra natal. Assim, o poema é “emblemático no sentido de já expor uma poética, digamos assim, de fundação, de ligação visceral com o solo natal, expressa por características que recorrentemente são trabalhadas nas temáticas da cidade pequena” (CURY, 1998, p. 133), como solidão e tristeza.

As duas estrofes iniciais revelam a herança sentimental e psicológica que Itabira deixou ou transmitiu ao poeta. Já a terceira estrofe, mostra nos quatro primeiros versos a herança material que a cidade lhe deu: “este São Benedito”, “esta pedra de ferro”, “este couro de anta”. Nesse instante, o poeta mineiro assemelha-se ao viajante italiano: “Recém chegado e ignorando totalmente as línguas do levante, Marco Polo só podia se exprimir extraindo objetos de suas malas: tambores, peixes salgados” (CALVINO, 1990, p. 41). Assim também parece ser o poeta: recém chegado à Capital da República, num mundo distinto e estranho, encontra nesses objetos itabiranos seu alento e consolo para tentar restituir seu lugar no mundo e seu próprio eu, pois os “objetos são de algum modo os guardiões da imagem do sujeito” (BOLLE, 2000, p. 351), ou como diz Sant’Anna (1992, p. 128), “os objetos são extensões do sujeito”. O poeta, ao visualizar ou contemplar os objetos, parece encontrar não só o que foi, como também o que ainda é. Cada objeto para ele, nesse sentido, encerra um

mundo. Estes objetos, heranças materiais itabiranas, desvelam a presença do “mito da origem”, segundo expressão de Santiago (2002), significam seu elo com Itabira e seu clã familiar. Portanto, o poeta transferiu para a metrópole os bens imateriais e materiais de Itabira. Os sentimentos e os objetos.

Nessa terceira estrofe, ainda, há uma personagem que poderia passar despercebida, e, talvez, passe para os leitores que não conheçam a biografia do poeta e o livro *Boitempo*: o santeiro Alfredo Duval. Nascido em 1878 e falecido em 1947, Duval era pedreiro antes de se tornar artesão. Dele são os “santos na Igreja do Rosário e na Igreja da Saúde, dois anjos do Cemitério do Santíssimo” (CRUZ, 2000, p. 95). Drummond ia todos os dias à casa do santeiro, que ficava na rua do Bongue, numa casinha “encarapitada num morro”: “aproveitava as idas à casa de Alfredo Duval para pegar emprestado os fascículos de Alexandre Dumas” (CANÇADO, 2006, p. 43) – talvez, na figura de Armand Duval, personagem de *A Dama das Camélias*, o menino via uma associação semântica entre os dois nomes próprios. Com aproximadamente dez anos, o menino, com seus sapatos engraxados e brilhando, sua pele branquíssima e os olhos azuis, contrastava com aquele outro mundo que representava o Bongue, rua dos negros, mulatos e pobres. “Carlito sentia a possibilidade de um outro mundo. Uma ruptura talvez com o mundo de onde ele vinha, uma mudança, uma outra arrumação na sua vida” (CANÇADO, 2006, p. 45) – uma espécie de ensaio para a futura luta de classes. Ali, sentia que o mundo pulsava diferente, com leis diferentes, distantes da lida familiar dos Andrades de acumular mulas e terras. O Bongue era um lugar onde apenas se acumulavam santos, torsos e braços, depois montados numa espécie de bricolagem.

Alfredo Duval era em Itabira, na primeira década do século XX, quase um *intelectual orgânico* dos trabalhadores manuais, dos escravos libertos. Mulato desempenado, o belo bigode no rosto liso de mameluco, Alfredo Duval podia ser visto nos finais de tarde na varanda da sua casinha do Bongue (a rua onde moravam os negros e mulatos), *agitando* e contemplando com seus discursos visões da mais larga utopia política e social. (...) Anticlerical feroz e ao mesmo tempo amigo do padre (CANÇADO, 2006, p. 42, grifos do autor).

Dessa forma, o santeiro despertava a visão social do menino, que já se interessava pelos mistérios da arte. Esse santeiro, “humilde, todavia sábio”, transmitiu-lhe uma certa “filosofia capitalista”, mais tarde transfigurada em marxismo e, depois, em outras expressões

de luta social, mas nele já está a “simbolização doutrinária” (MORAES, 1972, p. 12). Drummond (1987, p. 16) o define como “um homem do povo, de imaginação artística e poucas letras”. Uma amizade e, ao mesmo tempo, um ensinamento que deixou raízes no menino, e será lembrado pelo poeta em “Confidência do Itabirano” e, mais tarde em *Boitempo*, com o poema “A Alfredo Duval”:

Meu santeiro anarquista na varanda
da casinha do Bongue, maquinando
revoluções ao tempo em que modelas
o Menino Jesus, a Santa Virgem
(...)
Eu menino, tu homem: uma aliança
faz-se, no tempo, à custa de gravuras
de semanais fascículos românticos...

Os dois versos iniciais da última estrofe de “Confidência do Itabirano”, apresentam o “mito do começo”. “Tive ouro, tive gado, tive fazendas./ Hoje sou funcionário público”. Estas expressões parecem estar próximas da genealogia da família de Drummond: descendente de mineradores e fazendeiros, mas o poeta procura mudar seu destino, trabalhando como funcionário público. Transfigura o pessoal ou individual para constatar um drama que não é apenas seu, mas de todo seu estado. Assim, o drama familiar dos Andrades transfigura-se em um drama social: é a metáfora da história da decadência ou do progresso, dependendo da perspectiva, do estado mineiro e da própria Itabira. “O seu drama pessoal funde-se com o drama social do seu estado” (MORAES, 1972, p. 13). Estado que vai perdendo seu prestígio econômico, devido a decadência do ouro e, mais tarde, do café, anunciando uma crise no meio rural. Crise que empurrará inúmeras pessoas para as cidades, para os grandes centros urbanos, como São Paulo e Rio de Janeiro.

Ao percurso da província para a metrópole, considerado como um movimento arquetípico da modernidade, soma-se outro: a transferência do universo cafeeiro ou rural para o funcionalismo público. Arquetípico porque não é apenas biográfico, não está restrito a Drummond apenas, mas se trata de “um percurso que se tornou arquetípico na literatura brasileira dos anos 30” (SAID, 2005, p. 55) e levou os escritores modernos em direção a cargos públicos e de poder. Portanto, se por um lado, o poema “Confidência do Itabirano” revela um dado individual, por outro caracteriza a história de vários escritores modernos.

Além de Drummond, ocuparam cargos públicos Mário de Andrade, Cyro dos Anjos, Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia, João Cabral e Vinícius de Moraes, e a lista ainda continuaria. (SAID, 2005).

O trajeto drummondiano revela, ainda, uma certa tradição nos meios literários brasileiros, pois no passado o emprego público também fez parte da vida dos escritores, entre eles Machado de Assis, que ocupava o cargo de diretor de contabilidade do Ministério da Viação.

Drama social de um Estado, pois representa as transformações sociais e econômicas que a decadência da exploração do ouro, a partir do século XVIII, causou na vida dos mineiros, revelando a condição de um estado que precisa se adaptar a um outro estilo de vida: a pecuária e a agricultura, processo confirmado pelos versos de “Os Bens e o Sangue” (CE): “trocamos lavras por matas,/ lavras por títulos, lavras por mulas, lavras por mulatas e arriatas,/ q trocar é nosso fraco e lucrar é nosso forte”. Nesse processo surgem os ingleses e outros estrangeiros com o objetivo de explorar minério de ferro, o “futuro aço do Brasil”. Nesse sentido, o declínio das minas de ouro representa decadência, mas, em contrapartida, a chegada das companhias de minério trazem progresso.

A poesia de Drummond testemunha a “desintegração da família, no plano sócio-econômico e de suas repercussões na psicologia individual” (SANT’ANNA, 1992, p. 67). Drummond nega seu clã familiar, descendente de uma família de mineradores e fazendeiros, e instaura para si um novo destino: “funcionário público” e poeta. Fora da província e do seu clã, “exila-se de sua gente, de sua tradição e é posto a viver em cima de edifícios a remexer papéis das seções burocráticas” (SANT’ANNA, 1992, p. 67). Instaura para si, portanto, um novo começo, confirmando a presença do “mito do começo”, definido por Santiago (2002) anteriormente e a consolidação do *gauche*.

Os dois versos finais de “Confidência do Itabirano” revelam o que Itabira se transformou: num retrato que causa dor. O retrato de Itabira na parede é uma espécie de antropomorfização do sentimento drummondiano. Deslocado geograficamente de sua terra e de seu estado natal, a fotografia parece ser seu único meio de acesso até Itabira. Essa travessia, no entanto, provoca dor.

O retrato, por exemplo, imagem constante em que sua poesia, embora o mais das vezes signifique a intemporalidade do Ser, suspenso e imóvel no espaço, vez por outra transmite emoções vivas do poeta. O retrato, síntese do

intemporal, está também sujeito à decomposição e dor. Lembre-se que aquela fotografia de Itabira na parede do apartamento doía no seu peito. Também o retrato no *Edifício Esplendor* é antropomorfizado e se contamina com o desgaste: ‘Chora, retrato, chora,/ vai crescer tua barba/ neste medonho edifício/ de onde surge a tua infância/ como num copo de veneno’ (SANT’ANNA, 1992, p. 147).

A partir de *Sentimento do Mundo*, Drummond descobre o presente: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,/ a vida presente” (“Mãos Dadas”). A descoberta deste, inseparável do conhecimento do “mundo grande”, da vivência na cidade, lugar onde o tempo se materializa e torna-se visível, traz consigo uma outra revelação: o passado. Descobrir o presente é, assim, ter consciência do passado. Por esta perspectiva, o retrato constitui um símbolo do já vivido, explicando a grande referência a retratos ou fotografias a partir de *Sentimento do Mundo*. Está presente, por exemplo, em “Mortos de Sobrecasaca” (SM): “álbum de fotografias intoleráveis” e “a poeira dos retratos”; em “Os Rostos Imóveis” (J): “retrato sempre inclinado na parede”; e em “Viagem da Família” (J): “Óculos, memórias, retratos/ fluem no rio do sangue”. Estes exemplos revelam uma característica em comum: o caráter negativo ou triste dos retratos, que a princípio desvelam dor ou uma presença incômoda. Um verso de “Edifício Esplendor” (J) desvela um sentimento semelhante desencadeado pela fotografia na parede em “Confidência do Itabirano”: “Há um retrato na parede,/ um espinho no coração”.

Se o poeta está distanciado geográfica e fisicamente de sua terra natal, não está contudo ausente dela. O poema “Confidência do Itabirano” desvela o início da compreensão mítica de Itabira e de seu significado para o poeta. Inserido na metrópole o poeta inicia um processo de reinterpretação do seu passado, da sua terra e da sua gente, para, desse modo, compreender a “composição/ que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade” (“Os Últimos Dias”, RP).

3.4 Humilde caminho da américa¹²

no andar que convém andar
como sugere a eternidade
 (“O Andar”, *Boitempo*)

¹² Verso do poema “América” (RP).

O livro *A Rosa do Povo* (1945) é uma “quase-epopéia, que nos alimentava de esperanças no desespero histórico das marés montantes do fascismo” (MINAS GERAIS, 1981, p. 35). De acordo com os atos ou fases estabelecidas por Sant’Anna (1992), é com ele que Drummond consegue o equilíbrio entre o Eu *versus* o Mundo. Nos dois primeiros livros, situado no canto, metáfora de província, o poeta é representado por um Eu maior que o Mundo, um Eu que contempla o mundo grande à distância e, imerso em seu canto, sente-se imóvel, torto e sua visão é egocêntrica. A partir de *Sentimento do Mundo*, o poeta, distanciado de seu canto-província, sente-se pequeno, diminuto e fragmentado. O poema “Mundo Grande” revela o conflito entre o Eu menor que o Mundo, “meu coração é muito pequeno”. O equilíbrio surge com o livro *A Rosa do Povo*, representado pelo verso de “Caso do Vestido”: “O mundo é grande e pequeno”. “Nessa etapa, o poeta já realizou grande parte de sua travessia sobre o mar do tempo” (SANT’ANNA, 1992, p. 17) e encontra o equilíbrio através da sistematização da memória.

Segundo essa perspectiva e seguindo a linha teórica proposta por Sant’Anna (1992, p. 20), o livro “*A Rosa do Povo* é o livro crucial no conjunto da obra. (...) É o ponto em que o personagem está na parte mais aguda de sua luta aberta com a realidade”. É o ponto-chave da obra drummondiana, pois se antes a consciência do fluxo temporal estava ausente, agora ela é perceptível, a personagem está em luta com o presente.

Apesar de toda a temática voltada para o presente, para o tempo partido, nele pode-se perceber referências à província – espaço que se impregnou na alma do poeta e dele não abandona, mesmo morando no Rio.

Se a constatação do tempo presente altera a visão de mundo de Drummond, altera também a imagem de sua terra natal. Conforme Drummond descobre o “mundo grande”, simultaneamente o mito de Itabira torna-se também maior. É essa imagem, de uma Itabira que transcende sua geografia de cidade do interior mineiro, que surge no poema “América” (RP). Uma justaposição entre o particular e o universal. Com esse poema, Drummond consegue o equilíbrio idealizado por Antonio Candido (1985) entre localismo e cosmopolitismo. Também se nota, a partir de *A Rosa do Povo*, que o passado associado à dor vai sendo substituído por uma outra visão: o passado vai se transformando em lembranças nostálgicas, em um espaço perdido no tempo que passa a ser buscado, procurado e perseguido. “Dir-se-ia que há mesmo um prazer na volta metódica ao passado” (SANT’ANNA, 1992, p. 92).

Como se trata de um poema longo, composto de cento e quarenta e dois versos, a análise privilegia os versos mais significativos. Já na primeira estrofe de “América” nota-se a

ausência da consciência temporal. O poeta, sentindo-se “Um homem pequenino”, apenas percebe o tempo, a noite, se o “chamam de casa”, ou o dia, se “os galos cantam”. Confessa a sua falta de compreensão, de entendimento desse espaço ainda confuso, que identifica à América. Na segunda estrofe, o sentimento de que o tempo vai passar, “Passo a mão na cabeça que vai embranquecer”, como se o tempo presente fosse projetado para o futuro. E a mão e a boca seguem mudas, pois só “Os olhos sabem” contar e, no entanto, se calam.

Na terceira estrofe, a constatação do tempo passado e a lembrança de amigos mortos: “Lembro alguns homens que me acompanhavam e hoje não acompanham”, ficaram dispersos no “simples tempo”, perdidos em cemitérios do interior. A lembrança de “cordilheiras e oceanos”, com suas dimensões gigantescas, contrasta com o eu textual, diminuto e pequeno, na quarta estrofe: “Sou tão pequeno (sou apenas um homem)”. A expressão entre parênteses revela não o eu retornando a sua infância, mas a consciência do homem que se sente pequeno diante o gigantesco tamanho do mundo. Sua posição diante o mundo, um mundo agora enorme, grande, é transfigurada: não é mais o seu coração que é mais vasto que o mundo. Também nesse instante, o eu confessa seu acanhado conhecimento: diz conhecer apenas “dois ou três bois, o caminho da roça,/ alguns versos que li há tempos, alguns rostos que contemplei”. Ainda nessa quarta estrofe, o verso mais significativo: “e verdadeiramente só conheço minha terra natal”. Como se o eu do poema revelasse a voz do poeta, que mesmo morando no Rio de Janeiro há dez anos, estivesse preso sentimentalmente a Itabira.

Na quinta estrofe, o primeiro verso é fundamentalmente significativo. Itabira deixa de ser a cidade toda de ferro, na qual circulam apenas meninos indo para escola e homens com olhos voltados para o chão, para ser a cidade onde tudo começa: “Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração”. Transportando o verso para o universo individual de Drummond, esse é o lugar que representa suas raízes. Todas as lembranças e recordações itabiranas vão dar, portanto, no coração do poeta. Em Itabira tudo começa, no seu coração tudo converge. E, agora, passado o tempo e alcançado o espaço urbano da grande metrópole carioca, surge no poeta a consciência da importância de sua terra natal. Nela, passam também os dias da infância:

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.
Sei que há países roxos, ilhas brancas, promontórios azuis.

A terra é mais colorida do que redonda, os nomes gravam-se
em ama relo, em vermelho, em preto, no fundo cinza da infância.
América, muitas vezes viajei nas tuas tintas.
Sempre me perdia, não era fácil voltar.
O navio estava na sala.
Como rodava!

A lembrança da “preta que me criou” recorda a “preta velha” do poema “Infância”: A Sá Maria. Relevante ainda é a presença do fascínio drummondiano pelos mapas. Novamente a leitura é associada à viagem, não a empírica, mas a fantasiosa, realizada pela imaginação. O menino, no poema, viajava nos nomes inscritos nos mapas, em amarelo, vermelho e preto. Cores que simbolizam a diversidade e o colorido do mundo, mas que, em contraposição ao seu mundo infantil vivido no interior, contrastam com o “fundo cinza da infância”.

Essa Itabira, que agora se liga à América, ou torna-se uma via de acesso para ela, não é mais a monótona “cidadezinha qualquer”. Em suas ruas há várias pessoas passando, movimentando-se. No trajeto de Itabira para a América, o poema revela um movimento que vai do espaço local e particular para o universal e coletivo. O local está sugerido pelos seguintes versos: “e verdadeiramente só conheço minha terra natal,/ dois ou três bois, o caminho da roça”, e o cosmopolitismo: “Nessa rua passam chineses, índios, negros, mexicanos...”.

Na estrofe seguinte a constatação do fluxo temporal: “As cores foram murchando, ficou apenas o tom escuro, no mundo escuro”. O mundo colorido dos mapas da infância perde o tom e fica somente a escuridão. Um mundo agora revelado como escuro, pois diante de tantas guerras, diante de duas grandes guerras mundiais e do fascismo, o mundo descoloriu-se. O segundo verso é quase repetição do verso da estrofe anterior, mas se antes tudo começa em Itabira e termina no seu coração, agora “Uma rua começa em Itabira, que vai dar em qualquer ponto da terra”. A cidade natal drummondiana deixa de ser a pequena ilha de sua infância, para tornar-se um ponto no mapa que pode conduzir a qualquer outro lugar. Itabira é só o começo da viagem. Na sua rua, agora sinônimo de mundo, de passagem, “passam chineses, índios, negros, mexicanos, turcos, uruguaios”. Itabira se abre para o mundo e para o progresso. Nela circulam várias etnias e são esses passos diferentes que “ressoam na pedra”, não mais as ferraduras batendo como sinos.

A presença de várias etnias revela um dado social que Fernando Correia Dias (1971, p. 25) afirma ser diferenciador do estado mineiro: Minas constitui uma “subcultura brasileira”

distanciada de uma homogeneidade cultural. É antes uma “multiplicidade interna: é como se fôsse (sic) um mosaico cultural”. Essa heterogeneidade explica-se pela diversidade social e econômica do estado, com regiões de pastoreio, de café, de mineração, de indústria e de agricultura.

O poeta parece se identificar à rua itabirana: “Sou apenas uma rua/ na cidadezinha de Minas/ Humilde caminho da América”. Também em seu coração passam várias pessoas. Também seu coração é via de acesso para o mundo grande, para a América.

O tempo se desdobra. É na cidade grande que o tempo torna-se visível. “A cidade, como um espaço condensado, acelera a atividade humana repartindo a personagem numa série de movimentos que a levam a sentir a angústia da fragmentação. Na cidade, o tempo se concretiza” (SANT’ANNA, 1992, p. 83). E surge o desejo de começar tudo de novo, do princípio dos tempos, num tempo anterior ao próprio tempo, semelhante ao tempo da poesia, definido por Paz (1982) como o tempo sem datas: o “tempo mais fundo/ quando não havia/ nem casa nem rês/ e tudo era rio,/ era cobra e onça”. Um tempo em que ainda não havia nada, somente “O primeiro cão,/ em frente do homem/ cheirando o futuro”. Nesse mundo primitivo, anterior ao próprio tempo, os homens estão agachados “ao pé do fogo” e a religiosidade tem ainda sua dimensão mítica: “Canta a estela maia,/ ao deus do milho” – “óbvias alusões às culturas pré-colombianas” (SANT’ANNA, 1992, p. 99).

Eis que, inevitavelmente, “a vida/ elege semblante”, e a cidade nasce. Mas “Quem a viu nascer?” Os homens que a fizeram parecem que estão dormindo e não adianta acordá-los, pois dormem profundamente. E diante de “Tantas cidades no mapa”, diante de tantos lugares, a solidão parece ser inevitável: “Que barulho na noite,/ que solidão! (...) Solidão de milhões de corpos nas casas, nas minas, no ar”. Mas a solidão drummondiana revela-se “meio de conhecimento”. O poeta a distribui e ela se torna “palavra de amor”.

A geografia itabirana é ultrapassada no poema “América”. Assim, “uma rua começa em Itabira, que vai dar em qualquer ponto da terra”. A visão que Drummond tem de Itabira sofreu alterações de acordo com seu posicionamento no tempo e no espaço. A província se desdobra e o poema revela esta síntese, entre o espacial e o temporal, simbolizada pela rua.

3.5 Não é fácil nascer novo¹³

Lá não é ele, é um mais-tarde
sem direito de usar a semelhança.
(“Documentário”, *Boitempo*)

Boitempo é, sobretudo, um livro de memórias, memórias em versos, por isso muitas vezes a interpretação dos poemas se confunde com dados biográficos. Representa o “desentranhar” da memória, da saudade, “o poeta não é ele, é alguém que ficou no passado, mas dentro dele, e que revive, graças às palavras bojudas desse seu passado-presente” (MINAS GERAIS, 1981, p. 33). Para Emanuel de Moraes (1972), *Boitempo* representa o casulo onde o homem Drummond se fechou. Na sua idade madura, as preocupações voltam-se para a memória, para o passado, e, ao mesmo tempo, volta-se para o momento final de sua vida, a preocupação com a morte e o tempo que lhe resta. Drummond busca reinstaurar as lembranças de um tempo já vivido, passado e acabado, num tempo presente. O poeta, que inicia a publicação de *Boitempo* com 66 anos, talvez sentindo a aproximação da morte ou a consumação do tempo, procura através da memória e do reavivamento de um tempo morto, uma forma de escape ou fuga da velhice e da própria morte: “Com volúpia voltei a ser menino”, diz ele em “Intimação”, (BT). Itabira ressurgiu como um porto seguro, como lugar de fuga e de reencontro com o princípio, metáfora do começo e, portanto, distanciada da morte e do fim. “O poeta está empenhado numa guerra dentro do tempo, numa peleja contra a morte. (...) o *gauche* em sua investida para a conquista do tempo entra pela vida e pela morte de seus antepassados sondando-lhes as mais remotas origens” (SANT’ANNA, 1992, p. 94).

As preocupações sociais só raramente aparecem, “assim mesmo desencantado da ênfase do combatente” (MORAES, 1972, p. 38). O eu lírico drummondiano reassume a figura romântica do poeta, o eu distanciada da realidade histórica social e imerso em seu mundo interior. Trata-se, agora, de uma consciência e história individuais. “O elemento decisivo para o texto do memorialista é a consciência biográfica e histórica do presente” (BOLLE, 2000, p. 322).

“Aquele que pensara um dia assumir uma posição de liderança através da sua profissão de poeta, isola-se completamente; horroriza-se ante qualquer aproximação e pede ao mundo

¹³ Verso do poema “Justificação” (BT).

que não o chateie” (MORAES, 1972, p. 37). Sente-se “o Velho Cansado/ que adoro o seu cansaço e não o quer/ submisso ao vão comércio da palavra” e, famoso e reconhecido nacionalmente como poeta, rejeita repórteres e fotógrafos: “Repórteres de vespertinos, não tentem entrevistá-lo. (...) Fotógrafos: não adianta/ pedir pose junto ao oratório de Cocais” (“Apelo a Meus Dessemelhantes em Favor da Paz”, VB). Tudo que pede é a paz.

A Itabira retratada em *Boitempo* é uma cidade que oscila entre o mítico e o real. “O mundo antigo torna-se em imagens, sensações, cheiros, sons, e reponta aqui e ali de um modo não muito lógico” (SANT’ANNA, 1992, p. 78). O que procura buscar não é, contudo, a infância, mas sim as sensações vividas na infância em Itabira.

A série de poemas que se intitula *Boitempo*, foi publicada em três etapas: primeiro, em 1968, surge *Boitempo e a Falta que Ama*; em 1973, o segundo livro, *Menino Antigo – Boitempo II*; e, por último, em 1979, *Esquecer para lembrar – Boitempo III*, que mais tarde foram reunidos com o título único de *Boitempo*. Título bastante sugestivo, com a junção de duas palavras, boi e tempo, e que podem ser explicadas a partir do poema com o mesmo título:

Entardece na roça
de modo diferente.
A sombra vem nos cascos,
no mugido da vaca
separada da cria.
O gado é que anoitece
e na luz que a vidraça
de casa fazendeira
derrama no curral
surge multiplicada
sua estátua de sal,
escultura da noite.
Os chifres delimitam
o sono privativo
de cada rês e tecem
de curva em curva a ilha
do sono universal.
No gado é que dormimos
e nele que acordamos.
Amanhece na roça
de modo diferente.
A luz chega no leite,
morno esguicho das tetas
e o dia é um pasto azul
que o gado reconquista.

Com a descrição da passagem do dia e da noite, o poeta cria uma “belíssima e original paisagem – do ser e do mundo – tão-somente através da imagem psicológica do boi, pela transposição aos seus gestos da concepção da vida tranqüila e feliz dos gerais” (MORAES, 1972, p. 222). O “boi-tempo, ruminante-ruminando o tempo e a memória” (SANT’ANNA, 1992, p. 147), parece ser projeção do eu poético que também relembra o passado.

O livro está dividido em nove partes. A análise, neste momento, está voltada para as seis primeiras, dedicadas à vivência em Itabira; a sétima tem o título de “Primeiro Colégio” e faz alusões ao período em que Drummond foi interno no colégio Arnaldo, em Belo Horizonte, durante o ano de 1916; “Fria Friburgo”, oitava parte, rememora o internato no Colégio Anchieta, em Friburgo, até o momento da expulsão por “insubordinação mental” em 1919; a última parte, intitulada “Mocidade Solta”, sugere algumas recordações da época vivida na capital mineira.

A primeira parte de *Boitempo* denomina-se “Pretérito-Mais-Que-Perfeito”, como a sugerir, literalmente, a existência de um passado mais que perfeito, promovendo um deslocamento do tempo presente. A Itabira que surge em *Boitempo* é a cidade que sofreu a corrosão do tempo. O pico do Cauê, antes imenso, com minério para quinhentos mundos durante quinhentos anos – “O Pico do Cauê ficou indiferente/ (era todo ferro, supunha eterno)./ (...) das montanhas de Minas./ Não restam sequer montanhas” (“15 de Novembro”) – , transforma-se, com as constantes minerações, em “pirâmides de ferro em pó” (“Documentário”). A paisagem que o menino via da janela do casarão familiar desfigurou-se. O que ele vê agora é a cidade perdida em sua memória.

A Itabira surgida é anterior a sua própria história. Nascida em Vila Nova da Rainha, “no rasto dos primeiros exploradores”, revelando sua “inexistência abismal/ definitiva/ infinita”, repleta de animais, como se revela no poema “Chamado Geral”: “Onças, veados, capivaras, pacas, tamanduás” – são os animais representativos do universo infantil do poeta, “é uma seqüência de nomes de animais fluindo em sua imaginação” (SANT’ANNA, 1992, p. 128). Um povoado que surge com o trabalho dos primeiros mineradores, com as “engenhocas de rapadura e cachaça”. Nessa Itabira mítica e histórica, ao mesmo tempo privada e pública, Drummond busca suas raízes pessoais e da própria história de sua cidade. Construída pela mineração – “Raspa-se o ouro: ferro triste/ na cansada mineração” (“Jacutinga”); pela pecuária – “vão recortando o boi em severa medida” (“Balança”); e pelo trabalho escravo – “A negra para tudo/ a negra para todos/ a negra para capinar plantar/ regar/ colher carregar

empilhar no paiol/ ensacar/ lavar passar remendar costurar cozinhar/ rachar lenha/ limpar a bunda dos nhozinhos/ trepar” (“Negra”).

Surgem personagens históricos, o Doutor Oliveira, o Doutor Luís Napoleão Chernoviz, o Comendador. Mas surgem também personagens lendários, como Atanásio que “nasceu com seis dedos em cada mão” e, mesmo cortando-lhe os dedos excedentes, foi “homem de tantas qualidades” (“Homem Livre”), e como o muladeiro, “Chega o muladeiro, montado/ em catedralesco animal branco/ homem-cavalo-centauro-esplendor” (“Muladeiro do Sul”). Nessa Itabira primeira, os laços familiares mostram-se fortes: “onde todas as pessoas se entrelaçam,/ parentes no sangue e no dinheiro,/ e, parentes, se casam, tio-sobrinha,/ prima e primo, enviúvam, se recasam/ perenemente primos, tios e sobrinhas” (“A Paz Entre os Juízes”).

Na segunda parte, intitulada “Fazenda dos 12 Vintens, ou do Pontal, e Terras em Redor”, surgem as fazendas do pai, Carlos de Paula Andrade. Sua fazenda principal era, no entanto, a do Pontal. Retrata-se agora o universo das fazendas, o gado, os cavalos, as vacas, a lama do curral, o casarão, o chicote, o capim-jaraguá, o engenho. Drummond, como se sabe, não se sentia muito atraído pela fazenda, tanto que no poema “O Eco”, o primeiro a ser apresentado nessa segunda parte, instaura vários obstáculos entre a cidade, onde está, e a fazenda. Mesmo ela sendo “perto da cidade”, o que leva a pensar num acesso fácil, não é isso que acontece. O poeta instaura entre a fazenda e a cidade “O morro/ a farpa de arame/ a porteira/ o eco”.

Nessa Itabira, reveladora de uma dimensão mítica, os animais convivem pacificamente com os homens, como se fossem membros da família: “Estes cavalos fazem parte da família/ e têm orgulho disto. (...) Meu cavalo me sabe seu irmão,/ seu rei e seu menino” (“Surpresa”). Os animais adquirem características humanas e, de certa maneira, assumem uma dimensão mágica, como a “mulinha” que vem para a cidade assistida pelo leiteiro, e “Só não entrega ela mesma a cada um o seu litro de leite/ para não desmoralizar o leiteiro”. Essa mulinha, descrita no poema quase como um arquétipo, parece existir desde sempre, como se fora a primeira das mulas: “Seu andar, o andar de todas as mulas de Minas./ Não tem idade – vem de sempre e de antes –/ nem nome: é a mulinha do leite./ É o leite, cumprindo ordem do pasto” (“Mulinha”).

Além dos animais assumirem características míticas, as frutas também surgem com sabores, cheiros e sensações de um tempo distante. As frutas restauram seu passado, sua infância, sua cidade: “Guardo na boca os sabores/ da gabirola e do jambo,/ cor e fragrância do mato,/ colhidos no pé. Distintos”, (“Antologia”).

Na terceira parte, “Morar nesta Casa”, aparece o casarão familiar, uma casa pintada de azul, com o número 1911: “Há de ser por fora/ azul 1911./ Do contrário não é casa”. O poeta se mudou para ela aos dois anos de idade. “Esse sobrado, talvez a mais imponente das casas de Itabira, que havia sido dos bisavós e depois dos avós de Drummond, era ‘todo um sistema de poder’ (CANÇADO, 2006, p. 35). Como confirmaria depois no poema “Casa” (BT): “Há de dar para a Câmara,/ de poder a poder./ No flanco , a Matriz,/ de poder a poder./ Ter vista para a serra,/ de poder a poder”. A frente da casa dava para a Câmara Municipal e para uma parte da Fazenda do Pontal. Era construída

como as casa romanas, em torno de um grande pátio interno, a parte dos fundos do casarão familiar era quase uma usina doméstica, com suas enormes máquinas de moer carne, as bocarras escuras engolindo o dia inteiro as peças sacrificiais do boi e do porco, as três cozinhas e as grandes mesas de limpar feijão e debulhar os grãos, e onde se moviam as empregadas da casa, nunca menos de cinco (CANÇADO, 2006, p. 35).

A casa é para o menino metáfora da ilha robinsoniana, pois nela permanece isolado: a “sala de visitas/ espera longamente/ visitas” (“Recinto Defeso”, BT) e as garrafas “Esperam jantares de família/ que nunca se realizarão” (“Três Garrafas de Cristal”, BT). E o quarto continua como símbolo de solidão: “O quarto escuro em mim habita. Sou/ o quarto escuro” (“Quarto Escuro”, BT). O eu lírico, nestes versos, se identifica com o quarto, lugar de solidão. E mesmo diante uma família numerosa reinava “a nossa muda convivência” (“Chegada”, BT); ou “Cada irmão é diferente./ Sozinho. Acoplado a outros sozinhos. (...) Que léguas de um a outro irmão” (“Irmãos, Irmãos”, BT). Por fim, identifica-se ao triste e solitário judeu errante: “Que mal fiz eu/ para viver acorrentado à sua imagem?” (“A Incômoda Companhia de Judeu Errante”, BT).

A casa descrita em *Boitempo* e sua cidade natal podem simbolizar o universo, constituindo uma espécie de cosmogonia:

A casa não é apenas aquele ‘canto do mundo’ (...) A casa é a concretização de um tempo. Até a específica posição ou cor de cada objeto estão relacionados com acontecimentos. Cada móvel tem a sua história. Tudo numa casa é biografia. (...) o homem traz o mundo para dentro de sua casa, e

a lembrança da casa passa a ser a lembrança do mundo, de um mundo específico num certo tempo e espaço (SANT'ANNA, 1992, p. 128).

Se a casa, contudo, parece ter importância no contexto memorialista, não menos importante é a referência à viagem. Diz o poeta em “Porta-Cartões”: “postais do Rio, de Vitória e Carangola,/ de primos que, sublimes, passearam/ no Bois de Boulogne, comprovando/ nosso temperamento aventureiro./ (Os argonautas não medem perigos/ e lonjuras)”. Contrapondo-se à casa, lugar fixo, familiar e metaforicamente seguro, tem-se a viagem, sugerindo movimento, perigo e surpresa, sentimentos que parecem fascinar os Andrades, como sugere o verso “nosso temperamento aventureiro”. Assim, não é apenas a casa e seu mundo interior, repleto de objetos, que traduzem emoções e servem como desencadeadores de lembranças, constituindo uma extensão do sujeito, o espaço externo também suscita recordações:

Quanto ao espaço exterior, cada lugar experimentado pelo personagem tem suas particularidades e fornece novas direções para a sua vida. Seus nomes são o roteiro que a memória guarda. Adentra-nos nesses nomes, dispô-los de maneira a refazer essa trajetória geo-anímica é conferir-lhes o espaço e somar-lhes o tempo, pois, sem dúvida, dentro do homem encontra-se um lugar e dentro de um lugar se encontra um Ser. Quando, mais tarde, todos esses nomes reverterem em imagens na memória e deflagrarem sentimentos metafísicos no sujeito que o habitou, conhecer os nomes já será conhecer parte do sujeito (SANT'ANNA, 1992, p. 128).

Nesse contexto desencadeado pela memória, a importância do espaço interno, a casa, a fazenda, seus objetos, e do espaço externo, os lugares viajados, outras cidades, são igualmente importantes. Os dois ajudam a entender o sujeito, os dois constroem sua história, dizem quem é.

A quarta parte de *Boitempo* denomina-se “Notícias do Clã”. O poema inicial é uma tentativa de definir os Andrades:

Afinal
que é Andrade? (...)
andrade é morro

povoado
 ilha
 perdidos na geografia, no sangue.
 (“Andrade no Dicionário”, BT).

Nesse poema, nota-se a presença da ilha robinsoniana e a alusão, mais uma vez, à viagem pelo mundo e, também, pelo sangue. Presentes ainda no poema “Aquele Andrade” (BT): “É o Andrade navegante/ pelas roças pelas vinhas/ Do Pontal?/ Em seu cavalo mais alvo/ singra o mar que não lhe deram./ Viajante mais estranho/ deixa a terra/ paira alto alto/ e não chego ao seu estribo”. O termo viagem e o retorno ao passado são tão recorrentes que “o poeta *viajante* torna-se *habitante* ‘no país dos Andrades” (SANT’ANNA, 1992, p. 94, grifos do autor).

O desejo de fugir e o *gauchisme*, características recorrentes na poesia drummondiana reaparecem no poema “Comemoração” (BT): “O presente,/ sensação de vida torta sem concerto./ O presente,/ arrependimento de nascer./ O presente,/ ânsia de fugir sem para onde ir./ O presente,/ idéia de morte, liquidação de todo aniversário”.

No poema “Herança”, a história familiar drummondiana parece estar novamente resumida. Relembrando os versos de “Confidência do Itabirano”, “Tive ouro, tive gado, tive fazendas”:

De mil datas mineiras
 com engenhos de socar
 de lavras lavras e mais lavras
 e sesmarias
 de bestas e vacas e novilhas
 de terras de semeadura
 de café em cereja (quantos alqueires?)
 de prata em obras (quantas oitavas?)
 de escravos, de escravas e de crias
 de ações da Companhia de Navegação do Alto Paraguai
 da aurifúlgida comenda no baú
 enterrado no poço da memória
 restou, talvez? este pigarro.

A linhagem drummondiana aparece primeiro com os mineradores, representados pelos quatro primeiros versos; depois, os pecuaristas, nos dois versos seguintes; surge as referências

aos fazendeiros e, por fim, a herança recebida: “este pigarro”. Denunciando, desse modo, mesmo à revelia de Drummond que em alguns momentos busca inaugurar para si um novo destino, que a herança familiar não se desfaz: “A família é toda a história: primos/ desde os primeiros degradados/ filhos de Eva/ (...) tão seculares que são arvores”, diz em “Conversa” (BT). Embora haja o desejo de desfazer a herança transmitida pelo sangue – “e de seculares raízes,/ riquezas, títulos e taras,/ nada resta – e ri-se o Diabo” (“Romance de Primas e Primos”) – nota-se, no poema “Etiqueta”, o primeiro a ser apresentado na quinta parte, denominada de “O Menino e os Grandes”, uma certa vontade em permanecer no seu sobrenome. De acordo com Sant’Anna (1992, p. 129), no poema “Etiqueta” “há um jogo de vários possíveis sobrenomes para Carlos, onde se percebe que o elemento essencial e configurador do sujeito é o seu sobrenome, sua história, que o diferencia de uma infinidade de outros Carlos”. Poemas como os citados acima comprovam a oscilação poética drummondiana entre Marx e Proust, entre o mito do começo e da origem, conforme explanação anterior.

O contexto histórico não está ausente das memórias de Drummond. Surge, por exemplo na quinta parte, no poema “1914”, lembrando a Primeira Grande Guerra: “Vem tudo no jornal/ ilustrado longínquo”. Uma guerra que apesar de estar distante do universo itabirano, pois ela “não muda o lugar/ de uma besta de carga”, “não altera o gosto/ da água”, “não suspende a aula/ de misteriaritmética/ e nem a procissão”, fez parte da infância do poeta, como relata em *Confissões do Rádio*: “Eu e o Fernandinho Terceiro, do Correio, desafiávamos a multidão dos *aliados*. Até que afundaram navios brasileiros de marinha mercante e eu disse a Fernandinho: ‘Não pode ser. Viro *aliado*’” (DRUMMOND, 1987, p. 35, grifos do autor). Apesar da ira de Fernandinho, Drummond discursa na rua a favor do país. Esse dado biográfico parece estar expresso no poema:

Estremece a consciência
cortada de remorsos.
Isso não, Fernandinho.
Já não posso mais ser
o exato germanófilo.
Fernandinho me encara
com silente desprezo
(...)
Vou à rua, peroro
com a voz de calça curta.

As referências a Itabira, em *Boitempo*, como confirmou a análise dos poemas, apresenta o retrato de uma cidade envolto entre dados históricos, que dizem respeito a construção de Itabira e a fatos que marcaram a vida de seus habitantes, bem como de dados pessoais, fatos e acontecimentos que parecem ter sentido e ser lembrados apenas pelo poeta, criando assim, uma cidade ao mesmo tempo real e imaginária, misto de história e criação poética.

Nesta obra memorialista, portanto, o poeta cria uma “cidade invisível”, na expressão de Emanuel de Moraes (1972). Ao falar de coisas que só Drummond parece conhecer, surge uma cidade “*invisível*”, repleta de sensações e sentimentos individuais. “Aqueles reminiscências constituíam o impulso que, vindo de um suposto *invisível*, lhe proporcionou o germen com o qual construiria um mundo com o adquirido poder da palavra” (MORAES, 1972, p. 5, grifo do autor). O “*invisível*”, ao ser convertido em palavras poéticas, constitui um mundo simbólico, com certo sentido mítico. Como o “relógio da Matriz”, diferente de todos os outros, pois é um “Som para ser ouvido no longilonge/ do tempo da vida” (“O Relógio”, BT). É o som do tempo de criança acompanhando o poeta. As coisas, os animais, as frutas, sua casa e, enfim, Itabira ressurgem como um mundo particular, suspenso da ordem temporal do presente e distante do espaço atual. O poeta reconstrói “sua” cidade e sua vida através da sistematização da memória. Ou verifica-se no livro a presença de uma “metamemória” ou “memória da memória”, o poeta busca pesquisar o seu passado e suas lembranças (SANT’ANNA, 1992, p. 92). Uma pesquisa que não exclui uma busca pessoal. Viajar ao passado é entender-se consigo mesmo. O poeta, com *Boitempo*, termina sua viagem, mas retorna ao ponto de partida, pois reencontra Itabira. Confirmando a expressão de Willi Bolle (2000, p. 326): “A viagem ao longe é uma viagem para dentro de si, onde todo dia é dia de partida, e nenhum dia, dia de chegada”.

A imagem que o poeta tem de Itabira vai se alternando de acordo com a sua posição no tempo e no espaço. “Itabira, que funciona às vezes como sinônimo de província é revisitada pelo poeta através dos tempos. Itabira é sua família, sua casa, seu canto no mundo” (SANT’ANNA, 1992, p. 77). Nesse movimento, o poeta busca compreender a Itabira que está dentro dele, para, nesse processo, descobrir também a si próprio. “O mapa da memória do eu e o mapa da cidade se sobrepõem, não é possível desenhar um sem o outro (...). O eu, além de ser um arqueólogo que escava, é também o sítio arqueológico e ‘palco’ onde se dá a escavação” (BOLLE, 2000, p. 318). Viajar para sua cidade e reconstruí-la é, afinal, uma viagem para dentro de si.

Ao sentir a chegada do fim de sua vida, ele deixa a preocupação com a realidade do presente e volta a viver o passado. Esse movimento permite transcender o espaço. Descobre que Itabira é muito maior do que pensava. Se Itabira, nas suas primeiras obras, pode ser interpretada como sinônimo de província, mais tarde Drummond descobre que ela é seu mundo. Descobre que Itabira está dentro dele: “A província reside e resiste nele” (SANT’ANNA, 1992, p. 77). E já “não se trata, enfim, de opor a província ao resto do mundo, tanto quanto de integrá-la no conjunto de suas experiências” (SANT’ANNA, 1992, p. 77). Redescobrir Itabira é redescobrir sua própria trajetória no mundo, conhecer sua história.

Passado, presente e futuro se entrelaçam, instaurando uma nova concepção temporal, característica dos tempos modernos. Na modernidade, a diferença entre passado, presente e futuro perde sua importância, motivada pela aceleração temporal. De acordo com Paz (1984), a aceleração do tempo é a grande característica da Idade Moderna. “Aceleração é fusão: todos os tempos e todos os espaços confluem em um aqui e um agora” (PAZ, 1984, p. 23). Em “Documentário” (BT), Drummond estabelece uma confluência de vários tempos ao afirmar que “não sai para rever, sai para ver/ o tempo futuro”. O poeta, em sua fase madura, volta a ser menino e regressa a sua terra natal, não para ver o passado, mas para ver o futuro.

Itabira assume um lugar poético na poesia e na vida de Drummond, é o seu mito particular. Lugar de reencontro consigo mesmo, com suas raízes, com o seu ser: “lá onde eu existo/ Auritabirano” (“A Palavra e a Terra”, LC). O poeta é, enfim, Itabira. Identifica-se corporalmente à sua terra natal: “Sou apenas uma rua/ na cidadezinha de Minas” (“América”, RP). Verso que vai ao encontro da afirmação de Luiz Costa Lima (1995, p. 130): a cidade “se faz mais vivenciada e íntima” na poesia drummondiana.

A viagem do *gauche* drummondiano pelos espaços da modernidade, se realiza com a realização de uma viagem pelo avesso: “o poeta sai de Itabira, vai em direção ao ‘mundo grande’, para descobrir que o mundo que está sempre nele e o qual persegue e deseja é Itabira. Ele foge de Itabira para reencontrá-la. Itabira é, principalmente, a *polis* do poeta” (SANT’ANNA, 1992, p. 101). Sob essa perspectiva, ele “dispõe de todo um espaço sem fronteiras onde, mais que morador, é viajante. (...) O viajante, a exemplo de Ulisses, é a soma de todos os seus caminhos” (SANT’ANNA, 1992, p. 132-133). A viagem altera a dimensão do tempo e do espaço.

A viagem metaforiza a busca por conhecer a si mesmo. Nesse percurso pode assumir duas posições: “Deus mal-informado ou transeunte desorientado, forma-se esse *José*, que não sabe a que veio nem para onde vai, mas nem por isto pode sustar seus passos”

(SANT'ANNA, 1992, p. 135). E Drummond não para no tempo: de Itabira vai para o “mundo grande”, porém, é habitante intemporal de Itabira.

4 MUNDOMINAS¹⁴

Um mineiro se confessa
 neste livro por inteiro.
 Jeitão mineiro não cessa
 nem no Rio de Janeiro.
 (“Confissões de Minas”, *Viola de Bolso*)

Carlos Drummond de Andrade deixa Itabira pela primeira vez em 1916, no início do ano letivo, para estudar no Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte. A viagem – contada no poema “Fim da Casa Paterna” (BT) –, foi realizada primeiro de Itabira a Santa Bárbara, a cavalo e na companhia do “pai-imperador, o Abre-Caminho”, e, depois, de Santa Bárbara a Belo Horizonte de trem. Na estréia do viajante empírico, dois mundos novos são revelados ao poeta: a Minas que não está nos mapas escolares e abre um universo ao menino, experimentando pela primeira vez a sensação de viver num “mundo grande” – “Que imenso país é este/ das Minas fora do mapa/ contido no meu caderno?”; e a descoberta de um mundo moderno, simbolizado pela viagem de trem, como demonstra a quarta e última parte do poema:

Tenho que assimilar a singularidade
 do trem-de-ferro.
 Sua bufante locomotiva, seus estertores,
 seus rangidos, a angustiante
 ou festiva mensagem do seu apito.

Ah, seus assentos conjugados de palmilha
 sobre o estofo.
 Nunca viajei em bloco, a vida
 começa a complicar-se.
 Novidade intrigante, o sabonete
 preso na corrente.

Minha terra era livre, e meu quarto infinito.

¹⁴ Expressão do verso “percepção direta do mundominas” (“Escritório”, BT).

O trem, transporte moderno para o menino que antes viajara apenas a cavalo, fascinava pelo movimento, pelo trajeto desconhecido: “ele nunca tinha se *movimentado*, ido de um lugar para outro, de uma forma tão coletiva, concatenada e contínua. Nunca vira tantas pessoas no mesmo lugar e na mesma hora sendo deslocadas na mesma direção que ele” (CANÇADO, 2006, p. 57, grifo do autor) – é a sua primeira viagem “em bloco”. O trem, seus rangidos e apitos, seus assentos e “o sabonete preso na corrente” em seu compartimento, contrastam com a viagem anterior a cavalo, de Itabira a Santa Bárbara. O “cavalgar inexperto” do menino, “no universo sem estrada” das Minas Gerais, “deixa o traseiro esfolado”, não é o banco macio e estofado do trem. Na “Minas sem fim e sem traço” o menino descobre os roceiros com “mão na aba do chapéu”. O território mineiro apresenta-se dividido entre, de um lado, a tradição, simbolizada pelo cavalo, pela falta de estradas, pelas “mortas casas/ de falecidas fazendas”, pelos roceiros; de outro, pela modernidade, revelada pelo trem-de-ferro, pelo “colchão diferente” do colégio, pelo “despertar em série”, pela vida que começava a complicar-se. Esses dois lados de Minas, o antigo e o novo, antecipa a paisagem belo-horizontina, como se verá em seguida.

Esse poema é significativo para compreender a visão de Drummond de Minas Gerais. Um estado que transita entre o provincianismo e o cosmopolitismo, entre a tradição e a modernidade. Esse sentimento oscilante entre dois mundos que parecem distantes foi a cidade em que Drummond viveu dos 18 aos 32 anos. Nela encontrou espaço para desenvolver seu espírito de escritor, assimilar as idéias modernistas e para publicar seus primeiros livros. Toda a paisagem da capital está refletida na literatura dos jovens modernistas mineiros do início do século XX. “Não há melhor fonte para quem busque sentir a atmosfera belo-horizontina das primeiras décadas do que a leitura de alguns poemas de Drummond” (DIAS, 1971, p. 85). Ou ainda, na expressão de Fernando Correia Dias, Belo Horizonte é a única cidade grande brasileira a ter sua história documentada pela literatura de ficção.

A mudança definitiva de Drummond e de sua família para Belo Horizonte acontece em 1920. Carlos de Paula Andrade, pai de Drummond, dono de várias fazendas e de meia Itabira, decide ir com a família para um hotel na capital, o Hotel Internacional. O poeta, então com 17 anos, que ainda sentia o gosto amargo de ter sido expulso do colégio em Friburgo, pela acusação de anarquista, e viu o céu cristão desabar na sua cabeça, vê nessa mudança uma possibilidade de libertação e de encontro consigo mesmo. Sentia-se perdido, sem saber se rogava “perdão a Deus” ou se pedia “abrigo ao Tinhoso” (“Adeus ao Colégio”, BT), “sentia-

se meio Rimbaud, cuja leitura começava a ferver na sua cabeça: também para ele, ‘o evangelho tinha passado’ (CANÇADO, 2006, p. 74).

Drummond via fascinado no térreo do hotel em que estava hospedado a redação de um jornal, o *Jornal de Minas*. No dia 13 de abril de 1920, o poeta entrega o seu primeiro artigo, uma crítica sobre um filme que causou polêmica no conservador meio belo-horizontino pois trazia em seu cartaz a figura de uma mulher nua. O artigo saiu no dia seguinte, na primeira página e Drummond continuou colaborando no jornal. No início do ano seguinte, o poeta começa a trabalhar para um outro jornal, o *Diário de Minas* (DM), cuja participação dura até 1930.

Durante esses primeiros anos da década de 20, Drummond passa então a colaborar no DM. A atividade jornalística sempre fascinou e acompanhou o poeta, como também seus companheiros modernistas, demonstrando que a passagem pelo jornal era atividade quase obrigatória. Como no início do século XX, o jornal possuía um *status* significativo, iniciar a carreira em suas páginas era começar com o pé direito.

A paixão pelo jornal o seguiu desde a infância e sua carreira jornalística se estende até 1984. No colégio em Friburgo, para onde foi em 1918, escrevia no jornal *Aurora Colegial* e já sentia o peso da censura, pois os padres corrigiam e “melhoravam” os textos. “Tenho aí gravados meus primeiros vagidos literários impressos, todos muito ruins, de um convencionalismo ou de um humor condicionado à visão severa dos jesuítas” (DRUMMOND, 1987, p. 38). Mas, mesmo diante a censura, era a “Estréia Literária” (BT): “É a glória, entre muros, mas a glória”. Ainda estudando no colégio, seu irmão Altivo e um amigo, Astolfo Franklin, produziram um único exemplar de um jornalzinho de quatro páginas. Altivo encontrou um texto de Drummond e publicou-o com o pseudônimo Wimpl. “Wimpl. Por que o escolhi? Porque soava raro, o *w* também tinha muito prestígio no ambiente simbolista. Era a estréia. E a emoção” (DRUMMOND, 1987, p. 32).

Drummond também confessa ter feito um jornal particular em sua infância. Era, no entanto, seu único leitor. Acreditava que seu jornal não era bom, era inferior ao do Amarílio Damasceno, dono de uma “caligrafia primorosa e ilustrador emérito” (DRUMMOND, 1987, p. 32) – “Amarílio redige e ilustra com capricho/ o jornal manuscrito: é conto, é poema, é cor,/ que ele tira de onde? Incessante criador” (“Primeiro Jornal”, BT). Pensava, então, que seu jornal serviria somente para “riso dos mais velhos”. Mais adiante, confessa que o jornal se tornou um vício e sua grande paixão: “o jornalzinho secreto me aparecia como antecipação da única coisa que eu fazia com certo prazer: o jornalismo profissional. E que não pude fazer

como desejava, pois a burocracia tomou conta de mim, fiquei sendo jornalista bissexto” (DRUMMOND, 1987, p. 32-33).

O jornalismo consiste, para Drummond, em uma “escola de formação e aperfeiçoamento para o escritor” (DRUMMOND, 1987, p. 34), pois ensina a concisão e a escolha das palavras, exige clareza da linguagem e do pensamento. O jornalismo diário possibilita, portanto, um treinamento constante. “Não admite preguiça, que é o mal do literato entregue a si mesmo” (DRUMMOND, 1987, p. 34).

A facilidade e a desenvoltura de Drummond com as palavras pode ser notada durante sua participação no DM. O poeta escrevia sobre assuntos diversos: crítica de cinema, nota social, editorial.

No *Diário de Minas*, como sabemos, em cada edição, durante os anos em que lá trabalhou, encontram-se manifestações admiráveis de sua inteligência. João Alphonsus, por qualquer motivo, deixava de escrever a coluna do Inacinho ou Inacinho da Conceição, ou simplesmente I? Drummond o substituíam. Ciro dos Anjos, em vésperas de exames na Faculdade de Direito, não havia preparado o editorial do dia? Carlos o lançava, de um jato, com a mesma rapidez e eficiência do costume. Emílio Moura estava de molho, com saudades de Dores do Indaiá? Horácio Guimarães, filho de Bernardo, fazia serão até tarde, na Delegacia Fiscal? Faltava um palmo de coluna para fechar a página? Nada disso perturbava o ritmo do jornal; a presença de Carlos garantia a execução da tarefa (MINAS GERAIS, 1981, p. 21).

A experiência jornalística de Drummond revela a relação intrínseca entre literatura e jornal na modernidade. Essa relação é ressaltada como uma das características dos tempos modernos, pois foi o jornal um dos grandes influenciadores da nova linguagem literária, renovando-a e “emprestando-lhe” algumas características, como a concisão e temas de caráter jornalísticos, presentes, por exemplo, nos poemas “Morte do Leiteiro” (RP) e “Morte de Neco Andrade” (FA). É

a atividade jornalística elemento indispensável para se compreender a época moderna. A linguagem dos jornais invadiu os espaços da modernidade, seduziu escritores, expandiu a leitura, modificou linguagens. Entranhou ‘a’ e entranhou-se ‘a’ literatura, derrubando fronteiras antes firmemente demarcadas (CURY, 1998, p. 27).

O jornal, contudo, disputou espaço e leitores com a literatura, tornando-se seu concorrente e atraindo poetas e ficcionistas. A atração exercida pelo jornal sobre os escritores também esteve presente no cenário cultural parisiense: “Durante um século e meio, a atividade literária cotidiana se movera em torno dos periódicos. Por volta de 1830, as belas-letas lograram um mercado nos diários” (BENJAMIN, 1989, p. 23). Se, por um lado, o jornal foi concorrente da literatura, por outro foi seu divulgador e cedeu-lhe espaços, através de comentários e críticas sobre livros e autores, contribuindo para seu sucesso ou condenação.

Belo Horizonte não representa para o poeta apenas a cidade que o iniciou no jornalismo oficialmente. É o lugar em que irá vivenciar sua mocidade, uma “Mocidade Solta”, como diz o título da última parte de *Boitempo*, na qual o poeta relembra os acontecimentos da mocidade. Título bastante significativo e sugestivo, pois Drummond diz praticar na capital mineira “pela primeira vez, as delícias da liberdade” (DRUMMOND, 1987, p. 43). Até ser salvo por um “achamento”, expressão que o próprio Drummond (1987) usa para denominar o seu encontro com outros jovens intelectuais mineiros, entre eles Abgar Renault, Milton Campos, Emílio Moura, Pedro Nava e João Alphonsus, formando com eles sua “igrejinha literária”, segundo expressão de Fernando Correia Dias (1971, p. 86). Esses jovens, ansiosos para tomar posse da cidade, que ficará impressa na memória e em seus escritos, eram atraídos para a capital mineira devido a presença de várias escolas superiores. A maioria se interessava pela Faculdade de Direito, talvez pela possibilidade de atuar em diferentes áreas. “O bacharel não se destinava necessariamente, e de modo exclusivo, à atividade forense. Era um ser de múltiplos e indefinidos interesses intelectuais” (DIAS, 1975, p. 168). Drummond, ao contrário, optou pela Faculdade de Farmácia.

Os encontros aconteciam no Café Estrela, na Rua da Bahia, a mais intelectual das ruas da jovem capital mineira. “Em tempos de *Alguma Poesia*, antes e depois de 30 coube a essa rua a função de eixo social, político e moral do Estado” (MINAS GERAIS, 1981, p. 12). O Café Estrela que, segundo informação de José Maria Cançado (2006) tinha em sua parede uma tela a óleo com as figuras de Desdêmona e Othelo, pode ser visto como

a tradução quase perfeita e transplantada solitária para a província dos cafés surgidos no Oriente Próximo no início do século. Nesses cafés, que passaram a ocupar na Europa o lugar dos salões aristocráticos como reduto da inteligência, a carta de apresentação e os títulos de nobreza eram substituídos pela capacidade que tinha o frequentador de emitir opiniões, e o lugar à mesa

garantido não por compartilhar o mesmo universo social, mas a mesma família espiritual (CANÇADO, 2006, p. 86).

Os cafés literários, entre eles o Estrela, simbolizam uma espécie de democratização, quase inexistente no salões aristocráticos, pois nestes a entrada de um novo membro dependia de aceitação social. Nos cafés, a aceitação se dá apenas por opiniões convergentes. Em nota ao capítulo 9, Fernando Correia Dias (1971, p. 127) questiona: “a sociedade paulista, mais aristocrática, não teria forçado, na comunidade paulistana, os salões de artistas (Penteado, etc.), enquanto em Belo Horizonte, menos aristocrática, se preferiam os cafés para reuniões?”.

A Semana de 22 foi organizada por pessoas do velho meio aristocrático paulista, formado pelos grandes fazendeiros de café e proprietários da nascente industrialização. Nesse sentido, a arte modernista vinha atender aos anseios de uma nova elite urbana, ainda muito familiar e ligada a tradição. Eram figuras da alta burguesia, entre elas Olívia Guedes Penteado, representante da aristocracia cafeeira, e que aparentemente pareciam ter pouco a ver com a intelectualidade de Mário e Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Villa-Lobos. Talvez aceitaram o modernismo simplesmente por ser mais uma moda que se segue, sem muita convicção, e “pelo fato de que é dirigida por eles, no gosto de domínio em que afirmar sua suposta superioridade, como protetores de jovens que fazem sua festa, exibem talento e não afetam em nada a ordem estabelecida” (IGLÉSIAS, 1975, p. 15). Pois, após o término da festa, tudo volta ao normal.

“De um modo geral, as manifestações modernistas no Brasil não foram, de fato, de cunho popular” (CURY, 1998, p. 93). A raiz do aristocracismo também está presente no grupo modernista mineiro, embora pareça estar bem escondida. Os jovens freqüentadores do Café Estrela eram, em sua maioria, pertencentes à família abastadas ou influentes em Minas, desvelando que, se os jovens mineiros partilhavam as mesmas idéias, partilhavam também a mesma origem social. O grupo, portanto, não fica isento da pátina aristocrática.

Além do Café Estrela e da Livraria Alves, a Rua da Bahia acomodava ainda a Fé, representada pela Igreja de Lourdes, a Ciência, devido a presença do Instituto Ezequiel Dias e, para completar essa “trindade respeitável” (MINAS GERAIS, 1981, p. 15), o Poder, ostentado pelo Palácio da Liberdade. Drummond caminhava diariamente por essa rua, a caminho da redação do DM, ou a caminho da Secretaria – o poeta se torna funcionário de Gustavo Capanema, que se empenhava em modernizar a educação, comandada por Chico Campos. Ou freqüentava a Livraria Francisco Alves – “assistindo à abertura dos caixotes de

novidades francesas, que iam de Anatole France a Romain Rolland, passando por Gourmont” (DRUMMOND, 1987, p. 44) –, ou era atraído pelos cartazes do Cine Odeon, que exibia os filmes de Carlitos, Marlene Dietrich e Greta Garbo. Passava por ali “esguio e abstrato, andando de banda, com sua bengala (...) um homem apressado, a caminho do trabalho – do trabalho sem pausa, sem férias nas Bermudas, que tem sido o ofício do Poeta” (MINAS GERAIS, 1981, p. 14-15).

O “trajeto sentimental” e moderno da cidade, espécie de roteiro seguido pelos jovens intelectuais mineiros, o Café Estrela, a Livraria Alves, o Cine Odeon, todos à Rua da Bahia, já apareciam nas páginas do DM. Jornal pertencente ao Partido Republicano Mineiro (PRM), de característica conservadora, tradicionalista e interessada em manter a elite oligárquica no poder, promovendo um conformismo político. No ambiente desse jornal é que o grupo modernista mineiro começa a ganhar força e se consolidar. Esses dois fatos, conformismo político e inconformismo literário, parecem contraditórios, ainda mais ocupando o mesmo espaço: as páginas do DM. “A modernidade se processou, pois, num espaço de luta e o jornal acabou por se tornar expressão privilegiada dessa contradição que permeou o tecido social” (CURY, 1998, p. 18). Assim, de um lado o jornal registrava o conservadorismo político, de outro, a renovação da literatura e da mentalidade intelectual. “Dois diários num só?” (“Ode ao PRM”, BT). Essa oscilação entre duas posturas vai de encontro com o cenário belo-horizontino, acanhado e provinciano, mas ao mesmo tempo se modernizando.

A contradição do DM explica-se porque o PRM pouco se importava com ele, pois seu jornal oficial era o *Jornal de Minas*. De fato apenas se importava com as notícias políticas, quanto às literárias, os escritores tinham total liberdade para renovar e promover as idéias modernistas. Em entrevista a Maria Zilda Cury, Drummond diz que “o jornal não tinha nenhuma circulação, era um jornal praticamente inexistente, e o governo não ligava” (CURY, 1998, p. 150).

A imagem da capital mineira, de seu processo lento, mas visível de modernização, pode ser encontrada nas páginas deste jornal e na poesia drummondiana. Isto explica as alusões às notícias registradas no DM, que além de apresentar a contraditória imagem da capital mineira, é o jornal onde Drummond trabalhou e iniciou sua carreira literária, publicando nele alguns poemas que, futuramente, apareceram em *Alguma Poesia*. No início do século XX, o DM registrava o desenvolvimento urbano da capital mineira, através de notícias e comentários sobre espetáculos teatrais, culturais, moda e costumes, constituindo uma espécie de metáfora cultural da cidade. Nele já era evidente a preocupação com o

desenvolvimento e as transformações que a cidade sofria. “Os jovens escritores refletiam a oscilação entre modernidade e tradição que poderia ser tomada como o *éthos* de uma Belo Horizonte em mudança” (CURY, 1998, p. 15).

A capital mineira industrializava-se rapidamente e logo compartilharia, como outras grandes cidades, o *status* de centro econômico. Assim, a cidade ia gradativamente se modernizando e perdendo seu aspecto provinciano. O projeto de modernização mineira tinha como referência a capital da República. De um lado, o Rio de Janeiro cosmopolita, de outro, Belo Horizonte e seu provincianismo, deixando na alma dos escritores mineiros uma certa insegurança. O fascínio pela cidade carioca atraiu muitos modernistas mineiros: Pedro Nava, Aníbal Machado, Martins Almeida, Drummond e outros. “O fato reafirma o magnetismo compreensível exercido pela capital da República e, simultaneamente, certo provincianismo de Belo Horizonte” (CURY, 1998, p. 50).

O Rio de Janeiro, e também São Paulo, não eram somente grandes centros urbanos de intensa influência política e econômica. Exerciam uma intensa influência literária que, para Drummond não significava paternalismo ou submissão. “De fato, eles nos davam muita confiança, e o aspecto saudável dessa relação é que não havia paternalismo de um lado e lisonja ou servilismo de outro” (DRUMMOND, 1987, p. 99). De acordo com Drummond uma boa e verdadeira amizade valia mais que toda a literatura. Ele confessa que a amizade e a afeição prevaleciam sobre a vida literária. Valia mais também que toda ética burocrática e política, pois Drummond, como funcionário do gabinete do Ministério de Educação, constantemente era procurado por seus amigos para ajudá-los a conseguir empregos para seus parentes (SAID, 2005). Essa proximidade afetiva atingia às vezes a própria literatura. Tanto que entre Drummond e Oswald de Andrade houve uma “briga” literária. O modernista paulista num dos números da *Revista de Antropofagia*, escreve em tom intimidativo que os mineiros precisavam decidir se literatura era questão de amizade. O poeta mineiro, sentindo-se meio ofendido, pois era amigo de Alcântara Machado, diretor da revista, e de Mário de Andrade, diz que a antropofagia, movimento liderado por Oswald, não era “decente” e, assim, manifestava seu apoio aos amigos Alcântara Machado e Mário. Oswald responde em tom irônico e divertido, característico de sua personalidade, que sentimento era “coisa para além da antropofagia” (DRUMMOND, 1987, p. 102). A “briga” não durou muito tempo, pois como continua Drummond (1987, p. 100), “Oswald não era homem de briga para sempre. Gostava de variar de inimigos”.

Belo Horizonte, ainda transitando entre província e metrópole, modernizava-se progressivamente e ia perdendo o seu aspecto provinciano. Oscilava entre um estilo moderno e urbano e um estilo conservador e tradicional, como confirmam os artigos publicados no DM, na década de 20. Belo Horizonte era uma “capitalzinha funcionária (cerca de 80 mil habitantes) [e] como que afirmar aspirações de grande metrópole” (MINAS GERAIS, 1981, p. 9). Crescia num ritmo acelerado, mas ao lado de seu aspecto moderno e industrial via-se ainda uma cidade presa ao tradicionalismo. Se tradição e modernidade estão na mesma balança, parece inequívoco que o peso em Belo Horizonte está voltado para a tradição.

Desde o início, a modernidade começa a se revelar na construção da nova capital mineira, que foi planejada e geometricamente delineada no papel, atribuindo-lhe um ar moderno, comum em outras grandes capitais, embora o processo de modernização urbana em Belo Horizonte adquirisse especificidades próprias, relacionadas, entre outras coisas, à sua geografia. Enquanto Paris teve a ousadia de Haussmann, Belo Horizonte foi “sonhada pela régua e compasso de Aarão Reis” (MINAS GERAIS, 1981, p. 9) – a versão tupiniquim do planejador francês. As transformações urbanas se iniciam em 1893, concretizando o processo de transferência da capital Ouro Preto para Belo Horizonte, realizada em 1897. A antiga capital tinha como características desfavoráveis suas ruas estreitas, casas construídas sem nenhum sentido de ordem e uma cidade escondida pelas montanhas, sufocando os horizontes de seus habitantes. Contudo, é de Ouro Preto que vem principalmente a tradição, os funcionários e os políticos (SALGUEIRO, 2001).

Belo Horizonte, como o próprio nome já diz, representa imagem contrária. A escolha, contudo, não foi apenas pela localização geográfica e pelo panorama visual, foi antes por questões políticas regionais e, também, por estar próxima a Ouro Preto, mantendo assim o jogo de poder e influência.

4.1 Minha rua acordou mudada¹⁵

Tão linda esta cidade,
tão bem servida de moças de chapéu
e sombrinha
(“Profissão: Enterrado Vivo”, *Boitempo*)

¹⁵ Verso do poema “A Rua Diferente” (AP).

Dois poemas de Drummond sobre a paisagem belo-horizontina das primeiras décadas do século XX aparecem em *Alguma Poesia*, livro que recria a “atmosfera belo-horizontina (...) sob os mais diferentes disfarces” (MINAS GERAIS, 1981, p. 25). Os poemas “Belo Horizonte” e “Jardim da Praça da Liberdade” são reveladores da imagem da capital na época, fornecendo um quadro histórico de seu momento transitivo, e ainda revela o modo como Drummond via a capital mineira. O poema “Belo Horizonte”, o primeiro a ser apresentado em “Lanterna Mágica”, está dividido em três estrofes:

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

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

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

O cenário da estrofe inicial parece revelar uma certa nostalgia de um espaço que está desaparecendo, por isso os olhos são melancólicos e a “boca tem rugas”, denunciando um tempo que já passou: “Velha cidade!” – o espaço antigo, com suas “árvores tão repetidas”, tão antigas. Ou pode ser ainda um olhar irônico do poeta, pois como Belo Horizonte pode ser “Velha cidade” se foi recém-inaugurada como capital e passava por intensas transformações urbanas? Talvez o poeta estivesse se referindo ao provincianismo de seus habitantes, ainda muito conservadores e passadistas.

Na segunda estrofe a alusão às árvores está associada a uma imagem caseira e familiar, a ponto do eu lírico fazer dela o teto para sua cama e fazer de seus ramos cabides para seu paletó. Essa imagem está ligada ao utilitarismo que domina o espaço urbano. Nessa nova cidade não há lugar para coisas sem função, para árvores repetidas. Além de útil, o novo cenário precisa ser belo, então surge a palavra “Lirismo”. Nessa época de construção e reconstrução de cidades, a noção de belo caminha lado a lado da noção de útil. Assim, o belo “remete sucessivamente de forma implícita, a temas relacionados à salubridade, à higiene”, e

como continua Helena Angotti Salgueiro (2001, p. 145), “Saneamento e embelezamento são evocados no mesmo discurso racionalista sobre as cidades capitais”. Já a noção de útil está vinculada, por exemplo, à viabilização dos meios de transportes, que no poema surge na imagem “de velocípedes”, presença que garante uma atmosfera moderna ao espaço.

A referência aos “jardins versailles” demonstra uma certa adaptação tropical dos jardins franceses na capital mineira. A modernidade surge, nessa estrofe, com a alusão aos velocípedes e aos jardins e revela uma reflexão mais moderna na construção de “uma *cidade-jardim* ‘avant la lettre’, que deveria funcionar como uma transição entre a cidade e o campo, espaço intermediário urbano-rural” (SALGUEIRO, 2001, p. 154, grifos da autora). É esse sentido, de espaço oscilante entre o novo e o antigo, entre o rural e o urbano que define Belo Horizonte e que está expresso no poema. A dicotomia antigo/moderno pode ser verificada, ainda, na apresentação da última estrofe. O “velho fraque”, roupa mais cerimoniosa e mais formal que o paletó, a “casinha de alpendre com duas janelas dolorosas” revelam novamente uma certa nostalgia do passado. Seu cenário, por sua vez, apresenta-se entrecortado pela presença do moderno, que ocupa a estrofe central do texto, como se estivesse sugerindo que, agora, a modernidade ocupa o centro e o espaço antigo está a sua volta. A construção do poema encontra o pensamento dos planejadores da construção da capital: “sonhava-se com uma capital como ‘centro dos centros’, capaz de polarizar os interesses agrícolas, industriais e políticos de todas as suas regiões” (SALGUEIRO, 2001, p. 148).

Drummond deixa “qualquer notação abertamente documental: refugia-se ainda atrás dos véus intimistas (...). A Belo Horizonte aí oferecida ao leitor sugere até um postal desbotado” (MINAS GERAIS, 1981, p. 25). Inicialmente, o poeta alude a uma cidade arborizada e verde, com seu espaço ainda natural: “velhas árvores repetidas”, a Belo Horizonte provinciana, com seu espaço idílico e ingênuo contrasta com o poema seguinte a “Lanterna Mágica”, “A Rua Diferente”. Neste poema, o espaço urbano invade a paisagem natural, com os “trilhos”, as “exigências brutas”, “os andaimes, a luz de solda autógena/ e o cimento escorrendo nas fôrmas”. Nesse novo espaço, metaforicamente representativo dos tempos modernos, as árvores estão sendo cortadas, as casas estão sendo construídas e a rua, lembrando o título do poema, “acordou mudada”. As cidades modernas, que começam a surgir no final do século XIX, são o espaço representativo da ruptura, daí o caráter melancólico do poema “Belo Horizonte” e a falta de continuidade expressa no título do poema “A Rua Diferente”. A modernização da cidade, entre dois espaços distintos, o

tradicional e o moderno, “se deu sob o signo da contradição” (CURY, 1998, p. 16), característica principal e definidora da modernidade.

Nas ruas, metáfora do espaço moderno, as transformações tornam-se visíveis. Nas cidades modernas, também as ruas são cenário de espetáculo. Numa crônica no DM, de 14 de janeiro de 1924, assinada apenas por “Y”, verifica-se o fascínio que elas começavam a despertar: “Já as ruas e avenidas apresentam um espetáculo animador, movimentadas por um formigueiro humano, em que há muita formiga laboriosa” (CURY, 1998, p. 45).

Em Paris, por exemplo, durante a segunda metade do século XIX, Haussmann, com o apoio de Napoleão III, implantou uma série de transformações nas ruas parisienses que se exigiam para os novos tempos modernos. A mudança mais radical foi a implantação dos bulevares que alteraram o cenário da velha cidade medieval e, depois, serviria de modelo para outras cidades do mundo. O “novo bulevar parisiense foi a mais espetacular inovação urbana do século XIX, decisivo ponto de partida para a modernização da cidade tradicional” (BERMAN, 1986, p.145). Os bulevares alteraram não só a paisagem urbana, como contribuíram para a instauração de um novo estilo de vida. Assim, de um lado os bulevares permitiram que carros e pedestres circulassem de um lado a outro da cidade, aumentando o tráfego e a circulação de pessoas e contribuindo para a expansão de negócios locais. Facilitando a circulação de pessoas, o comércio passou a vender mais. Por outro lado, para criar essas novas vias, foi necessário destruir e demolir bairros inteiros, empreendimento que ao empregar dezenas de milhares de trabalhadores atenuou o descontentamento das massas, por verem suas casas e bairros demolidos. “Por fim, criariam longos e largos corredores através dos quais as tropas de artilharia poderiam mover-se eficazmente contra futuras barricadas e insurreições populares” (BERMAN, 1986, p. 146).

Esse último sentido permite visualizar a construção dos bulevares como uma armadilha social, pois eles contribuíram para reforçar a segmentação das classes, assegurando o poder nas mãos das elites. Era uma maneira de garantir a segurança social e uma estratégia sutil de expulsar os pobres de bairros inteiros, construindo a imagem de uma cidade espetáculo. Os detritos da velha cidade brilhavam ao lado dos bulevares, de suas lojas e cafês, arquitetando a imagem contraditória da modernidade.

Ao lado do brilho, os detritos: as ruínas de uma dúzia de velhos bairros – os mais escuros, mais densos, mais deteriorados e mais assustadores bairros da cidade, lar de dezenas de milhares de parisienses – se amontoavam no chão.

Para onde iria toda essa gente? Os responsáveis pela demolição e reconstrução não se preocupavam com isso. Estavam abrindo novas e amplas vias de desenvolvimento nas partes norte e leste da cidade; nesse meio tempo, os pobres faziam, de algum modo, como sempre haviam feito (BERMAN, 1986, p. 148).

Belo Horizonte também apresentou um projeto ideológico e conservador, visando a atender os interesses das elites governamentais. O planejamento no papel da capital mineira lhe deu a característica moderna, mas, por outro lado, legitimou a elite no poder. Dessa forma, a modernização urbana não foi apenas uma questão de reformulação e embelezamento do espaço, foi uma estratégia política de assegurar o poder na mão das oligarquias locais. Belo Horizonte era a “cidade moderna e higienizada, que se exigia para os novos tempos republicanos, criada para consolidar o ideal positivista do novo regime. (...) Por isso, o critério para a construção da cidade, ao invés de ser o de participação e uso, foi o de cidade para ser vista, o de cidade-espetáculo (CURY, 1998, p. 35).

O desenvolvimento urbano, claramente elitista, evidenciou uma estrutura de dominação, pois muitos lotes pertenciam ao próprio Estado. Fato que reafirma a construção urbana dentro de projetos modernos como uma tática para atender menos aos interesses da modernização da capital, um processo que também acontecia em outras grandes cidades, e mais aos interesses políticos. A dominação política disfarçava-se em reestruturação urbana.

Observou-se em Belo Horizonte uma reação do Estado no sentido de impedir a intromissão da cidade real no espaço da cidade espetáculo. De caráter quase sempre autoritário, essa reação mesclou-se a uma feição paternalista. O planejamento urbano segregativo da cidade favoreceu uma elevação do preço dos terrenos e dos aluguéis na área central, melhor aquinhoadas com serviços de infra-estrutura, terraplanagem e urbanização (CURY, 1998, p. 42).

Usando como pretexto uma política higiênica-sanitarista, o Estado regulamentou normas para construção de casas e até mesmo financiou a construção de algumas delas para a classe operária, reforçando seu poder. Dessa forma, consolidou-se a segmentação social e a distinção entre “cidade real” e “cidade espetáculo”.

O crescimento urbano estabeleceu, portanto, um contraste entre espaço natural e espaço artificial, representativos simbólicos do antigo e moderno. Exigem-se “trens de luxo, saneamento, um plano estudado de arborização para o espaço urbano (...). O periódico¹⁶ dá índices de que a cidade cresce, diminuindo inevitavelmente o seu espaço natural” (CURY, 1998, p. 59). Esses dois espaços surgem no poema “Jardim da Praça da Liberdade” (AP):

Verdes bulindo.
 Sonata cariciosa da água.
 fugindo entre rosas geométricas.
 Ventos elísios.
 Macio.
 Jardim tão pouco brasileiro... mas tão lindo.

Paisagem sem fundo.
 A terra não sofreu para dar estas flores.
 Sem ressonância.
 O minuto que passa
 desabrochando em floração inconsciente.
 Bonito demais. Sem humanidade.
 Literário demais.

(Pobres jardins do meu sertão,
 atrás da Serra do Curral!
 Nem repuxos frios nem tanques langues,
 nem bombas nem jardineiros oficiais.
 Só o mato crescendo indiferente entre sempre-vivas desbotadas
 e o olhar desditoso da moça desfolhando malmequeres.)

Jardim da Praça da Liberdade,
 Versailles entre bondes.
 Na moldura das Secretarias compenetradas
 a graça inteligente da relva
 compõe o sonho dos verdes.

PROIBIDO PISAR O GRAMADO
 Talvez fosse melhor dizer:
 PROIBIDO COMER O GRAMADO
 A prefeitura vigilante
 vela a soneca das ervinhas.
 E o campo preto da guarda é uma bandeira na noite estrelada de
 funcionários.

¹⁶ O periódico a que se refere Maria Zilda Cury (1998) é o *Diário de Minas*.

De repente uma banda preta
 vermelha retinta suando
 bate um dobrado batuta
 na doçura
 do jardim.

Repuxos espavoridos fugindo.

O poema construído em seis estrofes pode ser dividido, como o poema anterior, em dois espaços distintos: o antigo e o moderno. Este surge nas duas estrofes iniciais, na quarta e na quinta estrofes – a sua presença num maior número de estrofes pode representar autonomia. O jardim mineiro parece ser uma cópia dos jardins europeus, fato perceptível nas expressões “Ventos elísios”, “Jardim tão pouco brasileiro”, “Versailles entre bondes”. É construído dentro de concepções geométricas, cuidadosamente delineadas no papel. Suas rosas são geométricas e sua graça, inteligente. Cenário que sugere um jardim pouco ou nada natural, e sim artificial. Mas um jardim lindo. Um jardim, em que o verde tão verde e belo deveria ser cuidadosamente protegido por uma placa com o seguinte dizer: “Proibido comer o gramado”, o que seria, talvez, “o sonho dos verdes”, indícios que contribuem para arquitetar uma “cidade espetáculo”.

A presença de jardins, como no poema anterior, “Belo Horizonte”, desvela uma característica urbana: Belo Horizonte era uma cidade repleta de jardins, “impregnada de magnólias e jasmims, profusamente arborizada, de casa uniformes, de crepúsculos fulgurantes, tangida por um vento constante, mas de sôpro (sic) volúvel” (DIAS, 1971, p. 85). Esse sopro volúvel pode estar representado pelos ventos elísios e pela expressão “Macio”. Drummond se refere aos passeios, realizados às quintas e domingos, nestes jardins da Praça da Liberdade a Maria Zilda Cury (1998, p. 156):

Havia um *footing* na Praça da Liberdade, naquela alameda em frente ao Palácio. Ficavam os rapazes em pé, assim, em pé na relva, no jardim e a moças desfilando pra lá e pra cá, com suas mães ou pais. A gente ficava de olho, piscava olho, brincava assim, com o maior respeito. Não podia aproximar.

O espaço natural representado pelos “Pobres jardins” da Serra do Curral, com seu “mato crescendo indiferente entre sempre-vivas desbotadas”, sem o cuidado da “prefeitura vigilante” ou de “jardineiros oficiais”, desvela a falta de artificialismo, de planejamento, sugerindo a existência de uma “cidade real”. E pode ser considerada uma inversão do *locus amoenus*. O idílio e a felicidade, quase sempre associados ao espaço natural ou rural, estão ausentes, apenas há o “Olhar desditoso da moça”. Já no espaço urbano, a imagem é oposta. Nele surgem a “banda preta vermelha” e a música, mais os “Repuxos espavoridos”, instaurando, enfim, a “doçura do jardim”.

A luta entre o espaço natural, metaforicamente o tradicional, e a nova paisagem criada pelo progresso acaba sendo definidora da Belo Horizonte das primeiras décadas do século XX. É uma visão ambígua, oscilando entre uma cidade arborizada e verde e uma cidade moderna, construída artificialmente. Drummond retratou esse embate em seus poemas de seu primeiro livro, publicados quando ainda residia em Belo Horizonte.

A grande presença de jardins no planejamento das cidades modernas revela um processo que visa o espetáculo. Uma construção que atinge direta e primeiramente o olhar, daí a importância da passagem da luz a gás para a eletricidade. Foi, assim, que a iluminação à gás em Paris substituiu as estrelas e a lua. Fenômeno que possibilitou transformar as ruas em um espaço seguro de passeio mesmo à noite, fazendo delas uma extensão do espaço interior, pois as pessoas poderiam, graças à luminosidade dos lampiões à gás, sentirem-se em casa fora de casa – o verso do poema “Belo Horizonte”, “Debaixo de cada árvore faço minha cama”, parece confirmar a transformação do espaço público, da rua, em um lugar familiar, espécie de continuidade do lar. A iluminação do espaço externo permitiu também que as lojas ficassem abertas até mais tarde.

O número de lampiões a gás aumentou durante o reinado de Napoleão III e foi, mais tarde, substituído pelo brilho da luz elétrica. Deixou, contudo, uma eterna imagem poética: o acendedor de lampiões.

Belo Horizonte também exigia “uma outra luz que se adequasse melhor à sua modernização” (CURY, 1998, p. 43). Dessa forma, na “cidade espetáculo”, construída para ser vista e admirada, a instalação de anúncios luminosos em frente a casas comerciais causavam alvoroço e fascínio. O que hoje seria encarado como um fato diário e, talvez, imperceptível, dada a quantidade de anúncios luminosos nas grandes cidades, permitiu na época a constatação do crescimento e modernização de Belo Horizonte.

O caráter contraditório da modernidade, portanto, mais uma vez se faz presente. Ele está presente na construção das cidades, na paisagem que oscila entre o natural e o artificial, na moda e nos costumes. Essa característica faz de Belo Horizonte uma cidade ao mesmo tempo provinciana e moderna.

Caráter ambíguo adquiria a questão da modernidade em Belo Horizonte. Na capital mineira, devido à sua especificidade de capital planejada, a ambigüidade se acentuava. A contradição – que é traço de valor apriorístico quando se fala em modernidade – passou a explicar-se com veemência numa cidade que é moderna à força, mas que carrega consigo o peso da tradição trazida de Ouro Preto. Belo Horizonte traz como marca, notável até hoje, a oscilação entre o novo e o tradicional (CURY, 1998, p. 47-48).

Essa característica, no entanto, não é exclusiva de Belo Horizonte. É uma condição inerente da própria modernidade das cidades, pois o novo e o moderno não surgem instantaneamente, mas sim gradativamente. Esse processo. Lento e gradual, permite que ao lado do moderno conviva simultaneamente o antigo e o tradicional. Um fenômeno já notado no final do século XIX:

Os elementos temporais mais heterogêneos se encontram, portanto, na cidade lado a lado. Quando, saindo de um prédio do século XVIII, entramos em outro do século XVI, precipitamo-nos numa vertente do tempo; se logo ao lado está uma igreja da época do gótico, atingimos o abismo; se a alguns passos à frente nos achamos numa rua dos anos básicos (da revolução industrial da Alemanha)..., subimos a rampa do tempo. Quem entra numa cidade, sente-se como numa tessitura de sonhos, onde o evento de hoje se junta ao mais remoto. Um prédio se associa a outro, independentes das camadas de tempo às quais pertencem; assim surge uma rua. (...) os pontos culminantes da cidade são as suas praças, onde desembocam radicalmente muitas ruas, mas também as correntes de sua história (LION apud BENJAMIN, 1989, p. 209).

A cidade permite uma coexistência temporal, presente, por exemplo, nos poemas já citados de Drummond, nos quais o ambiente moderno está invariavelmente inseparável do provinciano. Assim, presente, passado e futuro se misturam e se confundem e possibilitam diferentes experiências. O antigo ou o passado ao inscrever-se no presente ou no moderno

instaura uma nova tradição. A modernidade é uma “Outra tradição”, pois ela substitui uma tradição deixando outra em seu lugar (PAZ, 1984, p. 17). A nova arquitetura da cidade se transformará, tão logo se fechem os olhos, em ruínas, pois “Outra tradição” a substituirá.

A presença de prédios antigos ou históricos ao lado de construções modernas revela “uma das máscaras que a modernidade ostenta” (PAZ, 1984, p. 21). Com a Idade Moderna instaura-se uma nova concepção de tempo. A diferença entre passado, presente e futuro torna-se irrelevante e acaba criando uma sensação de aceleração temporal que é, segundo Paz (1984), a grande característica da modernidade. Mas não se trata de afirmar que o tempo passe mais rápido hoje do que ontem, mas de que os acontecimentos passaram a ser, sobretudo devido a eficácia e velocidade cada vez maior dos meios de comunicação, conhecidos e acompanhados simultaneamente. Existe, portanto, uma sensação de simultaneidade. “Aceleração e fusão: todos os tempos e todos os espaços confluem em um aqui e um agora” (PAZ, 1984, p. 23). A sensação e a concepção de tempo na modernidade mudaram.

A convivência entre o antigo e o moderno permite ainda visualizar e distinguir a mudança. Pois se o novo não surge de um instante para outro, ele só se torna perceptível ao lado do antigo, ou para ele se tornar visível é necessário estar ao lado do antigo. Se o ritmo das mudanças é muito intenso, as mudanças são imperceptíveis e, assim, “desaparecem com a mesma brevidade com que surgem” (PAZ, 1984, p. 199). Por outro lado, se o ritmo é lento, a mudança parece e confunde-se com imobilidade.

Toda a oscilação entre antigo e moderno pode ser vislumbrada, como se viu, nas notícias registradas no DM e nos poemas drummondianos. Se por um lado, seus autores noticiavam a intensa vida cultural da capital mineira, por outro criticavam seu provincianismo e acanhamento local. Assim, ao lado de notícias sobre a falta de ruas asfaltadas e de espetáculos culturais, apareciam artigos registrando o intenso processo de urbanização e a intensa vida intelectual mineira. Se a modernidade define-se por contradição, Belo Horizonte, o jornal DM e a poesia de Drummond servem de exemplos de imagens contraditórias.

Se Belo Horizonte é ainda no início do século XX um espaço oscilante, como as idéias modernistas surgiram e se inseriram na produção literária dos jovens modernistas mineiros? Drummond, então longe do cenário oficial do modernismo brasileiro, São Paulo, e distante da Semana de Arte Moderna, foi considerado, desde *Alguma Poesia*, como um poeta caracteristicamente moderno. Estava a frente do modernismo oficial ou andou a seu lado?

4.2 Doidinhos de nova espécie¹⁷

e já não somos nem Raros nem Malditos
mas simples Doidinhos de nova espécie
(“Doidinhos”, *Boitempo*)

- Como foi que nasceu o modernismo em Minas Gerais.
- E eu sei lá como foi? Essas coisas surgem no ar: vento de leituras, batendo em inquietações da mocidade. Ninguém convocou amigos para assumirem uma atitude estética. Não houve manifesto nem reunião para lançamento de uma idéia, que de resto a princípio nem se sabia bem qual fosse. Aconteceu aos poucos (DRUMMOND, 1987, p. 95).

Nesse diálogo entre Lya Cavalcanti e Drummond, o poeta explica a origem, ou falta dela, do modernismo mineiro. O movimento se desenvolveu em Minas durante toda a década de 20, especialmente em algumas cidades: Belo Horizonte, Cataguases, Juiz de Fora, Itanhandu – a capital e o interior. Nestas cidades formou-se grupos de escritores que se aproximavam por um objetivo comum: renovar a literatura. O mais expressivo e significativo, contudo, é o grupo de jovens estudantes e intelectuais da capital, entre eles Drummond. O jovem poeta muitas vezes surge como líder do movimento, fato negado em várias entrevistas e depoimentos. A Maria Zilda Cury (1998, p. 147), o poeta diz: “essa minha liderança, eu não levo muito a sério, não”. A Fernando Correia Dias (1971, p. 18) diz que não se sente o pioneiro do modernismo nem o líder e em suas entrevistas no rádio confessa que no grupo não havia a figura de líder, apesar de Emílio Moura considerá-lo como tal. “Emílio atribuiu-me uma posição que eu não tive. (...) É meio cômico reconhecer que o mais engajado no modernismo era o menos engajado de todos em qualquer sentido” (DRUMMOND, 1987, p. 96). Drummond considerava-se o menos culto e menos informado do grupo. Para ele, se houvesse algum líder seria Milton Campos, três anos mais velho que Drummond, espécie de mestre a indicar as leituras francesas e figura conciliadora: “Fazer alguma coisa, por exemplo, que o Milton Campos não aprovasse? Eu pensava duas vezes” (DRUMMOND, 1987, p. 45). Representava, entre os jovens boêmios incendiários, o equilíbrio, auxiliando no encontro harmônico entre a existência e o mundo.

¹⁷ Verso do poema “Doidinhos” (BT).

Enquanto os outros jovens estudavam e trabalhavam, Drummond apenas vadiava. Vadiava e namorava. “Então, como eu não tinha nada para fazer, eu tinha uma atividade literária maior que a deles”, afirma Drummond a Cury (1998, p. 148). Drummond escrevia incessantemente, no DM destaca-se o número de suas publicações. Talvez, esse fato tenha contribuído para associar sua imagem à de líder. Em todo caso, as primeiras publicações poéticas drummondianas, que datam dos anos de 1921, ano em que inicia sua colaboração no DM, se distanciam das formas literárias parnasianas e simbolistas, já são marcadamente modernistas. “Logo de início, percebe-se a atitude *gauche* e o humor que tanto marcaram a produção drummondiana como um todo” (CURY, 1998, p. 18). Drummond passou a ser considerado líder indiscutivelmente a partir da década de 30, devido o sucesso de *Alguma Poesia* e de sua aclamação por Mário de Andrade e Manuel Bandeira, porém na década anterior pode ser visto como “ponta-de-lança do movimento modernista em Minas” (DIAS, 1971, p. 19), com seus comentários sobre obras modernistas recém-publicadas e sua crítica independente.

Os primeiros textos drummondianos eram poemas em prosa. Drummond confessa a Maria Zilda Cury (1998, p. 149) sua falta de talento para compor sonetos ou poemas metrificados. E, para ele, esse fato talvez contribuiu para se dedicar ao verso livre: “naquela divina ignorância, supondo que o verso livre não tinha regras, não tinha ritmos, não tinha organização, estrutura...”. Portanto, a dificuldade em escrever metricamente contribuiu para aproximá-lo do modernismo, mesmo que de maneira inconsciente.

Alguns fatores aproximaram os jovens estudantes mineiros. Entre eles a idade, pertenciam a mesma geração; a chegada a Belo Horizonte quase na mesma época, no início da década de 20; vieram quase todos do interior – alguns até mesmo tornaram famosas suas cidades, como Drummond, “poeta iabirano, por definição própria e alheia” (DIAS, 1971, p. 30) – o fato de terem vindo do interior fizeram que muitos deles fossem residir em pensões e, este ambiente, acabou facilitando o encontro dos estudantes; e pertenciam a mesma classe social, a maioria era filho de fazendeiros abastados, comerciantes ou magistrados. Somam-se a esses fatores um certo sentimento comum, uma espécie de espírito moderno presente na época, a função jornalística e o emprego público, ambos indissociavelmente ligados ao poder político regional. Assim, os jovens escritores modernistas, através do contato com outros jovens administradores em ascensão, como Gustavo Capanema, puderam adquirir prestígio no ambiente político.

A praticamente inevitável carreira de funcionário público ou político é marca singular de Belo Horizonte, essa “cidade inteira funcionária” (“Mulher Eleitora”, BT) e o trabalho intelectual desses jovens mineiros surge como solução ou única saída para os herdeiros das famílias tradicionais claramente em declínio em Minas, como sugere o poema “Confidência do Itabirano” (SM). Capital situada numa região pouco fértil, “na boca do sertão” (DIAS, 1971, p. 82), tendo como paisagem a Serra do Curral, não poderia ser um centro agrícola. Também não era centro industrial, pois as indústrias ainda eram raras, destacando-se apenas algumas de tecido – as do ramo siderúrgico só nas décadas seguintes se fortaleceriam. Apesar de ser região mineradora, a ausência de porto não faz de Belo Horizonte centro de polarização. Assim, se a capital não “é centro mineratório, nem agrícola, nem industrial. Qual a função de Belo Horizonte? Função e não funções: é tão somente (sic) uma cidade político-administrativa. (...) Belo Horizonte é uma capital de burocratas” (DIAS, 1971, p. 82-83). Sua atração se dava no âmbito da política, não só regional, mas nacionalmente decisiva. Se os empregos eram raros nos outros setores, eram numerosos no grupo burocrático. E deles se ocuparam muitos escritores modernistas de Minas.

O trabalho burocrata, sobretudo nas secretarias, representava um segundo emprego, ao seu lado o ofício literário exercido nos jornais. Em jornais muitas vezes pertencentes ao poder estatal, como é o caso do DM, jornal que era a porta-voz do PRM – nesse sentido, seus funcionários podiam ser denominados duplamente funcionários públicos. De acordo com Fernando Correias Dias (1971, p. 84) essa “proteção do intelectual pelo poder público parece ser tradição mineira. Constitui modalidade peculiar de mecenato”. O PRM era o grande responsável pela manipulação do poder, indicando nomeações, verbas aos municípios e tinha significativa influência na decisão presidencial.

Apesar das limitações provincianas de Belo Horizonte, a presença, por volta de 1925, de várias escolas superiores, de uma Imprensa Oficial, de uma Academia de Letras, de jornais e de grêmios literários contribuíram para fomentar a vida intelectual mineira, embora ainda bastante acanhada. “Estão presentes, assim, na vida social belorizontina, aquelas condições básicas para a atividade literária. Tudo, entretanto, em dimensões muito limitadas e modestas. A produção é escassa, a edição é episódica, e a repercussão sobre (sic) o público esgota-se em horizontes estreitos” (DIAS, 1971, p. 24).

As idéias sobre modernidade e modernismo chegavam até Minas por duas vias principais: a européia, por meio dos livros franceses que chegavam até a Livraria Alves e por

meio das idéias vanguardistas; e a paulista, através do contato que os escritores mineiros estabeleciam com os paulistas, intensificado após a passagem da “Caravana Paulista”.

Os primeiros conceitos modernistas foram “importados” da Europa. “Regressando da Europa, em 1912, Oswald de Andrade fazia-se o primeiro importador do ‘futurismo’, de que tivera apenas notícia no Velho Mundo” (COUTINHO, 2001, p. 4). O fato, entretanto, de “importar” idéias estrangeiras, não pode ser entendido como um distanciamento do sentimento brasileiro. O que os jovens modernistas pretendiam era aplicar novos processos artísticos às produções nacionais. Se, por um lado, o Brasil não apresentava uma modernidade cultural, comparando o país à Europa, por outro, “avançava materialmente. Aproveitava-se dos benefícios da civilização moderna” (COUTINHO, 2001, p. 5). Desse modo, nas primeiras décadas do século XX, o Brasil, como também a América, inscrevem-se no processo capitalista universal.

O Brasil, por sua vez, progride. Ao saneamento econômico se Campos Sales seguira-se o saneamento público de Oswaldo Cruz. Pereira Passos iniciara a urbanização. Promove-se a construção de portos, docas, edifícios. Instalam-se a luz elétrica, a radiotelegrafia. Realiza-se o adentramento do sertão por intermédio das ferrovias. Montam-se fábricas e usinas, desenvolvem-se a agricultura, baseada no café, no cacau e no açúcar (COUTINHO, 2001, p. 10).

Ao lado desses eventos junta-se o fato de que durante toda a década de 20 ocorreram mudanças significativas: crises políticas, devido o enfraquecimento das oligarquias; crise econômica devido a decadência do café; e crises sociais, decorrentes do fortalecimento de outras camadas sociais.

A esse processo não esteve imune o Estado de Minas Gerais. Fazia parte da estratégia de setores da oligarquia certa modernização, visando basicamente a manutenção do poder e a continuidade do esquema de exclusão social. Houve choque entre o antigo (representado pelos setores tradicionais da oligarquia), o moderno (representado pelas tendências industrializantes) e a emergência do novo (representado pela maior atuação das camadas populares) (CURY, 1998, p. 94).

De uma forma geral, o processo de modernização belo-horizontina se deu sob o signo da contradição: renovação/tradição. Par contraditório que esteve presente na imagem da construção da cidade e no retrato drummondiano, traçado a partir das leituras de seus poemas.

O termo “futurismo” assumiu no Brasil um sentido amplo, sendo considerado sinônimo de moderno. “Futurista era o moderno, o exacerbado, aquilo que agredia. Futurista era a ‘arte bizarra’, antiacadêmica. (...) Era o novo, o fora do comum, o que escapava à tradição” (CURY, 1998, p. 65). Nesse sentido, qualquer coisa poderia ser futurista: uma mobília, a moda ou a música. Os jovens modernistas, não só os paulistas como também os mineiros, passaram a ser conhecidos como os “futuristas”. Muitos eram assim denominados, mesmo à revelia, pois o termo ganhou sentido pejorativo, de arte bizarra ou estranha, sendo assimilado ao fascismo. No contexto mineiro, a palavra futurista se confundiu, por exemplo, durante a visita do poeta português Antônio Ferro, com modernização: “é considerado elemento que ajudaria a imprimir um cunho de urbe moderna à Belo Horizonte” (CURY, 1998, p. 68).

Nas décadas iniciais do século XX ainda reinava, mas não soberanamente, o Parnasianismo e o Simbolismo, pois estas duas artes já estavam “se desmanchando” (COUTINHO, 2001, p. 8). Da escola simbolista, os modernistas parecem não se opor de forma intensa e tinham a escola como fonte inspiradora de algumas atitudes, a ponto de considerá-la uma precursora do modernismo (COUTINHO, 2001). Em Belo Horizonte, a atmosfera ainda era fortemente academicista, presa à tradição. Condição que foi sendo lentamente superada, sobretudo a partir do contato com os modernistas paulistas e cariocas.

O contato com outros modernistas, no entanto, era restrito e nada tinha de servilismo. Se por um lado os paulistas representavam o papel de grupo de referência e serviam como “fonte de normas e valores”, por outro a assimilação “não foi passiva, nem mecânica nem literal. Houve divergências e caminhos diferentes foram seguidos. O ideário do modernismo mineiro da fase heróica tinha peculiaridades muito nítidas” (DIAS, 1975, p. 169).

O que para Fernando Correia Dias (1975) parece dar o tom do modernismo mineiro é uma tentativa de conciliar três espíritos distintos: o da região, o do país e o da influência estrangeira. O saldo deste movimento modernista mineiro foi sentido em dois âmbitos distintos: sobre o público e os meios intelectuais e sobre o poder. Apesar das controvérsias e incompreensões que o modernismo causou no público provinciano e tradicionalista de Minas, o resultado foi positivo, pois possibilitou a abertura de novos caminhos literários, agora muito mais fáceis de serem trilhados pelos escritores posteriores ao grupo de Drummond. “Arejou-

se o ambiente intelectual” (DIAS, 1971, p. 137). Assim, os escritores que vieram depois encontraram um ambiente e um público mais receptivo. Por outro lado, a influência sobre o poder se deu porque muitos jovens modernistas ocuparam cargos administrativos e públicos, principalmente na área de reforma do ensino.

E o que representou a Semana de Arte Moderna para os mineiros? A Semana, segundo estudo de Maria Zilda Cury (1998), não foi noticiada pelo DM. Laís Côrrea de Araújo verifica que a Semana não foi um fato conhecido em Minas. Isto talvez se explique não só devido o isolamento geográfico de Minas, mas também por seu isolamento cultural. Devido a dificuldade de transportes e a quase ausência dos meios de comunicação, o isolamento de cada região do país era uma realidade nacional, e não exclusividade mineira. “Éramos considerados lá fora (lá fora era o país inteiro, diante do nosso país de Minas, montanhosamente solitário, com uma única via de comunicação a ligar-nos a ele: o trem sempre atrasado da Central)” (DRUMMOND, 1987, p. 105). Dessa forma, a notícia sobre a Semana, em outros jornais da época, praticamente foi inexistente ou “pouquíssimas referências podem ser encontradas sobre o acontecimento” (ARAÚJO, 1975, p. 181). Mesmo os jornais do Rio, lidos ocasionalmente e ainda assim mais lidos que os de São Paulo – que não eram muito simpáticos ao modernismo –, não noticiaram a Semana.

Dessa forma, as notícias sobre A Semana não chegaram ao DM porque os escritores mineiros não tomaram conhecimento do evento, e não porque o ignoraram ou manifestaram indiferença a ele. Essa dificuldade de contato não impediu que as idéias modernistas florescessem em Belo Horizonte e mesmo Drummond já estava “muito bem informado a respeito do que se publicava na Paulicéia e no Rio” (CURY, 1998, p. 77).

Apesar do desconhecimento da Semana, as idéias modernistas em Minas não floresceram com atraso. Um passeio pelas datas de revistas e manifestos pode confirmar a convergência de idéias semelhantes num mesmo momento histórico: a *Paulicéia Desvairada* é de 1922, a Conferência de Graça Aranha é de 1924, o “Manifesto Pau-Brasil” e “A Escrava que não é Isaura”, de 1925, o “Manifesto Antropofágico”, de 1928 e *A Revista*, de 1925. As datas revelam que em Minas, como em outros centros urbanos, existia um espírito moderno na década de 20, “uma experiência vital”, que, talvez, se explicaria pela presença dos jovens intelectuais na Capital que partilhavam com os modernistas paulistas e cariocas “igual inquietação, igual ansiedade de renovação e mudança, igual revolta contra a estagnação literária” (ARAÚJO, 1975, p. 181).

Dessa maneira, o modernismo mineiro, o paulista ou o carioca poderia ser compreendido como um conjunto homogêneo que se identifica com a expressão “ser moderno”. Mas o que consistiria “ser moderno”?

É uma expressão mágica para caracterizar a atmosfera intelectual que se segue à Primeira Grande Guerra. Tratava-se, talvez, de rotular a atitude de aceitação do conjunto das transformações por que passava o mundo no século XX, notadamente no pós-guerra. Embora nem sempre houvesse consciência do fato, essa atitude era de abertura, por vezes crítica, sensível e atualizada em face de tais transformações: das grandes mudanças operadas nos planos das idéias, dos costumes, da tecnologia, da organização política, da difusão do pensamento (DIAS, 1975, p. 167).

Não se pode, contudo, negligenciar a influência paulista sobre os mineiros, que participavam de algumas idéias paulistas, mas “distanciavam-se do rótulo de “passivos macaqueadores”, por mais que o fascínio vindo de um grande centro urbano, como São Paulo, parecesse ofuscar o cenário provinciano. “Agindo lucidamente ou não, o que os intelectuais montanheseiros realizaram (...) foi uma vasta deglutição antropofágica daquilo que chegava de São Paulo” (MOURÃO, 1975, p. 197). Na verdade, os jovens mineiros estavam descontentes com a literatura do início do século XX. É o que deixa transparecer Drummond em conversa com Maria Zilda Cury (1998, p. 142-143):

Nós não estávamos satisfeitos com o que havia lá. Não só em Minas como no Brasil, a literatura tinha sofrido um certo declínio. E pegando os livros publicados em 1920, 21 e 22, verificamos que não havia nada de novo, realmente no Brasil. Por exemplo, na poesia, eu acho isso mais significativo. Os grandes poetas brasileiros da geração parnasiana praticamente tinham acabado. Olavo Bilac morreu em 1918, dezembro de 1918. O Raimundo Corrêa já tinha morrido em 1911, restava só o Alberto de Oliveira. (...) então, realmente, é como se diz: estava vaga a chefia ou a direção da poesia brasileira.

Este período, de 1900 a 1922, em que a poesia brasileira está com sua chefia vaga, corresponde à fase denominada por Antonio Candido de “literatura de *permanência*”. Uma fase que apenas conserva as características desenvolvidas pelo romantismo, não apresenta nada de

novo, acomodando-se na segurança e no prazer da conservação apenas. “Uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos” (CANDIDO, 1985, p. 113, o grifo acima é do autor).

As idéias modernistas, portanto, existiam em Minas antes da “caravana paulista”, talvez o que faltasse era sua consolidação na forma de uma revista ou manifesto, formas que provavelmente dariam visibilidade ao grupo, “fazendo coro com outros de diferentes partes do país” (CURY, 1998, p. 16). A passagem dos modernistas paulistas, no entanto, foi fundamental para que o modernismo mineiro se fortalecesse. “O campo estaria adubado, preparado para o plantio, faltando apenas a semente bem selecionada para aí ser fecundada” (ARAÚJO, 1975, p. 181). O estímulo vem em 1924, com Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Godofredo Telles e Oswald de Andrade Junior, que acompanhavam o poeta Blaise Cendrars – a chamada “caravana paulista” ou a segunda Semana de Arte Moderna. O grupo visitava o estado mineiro e descobriu uma paisagem barroca, medieval e histórica. O encanto por essa paisagem desvela o caráter contraditório da modernidade: os modernos, familiarizados com a metrópole, com a máquina e o progresso, encantam-se com o passado e a tradição. Paradoxo moderno.

O fascínio pela arquitetura mineira e pelo estilo popular, pode ser entendido ainda como um desdobramento da busca pela nacionalidade ou pela brasilidade, intensa nos primeiros anos do Modernismo brasileiro. Nesse sentido, Minas fornecia material abundante, com suas casas coloridas e seus santos esculpidos a mão. A admiração da “caravana paulista” pela arquitetura e paisagem mineiras desvela ainda outras duas características: a natureza mais construtora do modernismo que destruidora e um certo jogo de trocas, pois se os mineiros receberam influências dos paulistas, estes, por sua vez, ficaram encantados pelas cidades históricas mineiras e por sua arte.

Pode-se dizer que foram os modernistas que descobriram o passado artístico do Brasil. O barroco mineiro era praticamente ignorado pela cultura nacional. Apenas quando Mário de Andrade, antes de 1920 e depois acompanhando a caravana, em 1924, visita o estado é que as obras de arte mineiras, invisíveis aos olhos de Bilac, e de outros representantes da arte nacional, devido a ausência de forma clássica, foram valorizadas. As igrejas, as estátuas de Aleijadinho e a música erudita do século XVIII passaram a ser vistas como manifestações artísticas voltadas para as raízes nacionais, para a expressão de uma cultura realmente brasileira. Desse modo, toda essa riqueza cultural, desconhecida nacionalmente, foi descoberta pelos modernistas ao valorizar “a modinha tradicional” (IGLÉSIAS, 1975, p. 16).

A viagem dos paulistas a Minas, a admiração pela arte barroca, a atenção para o folclore, o índio, o negro, atestam para um modernismo distante da mera destruição. O movimento não tinha “o gosto de destruir por destruir, mas a necessidade de limpar terreno para nascer o autêntico e novo é que animou os artistas verdadeiramente criadores e modernos que se impõem a contar de 22” (IGLÉSIAS, 1975, p. 16).

Tampouco em Minas o objetivo dos escritores modernistas era destruir o passado. Pretendiam inscrever-se na tradição, como verifica Fernando Correa Dias (1975, p. 171, grifo do autor): a “*tradição repensada* me parece definidora nota fundamental do Modernismo em Minas. Não se trata de romper com todo o passado intelectual da região, mas, ao contrário, de valorizá-lo de forma criativa”. Foi dessa forma que retomaram obras dos árcades e de Aleijadinho, ou como diz Drummond no editorial “Para os Céticos”, do primeiro número de *A Revista*, publicado em julho de 1925 e apresentado por Gilberto Mendonça Teles (1985, p. 337), a tradição não deve ser “o túmulo de nossas idéias, mas antes a fonte generosa de que elas dimanem”. Fato que não impediu o florescimento das idéias modernistas, pois os jovens escritores mineiros estavam empenhados numa renovação intelectual que atingisse todas as esferas artísticas e políticas, como confirma ainda o editorial: “Ação intensiva em todos os campos; na literatura, na arte, na política. Somos pela renovação intelectual do Brasil” (TELES, 1985, p. 336).

O modernismo, enfim, foi um movimento construtivo, objetivando destruir apenas a cultura falida. “Gestos concomitantes assinalam sua ação: destruir para poder criar” (SANTOS, 1975, p. 215). O modernismo foi, na expressão de Affonso Ávila (1975), um movimento de reflexão, fazendo com que o barroco, caracterizado por sua “abertura criativa”, fosse “retomado e revigorado pelo movimento de 1922, que, no entanto, já não o conceitua mais como artifício de ornamento da linguagem, porém como pesquisa de linguagem, categoria inseparável da moderna criatividade estética” (ÁVILA, 1975, 34). Na poesia drummondiana, por exemplo, nota-se referências à cultura barroca e ao Aleijadinho, sobretudo no primeiro livro, embora a alusão tenha às vezes um efeito crítico ou até irônico, sendo símbolos de certo atraso, de certa paralisia, como no poema “São João Del-Rei”: “a cidade paralítica/ no sol/ espiando a sombra dos emboadas/ no encantamento das alfaias”, ou no poema “Romaria”: “Os sinos tocam, chamam os romeiros:/ Vinde lavar os vossos pecados./ Já estamos puros, sino, obrigados”.

A “caravana paulista” foi a Semana dos mineiros e o contato com Mário de Andrade, representou segundo o próprio Drummond, “mais que a Semana, o Tempo modernista, sua

encarnação e exemplificação mais direta e empolgante” (DRUMMOND apud DIAS, 1971, p. 36). “A ligação não se limitou a este primeiro encontro. A estreita relação que se estabeleceu, por correspondência, entre paulistas e mineiros, especialmente entre Mário e Drummond, foi de vital importância para o desenvolvimento do Modernismo em Minas” (CURY, 1998, p. 80). Além disso, o contato entre mineiros e paulistas possibilitou a consolidação do grupo modernista mineiro, representada pela fundação de *A Revista*, em 1925, com a publicação de três exemplares, datados de julho, agosto e setembro de 1925, sendo o último publicado apenas em 1926. A circulação de apenas três números revela a grande dificuldade financeira dos escritores. A revista circulava, de acordo com Drummond, graças a “anúncios de uma companhia de seguros, de alguns alfaiates e de algumas casas de ferragens” (DRUMMOND apud DIAS, 1971, p. 41). Seu surgimento não provocou escândalo na acanhada Belo Horizonte. Isto porque em seus textos não havia “nenhuma revolução de linguagem, não atingindo, portanto, os valores sociais, as normas do sistema” (ARAÚJO, 1975, p. 183). Os textos da revista, em geral, são bem comportados e não há grandes desvios gramaticais, pelo menos no primeiro número da revista, segundo informação de Araújo (1975). Nele surge o editorial já mencionado, “Para os Céticos”, redigido por Drummond – que parece estar mais próximo das idéias revolucionárias modernistas, com frases como estas: “não sabemos de palavra mais nobre que esta: política”, “No Brasil, ninguém quer obedecer”, “em vez de discutirem princípios, discutem-se homens”, “Resta-nos humanizar o Brasil” –, surge os poemas publicados de Pedro Nava, João Alphonsus e Abgar Renault, distantes da violação do código lingüístico tão ao sabor modernista. O editorial, de certa maneira, pode ser visto como um manifesto, tão comuns nos tempos modernistas.

Apenas no segundo número de *A Revista*, Drummond ensaiaria um salto modernista e antiverbalista: o poema “Coração Numeroso”. Também publica, no mesmo exemplar, “Igreja” e “Música”, incluídos em *Alguma Poesia*. Antonio Candido (1985, p. 130) afirma que no Brasil, diferentemente do que ocorre em outros países, é a literatura e não a filosofia ou as ciências humanas que constitui “o fenômeno central da vida do espírito”. No modernismo, parece ser a poesia quem dá o tônus ao movimento.

Realmente seria na poesia que o Modernismo atuaria com maior eficiência e com verdadeiro espírito inventivo. Se fizermos um balanço da produção literária da época, verificaremos que, salvo nos manifestos, em alguns

artigos e na prosa de ficção de Mário e Oswald de Andrade, é a poesia o tônus exato do movimento (ARAÚJO, 1975, p. 185).

Nesse sentido, parece que é a linguagem da poesia que mais diretamente consegue dismantelar as regras da língua. O poema-piada, cultivado por Oswald de Andrade e pelo próprio Drummond, constitui um exemplo dessa atitude, pois ele conseguiu massacrar “a língua castiça, o sentimentalismo aguado, as inspirações celestiais” (ARAÚJO, 1975, p. 185). Para Eliot, o dever direto do poeta é, em primeiro lugar, com sua língua, “que lhe cabe preservar, e em segundo lugar ampliar e melhorar” (ELIOT, 1972, p. 35).

A Revista, se não conseguiu obter êxito entre o escasso público belo-horizontino, mesmo entre o público intelectual ela foi recebida com certa indiferença, por outro lado foi fundamentalmente significativa para o fortalecimento das idéias modernistas. O grupo modernista mineiro perde suas forças por volta de 1930, ano em que Drummond publica seu primeiro livro, indo de encontro com a afirmação de que “só depois que eles (sic) se desajuntaram é que foram realizar o seu destino e a sua obra” (DIAS, 1971, p. 65). É no decênio de 30 que outros modernistas publicam suas obras: João Alphonso lança *Galinha Cega*, Emílio Moura, *Ingenuidade* e Martins Almeida, *Brasil Errado*.

4.3 Minas é dentro e fundo¹⁸

Minas
teimoso lume aceso
mesmo sob cinza
 (“Canto Mineral”, *Impurezas do Branco*)

O fascínio exercido por São Paulo e Rio de Janeiro foi tão intenso que os jovens escritores mineiros eram atraídos para esses grandes centros. Mas Minas Gerais continuava mesmo fora de Minas e “esses escritores emigrados conservavam sua mineiridade, escrevendo sobre suas sub-regiões. Se Belo Horizonte *is a place to be from* é, além disso e sobretudo, o lugar ‘que se carrega consigo’, que ressoa insistentemente” (CURY, 1998, p. 51-52). Como

¹⁸ Versos do poema “A Palavra Minas” (IB).

revela Drummond que, mesmo de passagem pelo Rio – ainda residia nessa época em Belo Horizonte – sente que o vento que soprava “vinha de Minas” (“Coração Numeroso”, AP), ou seja, a cidade carioca surge impregnada das lembranças mineiras. Ou ainda Minas é “A estrada voltando. Minas que espreita,/ e espera, longamente tua volta sem som” (“Indicações”, RP). E assim, a lembrança de Minas fica tão arraigada na alma dos jovens escritores que ela “acompanhava os modernistas mesmo fora de Minas, ou melhor, talvez porque fora de Minas” (CURY, 1998, p. 53).

Nesse sentido, falar da presença de Belo Horizonte e, extensivamente de Minas, na poesia drummondiana, nesta fase em que ele deixa definitivamente o estado para viver no Rio, é falar também do espírito mineiro. A mineiridade é, de acordo com Rui Mourão (1975, p. 195), um fato que está inscrito na história de formação do estado, “um fato hoje mais ou menos incontestável e cuja explicação nos remonta aos tempos da nossa formação social”. Minas Gerais é um estado montanhoso e sua geografia conduziu seus moradores a uma vida confinada ou mais isolada, devido a escassez de estradas e de meios de transportes e a quase ausência de meios de comunicação, características que, no entanto também podem ser emprestadas a outros estados em processo de formação. Mas em Minas soma-se uma outra característica: a atividade mineradora que esteve sempre atenta “no seu empenho de cortar os possíveis caminhos de evasão da riqueza” (MOURÃO, 1975, p. 195). As minas, no entanto, foram se escasseando e a região, se antes apresentava algum atrativo, acabou praticamenteilhada. É esse sentimento de ilhamento, de isolamento do resto do país e, em conseqüência, de auto-suficiência, que parece definir o que se denomina mineiridade.

Essa quase condenação a ter que se bastar a si mesma levou-a a superestimar os seus próprios valores e a eles se agarrar tenazmente, num esforço ao mesmo tempo de sobrevivência e auto-afirmação. As glórias do período de mineração, que a elevou às supremas alturas de centro dinâmico do país e sustentáculo do reino português, e o aparato completo da manifestação de sua existência na época, fizeram como o seu resíduo emocional mais estável e mais sensível. Na atualidade, depois de tantas transformações e tantas vicissitudes, o traço por excelência diferenciador do mineiro continua sendo certas projeções de uma herança colonial indisfarçável que dão as linhas do seu perfil e conformam a sua maneira de encarar o mundo (MOURÃO, 1975, p. 195).

Abgar Renault, num artigo de *O Jornal*, de 1929, citado por Maria Zilda Cury (1998, p. 38), fala de algumas características mineiras: “O pudor do mineiro, o seu ar desconfiado, o seu conservantismo cascudo”. Guilhermino César, no Seminário comemorativo dos 50 anos de publicação de *Alguma Poesia*, publicado pelo governo de Minas (1981), fala da “aparência de cacto” de Drummond, do seu “caráter de aço” e de sua “mineirice encabulada”. Há, ainda, referências há uma certa aparência orgulhosa do intelectual mineiro em publicar seus livros. Alguns, como é o caso de Pedro Nava, publicaram apenas na velhice. A formação desse caráter precavido desvela-se, talvez, pelo isolamento cultural da Minas, isolada pelas montanhas. Drummond contesta, pois confessa a Maria Zilda Cury (1998, p. 161) que a demora em publicar seu primeiro livro, cujos poemas vinham sendo escritos desde o início da década de 20, deveu-se à falta de dinheiro, pois apesar de tímido, considerava-se muito assanhado, sempre a namorar a primeira página de um jornal: “Eu era muito assanhado. Apesar de tímido, eu era assanhado, queria muito aparecer”.

Tristão de Athayde (2002) fala do paradoxo presente na poesia de Drummond. Compartilhando do ponto de vista de Antonio Candido, Tristão de Athayde fala da presença de um espírito telúrico e outro oceânico na literatura brasileira e o poeta mineiro estaria ao mesmo tempo voltado para o mundo, para o espírito oceânico, e para sua terra, o espírito telúrico. Isto se explica, segundo o crítico, pela própria natureza de Drummond: fiel e curioso, mineiríssimo e universal. Paradoxo expresso na sua aparência física e em sua poesia.

A fidelidade do Drummond faz com que ele seja mineiro de quatro costados. Mineiríssimo. A mineiridade que você liga, com razão, à casa, à cidade, à concha onde ele nasceu. Esse mineirismo do Drummond se manifesta em tudo. Se manifesta na sua figura de encolhido, magro. Mineiro gordo é raro. É como chinês gordo, né? Raro. Mineiro geralmente é magro. É muito de osso, de espírito. Ou ser de espírito recalçado, ou espírito encrespado, ou criador ou não, mas é muito espírito. O mineiro é mais espírito do que corpo (ATHAYDE, 2002, p. LXXII).

A fidelidade de Drummond está estampada no seu (des)amor pela terra natal, pelas referências à família, aos amigos – em *Alguma Poesia* doze poemas são dedicados a amigos e o livro é dedicado a Mário de Andrade. Por outro lado, ele revela-se infiel, ao negar seu clã e suas origens, e se apresentar como poeta extremamente social e universal, voltada para

questões de diferenças de classes, para a política, para a guerra. Um exemplo de sua infidelidade estaria em suas poesias eróticas.

De acordo com Fernando Correia Dias (1971), a mineiridade pode estar expressa em dois momentos: na linguagem regional utilizada na literatura e na redescoberta da arte colonial, contribuindo para a existência de uma literatura regionalista em Minas. Uma das expressões mineiras se encontra na arte barroca, que teve sua importância e significação descobertas com o movimento modernista. Antes ela era apenas mencionada de forma nostálgica, ou como cenário místico. O início de sua descoberta como arte e história cultural se dá em 1919, com a primeira visita de Mário de Andrade a Mariana. O escritor paulista demonstra seu encantamento com a obra de Aleijadinho, publicando em 1920, de acordo com informação de Fernando Correia Dias, um artigo intitulado “Arte Religiosa no Brasil”, no número 54 da *Revista do Brasil* (DIAS, 1971, p. 132). E, assim, os modernistas paulistas conseguiram dar um ar moderno à arte barroca, revalorizando-a ao tirarem-lhe “o sabor rançoso” (DIAS, 1971, p. 134).

O regionalismo mineiro não é, entretanto, convencional. Os escritores buscavam antes “superá-lo através da experiência urbana, da ambivalente cidade de Belo Horizonte” (DIAS, 1971, p. 132). Se a capital representava um ambiente contraditório, os escritores acabaram incorporando essa característica da cidade, pois ora ironizavam a “vida besta” de Minas, ora tentavam encontrar as singularidades da região e, muitos deles, mesmo voltando para suas cidades de origem, como Drummond que depois de formado volta a Itabira, não conseguem ficar longe de grandes centros urbanos. Ou ainda, o que parece paradoxal, mesmo os mineiros estando longe de Minas é sua lembrança que está viva e latente em suas obras e vidas. E essa presença constante de Minas na obras dos modernistas mineiros, entre eles Drummond, que pode ser vista como uma manifestação do regionalismo mineiro. Contudo, Fernando Correia Dias (1975, p. 173) verifica a inexistência de uma literatura especificamente regional:

De qualquer modo, não houve, em nenhum momento, acentuada preocupação de regionalismo literário em Minas. (...) jamais houve o afirmativo regionalismo do tipo nordestino ou gaúcho. Ou o regionalismo sociográfico, documental e tendente ao típico e ao pitoresco, tal como aparece em certos escritores paulistas, por exemplo. O mitigado ‘regionalismo’ mineiro revela-se em alguns temas e em certo tom de linguagem que se poderia identificar com a ‘mineirada’, isto é, a expressão da subcultura regionalista mineira.

Nessa perspectiva cabe lembrar a natureza dialética da literatura brasileira proposta por Antonio Candido (1985) entre localismo e cosmopolitismo, na qual a poesia de Drummond representa um equilíbrio. Seu mineirismo, portanto, se regional, não se exclui no regionalismo, pelo contrário, ultrapassa-o e atinge o universal. Assim, sua poesia “é uma versão milagrosa, não só da sua mineiridade, como sobretudo da poesia ocidental. (...) sendo visceralmente mineiro, não se afoga, *Alguma Poesia*, no Corguinho dos paroquialismos” (MINAS GERAIS, 1981, p. 20). Como também seus livros posteriores não se afogam. Drummond transcende o regionalismo, a mineiridade e mesmo falando de Itabira, de Minas, de suas igrejinhas e ruas tortas, é do universal que fala. A poesia de Drummond “que só aparentemente é provinciana, reveste um alto grau de intensidade e comunicação” (CHAVES, 2002, p. 73). Sua mineiridade reveste-se de lirismo e atinge o universal.

Um de seus temas constantes, a “vida besta”, presente nos mineiríssimos poemas “Cidadezinha Qualquer”, “Família”, “Sesta”, todos de *Alguma Poesia*, não é restrito ao universo mineiro. A “vida besta” do interior ultrapassa a geografia, e insere-se na metrópole, pois já se tornou um sentimento drummondiano e poético. Dessa forma, esse sentimento típico do interior mineiro “não deixa de reconhecer que lá fora, acima da placidez em que o mineiro se afogava, as cidades tentaculares, numa civilização tentacular, começavam a torcer o homem, a fim de enxugar, extrair a alma que lhe resta” (MINAS GERAIS, 1981, p. 26). É, assim, que a “vida besta” não é fato exclusivo do cenário interiorano, mas aparece também em poemas urbanos.

Essa transferência, do interior para o urbano, foi denominada por Mário de Andrade como “seqüestro da vida besta”:

Ele representa a luta entre o poeta, que é um ser de ação pouca, muito empregado público, com família, caipirismo e paz, enfim, o ‘bocejo de felicidade’, como ele mesmo o descreveu, e as exigências da vida social contemporânea que já vai atingindo o Brasil das capitais, o ser socializado, de ação muita, eficaz prà (sic) sociedade, mais público que íntimo, com maior raio de ação que o cumprimento do dever na família e no empreguinho. O poeta adquiriu uma consciência penosa da sua inutilidade pessoal e da inutilidade social e humana da ‘vida besta’ (ANDRADE, 1972, p. 36).

Um sentimento que ultrapassa o individualismo, o subjetivismo e cinge-se de lirismo e poesia, atingindo o universal. Como exemplos do tema da “vida besta”, Mário de Andrade, debruçando-se apenas sobre o livro *Alguma Poesia*, cita os poemas “Infância” – de pura sensibilidade; “*Sweet Home*” – complacente; “Cidadezinha Qualquer” – irônico; e “Família” e “Sesta” – humorísticos. O poema “Sinal de Apito” é para o modernista paulistano de uma “pureza impressionante, em que a ‘vida besta’ aparece convertida em valor social mas vingativamente reduzida, enfim a um simples maquinismo material de gestos e sinais” (ANDRADE, 1972, p. 36). Para Mário, contudo, é o poema “Balada do Amor Através das Idades” que representa o clímax do tema do “seqüestro da vida besta”. Se através dos tempos, o amor ou a vida besta é ornada com suicídios e martírios, na atualidade o amor termina em casamento, “em burguesice”: “Mas depois de mil peripécias,/ eu, herói da Paramount,/ te abraço, beijo e casamos”. Final que, enfim, vai de encontro com a vida do poeta mineiro, a ponto de Mário afirmar que “vida besta: é êle (sic)”. Ou seja, o herói moderno, que rema, pula, dança, boxa, é o retrato drummondiano. “O poeta não faz mais do que se retratar ‘através das idades’. (...) desenhou a coisa fácil, liquidada pronto, *como desejava pra si*. Um documento precioso de psicologia” (ANDRADE, 1972, p. 36-37, grifos do autor).

A “vida besta” acompanha o poeta ao transferir-se para a metrópole. Ela surge no poema “Menino Chorando na Noite” (SM): “Na noite lenta e morna, morta noite sem ruído, um menino chora”; está em “Privilégio do Mar” (SM): “Neste terraço mediocrementemente confortável,/ bebemos cerveja e olhamos o mar./ Sabemos que nada nos acontecerá”; em “O Boi” (J): “Ó solidão do boi no campo,/ ó solidão do homem na rua!”; e está em “Nosso Tempo” (RP): “Escuta a hora expandongada da volta./ Homem depois de homem, mulher, criança, homem,/ roupa, cigarro, chapéu, roupa, roupa, roupa,/ homem, homem, mulher, homem, mulher, roupa, homem”.

Para Fernando Correia Dias (1971, p. 138) não há uma literatura mineira: o que há são “apenas manifestações literárias expressivas de determinadas áreas culturais identificáveis, dentro de território administrativamente denominado Minas Gerais”. Para ele se há uma literatura que se pode denominar de mineira, sua mais alta expressão está no modernismo. “O mineirismo – atitude psicológica de identificação com certos valores (sic) culturais da região – constitui uma espécie de personagem constante do movimento em Minas” (DIAS, 1971, p. 147).

Muitos dos modernistas mineiros, depois de formados voltam para sua cidade de origem ou vão para outras cidades do interior. Drummond faz relativamente o caminho

inverso. Em 1925, ao terminar o curso de farmácia e se casar com Dolores Dutra de Moraes, regressa a Itabira. “Condenado a ser fazendeiro ou farmacêutico, duas definições que não me atraíam, pois não tinha a menor vocação para uma ou outra coisa, e praticamente não distinguia um boi de um xarope ou de uma agulha de injeção, meti-me em Itabira como professor provisório de matérias que mal sabia, no Ginásio Sul-Americano” (DRUMMOND, 1987, p. 80-81). Porém, não se adapta à vida de farmacêutico, muito menos de fazendeiro, e regressa a Belo Horizonte, conseguindo trabalho no DM e na secretaria de Capanema.

Emanuel do Moraes (1972) verificou que a poesia drummondiana marca-se por um emprego constante de nomes próprios. Esse recurso não diz tanto da caracterização conceitual e sim de uma ambigüidade lírica. Entre os diversos nomes próprios usados por Drummond, está o de Minas Gerais. O “nome do seu estado natal é uma referência correlacionada às suas raízes, senão em todas, na maioria das vezes que o emprega” (MORAES, 1972, p. 244). Tão forte é no poeta o desejo de se reencontrar com Minas que, como observou Moraes, o nome do estado surge, diversas vezes, acompanhado dos verbos “ir” e “vir”: “e o vento vinha de Minas” (“Coração Numeroso”, AP); “Quando vou para Minas” (“Revelação do Subúrbio”, SM); “quer ir para Minas,/ Minas não há mais” (“José”, J). “Atende-se ainda para a circunstância de que o uso do nome do estado por inteiro – *Minas Gerais* – está correlacionado à idéia de grandeza ou transcendência” (MORAES, 1972, p. 246).

Nesse momento em que o poeta passa a viver na metrópole e viver o tempo presente, a lembrança de Minas está correlacionada, como demonstrou o poema “Confidência do Itabirano” (SM), a retratos e fotografias. Nos livros *Sentimento do Mundo* e *A Rosa do Povo*, representativos da segunda fase, Minas está distante e envolta em dor: “Há um retrato na parede,/ um espinho no coração” (“Edifício Esplendor”, J); em mistério: “meu espectro itinerante/ desce a Serra do Curral,/ vai olhando as casa novas,/ ronda as hortas amorosas” (“Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte”, SM) – nota-se aí o dado peculiar da capital, o moderno, “casas novas”, e o antigo, “hortas”; Minas está ainda em “Desfile” (RP), em versos que reconstituem os passos do jovem poeta: “Vejo-me em noutra cidade./ Sem mar nem derivativo,/ o corpo era bem pequeno/ para tanta insubmissão./ E tento fazer poesia,/ queimar casas, me esbaldar”.

Dois poemas merecem ser comentados sobre a mineirice presente na metrópole. Em “Prece do Mineiro no Rio” (VPL), o “espírito de Minas” visita o poeta, e seu “claro raio ordenador” contrasta com “a confusão desta cidade”. As características provincianas de Belo Horizonte, das Minas, são enfatizadas agora não com a ironia e o humor dos primeiros livros,

nem com o sentimento de lembrança dolorosa e triste dos poemas de *Sentimento do Mundo* e *A Rosa do Povo*. O sofrimento e as características negativas vão lentamente se transfigurando. Neste poema surgem alguns aspectos reveladores do mineiro: “firme e discreto”, “natural,/ mesmo brusco ou pesado”, “gente que, de humilde, era orgulhosa”. A Minas que ressurgue, no entanto, está suspensa no tempo, ou antes, é uma Minas isenta ao fluxo e à corrosão do tempo, pois está viva e inteira em sua memória, indelével: “tu regressas/ ao que, fora do tempo, é tempo infindo,/ no secreto semblante da verdade”. E, por fim, o poeta pede, como em prece: “não me fujas no Rio de Janeiro”.

Esta idéia de Minas envolta num tempo infindo, intemporal, está presente no poema “Triste Horizonte” (DP). O poema inicia-se com uma pergunta: “Por que não vais a Belo Horizonte?”. É a saudade indagando e convidando. Belo Horizonte mudou, não é mais a capital provinciana, com suas ruas quase vazias: “Tudo é belo e cantante na coleção de perfumes/ das avenidas que levam ao amor”. O poeta, entretanto, responde “carracundo: Não”. A Minas que ele gostaria de rever não existe mais, é a Belo Horizonte anterior a essa brutal e triste cidade, é a “provinciana saudável”. É a Minas de sua mocidade, que reencontrará em *Boitempo*, “lugar de ler os classicos e amar as artes novas,/ lugar muito especial pela graça do clima/ e pelo gosto, que não tem preço,/ de falar mal do Governo no lendário Bar do Ponto”. E a capital repleta de pastores que “deixam de pastorear para faturar” não é mais a Minas lendária dos santos e do minério. Então o poeta recusa o convite: “Sossega, minha saudade. Não me cicies outra vez/ o impróprio convite. Não quero mais, não quero ver-te,/ mau Triste Horizonte e destroçado amor”. Nesse poeta, contudo, em que a viagem é inseparável de sua vida e poesia, o regresso a Belo Horizonte e a Minas se dará mais tarde, mas não empiricamente nem tampouco ao tempo presente, mas ao passado-presente.

Minas parece simbolizar a raiz do sofrimento, do orgulho e da tristeza. Diversas vezes Minas surge como forma de desalento. “O poeta sofre pelas suas origens desencantadas. Ama-as e porque as ama sofre ante a memorização da desilusão e da miséria. (...) Porque seja tão desalentador, o seu estado só pode ser amado como se ama a terra que se terá por túmulo” (MORAES, 1972, p. 246).

Por fim, a imagem de Belo Horizonte e Minas pode ser explicada através da própria palavra “Minas”, como no poema “A Palavra Minas” (IB): “Minas não é palavra montanhosa./ É palavra abissal. Minas é dentro/ e fundo”. Compõe uma geografia particular, um território psicológico, intensamente interiorizado. E se as montanhas escondem Minas, se ninguém sabe onde a mineração chega, se ninguém sabe Minas, selada pelos hieróglifos da

pedra, do buriti, da carranca, do nevoeiro, do raio, os “mineiros sabem. E não dizem/ nem a si mesmos o irrevelável segredo/ chamado Minas”

4.4 Os tempos já não são os tempos¹⁹

Meu passo torto
foi regulado pelos becos tortos
de onde venho.
(“Ruas”, *Boitempo*)

Boitempo, amálgama de biografia, história e poesia, apresenta nove partes. A última refaz por meio da memória e da poesia os passos do jovem Drummond na também jovem capital mineira. Revela os seus passos incertos, *gauches*, boêmios e sua *flânerie* pela Rua da Bahia, pelo Café Estrela, pelos cinemas reconstruem o cenário ainda oscilante de Belo Horizonte. É, portanto, ao lado da construção do retrato belo-horizontino que é possível desvendar os passos de Drummond nos anos 20.

A Minas que ressurge em *Boitempo*, em 58 poemas, parece resgatar o cenário da mocidade drummondiana, daí o título sugestivo, “Mocidade Solta”, e, ao mesmo tempo, que refaz sua história, reconstrói o alvorecer da capital mineira. Uma cidade que, apesar de seu aspecto provinciano, transitava para a modernidade e serviria de ensaio para os futuros passos trôpegos de Drummond no Rio de Janeiro.

Em vários poemas, a oscilação entre província e metrópole está presente. No poema “Hino ao Bonde”, por exemplo, os “palacetes *art-nouveau* novinhos em folha” contrastam com a Serra do Curral ao fundo de Belo Horizonte, com o seu “verde mistério abissal”, onde a música vem dos insetos e o barulho da água lembra Bach. Se em alguns poemas são lembradas as noites do cinema, de teatro e de música, no poema “Jornal Falado no Salão Vivacqua” a imagem de Belo Horizonte é de uma cidade bastante provinciana: “João Dornas traça a viva reportagem/ urbana. Que parada,/ achar acontecimentos onde nada/ acontece”. O poema, entretanto mais revelador da contradição da capital mineira é “Encontro”:

¹⁹ Verso do poema “Doidinhos” (BT).

Vi claramente visto, com estes olhos
 que a terra há de comer se os não cremarem,
 o carro de bois subir, insofismável,
 esta soberba Rua da Bahia,
 sofridamente puxado
 por sete juntas de bois.
 Vi claramente visto o cupê de João Luís Alves,
 Secretário de Estado de Bernardes,
 descer esta rua soberba da Bahia,
 cruzar o carro de bois,
 no dia claro, e o espírito de Minas
 fundindo sabiamente
 a dupla imagem.

Composto por 13 versos, o poema claramente se divide em duas imagens distintas e paradoxais. Nos seis primeiros versos encontra-se a imagem provinciana e antiga de Belo Horizonte, evidenciada na imagem do “carro de bois” subindo a Rua da Bahia, “puxado por sete juntas de boi”. Logo em seguida, nos versos seguintes, a imagem oposta: enquanto o carro de bois sobe, “sofridamente”, “o cupê”, automóvel de duas rodas, desce a mesma “soberba” Rua da Bahia. A expressão “cruzar o carro de bois” desvela o momento em que tradição e modernidade se encontram, encontro confirmado nos três últimos versos: “o espírito de Minas/ fundindo sabiamente/ a dupla imagem”. A expressão “sabiamente” denota a positividade do encontro, embora o representante da tradição esteja subindo e o da modernidade, descendo, simbolizando que os dois não seguem lado a lado, mas em direções opostas. É como se antigo e moderno não fossem excludentes, pois lembrando o título, eles se encontram.

Na Belo Horizonte acanhada é o cinema um dos responsáveis por influenciar o comportamento. Não é desconhecido o fascínio e a sedução que esse novo meio de comunicação provocou na sociedade desde o seu surgimento. Era comum na cidade sessões acompanhadas de bandas de música na entrada do cinema, no intervalo das sessões e mesmo durante os filmes: “Foi o foxtrote que acordou/ os peixinhos do lago na sala de espera,/ (...) enquanto não se abrem, rascantes, as portas da segunda sessão” (“Orquestra”, BT). Em toda a poesia de Drummond a alusão ao cinema ou a personagens cinematográficas é constante. Em *Boitempo* merece atenção especial devido o número de poemas alusivos ao cinema. Diretamente são seis poemas dedicados à nova arte, porém o que chama mais a atenção é o fato de estarem apresentados seqüencialmente.

No primeiro deles, “A Difícil Escolha”, o poeta cita a “Liga pela Moralidade”. “Tal Associação era muito atuante na censura aos espetáculos em geral, sobretudo aos filmes, sobre os quais se fazia até uma classificação publicada diariamente pelo jornal” (CURY, 1998, p. 46). Esta Associação tentava censurar os filmes, classificando-os como “prejudiciais,/ os com reserva,/ os inofensivos”. Nota-se uma acentuada moralidade nas censuras: “decotes inconvenientíssimos”, “coleção de cenas sensuais”, “imoralíssimo”.

No poema seguinte, o poeta menciona o Cinema Pathé. O DM registra a sua inauguração no dia 07 de fevereiro de 1920, visto como um “centro de diversões” e um acontecimento social, como pode ser verificado na crônica citada por Maria Zilda Cury (1998, p. 46):

o cinema é a coqueluche da gente chic da sociedade atual. Nos dias que passam, a vida elegante dos meios sociais de Belo Horizonte reúnem-se nos cinemas, cujas salas são o cosmorama em que desfilam as figuras de distinção, os vultos mais representativos, bem como a pequena legião de almofadinhas provincianos e o bando gárrulo das meninas melindrosas.

O Pathé, segundo o poema, era “um templo colossal/ (1.500 metros). A sala de projeção era perfumada de acordo com o filme projetado (CURY, 1998, p. 46), criando toda uma atmosfera mágica e encantadora. No poema o poeta ao sair do cinema respira “o ar/ puríssimo de todas as montanhas”, numa alusão, talvez, à sala perfumada. O sentimento parecido com alívio ao sair da sala do Pathé se explica ainda pelo filme visto, *Intolerância* de Griffith. O filme, de acordo com José Maria Cançado (2006), foi exibido em Belo Horizonte em 1921. No poema, diz ter achado o filme “grandioso demais para a minúscula/ visão minha da história. E tudo aquilo/ se passa num mundo estranho a Minas”. O estilo grandioso do filme não lhe agradou, “Saio em fragmentos”, como também não lhe agradará o estilo imponente do filme *Ivã, o Terrível*, de Eisenstein, exibido em 2 de agosto de 1947, no Rio. Drummond anota em seu diário, *O Observador no Escritório* (1985, p. 71), a impressão do filme, similar ao filme visto em Belo Horizonte na década de 20: “O tom é demasiado alto, nobre e trágico, não há, intencionalmente, a menor naturalidade. (...) não voltaríamos ao cinema se todos os filmes fossem assim grandiosos”.

Outro cinema mencionado é o Cine Odeon, na frequentadíssima Rua da Bahia. Drummond encontrava os outros jovens na sua entrada. “A presença no *ponto*, no fim da sessão das oito, garantia a troca de olhares com as moças que tinham assistido ao filme”

(CANÇADO, 2006, p. 90, grifo do autor). Este cinema parece ter sido tão importante para o poeta que registra nostalgicamente o seu fechamento, no “lutulento de janeiro/ de 1928”, no poema “O Fim das Coisas”: “Fechado o cinema Odeon, na Rua da Bahia./ Fechado para sempre./ não é possível, minha mocidade/ fecha-se com ele um pouco”. Drummond revela sua preferência pelo Odeon, por sua sala modesta, “fora-de-moda”, contrapondo-o ao “maior, mais americano, mais isso-e-aquilo” Cinema Glória. Metaforicamente, os dois cinemas representam os dois espaços definidores de Belo Horizonte: o antigo, simbolizado pelo Cine Odeon, e o moderno, pelo Cinema Glória.

Drummond conheceu o cinema ainda em Itabira, em 1911, quando foi inaugurado por Eurico Camilo, farmacêutico e com grande conhecimento cultural. Era ele quem lhe emprestava as revistas *Fon-Fon!* e a *Careta*, que representavam os últimos suspiros simbolistas e seriam as primeiras leituras literárias do menino poeta. “Essas revistas, lidas, relidas, alisadas no excelente papel *couché*, fizeram minha iniciação literária, muito imperfeita mas decisiva” (DRUMMOND, 1987, p. 17).

Quanto ao cinema, o menino mostrou-se fascinado desde cedo: “só quem assistiu à infância do cinema do Brasil pode avaliar o que era essa magia dominical das fitas francesas e italianas, sonho da semana inteira” (DRUMMOND, 1987, p. 16). O cinema não era em Itabira ou em Belo Horizonte simplesmente lazer, mas uma espécie nova de comunicação que exerceu grande fascínio. “O cinema penetra fortemente a sociedade da época. Reflete-se na literatura de então. Na de Drummond, personagens e atitudes cinematográficas são objeto de alusões e glosas” (DIAS, 1971, p. 93).

O cinema, entretanto, se era visto com fascínio na época, também se considerava “seus efeitos como maléficos e modificadores de hábito” (CURY, 1998, p. 46). Numa crônica no DM, citado por Cury (1998, p. 47), publicada em 13 de junho de 1920, registra-se a nostalgia de um tempo “quando a lua ainda não tinha sido escurraçada [sic] pela luz elétrica e os serões familiares não eram realizados no far-west, a tiros de garrucha e patas de cavalo”. Como se percebe, a modernidade substituiu alguns hábitos familiares. Ela substituiu ainda a lua pela luz elétrica. Fato aludido por Benjamin (1989) como revelador de uma nova mentalidade e de um novo estilo social.

Na segunda metade do século, em Paris, sob o reinado de Napoleão III, as ruas começam a ser iluminadas pelos lampiões a gás, aumentando a segurança dos passeios noturnos, que se tornam comuns nesta época, pois as ruas ficam mais seguras e as lojas não fecham antes das dez horas da noite. “No florescimento do Segundo Império, as lojas nas ruas

principais não fechavam antes das dez horas da noite. Era a grande época do noctambulismo [que] removeu do cenário grande o céu estrelado e o fez de modo mais radical que os seus prédios altos” (BENJAMIN, 1989, p. 47). Se no momento em que a cidade de Paris era iluminada pelos lampiões distinguia-se o processo lento do anoitecer, pois eram acendidos pouco a pouco pelos acendedores de lampião, num ritmo lento ms perceptível, com a luz elétrica se dá um “choque brutal que fez cidades inteiras se acharem de repente sob o brilho da luz elétrica” (BENJAMIN, 1989, p. 48).

A cidade moderna, com suas luzes intensas, metaforiza o espetáculo. Cria-se uma espécie de cidade visual. Os olhos percebem essa nova luz como um novo tempo. Daí a importância do registro no DM de uma simples inauguração de placas luminosas em frente a casas comerciais.

Se o estilo de vida urbana e moderna em Belo Horizonte vinha caminhando lentamente, para as mulheres ele demoraria mais a chegar. Drummond, em entrevista a Maria Zilda Cury (1998, p. 156), fala da estreiteza de horizontes e do moralismo dedicado às mulheres: “Nenhuma moça se aproximava de um rapaz sem conhecer plenamente, sem saber se ele era uma pessoa boa, correta, de bons costumes, a família velava, toda família velava. Principalmente os irmãos”. No poema “Praça da Liberdade sem Amor”, Drummond lembra dos namoros vigiados, “sob as vistas de irmãos abengalados”. De acordo com o poeta, a imagem de irmãos com bengala vem de um “caso famoso” ocorrido em Belo Horizonte. Uma moça, após um incidente com o namorado começa a chorar, e seu irmão corre atrás do rapaz com uma bengala. O namoro em Belo Horizonte ainda era regido pela “força da lei mineira,/ se te levar ao cinema/ levo também tua irmã,/ teu irmãozinho, tua mãe” (“Dificuldades de Namoro”).

Ao lado, entretanto, da vida vigiada das mulheres, há referências nos poemas de Drummond do oposto: a liberdade e a modernidade desejada e conquistada pelas mulheres belo-horizontinas. No poema “A Pára-Quedista”, Juliette Brille desafia o ar e a sociedade provinciana ao pular de pára-quedas. “Homem nenhum fez isso/ até agora aqui”. Em “Mulher Eleitora”, Mietta Santiago, amiga de Drummond nos tempos belo-horizontino e depois no Rio – que surge em *O Observador no Escritório* com sua posição filosófica, “Do pescoço para baixo sou marxista, porém do pescoço para cima sou espiritualista e creio em Deus” (DRUMMOND, 1985, p. 74) –, conquista o “direito de votar e ser votada”, como Ivone Guimarães, ambas abalam a “cidade funcionária”, deixando Minas com a sensação de que “o mundo acaba”. Se por um lado há o espírito moderno, expresso no poema pelo próprio poeta,

“a sorte de mulheres resgatando./ As amadas-escravas se libertam/ do jugo imemorial,/ perdoam, confraternizam, viram gente/ igual a nós, no mundo-irmão”, há por outro lado, o pensamento provinciano, conservador, simbolizado pelo nome sugestivo de Major Cançado: “Onde já se viu mulher votar?/ Mulher fumar,/ mulher andar sozinha,/ mulher agir, pensar por conta própria,/ são as artes do Demônio minha gente/ Major, ó Seu Major,/ Minas recuperada te agradece”. Essa “façanha de duas mineirinhas” também surge durante o carnaval.

No poema “Carnaval e Moças” o primeiro verso “Minas está mudando” refere-se aos costumes que vão tornando-se mais modernos. Mas a mudança é gradual, pois se há um bloco com moças “fantasiadas de malandrinas”, há em contrapartida “o Bloco papai Deixou”. Nessa Minas oscilante, o “Moulin Rouge” é substituído pelo “Moulin Bleu”. Enquanto num bar, na “pasárgada dos tímidos”, Drummond e os amigos assistem de longe o carnaval. Nesse momento, o poeta *gauche* sente o sangue dos Andrades, o clã familiar, aflorar: “Na minha face/ gravado foi por lei hereditária:/ ‘Este não dança’. Sei apenas ver”. Enquanto o poeta apenas vê, Minas “esquece a história/ comedida, o severo ‘vou pensar’./ Minas não pensa mais” e se aproxima da “alegria carioca”. O Rio de Janeiro na época, como ainda hoje, é o parâmetro do carnaval.

Outro momento festivo, lembrado pelo poeta, é a visita dos reis da Bélgica em outubro de 1920. “Desde abril do mesmo ano, o jornal [DM] estampava notícias sugerindo exposições de arte, que se implementasse o ensino do francês, que fossem feitas modificações na cidade para torna-la digna do evento” (CURY, 1998, p. 47). Enfim, a cidade precisava modernizar-se. A visita impressionou Drummond, pois o rei, ao “passar na Avenida Afonso Pena/ onde só passam dia e noite, mês e ano,/ burocratas, estudantes, pés-rapados”, sem coroa de rei, sem barba de rei, sem armadura de rei, sem carruagem de rei, mostrou ao poeta que é “tudo igual,/ sangue azul ou plebeu”. Porém, o poeta ficaria ainda mais impressionado com o coral de crianças que saúdam o rei, do que com o próprio rei.

O poema, dividido em seis partes, apresenta na quarta um certo paralelo entre Minas e Rio de Janeiro. Se as refeições, os carros de passeio são cariocas, os presentes dados aos reis, uma charuteira e um “solitário da Rainha”, têm a matéria-prima mineira. A charuteira foi feita no Rio, “mas a madeira de lei é pura Minas”; o solitário também veio do Rio, mas brotou “do chão mineiro de Coromandel”. E se Minas não pode trazer o Pão de Açúcar, o Corcovado e a baía, deu ao Rei “o mais perturbador, o mais fantástico/ entardecer da cidade-coleção/ de crepúsculos indescritíveis”, como a confirmar seu nome: Belo Horizonte.

Portanto, se a cidade caminha lentamente e de maneira oscilante no início do século XX, o poeta também hesita, sente-se perdido em busca dos seus caminhos. Nas ruas belo-horizontinas ele repete os passos do *flâneur* Baudelaire. Se Baudelaire sentia-se só no meio da multidão parisiense, Drummond também experimenta a solidão, mas num ambiente ainda calmo e tranqüilo: diz ele em “Hino ao Bonde”: “Andar a pé/ quilômetros de terra sossegada/ e bondes”. Neste poema, verdadeiro louvor à modernidade, representado pelo bonde, o poeta sente-se um *flâneur* tendo como companheiro o bonde da madrugada: “Andar de bonde é o meu programa,/ voltar ao fim da linha,/ mudando eu mesmo o banco para a frente./ Confiro os postes, as pessoas/ pontuais na hora de subir./ Adoro o bonde deserto das madrugadas/ que abre um clarão nas rampas e, rangendo/ nas curvas, rasga o sono,/ impondo o mandamento de viver”.

No poema “O Não-Dançarino”, o poeta *flâneur* mineiro desvela o seu lugar na cidade mineira: “É meu clube a calçada./ A calçada sem música./ A porta do cinemas, a porta do giácomo,/ a porta sem espera, a porta sem esperança,/ a porta”. A repetição da palavra “porta” dá ao poema um caráter dramático, angustiante, sugerindo a idéia da busca por uma saída, um lugar onde posso entrar e se encontrar. Nessa busca por respostas, seus passos encontram a boêmia. Estão expressos no poema “Doidinhos”, aludindo ao fato biográfico de incendiar bondes: somos “arrancadores de placas de advogados e dentistas/ em noites de pouca ronda,/ pequenos incendiários sem tutano/ de atear completas labaredas”. Como sugere o termo no plural, “Doidinhos”, Drummond não estava sozinho. De acordo com José Maria Cançado, depois de incendiar o bonde, o poeta leva “a peça ainda fumegante do bonde incendiado por ele, Pedro Nava e Milton Campos, em 1921, e colocada como uma dinamite diante do seu pai na mesa de jantar” (2006, p. 30).

A alusão ao incêndio do bonde surge também no poema “Rebelião”. Indignado com o aumento do ingresso do cinema e o “direito de meia-entrada” negado aos estudantes, surge o desejo de “sair, queimando bondes/ que nada têm com essa história” – talvez uma manifestação do “ato gratuito” de Gide, de que fala Drummond (1987).

Outro fato boêmio aparece no poema “Ode ao Partido Republicano Mineiro”, nos seguintes versos: “Bem, contra ti me levanto, pigmeu,/ gritando em frente à sacada política do Grande Hotel/ os morras”. Quem o acompanha nesse momento é Pedro Nava, conforme informação de José Maria Cançado (2006, p. 84-85): “Era uma enfiada de atitudes nascidas de uma jacobina inconformidade de ambos do poder absoluta do PRM (do qual se dizia: ‘Fora do PRM não há salvação’). Essas atitudes englobavam, na linha mais exaltada, os ‘Morra!’”,

urrados por Nava nos comícios”. A grande ironia, ou a “perfeita ironia” como o poeta se refere no poema é que seu destino o levará ao DM, “obscuro jornal” que imprime o nome do “partido terrível”, que, afinal, sustentará o poeta.

Nota-se em “Mocidade Solta” referências constantes à boêmia e à *flânerie* drummondianas, como caminhos encontrados pelo poeta para achar seu lugar naquela cidade provinciana num tempo, adolescente e em busca de rumo profissional, repleto de dúvidas e questionamentos, como se verifica em alguns momentos desta última parte de *Boitempo*. Assim, no poema “O Pequeno Cofre de Ferro” surge o questionamento: “Quem sabe de mais de mim do que meu dentro?”; ou a pergunta do poema “O Fim das Coisas”: “Amadurecerei um dia?”. No final do poema “O Lado de Fora” aparece o *gauchisme* drummondiano, a luta com o mundo, entre o desejo de ser e que realmente é: “poder/ de sentir, mais que o vivido,/ o que pudera ter sido,/ o que é, sem jamais ser”. E no poema “Estes Crepúsculos”, revela a conhecida característica de sua personalidade, herança de sua terra natal: “Estou triste./ Estou sepultado em mina de carvão”.

O poema, entretanto, que desvela de forma mais intensa o poeta *gauche* parece ser “A Consciência Suja”, espécie de síntese inicial da trajetória de Drummond em Belo Horizonte, apresentada em três partes: na primeira, formada por seis estrofes, as cinco primeiras por quadras e a última de um verso apenas. O poeta perdido entre o namoro e a vadiagem, “Vadiar, namorar, namorar, vadiar”, sente-se inseguro, “Hesitas. Ziguezagueias”. Nesta fase inicial ele sente “escrever sem pensar, sentir sem compreender” e se pergunta, “é isso a adolescência?”. Sua vida, “sem programa de vida”, se resume em tomar chope e fazer versos que não o sustentam. Então, surge a lembrança dolorosa do pai trabalhando na fazenda para lhe sustentar e decide entrar para a Faculdade de Farmácia: “Então, sei lá porque, tu serás farmacêutico”.

Na segunda parte do poema, o poeta sente que continua “a perder tempo”, sem estudar e sem trabalhar, repete quase literalmente o primeiro verso da parte inicial: “e é só dormir e namorar e vadiar”. Enquanto seus amigos passam de não e ganham salários nas repartições, ele faz o caminho oposto. Seus amigos compram livros com dinheiro do ordenado, e Drummond com o dinheiro “fácil da mesada”. Novamente a consciência em forma de pergunta: “Quem afinal sustenta a tua vida?”. Surge ainda nesta segunda parte, a distante fazenda, separada graficamente pelo espaço em branco, formando uma estrofe, sugerindo ainda mais seu distanciamento em relação ao poeta. Mas ele também não se identifica com

esse mundo pertencente aos seus antepassados: “Fim./ A raça que já não caça,/ ela em ti é caçada”.

Na última parte, são apresentados 22 versos escritos em dísticos. Há nesta parte 15 perguntas – ao todo o poema apresenta 22 questionamentos. O poeta questiona a sua própria vida: “Que vais fazer, magro estudante?”, “Sabe da vida?”, “Como é, rapaz?”, “Existe rumo?”. Seus amigos começam a publicar livros. João Alphonsus, *Galinha Cega*, Martins de Almeida, *Brasil Errado*. E nos jornais do Rio, “Em nenhum deles a obra-prima doura teu nome”. O eco do poema “José” ressurgiu: “Ou rumo aonde? Existe rumo?”, como também ressurgiu a lembrança do poema “A Mão Suja” (J).

O final da história surge no poema com este nome “Final da História”. Nele, depois de formado em farmácia, os questionamentos continuam: “Meu Deus, formei-me deveras?”, “é tudo verdade?”, “Companheiro, tu me salvas/ do embrulho em que me meti?”. A inaptidão do poeta para ser farmacêutico surge, “sabida incompetência”. E, assim, do curso fica apenas a moldura “do quadro de formatura”.

A imagem da capital mineira nos anos vinte, encontrando o poeta também nos anos vinte, desvela o paradoxo imanente do modernismo mineiro: a aliança entre tradição e modernidade, entre o universal e o regional, ou entre o localismo e o cosmopolitismo. A modernização de Belo Horizonte ainda possuía um lado muito mineiro, nostálgico, provinciano, teimoso, desconfiado com os avanços modernos da cidade. Em *Boitempo*, Drummond resgata literariamente os passos oscilantes da capital e ao descrevê-los descreve a si mesmo. Sua mocidade, sua boêmia, os passos do jovem *flâneur* pela inesquecível Rua da Bahia. E por Belo Horizonte, a cidade da mocidade de Drummond, onde reinava uma “paz burocrática” e “a vida não se acotovelava com a vida, tanto quanto hoje” (MINAS GERAIS, 1981, p. 9).

5 MUNDO GRANDE²⁰

Viajante em mar estranho
Deixa a terra
Paira alto alto alto
E não chego ao seu estribo
“Aquele Andrade”, *Boitempo*

Sentimento do Mundo (1940) opõe-se à poesia individualista e subjetiva, intensamente presentes nos dois livros inaugurais. Com ele, o poeta volta-se para os acontecimentos do mundo e do presente. Drummond passa do “eu” para o “nós” (SANTIAGO, 2002, p. VII). O eu individual se torna social e busca a solidariedade, ou de acordo com Moraes (1972, p. 28), o poeta “volta-se inteiramente para a vida, não suportando a idéia de permanecer entrincheirado na clausura”.

Isto não significa que anteriormente a poesia drummondiana era apenas localista ou provinciana. Desde seu primeiro livro surge o equilíbrio entre estas duas vertentes. Se, talvez, a visão provinciana parece se sobrepor, as visões universais e cosmopolitas não estão ausentes. Elas surgem, por exemplo, no poema inicial, “Poema de Sete Faces”. Também em “Construção”, “A Rua Diferente” e “Sinal de Apito” aparece o cenário urbano e em transformação. Em “Nota Social” o poeta é retratado num espaço moderno e cosmopolita: “O poeta toma um auto. (...) Máquinas fotográficas assestadas./ Automóveis imóveis. (...) anúncios coloridos,/ (...) O poeta entra no elevador”.

O cosmopolitismo está, portanto, presente em sua poesia desde o início. Mas se o poeta vive em Minas até os 32 anos, apenas conhecendo seu estado natal – embora tenha estudado em nova Friburgo conhecia o Rio de Janeiro apenas de passagem e depois, em 1923, visita a cidade rapidamente –, como sua poesia revela-se tão intensa e dramaticamente dividida entre duas temáticas distintas: a província e a metrópole?

Como uma poesia que tematiza com insistência e sabedoria a vida provinciana na Itabira do Mato Dentro pode oferecer-se de maneira tão cosmopolita ao seu leitor, passando-lhe a impressão de que o poeta é *um homme du monde*, nascido no século de Voltaire e Rousseau? Como um

²⁰ Título de um poema de *Sentimento do Mundo*.

homem tão pouco viajado (...) pode ter escrito, desde os primeiros livros publicados em Belo Horizonte, uma poesia tão audaciosa e rigorosamente cosmopolita? Como um profissional que desde cedo se definiu pela imobilidade da carreira de funcionário público pode dar lição tão rica e tão ampla de geografia e de história universais? Que força maior é esta que leva o poeta a levantar os olhos do solo natal e tentar perscrutar criticamente os grandes acontecimentos do século, que se passam além das montanhas, além dos mares, em outros e desconhecidos continentes? (SANTIAGO, 2002, p. XII).

De acordo com Santiago (2002) as idéias cosmopolitas surgem no universo belo-horizontino antes da “caravana paulista”, porém de maneira equivocada: Drummond era leitor de Joaquim Nabuco e Anatole France. Do primeiro herda a tristeza e o pessimismo, do segundo, o “ceticismo finissecular” (SANTIAGO, 2002, p. XIII). Talvez o jovem Drummond compartilhasse do mesmo pensamento do também jovem Jorge Luis Borges. O escritor argentino diz: “Eu era então um jovem muito infeliz. Imagino que os jovens têm gosto pela infelicidade; fazem de tudo para ser infelizes e em geral conseguem” (BORGES, 2000, p. 109). Foi o contato e a amizade entre Drummond e Mário de Andrade que, como os outros modernistas criticavam e condenavam a literatura de Nabuco e Anatole, possibilitou uma abertura às idéias modernistas.

Em entrevista concedida a Maria da Zilda Cury (1998), Drummond diz que a proximidade com os dois grandes teorizadores do movimento modernista foi vital para o desenvolvimento e a consolidação do modernismo mineiro. Enquanto a conversa com Oswald de Andrade era mais divertida, pois girava em torno de piadas e da ironia, a conversa com Mário era mais séria, porém também divertida. Drummond diz que Mário “era um espírito criativo e ao mesmo tempo um espírito normativo” (CURY, 1998, p. 143). Ele incitava o espírito crítico, sem pretender que o seguissem, mas apenas tentando fazer com que aqueles jovens intelectuais mineiros despertassem para a consciência social da arte e para a busca de descobrir ou redescobrir o Brasil. O poeta mineiro diz não ter seguido a fundo a lição de Mário, “mas o pouco de ordem (sob a desordem superficial) que passei a pôr no que escrevia é conseqüência da ação dele para me salvar do individualismo e do esteticismo puro (DRUMMOND, 1987, p. 108). O saldo, portanto, foi positivo. Não foi só em termos de conselhos literários e intelectuais, mas também de amizades, pois Mário diz ao amigo que um contato com a felicidade poderia ajudá-lo. Da mesma maneira que Jorge Luis Borges, ao conhecer Walt Whitman, descobriu que a felicidade e a paixão pela vida não impedem o

florescimento da poesia. “Deve ter sido em 1916 que topei com Walt Whitman, e senti vergonha de minha infelicidade”, diz Borges (2000, p. 109).

O equívoco cosmopolita drummondiano parecia ser fruto de um pensamento que desprezava a natureza e mesmo a história brasileiras, valorizando apenas o europeu. A lição do amigo Mário fez dinamitar esse pensamento passadista e de desprezo pelo nacionalismo. Se bem que Drummond adaptou os conselhos modernistas do escritor paulista de modo bem pessoal. Seu primeiro livro, enviado e dedicado ao amigo, trazia, segundo informação de Silvano Santiago (2002, p. XVII), “o nada original e bem tupiniquim título *Minha terra tem palmeiras*”, bem ao gosto do primitivismo modernista. Se Drummond seguiu o conselho de Mário nestes versos: “Para mim de todas as burrices a maior é suspirar pela Europa” (“Explicação”, AP). Por outro lado, parece ter denunciando o perigo do ufanismo e sentimentalismo nacional: “Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?” (“Hino Nacional”, BA).

Antes, isolado entre montanhas, com a sensação de viver num mundo parado, “o mundo parou de repente” (“Poema que Aconteceu”, AP) e burguesamente confortável, “surge o imenso chá com torradas,/ chá de minha burguesia contente./ Ó gozo de minha poltrona” (“Sweet Home”, AP), seu *gauchisme* vinha da sensação de viver num mundo pequeno e monótono. Mas seu coração se desdobra e quer alcançar o “mundo grande”. Esse desejo, provavelmente, era resultado das leituras do poeta. É através delas que viaja, como comprovado no poema “Infância” (AP), e adquire as primeiras idéias cosmopolitas. E não apenas leituras de livros e jornais, mas também de cinema e obras de arte.

O *gauchisme* drummondiano, nessa fase cosmopolita e mais expressamente social, vem da solidão e da sensação de inutilidade para mudar a sociedade e o mundo, não vem mais de seu canto-província. Em *Sentimento do Mundo*, a linguagem verbal parece estar mais próxima da ação, do fazer, como diz Octavio Paz (1984, p. 85): “O poeta diz e, ao dizer, *faz*” (grifo do autor). Desse modo, a poesia pode ser vista como uma arte que pretende transformar a sociedade.

Nasce desta última relação, entre poesia e sociedade, uma angústia do fazer, pois, relembando Adorno (1980), parece que entre estas duas instâncias há um paradoxo. A poesia drummondiana está dividida entre o fazer poético e o político, relação sutilmente presente antes, em Belo Horizonte, no trabalho jornalístico no DM e também na Revolução de Trinta. Há em primeiro lugar uma tensão entre a escrita modernista e a política de caráter renovadora e modernizadora, resultando num certo desconforto:

tanto incômodo em Carlos Drummond, ou talvez justamente por isso, a experiência política aparece recorrentemente encenada em sua obra literária, na qual encontramos uma série de referências manifestas ou latentes aos debates, personagens, eventos e desventuras da história política do país (SAID, 2005, p. 23).

Se esta tensão se torna mais intensa a partir da vivência na metrópole, com os livros *Sentimento do Mundo* e, sobretudo, com *A Rosa do Povo*, não significa que antes estava ausente. A palavra poética não é, como verificou Adorno (1980), um fato alheio à sociedade. “A ilha da palavra, onde costuma auto-exilar-se tanto o poema quanto o poeta, não deve ser tomada como lugar ermo e despovoado” (SANTIAGO, 2002, p. VII). Assim, se poesia é um fato social, o poeta não é nem está fora da sociedade. É um ser social e, também, político. Portanto, política e poesia em Drummond não se excluem, embora muitas vezes pareçam estar em caminhos opostos ou ocultos no entrelaçamento textual. Como é possível deslindar em dois momentos: o Golpe de Trinta e durante o Estado Novo.

Drummond participou do movimento de 1930, a revolução varguista, integrando o Estado-Maior das Forças Armadas Revolucionárias Mineiras, em Barbacena. Era na época funcionário de Cristiano Machado, então secretário de Interior e Justiça de Minas Gerais e líder da força militar, o que fez que entrasse no jogo “um pouco sem querer. Sua função no comando revolucionário era redigir telegramas e esboçar comunicados a serem assinados pelos líderes revoltosos” (CANÇADO, 2006, p. 142). A Lya Cavalcanti, Drummond diz que seu trabalho burocrático foi meio insignificante: “eu não tinha incumbência grave a executar; apenas a redação de telegramas explosivos contando vitórias, e esboços de comunicados, igualmente cheios de brio e segurança. Tanto não tinha, que me punha a fazer caricaturas” (DRUMMOND, 1987, p. 119).

Drummond ainda descreve a Revolução como um cenário quase romântico. Apesar do lado sério do movimento, na sua tentativa de renovar a política e democratizá-la, ele foi visto também como uma aventura. O poeta diz que o ar em Barbacena “cheirava a rosas, as noites eram calmas e dançantes, à espera de uma batalha que nunca se tratava” (DRUMMOND, 1987, p. 117). Essa atmosfera bélica com algo de paradoxal, dançante e cheirando a rosas, de acordo com o próprio poeta, foi umas das melhores recordações de sua vida de burocrata.

O *front* não era extenso, mas agradável, e, enquanto não aconteciam as batalhas, dançava-se no clube ou assistia-se à inauguração de *movietone* no Cine Apolo, com *Broadway Melody*. Barbacena era muito cotada entre as cidades mineiras, por seus cravos e rosas e por suas moças. Em tempo de guerra, esses primores continuavam a existir. E os heróis marchavam na rua com fuzis ornados de cravos vermelhos (DRUMMOND, 1987, p. 121).

A sua participação na Revolução de Trinta foi poetizada no poema “Outubro 1930” (AP). Nele o poeta parece surgir nos seguintes versos: “O funcionário deitado/ não pensa na morte./ Pensa no amor/ tornado impossível/ no minuto guerreiro” – numa certa alusão à lembrança acima, de que “esses primores continuavam a existir”; e quando se refere às suas caricaturas: “eu fazia, exercício fácil, a caricatura do seu imenso nariz”. Há também um certo humor nesse retrato bélico: “o canhão fabricado em Minas – suave tempero local”, ou na figura do general, “era o mais doce dos seres”. De acordo com Roberto Said (2005, p. 24), esse poema é uma “caricatura” da Revolução, oscilando entre história documental e traição da história, pois “o autor narra de modo descontínuo e fragmentado, como se compusesse um grande painel cubista, alguns dos acontecimentos daquela disputa político-militar”. Assim, a história é contada por meio de uma narrativa “cambiante”.

Em 1934, o amigo Gustavo Capanema assume o Ministério da Educação e da Saúde. Para assumir o cargo da Diretoria Geral de Educação e da Comissão de Eficiência do Ministério, convida Drummond. O apelo feito ao amigo traz as promessas de estabilidade financeira e novas possibilidades de trabalho. Mas Capanema, em carta enviada a Drummond em 23 de julho de 1934, refere-se a um assunto que seria o ponto fraco do poeta: seu desejo e gosto pela aventura. “Informo a você que o Rio está maravilhoso, o ar doce e brando, as suas ruas cheias de coisas bonitas, o mar tentador, a vida trepidante, elétrica e mais que você sabe” (CAPANEMA apud SAID, 2005, p. 54). E, assim, Drummond troca a tranqüila e provinciana Belo Horizonte pela metrópole representada pela Capital da República.

Novamente o embate entre política e poesia faz-se presente. Se antes, na Revolução de Trinta, o literato parecia e sentia-se fora do movimento, devido sua participação burocrática e subalterna, agora como funcionário do governo Vargas está, mesmo novamente sem querer, inserido nas redes políticas. E aquela antiga relação entre renovação literária e conservadorismo político vivenciada na década de 20 no DM, vem à tona.

Pois, se por um lado o golpe liderado por Getúlio Vargas se fez sob a égide de uma reforma moderna e liberal, apresentando uma face moderna por meio da agressiva política de modernização econômica e industrial encampada pelo Estado, bem como por meio dos projetos de nação e nacionalidade veiculados no período, por outro lado, como se sabe, o regime valeu-se das práticas autoritárias e truculentas herdadas da tradição política do país (SAID, 2005, p. 55).

Se parece certo que o fazer literário encontrou no funcionalismo público um ambiente confortável para se desenvolver, como comprova a longa tradição de escritores empregados pelo Estado, também parece correto a tentativa destes escritores em reformar politicamente o país e mudar a sociedade, motivados que estavam para revolucionar intelectualmente a nação. Drummond, mesmo ocupando um cargo importante durante o governo Vargas, parece ocupá-lo antes por questões econômicas – e também por sua amizade por Gustavo Capanema – do que por compartilhar a mesma ideologia varguista. Em “Noite na Repartição” (RP), “O oficial administrativo”, sugestivamente um *alter ego* do poeta, diz: “Sou o número um – o triste dos tristíssimos”, condição que parece atenuar sua participação política.

O poeta pode ser visto mais como observador do que como participante, como diz em seu diário: “por maior que seja minha boa vontade em assumir um comportamento político, espectador que sou e sempre fui de um espetáculo em que a ação verdadeiramente nunca é apresentada no palco, pois se desenrola nos bastidores e com pouca luz” (DRUMMOND, 1985, p. 22). Drummond, o “escritor-funcionário” desvela uma *“angústia da ação”*, como verificou Said (2005). A angústia resulta da vontade de transformar o mundo, mas o emprego no Estado Novo e o vínculo, mesmo que seja econômico e por amizade, ao autoritarismo do poder político, levam o poeta a uma desilusão pela impossibilidade de efetuar a mudança. Angústia acentuada também pela condição de escritor, pois como o próprio poeta diz em “A Flor e a Náusea” (RP), “Posso, sem armas, revoltar-me?”. E como fazê-lo se o “sentimento do mundo” é maior que a ação: “Tenho apenas duas mãos” (“Sentimento do Mundo”, SM). O poeta, diante de tantas notícias e injustiças só tem o seu canto: “tenho apenas meu canto,/ e que vale um canto? O poeta,/ imóvel dentro do verso” (“Notícias da Espanha”, NP).

Se como político foi espectador, como literato buscou a participação, sobretudo ao vivenciar a realidade do “mundo grande”. É a possibilidade da vivência na metrópole, lugar de participação no mundo, que levará o poeta na luta com a realidade. *Sentimento do Mundo* surge, nesse contexto, como um livro engajado. “Nos poemas que compõem a obra, o

escritor-funcionário apresenta uma aguda consciência dos problemas históricos que agitavam a cena moderna, tanto no plano externo quanto interno, renunciando ao distanciamento” (SAID, 2005, p. 93). Na metrópole, o poeta é tomado por alguns problemas da modernidade e do espaço urbano.

Um deles surge no poema em prosa “O Operário no Mar” (SM). Nota-se no texto um questionamento entre o capitalismo e o socialismo e uma angústia provocada pela impossibilidade de unir duas classes que insistem historicamente em ser inconciliáveis: a burguesia, representada pelo eu lírico, e o operário. O poeta vê o operário de longe, provavelmente e confortavelmente instalado em seu apartamento à beira mar. Há o desejo de familiarizar-se com ele, chamá-lo de irmão e instaurar, assim, o elo comunitário perdido nos tempos capitalistas e modernos. Contudo, o desejo de aproximação vem acompanhado da desilusão e da constatação da diferença social entre os dois. “Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca”. Diferença que não é acolhida com paternalismo, e sim com a consciência crítica da distância entre as classes. “Para o intelectual pequeno-burguês é fácil dar o operário como irmão nas suas investidas literárias, mas não é no seu dia-a-dia profissional e político. Entre o Poeta e o Operário, ergue-se a muralha da classe e da desconfiança mútua” (MINAS GERAIS, 1981, p. 53). Assim, surge a angústia diante a impossibilidade da união entre as duas classes: “Não, o tempo não chegou de completa justiça./ O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera” (“A Flor e a Náusea”, RP). E espera o tempo em que “se irão os últimos escravos, e virão os primeiros camaradas” (“Os Bens e o Sangue”, CE).

Outra face do seu *gauchisme* na metrópole, sendo a anterior resultado da “angústia da ação”, vem do sentimento de solidão. Se antes a solidão nascia do isolamento geográfico, da tranqüilidade e monotonia de Itabira e de Belo Horizonte, agora ela nasce do espaço moderno por excelência, da metrópole. O contato com o mundo grande transforma a solidão robinsoniana da primeira fase, do poeta habitante da província, em solidão baudelairiana, vivenciada na metrópole. A solidão moderna de “indivíduos perdidos na massa” (“Canção de Berço”, SM).

Embora o poeta, em “Mãos Dadas” (SM) convide os homens, os companheiros, a caminharem juntos, “Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas”, os tempos são difíceis, tempos da Segunda Grande Guerra, da Guerra Civil Espanhola, do fascismo, e o poeta só enxerga a noite: “esse amanhecer/ mais que a noite” (“Sentimento do Mundo”, SM); “A noite desceu. Nas casas,/ nas ruas onde se combate,/ nos campos desfalecidos,/ a noite

espalhou o medo/ e a total incompreensão” (“A Noite Dissolve os Homens”, SM); “Mas se tento comunicar-me/ o que há é apenas noite/ e uma espantosa solidão” (“A Bruxa”, J).

A grande presença de vocábulos referentes à noite, a partir de *Sentimento do Mundo*, desvela o caminho do *gauche* drummondiano, “mais habituado ao escuro desde suas origens. É sob as ordens de um anjo que vivia à sombra que o personagem inicia sua trajetória. O tom escuro é desde o princípio componente de sua estrutura” (SANT’ANNA, 1992, p. 171). A referência, no entanto, à noite ou às sombras não é muita intensa em *Alguma Poesia*. Nele ainda predominam alusões à claridade, ao sol ou à tarde – cinco poemas são relativos à noite contra dez à luminosidade – sobrepondo-se, portanto, aos aspectos noturnos, mais presentes a partir de *Sentimento do Mundo*.

A solidão baudelairiana é vivenciada no Rio de Janeiro como um sentimento de estar só no meio da multidão, como é possível observar nos versos de “A Bruxa” (J): “Nesta cidade do Rio,/ de dois milhões de habitantes,/ estou sozinho no quarto,/ estou sozinho na América”. Neste novo contexto geográfico, a Itabira, sinônimo anterior da ilha, é sucedida pela metrópole. O sentimento de que o mundo é grande, e habitado por milhões de pessoas igualmente solitárias, acentua ainda mais o isolamento do poeta.

Como se vê o quarto, descrito no poema acima, ainda simboliza o espaço de solidão e o Rio de Janeiro constitui, agora, a ilha do poeta. Ele reintegra, portanto, a figura mítica de Robinson Crusóe e de Itabira na metrópole. Pois nesta cidade de dois milhões de habitantes, as “águas mansas circundantes realmente isolam o homem e o tornam o solitário perfeito” (MORAES, 1972, p. 10). Depois de estar sozinho na ilha, Drummond descobre ser solitário também na metrópole e, assim, busca um retorno metafísico ao seu passado.

Ocorre agora o que Emanuel de Moraes (1972) chama de “sofrido êxtase”: o sofrimento deixa de ser fuga. Há uma certa recusa do poeta em refugiar-se na ilha – “não fugirei para as ilhas”, diz ele em “Mãos Dadas” (SM) –, e uma tentativa de buscar a convivência com outros homens. Não é apenas a sua dor e o seu exílio robinsoniano, ou individual, que estão em jogo, e sim a dor coletiva e a solidão do homem moderno nas grandes metrópoles. O poeta não é mais o ser individual, egocêntrico dos primeiros livros, mas seus olhos e sua poesia voltam-se para a multidão. Pretende “caminhar e lutar lado a lado com os que caminham e lutam” (MORAES, 1972, p. 28). O sofrimento individual, do robinsoniano isolado em sua ilha, transfigura-se com a transferência definitiva do poeta para o “mundo grande”.

Se nos primeiros livros a visão do poeta estava presa ao canto/província, seu olhar estava preso ao solo, agora, no “mundo grande”, o poeta descobre a rua, “lugar de trânsito, sinônimo de mundo (...) ele se entrega ao comércio com os semelhantes” (SANT’ANNA, 1992, p. 81).

O poeta descobre não só que o “edifício é sólido”, mas também o mundo: “O mundo é mesmo de cimento armado” (“Privilégio do Mar”, SM). As casas são substituídas pelos edifícios, modernas casas de solidão. Nota-se na poesia drummondiana, a partir da transferência para a capital da República, uma freqüência do uso da palavra “edifício”: “Sabemos que cada edifício abriga mil corpos” (“Privilégio do Mar”, SM); “As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios” (“Os Ombros Suportam o Mundo”, SM); “Salta o edifício/ da areia da praia” (“Edifício Esplendor”, J). Neste espaço moderno das metrópoles, “A cidade é inexplicável/ e as casas não têm sentido algum” (“O Boi”, J). Entretanto, se o poeta desde o início mostra-se dividido entre dois espaços distintos, a roça e o elevador, seus olhos também parecem oscilar entre duas paisagens: a provinciana e a urbana, como é possível verificar nos seguintes versos de “Explicação” (AP): “Aquela casa de nove andares comerciais/ é muito interessante./ A casa colonial da fazenda também era...”. Os dois espaços, portanto, fascinam o poeta e este encantamento por duas realidades opostas levam ao dilaceramento do eu, cuja síntese e definição mais perfeita podem estar presentes nos seguintes versos, que são a continuação dos versos acima: “No elevador penso na roça,/ na roça penso no elevador”.

Se as casas são substituídas por edifícios, as relações humanas e os sentimentos parecem obedecer à lógica capitalista e técnica: “Os lábios serão metálicos” (“Canção do Berço”, SM); “O elevador sem ternura” (“Edifício Esplendor”, J); “A gravidez elétrica” (“Nosso Tempo”, RP); “rio de aço” (“A Flor e a Náusea”, RP). Em tempos modernos, de “reinos protéticos”, mesmo a velhice é recebida ironicamente: “Dentaduras duplas!/ Inda não sou bem velho/ para merecer-vos” (“Dentaduras Duplas”, SM).

No segundo poema de *A Rosa do Povo*, “Procura da Poesia”, os versos, “Penetra surdamente no reino das palavras./ Lá estão os poemas que esperam ser escritos” podem ser considerados, como todo o poema, como uma espécie de manifesto da geração de 45. Chama a atenção neste poema ainda outros versos, “Não cante tua cidade, deixa-a em paz./ O canto não é movimento das máquinas nem o segredo das casas”, que parecem contrastar com a temática proposta nesta pesquisa: um estudo sobre a presença e a imagem das cidades na poesia drummondiana. Como no conjunto da poesia drummondiana nada parece ser unívoco,

o contra-argumento já estava anunciado no poema anterior, “Consideração do Poema”. Nele o poeta, como a negar o poema seguinte, diz que “As palavras não nascem amarradas,/ elas saltam, se beijam” e a poesia pode estar na cidade, na imagem de “qualquer homem/ ao meio-dia em qualquer praça”.

5.1 A cidade é inexplicável²¹

Neste terraço mediocrementemente confortável,
Bebemos cerveja e olhamos o mar.
Sabemos que nada nos acontecerá.
(“Privilégio do Mar”, *Sentimento do Mundo*)

Nesse contexto moderno, como Drummond retrata a cidade carioca? Se quando estava na “roça” desejava estar no elevador, agora no elevador onde está o poeta e como a imagem da metrópole surge em sua poesia?

A imagem do Rio de Janeiro surge primeiro em *Alguma Poesia* no poema “Lanterna Mágica”. O provinciano Drummond vê a cidade carioca com fascínio, admiração, mas também com desconfiança e insegurança. É a primeira impressão que o poeta tem do mundo grande que, provavelmente, resulta do seu contato real e inicial com a metrópole concretizado em 1923, ano em que o poeta decide visitar Álvaro Moreyra. Amizade iniciada em 1922, quando Drummond começa a enviar para o Rio, para as revistas *Para Todos* e *Ilustração Brasileira*, alguns artigos aos cuidados de Álvaro. O poema, talvez resultado dessa viagem inaugural à metrópole, foi denominado “Rio de Janeiro”. Composto por três estrofes, parece denunciar o êxtase do poeta mineiro:

Fios nervos riscos faíscas.
As cores nascem e morrem
com impudor violento.
Onde meu vermelho? Virou cinza!
Passou a boa! Peço a palavra!
Meus amigos todos estão satisfeitos
com a vida dos outros.
Fútil nas sorveterias.

²¹ Verso do poema “O Boi” (J).

Pedante nas livrarias...
 Nas praias nu nu nu nu nu.
 Tu tu tu tu tu no meu coração.

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

Meu coração vai molemente dentro do táxi.

O primeiro verso é bastante revelador do retrato inicial da capital da República: “Fios nervos riscos faíscas”. Uma série de palavras sem separação de vírgula que sugere velocidade, rapidez, mas ao mesmo tempo assusta. A cidade carioca é vista pelo eu poético como lugar de espetáculo, fascínio, mas também é assustadora, sensação antes experimentada por Baudelaire que “sentia algo de ameaçador no espetáculo que lhe ofereciam” (BENJAMIN, 1989, p. 121).

A construção sintática pode estar relacionada à perturbação sentida pelo poeta. O cenário não é mais o “meio-dia branco de luz” do poema “Infância”, tampouco o “Lirismo” presente em “Belo Horizonte”, nem a “cidade paralítica”. Agora, neste novo espaço, “As cores nascem e morrem/ com impudor violento”. O vermelho, vivo e alegre, virou cinza. No mundo grande os homens não estão preocupados com suas vidas, mas “estão satisfeitos/ com a vida dos outros”. Uma vida fútil e pedante – insinuando a permanência da sensação de “vida besta”, como se estivessem adaptados à automatização. O que parece fascinar o poeta é a praia, lugar em que o “nu nu nu nu nu...”, talvez o desejo e a sensualidade, ressoa em seu coração, “Tu tu tu tu tu no meu coração”.

A beleza e a atração da praia carioca é desvanecida na segunda estrofe, que se inicia com uma adversativa, “Mas”. O Rio de Janeiro surge negativamente, com assassinatos, adultérios, contos-do-vigário. “A multidão metropolitana despertava medo, repugnância e horror naqueles que a viam pela primeira vez” (BENJAMIN, 1989, p. 124), levando o eu poético a vê-la como um lugar de crimes, de violência e selvageria. Por fim, na última estrofe, de apenas um verso, provavelmente o caminho de volta ao seu estado natal: “Meu coração vai molemente dentro do táxi”. Como se deixasse a cidade grande desiludido, decepcionado.

O resultado desse olhar inaugural ao Rio não está circunscrito apenas no poema acima. A impressão que o “mundo grande” lhe causou foi tanta que Drummond escreveu outro poema, “Coração Numeroso”:

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.

Meus paráliticos sonhos desgosto de viver
 (a vida para mim é vontade de morrer)
 faziam de mim homem-realejo imperturbavelmente
 na Galeria Cruzeiro quente quente
 e como não conhecia ninguém a não ser o doce vento mineiro
 nenhuma vontade de beber, eu disse: Acabemos com isso.

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.

O poema está dividido em quatro estrofes. Na primeira formada por oito versos, o poeta associa a cidade ao corpo feminino, “Bicos de seio batiam nos bicos de luz estrelas inumeráveis”. E aí surge “a promessa do mar”, uma certa expectativa para encontrá-lo, já que o poeta antes só vira a lagoa – “Eu não vi o mar./ Não sei se o mar é bonito./ (...) Eu vi a lagoa” , diz no poema “Lagoa” (AP). Nesta fase inicial, referente ao poeta provinciano, habitante de Minas, o mar aparece menos vezes que o rio – considera-se uma certa extensão do rio, as palavras lagoa, o brejo e o córrego. Em *Alguma Poesia* as referências ao rio surgem onze vezes, enquanto o mar aparece oito vezes. Não é um número tão distante do outro, mas o que chama a atenção é o fato de a palavra “mar” estar presente apenas em três poemas, num total de 49, e pelo fato de estar sugestivamente associada a elementos negativos.

A primeira vez que o termo “mar” surge, no poema “Lagoa”, há uma certa comparação entre este e a lagoa. Como o poeta, então habitante da montanhosa e pedregosa Minas, apenas conhece o rio, este “ribeirão de presépio,/ mar de quem nunca viu/ o mar, nem prevê o mar” (“Aquele Córrego”, BT), o mar lhe é distante, é visto negativamente: “O mar

não me importa”. A segunda vez que aparece é no poema “Coração Numeroso” e a terceira em “Quero me casar”: “Quero me casar/ na noite na rua/ no mar ou no céu”, surge apenas como espaço distante. A expectativa da promessa, no poema “Coração Numeroso”, é, no entanto, superada, e se dá a concretização do contato com o mar: “O mar batia em meu peito”. A expressão “batia” pode ser interpretada como negativa, pois o contato não se dá de forma suave e sim violenta, contrastando com o “doce vento mineiro”.

Os bondes, soando nas ruas cariocas, opõem-se ao barulho das ferraduras como sinos nas ruas de ferro de Itabira. Porém, o coração e o pensamento do poeta estão voltados para o seu estado natal, porque Minas está dentro dele e, assim, a cidade o acompanha. O Rio, com o “vento que vinha de Minas”, é tingido pela mineiridade.

Êste (sic) é um poema de perplexidade, de angústia, de desalento. Subjacente a tudo, o fascínio do Rio. Há uma barreira entre o poeta e os homens e mulheres. É o mar e é o vento de Minas que atenuam a sensação de quase desespero (sic). O mar introjetado: no peito e no espírito. Eis um símbolo da atração litorânea sobre (sic) os mineiros (DIAS, 1971, p. 136).

Há que se verificar não só a relação dos modernistas mineiros com Minas, mas também entre eles e as grandes metrópoles modernas. Embora a admiração intelectual e literária encontrasse em São Paulo maior fascínio, atraindo os mineiros pelo ideário modernista, o Rio de Janeiro os seduzia pelo cosmopolitismo, que não se encontra ausente na cidade paulista, embora nela fosse mais evidente o tradicionalismo da elite cafeeira e industrial. Além de Drummond vão para o Rio de Janeiro Pedro Nava, Aníbal Machado e Martins de Almeida. Mas nesses escritores o sentimento predominante ou o centro de referência continua sendo Minas. E, assim, o poeta mineiro foi “assimilando lenta e profundamente o ‘carioquismo’, principalmente nas crônicas. Mas continua sendo Minas o seu centro de referência e sua fonte última. É tão representativo de Minas, tão escritor mineiro” (DIAS, 1971, p. 136).

Voltando ao poema, na segunda estrofe a amargura e um certo pessimismo, que parecem não combinar com a descrição da cidade presente na estrofe anterior, levam ao desejo de morrer. Contudo, o desejo vem expresso entre parênteses, como se o poeta dissesse para si mesmo, quase sem pronunciar, inaudível, a sua vontade. Essa frase intercalada, escrita entre parênteses, parece combinar com uma outra frase de um poema anterior: “E teve

vontade de se atirar/ (só vontade)” (“Política”, AP). A vontade de se atirar ao rio não será concretizada, pois o poeta enfatiza que se trata de uma vontade apenas. Está no plano do pensamento e não da ação. Como agora, no poema “Coração Numeroso”. A atmosfera de desalento é acentuada pelo fato do poeta sentir-se só e também fora de seu habitat, do seu lugar no mundo: “como não conhecia ninguém a não ser o doce vento mineiro” e não sentia “vontade de beber”, deseja acabar logo com isso. Interessante notar que a desilusão está acentuada pela presença de várias palavras com força negativa, como “paralíticos”, “desgosto”, “vontade de morrer”, “imperturbavelmente”, “quente quente”. A única conotação positiva vem da lembrança de Minas, de seu “doce vento mineiro”. A perturbação do poeta está sugerida ainda na construção sintática, pois não há pontuação, as palavras vão surgindo continuamente, ressaltando a angústia do eu lírico.

A terceira estrofe inicia-se com a adversativa “Mas”, contrapondo-se ao cenário perturbador de antes. Agora, a pontuação sugere o ritmo alucinante e veloz da metrópole, “autos abertos correndo caminho do mar”. Ao desgosto inicial soma-se o fascínio exercido pela cidade grande. “Drummond confirma, no poema, a atração pela capital da República, agora já elaborando a crítica à desarticulação do espaço da cidade grande, que enche de espanto o poeta mineiro” (CURY, 1998, p. 50). O aspecto negativo, presente nas palavras “tremia”, “errante”, “indiferentes”, “inúteis”, parece estar atenuado pelas expressões, “fascinação”, “voluptuosidade”, “mil presentes”. Porém, os homens ainda são indiferentes e o coração assustado, bate forte e os olhos choram.

Na última estrofe, há a fusão do eu e da cidade, “a cidade sou eu”. Neste momento, uma definição da apreensão da cidade por Benjamin, a partir da figura de Baudelaire, pode ser transportada para este poema. Benjamin “aprendeu a ver a cidade como um corpo humano e a usar a técnica de superposição que faz com que, misticamente, a percepção da cidade e do próprio corpo se confundam” (BOLLE, 2000, p. 43). Este instante, em que o mar bate no peito e o eu drummondiano se integra à cidade carioca, demonstra que o corpo do habitante se assemelha e se confunde à cidade que ele habita. Há, portanto, uma tentativa do poeta, mineiro visceral, de fazer parte do mundo grande.

A percepção movente e devorante da paisagem e de si próprio provoca um jogo de espelhos em que as perspectivas se invertem: a cidade pode crescer plasticamente e desaparecer no poema numa mágica fusão com a auto-imagem do poeta (...). Daí a figura do *homem-realejo* sugerindo a

autoconsciência de um sujeito dividido entre a possibilidade complexa e paradoxal do canto e a vigência crescente do engenho técnico, capaz de substituí-lo de forma demoníaca (CHAVES, 2002, p. 139, grifo do autor).

Há, no poema, uma tentativa de se integrar com o mundo técnico e industrial, expresso na imagem do “homem-realejo”, e, paralelamente, uma tentativa de se integrar com a cidade que se contrapõe, de acordo com Luiz Costa Lima (1995), à temática cosmopolita de Mário de Andrade. Enquanto o escritor paulista captava a cidade “como algo de fora, em que lhe custava introduzir e compor sua subjetividade”, Drummond retrata a cidade de modo mais íntimo e vivenciado (LIMA, 1995, p. 130), tentando fazer parte do “mundo grande”. A experiência, no entanto, parece frustrar-se, pois se a cidade carioca seduz, com seus “nervos riscos faíscas”, com seus “bicos de seios” e, suas “estrelas inumeráveis”, ela, neste primeiro momento, não consegue prender o eu poético que não esquece de sua natureza inumana – “impudor violento”, “voluptuosidade errante”. O poeta que se faz seu cúmplice – “a cidade sou eu” – “quase no mesmo instante, isola-se dela. Mistura-se a ela intimamente, para, inopinadamente, arremessá-lo no vazio com *um* olhar de desprezo” (BENJAMIN, 1989, p. 121, grifo do autor). Trata-se de uma contradição que cativa e repele. Desse modo, a busca por tornar a metrópole íntima termina com um indício de repulsa, como se virasse as costas para a cidade grande: “meu coração vai molemente dentro do táxi”.

Parece que a visão do poeta, geograficamente preso ainda à província, está relacionada, nos dois poemas analisados, “Rio de Janeiro” e “Coração Numeroso”, a uma imagem babélica de metrópole. Talvez, “a grande cidade jamais se liberta da conotação babélica: um todo em busca de uma estrutura, um caos em busca de um norte, uma multidão em busca de emancipação” (IANNI, 2000, p. 136).

5.2 Entre o fogo e o amor²²

Esta cidade do Rio!
Tenho tanta palavra meiga
(...)
Mas se tento comunicar-me

²² Verso do poema “Mundo Grande” (SM).

o que há é apenas noite
e uma espantosa solidão.
(“A Bruxa”, José)

O primeiro endereço de Drummond no Rio foi na Avenida Princesa Isabel, próxima ao Morro da Babilônia. A sensação do novo espaço foi poetizada no poema “Morro da Babilônia” (SM). Nele registra o terror, o “terror urbano” sentido ao ouvir as vozes que vinham do morro. Os noventa por cento de ferro das calçadas itabiranas e a lentidão das ruas belo-horizontinas são substituídos pelos “cinquenta por cento de cinema”. A impressão de terror urbano é, no entanto, desfeita, como sugere a presença dos versos: “Mas as vozes do morro/ não são propriamente lúgubres”. O poeta ficou impressionado com uma certa gentileza: o som dos cavaquinhos que vinha do morro: “Há mesmo um cavaquinho bem afinado/ (...) e desce até nós, modesto e recreativo,/ como uma gentileza do morro”.

O poema significativo da segunda fase, em que o poeta passa a morar no Rio, é “Mundo Grande” (SM). O primeiro verso parece manter uma relação intertextual com o “Poema de Sete Faces” (AP), pois é quase uma inversão dos versos “Mundo mundo vasto mundo/ mais vasto é o meu coração”. Essa fase metropolitana de Drummond, Sant’Anna (1992) denomina de Eu menor que o Mundo. O poeta deixou seu canto/ província e alcançou o mundo grande da metrópole. O contato com outra realidade, agora bem maior deixa-o com a sensação de que o mundo é grande e humildemente confessa: “Não, meu coração não é maior que o mundo./ É muito menor”. A descoberta do “mundo grande” é acompanhada da descoberta de um mundo triste, cheio de dores, que não cabem mais em seu coração.

Se no verso inicial ele começa com uma negação, “Não”, agora, no primeiro verso da segunda estrofe, começa com “Sim”, mas a idéia é a mesma, afirmar que seu coração é menor que o mundo. A rua monótona da província é substituída pelo movimento, pela presença de uma multidão. “Mas também a rua não cabem todos os homens”. O poeta descobre que o mundo é maior que rua.

Na primeira fase da poesia drummondiana a janela parece importar mais que a rua: “onde há velhas nas janelas” (“Sabará”); “Devagar... as janelas olham” (“Cidadezinha Qualquer”). Agora é a rua o cenário do poeta: “Na rua passa um operário” (“O Operário no Mar”, SM); “atrás da rua,/ longe um menino chora” (“Menino Chorando na Noite”, SM); “As outras ruas são muito estreitas” (“Brinde no Juízo Final”, SM); “nas ruas onde se combate” (“A Noite Dissolve os Homens”, SM). Em “Mãos Dadas”, há mesmo um verso que parece

negar as cenas antes vistas da janela. O poeta diz: “Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,/ não direi suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela”. Nega-se a cantar à distância a cena e prefere estar dentro da cena e participando. Se antes assistia a cena, era apenas espectador, agora também participa dela, engajando que está na vida.

A grande presença do termo “janela” na primeira fase revela a sensação do mundo pequeno e estreito em que o poeta vivia. Apenas visualizava o mundo de sua janela e, assim, a sua visão também era restrita, limitada. Ao descobrir o “mundo grande”, descobre também a rua:

quando os limites que o cerceavam se eliminam, e, passando da janela à rua, com os homens, descobre que o ‘mundo é grande’. *Espectador* e *viajante*, como duas faces da consciência, têm em comum o fato de verem o mundo sempre como espetáculo. O primeiro tinha um ponto fixo no tempo e espaço, vivia naquele *canto, imóvel e escuro*. O segundo muda constantemente sua perspectiva diante da cena até atingir um relativismo absoluto: ‘todo lugar é ponto de ver e não ser’ (*A Palavra e a Terra*) (SANT’ANNA, 1992, p. 132, grifos do autor).

A cidade grande será agora ponto de ver, não mais de espiar o mundo. Em *Alguma Poesia* nota-se a intensa presença do vocábulo “espiar”, como a sugerir um modo de ver mais superficial e distante da cena, como se o poeta estivesse apenas assistindo os acontecimentos, como é possível verificar nestes versos de *Alguma Poesia*: “As casas espiam os homens” (“Poema de Sete Faces”); “Meus olhos espiam olhos ingleses” (“Europa, França e Bahia”); “e a cidade parálitica/ no sol/ espiano a sombra” (“São João Del-Rei”); “Meus olhos espiam/ a rua que passa” (“Moça e Soldado”). Depois, o ato de espiar será substituído pelo ato de ver: “Neste terraço mediocrementemente confortável,/ bebemos cerveja e olhamos o mar” (“Privilégio do Mar”, SM); “Estou preso à vida e olhos meus companheiros” (“Mãos Dadas”, SM). Neste momento, a supremacia do olhar pode ser deslindada a partir do poema “Rua do Olhar” (J).

Neste poema, anterior à “América” (RP), no qual a rua itabirana se abre para o mundo, a rua parisiense parece ser mais importante: “Entre tantas ruas/ que passam no mundo,/ a Rua do Olhar,/ em Paris, me toca”. E se em “Mundo Grande” o mundo é maior que a rua, agora o mundo parece voltar a ser pequeno: “Vem, farol tímido,/ dizer-nos que o mundo/ de fato é restrito,/ cabe num olhar”. O olhar do poeta abarca o mundo todo, mas o centro deste olhar é a

Rua de Paris. Em “América”, poema posterior a “Rua do Olhar”, a rua de Itabira assume o lugar de centro do olhar do poeta.

A cidade grande com suas luzes e barulhos passa a ser, portanto, tema recorrente na modernidade. Ela já fora, antes, no final do século XIX, poetizada por Baudelaire. O primeiro grande lírico a incluir em seus textos imagens urbanas e a falar de dentro do “redemoinho social” (BERMAN, 1986). Em seu ensaio, “O pintor da Vida Moderna”, de 1859-60, ele diz que “o artista moderno devia ‘sentar praça no coração da multidão, em meio ao fluxo e refluxo do movimento, em meio ao fugidio e ao infinito’, em meio à multidão da grande metrópole” (BAUDELAIRE apud BERMAN, 1986, p. 141). A cidade e a rua assumem feição de espetáculo. Espaço proibido durante as Grandes Guerras, a rua ostenta o lugar do passeio, da agitação, do espaço público. “A valorização da rua como espetáculo também pode ser inserida como traço do pós-guerra, uma vez acabado o período de escuridão e ausência de vida cidadina” (CURY, 1998, p. 58). Esse novo espaço é o lugar do moderno intelectual: “De novo andar: as distâncias,/ as cores, posse das ruas./ tudo que à noite perdemos se nos confia outra vez” (“Passagem da Noite”, RP). Drummond associa a guerra à noite, à escuridão, ao vazio. A possibilidade de andar nas ruas representa a liberdade e a certeza de que “o tempo não murchou”, ele continua. E continua no espaço público, nas ruas, o novo espaço habitado pelo poeta. Se antes ele ficava distante e fora da vida, confinado entre quatro paredes, “O poeta fecha-se no quarto” (“Nota Social”, AP) ou em sua torre de marfim, agora o poeta experimenta viver no “redemoinho social”.

Essa captação visual ora revela-se como um sentimento exaltado voltado para a cidade carioca, “Mas tremia na cidade uma fascinação casas compridas/ autos abertos correndo caminho mar”, a ponto de se confundir com a própria cidade: “a cidade sou eu/ sou eu a cidade” (“Coração Numeroso”, AP), ora como frustração em viver em uma cidade em que os sinos não tocam e os pássaros não voltam. Só há corvos “bicando em mim, meu passado,/ meu futuro, meu degredo” (“Anoitecer”, RP). A mudança nas cidades é mais visual que auditiva, como comprova Benjamin numa citação de G. Simmel: “As relações entre os seres humanos nas cidades grandes... são caracterizadas por uma preponderância marcada da atividade da visão sobre a audição. E isso... antes de tudo, por causa dos meios de comunicação” (SIMMEL apud BENJAMIN, 1989, p. 207). Há uma certa atitude contemplativa na poesia drummondiana; os olhos revelam o contato com o mundo exterior e contemplam o que se passa. Para Sant’Anna (1992), a percepção visual de Drummond pode ser dividida em três fases: na primeira o olhar possui um interesse mais superficial, menos

questionador: “meus olhos/ não perguntam nada” (“Poema de Sete Faces”, AP) ou em outro momento, os olhos apenas espiam. Seria um olhar que estaria voltado para baixo, para as pedras no meio do caminho. Depois, o olhar drummondiano vai deixando “o verniz das coisas” e passa a “a impelir o espectador cada vez mais para dentro da cena” (SANT’ANNA, 1972, p. 52), e, assim, ele é levado a uma conscientização dolorosa da realidade, a um sentimento de interesse pela cena. Por último, os olhos sentem que não podem mais “conter o mundo” e “à força de tanto ver e não entender, de tanto contemplar e se confundir, de tanto olhar e sofrer, seus olhos merecerão que a *máquina do mundo* ‘afinal submetida à vista humana’ se lhe abra revelando os enigmas que tão arduamente por toda a vida pesquisou” (SANT’ANNA, 1972, p. 52, grifos do autor). Seu modo de ver, portanto, vai sendo alterado no tempo e espaço. “O ponto de ver dá ao observador objetos e acontecimentos, que são, por sua vez, constitutivos do tempo em que vivemos e do espaço que habitamos. A necessidade de ver é pois imperiosa e absoluta” (SANTIAGO, 2002, p. XXV).

A terceira e a quarta estrofes de “Mundo Grande” pressupõem um interlocutor, pois o eu se dirige ao leitor: “Tu sabes como é grande o mundo”, “Fecha os olhos e esquece”. O poeta descobrindo o mundo grande e “as diferentes cores dos homens,/ as diferentes dores dos homens” vê que não pode ignorar o presente, a guerra e a desigualdade. Ele sente que não pode mais ficar refugiado em si mesmo ou em uma ilha. Neste momento faz-se necessário a comunicação. É preciso esquecer a voz daquele “anjo torto” e escutar “voz de gente”. É preciso estar no mundo e vivenciá-lo.

Na penúltima estrofe, o poeta fala da solidão e do ilhamento do passado: “Outrora viajei/ países imaginários, fáceis de habitar,/ ilhas sem problemas”. No entanto, “Ilhas perdem o homem” e, no presente, participar do mundo, do seu amor e do seu fogo, da vida e do fogo, pois a partir da imersão no presente e na vida dos homens presentes é possível criar o futuro. E o desejo expresso no poema parece ser o de uma sociedade justa, promover a destruição do passado, do “mundo caduco”, e criar a “vida futura”.

O desejo de transformar o mundo, como observou Candido (2004, p. 80), “é também uma esperança de promover a modificação do próprio ser”. Nesse caminho, portanto, o poeta busca falar de todos, mas ao falar de todos também fala de si, tenta encontrar-se e se conhecer.

5.3 Pequeno cantor teimoso²³

Ser tão sozinho em meio a tantos ombros,
andar aos mil num corpo só, franzino,
e ter braços enormes sobre as casas
(“Canto ao Homem do Povo Charle Chaplin”, *A Rosa do Povo*)

No livro *A Rosa do Povo* surge uma personagem que marcou o poeta e pode ser interpretada como uma imagem característica do homem moderno: Carlito. Figura que fascinou não só o poeta, dedicando-lhe dois poemas, mas também pode ser vista como um *alter ego* do poeta.

O cinema, grande invenção dos tempos modernos, já fascinava o poeta desde menino, que o conheceu ainda em Itabira, em 1911. Em Belo Horizonte, o poeta e seus amigos freqüentavam as salas de cinemas e entre as personagens que provocavam admiração estava a figura desengonçada e desajustada de Carlito. Drummond

já tinha escolhido naquele momento um personagem cuja trajetória acompanharia durante quase todo o século e que se tornaria a figura mais comumente mitológica do nosso tempo: o *Carlitos* de Charle Chaplin, que, por aqueles dias, recebia as últimas camadas de pó no rosto e dava os seus primeiros passos (CANÇADO, 2006, p. 91, grifo do autor).

Numa de suas crônicas no jornal mineiro, Drummond fala da sua admiração por Carlito, comparando-o à figura do poeta moderno. Na crônica citada por José Maria Cançado (2006, p. 148), o poeta diz: “Carlitos faz-me pensar nesse ser estranho que é o artista, criador de mundos e criatura ele próprio, tão sujeito às leis do mundo exterior, ao seu sistema de influências e pressões, como os seres que a sua imaginação tirou do nada e pôs no papel, no palco”. E, assim, o poema pode ser visto como um espelho de imagens, pois nele os homens se vêem ao mesmo tempo como criadores de imagens e como imagem de sua criação. Desse modo, ator e poeta estão a representar papéis, são ao mesmo tempo atores e espectadores. O poeta moderno não parece ser nenhum salvador, mártir ou herói. “Porém tinha em si algo do

²³ Verso do poema “Canto ao Homem do Povo Charle Chaplin” (RP).

ator que deve representar o papel do ‘poeta’ diante de uma platéia e de uma sociedade que já não precisa do autêntico poeta” (BENAJMIN, 1989, p. 156). E Carlos e Carlito representam e atuam no espaço urbano, “reinauguram a cada ato a cidade como o espaço de um insistente canto moderno” (CHAVES, 2002, p. 147), espaço onde vivem solitários cidadãos que a própria modernidade e seu cosmopolitismo fizeram nascer: “Ser tão sozinho em meio a tantos ombros”, diz no poema “Canto ao Homem do Povo Charle Chaplin” (RP) .

O poema dedicado a Chaplin está dividido em seis partes, construídas com número de estrofes e versos diferentes. Na primeira parte, formada por dez estrofes, o eu poético e Chaplin surgem identificados. Admiração e identificação se confundem, pois Drummond se apresenta a Carlito como “um poeta brasileiro,/ não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa, (...) pequeno cantor teimoso,/ de ritmos elementares, vindo da cidadezinha do interior”, lugar em que o heroísmo se banha em ironia. Como Chaplin, Drummond também possui um traço cômico, pois o humor é característica recorrente em sua poesia.

Os personagens *gauche* e Carlito possuem pontos de semelhança com o homem moderno e entre si. Ambos são sujeitos desajustados, “expostos à galhofa”: enquanto Chaplin representa o papel de Carlito, Drummond talvez se projete em seus disfarces poéticos, Carlos, José, Carlito, *gauche*. Drummond ainda se identifica com seus semelhantes, pois sua voz no poema não é individual ou pessoal, mas nela é possível ouvir um coro que possivelmente pode ser a voz do homem cosmopolita:

Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo
 (...) Falam por mim os abandonados da justiça, os simples de coração,
 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 os patéticos.

No mundo mecânico e industrial da modernidade parece que não é apenas a voz humana que é possível ouvir. Nos versos seguintes, falam também “as flores”, “os tocos de vela”, “falam a mesa, os botões/, os instrumentos de ofício, cada objeto do sótão”. Parece ser uma tentativa de “humanizar a mercadoria. Esse intento tem sua contrapartida na tentativa burguesa simultânea de humanizar a mercadoria de uma maneira sentimental: dar à mercadoria, como ao homem, uma casa” (BENJAMIN, 1989, p. 164).

A identificação poética com Chaplin parece continuar na segunda parte, formada por três estrofes. Pode estar presente na descrição do traje moderno, apresentado na primeira estrofe:

És condenado ao negro. Tuas calças
 confundem-se com a treva. Teus sapatos
 inchados, no escuro do beco,
 são cogumelos noturnos. A quase cartola,
 sol negro, cobre tudo isto, sem raios.
 Assim, noturno cidadão de uma república
 enlutada, surges a nossos olhos
 pessimistas, que te inspecionam e meditam:
 Eis o tenebroso, o viúvo, o inconsolado,
 o corvo, o nunca-mais, o chegado muito tarde
 a um mundo muito velho.

O traje escuro pode ser visto como um símbolo da modernidade cuja reminiscência se encontra na Paris da metade do século XIX. A nova moda parisiense foi tratada por Baudelaire, segundo Benjamin (1989), no *Salão de 1845*. A roupa preta simbolizava o eterno luto, ou simbolizava a eterna tristeza do homem moderno. Uma fascinação que contribuiu “para a profunda fascinação que a transeunte enlutada do soneto [A uma Passante] exerceu sobre o poeta” (BENJAMIN, 1989, p. 76). No poema de Baudelaire, a passante que chamava sua atenção estava de luto.

A definição do traje preto como o “invólucro do herói moderno” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1989, p. 76), resgatado por Chaplin, parece aproximar-se de Drummond:

Com o terno preto sombriamente bem cortado, *seminarista à paisana*, o chapéu enterrado com força cabeça abaixo, a bengala, o passo rápido com os braços colados ao corpo, como num filme a que faltassem alguns fotogramas, ser de carne e osso e ao mesmo tempo símbolo, ele já se encaminhava também para se tornar o ser entre experimental e mitológico que atravessaria conosco quase todo o século XX (CANÇADO, 2006, p. 81, grifo do autor).

O andar de Carlos Drummond de Andrade nas ruas belo-horizontinas: “esguio e abstrato, andando de banda, *gauche*, com a sua bengala” (MINAS GERAIS, 1981, p. 14)

assemelha-se ao andar de Carlito no poema: “de bengalinha e chapéu-coco, sapatos compridos, olhos melancólicos,/ vagabundos que o mundo repeliu, mas zombam e vivem/ nos filmes, nas ruas tortas”. Aqui a tortuosidade do espaço urbano confunde-se com o desajustamento da personagem. E se parece com o andar dos homens modernos nas grandes metrópoles, “que nisso, como em tudo mais, nossa gente se parece/ com qualquer gente do mundo”, que “vencem a fome, iludem a brutalidade, prolongam o amor”.

A alusão ao traje preto não é, contudo, uma característica singular da moda. Seu sentido é mais amplo, pois ao afirmar que se trata de um “invólucro do homem moderno”, Benjamin (1989) transcende a descrição exterior para alçar uma particularidade do homem moderno: sua natureza triste, como a “celebrar” eternamente o luto. De certo modo, essa subjetividade melancólica pode estar expressa nas seguintes expressões: “És condenado ao negro”, “noturno cidadão de uma república enlutada”, “olhos pessimistas”. Entretanto, se como o próprio Drummond (1987, p. 23) diz, “amor nenhum dispensa uma gota de ácido”, o contrário também pode ser verdadeiro. Portanto, se na estrofe apresentada acima o negro e sua natureza intrínseca predominam, na estrofe seguinte surge uma espécie de contraveneno: a esperança, o otimismo simbolizado pela presença de termos relacionados à claridade, como “lua”, “Branco”, “lírios”, “farinha”, “rosto branco”, “lunar”. E, por fim, a “aurora, para todos”.

A nova sensação trazida pela luminosidade reflete na alma do eu poético que, agora, na terceira estrofe, não sente mais a noite e, assim, a morte o evita. Esse novo momento provoca um retorno hipotético, sugerido pela condicional “se”, ao mundo da infância. Diminuídos, eu poético e Chaplin, a quem é dedicado o poema, voltam, “ao país secreto onde dormem os meninos”. Espaço distanciado da burocrática vida moderna, do “escritório de mil fichas”, e de seu cosmopolitismo: “a garagem, a universidade, o alarme”.

A terceira parte é a mais curta, apenas duas estrofes. Na primeira tem-se a sugestão de um jantar grandioso: “Há ossos, há pudins/ de gelatina e cereja e chocolate”. Entretanto, esse jantar oferecido aos “que não foram chamados à ceia celeste/ ou industrial”, aos banidos do progresso industrial e técnico, desvela-se apenas como uma sugestão alimentícia, insinuando a arte de representação de Chaplin em encenar jantares imaginados e sonhados para o povo. Se, com a representação da personagem, o jantar parece estar próximo, a proximidade é desfeita na estrofe seguinte. “Não há muitos jantares no mundo, já sabias”. E a comida, antes farta, guardada na dobra do casaco para uma criança ou um cão, aparece agora protegida por “vidros espessos”, pelo aço, pela lei, “há milícias inteiras protegendo o frango”. Diante de

tanta fome, só lhe resta se transformar no frango, ou “transformar em macarrão/ o humilde cordão de teus sapatos”. E, assim, por meio da imaginação, o cordão dos sapatos vira macarrão, indo do real para o simbólico. O contrário, entretanto, parece não ser válido, pois à imaginação parece não ser permitido a concretização ou sua realização, como sugere o poema “Sentimental” (AP): “Eu estava sonhando.../ E há em todas as consciências um cartaz amarelo:/ ‘Neste país é proibido sonhar’”. Não é permitido ao eu poético escrever com macarrão o nome de uma mulher.

Nas duas situações pode-se perceber uma situação de comicidade, expressa de forma irônica. A “ironia cômica é tão bem sucedida que mascara a seriedade do desmascaramento que está sendo levado a efeito” (BERMAN, 1986, p. 152). Os personagens drummondiano e Carlito protagonizam heróis que podem ser “caracterizados como anti-heróis e cujos momentos de verdade mais solene serão não apenas descritos mas efetivamente experimentados como *shows* circenses, o pastelão rotineiro de teatros de revistas e congêneres” (BERMAN, 1986, p. 152). Cena vivenciada pelo poeta no poema “A Perda do Halo”, de Baudelaire (1985).

Formada por três estrofes, a quarta parte inicia-se como o verso “O próprio ano-novo tarda”. Simbolicamente o ano novo representa esperança, mudança. Mas o mundo continua fechado e a personagem está sozinha: “as amadas/ te procuram na noite... e não te vêem”. A solidão baudelairiana, quase sintomática na modernidade, está sugerida nestes versos: “Ser tão sozinho em meio a tantos ombros”. A multidão das cidades não instaura diálogo e o mundo aprisiona “todo desejo, na noite, de comunicação”.

A parte seguinte, formada por duas estrofes, sugere, primeiramente, a falsidade das relações humanas. A cega que o ama, ao abrir os olhos deixa de amar, o rico alcoolizado, ao ficar lúcido afasta-o. Mas este não percebe a riqueza daquele. Sua falha não é individual, e sim social, pois “a confusão é nossa” que não sabemos mais enxergar “o que há de água, de sopra e de inocência/ no fundo de cada um de nós”. Na modernidade, as relações pessoais parecem ter sido substituídas por relações mecânicas e convencionais, baseadas na aparência e não na essência do ser. Homem moderno que a cada passo cobre-se, despe-se, mascara-se, enquanto Chaplin, na variedade de sua unidade, que o permite ser “aprendiz bombeiro caixeiro doceiro”, é “apenas sempre entretanto” o mesmo.

A última parte apresenta quatro estrofes. Nelas o eu poético, em tom de despedida, refere-se ao ofício exercido pelo personagem, tarefa que, embora encenada, permite uma analogia com o mundo capitalista. Nele não há tempo para partir, mesmo o pé querendo levá-

lo pelo mundo, pois a mão está ocupada: “mão sabida/ no bater, no cortar, no fiar, no rebocar”, mão que parece obedecer à lógica capitalista. No final, entretanto, os sapatos e o bigode “caminham numa estrada de pó e esperança”. Caminho que pode simbolizar o trajeto do homem moderno, rumo a um destino contraditório, marcado pelo desalento, pelo pó, e pelas possibilidades.

Affonso Romano de Sant’Anna (1992, p. 56) considera Carlito um disfarce *gauche* e um exemplo de personalidade *gauche*, pois revela “um total desajustamento com o mundo prosaico. Rompe o equilíbrio da lógica e atinge o absurdo numa mistura tragicômica de realidade e imaginação”. É uma personagem que possui suas regras próprias de conduta e nunca consegue se ajustar ou permanecer numa profissão, daí assumir afazeres distintos, como os que surgem no poema “Canto ao Homem do Povo Charle Chaplin”: “aprendiz, bombeiro, caixeiro, doceiro, emigrante, forçado, maquinista”, todas relativas à classe menos favorecidas. Os “vagabundos que o mundo repeliu”. Esses afazeres “são disfarces de um *gauche*, que não consegue ser nada do que aparenta. É personagem fragmentado num mundo descontínuo, pícaro, moderno através de quem se critica toda uma sociedade” (SANT’ANNA, 1992, p. 56).

“Drummond não quer passar ao leitor uma versão dos fatos pessoais ou históricos da perspectiva de heróis. Interessa-lhe tudo aquilo – o quase nada e o quase tudo da história cotidiana – que escapa ao olhar dos heróis” (SANTIAGO, 2002, p. IX). Na poesia moderna, desde Baudelaire, o assunto poético parece distanciar-se do heroísmo, dos fatos grandiosos e das ações extraordinárias. O poeta moderno também é um homem moderno, imerso no cotidiano, na vida comum e em fatos corriqueiros e banais. Não só a poesia parece se aproximar do universo do leitor, traduzindo seus pensamentos e ações, como leitor e poeta tornam-se mais próximos.

A cidade moderna representa o ponto de encontro de várias tendências, é o espaço urbano por excelência, e onde a poesia moderna pode se realizar plenamente. Ela se transforma num caleidoscópio poético.

Carlos Drummond de Andrade vai absorver no Rio de Janeiro, metrópole em que viveu entre 1934 e a sua morte, em 1987, uma experiência paradoxal de solidão e contato com a multidão. A cidade grande passa a ser palco e estranheza na construção de sua obra, que desestabiliza, aos choques, a celebração de nosso tempo: a visão urbana permite ao poeta declamar o feio,

a pobreza e a precariedade, apoiando na figura alegórica de um ‘anjo torto’, espécie de arauto protetor de toda a sua poética (CHAVES, 2002, p. 135).

A cidade é o lugar do paradoxo da modernidade, é seu palco e sua estranheza, por isso foi tema central da poesia lírica desde Baudelaire. Ela encanta, seduz e inebria os sentidos, fornece a inspiração para a poesia moderna, mas também causa medo e pavor, transforma-se no lugar da solidão em que o poeta se vê obrigado a viver, mas é também seu lar. É o lugar, ao mesmo tempo profano e necessário, símbolo do progresso e da ruína. Na “esteira de Baudelaire, que lança a hipocrisia como simbólica pedra fundamental para *Les Fleurs du Mal*, Drummond inclui-se como um paradoxo lírico no espaço urbano que o gera” (CHAVES, 2002, p. 136).

Como Baudelaire, Drummond renuncia à auréola e canta uma poesia dessublimada, cuja matéria, cada vez mais distante do Belo, dos motivos elevados, retrata a paisagem urbana, seus motivos “menores” e o pó na calçada: “Entre carros, trens, telefones,/ entre gritos, o ermo profundo” (“O Boi”, J). Recusa a linhagem clássica do belo e volta-se para a velha preta e as baratas dos arquivos; distante das musas proclama como deus o “deus da buzina & da morfina” (“Ao Deus Kom Unik Assão”, IB).

A perda da identidade nas grandes metrópoles, a massa sem individualidade, esteve presente na poesia de Drummond. Esse fato marca o embotamento do indivíduo, perdido entre objetos e a multidão nas calçadas: “Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado” (“O Sobrevivente”, AP). No mundo moderno, “melancolias, mercadorias” espreitam o poeta, num processo contínuo, até torná-lo etiqueta: “Meu nome novo é coisa./ Eu sou a coisa, coisamente” (“Eu, Etiqueta”, *Corpo*).

Com o desenvolvimento das cidades, a mulher desceu da torre e de seu castelo, está à janela, circula pelas ruas e calçadas, incorpora-se na rotina e na paisagem.

As mulheres na rua são vistas como motivos triviais, objetos circunstanciais de desejo: não mais heroínas, limites únicos entre a vida e a morte, descem dos camarotes e balcões, incorporam-se como relâmpagos à vida cotidiana, integrando uma imensa ‘palheta’ que o poeta deseja e sobretudo vê (CHAVES, 2002, p. 143).

O amor à mulher que passa foi expresso por Baudelaire no poema “A uma Passante”. No meio da multidão, uma mulher desconhecida cruza o olhar do poeta, o encanto revelado “é um amor não tanto à primeira quanto à última vista. É uma despedida para sempre, que coincide, no poema, com o momento do fascínio” (BENJAMIN, 1989, p. 118) – é uma mistura de catástrofe e encanto. Em Drummond, o tema da mulher que passa e desperta desejo, pode ser verificado no poema “O Mito”, em *A Rosa do Povo*: “Sequer conheço Fulana,/ vejo Fulana tão curto,/ Fulana jamais me vê,/ mas como eu amo Fulana. (...) Mas Fulana vai se rindo...”.

“*Fulana* não é ninguém especificamente. Também não é qualquer mulher. Somente a mulher do gênero das que excitam os homens. Simboliza as solicitações internas e exteriores do sexo. Força dominante, sente-a, não como um fenômeno individual, mas universal” (MORAES, 1972, p. 100). É a mulher anônima que perambula pelas grandes cidades.

A mulher na rua das cidades, distantes da heroína romântica, das mulheres idealizadas de Petrarca, Ronsard e Camões. É identificada à mulher comum, com seu “motor na barriga”, suas unhas elétricas, “seus beijos refrigerados” seu “burguês sorriso”, até que, ao final do poema, Fulana não brilha mais, é mulher comum, feita da mesma natureza prosaica de que é feito o poeta: “Já não sofro, já não brilhas,/ mas somos a mesma coisa”. No poema “O Procurador do Amor”, em *Brejo das Almas*, Drummond desvela a *flânerie*, “trote as avenidas” e o amor que desperta a mulher que passa, “Meu olhar desnuda as passantes”.

Como o poeta francês, Drummond parece fazer uso da metáfora do esgrimista para explicar e representar o trabalho do artista, que realiza um duelo com as palavras. No célebre poema “O Lutador”, em *José*, revela a luta do artista com as palavras: “Palavra, palavra/ (digo exasperado),/ se me desafia,/ aceito o combate”. Esgrimista ou lutador, ambos representam o embate do poeta diante a tarefa de poetizar o mundo prosaico e moderno, um mundo que aparenta ser cada vez mais apoético, com suas metrópoles, sua multidão e suas máquinas, pois mesmo o feio e o estranho precisam ser registrados para serem contemplados pelo homem comum. Nesse novo mundo o poeta está imerso nas cidades e na multidão, contudo não deixa de ser um solitário: “o poeta fecha-se no quarto” (“Nota Social”, AP).

5.4 A máquina do mundo²⁴

O percurso do poeta viajante parece chegar ao clímax ou ao drama mais intenso com o poema “A Máquina do Mundo”. Presente no livro *Claro Enigma* (1951), o poema não pode deixar de ser mencionado devido sua importância no conjunto da poesia drummondiana, bem como sua relevância no contexto poético brasileiro: “poema notavelmente superior de um poeta maiúsculo, da língua portuguesa e, sem dúvida, do século 20” (CHAVES, 2002, p. 111). E, principalmente, devido o percurso de um eu poético que caminha para conhecer o mundo e o seu ser. Um eu que já há algum tempo vem construindo seu mundo e sua história caminhando e, agora, parece estar “apto para a grande epifania. Moveu-se do canto escuro em que foi lançado, partiu para a conquista do tempo e (...) está maduro para contemplar aquilo que tanto rastreou” (SANT’ANNA, 1992, p. 237).

Composto por 32 estrofes e 96 versos, o poema apresenta, de forma geral, um encontro dramático entre o eu e o mundo, descrito por meio de “uma narrativa de teor metafísico” (BOSI, 1986, p. 61), característica apontada também por Emanuel de Moraes (1972, p. 219), ao afirmar que a construção lírica do poema representa o “momento metafísico da poesia drummondiana”. Um encontro que pode ser denominado de dramático, porque surgem algumas dessemelhanças entre os dois, e de narrativo, mesmo o texto atentando menos para o personagem e mais para um problema: a “tensão entre sujeito e objeto” (CHAVES, 2002, p. 112). Os versos do poema estão distribuídos em tercetos, composição que lembra “os degraus com que Dante subiu a interpretar o mistério do Inferno-Purgatório-Paraíso” (SANT’ANNA, 1992, p. 242).

O texto pode ser dividido em quatro momentos. O primeiro se estende até os dois primeiros versos da décima segunda estrofe. Neste instante, tem-se a apresentação do eu viajante que caminha vagamente por “uma estrada de Minas pedregosa”. O eu e a paisagem são retratados de forma negativa, como se o eu fosse extensão da paisagem, ou como se esta estivesse incorporada naquele. A estrada “pedregosa”, com seu “sino rouco”, seu “céu de chumbo”, aves com “formas pretas” pairando na “escuridão maior” integram-se na subjetividade do eu, que parece caminhar sem motivação ou sem rumo certo. Ocorre, dessa forma, um “proposicionamento paisagístico e espiritual: o ocaso” (MORAES, 1972, p. 219).

²⁴ Título da última parte e do penúltimo poema de *Claro Enigma*.

Há, neste primeiro instante, uma certa inversão de imagens. A expressão “sino rouco” parece paradoxal, como se apresentasse dois sons opostos, como também o “céu de chumbo” insinua idéias contraditórias. Estas duas expressões, somadas à imagem das aves de “formas pretas”, como a recuperar a imagem do anjo torto vivendo na sombra, e à “escuridão maior”, beirando à hipérbole, contribuem para a atmosfera negativa do contexto inicial. Enquanto o *gauche* inicia seu caminho anunciado pela voz do anjo torto, em “A Máquina de Mundo” o eu poético começa sua viagem pela anunciação ou imposição de certos sons: o sino rouco e o som dos sapatos. Estes sons de caráter negativo, rouco, pausado e seco, talvez ecos do anjo torto, distanciam-se do som puro da máquina do mundo, que também produz um clarão tolerável. Claridade que se opõe ao clima sombrio e de trevas do anoitecer.

Os passos lentos, combinados com o som dos sapatos, “que era pausado e seco”, sugerem uma incerteza interior ou desalento, como quem caminha sem saber para onde ou para quê. Indecisão reforçada, ainda, pelo horário indeciso do encontro: o entardecer, o “fecho de ouro”. Momento que sugere uma passagem entre o dia, metaforicamente a claridade, o entendimento, e a noite, a falta de clareza, de contornos. Fato que antecipa o desfecho do poema: o eu recusa o entendimento do enigma e permanece ignorando o conhecimento e, assim, “A treva mais estrita já pousara/ sobre a estrada de Minas”.

De acordo com Bosi (1986, p. 62), o primeiro sinal de subjetividade está no verso de entrada:

‘E como se eu palmilhasse vagamente’, em que o advérbio de modo indica passo indeciso, ausência de direção, desconhecimento de um *fin* da viagem. O caminhante vagamundo que não sabe para onde vai é o ‘próprio ser desenganado’ cuja escuridão se mistura à dos montes confundindo-se com o céu de chumbo e as aves pretas do anoitecer (grifo do autor).

A paisagem mineira, como sugere a expressão “estrada de Minas”, com sua característica própria, de pedra e de “montes”, e sua característica circunstancial, o negrume do anoitecer, “interagem em clave simbólica, com o coração do poeta” (BOSI, 1986, p. 62). Neste primeiro momento, há, portanto, uma interação entre eu e mundo. Essa relação de igualdade parece desfazer-se com o surgimento da “máquina do mundo”, pois ela se abre “majestosa e circumspecta, sem emitir um som que fosse impuro”. Essas características lhe dão um aspecto de superioridade que contrastam com sua aparente proximidade, sutilmente

sugerida ao abrir-se diante do eu. Embora esta *imago mundi* ofereça-se ao viajante, conserva sua “natureza contraditória de proximidade e distância, que é a própria cifra da transcendência” (BOSI, 1986, p. 61). E, assim, o universo, a máquina do mundo, mantém a sua natureza ontológica, de grandeza, como sugerem os epítetos “majestosa e circumspecta”, e de pureza, “sem emitir um som que fosse impuro”.

O encontro entre o eu e o mundo não é, portanto, harmônico como a descrição da paisagem insinuava. Ele se dá, ainda, de maneira negativa devido a um certo histórico de fracasso ou derrotas do eu. A grandiosidade da máquina do mundo encontra um eu com as “pupilas gastas na inspeção/ contínua e dolorosa do deserto,/ e pela mente exausta de mentar/ toda uma realidade que transcende/ a própria imagem sua debuxada/ no rosto dos mistérios, nos abismos”. Há, neste momento, um outro indicio de subjetividade: o eu parece já possuir uma história de tentativas de viagem ou de entendimento da máquina do mundo, mas, ao que parece, estas viagens foram perdidas, fracassaram: “em vão e para sempre repetimos/ os mesmos sem roteiros tristes périplos”. O “poeta arranca da sua experiência vital a imagem do ciclo e os seus eternos retornos. (...) Que são périplos sem roteiro senão voltas e voltas sem destino? Rotas e derrotas” (BOSI, 1986, p. 63). E se o eu poético parece antes ter encontrado a máquina, esta talvez já estivesse a espera: “na espera-desafio da decifração do seu eterno enigma” (MORAES, 1972, p. 220).

Mesmo diante um viajante desmotivado, a máquina do mundo faz, em “língua oracular” (MORAES, 1972, p. 220), seu convite, embora não seja previsível ou esperado, “embora voz alguma/ ou sopro ou eco ou simples percussão/ atestasse que alguém, sobre a montanha,/ a outro alguém, noturno e miserável,/ em colóquio se estava dirigindo”. Sua voz, mesmo não sendo audível ou visível, está presente. Mais uma vez a natureza superior do mundo faz-se presente. Se não é esperada sua voz, também não parece ser a aceitação do convite.

A voz do mundo, seu convite, está expresso no último verso da décima segunda estrofe até a décima sexta estrofe. O apelo, “olha, repara, ausculta”, faz-se por meio de uma distância, senão desamor, entre o mundo e o objeto, expresso por meio de enumerações que não descrevem, mas surgem como “*índices de generalidade* (...)”. Uma visão abstrata e incolor, uma visão que não mostra, mas define, como as alegorias barrocas que gravavam no soclo da estátua a legenda da sua decifração intelectual: *Avaritia, Cupiditas, Melancholia...*” (BOSI, 1986, p. 64, grifos do autor). São exemplos de “*índices de generalidade*” os versos:

“essa riqueza sobranete”, “essa ciência sublime e formidável”, “essa total explicação da vida”, “esse nexo primeiro e singular”.

Seguindo-se ao convite, tem-se o desdobramento do mundo. Seus enigmas, por fim, esclarecem-se e surge a concretização da abertura da máquina do mundo, revelada nas estrofes seguintes, da décima sétima a vigésima terceira. O que o eu poético parecia ter buscado anteriormente surge decifrado num relance, numa certa suspensão do tempo, como se abrisse um parêntese ou como se uma fenda surgisse nessa estrada pedregosa e apresentasse ao eu “seu reino augusto,/ afinal submetido à vista humana”. O surgimento da máquina e o seu convite podem ser vistos como um evento imaginário: “a epifania do universo perante uma consciência perfurada de negatividade” (BOSI, 1986, p. 61).

À incerteza e aos passos vagos do viajante contrapõe-se todo o conhecimento: a ciência (“essa ciência sublime e formidável”); a filosofia (“essa total explicação da vida”); a religião (“esse nexo primeiro e singular”); os mitos (“a memória dos deuses”). A enormidade do conhecimento é depositada “como aos pés do singular e quase irrelevante sujeito que vinha caminhando vagamente” (CHAVES, 2002). O eu parece não responder ao instante epifânico. É como se continuasse seu caminho interrompido por um intervalo luminoso, mas que pouco ilumina, pois o viajante segue pelo deserto da estrada de Minas:

Uma hipótese otimista poderia dizer que se tratava de ótima, imperdível oportunidade: em pleno deserto, quer dizer, em plena estrada pedregosa de Minas, interior do Brasil, país incompleto e pré-científico (segundo a mesma hipótese otimista, insistamos), se oferece o segredo de tudo, o domínio de pontes e edifícios, a explicação dos mistérios da vida e da morte. Não se poderá desperdiçar tal e tamanha oportunidade, porque nela pode residir a saída da situação incompleta e pré-científica. E com um passo adiante estaríamos no reino do Desenvolvimento, da Ciência, do Futuro enfim (CHAVES, 2002, p. 117).

Nesta terceira fase, a visão continua abstrata e generalizante, um mundo que se define entre outras coisas expressas nesta fase, pelas “soberbas pontes e edifícios”, pelo “que nas oficinas se elabora”, pelo que “pensado foi e logo atinge/ distância superior ao pensamento”. E a característica do poeta itabirano, mineiro de nascimento e vivência, aparece no verso “no sono rancoroso dos minérios”. Nota-se que o espírito mineiro, a estrada de Minas pedregosa e

seu minério, não abandona o percurso do eu, que se pôs a caminhar e busca, nesta viagem, o entendimento do mundo e de seu próprio ser.

A caminhada, entretanto, não parece conduzir a uma descoberta, pois o convite não é aceito. O eu se esquiva, reluta em aceitar o convite e baixando os olhos desdenha “colher a coisa oferta/ que se abria gratuita a meu engenho”. A negação do convite vai de encontro com uma tradição épica, pois o herói responde ao desafio de enfrentar o desconhecido negativamente, “responde dizendo que não quer sair de seu lugar, responde alegando indisposição ou inaptidão para a tarefa – assim lemos em toda tradição mitológica” (CHAVES, 2002, p. 117). Entretanto, a negação é apenas um passo introdutório, pois o herói, a maneira de Ulisses, decidi assumir o desafio e partir para decifrar o desconhecido. Não é, contudo, o que acontece com o viajante do poema. Se na tradição clássica, “Dante contempla a Terra do alto do Paraíso [e] Camões admira o cosmos de mil esmaltes e figuras que lhe mostra a bela Tétis” (BOSI, 1986, p. 63), na modernidade o (anti)herói drummondiano vira as costas à máquina, como se a desprezasse e assumisse sua condição de personagem eternamente *gauche*: sujeito “noturno e miserável”, espécie de desdobramento de Carlos, Josés e Carlitos.

Enquanto a temática do encontro da máquina é recebido com júbilo pela tradição literária, por Camões e Dante por exemplo, no poema drummondiano a cena do encontro não desperta a mesma sensação ou interesse. “Primeiramente, a máquina não lhe causa maior espanto quando surge (...). Da mesma forma, o desaparecimento do objeto rejeitado não é lamentado. Existe uma naturalidade tanto em sua vinda quanto em seu recolhimento” (SANT’ANNA, 1992, p. 241).

A máquina do mundo dos tempos modernos parece não ser a mesma de Dante e Camões, “porque o mundo muito mudou nos séculos modernos, nem o *engenho* do poeta possa ser o mesmo (...); para o mundo moderno de Drummond, engenho é engenharia, técnica” (CHAVES, 2002, p. 118, grifo do autor). E ao contrário do herói tradicional, o eu recusa-se a possuir a chave do enigma do mundo, como se desejasse seguir caminhando sempre a procura e disposto a encontrar no meio do caminho a máquina e seu mistério, pois como diz em poema anterior “É mal de enigmas não se decifrarem a si próprios. Carecem de argúcia alheia, que os liberte de sua confusão amaldiçoada. E repelem-se ao mesmo tempo, tal é a condição dos enigmas” (“O Enigma”, NP) – poema que parece prenunciar “A Máquina do Mundo”, pois naquele são as pedras que “caminhavam pela estrada” e “uma forma obscura

lhes barra o caminho”. Elas se esforçam para compreender e, diante de tal esforço, imobilizam-se, pois o “enigma tende a paralisar o mundo”.

O eu poético se recusa ao papel de herói da modernidade e como a imagem do navio baudelairiano, forte, engenhoso, harmonioso, que apenas pode ser comparado a ele metaforicamente, pois para o herói “o alto-mar acena em vão. Pois uma má estrela paira sobre sua vida. A modernidade se revela como uma fatalidade. Nela o herói não cabe; ela não tem emprego nenhum para esse tipo” (BENJAMIN, 1989, p. 93). O herói, errante e sem destino, carregando na face o sinal de Caim, vagueia pela estrada como o eu poético. E a recusa descrita no poema drummondiano, se na aparência desvela fracasso, não pode todavia ser confundida com derrota, pois “o fracasso do homem, é, na verdade, o seu êxito, porque o mais autêntico da história do homem é a história de seu fracasso” (SANT’ANNA, 1992, p. 246).

O herói drummondiano, que desde o nascimento carregou a sina do “fracasso” – “Vai, Carlos, ser *gauche* na vida” – assume o papel de herói que talvez tenha êxito carregando consigo derrotas. Herói que está “fadado à decadência” (BENJAMIN, 1989, p. 79). Percurso que o aproxima de Édipo: enquanto este deixa de enxergar para melhor ver, aquele conquista a vitória através de sucessivas derrotas.

A máquina, antes aberta para o conhecimento e decifração, recompõe-se, enquanto o eu continua sua viagem pela estrada pedregosa, da qual parece nunca ter saído ou abandonado. O término do poema encontra seu início: o eu que inicia a viagem com um andar lento, continua seguindo com o passo “vagaroso” e com as “mãos pensas”. Embora este eu pareça não ser o mesmo do início da caminhada, como sugere os versos “como se outro ser, não mais aquele/ habitante de mim há tantos anos, passasse a comandar minha vontade”, um eu que agora avalia “o que perdera”, há que se notar o processo circular do poema: o eu que continua sua viagem parece ser o mesmo que a iniciou. O epíteto de entrada, “E”, parece contribuir para a circularidade do poema e sua continuidade: “começar o relato por um nexos aditivo, “E”, é de certa forma insinuar uma continuação, como se antes do ponto zero já estivesse acontecendo a história antes de ela começar” (CHAVES, 2002, p. 115).

Por esta perspectiva, a viagem do eu poético já havia sido tentada antes, pois suas pupilas estavam gastas. E sua recusa em decifrar o enigma da máquina pode representar o desejo de novamente encontrá-la. Ou, talvez, o desejo de ficar com a memória. “Memória do que não se foi e do que se pretendeu ser, memória obsessiva dos sonhos falhados e dos confrontos postergados, memória que para todos os efeitos inventa um ponto seguro de observação da vida” (CHAVES, 2002, p. 126). Se o enigma for decifrado ele deixa de existir,

e a máquina do mundo deixa de funcionar. Talvez o caminhante teme o desvendamento do mistério e insiste em caminhar. No poema “O Enigma”, a “Coisa interceptante não se resolve. Barra o caminho e medita, obscura”. Em “A Máquina do Mundo” o enigma permanece indecifrável, “tal qual o labirinto, pode ser descrito apenas e nunca devorado, que nos devorar é seu atributo essencial” (SANT’ANNA, 1992, p. 231). Dessa forma, o “labirinto é a pátria do hesitante” (BENAJMIN, 1989, p. 162). Parece ser mais significativa guardar o enigma do que decifrá-lo.

Se no início do poema paisagem e eu poético interagem-se, agora máquina e eu assumem uma certa identidade: “o enigma é uma projeção do homem, animal simbólico, que transfere para o enigma todas as suas contradições” (SANT’ANNA, 1992, p. 231). Há, de certa forma, uma insistência drummondiana em tematizar o enigma. De acordo com Sant’Anna (1992, p. 231), o poeta refere-se trinta vezes a enigmas em sua poesia. Ele às vezes surge disfarçado: pode ser áporo, orquídea, problema insolúvel, pode ser José que caminha sem destino, sem saber para onde – “é mal do enigma vir sob disfarces vários e ter várias faces” (SANT’ANNA, 1992, p. 232).

O (des)conhecimento da máquina do mundo parece ser possível apenas na estrada de Minas, lugar de sua origem, sua terra natal e, portanto, terreno familiar ao poeta. Como se a estrada pedregosa fosse enfim, seu destino, seu eterno caminho para buscar o autoconhecimento e a decifração do mundo. Uma busca que não é interrompida, tampouco perseguida, mas adiada.

6 CONCLUSÃO

A modernidade pode ser compreendida, de forma ampla, como uma época contraditória. Um sentimento experimentado e vivenciado por milhares de pessoas em espaços e tempos diferentes. Ao longo de seu processo, iniciado há cerca de cinco séculos, dois conceitos poderiam defini-la: paraíso e caos. Trata-se de um sentimento ambíguo, pois a modernidade, embora já possua uma longa história, levando-se em conta o percurso histórico acima, ainda não é decifrável. Parece não existir para ela uma definição clara e aceitável.

Dizer que ela é contraditória, talvez pouco define ou esclarece. Porém, permite tatear no escuro, pois por meio desse conceito generalizado e flutuante, pode ser possível deslindar um mapa para a poesia moderna. Como todo mapa, as linhas e direções não são retas, são sinuosas, sugerindo um trajeto difícil.

Lugar de encanto e desencanto, a modernidade oscila entre rumos e sentimentos díspares. Extremos que na literatura brasileira, representada pela poesia de Carlos Drummond de Andrade, não se excluem ou se repelem. Mas integram-se a tal ponto que formam um conjunto poético que pode ser compreendido e considerado como ponto de partida para a compreensão de sua poesia.

Drummond parece inserir-se na modernidade de maneira contraditória e oscilante. Filho de fazendeiros, de um clã apegado à terra e às origens, se recusa a vivência na província e decide aventurar-se no “mundo grande”. O dado biográfico, a saída de Itabira para o Rio de Janeiro, torna-se o fio condutor de sua poesia. Sua obra oscila entre imagens provincianas e metropolitanas, entre a “vida besta” e o “sentimento do mundo”. O dado biográfico converte-se em um dado coletivo, e por isso, pode ser denominado de um movimento arquetípico da modernidade. O trajeto drummondiano é seguido por milhares de pessoas que, no Brasil, deixam as cidades pequenas ou o campo, simbolicamente espaços seguros e de felicidade, em direção às metrópoles, metaforicamente espaços babélicos, lugar de caos, mas também de civilização e progresso. Enfim, espaço contraditório por excelência e, portanto, *locus* da modernidade.

As três cidades onde o poeta morou, Itabira, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, em momentos diferentes, respectivamente infância, mocidade e maturidade, são retratadas em sua poesia. Desde o início há a oscilação entre o poeta que deseja o “mundo grande”, mas ao mesmo tempo está enraizado em Minas. Esse sentimento, uma espécie de mineiridade,

caracteriza sua poesia, desvelando um sentimento dilacerado. Este sentimento pode ser resumido e definido pelos versos “No elevador penso na roça/ na roça penso no elevador”. Todo o sentimento contraditório e oscilante do poeta está expresso nestes versos. Versos que traduzem, ainda, o sentimento de desenraizamento do homem moderno.

Com a modernidade, o sujeito sente-se fragmentado, alienado e perdido nos labirintos urbanos das ruas da cidade grande. Como Carlos será *gauche* na vida, Como José marcha sem destino. Como Carlito será exposto à galhofa e, como o sujeito anônimo, encontrará a pedra no meio do caminho. Encontros que traduzem a experiência do homem moderno.

Drummond, quando vivia em Minas, na província, desejava estar na metrópole, quando estava na metrópole desejava a província. Parece ser um sentimento típico dos tempos modernos, pois o homem parece não encontrar mais seu lugar no mundo, sente-se perdido num ambiente que lhe é hostil e distante do sinônimo de lar. O poeta, bem como o indivíduo das grandes cidades, representam imagens *gauches*.

Drummond consegue abarcar todo o universo, desde sua terra natal, a pequena Itabira do Mato Dentro, até a grande metrópole, o Rio de Janeiro. Fala dos amigos desconhecidos ao leitor, como o santeiro Duval, aos nacionalmente conhecidos, como Mário de Andrade. Retrata tanto o ator desconhecido em *Boitempo*, quanto Carlito. E, ainda, consegue abarcar três tempos que em sua poesia são convergentes: presente, passado e futuro. Uma viagem temporal que se insere em espaços distintos, província/tradição, metrópole/modernidade. As cidades no meio do caminho de Drummond, desvelam a passagem do tempo: a passagem da infância para a maturidade. Em seu trajeto temporal e geográfico, Itabira surge como um regresso sempre desejado e adiado.

A cidade natal, primeiramente retratada como provinciana, pacata e monótona, lugar de solidão e onde a vida é besta, vai, a partir do deslocamento geográfico e temporal, sendo não só revisitada como também reinterpretada. Se o poeta da primeira fase, provinciano, vê Itabira como cidade parálitica, na fase seguinte, cosmopolita, verá sua cidade natal reconfigurada. Transformada em retrato na parede, símbolo do distanciamento, o poeta associa sua imagem à dor. Sentimento que, pouco a pouco, transforma-se em prazer. A volta a Itabira, realizada literariamente e no plano da imaginação, traça um novo mapa para ela: a rua itabirana é transformada no centro do mundo, lugar de confluência e passagem, pois nela transitam várias etnias, conforme demonstrado na análise do poema “América”. Uma rua apenas começa em Itabira, podendo desaguar em qualquer ponto do mundo. Transforma-se,

assim, no ponto de partida, embora para o poeta talvez nunca tenha deixado de ser o ponto de chegada.

A descoberta, contudo, da transcendência geográfica de Itabira vem acompanhada do conhecimento do “mundo grande”. Apenas quando o poeta conhece a cidade carioca, passa a residir nela, é que se dá a revelação. Desse modo, é o conhecimento da metrópole que conduz o poeta ao encontro de sua terra natal. O poema “Mundo Grande” desvela, por um lado, a grandiosidade da cidade grande, por outro, parece insinuar o começo de uma constatação apresentada pouco depois no poema “América”: o mundo grande passa a ser Itabira. Há uma inversão de imagens. A pequena cidade mineira vai deixando de ser retratada como sinônimo de “vida besta” e alcança a universalidade.

Em contrapartida, o Rio de Janeiro, antes desejado na imagem do elevador, cidade-fascínio que assusta com seus nervos, riscos e faíscas, mas também seduz com seus bicos de seios, vai perdendo sua imagem de sedução. Transforma-se no lugar da solidão moderna. Se antes o poeta vivenciava a solidão robinsoniana, agora experimenta a solidão baudelairiana. Vive sem destino, sem mulher, apenas repleto de questionamentos e incertezas sobre o futuro: “Você marcha, José!/ José, para onde?”.

Nesse trajeto, Belo Horizonte representa o lugar da transição. Não é moderno, tampouco provinciano. É a concretização do caráter contraditório da modernidade. Espaço que oscila entre tradição e modernização e oferece ao poeta um ensaio para sua vivência no Rio de Janeiro. Nas ruas belo-horizontinas, Drummond ensaia os passos do *flâneur* e do *gauche*. Cidade que se confunde com o estado de Minas Gerais, transformado em palavra montanhosa, em lume aceso, em palavra visceral: “Minas é dentro e fundo”.

Mais tarde, na terceira fase, o poeta memorialista regressa ao mundo-Itabira. Poeta maduro que tem a consciência do tempo passado. Volta a ser menino e percorre sua cidade natal, sua casa e as ruas da infância, reconstruindo Itabira para si. Um périplo realizado com volúpia, demonstrando o ápice da redescoberta de Itabira. Ao reconstruí-la, narra sua história e narrando a si mesmo beira, senão atinge, o autoconhecimento: “a inexistência abismal/ definitiva/infinita”. Se o enigma da “máquina do mundo” não se esclareceu, o poeta decifrou seu próprio ser ao se deparar com as cidades no meio do caminho.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. Trad. de José Lino Grunnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

ANDRADE, Mário. A poesia em 1930. In: _____ *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins; Brasília, DF: INL, 1972.

ARAÚJO, Laís Côrrea de. A poesia modernista em Minas. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ATHAYDE, Tristão de. Um homem independente. In: DRUMMOND de Andrade, Carlos. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ÁVILA, Affonso. Do barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro. In: _____ *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade. In: _____ *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BÍBLIA. Português. Trad. de Pe. Matos Soares. 37. ed. São Paulo: Paulinas, 1980.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: _____ *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1986.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Trad. de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. Drummond, mestre de coisas. In: _____ *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

CAMPOS, Maria do Carmo. *A matéria prismada: o Brasil de longe e de perto e outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____ *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1985.

CANDIDO, Antonio. Arlt: Cidade real, cidade imaginária, cidade reformada. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1993.

CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *Leituras de Drummond*. Caxias do Sul: Educs, 2002.

COUTINHO, Afrânio. Nota editoria à obra completa. In: DRUMMOND de Andrade, Carlos. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Global, 2001.

CRUZ, Domingo Gonzalez. *No meio do caminho tinha Itabira: ensaio poético sobre as raízes itabiranas de Drummond*. Rio de Janeiro: BVZ, 2000.

CURTIUS, Ernst Robert. Metáforas teatrais. In: _____ *Literatura européia e idade média latina*. Trad. de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DIAS, Fernando Correia. Gênese e expressão grupal do modernismo em Minas. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

DIAS, Fernando Correia. *O movimento modernista em Minas: uma interpretação sociológica*. Brasília, DF: Ed. da Universidade de Brasília, 1971.

DRUMMOND de Andrade, Carlos. *O observador no escritório*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

DRUMMOND de Andrade, Carlos. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

DRUMMOND de Andrade, Carlos. *Tempo, vida, poesia: confissões no rádio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetições*. Trad. de Manuela Torres. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ELIOT, T. S. A função social da poesia. In: _____ *A essência da poesia*. Trad. de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reavaliação da inteligência nacional. In: ÁVILA, Affonso (Org.) *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun*. Trad. de Reginaldo C. C. de Moraes. São Paulo: Ed. da Unesp, 1988.

LIMA, Luiz Costa. O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: _____ *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (Org.). *O imaginário da cidade*. Brasília, DF: Ed. da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

LINS, Álvaro. A Rosa do Povo. In: DRUMMOND de Andrade, Carlos. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Trad. de José Marcos Marian de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

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

MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MOURÃO, Rui. A ficção modernista de Minas. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. 2. ed. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1982.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIGNATARI, Décio. A situação atual da poesia no Brasil. In: _____ *Contracomunicação*. 3. ed. Cotia: Ateliê, 2004.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. 16. ed. Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1997.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SAID, Roberto. *A angústia da ação: poesia e política em Drummond*. Curitiba: Ed. da UFPR; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2005.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. O pensamento francês na fundação de Belo Horizonte. In: _____ (Org.). *Cidades capitais do século XIX: racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos*. São Paulo: Ed. da Edusp, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1972.

SANTIAGO, Silvano. Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: DRUMMOND de Andrade, Carlos. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. Os novos e a lição do modernismo. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

SARTRE, Jea-Paul. *A náusea*. Trad. de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

MINAS GERAIS. Conselho Estadual de Cultura. *Carlos Drummond de Andrade: 50 anos de Alguma Poesia*. Belo Horizonte, 1981.

TELES, Gilberto Mendonça. Para os céticos. In: _____ *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1985. (Editorial).

TELES, Gilberto Mendonça. Para os espíritos criadores. In: _____ *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1985. (Editorial).

VALÉRY, Paul. Villon e Verlaine. In: _____ *Variedades*. Trad. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.