



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CAMPUS REITOR JOÃO DAVID FERREIRA LIMA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

FERNANDA FERRARI ZRZEBIELA

NAS FRATURAS DO VIVIDO, DES-FIGURAR O PASSADO: memória e imagem em
Carlos Drummond de Andrade, a partir de *Boitempo*

FLORIANÓPOLIS

2020

FERNANDA FERRARI ZRZEBIELA

NAS FRATURAS DO VIVIDO, DES-FIGURAR O PASSADO: memória e imagem em
Carlos Drummond de Andrade, a partir de *Boitempo*

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura da Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do título de Doutora em
Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Maria Lucia de Barros
Camargo, Dra.

Coorientadora: Prof^ª. Rita de Cássia Barbosa, Dra.

Florianópolis

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Zrzebiela, Fernanda Ferrari

Nas fraturas do vivido, des-figurar o passado: : memória e imagem em Carlos Drummond de Andrade, a partir de Boitempo / Fernanda Ferrari Zrzebiela ; orientadora, Maria Lucia de Barros Camargo, coorientadora, Rita de Cássia Barbosa, 2020.

250 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Literatura, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Poesia. 3. Memória. 4. Imagem. 5. Carlos Drummond de Andrade. I. Camargo, Maria Lucia de Barros. II. Barbosa, Rita de Cássia. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. IV. Título.

Fernanda Ferrari Zrzebiela

Des-figurar o passado

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Wander Melo Miranda, Dr.
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Raul Antelo, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Carlos Eduardo Schmidt Capela, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutora em Literatura.

Prof. Carlos Eduardo Schmidt Capela, Dr.
Coordenador do Programa

Prof^a. Maria Lucia de Barros Camargo, Dra.
Orientadora

Florianópolis, 13 de agosto de 2020.

AGRADECIMENTOS

Ao Cnpq, pela bolsa concedida.

À minha orientadora, Maria Lucia de Barros Camargo, pelas horas traduzidas em discussões inspiradoras, na sua fantástica biblioteca; pela disponibilidade, sempre oportuna, e quase que solicitante, da partilha de seu acervo; pelo suporte e incentivo, pelas valiosas sugestões, e, especialmente, pela confiança em um trabalho laborado, talvez, na excessiva (embora necessária) solitude dos hiatos.

À minha também orientadora, Rita de Cássia Barbosa, pelo paciente trabalho de revisão e certos apontamentos de melhoria do texto, além, é claro, dos irrecuperáveis quadros de uma presença itabirana diluída em fragmentos de arquivo e de memória.

Agradeço especialmente ao professor Raul Antelo, pela generosidade e atenção dedicadas na leitura da versão submetida à apreciação da banca de qualificação, cujos apontamentos e observações tornaram possível este trabalho.

Fedro: A cada instante creio que vou sofrer...Mas, peço-te, não me fales do que perdi. Deixai minha memória a si mesma; deixa-lhe seu sol e suas estátuas! Ó que contraste me possui! Há talvez para as lembranças uma espécie de segunda morte que ainda não sofri. Eu revivo, eu revejo céus efêmeros! O que há de mais belo não figura no eterno!

Paul Valéry, *Eupalinos ou O Arquiteto*, 1921

RESUMO

Dos livros iniciais à memorialística dos tempos de maturidade do poeta Carlos Drummond de Andrade, afirmou-se uma recepção crítica acostuada a pensar o percurso da sinuosa trajetória, descrita pelo *gauche* de Itabira, nos termos de um linear amadurecimento. Por tal perspectiva, a poesia produzida na velhice, especialmente aquela que se afirma em contiguidade às raias da memória, apresenta-se pelo signo de um justo desejo de totalização da própria história, tanto a individual e social testemunhada quanto a “história” poética da obra geral, na tentativa de totalização ou de reunião dos fragmentos. As múltiplas variações, no entanto, que se processam ao longo da poesia drummondiana evidenciam, pelo contrário, uma postura conflituosa, traduzida pelo sentimento de impossível reconciliação do poeta diante do tempo, e que, em certa medida, estende-se também à posição do poeta em relação à sua própria obra. Partindo do singular modo de operação descrito pela confluência de temporalidades na poesia de memória de Carlos Drummond de Andrade, notadamente aquela reunida nos três livros constituintes do que se consideram ser as “memórias” em verso do poeta – *Boitempo* I (1968), *Boitempo* II, *Menino antigo* (1973) e *Boitempo* III, *Esquecer para lembrar* (1979) –, vislumbra-se aí, infiltrada por entre a já conhecida relação de “mundo” e “*gauche*”, a interposição de uma terceira instância: o tempo em estado de imagem. A partir do interesse manifestado pelo poeta em pensar as relações entre “tempo” e “poesia” refletidas não apenas em seu próprio exercício poético, mas também na obra de outros artistas, pretende-se investigar uma possível teoria da imagem que perpassaria, de maneira dispersa e não diretamente anunciada, a produção artístico-literária drummondiana pós-1940, a qual acabaria por (re) fundamentar a própria noção do fazer artístico, em Drummond, em proveito do trabalho da memória, que é também, e necessariamente, o trabalho da imagem.

Palavras-chave: Poesia. Memória. Imagem. *Boitempo*. Carlos Drummond de Andrade.

ABSTRACT

From the initial books to the memorialistic of the times of maturity of the poet Carlos Drummond de Andrade it is possible to observe a critical reception accustomed to thinking the trajectory of *gauche* as a linear maturation. According to this perspective, the poetry produced in old age, especially poetry of memory, presents itself as a desire for the totalization of history, both the individual and social witnessed as well as the poetic history of the general work, in an attempt to total or gather the fragments. However, the multiple variations that can be observed throughout Drummond's poetry show, on the contrary, a conflictive stance, translated by the poet's feeling of impossible reconciliation in relation of the time, which, somehow, also extends to the poet's position in relation to his own work. Taking as a reference the singular mode of operation described by the confluence of temporalities in the poetry of Carlos Drummond de Andrade, especially the poetry gathered in the three books considered the memory in verse of the poet – *Boitempo* I (1968), *Boitempo* II, *Menino antigo* (1973) e *Boitempo* III, *Esquecer para lembrar* (1979) –, it is possible to verify the interposition of a third instance, infiltrated between the known relation of the “world” and the “*gauche*”: the time in state of image. Considering the interest expressed by the poet in thinking about the relations between “time” and “poetry”, reflected not only in his own poetic exercise, but also in the work of other artists, this study intends to investigate a possible theory of image in the post-1940 Drummond artistic-literary production, which would be responsible to renovate the notion of artistic making in Drummond, in favor of the work of memory, which is also, necessarily, the work of the image.

Keywords: Poetry. Memory. Image. *Boitempo*. Carlos Drummond de Andrade.

SUMÁRIO

Introdução.....	16
Notas de percurso.....	16
Do sereno amadurecimento ao tempo entrecruzado.....	22
Retorno à origem: nova torre de marfim?.....	42
Capítulo I – Das inquietações do poeta em torno do problema da criação artística.....	58
1.1 O enigma da aparição.....	58
1.2 Um Robinson do espírito em meio ao caos.....	60
1.3 Fabricar o poema: do ritmo à imagem.....	65
1.4 Entre Fedro e Eupalinos: arte-criação e a inteligência do sensível.....	71
Capítulo II: Das intenções críticas do poeta em torno de uma poesia de invenção.....	79
2.1 Situação da poesia no Brasil de 1950-1960.....	79
2.2 Entre Passeios e Confissões: breve itinerário crítico.....	89
2.3 Poesia e invenção.....	96
Capítulo III: Das articulações do poeta em torno da criação artística a partir da Imagem	119
3.1 Arte-criação e o intelecto sensual.....	119
3.2 Criação e imagem.....	138
3.3 “A paisagem não existe”.....	149
Capítulo IV: Do contato com a imagem.....	158
4.1 O olhar disponível.....	158
4.2 “No gado é que dormimos / e nele que acordamos”.....	168
Capítulo V: Do trabalho da imagem.....	194
5.1 Ruminar os cacos, rearranjar o resíduo.....	194
5.2 “Conhecer” pela imagem.....	206
Considerações finais.....	212
6.1 Esquecer, ruminar, des-figurar: Drummond à luz da imagem.....	212
Referências.....	226

Introdução

Notas de percurso

*Seleto em prosa e verso*¹ foi talvez o primeiro livro de Drummond que tive em mãos. Impossível hoje percorrer as páginas finas do velho exemplar sem demorar um pouco mais o olhar sobre aqueles tímidos grifos que se insinuam por entre peças conhecidas, como “José” e “A máquina do mundo”: era o ferro nas almas e o hábito de sofrer que a ironia convertia em diversão², aqueles “mesmos sem roteiro tristes périplos”³ repetidos e, principalmente, este nosso destino: “doação ilimitada a uma completa ingratidão”⁴ que ecoavam, após a leitura, e me seduziam. Embora não soubesse explicar exatamente o porquê, sentia haver algo de magnético e ao mesmo tempo intrigante que me atraía e me impelia a retornar a eles, mais uma vez.

Talvez ali se tenha estabelecido, de fato, minha primeira experiência poética. Não que, como leitora, tivesse passado incólume de seus efeitos antes, mas só hoje percebo que ler um poema não se configura, necessariamente, como experiência de poesia. Afinal, ler um poema, como nos adverte Blanchot, não é ler ainda um poema, nem mesmo é entrar, por intermédio desse poema, na essência da poesia⁵. Diferente da leitura, que busca no texto a mera “apreensão de sentido” pela decodificação de códigos, a experiência da poesia se processa por um lento processo de contágio, o qual exige, mais do que paciência, insistência – e, principalmente, tempo de maturação.

O contato com o poema sempre deixava em mim uma falta e ao mesmo tempo a angústia de um quase furto: roubava-me tempo, e o prazer contrariado que sua leitura me

1 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Seleto em prosa e verso*. Estudo e notas de Gilberto Mendonça Teles. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

2“Confidência do Itabirano” (*Sentimento do mundo*). In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1967, p.101.

3 “A máquina do mundo” (*Claro enigma*). In: ANDRADE, Op.Cit., p.271.

4“Amar” (*Claro enigma*). In: Ibid., p.247.

5 BLANCHOT, Maurice. "A morte possível". In: BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.83.

oferecia não parecia constituir, em si, um substituto válido. Sempre aquela proposição escorregadia, nunca certa, mas hesitante e esquiva. Sempre aquela iminência de revelação, é agora, será dessa vez – ímpeto em suspenso, pausa infinita. E, no entanto, voltava, pela falta insatisfeita, para que tudo começasse de novo (e diferente), outra vez.

Se a morte de todo e qualquer poema se encontra na esclerose otimista da sua compreensão, para retomar aqui as palavras de Silviano Santiago⁶, então a radicalidade que o esforço desse contato exige talvez se encontre não nos termos de um fatal “aprendizado” que se possa, com sôfrego esforço, empreender, mas justamente na disponibilidade de um teimoso desaprendizado, atento e maleável (permeável, até) à permissão de um contágio em que a linguagem é travessia: desaprender a ler o poema na busca sedenta pelo enigma solucionado; desaprender a escrever o texto, no desespero angustiado pelo ponto final.

O que hoje me parece óbvio custou um bocado de tempo e algumas crises e só foi conquistado depois daquele longo período de luto necessário em que se engaveta o texto por um período indeterminado de anos e se pede: “me esqueça.”

Sendo assim, não é livre de angústia que constato agora, pelo olhar contaminado de outras leituras que continuam por se fazer, que a intenção expressa na frase de abertura da dissertação desenvolvida no mestrado permanece a mesma: “O intento desta pesquisa é o de capturar um movimento da produção poética de Drummond [...]”.

O peso de tal constatação repousa mais no reconhecimento de trabalho inconcluso do que propriamente na impressão de retrocesso. Mas, afinal, se a busca incerta a que se lança o poeta é sempre e fatalmente incompleta, podemos pensar, analogamente e resguardadas as devidas proporções, que a busca a que se lança o leitor/pesquisador também nunca se resolve por completo, já que o caminho está sempre por se realizar.

Dentre outras questões, na pesquisa de mestrado – cujo objeto de estudo foram as quatro obras consideradas “metafísicas” da poética drummondiana – quis pensar de que modo se processava o “inventário das perdas” através do qual se manifesta aquele particular desconcerto dramatizado pela poesia de Drummond, de maneira mais evidente.

6 SANTIAGO, Silviano. “Singular e anônimo”. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.60-61.

A despeito do tom geral atribuído às obras do período, ou seja, o de um sentimento de dissolução do finito, em que a memória criativa do poeta passaria a incorporar um registro tenso e dolorido, pelo qual o diálogo com as imagens do passado poderia ser lido de um modo trágico ou dramático, poemas como “Memória”, de *Claro enigma*⁷, ou “A um hotel em demolição”, de *Vida passada a limpo*⁸, por exemplo, destoavam do conjunto por afirmar o valor positivo do resto.

Em “Memória” (seria melhor dizer: “na” memória) são as coisas findas que assumem o protagonismo:

Amar o perdido
deixa confundido
este coração,

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão

Nossa sensação intuitiva parece denunciar a existência de um paradoxo, pois costumamos acreditar que as coisas que acabaram não permaneceram. Os versos, entretanto, sugerem o contrário: as coisas findas ficarão porque provavelmente se cristalizaram, desprezaram-se da realidade (que é fluxo, transformação, incerteza) e tornaram-se forma, ideia. Tornaram-se, afinal, memória. A sutileza de que se vale o poeta para sugerir a permanência do “desrealizado” (no sentido daquilo que se furtou de finitude) fica evidente na sugestiva imagem da “palma da mão”: ao contrário do tato refinado e reconhecedor de diferenças da ponta dos dedos – que tocam, experimentam, acariciam –, a palma da mão, mais

⁷ANDRADE, 1967, p. 239.

⁸ Ibid., p.313.

do que tocar, retém. Se algo não pode mais ser sentido na palma da nossa mão, não nos pertence mais.

O outro poema a que me referi, “A um hotel em demolição”, trata exemplarmente da “morte” de um edifício: o Hotel Avenida, inaugurado na Avenida Central à época de Pereira Passos, segundo informação de José Maria Cançado, em 1911, e demolido em fins dos anos 1950⁹. O nome do hotel já anuncia o mosaico que constitui o prédio: são caixeiros viajantes, artistas, estrangeiros (em serviço ou a passeio), profissionais em busca de colocação, padres, prostitutas, políticos, militares, moribundos, amantes, reunidos em planos contrastantes, superpostos, mas não excludentes entre si, que coabitam a passagem transitória, o eterno fluir:

Todo hotel é fluir. Uma corrente
atravessa paredes, carreando o homem,
suas exalações de substância. Todo hotel
é morte, nascer de novo; passagem [...]

Essa contraparte do trabalho de memória, em sua poesia, parecia então sugerir outra face de seu aprendizado poético pela qual a incorporação das coisas findas, dos restos e dos resíduos, enquanto insumo poético, apresenta-se enquanto possibilidade de “conhecimento”, cuja própria etimologia nos favorece a proposição – *connaissance* (conhecer) > conhecimento > *cognoscere* > gênese e *gignosko*, correspondendo, portanto, a um *co-nnaissance*, ou seja, a um co-nascimento¹⁰: diferente, pois, do escombros, degradação sem retorno, a ruína, resto quebrado, que portanto não se pode mais recompor em um sentido pleno¹¹, comporta em si o

9 Em seu lugar foi construído o Edifício Central, inaugurado em 1961, no “estilo internacional” da arquitetura modernista. Segundo ainda Cançado, na biografia do poeta, foi em uma das páginas de anúncio da revista *Fon-Fon!*, postas ao alcance de Drummond por Ninita Castilho, que Carlito “viu pela primeira vez a fachada meio babilônica, meio babélica do Hotel Avenida, no largo da Carioca, no Rio.” Há na descrição do Hotel, ao longo do poema, essa característica de “colmeia humana”, que é justamente a impressão que se tem diante da fachada do edifício, publicada na revista. Cf. CANÇADO, José Maria. *Os Sapatos de Orfeu*: biografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 2012, p.40.

10 Cf. BOSI, Viviana. “A imagem na poesia: Jorge de Lima”. In: *O Poema: Leitores e Leituras*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p.38.

11 VECCHI, Roberto. “O que resta do trágico. Uma abordagem no limiar da modernidade cultural brasileira”. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto. (Orgs.) *Formas e mediações do trágico moderno*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004, p.116.

caráter de potencial transformação, caráter este que lhe permite se colocar como motor para reconstrução.

A impressão que então se delineava era a de que, mesmo em um período de obras densas e herméticas, o modo de tratamento conferido aos dados da memória não se reduzia ao sentimento de dissolução, pelo qual comumente se toma a poesia que ficou conhecida como o “quarteto metafísico” da poética drummondiana. Apresenta-se, assim, o que parece configurar o primeiro sintoma daquilo que mais tarde sofreria o necessário amadurecimento da hipótese de trabalho: a problemática posição do poeta diante do tempo.

Aliada à desconfiança quanto a uma posição irredutível do artista em relação aos dados do tempo de outrora, assomava-se a indagação despretensiosa: por que não escolhera, afinal, o poeta, como pórtico de sua obra em versos, o famoso “No meio do caminho”¹², talvez o mais conhecido de seus poemas (ao lado de *José*¹³)? Ou mesmo “Explicação”, conforme sugestão feita por Mário à época de sua apreciação do caderno de versos *Minha terra tem palmeiras*, rascunho do que mais tarde daria origem ao livro estreante, de 1930?¹⁴

A resposta que justifica a escolha nada fortuita do “Poema de sete faces” como marco de sua estreia oficial enquanto poeta parece apontar, além do pluralismo óbvio de sua poesia, aquilo que talvez se apresente justamente como ponto nevrálgico de que se vale, se não toda, pelo menos boa parte da crítica de sua obra, ou seja, o jogo poético que se constrói entre “a altivez de um sujeito decididamente fincado em seu próprio posto de observação” e “o

12 Publicado pela primeira vez na *Revista da Antropofagia*, n.3, julho de 1928, portanto, dois anos antes de *Alguma poesia* vir a lume.

13 Impressão compartilhada pelo próprio poeta. Cf. RESENDE, Otto Lara. “Há dez, vinte anos”. In: RESENDE, Otto Lara. *Bom dia para nascer*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.132.

14 Em carta do dia 3 de junho de 1926, Drummond envia a Mário cópia do que ele chama “caderno de versos”: “Foi o que pude arranjar como papel e como obra. [...] De sorte que este caderno não contém tudo. Mas contém o melhor (Minha terra tem palmeiras, esboço de livro que peço licença para te dedicar). A primeira parte é só por amizade que te comunico. Sei que são versos inferiores, até penumbriados; só valeu como documentação. Tem muita lagrimazinha besta e muito estrepe sentimental nesses papeis. Você dê o devido desconto e me queira sempre bem.” Os poemas, em sua maioria, foram depois reunidos no livro de estreia *Alguma poesia*. Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de.; ANDRADE, Mário de. *Carlos & Mário: Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Org. Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002, p.220. A respeito de “Explicação”, conforme me referi acima, Mário comenta, em carta resposta do dia 1º de agosto de 1926: “*Explicação*, peso pesado. Mesma coisa que 'Eu protesto' porém sem besteiras e muito mais melhor. Forte mesmo. Eu botaria isso no começo do livro que nem Prefácio.” (ANDRADE; ANDRADE, Op. cit., p.233)

sentimento de desamparo desse mesmo sujeito, que bem desejaria realizar sem culpa os tantos desejos”¹⁵.

Como se sabe, a base dessa antinomia geral em torno da qual costumamos pensar sua poesia já era reconhecida por Mário: encontro (e desencontro) da alta inteligência com a profunda timidez do poeta, “coisas que se contrariam com ferocidade”¹⁶. A contradição estaria entre o impulso para a ação, a que a análise e a inteligência das situações instigam, e as barreiras emocionais, que a personalidade do tímido ergue à sua volta (dessa mesma instância contraditória nasceria também o sentimento de culpa, já esquadrinhado por Antonio Candido¹⁷).

Nos anos seguintes, a crítica retoma a mesma proposição feita por Mário, mas com diferentes roupagens definidoras.

Veja-se, por exemplo, a leitura basilar de Antonio Candido, quando indica as duas polaridades que marcariam, a partir de *Sentimento do mundo* e *José*, a “obra madura” do poeta de Itabira (oscilando entre “a preocupação com os problemas sociais” e “os problemas individuais”, “ambos referidos ao problema decisivo da expressão”¹⁸); a conhecida proposição de Affonso Romano de Sant'Anna, quando situa a obra poética de Drummond em três momentos principais (o eu maior que o mundo, o eu menor que o mundo e o eu igual ao mundo¹⁹); os comentários de John Gledson, quando se refere à tensão entre o eu e o mundo enquanto “traço inequívoco” da poesia drummondiana²⁰; ou, mais recentemente, Alcides Villaça, quando defende a ideia de que a posição tensional estabelecida entre *gauche* e mundo

15 VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac e Naify Editor, 2006, p.16.

16 ANDRADE, Mário de. “A poesia de 1930”. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p.37.

17 Cf. CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p.67.

18 CANDIDO, Op. Cit.

19 SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

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

articular-se-ia segundo movimentos dramáticos de uma oscilação, traçada ao longo de toda a sua poesia, encontrando somente “algum repouso nos livros de velhice”²¹.

Do sereno amadurecimento ao tempo entrecruzado

Apesar ou justamente em decorrência das inquietações motivadas por uma postura aparentemente conflituosa do poeta diante do tempo, afirmou-se, do *gauchismo* dos livros iniciais à poética memorialista dos tempos de maturidade, passando pela preocupação social de *A rosa do povo* e o “classicismo absenteísta” do período de *Claro enigma*, uma recepção crítica ainda refém do ideal harmônico, totalizador, da obra de arte, acostumada, pois, a pensar o percurso da sinuosa trajetória, descrita pelo *gauche* de Itabira, nos termos de um linear amadurecimento.

Basta lembrar que a propósito “dos últimos livros” do poeta Candido situaria o “intuito autobiográfico” de *Boitempo* não pelo aspecto da autoanálise, da dúvida, da inquietude ou do sentimento de culpa (vestimentas pelas quais, segundo o crítico, traveste-se a maior parte da lírica drummondiana), mas justamente em aproximação àquele mesmo “sentimento” configurador que encontramos em alguns poemas de *Lição de coisas*, ou seja, o do sujeito que não só encara o mundo como espetáculo como também se inclui “deliberadamente a si mesmo na trama do mundo como parte do espetáculo, vendo-se de fora para dentro”: “Dir-se-ia então que a tonalidade dos últimos livros é fruto de uma abdicação do individualismo extremado, em favor de uma objetividade que encara serenamente o eu como peça do mundo”²², aspecto que viria a se tornar uma espécie de lugar-comum da crítica posterior.

De fato, nos anos seguintes, Affonso Romano de Sant'Anna apresentará a defesa de uma insistência crescente do poeta, especialmente a partir de *Claro enigma*, em incorporar o interesse de “salvar da destruição a intemporalidade da memória”²³. Nesse sentido, ao tratar das várias dimensões de tempo, assinaladas pelos versos drummondianos, também Fábio

21 VILLAÇA, Op. cit., p.137.

22 CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo: Ed. Ática, 1989, p.55-56.

Lucas entende que a memória, em Drummond, é um “estado de unidade completa”²⁴, em estreita aproximação à defesa de José Guilherme Merquior, para o qual a lembrança, nos anos maduros de *Boitempo*, avultar-se-ia como uma espécie de “reconciliação”, finalmente alcançada²⁵. Por tal perspectiva, tanto o tempo da maturidade quanto o tempo da infância, que Alcides Villaça entende pela confluência de duas vozes – a do menino, “em seu tempo antigo que se convoca sempre no presente da enunciação”, e a do velho poeta, inteiramente sugestiva e subterrânea, “que se cala para ouvir o menino, sem deixar, no entanto, de se oferecer como perspectiva futura para o presente da infância” – estariam, então, traduzidos em *Boitempo* por um íntimo sentimento de reconciliação²⁶.

O que se pode, pois, depreender das leituras destacadas é a ideia de que a poesia, produzida na velhice ou nos tempos de “maturidade”, especialmente aquela que se afirma em contiguidade às raias da memória, apresenta-se, pois, pelo signo de um justo desejo de totalização da própria história, tanto a individual e social testemunhada quanto a “história” poética da obra geral, na tentativa de totalização ou de reunião dos fragmentos²⁷.

Anseio de totalização ou de (re) organização do vivido a que parece responder o próprio intuito “organizador” de Drummond em relação à sua obra. Na edição comemorativa de *Poesia Completa*, trazida a público no ano do centenário de seu nascimento, a nota editorial elucida:

23 “A poesia de Drummond é essa reunião [...]. O poeta, ao contrário do homem comum, “procura essencializar sua vida através de uma memória escrita. Reúne-se em meio às ruínas, ajunta seus fragmentos, procura ordenar seu caos e figurar um cosmos” (1980, p.193). Affonso chega mesmo a fornecer mostras dessa "reunião" dos fragmentos intentada pelo poeta em torno de um todo coerente pelo rearranjo dos sentidos.

24 LUCAS, Fábio. “Drummond: Dentro e Fora do Tempo”. In: LUCAS, Fábio. *Razão e Emoção Literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1982, p.108.

25 “O livro não é sequer catártico: sua inspiração geral é a paz, a serenidade de alma que sucede à catarse.” MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. Trad. Marly de Oliveira. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2012, p.137. O mesmo diz a respeito do lirismo familiar: “são os textos em que o poeta, uma vez confessados sentimentos muito tempo escondidos aos seus mortos mais caros e próximos, chega a uma serenidade benéfica, a uma espécie de beatitude sentimental [...]” (Ibid.).

26 Op.Cit., p.120.

27 Valendo-se de um “desejo de reconciliação” das partes no todo, John Gledson chama a atenção para a importância da trilogia no entendimento da obra em conjunto do poeta itabirano, argumentando que “o ceticismo de *Alguma poesia*, a fê no poder da língua em *A rosa do povo*, a preocupação com a condição de criatura do homem nos livros imediatamente anteriores, reconciliam-se numa nova harmonia, formando a base da produção poética dos anos mais recentes” (1981, p.275). Para o crítico inglês, estes livros demonstram a coerência da obra inteira, utilizando a riqueza de experiência das coletâneas anteriores.

A presente edição da *Poesia completa* de Carlos Drummond de Andrade [...] segue escrupulosamente as disposições deixadas pelo grande poeta. De *Alguma poesia*, seu livro de estreia, até *A paixão medida*, Drummond de Andrade organizou pessoalmente, em pastas, os diversos títulos de sua vasta obra poética. Todo esse importante material, com correções e variantes do punho do autor, assim como uma valiosa iconografia de seu arquivo pessoal, foi entregue a esta editora pelos netos do poeta, Pedro Augusto e Luis Mauricio Graña Drummond. Todos os livros, como era de se esperar, foram alinhados em ordem cronológica. Vale ressaltar, no entanto, que *Viola de bolso I*, de 1952, e *Viola de bolso novamente encordoada*, de 1955, reúnem-se sob o título único de *Viola de bolso*, assim como as três partes de *Boitempo*, respectivamente de 1968, 1973 e 1979, fundem-se sob este título. [...] ²⁸.

Não apenas o título, no entanto, sofreu alterações: no que se refere às disposições gerais dos primeiros volumes de *Boitempo*, publicados entre 1968 e 1979, poemas que outrora funcionavam como pórtico das primeiras edições – “(In) memória” (*Boitempo I*), “Documentário” (*Boitempo II*) e “Intimação” (*Boitempo III*) – encontram-se agora juntos, configurando uma espécie de introdutório tríplice. Isso sem contar a disposição das seções que subdividiam os volumes: “Caminhar de costas”, “Vida paroquial”, “Bota e espora”, “Um”, “Percepções”, “Relações humanas”, “Outras serras”, “Bens de raiz”, constantes nas primeiras edições, foram suprimidas ou condensadas nas nove partes desta edição de *Poesia Completa* (a exemplo das também nove partes de *Lição de coisas* e de *Antologia poética*, ambas de 1962). De modo que também a apresentação consecutiva de determinados poemas é desfeita em relação às primeiras edições (caso de “Revolta”, “Fuga” e “Comemoração”, por exemplo), enquanto outros passam a ser incluídos em seções diferentes daquelas nas quais figuravam anteriormente (“Quarto de roupa suja” e “Quarto escuro” deixam a seção intitulada “O pequeno e os grandes”²⁹ para compor “Morar nesta casa”; já “O Fazendeiro e a morte”, antes em “Bota e espora”, agora figura em “Fazenda dos 12 Vinténs ou do Pontal e terras em redor”).

28 Cf. “Nota editorial”. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Edição do Centenário, conforme as disposições do autor. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

29 Denominação utilizada somente nas primeiras edições; posteriormente, sofre modificações e passa a figurar como “O menino e os grandes”.

Ignorada a mudança do poema-desfecho que encerra a trilogia, a qual à rápida leitura que porventura se faça dos poemas “rearranjados” de *Boitempo* na edição “definitiva” de *Poesia completa* poderá se apresentar como detalhe de menor vulto³⁰, vislumbra-se então aquilo que se convencionaria entender, implícito no gesto do poeta de reorganizar a sua própria obra poética, como uma tentativa, ainda que virtual, ainda que puramente desejosa, de rearranjar ou de reorganizar as peças do vivido e do inventado no que constitui a sua própria história em uma “história própria”, isto é, um todo único, um livro único, racional e artisticamente elaborado, finito, sintético, resoluto – finalmente reconciliado.

A despeito desta que parece se colocar, em aproximação possível à recepção crítica já assinalada da obra drummondiana, como uma tentativa de rearranjo final da própria “história”, não podemos esquecer que *Boitempo* nasce na contramão de uma série de “características” pelas quais se costumava tomar então a produção poética de um autor como Carlos Drummond de Andrade, por esta época, já renomado e reconhecido nacionalmente. Tais características se referem, especialmente, ao “tipo” de poesia praticada na série, bem como ao tipo de veículo ou meio de divulgação primeiro dos poemas que mais tarde viriam a constituir os três volumes de *Boitempo*.

Em relação ao primeiro dos pontos assinalados, cumpre-nos refletir sobre a atitude drummondiana – destoante em menor grau, já que se encontra justificada dentro do panorama geral de renovação que representou o Modernismo no Brasil, e seus desdobramentos – de ter escolhido como palco de suas “memórias” justamente o verso, em detrimento de uma extensa tradição de “memórias” escritas em prosa, no país, e em relação à qual poderíamos citar, com Davi Arrigucci Jr.³¹, nomes como Visconde de Taunay, Joaquim Nabuco, Helena Morley, Francisco de Paula Ferreira de Rezende, Oliveira Lima, Gilberto Amado, Cyro dos Anjos, Graciliano Ramos e Afonso Arinos.

30 Ao contrário do último volume, *Esquecer para lembrar*, que encerra a trilogia com “A língua e o fato” (ANDRADE, 1973, p.166-167), após uma longa sequência de poemas sobre a iniciação na vida jornalística, Drummond escolhe como desfecho de *Boitempo*, na edição do centenário de *Poesia completa* (2002), o sugestivo poema intitulado “Morto vivendo” (ANDRADE, 2002, p.1183), outrora constante em *Boitempo II* (ANDRADE, 1973, p. 166).

31 Cf. ARRIGUCCI, Davi. “Móvil da memória”. In: ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 2001, p. 74.

Ainda que se avultem as “memórias” como um tipo de obra complexa, desconcertando-nos, logo de imediato, “pela exuberância de suas múltiplas faces”³², julga-se ser possível aproximar ao tipo de produção verificável na tríade memorialista do poeta mineiro o nome e a obra de outros dois escritores, também mineiros, também modernistas: Murilo Mendes e Pedro Nava, os quais, em um período no qual a vida brasileira se via duramente cerceada pela austera repressão política, encontravam também nas lembranças a matéria de suas rumações literárias.

Pode-se situar, nesse sentido, o ano de 1968³³ como ponto chave nas configurações da memória entre os nossos modernistas: pela Sabiá, editora criada por Fernando Sabino e Rubem Braga em 1967 e que existiu até 1970, quando então foi vendida para a editora José Olympio, foram publicados, naquele ano, *Boitempo I* (ocasião em que sai acompanhado do livro *A falta que ama*³⁴) e *A idade do serrote*³⁵, de Murilo Mendes. A respeito do lançamento deste último, Drummond escreveria, em dezembro daquele mesmo ano:

Enquanto os astronautas americanos giram em redor da Lua, um poeta brasileiro gira em redor do tempo. Murilo Mendes acaba de realizar um voo rasante em torno das primeiras décadas do século, 1901 a 1915. [...] Murilo, temponauta que explorou em Roma um fabuloso e concreto passado mineiro, à luz do cometa de Halley.

Em referência aos preparativos do que viria a configurar, no ano seguinte, a chegada do homem à Lua, Drummond não hesita em comparar o escritor a uma espécie de viajante, não do espaço, mas “temponauta” – distante, portanto, do mero “astronauta”, que desbrava

32 ARRIGUCCI JR. Op. Cit., p.70.

33 1968 é também o ano da morte de Manuel Bandeira, além, é claro, do famigerado AI-5.

34 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo & A falta que ama*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968. *Boitempo II – Menino antigo*, sai em 1973 (ANDRADE, Carlos Drummond de. *Menino Antigo – Boitempo II*. Rio de Janeiro / Brasília: José Olympio; INL, 1973), enquanto que o último deles, *Boitempo III – Esquecer para lembrar*, viria somente em 1979 (ANDRADE, Carlos Drummond de. *Esquecer para lembrar – Boitempo III*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979).

35 Conforme se pode ler na belíssima edição trazida a público em 2014, pela Cosac Naify, “*A idade do serrote* foi publicado originalmente em 1968 pela editora Sabiá, do Rio de Janeiro. Esta foi sua única edição em vida do autor. O livro foi republicado em 1994 no volume *Poesia completa e prosa* organizado por Luciana Stegagno Picchio (editora Nova Aguilar, do Rio de Janeiro). Teve ainda uma terceira edição em 2003 pela editora Record, do Rio de Janeiro.” Cf. MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. Texto Carlos Drummond de Andrade; posfácio Cleusa Rios Passos. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.171.

pontos luzidios, mas fixos, no céu –, por natureza explorador da estranha mobilidade daquilo que parece, desde sempre, revelado a nós pelo signo de uma eterna permanência estática, petrificada, definida.

Ao final do mesmo texto, que na ocasião sai publicado ao lado de uma fotografia da Lua, Drummond aproveita-se – não por acaso, como veremos – da evocação luminosa do cometa, para, “sem cerimônia”, anunciar o lançamento de outro livro, igualmente editado pela Sabiá: *Boitempo*, “também de memória poética, também sob o clarão de Halley, que varreu de luz a minha geração em 1910. Conto a meu modo, em verso, os bichos, as cores, as vozes, os problemas daquele tempo, presentificado.³⁶

De Pedro Nava, por sua vez, Drummond comentará *Baú dos ossos*, cujo exemplar fora entregue pelo amigo em 18 de fevereiro de 1972:

Seus guardados nada têm de fúnebre. Do baú salta a multidão antiga de vivos, pois este médico tem o dom estético de, pela escrita, ressuscitar os mortos. E não só eles, mas também o espaço e o tempo em que suas vidas se situaram são restituídos por um criador poderoso, que se vale da memória como serva da arte³⁷.

Os originais de *Baú dos ossos*, que aliás também teve sua publicação de estreia pela Sabiá, indicam que Nava começou a redigi-lo em 1º de fevereiro de 1968 (mesmo ano, portanto, que o da publicação de *Boitempo I* e *A idade do serrote*) e terminou em 15 de outubro de 1970. Entre 1972 e 1983, já perto dos setenta anos e possivelmente contagiado pela iniciativa das publicações de seus conterrâneos, Pedro Nava aventura-se pelas incursões da memória, cuja extensa laboração se pode apreciar nos seis extensos volumes que constituem sua prosa memorialista, de *Baú de ossos* (1972) a *O círio perfeito* (1983), passando por *Balão cativo* (1973), *Chão de ferro* (1976), *Beira-mar* (1978) e *Galo das trevas* (1981).

36 ANDRADE, Carlos Drummond de. Murilo Mendes, Temponauta. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29 dez. 1968. 2. cad. Murilo responde Drummond com carta de 25 de janeiro de 1969, escrita em Roma, agradecendo “a publicidade” e manifestando interesse ansioso por *Boitempo*: “Rogo-lhe dizer na Sabiá para me (nos) mandarem o livro logo que sair, please.” (MENDES, 2014, p.170).

37 ANDRADE, Carlos Drummond de. Baú de surpresas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 out. 1972. Cad. B, p.5.

Drummond, que não deixará de apreciar a obra do amigo em outros textos – “Nava contando e revelando”³⁸, por exemplo, que sai em 1979, mesmo ano de lançamento de *Boitempo* III – insiste, também aqui, no signo da mobilidade, atrelado ao tempo, ou à concepção de tempo. Mais adiante, ainda em “Baú de surpresas”, o poeta afirmará que as coisas começam a se revelar “em torno de um menino que tem dimensão normal de menino”, certo modo de olhar, acrescentaríamos, que a despeito do tempo transcorrido, permanece infantil, contagiado e tomando posse das coisas: “Dois passados se justapõem”, prossegue Drummond, “e formam um tecido contínuo com o presente do narrador [...]”³⁹, o que nos sugere, pela perspectiva que ora se propõe, a insurgência de uma terceira temporalidade, prenhe de rachaduras, de relâmpagos fulgurantes, em que tudo, apesar da gravidade com que as coisas envelhecem, permanece incomodamente vivo, capaz de nos mobilizar pelo choque de um contato até mesmo aterrador.

Guardadas as diferenças cabíveis entre os três escritores aqui elencados, interessa, de imediato, assinalar os pontos de contágio que se podem verificar entre Drummond, Mendes e Nava, especialmente pela intenção, já anunciada (e a qual se apresenta como uma exigência necessária), de traçar um pretenso “lugar” de *Boitempo*, ocupado não só em meio à vasta crítica da obra drummondiana, mas também em relação ao desenvolvimento da história literária no país.

Uma vez identificadas e justificadas as possíveis zonas de confluência de *Boitempo*, gostaria agora de retomar a (aparentemente) despreziosa evocação que faz Drummond, comentando Mendes, daquele que, descerrando o deslumbrante véu da morte nos céus do mundo, parece ter demarcado uma espécie de “limite”, um “clarão de consciência”, porquanto nos falte melhor definição, nos artistas que, ainda meninos, no início do século XX, para o estarrecedor espetáculo dos céus lançavam, então, um olhar de “deslumbrado horror”: o cometa e a queda da inocência; o cometa e a dissolução dos valores; Halley e o fim. Em Murilo: “Passagem do cometa de Halley. A subversão da vista. A primeira ideia do cosmo.”⁴⁰

38 Na ocasião, Drummond comenta *Beira-mar*, quarto livro da série memorialista de Pedro Nava. Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. “Nava contando e revelando”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 jan. 1979. Cad. B, p.5.

39 ANDRADE, 1972, p.5.

40 MENDES, 2014, p.10.

Em Oswald: “[...] uma correria na vizinhança. Toda gente foi para a rua e pela primeira vez ouvi falar em fim do mundo”⁴¹. Em Drummond, muito antes de figurar no segundo volume *Boitempo*⁴², o cometa Halley já despontava em “Desfile”, poema de *A rosa do povo*⁴³ (“sulco de prata de Halley /despenhadeiro da infância.”), ressurgindo na sugestiva crônica intitulada “O fim do mundo”, de *A bolsa e a vida*⁴⁴.

José Maria Cançado relata que na fatídica noite de julho de 1910 o menino Drummond, então com sete anos, fora acordado sem tempo de se vestir: na frente de sua casa, um grupo de pessoas formava uma espécie de “defesa civil improvisada” para a situação, esperando, como se não houvesse mais tempo, que os moradores do sobrado descessem. Apesar de comum – já que em Itabira os enterros eram geralmente noturnos –, naquela ocasião o cortejo que se formara à frente da casa dos Andrade parecia diferente, “um pouco mais animado e mais sinistro ao mesmo tempo, pois a previsão e o rumor eram de que se partia dali para uma viagem definitiva.”⁴⁵

Mais de cinquenta anos depois, Drummond trazia a público um poema inteiro dedicado ao episódio no qual o cometa fora visto em pompas de espetáculo, com sua cauda luminosa atravessando o planeta:

Cometa

Olho o cometa
 com deslumbrado horror de sua cauda
 que vai bater na Terra e o mundo explode.
 Não estou preparado. Quem está,
 para morrer? O céu é dia,
 um dia mais bonito do que o dia.
 O sentimento crava unhas
 em mim: não tive tempo
 nem mesmo de pecar, ou pequei bem?
 Como irei para Deus sem boas obras,
 e que são boas obras? O cometa

41 ANDRADE, 2002, p.53.

42 ANDRADE, 1973, p.159.

43 ANDRADE, 1967, p.179.

44 Ibid., p.871-872.

45 CANÇADO, 2012, p.36-37.

chicoteia de luz a minha vida
 e tudo que não fiz brilha em diadema
 e tudo é lindo
 Ninguém chora
 nem grita.
 A luz total
 de nossas mortes faz um espetáculo⁴⁶.

Tal como se fugisse de si mesmo, o corpo celeste incandescente e espetaculoso vai descortinando no céu o véu de sua luz, rastro duplo de beleza e anúncio de morte. Ainda que a voz do menino constata, com desespero, a angústia de um sentimento de “despreparo” diante da morte (“Não estou preparado. Quem está,”), ou de um tempo esgotado antes do tempo (“não tive tempo / nem mesmo de pecar”), o íntimo reconhecimento diante do fatídico instante final que se aproxima não deixa de carregar, em si, o grão do fascínio, curioso e estarecido, de quem viu o céu da noite se tornar dia, “um dia mais bonito do que o dia”.

Não é incomum encontrar na cultura popular a figura do cometa associada à ideia de mensageiro de más notícias ou pressagiador da destruição. Em 1997, por exemplo, 39 pessoas da seita *Heaven's Gate* cometeram suicídio coletivo por ocasião da passagem do cometa Hale-Bopp. Mas talvez tenha sido Mark Twain o caso mais célebre de “partida definitiva” em companhia de um cometa: nascido durante uma das passagens de Halley, Twain morreria 74 anos depois, em decorrência de um ataque cardíaco, exatamente um dia após o astro passar mais próximo da Terra.

Especificamente em relação à passagem deste último no início do século XX, e como bem demonstrado pelos jornais da época, o evento parece ter sido marcado pelo clima de pânico generalizado, já que a perspectiva era de morte iminente: ao passar pela Terra, o cometa Halley fatalmente causaria uma explosão sem precedentes⁴⁷.

Na entrevista concedida a Luiz Fernando Emediato, em 15 de agosto de 1987, quando questionado sobre qual teria sido sua recordação infantil mais marcante, Drummond apressou-se em confessar: “O cometa Halley. É a lembrança mais profunda, pois realmente foi deslumbrante. Eu tinha sete anos. Eu não estava esperando aquilo, não estava preparado, vivia na rotina, brincando...”⁴⁸. A relação entre Drummond e Halley, no entanto, vai muito além de uma espetacular “lembrança de infância”, pois, apesar de a passagem do cometa não ter

46ANDRADE, 1973, p.159.

provocado mais do que uma luminescência no céu, era a sensação de um mundo “fora dos eixos” aquilo que parecia ter se instalado para sempre em certo modo de ver do poeta, por esta época, ainda menino.

Anos mais tarde, sentimento semelhante retornaria após um fato, no mínimo, surpreendente na vida de um aluno cujo rendimento era exemplar e que chegava até a colecionar medalhas: a expulsão do colégio por “insubordinação mental”. No fatídico episódio, evocado em redondilhas no poema “Certificados Escolares”⁴⁹, após ser louvado com justiça,

por ter galgado na liça
este sonhado ouropel:
o posto de coronel
em francês, inglês latim,
Que Deus o conserve assim.

o destino desse sujeito é colocado em dúvida. Conforme nos elucidava José Maria Cançado⁵⁰, ao que sugere, a permanência do poeta no Colégio Anchieta parece ter sido permeada pelo constante conflito entre obediência/ insubordinação. Declarando-se “anarquista”, Drummond ganhava o respeito dos colegas, já que passava a ser o diferente:

47 Segundo Rose Sacconi, notória foi a contribuição da imprensa da época para a instalação dessa atmosfera apocalíptica. O jornal americano *Free Press*, por exemplo, dedicou a primeira página a especulações em torno das consequências de uma provável e iminente colisão: quando o cometa atingisse o planeta, “o incêndio resultante seria tão brilhante que todas as pessoas ficariam imediatamente cegas, ao mesmo tempo que o calor vaporizaria tudo”. A maior preocupação era a de que a cauda do cometa (a uma distância de 22 milhões de quilômetros da Terra, no ponto de maior aproximação, no dia 18 de maio) esbarrasse na superfície terrestre e não conseguisse fazer a travessia no horizonte. Como era de se esperar, as previsões pessimistas dos astrônomos resultaram numa onda de tumulto pelo mundo, onde algumas pessoas já se despediam de parentes e amigos, prevendo o fim inadiável; outras pediam aos médicos antídotos contra os gases venenosos que envolveriam a Terra; padres e pastores realizavam cerimônias religiosas noite adentro e, em San Francisco, norte-americanos enchiam barris com água de chuva, na esperança de escapar do calor da cauda do cometa que se aproximava. No dia 20 contudo, transcorrido o aguardado “Dia D” da passagem de Halley, o jornalista José Feliciano apenas confirmou ao leitor: “Nada aconteceu, porque nada podia acontecer”. O jornal *World*, de Nova Iorque, publicou: “Não se viu entre nós o gás cianogênio, nem a prevista colisão celeste. Não veio ainda o fim do mundo. O espetáculo esperado não se produziu e Nova Iorque voltou à vida normal, com a sensação de ter sido burlada...”. Cf. SACONI, Rose. Cometa Halley atíça fantasias no mundo. *O Estado de S.Paulo*. 19 mai. 2010. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/noticias/geral,cometa-halley-atica-fantasias-no-mundo-imp-,553714>. Acesso em: 03 out. 2019.

48 EMEDIATO, Luiz Fernando. Drummond. *O Estado de S. Paulo*. 19 out.1986. Cad. 2. p.291.

49 *Boitempo* III, ANDRADE, 1979, p. 121.

50 2012, p.66-72.

Sou anarquista. Declaro honestamente.
 (A tarde vai cerzindo no recreio
 o pano de entrecortada confissão.)⁵¹

Cançado segue explicando que o jovem Drummond chegou até mesmo a escrever, escondido, uma novela de verve transgressora, cuja personagem principal era uma “formiga filósofa”. Mas a atitude de revolta do garoto que achava os colegas um bando de “carneiros de lâ obedientes” se manifestava abafada pela cultura de obediência e aceitação dos valores e normas da instituição: na entrada do colégio, a imagem de Inácio de Loyola, criador da Companhia de Jesus, e a de José de Anchieta, subjugando ao mesmo tempo um leão e uma índia, eram acompanhadas da inscrição, em latim: “Obedece como um cadáver”. Em “Recusa”⁵², o garoto “anarquista” questionará:

Não entendo, não engulo este latim:
Perinde ac cadaver.
 “Você tem que obedecer como um cadáver.”

Em entrevista a Pedro Bloch⁵³, Drummond contou o quanto sofreu de pesadelo por causa dessa expulsão, não tanto pelo medo da reação do pai, mas pela inadequação quase infinita que sentia entre a “infração” e o castigo da expulsão. Também em “Autobiografia para uma revista” o poeta comenta o episódio da “saída brusca do colégio” como sendo, talvez, aquele que marcou “a primeira cisão”, o início da perda de inocência do menino e seu ingresso no mundo adulto: “teve influência enorme no desenvolvimento dos meus estudos e de toda a minha vida. Perdi a Fé. Perdi tempo. E sobretudo perdi a confiança na justiça dos que me julgavam”⁵⁴.

51 “Segundo dia” (*Boitempo* III). In: ANDRADE, 1979, p.95). O apelido que recebera no colégio aparece ainda em outro poema do mesmo livro, intitulado “Marcas de gado da alma” (*Ibid.*, p.102).

52 *Boitempo* III. In: ANDRADE, 1979, p.105-106.

53 Publicada na revista *Manchete*, em junho de 1963. Cf. RIBEIRO, Larissa Pinho Alves. (Org.) *Carlos Drummond de Andrade* (Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p.74.

54 In: *Confissões de Minas*. ANDRADE, 1967, p.546.

Não é, portanto, sem motivo que Drummond se vale da irradiante evocação do cometa para traçar uma espécie de elo assimilável entre *Boitempo I* e *A idade do serrote*, obras então recém-lançadas à época de seu comentário. Como já assinalado anteriormente, mais do que um deslumbrante espetáculo de luz e de morte iminente, o que a passagem de Halley parece demarcar é uma espécie de “clarão da consciência” pelo qual o indivíduo é confrontado com uma experiência-limite: a da queda de uma situação ilusória de felicidade, na qual outrora repousavam as verdades seguras e apaziguadoras, que se dá pela perda da inocência em seu sentido mais amplo.

Trágico anúncio de um reconhecimento que, por sua vez, parece encontrar justamente no cometa o ponto emblemático de convergência das aproximações, intentadas pelo comentário de Drummond, entre poeta e “temponauta”. Pois, a exemplo do cometa, também o poeta, desbravador da memória, descreverá nos confins do tempo a peculiar trajetória do eterno viajante que não apenas dá a ver o espetáculo de seu aparecimento, por entre clarões de uma incandescente passagem, como também se apresenta, antes de mais nada, enquanto notável espectador do tempo (e não apenas de “seu” tempo). Um espectador pluridimensional, portanto, situando-se (assim como o cometa, dentro e fora do planeta) além do tempo, porque dentro e fora dele.

Considerando ser este um olhar tangenciado “fora” do tempo, importa não perder de vista aqui a difícil relação que por entre a tônica “menor” das peças de *Boitempo* se camufla: muito além da pretensa gênese do *gauche*⁵⁵ dramatizada pela tríade, é, pois, também e ainda, a difícil relação entre o homem e o poder, isto é, entre o poder que o sujeito supostamente possui sobre si e tudo aquilo que o ultrapassa, o que se processa por entre os conflitos paternos e a toda a “história” circunscrita na histórica narrativa da formação, abalo e fortalecimento das antigas estruturas daquilo que representou o século XX.

Mais especificamente no caso dos modernistas, “tão velhos quanto o Século”, a exposição aos múltiplos esfarelamentos do poder em suas mais diversas facetas e estruturas parece ter desempenhado uma função decisiva na laboração artística de suas obras do período. Não por acaso, na crônica de 1962 que relembra a espetaculosa noite tornada dia, Drummond

55 Proposição de Affonso Romano de Sant'Anna. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

chamará a atenção para aquilo que permanece das múltiplas mortes, desastres e dissoluções que acontecem cotidianamente, sejam elas anunciadas, como na chegada de Halley, ou silenciosas, passando até mesmo despercebidas:

A história é cemitério de mundos. [...] Pessoas que aí estão vivas assistiram à morte do mundo em 1º de agosto de 1914, mas estavam lendo jornal e não compreenderam no momento. Era apenas mais uma guerra na Europa, mas acabou com a *belle époque*, a *douceur de vivre*, a respeitabilidade vitoriana, o franco, a supremacia da libra, os suspensórios, o rapé, os conceitos econômicos, políticos e éticos do século XIX – mundo que parecia eterno. Pedacos dele andam por aí, vagando, como o colonialismo, a opressão de grupos financeiros, a servidão civil da mulher, mas pertencem a um contexto liquidado, rabo de lagartixa vibrando depois que o corpo foi abatido⁵⁶.

Evocando aqui o procedimento metafórico de Silviano Santiago, quando este compara o século XX a “um edifício frágil e carcomido”, cumpre lembrar, com o crítico, que até os anos 1930 o “edifício” parecia destinado “a ser palco das grandes revoluções sociais pregadas pelo determinismo histórico inventado no século anterior”. Logo, “era preciso que a estrutura socioeconômica da sociedade de então ruísse para que se levantasse em seu lugar o edifício justo e igualitário das utopias sociais”⁵⁷. Ora, trazidas à tona pelo desmoronamento das antigas estruturas que então sustentavam o século XX, o que as ruínas evidenciam pelo risível ato de seu grotesco “aparecimento” (muito mais que de encobrimento, como se poderia apressadamente supor) é, na verdade, a violência de uma inversão: na relação entre homem e poder, nenhuma posição é estável. Se os ratos exultam, exclamativos (“Que século, meu Deus!”⁵⁸), na ânsia de roer o antigo edifício, é simplesmente porque, no mundo dos homens prontos a devorar, os “roedores” se apresentam, antes de mais nada, como aqueles que, reunidos⁵⁹, mostram-se capazes de abocanhar os melhores pedaços, em morosa continuidade às antigas estruturas que outrora pareciam desmoronar.

56 Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. “Fim do mundo” (*A bolsa e a vida*). In: ANDRADE, 1967, p.871-872.

57 SANTIAGO, Silviano. Entre Marx e Proust. *Folha de S. Paulo*, São Paulo. Folhetim, 21 jun. 1981, p. 3-5.

58 Poema “Edifício Esplendor” (*José*). In: ANDRADE, 1967, p.123.

59 Impossível não citar aqui o célebre conto de Lygia Fagundes Telles, “Seminário dos ratos”, cujo livro homônimo sai em 1977. Cf. TELLES, Lygia Fagundes. *Seminário dos ratos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Interessante, nesse sentido, observar que apesar do possível confronto às antigas instituições que se pode ler no modo de o escritor memorialista encarar os dados da “realidade” – isto é, não enquanto “matéria sólida” de um tempo apreensível e linear, como querem as instituições, o progresso e a ciência, mas simplesmente como fragmentos, resíduos daquilo que insiste em retornar –, à época de sua publicação *Boitempo* pareceu representar, no mínimo, um parêntese na obra poética drummondiana, conforme nos atesta o depoimento pessoal de Alcides Villaça:

Minha reação imediata à publicação do primeiro *Boitempo*, como a de muitos leitores de Drummond, marcou-se pelo sentimento de frustração de quem aguardava um novo movimento de uma grande sinfonia em processo e foi surpreendido com retalhos de música incidental ⁶⁰.

Estamos aqui, de fato, muito distantes daquela poesia produzida nos momentos considerados de alta dicção do poeta, como é o caso dos versos corais de *A rosa do povo* e mesmo do classicismo absenteísta de *Claro enigma*: trazidos à tona em um momento no qual a ditadura se via novamente fortalecida, os versos a respeito de Itabira, da infância e do tumulto dos clãs sugeriam “ter deixado longe o habitual registro dramático” para se fixarem “mais prosaicamente em cadência de crônica”⁶¹.

Silviano Santiago já havia notado que a escrita de memória dos velhos modernistas (Drummond, Mendes e Nava) vinha se afirmando, desde a década de 1960, como “a principal herança” verificável na tendência narrativa de cunho memorialista ou autobiográfico, presente na faceta literária que ascende com o retorno dos ex-exilados. Os modos, no entanto, eram menos abertos: com a explicitação do comportamento memorialista ou autobiográfico, desloca-se a espinha dorsal do fingimento para a memória afetiva dos escritos, ou até mesmo para a experiência pessoal⁶².

Ainda que esteja se referindo especificamente à prosa literária no Brasil, o crítico não deixa de tocar em um aspecto que julgamos de fundamental importância para se pensar “o

⁶⁰ 2006, p.113-114.

⁶¹ Ibid.

⁶² Cf. SANTIAGO, Silviano. “Prosa literária atual no Brasil”. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.28.

lugar” ocupado por *Boitempo*: conjugando o prazer e a dor de escrever, não raro a tendência de cunho memorialista, especialmente aquela produzida na velhice, acaba por ser tomada pela tese comumente aceita de que “a sensação catártica de botar para fora tanta coisa guardada, de exorcizar fantasmas do passado, matando-os de novo bem mortos no papel”⁶³ só pode ser reflexo “da ausência de desejo, da rigidez de atos e ideias, da improdutividade e da espera solitária da morte”⁶⁴. Dado o caráter reducionista de tais proposições, em nada surpreende, pois, o fato de que em meio à vasta fortuna crítica dedicada à obra drummondiana o lugar ocupado por *Boitempo* tenha se mostrado notadamente inferior, especialmente quando comparado à significativa quantidade de textos dedicados ao conjunto de poemas lançados no período de 1930-1962, considerados os mais profícuos do autor, em termos qualitativos.

Além do “tipo” de poesia verificada nos três volumes que constituem a trilogia (como veremos, “um memorialismo proustiano”, recebido pela crítica nos termos de um conservadorismo autoindulgente), há ainda, conforme já anunciado anteriormente, outro aspecto de especial relevância a ser considerado aqui: a publicação primeira dos poemas de *Boitempo* em veículos “menores”, não necessariamente literários.

Especificamente em relação aos poemas memoriosos da tríade, um rápido levantamento realizado junto ao acervo do poeta, mantido na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, mostrou-nos que Drummond iniciou a publicação de boa parte deles já em 1965, em *Pulso* (RJ). Em carta a Rita de Cássia Barbosa, o próprio poeta esclarece: “*Pulso* não era revista, e sim jornalzinho de propaganda dos produtos do laboratório Sydney Ross, distribuído aos médicos. (Nela colaborava também Guimarães Rosa, alternando os seus escritos com os meus quinzenalmente).”⁶⁵

“O ator”, possivelmente o primeiro deles, é publicado inicialmente na edição de número 171 do periódico, e posteriormente inserido na seção “Caminhar de costas”, de *Boitempo* I⁶⁶. Na edição de número 182, Drummond publica o poema homônimo, “Boitempo”, além de “Litania da Horta” e “Drama seco”, reunidos sob o título “O hoje de

63 Segundo depoimento de Pedro Nava (ARRIGUCCI, 2001, p.68-69).

64Ibid., p.69.

65 Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1981, acervo pessoal.

66 Cf. *Pulso*, RJ, 18 de junho de 1965.

antes”, integrando, mais tarde, o volume I da tríade memorialista, quando são rearranjados em novas seções: “Bota e espora”, “Morar” e “Notícias de clã”, respectivamente⁶⁷. Outros, ainda, daquilo que parece configurar uma sequência, aparecem no periódico em questão: “Nós, antiguidades”⁶⁸ e “No mármore; no papel”⁶⁹, em *Pulso*, e “Morte na obra”, no periódico *O médico*⁷⁰. No ano seguinte, “Ei, bexiga!”, “Signo” e “Repetição”⁷¹; “Surpresa”, “Côro”, “Fazendeiro”, “Tortura”, “Resumo”, “Chamado geral”⁷²; “Primeiro conto”, “Copo d’água no sereno”, “Recinto defeso”, “O criador”, “Liquidação”⁷³; “Criação”, “Água-cor”, “Os excêntricos”⁷⁴. Também em 1966, “Notícia de Segall”, na *Revista Artes*⁷⁵, e “Comunhão”, com ilustração de G. Lizarraga⁷⁶, mais tarde, integrantes da primeira edição de *A falta que ama* (1968), em conjunto com *Boitempo I*. Em 1967, sempre em *Pulso*, “Descoberta”, “Queda”, “Herança” e “Serenata”⁷⁷; “Certas coisas”, todos também incluídos em *Boitempo I*, além de “Flor-de-sêda”, “Coqueiro de Ferreirinha”, “Memória”, “Coqueiro de Batistinha” e “Flor de maio”⁷⁸. No mesmo ano, o poema “Maud”, inserido em *A falta que ama*, sai no Suplemento literário de *Minas Gerais*⁷⁹. No ano de publicação de *Boitempo I & A falta que ama*, 1968, o poema “Casa” é publicado no *Jornal do Comércio*⁸⁰. “Cantilena prévia”, posteriormente

67 Cf. *Pulso*, RJ, 13 de agosto de 1965.

68 *Pulso*, RJ, 04 de outubro de 1965.

69 *Pulso*, RJ, 19 de junho de 1965.

70 15 de setembro de 1965.

71 *Pulso*, RJ, 12 de fevereiro de 1966.

72 *Pulso*, RJ, 10 de agosto de 1966.

73 *Pulso*, RJ, 18 de setembro de 1966.

74 *Pulso*, RJ, 5 de novembro de 1966.

75 S. Paulo, n. 8, set/out 1966.

76 *O Estado de S. Paulo*, 17 de setembro de 1966.

77 RJ, 11 de fevereiro de 1967, n. 210.

78 *Pulso*, RJ, 14 de janeiro de 1967.

79 24 de junho de 1967.

80 RJ, 6 de outubro de 1968.

inserido em *A falta que ama*, é publicado sem a autorização de Drummond no *Diário de notícias*, em Lisboa (1 de janeiro de 1968). Segundo a publicação, o poema foi concedido por Arnaldo Saraiva⁸¹.

Boitempo II – Menino antigo (1973) e *Boitempo III* – Esquecer para lembrar (1979), por sua vez, são integralmente compostos por textos oriundos do *Jornal do Brasil* (RJ). No jornal, eles surgem entre 1970 e 1972 e entre 1976 e 1979, reunidos em blocos e com títulos sugestivos como “Memorial de infância”, “Arquivo histórico”, “Papéis de arca”, “Os guardados da memória”, “Repertório dos antigos” e “Velhas notícias de Minas”⁸².

Já na década de 1950 se falava em “decadência” da obra drummondiana, conforme alude Mário Faustino a respeito, em sua página de “Poesia-Experiência”, veiculada no dia 21 de abril de 1957, no *Jornal do Brasil* (RJ). O próprio Faustino – para quem os velhos poetas (até mesmo os seus preferidos, como Cabral) publicavam, naquele momento, o pior de suas produções nos jornais – chamará de “mediócras” poemas publicados por Drummond em suplementos literários, “deixando de incluí-los em suas obras completas, quando José Olympio as edita”⁸³. E termina provocando, ainda na mesma página: “Esperemos os próximos livros de Drummond (cujos poemas ele naturalmente não publica nos suplementos), para julgar melhor a questão”.

Considerando a apreciação feita, anos mais tarde, por Haroldo de Campos, também poeta e amigo pessoal de Faustino, a “queda qualitativa” parece ter se comprovado na produção drummondiana posterior ao livro de 1962, *Lição de coisas*⁸⁴, “[...] pelo menos a julgar dos poemas divulgados em jornais e revistas [...]”⁸⁵.

81 Cf. *Acervo de Carlos Drummond de Andrade* mantido pela Fundação Casa de Rui Barbosa, RJ.

82 Cf. NUNES, Valentina da Silva. *A produção jornalística de Carlos Drummond de Andrade no Jornal do Brasil (1969-1984)*. 290 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pós-graduação em Literatura Brasileira / Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1995, p.55.

83 FAUSTINO, Mário. “50 poemas” escolhidos pelo autor: Carlos Drummond de Andrade. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 21 abr.1957, p.5. O texto em questão e muitos outros da referida página podem ser encontrados também em BOAVENTURA, Maria Eugenia. *De Anchieta aos concretos*: Mário Faustino. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 203.

84 CAMPOS, Haroldo de. “Drummond, mestre de coisas”. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p.49-56. Publicado originalmente em 27 de outubro de 1962, no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*.

85 CAMPOS, 2013, p.55.

O fato é que, tratando-se de uma prática bastante explorada em sua vida de escritor e jornalista (“mais jornalista do que propriamente poeta”⁸⁶), a publicação de poemas em Suplementos Literários, por parte de Drummond, data muito antes de sua estreia oficial como escritor. A catalogação de tais poemas – que, por si só, constitui farto material para elaboração de pesquisa à parte – poderia resultar na classificação de três grupos: poemas inéditos em livros (publicados apenas no jornal/revista), poemas inseridos em obras e posteriormente republicados em jornais/revistas e, por fim, poemas publicados originalmente em jornais e revistas e depois inseridos em obras, como é o caso dos poemas que mais tarde integrariam *Boitempo*. Embora alguns deles não tenham sido incluídos em obras posteriores, como é o caso de “Bucólica no caminho de Pontal”⁸⁷ e “Ode a Jackson de Figueiredo”⁸⁸, faz-se necessário reconhecer que grande parte – e muitos deles, inclusive, considerados de alta dicção – não só integram livros importantes do poeta, como também encontram nos Suplementos Literários dos jornais, não raro, seu primeiro veículo de publicação como é o caso de “Dissolução”, poema inserido em *Claro enigma*, obra de 1951, mas inicialmente publicado em jornal, mais precisamente no *Correio da manhã* (RJ), em janeiro de 1943⁸⁹, fato que ocorre com parte significativa dos poemas de *A rosa do povo*⁹⁰.

Nas páginas do “Letras e Artes”, aliás, figuraram vários dos melhores poemas de *Claro enigma*, alternados com ensaios críticos e crônicas, além de parte dessa produção ter sido posteriormente recolhida em livro (*Passeios na ilha*, 1952). A alta qualidade literária drummondiana era, assim, moeda corrente e estava à disposição do leitor “comum” já que,

86 Em entrevista concedida a Gilberto Mansur, em julho de 1984, e originalmente publicada na *Revista Status*, Drummond explica que, apesar de ser chamado sempre pelos jornais de “poeta”, pessoalmente considerava-se mesmo era jornalista: “Na realidade, a minha produção jornalística é muito maior e incomparavelmente superior, do que a de poeta, mas me deram esse título de poeta, quando na realidade eu sou é jornalista” (RIBEIRO, Op.cit., p.176).

87 Sai na edição de 5 de janeiro de 1926 do jornal *A Noite*, acompanhado de “Política” e “Itabira”. No mesmo jornal, em 1925, Drummond participou de “O mez modernista”, com os poemas “Nota social” e “Sabará”, na edição de 21 de dezembro daquele ano, ambos inseridos posteriormente na obra de 1930. A coluna, apresentada na edição de 11 de dezembro de 1925 como “O mez modernista que ia ser futurista”, contou também com a participação de Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Manuel Bandeira, Martins de Almeida e Prudente de Moraes, neto. Além dos poemas já referidos, Drummond também publicou as crônicas “O homem do pão Brasil”, sobre Oswald de Andrade, e “Tai”, nas edições de 14 e 29 de dezembro de 1925, respectivamente.

88 O poema foi publicado na revista católica *A Ordem*, em dezembro de 1929.

89 BARBOSA, 1984, p.49.

por esta época, o poeta se consolidava como presença forte nos jornais. Para tanto, devemos lembrar que desde 1941 Drummond colaborava no “Letras e Artes”, tendo iniciado sua participação nos jornais *Correio da Manhã* e *Folha carioca* já em 1945, ano em que deixa a chefia de gabinete de Capanema para desempenhar a função, a convite de Luís Carlos Prestes, de editor do diário comunista, *Tribuna Popular*, ao lado de Pedro Mota Lima, Álvaro Moreyra, Aydano do Couto Ferraz e Dalcídio Jurandir, onde permaneceu por pouquíssimo tempo, por discordâncias internas. Ainda em 1945 é chamado por Rodrigo Melo Franco de Andrade para trabalhar na Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, onde mais tarde se tornará chefe da Seção de História, na Divisão de Estudos e Tombamento. Em 1948, colaborou em *Política e letras*; no ano seguinte, voltou a escrever no *Minas Gerais* e, em 1954, realizou a série de palestras intituladas “Quase memórias”, na *Rádio Ministério da Educação*, com Lya Cavalcanti, além de ter inaugurado, no *Correio da Manhã*, a série intitulada “Imagens”, mantida até 1969, quando finalmente se despede para iniciar sua colaboração no *Jornal do Brasil*.

Mostra-se, portanto, flagrante a inequívoca ligação que se processa entre a sua poesia do período e a presença cada vez mais consolidada do poeta no meio jornalístico. Especialmente no caso de Drummond, o jornal – presença indiscreta em sua poesia, ora como meio de publicação inicial de alguns poemas, ora como espaço para a republicação de poemas já inseridos em livros, ou mesmo como veículo para poemas de publicação única (alguns inéditos em livro até hoje) –, além de ter lhe servido como exercício de aprendizagem periódica⁹¹ e de se afirmar como proposição possível para se pensar a própria crise na qual se

90 “Passagem da noite”, *Jornal A manhã*, RJ, out/42; “Notícias”, *A Manhã*, RJ, maio/43; “Desfile”, *A manhã*, RJ, nov/ 43 e *Jornal do Comércio*, Recife, nov/43; “Os últimos dias”, *O jornal*, RJ, maio/44 e *Diário de Pernambuco*, jun/44; “Caso do vestido”, *O jornal*, RJ, ago/44 e *Diário de Pernambuco*, set/44; “Procura da poesia”, *Correio da Manhã*, RJ, jan/44, *Correio paulistano*, SP, fev/44 e *Jornal do Comércio*, Recife, jan/44; “O elefante”, *Correio da manhã*, RJ, jul/44; “Nos áureos tempos”, *O diário*, BH, fev/44; “Anúncio da rosa”, *Correio paulistano*, SP, fev/44; “Interpretação de dezembro”, *Diário de Pernambuco*, dez/44; “Como um presente”, *A manhã*, RJ, fev/44; “Carta a Stalingrado”, *O Estado do Pará*, Belém, abril/44; (Nota de BARBOSA, Op.Cit, p.97: “o poema traz impressa a data 1943”.) “Nosso tempo”, *Folha da noite*, SP, abril/44. Cito aqui apenas alguns exemplos de poemas hoje inseridos na “obra imóvel” do poeta que antes surgiram em um veículo tido como mais precário em relação à perenidade do livro onde depois figurariam.

91 Como nos mostra Maria Zilda Ferreira Cury, o *Diário de Minas* foi sem dúvida o primeiro e mais importante jornal que serviu de veículo para as primeiras publicações drummondianas em Belo Horizonte. Cf. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. Sobre as publicações de Drummond no *Diário de Minas* cf. também GLEDSON, John. *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981, em especial, o primeiro capítulo.

insere a poesia e a experiência em tempos modernos, parece atestar, mais do que a postura ética de uma poesia constantemente endereçada ao Outro, conforme já atestado por Silviano Santiago⁹², o indício de uma postura poética (e artística, em última análise) inscrita fora dos padrões costumeiros que apregoam uma diferença hierárquica da dicção poética em relação a outras formas de linguagem, por exemplo.

Pode-se pensar aqui, com Alberto Pucheu⁹³, que por tal atitude Drummond, poeta e arquivista da própria obra, sugere a deixa de um verdadeiro projeto poético que se articula, desde o princípio, por uma dicção oscilante e consciente entre alto e baixo, antigo e novo e no qual os “desvios” ou as aparentes “quedas qualitativas” seriam não só conscientes como provocativamente desejadas. Basta uma leitura da sua obra para constatar a insistência do poeta mineiro em fazer poemas de todos e quaisquer assuntos: os grandes, mas também os pequenos ou mesmo mínimos, dos mais significativos aos mais insignificantes. É o caso, por exemplo, de “Poema-orelha”, em *A vida passada a limpo*⁹⁴, ou dos versos de “Vida menor”, em *A rosa do povo*⁹⁵:

Não o morto nem o eterno ou o divino,
apenas vivo, o pequenino, calado, indiferente
e solitário vivo.
Isso eu procuro.

Não podemos esquecer ainda que do ponto de vista biográfico “grandes mitos de renovação irrompem misturados à forte decepção com a situação política mundial”⁹⁶: próximo de completar cinquenta anos, Drummond já perdera o pai e a mãe (esta última falecida em 1948) e sua única filha, então casada, passa a viver em Buenos Aires; ao mesmo tempo,

92 Santiago analisa, por exemplo, a preocupação com o leitor e com a comunicabilidade na poesia de Drummond na apresentação das *Obras completas*, editada pela Nova Aguilar (2002), assim como no posfácio de *Farewell* (1996), ou ainda, nas reflexões que introduzem o volume de cartas *Carlos & Mário* (2002).

93 Cf. PUCHEU, Alberto. “Carlos Drummond de Andrade: um ex-poeta, um poeta perturbado, um poeta precário”. In: SCRAMIM, Susana.; DI LEONE, Luciana. (Org.). *Ler Drummond Hoje*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014, p. 48-57.

94 ANDRADE, 1967, p. 293.

95 Ibid., p.155.

96 “Notas de edição”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na ilha*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p.293.

abrem-se novos ciclos: o poeta ganha o primeiro neto e começa a trabalhar no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan)⁹⁷, cujas atribuições certamente contribuíram para o contato com novas perspectivas a respeito das múltiplas temporalidades que nos atravessam, o que, refletido em sua obra, parece se apresentar na contramão daquela fórmula, comumente aceita e reiterada pela crítica, segundo a qual, por uma idealizada reconciliação, o poeta retornaria à origem, finalmente identificado com o passado.

Retorno à origem: nova torre de marfim?

Octavio Paz, no prefácio de *Os filhos do barro*⁹⁸, percebe no poeta moderno uma relação sempre contraditória com a história. “Desde a sua origem, a poesia moderna foi uma reação diante da, dirigida à e contra a modernidade: o Iluminismo, a razão crítica, o liberalismo, o positivismo e o marxismo. Daí a ambiguidade de suas relações – que quase sempre começam por uma adesão entusiasta seguida de um brusco rompimento – com os movimentos revolucionários da modernidade, da Revolução Francesa à Russa.”

Não por acaso, o balanço entre revolução e conservação será o principal argumento de leitura desenvolvido e aplicado à poesia de Drummond, por Silviano Santiago, no texto “Entre Marx e Proust”⁹⁹, quando pensa tal produção a partir da instituição, nem sempre muito explícita, de dois mitos: o mito do começo e o mito da origem.

Resgatando a acepção de Nietzsche, segundo a qual a diferença entre começo e origem seria capaz de nos possibilitar uma análise dos valores, não na sua atualidade ou da forma como nos são dados pela nossa cultura, mas a partir de um movimento de busca da origem do valor e do valor da origem (em resumo, o que o filósofo denomina “genealogia”), o crítico define, por começo, o desejo do poeta de inaugurar uma nova origem, na qual pudesse negar totalmente os valores do passado e do clã; e por origem, a vontade do poeta de se inscrever numa ordem sociocultural que o ultrapassasse, destituída dos valores individuais de outrora, já aqueles que seriam, agora, indícios de mera e passageira insubordinação ou rebeldia. De

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.9-10. Cosac e Naify.

⁹⁹ SANTIAGO, Silviano. Entre Marx e Proust. *Folha de S. Paulo*, São Paulo. Folhetim, 21 jun. 1981, p. 3-5.

modo que, na poesia de Drummond (como também na civilização moderna ocidental), a verve da revolta pessoal, explícita em poemas como “Infância” e “Iniciação amorosa”, seria figurada principalmente pela imagem de Robinson Crusoe, máscara de ruptura e revolta que cai após o reconhecimento do indivíduo como parte do grupo do qual tanto tentou se desvencilhar. O índice dessa revolta/ruptura com os valores estabelecidos pela família e principalmente pelo clã, fruto da decadente oligarquia mineira, não permanecerá, contudo, restrito ao âmbito pessoal: a revolta que antes se dava contra a família, ao passar para a cidade grande (Rio de Janeiro) e para o Mundo, visa a uma práxis política imediata e revolucionária, que questiona não só a oligarquia rural como toda a organização sociopolítica e econômica do Ocidente.

Ao situar Século XX e poeta como irmãos, o crítico se vale de duas figuras centrais para pensar não só a construção, como também o sucesso e a atualidade da poesia drummondiana, em termos de uma dramática e original oposição entre revolução político-social (“Marx”) e “o gosto pelos valores tradicionais” (“Proust”).

Exemplo oportuno desse contrabalanço poderia ser percebido no contraste expressivo entre a forma de tratamento conferida à memória pela literatura dos “ex-exilados” e aquela realizada pelos velhos modernistas: enquanto os primeiros se voltam para uma espécie de hedonismo da dor do passado, pela qual extraem uma lição de futuro que se orienta para a libertação individual do sujeito, os últimos se voltam para o tratamento da memória numa “linhagem proustiana”, isto é, – entendendo conservadorismo aqui enquanto “o apego insensato a valores do passado numa sociedade em transformação” – seja pela temática da experiência do clã, seja pela inércia do protagonista (funcionário público), que compactua com a atitude estoica dos antepassados¹⁰⁰.

No final do texto, contudo, retomando a discutível imagem do bastão – emprestada de Ferreira Gullar para caracterizar a “transferência da crítica social” de Drummond a João

100 SANTIAGO, Silvano. “Prosa literária atual no Brasil”. In: SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.28. Não será despropositado lembrar que em 1937 Cyro dos Anjos, escritor e amigo de Drummond, publica o livro *O amanuense Belmiro*, narrado em primeira pessoa, por um funcionário público, produto consciente de um padrão familiar da decadência rural que o leva ao serviço público: trintão, morador de Belo Horizonte, vindo de fazenda do interior e com a tendência de viver no passado. A ruptura com a sociedade rural e patriarcal das fazendas que se dá em troca de uma civilização urbana, contudo, não parece constituir em si um substituto válido. Drummond, também fruto da decadência rural mineira, escreverá em “Confidência do itabirano” (*Sentimento do mundo*): “Tive ouro, tive gado, tive fazendas. / Hoje sou funcionário público.” (ANDRADE, 1967, p.101).

Cabral, já na década de 1950¹⁰¹ – o crítico situará como “perigoso” o caminho tomado pelo poeta mineiro de “assumir autobiograficamente a busca pelos valores que determinaram o homem poeta no processo de sua realização social, econômica e política”, já que, por tal atitude, o poeta teria se esquecido de continuar a esquadrihar com os olhos “o caminho de luz que os faróis do carro poético abriram à sua frente, [...] embevecido que passou a ficar com a paisagem antiga [...]”¹⁰².

Ao entender a poesia de Drummond a partir da instituição de dois mitos que funcionariam como “linhas de força paralelas e contraditórias”, combinados a partir de uma tensão dramática, a leitura proposta por Silviano teria o mérito, segundo ele próprio, de romper com a mera sucessão cronológica de entendimento das obras drummondianas.

Mas, como nota Vagner Camilo “embora expulsa, a sucessão cronológica parece, de certo modo, reingressar pela porta dos fundos, disfarçada nessa dinâmica do recalque, como é possível verificar na hora em que Santiago passa a considerar os momentos de 'desrecalque' de cada um dos mitos”¹⁰³, de modo que, ao atestar o “pacto” do poeta nostálgico com a posição conservadora dos antepassados que se daria pelo retorno ao clã operado especialmente pela poesia de memória de *Boitempo*, a leitura de Silviano acabaria por “colocar o problema em termos de pura e simples identificação”, anulando “por completo a dimensão do conflito tortuoso com que se debate o sujeito lírico nos versos”¹⁰⁴, traduzida pelo esforço de ruptura com o passado não só familiar, mas também com certos dados da tradição.

Na esteira daquilo que intenta Silviano ao propor uma leitura de base nietzscheana, o que chamaremos aqui de uma nova perspectiva crítica tem se mostrado interessada em (re) pensar o poema como força, e não meramente como forma, mas sem a pretensão de tomar a “saída” que se insinua em alguns momentos na poesia de Drummond como atrelada a uma superação histórica dos impasses individuais ou sociais, já que, como nos propõe Raúl Antelo

101 A conhecida imagem do bastão, utilizada por Ferreira Gullar em artigo publicado no *Diário de Notícias* (RJ), já havia sido aludida antes por Oliveira Bastos, também em artigo para o mesmo jornal, intitulado “Esquema, Poesia e Processo”, em 01 de janeiro de 1956.

102 SANTIAGO, 1984, p.5.

103 CAMILO, Vagner. *Da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.40.

104Ibid.

ao comentar o poema “Áporo”, de *A rosa do povo*, parece ser justamente o impasse do poema aquilo que fornece a sua “saída”¹⁰⁵.

Mais recentemente também José Miguel Wisnik, em *Maquinação do mundo*, posicionou-se de forma similar, advogando em favor da via de leitura proposta por Silviano, com a ressalva de que as duas linhas de força, sugeridas por tal proposição, sejam pensadas (citando Drummond em “Reportagem matinal”, texto incluído em *Versiprosa*) “como partes simultâneas do nó histórico” em que se embarçam “o processo de decadência por que passa”, de um lado, “a oligarquia rural mineira nos seus constantes embates com a urbanização e a industrialização” e, por outro, “a esperança de uma radicalização político-social, oriunda do otimismo inicial gerado pelo movimento tenentista de 1930”:

Nesses termos, seria justamente a “tensão dramática” o que estaria verdadeiramente em causa no cerne da trajetória drummondiana, e não “a gangorra que pendulasse, alternando razões, entre a não identificação com o pai, aberta ao outro, e a identificação com o pai que se fecha no mesmo, para estacionar afinal no comprazimento retrógrado”¹⁰⁶.

Por nosso turno, e como já sugerido pelas proposições apresentadas anteriormente, entende-se que ao longo da poesia drummondiana, especialmente em *Boitempo*, o que as variações verificáveis na forma de tratamento conferida à memória atestam é, na verdade,

105 ANTELO, Raul. “A aporia da leitura”. In: *Ipotesi*, Revista de Estudos Literários. Juiz de Fora, v.7, n.1, p.31-45, 2003. Retomando Alberto Moreiras, que refuta a noção de sujeito textual, Antelo, ao propor uma leitura contra-modernista do modernismo, defende que a divisão entre a literatura pura e a literatura social – ou simplesmente entre cultura e realidade – não seria possível, posto que o nihilismo de vanguarda coincide com a posição do Estado como sujeito. Assim sendo, realidade e cultura não podem ter o mesmo peso. Nesse sentido, nas ficções modernas nunca há uma cabal coincidência entre cultura e realidade, mas antes, uma tensão barroca, na medida em que esta tematiza a fissura entre realidade e cultura. Ao considerar que a possibilidade de visão total despreza e difere do real, o crítico chama de “apatia antropofágica” justamente a impossibilidade modernista, que se processa em Drummond, de obter o real. Essa “experiência da apatia” não deve, contudo, ser confundida com uma falta, já que se processa, antes, por um excesso, uma abertura à verdade presente na sua ocultação. Portanto, para Antelo, leituras de tendência esquemática e sociologizante, traço comum à boa parte da crítica modernista do modernismo no Brasil, refutam a dimensão poética e apática da literatura, bem como o modo com que o poético abandona a noção de verdade como representação. Para Antelo, ao contrário, a rosa de Drummond estaria situada no meio do caminho entre o sublime e o abjeto: “O áporo é apático, mas acima de tudo, é informe. É a instância dúplice: razão, mistério, que ultrapassa a forma. [...] Num contexto em que a verdade como representação é vista como essencialmente falsa, a representação como engano aponta a uma verdade situada para além da representação.” (ANTELO, 2003, p.44)

106 WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p.63.

uma sintomática confluência de tempos, conforme também notou José Miguel Wisnik a respeito, conquanto sua análise tenha se restringido à presença itabirana, presentificada na poesia de Drummond como uma verdadeira ausência latejante, sem correspondente cronológico contabilizável:

Se do fim voltarmos ao começo, por um efeito de torção, nos deparamos com uma estranha sincronia da poesia de Drummond consigo mesma, no que diz respeito à questão itabirana: é como se todos os elementos, olhados *a posteriori*, já estivessem anunciados de alguma forma desde o início¹⁰⁷.

Conforme nos assegura Wisnik, pelo vestígio de sua localização espectral, assoma-se à inquieta presença o famoso “Pico do Cauê”, cuja trama complexa envolveria, na poesia de Drummond, “o imaginário, o simbólico e o real”, vários tempos que incidem juntamente na montanha: “o tempo paralisado” de uma cidade ancestral, arcaica e decadente, que não anda; “o tempo ressonante” da memória afetiva, que permanece indestrutível no sujeito como duração contínua e como ideia fixa, que não cessa; e o “tempo celerado da mercadoria”, que Wisnik lê como o tempo instantâneo e catastrófico da modernidade, capaz de promover um “choque abissal”, e instaurador, no indivíduo, do trauma originário da sujeição oligárquica¹⁰⁸.

Longe, no entanto, de se colocar como uma síntese de tempos divergentes – e daí, talvez, a atualidade dessa leitura – o esquema triádico, de inspiração claramente lacaniana, tal como proposto por Wisnik, apresenta-se, antes, por uma tentativa de encarar essa trama complexa pela qual se articula o trabalho desempenhado pela memória, na poesia drummondiana, a partir do atestado de múltiplas temporalidades coexistindo no mesmo esquema.

Interessante observar, nesse sentido, que o problema da “permanência” do tempo – inquietação que atravessa grande parte de sua produção – já assombrava o poeta desde, pelo menos, a década de 1930, quando este realiza uma viagem às cidades históricas de Minas Gerais. No texto que escreve em 1933, intitulado “Vila de Utopia” e posteriormente recolhido em *Confissões de Minas* (1944), referindo-se ao tempo paralisado, ou seja, aquele que, a

107 Ibid., p.137.

108 Ibid., p.43.

despeito da vida de outrora “sutilizada” ou mesmo esvaída, conserva-se em sua aparente “monotonia paralítica”, Drummond questiona:

Como foi que a infância passou e nós não vimos? Até hoje interrogo aquele menino que durante quatro anos foi aluno deploravelmente bom do grupo escolar, e não o sinto nem aprumar-se, nem enriquecer-se de experiências vitais, nem desprender-se do cenário familiar. No entanto, o menino existiu, sofreu, brigou, amou, desesperou, cresceu. Vinte anos depois, voltando à cidade, não encontrei vestígio algum da aventura individual. Só a velha casa continuava, espetacularmente azul na rua deserta [...]. A vida anterior sutilizara-se. A cidade, entretanto, continuava o mesmo aglomerado de casas desiguais, nas ruas tortas grimpendo ladeiras. Um silêncio grave envolvia todas essas casas e impregnava-as de uma substância eterna, indiferente à usura dos materiais e das almas. Dessa maneira ela se preserva da destruição. Hoje, amanhã, daqui a cem anos, como há cem anos atrás, uma realidade física, uma realidade moral se cristalizam em Itabira. A cidade não avança nem recua. A cidade é paralítica. Mas, de sua paralisia provêm a sua força e a sua permanência.¹⁰⁹

Muito além da viva inclinação drummondiana em escrever sobre as cidades, percebe-se em “Vila de Utopia” uma preocupação também extra-literária, “amparada em dados históricos, em informações colhidas nos jornais antigos, em bibliografia especializada, em estudos teóricos como *El barroco, arte de la contrarreforma*, de Weisbach, ou *El barroco*, de Eugenio d'Ors [...]”¹¹⁰, evidenciando, pois, uma nova “percepção histórica”, que confronta tempos individuais e tempos coletivos: Drummond descobre tanto nas cidades e edifícios como também na “morte das casas” e nos “hotéis em demolição”, um tempo coletivo em constante diálogo com o tempo individual – “[...] há que distinguir: é triste o centenário de um homem, porque este geralmente já morreu [...] Mas o centenário de instituições e cidades, admito que nos apresente uma face clara, de permanência, de vida em elaboração”¹¹¹.

Reconhecemos, assim, estar diante de uma situação muito mais complexa do que aquela, típica, em que os escritores se deslocavam do meio rural ou provinciano de sua origem para as grandes cidades, “como foi o caso dos romancistas de 1930”, recorda-nos Wisnik¹¹², uma vez que, no caso de Drummond, não é só a relação com a cidade natal, Itabira, aquilo que

109 ANDRADE, 1967, p.572.

110 “Notas de edição”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na ilha*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p.301.

111 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Antigo” (*Passeios na ilha*). In: ANDRADE, 1967, p.635.

parece determinar, em sua obra, o atestado de uma incômoda permanência: é, na verdade, a própria relação com o passado, de uma forma ampla e decisiva, o que parece desempenhar a configuração necessária de um trabalho.

Mas se a viagem de Drummond às cidades históricas se afasta daquela dos escritores de 1930, por outro lado, assemelha-se, em muito, àquela realizada pelos modernistas a Minas Gerais, em 1924, e da qual fizeram parte Mário, Oswald e Blaise Cendrars, por exemplo¹¹³. Se a viagem, no caso dos modernistas, deu-se como modo de ativar o discurso da tradição pela emergência não só do passado pátrio, mineiro, barroco, mas, principalmente, do passado enquanto propiciador de uma manifestação estética primitiva¹¹⁴, em Drummond, a viagem realizada à terra natal não foi menos significativa. Descrevendo, pois, uma distância percorrida tanto no tempo quanto no espaço, já que se trata de uma regressão não só física, mas que também reverbera como deslocamento interior em direção ao passado, a viagem se apresenta então aqui como uma espécie de “anamnese”: lançando-se a uma atitude de “descobrimto” daquilo que deixou de ser conhecido (já que se encontra agora dissimulado), o sujeito “viajante” acaba então por revelar, no radical contato que se processa com o estranho, com o desconhecido, uma decisiva ativação do passado. Pois, se a irrupção desse sentimento ou dessa estranheza se deixa efetivar, só o faz na medida em que foi permitido decerto um contato-limite. Ultrapassando, assim, a mera “revisitação” do tempo específico, enredado em si mesmo, feito quadro que só se pudesse contemplar ou, quando muito, “parodiar”, a ativação do passado, no caso drummondiano, resulta, pois, de uma radical atitude de exposição às forças, denominadas pelo próprio poeta, “subterrâneas” deste tempo “folheado”, que nada mais é do que uma rachadura, infiltrada no presente.

112 2018, p.44.

113 O *Diário de Minas* publicou na primeira página de sua edição de 27 de abril de 1924 a seguinte nota: “Depois de alguns dias de permanência nesta cidade moça, seguiu ontem para a velha Ouro Preto a embaixada de intelectuais paulistanos que visita atualmente os lugares históricos de Minas. Essa embaixada, que acompanha o grande poeta francês Blaise Cendrars, é constituída da excelentíssima senhora dona Olívia Penteadó, pintora Tarsila do Amaral, doutor Oswald de Andrade e Gofredo Teles, tendo já regressado a São Paulo os senhores doutor Mário de Andrade e René Thiollier, após visitarem São João del-Rei, Tiradentes, etc.” Cf. ANDRADE; ANDRADE, 2002, p.44.

114 Segundo a defesa de Silvano Santiago. Cf. “A permanência do discurso da tradição no modernismo”. In: SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 108-144.

No contraste estabelecido entre os tempos individual e coletivo, o poeta chega então à conclusão implícita de que a “permanência”, ou seja, aquilo que resiste ou mesmo triunfa sobre o tempo historicizado não pode ser lembrança exigidamente “presentificada” do homem (mesmo que centenário, pois “este geralmente já morreu”), mas tão somente o livre “trânsito” da “vida em elaboração” que o peso secular das cidades e instituições é capaz de carregar. A ideia de “permanência” revela-se então intimamente associada à sugestão de movimento: só o que ainda é vivo permanece, porque comporta em si a falta, o retorno do que é sempre e ainda uma saudade, porque traz em seu bojo o signo vivificante da diferença, que se manifesta e se renova a cada vez.

Em linhas gerais (e com certa liberdade em relação à acepção marcadamente lacaniana dos termos tomados de empréstimo da leitura apresentada por Wisnik), podemos arriscar propor aqui a demarcação de uma passagem, de um movimento em trânsito da configuração temporal, outrora imaginária da cidade, da província, para a configuração propriamente simbólica de “vida em elaboração”: se antes a “província” se afirmava ainda tributária de um apelo à expressão da origem em suas exigências irrealizáveis de “completude”, ou seja, enquanto complemento, correspondente, ou mesmo “sombra”, “extensão” do próprio sujeito, aos poucos, passa a configurar a necessidade de um trabalho que só pode se dar pela linguagem – e, portanto, pela falta –, já que, pela via simbólica, o que se coloca em jogo é justamente a relação entre o sujeito e tudo aquilo que lhe escapa porque (lhe) falta – o inconsciente, o “invisível”, o escondido –, e não mais as exigências identitárias de uma expressão “completa”, correspondente ou complementar da origem “presentificada”.

Se o lugar da falta que dói não pode ser outro que não o da própria falta de lugar, então neste quadro “utópico” da infância, onde tudo falta, a lembrança não pode se afirmar senão por uma estranha permanência (já que saturada de ausência): o menino antigo e suas aventuras, o menino antigo e a sua infância, o menino antigo e o seu tempo individual – tudo passou, restou sequer vestígio...“a vida anterior sutilizara-se”, torna-se agora rarefeita. Em sua imponência visual, somente a velha casa persiste, “espetacularmente azul na rua deserta”, imersa no tempo com pompas de infinito – o coletivo – no qual, decerto, está contido (diluído) o tempo deste menino, que também passou.

Não seria, pois, a mesma substância “eterna, indiferente à usura dos materiais e das almas” que reveste as casas de silêncio e que recobre de memória as coisas perecíveis, cristalizadas por “uma realidade moral”, aquilo que, como véu do quadro (“fotografia na parede”) se desprende, e nos queima fisicamente quando dele nos aproximamos “com os olhos ainda cheios de presente”¹¹⁵? Aquilo que, como eco incessante, demarca a cabal presença do que, faltando em sua totalidade, faz-se “presença” com toda a pungência dessa ausência, já que é de sua natureza a reverberação solicitante e dilaceradora de um contato, doloroso porque tátil, até, instaurador de uma aterradora abertura que permanece enquanto abertura, pois que retorna renovada a cada vez?

Anos mais tarde, em 1936, retornando novamente de uma viagem feita a Minas Gerais¹¹⁶ com o reconhecimento de que estava “ficando velho”¹¹⁷, o poeta reporta ao amigo e também escritor, Cyro dos Anjos, o estado de uma “extrema sensibilidade” pelo qual se via tomado então de “imagens e evocações”, antes ocultas, mas que agora se tornavam “violentas e numerosas”, solicitando a feitura de um “trabalho diferente”:

Eu vou mal. Voltei *boulevard* dessa curta viagem de 3 dias ao País das Recordações. Trouxe, entre outras verificações, a de que estou ficando velho. É prova disso o estado de extrema sensibilidade em que me deixa o contato com alguns amigos, alguns lugares e uma certa pessoa¹¹⁸. Nunca Belo Horizonte me deixou uma impressão assim: a princípio de transbordamento jovial; depois, de inquietação e perplexidade. O coração e o espírito

115 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Viagem de Sabará”. In: *Confissões de Minas*. ANDRADE, 1967, p. 576.

116 Nessa época, Drummond já residia no Rio de Janeiro, para onde se mudou em 1934, a convite de Gustavo Capanema, seu amigo de infância e então Ministro da Educação e Saúde do governo Getúlio Vargas. O poeta trabalhou na Chefia de Gabinete do Ministério até 1945. Cf. “Cronologia da vida e da obra”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1967, p.46.

117Na última entrevista que concedeu, em 1987, Drummond revelou um estranho sentimento que o acompanhava desde os tempos de juventude, e que o impelia a julgar-se “velho” já aos trinta anos: “Eu costumava dizer, a título de brincadeira, que eu tinha trinta anos 'na carcunda'. Não sei se você sabe o que é 'carcunda'. São as costas. É carregar a velhice nas costas” (MORAES NETO, 2007, p.40). A entrevista foi concedida cinco dias antes da morte de sua filha, Maria Julieta. O poeta ainda teve o cuidado de ligar para a redação do *Jornal do Brasil*, na tentativa de sustar a publicação da entrevista, pois julgava que em certos momentos parecia debochado, preferindo, então, que o depoimento não fosse publicado naquele momento, pedido que não pode ser atendido por questões técnicas. A entrevista só foi publicada na íntegra, contudo, em 1994, na primeira edição do *Dossiê Drummond*, organizado pelo jornalista Geneton Moraes Neto.

118 Provável referência a Célia Neves, segundo nota de Wander Miranda e Roberto Said (ANDRADE; ANJOS, 2012, p.81).

trabalharam muito e voltaram fatigados. De par com isso, senti saudades absurdas da infância (que aparentemente não vinham ao caso), senti uma enorme necessidade de volver às origens mais obscuras e concluí, de tudo isso, que estou ficando velho. Chamo velhice a um estado de abandono de todo o material e experiência crítica acumulado entre os 20 e 30 anos, período que para nós foi de análise do mundo, de ceticismo, de dissolução das verdades, e principais verdades. Agora transposta a fronteira dos trinta, começa um trabalho diferente. Em mim, pelo menos, está sendo assim! As recordações de infância, principalmente, que eram quase ocultas na minha vida emotiva, são hoje violentas e numerosas. E o passado próximo, que considero tão perdido como o tempo, igualmente me perturba a um ponto que você nem pode avaliar como é doloroso, embora seja evidente o prazer que eu sinto em recompô-lo. Eis aí, meu caro Cyro: não há mais ironia nem penetração das coisas por uma crítica incessante. Estou cheio de imagens e evocações¹¹⁹.

É interessante notar como a própria aglutinação provocadora que dá nome a *Boitempo* condensa esse “trabalho”, delimitado virtualmente pelo acúmulo dos anos vividos: se o designativo bovino serve aqui de referência ao índice econômico do clã, não deixa de suscitar, de forma complementar, o peso ruminante da rememoração tanto no sentido extensivo de reconsideração, cogitação, ponderação profunda do que já houve (“análise do mundo, dissolução das verdades”) quanto no sentido material de trazer de novo o alimento à boca (“E o passado [...] igualmente me perturba [...] embora seja evidente o prazer que eu sinto em recompô-lo”). O mesmo se pode pensar dos subtítulos “Menino antigo”, numa possível evocação da ponderação reflexiva, do pensamentear ruminante, de certo modo de “ver” infantil; e “Esquecer para lembrar”, que nos sugere, mais do que a morte do esquecimento, a possibilidade de recomeço pelo retorno do que foi, recomposto pelo artesanato poético da memória, na proposição do que poderia ter sido: esquecer para lembrar, esquecer para bem digerir.

Se podemos pensar que no emaranhado fecundo de temporalidades se encontram tanto o tempo do menino antigo, disponível ao contato solicitante dos cacos do passado, os quais pedem um trabalho de rearranjo do vivido, quanto o tempo do poeta, aquele por excelência da transformação que se dá pelo trabalho da memória imaginada, não seria, pois, ilícito supor que entre um e outro se interpõe uma terceira temporalidade intermediária, exatamente aquela

119 Em carta de 22 de julho de 1936. Cf. ANDRADE, C. D. de.; ANJOS, C. dos. *Cyro & Drummond: correspondência de Cyro dos Anjos & Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2012, p.79-82.

assinalada pelo poeta-cronista em sua viagem a Itabira: o tempo de aparência parálitica que o silêncio grave impõe ao observador não é ainda o tempo transformado pela memória, nem tampouco pela poesia; mas ele também não é o tempo antigo, de outrora, em que o menino “existiu, sofreu, brigou, amou, desesperou, cresceu.”; ele é, antes, “indeterminável” em sua sobreposição, contaminando ao mesmo tempo que transtornando, por uma sedução radical, aquele que dele se contagia.

Em contrapartida, apresentando-se, pois, sob as vestes de uma mornidão estagnada, isto é, quando as coisas antigas “nos dão a impressão do trágico”, de tal modo que delas se acha ausente “o puro elemento de beleza”¹²⁰, fulgura-se, no palco desse tempo, o inopinado momento em que a vida “substancial” já se apagou do retrato, ainda que não completamente. Seria, então, “somente o passado, com a sua qualidade específica e, no caso, essa dureza bem itabirana” o que tanto pesou sobre o poeta?

Diríamos se tratar, talvez de um estado essencial do passado, um “estado de imagem”. Quer-se com isso dizer: um estado não completamente morto, ainda que a vacuidade desértica das casas e ruas paralisadas pareça apontar o contrário. É que por trás da aparência entrevada se esconde um “algo a mais”, “um objeto desconhecido, mas vago”, o qual não se pode apreender, embora ele permaneça ali, interpelando, ao mesmo tempo que suscitando uma “espécie de prazer que requer na verdade determinado trabalho do pensamento debruçado sobre si mesmo”, um prazer de cujo objeto se tem apenas “um vago pressentimento”, e do qual é preciso até mesmo “criá-lo”¹²¹.

Uma verdadeira força turbilhonante subjaz por trás da pegajosa monotonia parálitica. Fissura essencial que fratura o quadro, a tela, a fotografia da memória, ela se apresenta como sendo a verdadeira força dissonante que fere e dilacera o seio da identidade do vivido,

120 Em carta a Cyro dos Anjos, datada de 04 de agosto de 1936, o poeta revela ter em seu “humilde escritório da rua Salvador Corrêa”, no Rio de Janeiro, de onde escreve a carta, um desenho a nanquim do seu contêrrâneo Cornélio Pena. Este desenho representava os fundos da cadeia de Itabira, tendo, a um canto, um pedaço da casa dos Andrade: “É uma dessas coisas antigas que nos dão a impressão do trágico”, explica Drummond, “de tal modo se acha ausente delas o puro elemento de beleza. Somente o passado, com a sua qualidade específica e, no caso, essa dureza bem itabirana que pesa em mim como uma disciplina inibitória. Esse quadrinho está ilustrando o ciclo atual da minha vida e é por intermédio dele que eu estou me comunicando com correntes subterrâneas e poderosas e, num certo sentido, recriando a minha vida.” Cf. MIRANDA, Wander Melo; SAID, Roberto (Orgs.). *Cyro & Drummond: correspondência de Cyro dos Anjos & Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2012, p.84.

121 PROUST, 2006, p.352-353.

descerrando, com ela, pela centelha de vida inventada, mais do que rememorada, a maravilhosa e maldita possibilidade do “poderia ter sido”, do “se” ou do “talvez”: chance de um trabalho renovado da aparência. Pela fatalidade de um contato-limite, ela se mostra então capaz de suscitar naquele que se coloca diante do desenho de Itabira, feito por Cornélio Pena¹²², o desejo de re-inventar o vivido nas fraturas do passado, expostas a cada novo olhar, as quais insistem em ecoar, em fazer doer, solicitando uma atenção que vai muito além da mera serenidade contemplativa.

Esse contato, por sua vez, com o “vivo” desconhecido, camuflado pelo “silêncio grave” de uma “substância eterna”, que reveste as coisas de uma outra realidade, implica, pois, uma posição aparentemente ambígua porque lábil, elástica, em relação ao tempo: diferentemente de romper ou de suprimir a força que de forma violenta e inesperada vem à tona – noção, aliás, pela qual estamos acostumados a pensar especialmente o primeiro momento do Modernismo –, o trabalho que então se impõe ao artista aqui é o de “incorporar” a força que eclode em lugar de negá-la ou de suprimi-la, gerando, assim, a partir do que poderíamos chamar aqui de uma particular dialética do rastro¹²³ (pastiche pela imagem?), formas criadoras justamente porque transgressivas – ou, em última análise, convertendo em uma forma transgressiva a própria criação da obra, já que, ao contrário de simplesmente “devorar” o estranho, o estrangeiro, estabelecendo, pois, uma relação de posse ou de dominação, trata-se justamente de “incorporar” aquilo que nos escapa pela atitude de uma radical disponibilidade à abertura alterante do contágio duplo que então se apresenta: tanto me afirmo capaz de tocar quanto de (me permitir) ser tocado de volta.

122 Cf. carta já citada a Cyro dos Anjos. *In*: MIRANDA; SAID, 2012, p.84.

123 Jeanne Marie Gagnebin explica que “O rastro, na tradição filosófica e psicológica, foi sempre uma dessas noções preciosas e complexas [...] que procuram manter juntas a presença do ausente e a ausência da presença”. Não por acaso, frequentemente as reflexões sobre memória se valem de sua significação, uma vez que o rastro “inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente”, em consonância à tensão, vivida pela memória, “entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente.” Riqueza da memória, tanto quanto do rastro, certamente, mas também fragilidade “essencial e intrínseca”, já que contraria, assim, “o desejo de plenitude, de presença e de substancialidade que caracteriza a metafísica clássica”. Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Verdade e memória do passado”. *In*: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009, p.44.

Como, então, (re) pensar, sem perder de vista o conjunto geral da obra, o trabalho que se dá nos poemas de memória, reunidos em *Boitempo*, a partir do que consideramos ser um verdadeiro jogo de tempos entrecruzados?

Ao longo deste trabalho, interessou-nos pensar o singular modo de operação descrito pela confluência de temporalidades indistintas na poesia de memória de Carlos Drummond de Andrade, notadamente aquela reunida em sua tríade memorialista. Partindo, pois, da impressão geral sugerida por uma posição conflituosa do poeta diante do tempo – e que, em certa medida, traduzida pelo sentimento de uma impossível reconciliação, estende-se também à posição do poeta em relação à sua própria obra – passamos a nos deter sobre essa outra faceta do trabalho desempenhado pelas relações que se processam com o tempo, especialmente em sua poesia, pela qual o aprendizado poético afirma-se então como resultado de um co-nascimento, isto é, da possibilidade de um nascimento “novo”, “em conjunto” porque “incorporado” àquilo que agora se (re) conhece de uma forma renovada, uma outra vez.

A proposição que se ensaia ao longo do próximo capítulo, parte de uma intenção porventura ambiciosa: a de tentar especular, a partir de uma re-leitura do modo de conceber e fazer poesia em Drummond, suscitada pelo diagnóstico que se estabelece, especialmente com *Boitempo*, em relação à dupla forma de tratamento conferida, pelo poeta, aos dados do tempo e do vivido, uma possível teoria da imagem que perpassaria, de maneira dispersa e não diretamente anunciada, o todo da produção artística drummondiana (não só, portanto, poética), a qual acabaria por (re) fundamentar a própria noção do fazer artístico, em Drummond, a partir do trabalho da memória, que é também, necessariamente, o trabalho da imagem.

Para tanto, iniciamos o itinerário deste breve percurso descrito em torno da produção artística drummondiana a partir das principais inquietações do poeta diante do problema da criação artística: ainda que inicialmente não sejamos confrontados com uma reflexão mais aprofundada em relação a tais questões, mostra-se latente, já no Drummond pré-1940, a preocupação, de um lado, com uma espécie de “protagonismo” ou existência autônoma das coisas, que certas “técnicas”, como a fotográfica, seriam capazes de traduzir; e, de outro, a preocupação com o trabalho intelectual (mas não somente) do artista, que traduz ou “torna

visível” a aparição dessas mesmas coisas, também porque se coloca, em certo sentido, receptivo a elas. Consoante a tais especulações, verifica-se a presença cada vez mais indiscreta de Paul Valéry, especialmente nos escritos drummondianos pós-1940, suscitando a preocupação de um acercamento mais estreito em relação a tais contágios, possivelmente refletidos em seu modo de fazer e de conceber poesia.

No capítulo seguinte, parte-se então da tentativa de esquadrihar as reverberações suscitadas – não só, mas especialmente – por esse contágio decisivo com o pensamento valeryano nas intenções críticas do poeta de Itabira, especialmente aquelas verificadas em dois dos livros de prosa ensaística do período, *Confissões de Minas* (1944) e *Passeios na ilha* (1951), em relação a uma possível renovação ou reformulação do fazer artístico-literário do cenário nacional.

No capítulo três, a atenção se volta ao olhar “leitor” do poeta, que se mostra sensível ao eco das obras alheias, e que a partir delas desdobra suas reflexões a respeito do fazer artístico, em prol de uma poética efetivamente “criadora”. Acompanhamos, assim, os principais encontros de Drummond ao longo das possíveis articulações em torno de uma verdadeira “teoria da imagem”, pelos quais o poeta se viu contagiado com eco salutar de obras e presenças alheias, as quais parecem iluminar o desenvolvimento de um entendimento drummondiano em torno do que seja uma arte verdadeiramente criadora. Revisitamos, para tanto, as reverberações de tais contágios nas possíveis intenções críticas do poeta em sua prosa ensaística reunida em *Passeios* e *Confissões*, em textos nos quais o interesse do poeta em pensar o modo de criação refletido na obra de outros artistas passa, necessariamente, por uma valorização gradativa do exercício poético e do processo de escrita, e nos quais as relações entre poesia e tempo são pensadas especialmente a partir da obra de artistas que então se situavam fora do circuito mais conhecido da época.

Os capítulos quatro e cinco, por sua vez, destinam-se propriamente à exposição analítica da proposta de leitura, levada a cabo nos poemas selecionados da tríade memorialista. São eles: “Canto de sombra” (*Boitempo* III), “Destruição” (*Boitempo* II), “O belo boi de Cantagalo” (*Boitempo* III), “Três compoteiras” (*Boitempo* II) e “Nomes”, (*Boitempo* II), respectivamente.

Estamos em condições de afirmar que os três livros constituintes daquilo que se consideram ser as “memórias” em verso do poeta de Itabira demarcam, de forma conflituosa, o que, em última análise, coloca-se como verdadeiro indício de uma postura oscilante do poeta em relação à própria obra, como também em relação ao “tempo”. Isso porque, segundo a proposta de leitura que então se apresenta, vislumbra-se, pois, infiltrada por entre a já conhecida relação de “mundo” e “*gauche*”, a interposição de uma terceira instância: aquilo que propomos pensar como sendo o tempo “em estado de imagem”. Em contraste ou mesmo em contraponto ao “usufruto e descarte” devoradores e imediatistas, apregoados pela lógica produtivista da vida moderna, tal instância afirma-se enquanto temporalidade sobrevivente justamente pela sua permanência transgressora, já que, prenhe de temporalidades entrecruzadas, coexistindo no mesmo esquema, só pode assim dizer respeito à própria “vida em elaboração”, que subjaz por trás da paisagem.

Nesse sentido, a relação tensional estabelecida pelo jogo de forças que se pode ler na forma de fazer poesia, em Drummond, indicaria a inaplicabilidade de qualquer tentativa de leitura que tentasse demarcar linhas limítrofes entre a pretensa articulação de “poesia social” ou de “poesia individualista” em determinados livros ou momentos de sua obra, já que os limites que separam ambos são traiçoeiros e, portanto, restringir um e outro a determinadas obras ou mesmo tomá-los enquanto antinomias, inclusive dentro de obras específicas (como parece ser o caso das leituras aqui rapidamente apresentadas de *Boitempo*, as quais insistem na defesa de uma leitura reconciliadora, mesmo quando travestidas de “boas intenções”, recaindo no problema do simples “retorno” ou “identificação” aos valores de origem) é, sem dúvida, incorrer no equívoco de ignorar os modos de operação pelos quais se torna possível entender tal poesia como, de fato, moderna.

O objetivo, portanto, de insistir (ainda) na releitura de um poeta em torno do qual aparentemente “tudo já foi escrito”, justifica-se pela tentativa de tomar *Boitempo* como fio guia de leitura que se alicerce por um viés outro, que não o daquele já conhecido e explorado a partir de suas obras mais conhecidas, também com o intuito de verificar as maneiras pelas quais o próprio poeta, ao longo de seu percurso, diferencia-se de si mesmo. Ler de novo, nesse sentido, significa também questionar os valores hierarquizantes em relação à própria obra drummondiana e, principalmente, em relação à especificidade do “nome” Drummond, a

partir daquilo que parece não se adequar ao “perfil-tipo” do poeta, ou ainda, de um determinado Drummond que a crítica resolveu consagrar.

Capítulo I – Das inquietações do poeta em torno do problema da criação artística

1.1 O enigma da aparição

Data do início do século XX os primeiros fotógrafos ambulantes do país. Sua origem encontra-se relacionada à descoberta, em 1853, de um novo processo fotográfico: o uso de chapas de metal pelo ferrótipo, inquebráveis e passíveis de obter diretamente imagens em positivo, o que não só facilitou como também reduziu os custos dos procedimentos técnicos praticados nesse período.

Estabelecendo-se nos principais espaços públicos urbanos, a chegada destes profissionais que ficaram conhecidos como “fotógrafos lambe-lambe”¹²⁴ marca uma importante etapa no processo de expansão da indústria fotográfica no Brasil: saindo dos estúdios para ganhar as ruas, foi só por intermédio das máquinas-caixote que a fotografia se tornou acessível a uma grande parcela da população, que não poderia pagar pelos sofisticados retratos dos estúdios fotográficos.

Em Belo Horizonte, a chegada dos primeiros fotógrafos lambe-lambe remonta aos anos de 1920, período em que a cidade passou por um grande crescimento econômico, urbano e industrial¹²⁵. Como era de se esperar, o primeiro espaço público a recebê-los foi o Parque Municipal: localizado numa região de convergência do fluxo da população oriunda de todas as regiões da cidade, o Parque Municipal de Belo Horizonte foi, durante alguns anos, utilizado exclusivamente pela elite belo-horizontina, já que se localizava dentro da área planejada da capital. Com o tempo, entretanto, ele se tornou um espaço público de grande vitalidade, sendo frequentado por muitos turistas e por representantes dos mais variados segmentos sociais.

124 “A origem do termo é bastante controversa. A explicação mais recorrente remonta ao período em que os fotógrafos utilizavam as chapas de vidro como negativo. A língua era passada nas chapas para possibilitar a identificação do lado em que se encontrava a emulsão, permitindo que se definisse a sua posição correta.” Cf. ARROYO, Michele Abreu; SOUZA, Françoise Jean de Oliveira (Org). *Fotógrafo Lambe-lambe: retratos do ofício em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, Diretoria de Patrimônio Cultural, 2011, p.17.

Em provável alusão a uma dessas cenas corriqueiras com que, porventura, se deparasse um transeunte observador da vida belo-horizontina no início do século, Drummond, então redator do jornal *A Tribuna*¹²⁶ e residente da capital mineira, publica em 1933 o texto intitulado “Os fotógrafos do parque”.

Ainda que não se trate de uma reflexão aprofundada em torno da relação entre arte e fotografia – o que se daria anos mais tarde, em sua produção –, já se nota aí a latência de uma inquietação em torno do enigma da imagem, ou de seu aparecimento:

Às vezes me aproximo [...]. E vejo os postais emoldurados em cada canto da máquina, representando o sargento instrutor da Polícia Militar, a copeira de pensão em dias de folga, a mocinha de subúrbio que se esqueceu de fazer compras e foi respirar a poesia da vida, o antigo vereador do Norte de Minas em trânsito pela capital...Quem fixou esses tipos? Ninguém viu a hora em que eles se incorporaram à coleção de imagens do meu fotógrafo. Este não fez um gesto, a não ser o gesto grave de acender um cigarro e seguir, com os olhos, a linha feminina da fumaça. Tudo no jardim é silêncio e recolhimento, nem um tremor na tarde, e no entanto esses seres transeuntes insinuaram-se misteriosamente pela objetiva adentro e foram estampar-se na superfície branca de um cartão. Como? Com o auxílio de quem? Auto-reprodução inexplicável, que há de sempre constituir uma das perplexidades de minha vida¹²⁷.

125 Segundo documento da Associação dos Comerciantes e Concessionários do Parque Municipal René Gianetti, “começaram a trabalhar no Parque, com finalidade comercial, os fotógrafos com suas respectivas máquinas fotográficas, tipo jardim, mais conhecidas como Lambe-lambe, desde o ano de 1922, fazendo postais e retratos em preto e branco”. O nome e a nacionalidade desses fotógrafos puderam ser identificados graças aos relatos de José Ferreira de Camargos, lambe-lambe aposentado, e José Marcos da Silva, o mais antigo fotógrafo lambe-lambe ainda em atuação em Belo Horizonte. Os primeiros lambe-lambes atuantes na cidade teriam sido: Luiz Fernandes e Justo Requeijo, ambos de origem espanhola, o sírio “João Burro”, cujo primeiro nome era Armando, e Salomão José, de origem sírio-libanesa. Posteriormente, chegaram novos fotógrafos, também de origem estrangeira, como o norte-americano Joanin Coelho e o árabe Mohamed, mais conhecido pelo apelido de “Cara de Gato”. Essa primeira geração de lambe-lambes foi sucedida por outra já composta, em sua maioria, por brasileiros natos, dentre os quais puderam ser identificados os fotógrafos “Zé Lau”, Geraldo “Lau”, os irmãos Zazá, Zezé e Zizi, José Maximiano da Silva, além do espanhol Isaac Requeijo (1933). As primeiras gerações de lambe-lambes da cidade tiveram em comum o fato de não gozarem de uma formação profissional específica, tendo aprendido o ofício com algum parente ou amigo próximo, ou ainda, de maneira autodidata. (Ibid., p. 31).

126 Segundo a referência de Barbosa (1989, p.57), o texto teria sido publicado originalmente no jornal *Minas Gerais*, também de Belo Horizonte, em 1933. Quando sai no mesmo ano, em *A Tribuna*, o texto traz a assinatura de Belmiro Borba, pseudônimo que teria sido criado, segundo Fernando Py, por Cyro dos Anjos. O mesmo esclareceu que, além dele, somente Drummond o utilizara, numa ocasião em que Cyro teve de se ausentar de Belo Horizonte. “Belmiro Borba” foi utilizado, mais tarde, para designar o protagonista do romance *O amanuense Belmiro* (1936). Cf. PY, Fernando. *Bibliografia comentada de Carlos Drummond de Andrade: 1918-1934*. Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa, 2002, p.215.

127 ANDRADE, 1967, p.615.

Entre os diversos “tipos” que reconhece o poeta nos postais, determinados por suas ocupações cotidianas, assalta-lhe o mistério: quem os fixou ali? Embora a revelação não nos seja dada em fórmula exata por esse sujeito que observa e indaga, fazem-se notar, por entre a “passividade” do fotógrafo e o protagonismo da própria imagem, as pistas de uma questão que ultrapassa o mero questionamento em torno da técnica fotográfica: o que está em jogo aqui parece ser muito menos o gesto da captura que o enigma da aparição.

Ninguém viu a hora que a imagem “se deixou” capturar. Como num acontecimento que se desse em surdina, as imagens insinuaram-se “misteriosamente pela objetiva adentro”, incorporando-se à coleção. Talvez porque a imagem que se queria captar – a “quem” se refere esse desejo? –, viva por conta própria¹²⁸.

À tal inversão de posições corresponde a integração dos fotógrafos à paisagem, chegando mesmo o cronista a defini-los: “seres de natureza quase vegetal”. É sintomático pensar, nesse sentido, que o mesmo texto é republicado em 1942 com o título “Os fotógrafos vegetais”¹²⁹, justamente num contexto em que a atenção do poeta parece se voltar mais detidamente para as relações entre forma, imagem e poesia.

1.2 Um Robinson do espírito em meio ao caos

Se tivéssemos que situar uma espécie de marco ou ponto norteador na obra de Drummond, a partir do qual fosse possível verificar um acercamento mais estreito das especulações do poeta em torno dessas questões, partiríamos, talvez, do período que abarca sua produção pós-*A rosa do povo*. Isso não significa, contudo, excluir do recorte proposto a obra de 1945: recordemos que é desse período a publicação de poemas como “Procura da poesia”, “Consideração do poema” e “Vida menor”, por exemplo, nos quais já se mostra flagrante uma incipiente noção do fazer que desautoriza uma espécie de “autonomia soberana” do artista criador, porque pressupõe, de um lado, a existência autônoma das

128 Cf. Entrevista concedida pelo pintor Francis Bacon à BBC em outubro de 1962 e recolhida no livro organizado por David Sylvester: *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo, Cosac Naify, 2007, p.17.

129 O texto sai em 29 de julho daquele ano no Suplemento *Autores e Livros*, do jornal *A manhã*, e é depois incluído, com o mesmo título, em *Confissões de Minas*. Cf. ANDRADE, 1967, p.614-615.

palavras (e das coisas); e, de outro, o trabalho intelectual (mas não somente) do artista, que traduz ou “torna visível” a aparição dessas mesmas coisas, também porque se coloca, em certo sentido, receptivo a elas.

Se poesia é aquilo que “fala”¹³⁰ (a imagem, aquilo que “aparece”), o poema não seria, senão, o meio “tradutor”, por assim dizer, dessa aparição. De modo que a pergunta, outrora pela autoria (quem), converte-se, aos poucos, em interesse pelo modo de fazer.

Consoante a essas especulações que vão se mostrando cada vez mais recorrentes em sua obra, ainda que de maneira dispersa, Drummond nos apresenta, em 1946, entre os “Apontamentos literários” que escreve para o jornal *Correio da Manhã*, a verve bruta daquilo que poderia ser o “ponto de partida para um poema”:

as pessoas deitadas na areia, em Copacabana, contemplando-se vagamente e compreendendo-se em silêncio. Ninguém fala. No próximo domingo, já não se verão mais. Fica, porém, o sentimento do instante em comum, sem a defesa de roupa, na postura dos mortos¹³¹.

É que, como define o próprio poeta em nota anterior, ao escritor recai “não somente certa maneira especial de ver as coisas, senão também a impossibilidade de vê-las de outra maneira qualquer”¹³².

Ainda que pudesse passar despercebida a possível aproximação entre tais apontamentos e aqueles que escreve Valéry em sua coletânea de anotações¹³³, seria pouco provável, sem exagero de suposição, não reconhecer – para além das referências diretas¹³⁴ – a presença implícita do poeta francês entre o “eco de obras alheias”, constituinte de *Passeios na ilha*, cujas páginas, como mesmo afirma o poeta,

130 “Que é poesia, o belo? / Não é poesia, / e o que não é poesia não tem fala”. Versos do poema “Conclusão”, In: *Fazendeiro do Ar* (ANDRADE, 1967, p.279).

131 Originalmente publicado em 1º de setembro de 1946 no *Correio da Manhã* (RJ) e depois incluído em *Passeios na ilha* (1952). Cf. ANDRADE, 1967, p.676.

132 Ibid., p.675.

133 Cf. VALÉRY, Paul. *Mauvaises pensées et autres*. Paris, Gallimard, 1942.

134 Cf. na seção “Contemporâneos”: “Américo Facó – Poesia nobre” (ANDRADE, 1967, p.689-692); “Joaquim Cardozo – Prefácio a 'Poemas'” (Ibid., p.693-697), e ainda, “Henriqueta Lisboa – Uma poeta conta-nos da morte” (Ibid., p.713-715).

falam, talvez, de uma tentativa de convivência literária: divagações e reações do cronista, no exercício sem método, misturadas ao eco de obras alheias, recolhido com a necessária simpatia. E como este sentimento se vai tornando escasso, gostaria de transmiti-lo ao leitor. Vale por um convite à ilha – não deserta, embora pouco povoada¹³⁵.

Passeios na ilha, como sabemos, é o segundo livro da prosa ensaística de Drummond, publicado em 1952, um ano depois, portanto, do lançamento de *Claro enigma* e sua famosa epígrafe valeryana. Não será, assim, despropositado acrescentar à possível relação que seja lícito estabelecer entre a ilha de Drummond e a figura de Rousseau, por exemplo, que extraía dos passeios diários na ilha de Saint-Pierre os devaneios de que se alimentam os capítulos de sua obra final¹³⁶, a presença também aqui de Paul Valéry. Com efeito, não raro o poeta francês se referia a si mesmo como um “Robinson Crusóe do espírito” – “*Je suis un misérable Robinson dans une île de chair et d'esprit tout environnée d'ignorance, et je me crée grossièrement mes ustensiles et mès arts.*”¹³⁷.

Mais, no entanto, do que a engenhosidade autônoma do homem criador, que inventa a própria técnica e as ferramentas na “conquista” interior, quer-se pensar a evocação da personagem de Defoe pelo viés de uma fatal inversão que ela nos propõe: ao contrário de um

135 ANDRADE, 1967, p.622.

136A aproximação a Rousseau é de Vagner Camilo (2001, p.91-92).

137 VALÉRY, Paul. “*Petite Lettre sur les mythes*” (*Études Philosophiques*). In: VALÉRY, Paul. *Oeuvres, II*. Paris: Éditions Gallimard, 1993 (1960), p.961. Complementarmente, não podemos esquecer que o mar para Valéry, especialmente em *Cimetière marin*, apresenta-se não só como aquilo que, pelo choque intrusivo de algo desconhecido, mostra-se capaz de despertar da alma, forçando-a a viver (RAYMOND, 1997, p.142), como também é o que, projetando-se até a ilha de carne adormecida, afirma-se em contraste à imobilidade absoluta e silenciosa do *cimetière*. De modo que, conforme a “Leitura viva do cemitério”, proposta por João Alexandre Barbosa, tanto o mar (a palavra, o relativo) quanto o cemitério (o silêncio, o absoluto) podem ser lidos como “figuras tortuosas de uma só e única figura” que impõe o movimento: o poema, linguagem em movimento, que destrói a possibilidade do absoluto, já que justamente transita “entre o Absoluto e o Relativo”, “entre o Silêncio e a Palavra” Cf. BARBOSA, João Alexandre. “Leitura viva do cemitério”. In: VALÉRY, Paul. *O cemitério marinho*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1984, p.51-65. Transcrevo aqui a versão do trecho de *Cimetière marin*, vertido para o português, conforme tradução de Jorge Wanderley: “Não, não!...De pé! Às horas sucessivas! / Quebra, meu corpo, a forma pensativa! / Bebe, meu seio, a brisa renascida! / Um novo frescor, do mar exalado, / Devolve-me a alma...Ó poder salgado! / Vamos à onda, ao ímpeto da vida! // Sim! Grande mar de delírios dotado, / Pele de pantera, manto rasgado / É por mil ídolos do sol ferido, / Ébria da carne azul, hidra absoluta, / Que em luz a própria cauda morde e luta / Num tumulto ao silêncio parecido, // Eis se ergue o vento!...Há que tentar viver! /”. Cf. VALÉRY, Paul. *O cemitério marinho*. Trad. e prefácio Jorge Wanderley. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984, p.45-47.

isolamento na medida do possível, seguro, que esta “ilha” de carne e espírito possa sugerir, parece ser justamente a exposição ou mesmo o contágio fecundo com o puro caos da desordem circundante aquilo que promove ou possibilita o anseio “organizador” deste inquieto habitante, que coloca ordem nas coisas, mas nunca a encontra em si mesmo, em sua desordem incessantemente renovada¹³⁸.

Oportuno observar, nesse sentido, o longo trecho do texto que abre *Passeios na ilha*, em que se vê justificada a preferência do poeta por essa “porção curta de terra”:

A ilha me satisfaz por ser uma porção curta de terra (falo de ilhas individuais, não me tentam aventuras marajoaras), um resumo prático, substantivo, dos estirões deste vasto mundo, sem os inconvenientes dele, e com a vantagem de ser quase ficção sem deixar de constituir uma realidade. A casa do campo é diferente. A continuidade do solo torna-a um pobre complemento dessas propriedades individuais ou coletivas, públicas ou particulares, em que todo o desgosto, toda a execrabilidade, toda a mesquinhez da coisa possuída, taxada, fiscalizada, trafegada, beneficiada, herdada, conspurcada, se nos apresenta antes que a vista repare em qualquer de seus eventuais encantos. A casa junto ao mar, que já foi razoável delícia, passou a ser um pecado, depois que se desinventou a relação entre homem, paisagem e moradia. Tudo forma uma cidade só, torpe e triste, mais triste talvez do que torpe. O progresso técnico teve isto de retrógrado: esqueceu-se completamente do fim a que se propusera, ou devia ter-se proposto. Acabou com qualquer veleidade de amar a vida, que ele tornou muito confortável, mas invisível. Fez-se numa escala de massas, esquecendo-se do indivíduo, e nenhuma central elétrica de milhões de kw será capaz de produzir aquilo de que precisamente cada um de nós carece na cidade excessivamente iluminada: uma certa penumbra. O progresso nos dá tanta coisa, que não nos sobra nada nem para pedir nem para desejar nem para jogar fora. Tudo é inútil e atravancador. A ilha sugere uma negação disto¹³⁹.

Drummond trata de contrastar, pois, duas perspectivas de fuga: de um lado, aquela sugerida pela casa do campo, mero complemento das propriedades individuais ou coletivas; de outro, a forma de evasão proposta pela ilha, que se revela, afinal, pelo desejo manifesto de “negação” de certa realidade excessivamente ordenada. Talvez se evidencie então com mais força a exposição daquela fatal inversão da necessidade, pensada via

138 VALÉRY, Paul. “Sobre o ensino da poética no *Collège de France*”. In: VALÉRY, Paul. *Lições de poética*. Belo Horizonte: Ayné, 2018, p.14.

139 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Subúrbios da calma – Divagações sobre as ilhas” (*Passeios na ilha*). In: ANDRADE, 1967, p.626.

Robinson valeryano: enquanto o personagem de Defoe habita a ilha à revelia de sua vontade, resultando a fabricação de suas próprias técnicas e ferramentas unicamente de uma necessidade imediata de sobrevivência, o “exílio” deste Robinson drummondiano é fruto de uma vontade, de um desejo que imagina e cria para si a sua própria ilha da des-vivência. Este Robinson com o qual nos defrontamos agora não desenvolve suas próprias técnicas e ferramentas porque precisa sobreviver, mas justamente porque, caído para fora do mundo, saturado de “sobrevivência” conservada e em contato com as forças de um mar caótico, necessita “superar” este caos familiar, isto é, naquele sentido de que se vale Blanchot para falar da morte na poesia de Rilke: “ultrapassar, mas sustentando o que nos ultrapassa”¹⁴⁰, fabricando, pois, um modo próprio de dar forma àquilo que é naturalmente sem forma. Afinal, o que é habitar a ilha senão colocar-se à exposição de um campo de forças ocultas que tanto permite quanto impele à feitura do poema?

Valéry que, segundo Marcel Raymond¹⁴¹, recusava não somente a metafísica como também os sistemas, já havia situado a desordem como a condição da fecundidade criadora, uma vez que, pelo seu entendimento, esta última depende muito mais do inesperado do que do esperado, e sobretudo daquilo que ignoramos, do que daquilo que sabemos: “Vivemos numa quantidade de coisas que estão para nós anuladas, reabsorvidas, suprimidas o máximo possível”, diz o poeta¹⁴². Em síntese, haveria toda uma atividade inteiramente negligenciável pelo indivíduo, quando este se limita àquilo que se relaciona tão somente a sua conservação imediata. “Esta se opõe”, prossegue em sua defesa, “à atividade intelectual verdadeira e própria, pois consiste num desenvolvimento de sensações que tende a repetir ou a prolongar o que o intelecto tende ao contrário a eliminar ou a ultrapassar”¹⁴³.

Ainda em “Divagações sobre a ilha”, e não muito distante da perspectiva enunciada por Valéry, Drummond advogará em favor de toda distração que convida a imaginar: é porque “nossa vida interior tende à inércia”¹⁴⁴ – e a sensibilidade, poderíamos acrescentar com Valéry,

140 Cf. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a, p.126-127.

141 Cf. RAYMOND, 1997, p.143.

142 VALÉRY, 2018, p.47.

143 Ibid., p.79.

144 ANDRADE, 1967, p.627.

tem horror ao vácuo¹⁴⁵ – que se mostra bem-vinda toda provocação direcionante aos devaneios "que formam uma crônica particular do homem, passada muitas vezes dentro dele" [...] ¹⁴⁶. “Ilhado” em seu anseio de abstração da vida imediata, o espírito não pode deixar de se contagiar pelas águas deste estranho mar de uma vida incompreensível, projetadas pelo choque de um contato intrusivo, vindas não se sabe de onde e que o invadem continuamente a cada vez: os sonhos, os êxtases, os mal-estares, todos esses estados colocam o espírito em perigo, já que se apresentam como assaltos sempre renovados do mundo, na medida em que introduzem soluções irracionais, valores aproximados, relativos, na equação do conhecimento.

É assim que a negação sugerida pelo evasimismo da ilha não deve ser confundida aqui com um “negativo”, já que ela parece possibilitar justamente aquilo que se apresenta como sendo a via de acesso potencializada, por assim dizer, à fecundidade última da desordem, espécie de reserva ou intervalo, onde se encontram todos aqueles elementos em que estão presentes o arbitrário, o indeterminado, o indefinível¹⁴⁷. Em suma, tudo aquilo que impele o poeta, em certo sentido, a procurar uma ilha, “como já procurou uma noiva”¹⁴⁸.

1.3 Fabricar o poema: do ritmo à imagem

Em sua *Introdução ao método de Paul Valéry*, André Maurois distingue a concepção valeryana do movimento descrito por uma sociedade em direção à civilização: ele seria, antes de mais nada, um movimento em direção aos símbolos e aos signos, já que, por tal movimento, necessariamente os instintos seriam vencidos. Nesse sentido, toda sociedade poderia ser comparada a um edifício de encantamentos: alicerçada sobre uma linguagem que é a primeira e a mais importante das convenções, uma vez que repousa sobre hábitos legitimados socialmente, não nos aperceberíamos de seu caráter fictício simplesmente porque já estaríamos agregados a ele – tiramos nosso chapéu, prestamos nosso juramento,

145“Um rabisco traçado numa superfície ou um som emitido num silêncio prolongado são respostas, complementos que compensam a ausência de estímulos – como se essa ausência, que exprimimos com uma simples negação, agisse positivamente em nós.”(VALÉRY, 2016, p.79).

146ANDRADE, 1967, p.627.

147 VALÉRY, 2018, p.59.

148 ANDRADE, 1967, p.626.

aplaudimos, pagamos, aceitamos moedas: “cada um desses atos supõe ficções inumeráveis, antigas.”¹⁴⁹

Talvez fosse lícito então propor que também a ilha, imaginada pelo poeta, em contraponto à fuga sugerida pela casa do campo (que ainda se vê atrelada à vida excessivamente convencional), inspiraria, pois, a evasão do espírito em direção à realidade anterior às ficções e aos mitos e, com ela, o desejo de fazer tábula rasa.

Antes, no entanto, é preciso notar que, ao contrário de uma pretensa "autonomia soberana" que a ilha possa insinuar, a "abstração" buscada por aquele que um dia sonhou habitá-la só pode se dar por um limite, qual seja o de ser “quase ficção, sem deixar de constituir uma realidade”¹⁵⁰. Eis que se apresenta aí, então, uma dos pontos fundamentais para se pensar a noção do fazer em Drummond, via Valéry, especialmente neste momento de sua produção: ao mesmo tempo que começa a se mostrar premente um desejo mais expressivo pela forma abstrata, não deixa de existir, com ele, a sedução da metamorfose que o apelo latente da significação impõe. Em outras palavras, não se trata, com isso, de buscar a justa medida harmônica entre as duas instâncias, mas de se colocar sensível aos pontos de tangência entre o espírito e as coisas, por uma contínua e hesitante tensão entre os dois campos de força, já que a poesia, e sobretudo uma poesia do conhecimento, só pode nascer da impossibilidade de escapar desse dualismo.

Um caminho, no entanto, nada simples, especialmente para poetas “conscientes” como Poe, Baudelaire, Mallarmé e Valéry. Este último, como sabemos, estima representar o poeta como um artesão consciente, metódico, que “fabrica” um poema. “Persuadido de que a estética e a ética pessoal se conciliam”, afirma Raymond, “Paul Valéry pensa que submeter-se (sic) voluntariamente a um número muito grande de condições exatas e complicadas – começando pelos preceitos da versificação tradicional – [...] é favorecer o nascimento de uma obra bela¹⁵¹.” Como uma “festa do Intelecto”¹⁵², o exercício da poesia se apresenta, assim, por um jogo, mas solene, regulado: dissolver as convenções da palavra sem perder de vista certo apelo da forma (que não deixa de ser uma convenção).

149 VALÉRY *apud* MAUROIS, 1990, p.43.

150 ANDRADE, 1967, p.627.

151 RAYMOND, 1997, p.137.

Essa lição, no entanto, foi recebida de modo distinto no Brasil, onde parece ter suscitado dois modos principais de recepção da poética valeryana. O primeiro deles avulta-se logo de imediato quando pensamos em um Valéry "mais formalista", como aquele recebido aqui pelas correntes mais conservadoras, notadamente aquelas ligadas aos amantes do verso e da "poesia pura": lembremos que em 1941 Darcy Damasceno apresenta a tradução de *Cemitério marinho*, considerada por Sérgio Buarque de Holanda uma "paráfrase", um "voltar para trás"¹⁵³; isso sem contar as diversas "amostras", segundo Vagner Camilo¹⁵⁴, estampadas à época (abril de 1948), no número 2 da *Revista Brasileira de Poesia*, como as traduções de "L'Amateur de Poèmes", de Sérgio Milliet, o excerto de "La jeune Parque" e de "Les pas", ambos de Péricles Eugênio da Silva Ramos (que veio a propor depois uma outra tradução de "Cemitério Marinho"); "Le vin perdu", de Osmar Pimentel, e "Au coeur de la nuit d'amour", de Geraldo Vidigal. Ainda conforme Camilo, apesar de o debate ter contemplado também "as concepções estéticas formuladas nos escritos em prosa do autor de *Variétés*", o que se mostrou mais veementemente notório foram os "embates e dificuldades de muitos dessa geração em apreender o específico da poética valeryana, sem incorrer em associações equívocas com certos preceitos, por exemplo, da estética parnasiana"¹⁵⁵.

Muito antes, no entanto, da recepção de um Valéry "mais formalista", ou mesmo da primeira publicação em livro de um poema valeryano no Brasil, que se deu somente em 1936¹⁵⁶, o artista já era mencionado entre nós na década de 1920, como nos mostra a profícua correspondência de Mário de Andrade, naquela que foi uma das primeiras aparições do poeta francês entre os escritores brasileiros: "Você pode falar que não gosta de Valéry, suponhamos

152 Transcrevo aqui a famosa passagem de *Littérature* (1929), conforme tradução de Jorge Wanderley: "Um poema deve ser uma festa do Intelecto. Não pode ser outra coisa. Festa: é um jogo, mas solene, regrado, significativo; imagem do que não é comum. Estado em que os esforços são ritmos, redimidos. Celebra-se algo realizando-o ou representando-o em seu mais puro e belo estado. Aqui, a faculdade da linguagem, e seu estado inverso, a compreensão, a identidade das coisas que separa. Deixam-se de lado suas misérias, suas debilidades, seu cotidiano. Organiza-se todo o possível da linguagem. Acabada a festa, nada restará. Cinzas, enfeites de papel pisoteados." ("À título de apresentação desta edição" [sic]. In: VALÉRY, 1984, p.11).

153 Ver HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1948-1959*: vol. II. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 105. Damasceno retraduziria o poema nos anos 1960.

154 CAMILO, Vagner. Valéry como paradigma do poético na lírica brasileira dos anos 1940-1950. *Via Atlântica*. São Paulo, n.31, 2017, p.17.

155Ibid.

que só por causa da influência que você sabe que ele tem na França e porque ele está perto e tomando parte na mesma luta que você ou que nós você é incapaz de dizer que ele não tem espírito moderno”¹⁵⁷.

Na extensa correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, Valéry ainda aparece outras duas vezes: em carta de Mário a Manuel, datada de 13 de julho de 1929, e em carta de Bandeira a Mário, do dia 11 de março de 1937, quando o poeta pernambucano, ao comentar sobre "as músicas do Ovalle", revela se sentir "meio desapontado" com as impressões do amigo – "Desapontado no sentido que tive que me reconhecer um cavalo (como me reconheço cavalo quando leio por exemplo as coisas do Paul Valéry)."¹⁵⁸

Na carta que escreve a Bandeira em julho de 1929, o autor de *Macunaíma* faz um apanhado crítico sobre sua produção até o momento (“Não estou gostando nada dos versos que já escrevi e publiquei”), situando-se de modo comparativo ao poeta pernambucano:

E é nisso que estamos atualmente no máximo de separação: você todo sensibilidade, todo impulsivo, eu cada vez mais recatado, mais artifice, mais principalmente invisível. E me compreendo na minha invisibilidade. Porque por outro lado meus versos tocam o oposto do surrealismo. É verdade que os surrealistas se louvam também de Mallarmé, bobagem clara porque não tem nada de mais contrário ao automatismo psíquico do que Mallarmé e Paul Valéry. E também não é a estes que julgo me aparentar não. Me parece que estou mais próximo de Rilke e um bocado de Ernst Toller, dois interessantíssimos que você podendo leia¹⁵⁹.

156 Trata-se de “Os passos” (poema de *Charmes*, 1922), traduzido por Guilherme de Almeida. Não havendo participado do espírito que animava a Geração de 22, Guilherme de Almeida é visto pela crítica como alguém que pertenceu só episodicamente a ela (BOSI, 2017, p. 397), embora, segundo a defesa de Faleiros e Zular (2018, p.643), seja fácil constatar como o seu projeto tradutório “se coaduna com a grande transformação na literatura brasileira operada na década de 1930 [...]”.

157 ANDRADE, Mário de.; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org., introd. e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: EDUSP/IEB, 2001. p.322.

158 Prossegue Manuel: "Você não imagina: há dias vi numa livraria um livro de um succo sobre Swedenborg. Como você sabe, meu pai era swedenborgista, de sorte que quando eu vi o tal livro com prefácio de Valéry, vooi em cima. Em casa, achei o prefácio admirável, admirável. Mas eu todo o tempo sentindo que precisava reler com muito vagar. A prosa de Valéry me dá a impressão de uma matemática elegantíssima e me abate moralmente porque eu me sinto burro. No caso do Ovalle, eu tinha impressão de escrita não pesada, como você diz, mas densa, nada deselegante, pastosa sim, mas no bom sentido, como se pode dizer de boa pasta em pintura a óleo. E isso me dá essas ganas impossíveis de realizar de estudar música a fundo para saber por mim. Numa coisa estamos de acordo e é visível à primeira vista no místico: a curteza curtíssima da inspiração. São sempre ideias pequenas que têm que morrer logo porque falta não só ciência de desenvolvimento, como mesmo a invenção." (Ibid., p.631).

Mário de Andrade, como sabemos, desde a *Escrava que não é Isaura* (1922-1924) vinha formulando uma poética mais complexa e densa do que aquela propalada nos manifestos modernistas. O itinerário que descreve João Luiz Lafetá¹⁶⁰ em torno dessa questão é bastante elucidativo: o crítico nos recorda que já na composição de um texto introdutório, como o “Prefácio interessantíssimo”, Mário procurava não só desenvolver uma concepção de poesia em torno do “lirismo” e da técnica como também desnudar ao leitor os procedimentos e recursos de que se valeu o poeta na feitura dos poemas. Se no “Prefácio interessantíssimo”, contudo, o lirismo parece surgir como algo anterior a que se sobrepõe, como correção, a técnica, em *A Escrava que não é Isaura* o escritor procura demonstrar que os dois aspectos estão diretamente ligados: “Dei-vos a receita...Não falei na proporção dos ingredientes. Será: máximo de lirismo e máximo de crítica para adquirir o máximo de expressão. Daí ter escrito Dermée: ‘O poeta é uma alma ardente, conduzida por uma cabeça fria’”¹⁶¹. Claro está que o desejo de libertação da “legislação estética parnasiana” não implica, necessariamente, uma “recusa a toda e qualquer legislação”: mesmo nos momentos de maior ênfase sobre o lirismo, Mário não deixou de se mostrar consciente em relação à necessidade da técnica, conforme nos atesta o próprio “Prefácio”. Tanto é que ao final da década de 30, quando exerceu a crítica literária no Diário de Notícias, sua grande preocupação se voltou para o problema da obrigatória complementaridade entre “lirismo” e “técnica”.

Posteriormente, Mário ampliou o seu conceito de “técnica”, que passou a abarcar tanto o lirismo individual como as condições sociais em que o artista produz sua obra, como fica evidente na conferência “O artista e o artesão”. A desorientação, para Mário, de grande parte dos artistas de sua época não seria resultante da “variabilidade maravilhosa da técnica pessoal”, mas da ausência de uma atitude “mais ou menos filosófica” em face da arte. A técnica, no sentido que Mário propõe (“e me parece universal”), seria, pois, um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que ele move. Em “A Elegia de Abril” (1941), afirma:

159 Ibid., p.428.

160 LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p.157-184.

161 ANDRADE, 2013, p.238.

Será preciso ter sempre em conta que não entendo por técnica do intelectual simploriamente o artesanato de colocar bem as palavras em juízos perfeitos. Participa da técnica, tal como eu a entendo, dilatando agora para o intelectual o que disse noutra lugar exclusivamente para o artista, não somente o artesanato e as técnicas tradicionais adquiridas pelo estudo, mas ainda a técnica pessoal, o processo de realização do indivíduo, a verdade do ser, nascida sempre da sua moralidade profissional. Não tanto o assunto, mas a maneira de realizar o seu assunto.¹⁶²

As bases de tal concepção se encontram, como sabemos, na conhecida conferência realizada em 1938 no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal. No texto, mais tarde publicado em *O baile das quatro artes* (1943), Mário defende a noção de criação artística a partir de três aspectos principais: o artesanato (não aquilo que se entende mais geralmente por técnica, mas uma parte – a mais desprezada – da técnica); a virtuosidade (o conhecimento da técnica tradicional) e a técnica pessoal de cada artista, ou seja, a parte da técnica que é, por assim dizer, a concretização de uma verdade interior do artista, pertencente ao ser subjetivo do indivíduo, sendo, portanto, “imprescindível e inensinável”.

O que nos interessa notar é o fato de que, ao formular uma noção de fazer artístico que se coloca entre a técnica pessoal do artista (o inensinável) e aquilo que ele aciona (o artesanato descrito pelo movimento dos materiais), Mário acaba não só por situar a noção de criação no espaço da ordem do “indefinível, do indecidível, da vertigem”, como também faz ver aquilo que os professores Faleiros e Zular chamaram de “uma outra poética valeryana” que se quer, pois, compreender aqui por esse “tenso limite estabelecido entre a técnica e o gesto”¹⁶³, isto é, entre a obra e a feitura dela mesma. Nesse sentido, concordamos com a proposição segundo a qual a questão do “limite” diria respeito, mais propriamente, a uma espécie de senso organizador ou modalizador de funcionamento da poesia, uma vez que não se trata aqui de rejeitar a estética da forma em favor da significação, ou seja, de uma síntese feliz entre uma métrica rigorosa e um hermetismo, como quer o verso parnasiano; nem, contudo, da posição soberana do escritor sobre a qual recairia o crivo daquilo que conta como verso, como queria o verso “livre” modernista. O verso, pela perspectiva assinalada, ou seja,

162 ANDRADE, 2002, p.216-217.

163 FALEIROS; ZULAR, 2018, p.643-644.

enquanto uma espécie de atrator da multiplicidade infinita, funcionaria, na verdade, como um espaço de correlação tensa “entre todos os parâmetros compositivos, sem permitir que nenhum deles (nem o próprio verso) se torne o único princípio hierárquico”, em um processo que caminha para o “refinamento quase infinito da passagem de [...] um plano a outro: [...] do afeto à linguagem, do desenho à letra, do ritmo à imagem.”¹⁶⁴

1.4 Entre Fedro e Eupalinos: arte-criação e a inteligência do sensível

É interessante observar, com Sérgio Buarque¹⁶⁵, que a recepção poética e crítica do autor de *Le cimetière marin* dava-se aqui, nos anos 1940, justamente em um momento no qual o poeta francês parecia cair em “singular descrédito” no seu país de origem.

O período aliás, que marca o fim da década de 1940 e início dos anos 1950, coincide com o que parece ter sido o ponto crucial da presença valeryana na recepção criativa de Drummond, ainda que o poeta já manifestasse provas de intimidade com a obra valeryana desde, pelo menos, a década de 1920¹⁶⁶.

De fato, todos os quatro livros publicados entre 1951 e 1952 contêm referências diretas ao escritor francês: poderíamos rapidamente elencar aqui a conhecida epígrafe “*Les événements m’ennuient*”, de *Claro enigma* (que se trata, na verdade, conforme nos explica Vagner Camilo, de uma meia-citação do texto original valeryano)¹⁶⁷; os versos finais do poema “Relógio do Rosário” (os quais, por sua vez, lembram os versos de abertura de “*Le cimetière marin*”¹⁶⁸); o conto “Extraordinária conversa com uma senhora das minhas relações”, inserido em *Contos de aprendiz* (1951); o poema “A alma e a dança”, incluído em *Viola de*

164 FALEIROS; ZULAR, 2018, p.635.

165 2010, p. 105.

166 No artigo “Aproximações”, por exemplo, publicado em 11 de outubro de 1924, na revista *Para Todos*, o poeta cita o soneto “*Le vin perdu*”; também no artigo “Poezia e religião”, publicado no último número de *A Revista*, em janeiro de 1926, verifica-se a referência ao poeta francês, pelo diálogo que se estabelece com o célebre ensaio valeryano intitulado “*La crise de l’esprit*”. Segundo informação de Fernando Py (2002, p.219-220), na crônica “Da beleza contingente”, que sai publicada com o pseudônimo de “Inocência Raposo”, em 11 de novembro de 1932, no *Minas Gerais*, seria possível notar ainda outra referência ao autor de *Charmes*, flagrante na evocação dos versos de “*Le Sylphe*”.

bolso (1952)¹⁶⁹; isso sem contar as já citadas referências de *Passeios na ilha* e as possíveis alusões indiretas constantes em poemas como “O Arco”, de *Novos poemas*¹⁷⁰, e “Canto órfico”, de *Fazendeiro do ar*¹⁷¹.

Em consonância a todas essas referências, destaca-se, no entanto, aquela que talvez tenha passado despercebida por entre as publicações do período: trata-se do poema “A tela contemplada”, originalmente veiculado no *Correio da Manhã* em 10 de setembro de 1950, e posteriormente incluído em *Claro enigma*:

Pintor da soledade nos vestíbulos
de mármore e losango, onde as colunas
se deploram silentes, sem que as pombas
venham trazer um pouco do seu ruflo;

traça das finas torres consumidas
no vazio mais branco e na insolência

167 Camilo adianta que se trata, na verdade, de uma. No texto original, “Valéry diz, em suma, que os acontecimentos o entendiam por serem a 'espuma das coisas' e interessa-lhe apenas a profundidade do mar”, e que “a história só pode registrar os 'acontecimentos', mas “reduzir o homem 'aos fatos os mais notáveis e os mais fáceis de perceber e definir – seu nascimento, suas poucas aventuras, sua morte’ – é perder de vista a 'textura de sua vida', reduzindo a 'exatamente o oposto do que poderia valer alguma coisa' (VALÉRY *apud* CAMILO, 2017, p. 28-29). De modo que se pode considerar que o tédio de Valéry diante dos acontecimentos não implica, como se vê, uma rejeição do mundo, mas antes, a busca por uma relação não restrita aos aspectos superficiais ou circunstanciais. Caberia, pois, ao poeta colocar em funcionamento a máquina pulsante do poema a partir de um (outro) modo de existência pelo qual o ritmo se tornaria pele, “produzindo um admirável contínuo entre os planos (sonoro, semântico, afetivo, histórico, metafísico etc.” (FALEIROS; ZULAR, 2018, p.649).

168 A lembrança é de GLEDSON, 2003, p.140.

169 Tanto o conto “Extraordinária conversa...” quanto o poema “A alma e a dança” foram publicados inicialmente no *Correio da manhã* (RJ), em 8 de maio de 1950 e 12 de março de 1950, respectivamente. O poema – cujo título faz alusão ao livro de *L'âme et la danse*, de Valéry, publicado em 1921 – integrou originalmente a antologia “Os poetas brasileiros e a dança”, oportunamente ilustrada por um quadro de Degas (vale notar que anos antes, no texto intitulado “Estive em casa de Candinho”, do livro *Confissões de Minas*, de 1944, o poeta faz referência, ainda que de passagem, a *Degas, Danse, Dessin* (Cf. ANDRADE, 1967, p.556), livro no qual Valéry estabelece reflexões entre literatura e artes plásticas a partir da obra de Edgar Degas). Assinado com o pseudônimo de Aluizio Goulart, o poema figurou ao lado de “Transformação do dançarino” (Cecília Meireles), “Inscrição” (Manuel Bandeira) e “Bailado russo” (Guilherme de Almeida), entre outros. O pseudônimo voltou a aparecer em 10 de setembro daquele ano, na antologia “Os poetas brasileiros e García Lorca”, por ocasião do 14º aniversário da morte do escritor espanhol, com o poema “Invocação com ternura”. Alguns outros poemas aparecem publicados ainda no mesmo jornal, no período em questão, sob o mesmo pseudônimo (que pode receber a variante “Aloísio”), como é o caso de “Maio no Leblon” (*Correio da Manhã*, RJ, 7 mai.1950) e “Luar em Curvelo”, posteriormente denominado “Luar em qualquer cidade” (*Correio da Manhã*, RJ, 22 mai.1951), todos transcritos também em *Viola de bolso*.

170 CAMILO, 2017, p.22-23.

171 MERQUIOR, 2012, p.242.

de arquiteturas não arquitetadas,
 porque a plástica é vã, se não comove,

ó criador, de mitos que sufocam,
 desperdiçando a terra, e já recuam
 para a noite, e no charco se constelam,

por teus condutos flui um sangue vago,
 e nas tuas pupilas, sob o tédio,
 é a vida um suspiro sem paixão¹⁷².

Sabemos que Drummond sempre se mostrou afeito ao contágio das outras artes, não só da pintura ou das artes visuais, como também da música e mesmo da fotografia. Isso porque, como já notou Silviano Santiago no posfácio que escreve a *Farewell*¹⁷³, enquanto poeta, Drummond foi antes de mais nada um extraordinário leitor: não apenas leitor de livros, mas ainda e sempre “leitor” – das artes plásticas, dos filmes, das fotografias, do mundo.

Na coluna oportunamente intitulada “Imagens”, por exemplo, a qual o poeta manteve junto ao *Correio da manhã* entre 1954 e 1969, é possível encontrar, entre outros assuntos, textos que versam sobre as artes plásticas, como é o caso de “Arte-imagens, um tema”, de 6 de setembro de 1967, no qual, a pedido de um leitor, Drummond descreve um rápido panorama a respeito da temática da medicina, tratada por diversos pintores. Além deste, é possível encontrar diversos outros dedicados a pintores como Segall, Portinari, Guignard, Goeldi e Antônio Bandeira, por exemplo. Não custa lembrar que antes mesmo da referida coluna Drummond já trazia a público, no mesmo jornal, as diversas “Antologias”, dentre as quais se destaca aquela que reúne “Os poetas e os nossos pintores”, ilustrada com quadros de Segall e Portinari¹⁷⁴.

No caso de “A tela contemplada”, no entanto, mais do que a aproximação da poesia à pintura que se pode reconhecer na conhecida fórmula horaciana do *ut pictura poesis*, ou mesmo na antiga comparação que faz da pintura poesia muda¹⁷⁵, os versos nos expõem à

172 *Claro enigma*. In: ANDRADE, 1967, p.239.

173 In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p.105-129.

174 Cf. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 de junho de 1950.

175 Ver, nesse sentido, Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Trad. esp. Ricardo Pochtar. Madrid, Taurus (1979), cap. I, “*Ut pictura poesis*”, sobretudo p.10. A referência é de ARRIGUCCI JR., 2009, p.22.

tensão de uma outra ligação, ou seja, aquela que se refere muito mais à atitude que configura o gesto “criador” do artista.

Recorrendo a Candido, Vagner Camilo nos chama a atenção para a mudança “pictural” operada no soneto, pelos parnasianos, que adotaram uma “estrutura de obra plástica, fechando em si mesma um universo completo”, justamente denominada “quadro”:

[...] o soneto pictórico dos parnasianos (como os de Heredia) chega de fato às consequências últimas e de certo modo naturais, ao encerrar hermeticamente um pedaço do mundo ou da vida na miniatura dos quatorze versos, como certos pintores encerravam num reflexo polido dum pequeno espelho, ou num caixilho de janela, trechos autônomos do exterior¹⁷⁶.

Camilo nos apresenta a defesa de que o cenário de pura suntuosidade no qual se encontra a imagem do pintor votado à solidão e ao silêncio, sugerida pelo poema de Drummond (torres, colunas, mármore), “não está longe dos ambientes requintados e hermeticamente fechados dos parnasianos”. Imersos em um silêncio de morte e em uma atmosfera de irrealidade, esses ambientes suntuosos, mas desvitalizados, como o palácio tumular de “Fantástica”, de Alberto de Oliveira¹⁷⁷, atendem, pois, ao preceito parnasiano da “arte pela arte”, segundo o qual “o menor indício de vida e natureza é abolido” em favor da criação de um mundo cerrado “de pura artificialidade, dada pelo acúmulo de ricos artefatos que ajudam a servir de defesa contra o mundo exterior.” Também em “A tela contemplada” todo e qualquer sopro de vida é abolido, na medida em que sequer as pombas vêm trazer “um pouco de seu rufo”; sob as pupilas do artista repousa o “tédio” e o sangue que flui é “vago”, já que a vida é “um suspiro sem paixão”.

Antes, contudo, de refletir sobre a atitude do artista, criador “de mitos que sufocam”, importa considerar o local onde ele se encontra: ao contrário do interior da torre de marfim, o espaço de que trata o poema de Drummond não se encontra fechado. Como nos adverte ainda Vagner Camilo¹⁷⁸ a respeito, trata-se, pois, de uma zona intervalar entre exterior e interior, representada pelos “vestíbulos”.

176 CANDIDO *apud* CAMILO, 2001, p.195-196.

177 Cf. CANDIDO, Antonio. “No coração do silêncio”. *In: Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1986, p.54-67.

178 CAMILO, 2001, p.197-198.

O detalhe, aparentemente desprovido de maior importância, encontra sua razão de destaque quando se recorre à página do *Correio da manhã* na qual o poema saiu originalmente publicado: emoldurando “A tela contemplada”, cuidadosamente disposta em posição central – fazendo as vezes, portanto, exatamente de um quadro – figura o texto de Luiz Santa Cruz, intitulado “Eupalinos e Fedro”. Para além do percurso traçado por Santa Cruz, a partir do livro de Valéry¹⁷⁹, em torno destes dois “polos” segundo os quais oscilaria a poética ao longo do tempo, isto é, a objetividade de Eupalinos e a subjetividade de Fedro, cumpre observar em que medida a referência a estes dois personagens contribui para elucidar o problema do quadro, proposto em “A tela contemplada”. De Eupalinos, o arquiteto grego¹⁸⁰, Fedro nos dá notícia:

Eupalinos era senhor de seu preceito. Nada negligenciava. [...] Prestava a mesma atenção a todos os pontos sensíveis do edifício. Dir-se-ia tratar-se de seu próprio corpo. Durante o trabalho da construção, raramente afastava-se do canteiro. Conhecia todas as suas pedras: cuidava da precisão de seu talhe, estudava minuciosamente todos os meios de evitar que as arestas se ferissem ou que a pureza dos encaixes se alterasse [...] ¹⁸¹

Mais do que o mero domínio dos materiais, Eupalinos detinha uma profunda consciência do fazer: “não há detalhes na execução”, porque tudo são detalhes. Há que se

179 VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou O Arquiteto*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. João Alexandre Barbosa, no posfácio que escreve ao livro (1996, p. 182-183), trata de advertir que estamos diante de uma obra da maturidade do poeta: tendo sido um texto “de encomenda”, como acontecia com muitos outros textos de Valéry, o “*dialogue des morts*”, como era chamado o texto em sua primeira publicação, sai na revista *Architectures* em 1921, período em que Valéry não apenas intensifica o movimento de grande criatividade que iniciara em 1917, com a publicação de *La Jeune Parque*, como também organiza o livro de sua maturidade poética, *Charmes*, que será publicado no seguinte.

180 Elucida-nos Joaquim Guedes, no prefácio do livro (1996, p.10-11), que Valéry relatou, mais tarde, ter sabido em cartas, pelo helenista Bidez, que Eupalinos não fora arquiteto, mas empreiteiro de obras do aqueduto de Atenas.

181 VALÉRY, 1996, p.37. Em conversa relatada por Fedro, o próprio Eupalinos explica: “Busquei nitidez em meus pensamentos, a fim de que, claramente gerados pela consideração das coisas, transformem-se, como por si mesmos, em atos de minha arte. [...] Não mais separo a ideia de um templo da de sua edificação [...] Sou avaro em divagações, concebo como se executasse [...] quanto mais medito em minha arte, mais a exerço; quanto mais penso e faço, mais sofro e me regozijo como arquiteto – e mais me sinto eu mesmo, com volúpia e clareza sempre mais precisas. Perco-me em minhas longas esperas; reencontro-me nas surpresas que me causo; e, por meio desses degraus sucessivos de meu silêncio, avanço em minha própria edificação; aproximo-me de tão exata correspondência entre meus desejos e minhas forças que tenho a impressão de haver feito da existência que me foi dada uma espécie de obra humana. De tanto construir, disse-me sorrindo, creio ter-me construído a mim mesmo.” (Ibid., p.51).

aprender a imaginar o objeto e ao mesmo tempo inventar a sua construção, por um entendimento que abarque desde a gestação reflexiva à execução como exercício atento da obra.

“Mas”, como acrescenta Fedro em seu relato, “todas essas delicadezas, ordenadas à duração do edifício, em nada se comparavam àquelas reservadas à elaboração das emoções e vibrações na alma do futuro contemplador de sua obra”. “Pois”, explica ao renitente Sócrates, semelhantemente aos oradores e aos poetas, “Eupalinos conhecia a força misteriosa das modulações imperceptíveis”:

Diante da massa sutilmente alijada de seu peso, e de aparência tão simples, o mortal não percebia estar sendo conduzido a uma espécie de felicidade, graças a curvaturas insensíveis, a ínfimas e poderosas inflexões, a sutis combinações do regular e do irregular que ele havia introduzido e escondido, tornando-as tão imperiosas quanto eram indefiníveis. Dócil a essa presença invisível, o móvel espectador era transportado de surpresa em surpresa e dos grandes silêncios aos murmúrios de prazer, à medida que avançava, recuava e de novo se aproximava, vagando no interior da obra, movido por ela, aprisionado unicamente em sua própria admiração. – É preciso, dizia Eupalinos de Mégara, que meu templo mova os homens como o faz o objeto amado¹⁸².

É assim que à noção mais geral, engendrada pela figura de Eupalinos, do artista construtor – pensada aqui a partir de uma dimensão mais ampla do que aquela restrita à da Arquitetura e da Música, de que tratam Sócrates e Fedro no diálogo –, detentor do controle sobre essas “forças” que o levam a construir¹⁸³, alinha-se uma outra, mais estreita, que diz respeito mais à consciência integral do processo de feitura da obra do que propriamente a um domínio quase divino sobre os materiais. Essa consciência pressupõe, logo, uma ideia de construção que almeja não somente a beleza da forma, que decerto também lhe é essencial, mas, principalmente, que busca, pelo exercício constante, o arranjo preciso dos seus elementos constitutivos, de modo a fazer a construção “cantar”: “[...] Ao passar por esta

182 Ibid., p.39. E acrescenta: “[...] o pequeno templo que construí para Hermes a alguns passos daqui, se soubesses o que significa para mim! Onde o passante vê apenas elegante capela [...], imprimi a lembrança de um dia claro de minha vida. Ó doce metamorfose! Esse templo delicado, ninguém o sabe, é a imagem matemática de uma jovem de Corinto que eu, por felicidade, amei. Reproduz fielmente suas proporções. Vive para mim! Oferece-me o que lhe dei...”. (Ibid., p.53).

183 Ver especialmente p.59-61.

cidade, observaste que, dentre os edifícios que a compõem, uns são mudos; outro falam; e outros, enfim, mais raros, cantam?”¹⁸⁴. Voltamos, assim, ao problema inicial do “quadro”, tipificado pelo poema de Drummond: para que a obra “cante”, é preciso que o ritmo, ao contrário de se colocar encarcerado à beleza morta da forma encerrada em si mesma, traduza o poema enquanto canto pulsante de vida.

É sintomático notar que em *Claro enigma*, livro no qual se encontra publicado “A tela contemplada”, o poeta se refere com frequência à arquitetura, à construção e à composição. Testemunho, talvez, de um desejo aparentemente frustrado de construir e abstrair, e às quais se pode ainda acrescentar o próprio epíteto provocativo de “fazendeiro do ar”, cuja etimologia diz respeito a coisas que devem ser feitas (“*facenda*”, do latim vulgar) e, portanto, construídas, arquitetadas, ao mesmo tempo que o poeta, pela tarefa que lhe é própria, dispõe, para tal intento, de estranhos recursos, materiais diáfanos, de sonho, que se desmancham no ar¹⁸⁵.

O que se pode depreender de tais constatações é que o poeta cria aqui, a partir de um jogo consciente de interposição da palavra, o enlace de múltiplas textualidades, na medida que, ao ler o “quadro”, ou seja, o soneto “quadricado” da estética parnasiana, fechado em si mesmo, o poema de Drummond se converte, ele próprio, também em singular exemplar do

184 VALÉRY, 1996, p. 54-55.

185 É do período também uma referência que pode passar despercebida: trata-se do francês Joubert, que aparece em dois textos de Drummond, publicados no *Correio da manhã*: “Imagens do espírito”, de 23 de março de 1958, e “Imagens alheias – Lição de Joubert”, de 17 de agosto de 1962 (republicado em 5 de fevereiro de 1964). Neles, Drummond oferece ao leitor máximas e anotações, recortadas da seleção de aforismos que foi divulgada quatorze anos após a morte do escritor francês pelo amigo e também escritor Chateaubriand. O que se quer chamar a atenção na referência do poeta é a estreita relação que se pode estabelecer entre a força da comunicação poética que vem do fato de que ela nos dá as coisas fora de seu alcance; e a empreitada de uma construção “diáfana” de que se ocupa o fazendeiro do ar drummondiano. Como nos esclarece Blanchot em seu admirável texto sobre o escritor, Joubert, de fato, viu na separação, na trama de ausência e de vazio a que chamou de espaço, a parte comum das coisas, das palavras, dos pensamentos e dos mundos. Quando Joubert anota: “[...] representar com o ar, circunscrever em pouco espaço grandes vazios ou grandes plenos, que digo? a própria imensidade e a matéria toda, tais são as maravilhas incontestáveis e fáceis de verificar que se operam perpetuamente pela palavra e pela escrita”, ele designa aí o poder de representar pela ausência e de manifestar pelo distanciamento, que está no centro da arte, poder que parece afastar as coisas para dizê-las, mantê-las à distância para que elas se esclareçam, poder de transformação, (o espaço) que transforma e traduz, que torna visíveis as coisas invisíveis, transparentes as coisas visíveis, torna-se assim visível nelas e se descobre então como o fundo luminoso de invisibilidade e de irrealidade de onde tudo vem e onde tudo acaba (2005, p.79). Vê-se bem, então, por que a palavra poética pode suscitar as coisas e, traduzindo-as no espaço, torná-las manifestas por seu distanciamento e seu vazio: é que esse longínquo as habita, esse vazio já está nelas, por elas é possível captá-los, e as palavras têm por vocação extraí-los como o centro invisível de sua verdadeira significação (Ibid., p.80-81).

próprio “quadro” que lê. Singular porque refigurado, porque vazado por uma fissura. Afinal, os índices de lamento que dirige ao “pintor da soledade”, bem como a cuidadosa escolha de situar o artista no exato intervalo entre o interior do espaço fechado e a sua entrada – ou seja, no caminho de passagem entre a reclusão e a abertura – dão prova da compreensão de que o movimento da abstração do real e do mergulho na escuridão interior que o exílio fechado da torre hermética propõe não comporta sentimento algum, pois “a plástica é vã, se não comove”. O artista se converte, assim, em criador de “mitos que sufocam”, “desperdiçando a terra”.

O que implica, por nosso turno, reconsiderar as noções do artista construtor em proveito de uma ideia que tome o artista enquanto criador – sem prejuízo de confundi-la aqui com uma pretensa soberania no ato da criação, já que, pensada via Drummond, o que tal noção nos propõe é justamente a aproximação de duas funções aparentemente discordantes: o intelecto e o sensual, ou o sensível, que tanto extraem quanto reorganizam no espaço sempre tenso da obra aquilo que não se pode enredar no círculo hermético do “quadro”.

O poeta parece, assim, colocar em xeque justamente a estéril, porque asséptica, soberania do artista construtor que congela ou retira da natureza uma paisagem e a emoldura em um quadro sem vida, ao se posicionar em favor da necessidade cabal de um uso consciente e crítico das noções de forma e construção, que não se reduza a uma mera articulação do material ou da palavra em arranjos preestabelecidos, mas que se converta, de fato, em uma inteligência tanto capaz de pensar quanto de promover o sensível.

Mas antes de passarmos à investigação de tal proposição propriamente no verso drummondiano, interessa refletir a respeito de certa criticidade do fazer artístico que em Drummond parece ter desempenhado papel decisivo no desenvolvimento de uma noção de criação instalada entre o a forma e o sentido, entre o ritmo e a imagem.

Capítulo II: Das intenções críticas do poeta em torno de uma poesia de invenção

2.1 Situação da poesia no Brasil de 1950-1960

Embora a chamada Geração de 45 estivesse ativa e publicando suas obras, devemos lembrar que no período em que vem a público o poema “A tela contemplada” – período que, como temos visto, refere-se ao recorte estabelecido para se pensar o adensamento do interesse, bem como das reflexões drummondianas em torno do problema da criação artística –, o cenário, principalmente literário, do Brasil era então marcado por uma espécie de mornidão estagnada. Tomada como envelhecida e repetitiva, a poesia daquele período parecia exigir medidas revitalizadoras, já que o esforço da Geração de 45 em promovê-la através de cursos, revistas, traduções, não se mostrava suficiente para renovar a atmosfera que então se criara.

Em contrapartida, como nos alerta Maria Eugenia Boaventura¹⁸⁶, desde pelo menos o final dos anos 1940 vinha se consolidando, de forma gradativa, a atividade jornalística representativa dos mais importantes críticos do país: Otto Maria Carpeaux (*Correio da Manhã*, 1940-1945); Álvaro Lins (*Correio da Manhã*, 1941-1951); Sérgio Buarque de Holanda (*Diário de Notícias*, 1940-1948, e *Diário Carioca*, 1950-1954); Antonio Candido (*Folha da Manhã*, 1943-1945, *Diário de S. Paulo*, 1945-1947); Afrânio Coutinho (*Diário de Notícias*, 1948-1953), entre outros. Logo, é preciso não perder de vista o cenário que, aos poucos e especialmente à medida que avançamos ao final da década de 1950, passa a anunciar uma realidade de transição das nossas letras: se de um lado temos, com a entrevista produção da Geração de 45, a poesia enclausurada entre o desgaste das retomadas formais e temáticas classicizantes, de outro, mostra-se crescente a afinação com o novo estágio da intensa industrialização e do aprimoramento tecnológico, que redundaria no movimento da poesia

186 BOAVENTURA, Maria Eugenia. “Poesia e criatividade”. In: FAUSTINO, Mário. *De Anchieta aos concretos*. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.16.

concreta, apoiada, em seu início, por Mário Faustino, organizador da famosa página do Suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, intitulada “Poesia-Experiência”¹⁸⁷.

Resultado de um programa radiofônico, dirigido pelo poeta Reynaldo Jardim na Rádio *Jornal do Brasil*, e que ganhou o apoio da condessa Pereira Carneiro, proprietária do jornal, além da confiança dos principais intelectuais do país¹⁸⁸, o projeto foi, em seu início, motivado pelo diagnóstico da vida cultural do Brasil do fim da década de 1950: além da “falta de edições bilíngues de autores contemporâneos”, constatava-se “a inexistência de publicações jornalísticas locais que apreciassem de modo sistemático a tradição poética ocidental em uma linguagem de grande alcance”¹⁸⁹.

Não bastasse o fato a se considerar de que Mário, natural de Teresina, viveu por dois anos nos Estados Unidos, lugar em que estudou Teoria Literária e Literatura Norte-americana, atuando também como jornalista no Departamento de Informação da Organização das Nações Unidas, ONU), e para onde pretendia se mudar a fim de trabalhar como correspondente estrangeiro do *Jornal do Brasil*, não fosse o desastre aéreo que lhe ceifou a vida prematuramente em fins de 1962¹⁹⁰, uma rápida análise dos textos veiculados em sua página no *JB* é por si capaz de nos elucidar a respeito da intenção de uma radical abertura de nossas letras, então promovida pelo editorialista.

Desde o início, mostra-se perceptível em “Poesia-Experiência” uma marcada preferência pelos poetas-críticos. A coluna “Fontes e correntes da poesia contemporânea”¹⁹¹,

187 BOAVENTURA, Maria Eugenia. “Lendo com o leitor”. In: FAUSTINO, Mário. *Artesanatos de poesia: fontes e correntes da poesia ocidental*. Pesquisa e organização Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 22.

188 Cf. “Notícia biográfica”. In: FAUSTINO, 2003, p.12.

189 BOAVENTURA, 2004, p. 21.

190 Tendo realizado seus estudos em Belém, onde foi redator e cronista n' *A Província do Pará* (1947-1949), depois na *Folha do Norte* (1949-1956), Faustino “transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1956, onde trabalhou na Fundação Getúlio Vargas. Tornou-se editorialista do *Jornal do Brasil*, começando sua colaboração no Suplemento Dominical (SDJB).” (FAUSTINO, 2003, p.11)

191 Esclarece-nos Maria Eugenia que “a matéria era distribuída por diferentes seções que interagiam entre si”; a seção intitulada “Poeta novo”, por exemplo, “tinha por objetivo divulgar autores novos e mantê-los reunidos na mesma página, com a maior frequência possível, entre os grandes poetas da literatura ocidental”; já “O melhor em português” selecionava “poetas de excelência, muitos deles completamente desconhecidos do grande público brasileiro.” Em “É preciso conhecer” e “Clássicos vivos” figuravam tanto poetas antigos quanto poetas modernos de diversas nacionalidades (BOAVEVENTURA, 2004, p.13-15).

por exemplo, inicia-se com Edgar Allan Poe; o último analisado foi Pound, a quem Faustino dedicou o total de oito artigos, conforme nos assegura Maria Eugenia Boaventura¹⁹²: dois poetas, portanto, norte-americanos, que transpuseram fronteiras e atuaram de forma decisiva na literatura ocidental.

Em relação ao primeiro, escreve em 6 de janeiro de 1957:

[...] é Poe o primeiro “inventor” a constituir uma das fontes e uma das correntes da poesia contemporânea. É o recriador, para nossa época, daquela maneira gótica e terrível (comparar com Webster e Tourneur) que, transferida para Baudelaire, provocaria *un frisson nouveau* em Victor Hugo e iria fecundar, direta ou indiretamente, Rimbaud e os surrealistas; é o inovador rítmico de um instrumento que, muitas vezes *gauche* em suas próprias mãos, seria explorado, nas cordas mais lúcidas, por um Mallarmé, um Verlaine, um Valéry. É o teórico que, em ensaios como “*The Poetic Principle*”, “*The Philosophy of Composition*” etc., chamou a atenção para certas distinções fundamentais, a seu tempo desprezadas, entre o que é prosaico e o que é poético, sobretudo para a relevância dos elementos “imaginação” e “música” em poesia. E, finalmente, trata-se de um dos mais intensos e dramáticos prosadores “poéticos” de todos os tempos¹⁹³.

O texto, que na ocasião acompanha a publicação de “*To Helen*” (“no original e numa versão em prosa”), define ainda dois modos principais pelos quais se constrói a poesia poeana: de um lado, tem-se “o laborioso versificador”; de outro, “a dicção exata e sóbria”, a “clássica harmonia” que, segundo Faustino, encontramos em “*For Annie*” ou em “*To Helen*”. Aos leitores que puderem ler ou reler o original, aconselha o crítico a notar “o uso, discreto ao menos esta vez, da aliteração”, além da “ambiguidade riquíssima”, da “nobreza dos versos” e do “jogo de palavras”, terminando por concluir:

Este poema é um objeto tão harmonioso quanto qualquer outra criação do homem ou da natureza: não é o comentário, a descrição de uma visão feminina: é o louvor de Helena ou de uma Helena, louvor que a ressuscita magicamente, batizando-a e conferindo-lhe uma forma nova: um poema, uma criação¹⁹⁴.

192BOAVENTURA, 2004, p.23.

193FAUSTINO, 2004, p.44-45.

194 Ibid., p.45.

Evidentemente, também a respeito de Pound, a partir daquilo que Faustino chamou de “exame-amostragem”, intentado na página em torno “dos principais movimentos de renovação da poesia contemporânea”, o crítico destacará, nos textos publicados entre 1º de junho e 24 de agosto de 1958, a “ação poética e crítica”¹⁹⁵ de um escritor que não se limitou a “descobrir”, mas que sempre se esforçou no sentido de “elaborar e desenvolver, ele mesmo, suas descobertas”. “Também nunca trabalhou a sós”, salienta: “Descobria e incitava os outros à descoberta. Criava e incitava os outros à criação.”¹⁹⁶

Ainda que se refiram a trechos específicos selecionados da vasta produção veiculada pelo suplemento, já se nota decerto aí muito do que defendia Mário Faustino de forma crítica e apaixonada em sua página: ora, se “a tarefa da poesia é renovar, continuamente, a língua”, isto é, “o próprio processo total da linguagem – pensamento, palavra, ação”, quem renovava a poesia acabava também por renovar a cultura, pois se “decadência é quando as palavras perdem o seu significado”, isso decerto só acontece “por culpa dos poetas que se afastam do verdadeiro objetivo de seu trabalho: manter viva a língua.”¹⁹⁷

Contrariamente aos marasmos da arte presa a temáticas nacionalistas e conservadoras, já que abordava a produção nacional por uma perspectiva cosmopolita, o objetivo primordial dessa verdadeira “jornada pedagógica” empreendida pela página de “Poesia-Experiência” afirmava-se pela intenção de incitar o conhecimento teórico e prático da poesia, a fim de livrá-la da estagnação daquele momento. Oferecendo ao público a possibilidade de ler e reler clássicos e modernos “em várias línguas, inclusive os portugueses”, além, é claro, de “acompanhar as reflexões teóricas sobre o fenômeno poético, ao longo do tempo”, e de “avaliar a produção de poesia contemporânea à luz desta tradição criativa-teórica”¹⁹⁸, a página intencionava fomentar o surgimento de obras inovadoras e competentes, contribuindo, assim, para revitalização do gênero no país¹⁹⁹.

195 “[...] (não há como separar sua poesia de sua crítica; completam-se; sua poesia é, ela mesma, uma crítica não só da época e de seus costumes, e de todas as épocas, como da própria poesia; e sua crítica, a não se em raras ocasiões, dirige-se exclusivamente à renovação da poesia) [...]” (Ibid., p.466-467).

196 Ibid., p.468.

197 Ibid., p.471.

198 BOAVENTURA, 2003, p.12.

199 BOAVENTURA, 2004, p.20.

Ademais, outra questão de especial relevância quando se considera que o principal esforço de “Poesia-Experiência” consistiu na promoção de questões como a autonomia da arte e o papel da crítica é o fato de que as intenções expressas pela página/projeto de Faustino, no sentido de uma radical abertura ao “capital internacional”, encontravam respaldo justificado no quadro das configurações tanto culturais quanto socioeconômicas do período. Vale lembrar que de 1945 a 1964 o país viveu os chamados “anos democráticos”; sob ditames verdadeiramente “centralizadores”, conforme defende Silviano Santiago a respeito, a construção de Brasília emerge, nesse contexto, como metáfora ideal para o artista de vanguarda, que concebe “poemas à altura dos objetos racionalmente planejados e produzidos”: certamente havia aí um “otimismo construtor do tipo internacionalista”, para o qual o bem e o bom estavam na capitalização.²⁰⁰

Tanto é que Faustino não deixará de enfatizar em mais de uma ocasião o fato de que “o jovem escritor” (e aqui poderíamos pensar, evidentemente, no próprio editor de “Poesia-Experiência”²⁰¹) ressentia-se das dificuldades inerentes à estrutura econômica do país. Em “A poesia 'concreta' e o momento poético brasileiro”, o crítico afirma: “Mas afinal, dirá o leitor honesto, de que precisa a poesia brasileira? Precisa de dinheiro. De uma estrutura econômica estável como alicerce. Precisa que o Brasil seja rico e autoconfiante e independente em todos os sentidos.”²⁰²

Mas, mais do que a falta de “universidades, enciclopédias, dicionários, editoras, cultura humanística, museus, bibliotecas”, faltava, segundo o editorialista, a consciência crítica configurando um sistema: “público inteligente, críticos de verdade, agitação, coragem”, sobretudo, poetas que amem, de fato, a poesia, “acima de si mesmo – que oriente, que ajude, que ensine, que empurre.”²⁰³

200 SANTIAGO, Silviano. “Poder e alegria”. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.20-21.

201 Mário publicou seu primeiro e único livro em 1955, intitulado *O homem e sua hora*.

202 FAUSTINO, 2003, p.477.

203 FAUSTINO, 2003, p.477.

É verdade que, conforme observa Maria Eugenia Boaventura²⁰⁴, mais tarde Faustino viria admitir o grau do impasse atingido pelo desenvolvimento da poesia concreta, que reivindicava a proposta radical de “abandono do verso”; mas, naquele momento, coadunado com uma intenção expressa de abertura à internacionalização, e diante do quadro que então se configurara em torno da poesia no país, o movimento foi enfaticamente saudado pelo crítico – que inclusive “franqueou sua página aos poetas paulistas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari.” – como “o acontecimento que poderia sacudir a literatura brasileira”, livrando-a “do marasmo discursivo sentimental”²⁰⁵.

Em grande parte tal “marasmo”, apontado por Faustino, era fruto daquilo que Wilson Martins chamou de uma verdadeira “crise de esterilidade”: devoravam-se os capitais acumulados pelo “antepassados modernistas”, vivendo-se ainda “de Bandeira, Drummond e Vinícius”²⁰⁶.

Logo na introdução da resenha que escreve a *Quinze anos de poesia*, de Paulo Bonfim, Faustino elucida a questão:

Eliot já disse que a poesia de determinado momento histórico deve ser avaliada não tanto pela contribuição de três ou quatro grandes poetas, e sim, muito mais, pelo trabalho dos poetas menores, sempre mais numerosos, que, na mesma época, transformam, diversificam e enriquecem a linguagem poética. Dentro desses critérios, não nos parece especialmente rica – nem nova, nem diversificada – a poesia brasileira que se fazia até há bem pouco tempo. Havia, e há, cinco ou seis figuras importantes, escrevendo numa ilha cercada de incompetência por todos os lados. O bom e o mau, o pequeno e o grande, o maior e o menos de nossa poesia de entre 1920 e 1950 encontram-se nessas cinco ou seis figuras²⁰⁷.

O resultado era que “as gerações posteriores a 1940” ainda não tinham produzido “o seu grande poeta”. À “ânsia de criação” contrastavam as não correspondidas “qualidades criadoras”, configurando-se, pois, no cenário brasileiro, uma espécie de “parnasianismo da poesia moderna”, isto é, a criação transformada em mera “repetição de fórmulas e truques que

204BOAVENTURA, 2003, p.37.

205Ibid.

206 MARTINS, Wilson. *Pontos de vista 2*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991, p.333.

207 FAUSTINO, 2003, p.305.

já nada mais querem dizer, assim como a decadência do parnasianismo se assinalou pela multiplicação ao infinito de sonetos rigorosamente metrificadas e vazios.”²⁰⁸

Diante de tal cenário, Faustino não hesitará em reiterar, nos textos que escreve no período, a urgência necessária (e a promoção da página viria nesse sentido) pelo lançamento de uma “nova audiência, mais exigente, mais objetiva, mais empírico-crítica”, como também de “novos poetas”, capazes de professar “o gosto pelo profissionalismo sério e o horror pelo mau amadorismo em poesia”²⁰⁹, ao lado do qual certamente se viu infiltrada, ao longo dos anos, o insidioso círculo da cordialidade, que acabou por reduzir o tratamento da literatura a um problema afetivo: ao contrário de apreciações verdadeiramente críticas, o escritor se transformava em “amigo íntimo”.

Vida literária, emulação, reuniões sérias, leitura de poesia inédita, troca de experiências, debates, nada disso temos. Quando se conversa sobre um poema, o mais que sai, em geral, é o “tá bom”, o “muito ruim”, o “é uma beleza”. Em lugar disso tudo, há o fenômeno amizade, o mesmo que se verifica em nossa administração, em nossa política: meu amigo escreve bem, meu inimigo escreve mal. Você é um bom rapaz, simpático, não irrita a gente? Seu poema está ótimo. É um sujeito pedante, perigoso, lê mesmo os livros, é franco, implicante? Seu poema é, quando muito, “erudito”, “bem escrito”, mas não é poesia²¹⁰.

O círculo da cordialidade que contamina a esfera pública, incluindo aqui também as letras, já havia sido apontado pelo crítico em textos anteriores, como quando comenta a respeito do livro *Canto claro*, de Geir Campos, situando este último como o “documento de uma época, ou, pelo menos, de importante aspecto de certa época”, sobre a qual incidiam o efeito de várias causas ainda atuantes: “caótica escala de valores”, “falta de rigor”, “falta de autocrítica”, “falta de amigos de confrades sinceros”, “ausência, praticamente, de uma crítica

208 MARTINS, Op. cit., p.333. Conforme observa Boaventura (2003, p.30-31), também Faustino, a exemplo de Wilson Martins e do então estreante José Guilherme Merquior, teceu duras críticas à geração de 45 que, segundo o autor de *O homem e sua hora*, “reuniu hábeis e inábeis” Em seus artigos, destaca os principais problemas dessa poesia: a insistência em escrever crônica travestida de poesia; a existência de uma poesia “pó-de-arroz”; a versificação “segura” acompanhada de falta de originalidade, de repetição ou paráfrase de procedimentos e dicção de alguns poetas estrangeiros e brasileiros, sem explicitar a influência, por meio da epígrafe, dedicatória ou até mesmo referência na orelha ou introdução do livro.

209 FAUSTINO, 2003, p.325.

210 Ibid., p.477.

literária dinâmica, inteligente e honesta”, as quais agiam no sentido de impedir o desenvolvimento “mais rápido e mais seguro da poesia no Brasil, para não falar em outras formas de nossa cultura”²¹¹.

Também na entrevista que concede a Ruth Silver (pseudônimo de Mary Ventura)²¹², Faustino traça um breve panorama a respeito das principais dificuldades que então enfrentava um poeta jovem à época, o que tocava muito além das dificuldades econômicas do período:

falta de uma vida genuinamente artística, falta de emulação, falta de debates [...]; falta de verdadeiras bibliotecas, universidades, museus, falta de revistas de cultura, falta de tradição filosófica, poética e crítica na língua, falta de um público inteligente, concorrência desleal (talvez não haja país no mundo com tanta gente errada em lugares errados), etc. [...] da falta de amor à poesia, do egoísmo e da vaidade que registra em muitos de seus colegas mais velhos, entre os quais raríssimo é aquele que forma escola, que realmente se interessa pelo progresso da língua e da arte: vivem a pensar em *self-promotion*...; da falta de profissionalismo econômico e ético, da péssima qualidade de quase toda a nossa crítica literária (sobretudo quando se metem a falar de poesia) de todos os tempos [...]²¹³.

Mais do que critério de avaliação literária, a amizade e o culto à personalidade se converteram, assim, em uma das finalidades da literatura, na tentativa permanente de tornar íntimo o que é por natureza impessoal.

Não surpreende, portanto, que no artigo publicado por ocasião da publicação de *50 poemas escolhidos pelo autor* (1956), as críticas tenham se direcionado justamente ao que o editoralista de “Poesia-Experiência” considerava ser o “grande pecado de omissão” de Drummond, ou seja, o fato de:

não se ter nunca realmente interessado (e hoje em dia ainda menos) pelo desenvolvimento da poesia brasileira como forma de cultura. O não propagar. O não ensinar, por um de tantos meios. O não lutar abertamente contra os inimigos de nossa poesia: a facilidade, as falsas glórias, a caótica escala de valores, para a qual ele mesmo contribuiu, às vezes, assinando, ou

211 Ibid., p.325.

212 “Valores novos da literatura brasileira”. In: FAUSTINO, 2003, p.501-508.

213 FAUSTINO, 2003, p.504.

quase assinando, elogios públicos a poetas que ele mesmo sabe, ou devia saber, estarem longe de merecer tais elogios²¹⁴

Ao apontar a falta de um interesse marcadamente engajado do artista em favor de uma dimensão explicitamente crítica da obra, no sentido de “ensinar”, propagar, defender o “desenvolvimento da poesia brasileira como forma de cultura” – apontamento, aliás, que também já fora direcionado, em outra ocasião, a Américo Facó²¹⁵ –, o comentário de Faustino parece evocar, ainda que indiretamente, um problema maior que jaz na própria raiz da precária formação do sistema intelectual brasileiro, contaminado, desde a sua origem, pelos valores particularistas da família patriarcal²¹⁶: em uma sociedade regida pela cordialidade, o diletantismo tornou-se o princípio da vida cultural.

Pensemos, por exemplo, na cena de *Dom Casmurro* em que Bentinho tenta, em vão, compor um soneto: incapaz de concluí-lo, deixa dois versos “ao primeiro desocupado” que queira completá-lo “ao domingo, ou se estiver chovendo, ou na roça.”²¹⁷ Ora, conforme já

214 FAUSTINO, 2003, p.215. Como explica José Maria Cançado (2012, p.275), o acontecimento parece ter abalado o poeta mineiro que, menos de um mês depois, confia à amiga e também escritora Lélia Coelho Frota uma série de croquis satíricos, caricaturais, de sua autoria, e nos quais figura como alvo a página de Faustino. Em um deles, o poeta desenhou um mapa labiríntico da Biblioteca Nacional, cenário de quase todos os croquis, com as paredes formadas pelas próprias prateleiras de livros: uma delas está marcada como sendo a dos gibis, outra, a de *Seleções*, e uma terceira para o *Diário Oficial*. A que resta é toda ela, indicou o desenhista, destinada a abrigar as *Obras completas* de duas poetisas da época: Ruth M. Chaves e Marly de Oliveira Motta (que posteriormente se casou com João Cabral de Melo Neto). Fechando o labirinto, Drummond instalou uma cerrada prateleira abrigando a coleção de “Poesia-Experiência”, e diante dela ele próprio, Drummond, boquiaberto.

215 Em 9 de junho de 1957, na página de *Poesia-Experiência*, Faustino encerra o comentário que tece ao livro de Américo Facó, *Poesia perdida*, afirmando ser um “livro que tem todo o direito de figurar na linha evolutiva de nossa poesia”, mas com a ressalva de que se Américo Facó “tivesse militado mais, anulando seus vícios e fortificando suas virtudes, teríamos nele não apenas um interessante poeta menor, porém quem sabe um grande poeta ou, pelo menos, um desses menores que contribuem mais para o desenvolvimento de uma língua que muitos de seus maiores.” (FAUSTINO, 2003, p.304).

216 Conforme já esquadrinhado por Sérgio Buarque de Holanda, o exame da ordem familiar patriarcal vinculada ao escravismo e à lógica do “favor” leva-nos a considerar que, apesar do processo de racionalização e de burocratização do serviço público, trazido pelos ventos da modernidade, as práticas oligárquicas do “pistolão” e da distribuição de “prebendas”, por exemplo, foram mantidas durante o governo Vargas. A análise de Sérgio Miceli, nesse sentido, aponta justamente para uma acomodação do poder oligárquico dentro do novo arranjo de forças instaurado em 1930. Cf. MICELI, Sérgio. “Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)”. In: MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.69.

217 ASSIS, Machado de. “Dom Casmurro”. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p.865-867.

notou Sérgio Buarque de Holanda a respeito²¹⁸, como consequência de uma sociedade historicamente marcada pelo escravismo, ou seja, de uma sociedade que valoriza o trabalho puramente intelectual em detrimento do trabalho que exige esforço físico, reside, no culto brasileiro ao “talento”, a ideia que associa as “atividades do espírito”, neste caso, as práticas literárias, a um privilégio ocioso, restrito à classe que então vivia do suor escravo – Guardadas as proporções e respeitadas as intenções de políticas ilusórias, a abertura efetiva às “letras” em seu sentido mais amplo, incluindo aqui a esfera acadêmica, segue restrita às classes dos bem-nascidos ou, no mínimo, daqueles que “cultivam” (e não haveria aqui melhor palavra para descrever tal cenário) um conveniente capital de relações.

Longe, no entanto, do que se possa apressadamente supor, esse prestígio ao talento não significa, na sociedade brasileira de raiz patriarcal, “amor ao pensamento especulativo”, já que é, antes, “amor à frase sonora, ao verbo espontâneo e abundante, à erudição ostentosa, à expressão rara”: “É que para bem corresponder ao papel que, mesmo sem o saber, lhe conferimos, inteligência há de ser ornamento e prenda, não instrumento de conhecimento e de ação”²¹⁹. Não é à toa que, conforme nota Luiz Costa Lima, na “cultura auditiva”, aquela que tão bem caracteriza a nossa formação e que pode, em certo sentido, ser considerada “um derivado da cordialidade”²²⁰, passa-se de “a” a “y” “sem que o auditório perceba ou questione ou se interesse em questionar a ausência de eles.”²²¹

Considerando a crônica como o gênero por excelência da cultura auditiva, isto é, do verbo sedutor que dispensa elos argumentativos, Flora Süssekind sugere que, em oposição à figura modernista do poeta-crítico (Pound, Eliot, Valéry), Drummond teria se tornado um poeta-cronista (o que teria contribuído para sua consagração na mídia)²²².

Há que se notar, todavia, que ao longo da formação da literatura no país, e em se tratando de realidade composta preponderantemente por iletrados, o próprio escritor se viu

218HOLANDA, 1995, p. 82-83.

219Ibid.

220TEIXEIRA, 2000, p.38.

221 LIMA, 1981, p. 17.

222 SÜSSEKIND, Flora. “Um poeta invade a crônica”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo. Folhetim, 21 ago. 1987, p.B-11.

habituaado a produzir para públicos simpáticos, mas restritos. Não que se queira, com isso, corroborar a defesa proposta por Costa Lima, segundo a qual Drummond é visto como “vítima de um país onde não se cultivava, em número quantitativamente considerável, o prazer da reflexão²²³”, até porque, conforme nos propõe a provocação de Jerônimo Teixeira, “com algum cinismo, pode-se mesmo considerá-lo beneficiário desse estado de coisas.”²²⁴ De qualquer forma, não se pode negar, como já delineado por Candido, que na precária formação do sistema intelectual no Brasil avulta-se a pobreza de uma elite cultural que nunca permitiu a formação de uma literatura de fato especializada e complexa a ponto de se diferenciar demasiadamente do teor comum, uma vez que a elite literária no Brasil nunca significou refinamento de gosto, conquanto apenas capacidade de se interessar pelas letras²²⁵.

2.2 Entre *Passeios* e *Confissões*: breve itinerário crítico

No caso de Drummond, a consideração em torno do que pareça configurar a falta de um dimensionamento propriamente crítico de sua poética – naquele sentido de que se vale Faustino, isto é, como resultante de um trabalho efetivamente criador que se vê refletido na obra a partir de uma postura necessariamente engajada e participativa do artista em relação ao desenvolvimento de sua arte como forma de cultura – não é sequer inédita. Mário de Andrade já apontava nos artigos do Drummond iniciante a escassez de “crítica” e “observações”.

Em carta não datada do ano de 1925, ao comentar o artigo de Drummond sobre *A escrava que não é Isaura*, Mário aconselha ao amigo: “Ame vive chore em versos. Na prosa, na prosa crítica: ensine”. Valendo-se da proximidade que o jovem poeta manifestava em relação aos franceses, e não sem deixar de evocar sutilmente o problema do interesse engajado que o verdadeiro artista deveria manifestar em relação ao desenvolvimento da arte no país, Mário então cita Baudelaire, “mais crítico que criador”:

223 LIMA, Luiz Costa. “Drummond: as metamorfoses da corrosão”. In: LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p.318.

2242000, p.40.

225 “O escritor e o público”. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000, p. 81.

Falo no ponto de vista da criação. A criação dele é crítica. Provém dum contato de ideias de que ele tira um juízo, esse juízo é a inspiração dele. Sua crítica me deu momentos inefáveis mas porém não fez o bem que podia fazer pros outros. Isso é o importante pro Brasil de hoje, não acha? Único meio de o...verticalizar²²⁶.

Drummond, em contrapartida, justifica com certa insistência sua dificuldade em exercer a capacidade crítica na prosa em função de um excesso de “sensibilidade” (“confesso que sou de uma pobreza crítica incomensurável, mas tenho uma sensibilidade exagerada por demais”²²⁷), o que o fazia afirmar ter “mais confiança” nos seus versos “ainda imperfeitos” que nos seus “artigos mais trabalhados”²²⁸.

O fato é que o apelo de uma sensibilidade porventura exagerada para os parâmetros daquilo que se tome como poeta-crítico de uma linhagem baudelairiana ou eliotiana, por exemplo, parece ter contribuído, a seu modo, para o desenvolvimento de uma criticidade, ainda que tímida, do poeta-cronista de Itabira, como aquele que se pode encontrar em *Confissões de Minas* e *Passeios na ilha*, e do qual nos ocuparemos aqui.

Antes, contudo, cumpre assinalar, ainda que de passagem, alguns aspectos que aproximam os dois livros de prosa ensaística drummondiana, acima enunciados.

De imediato, é preciso notar, com Candido²²⁹, que tanto *Confissões* quanto *Passeios* são constituídos por “uma série de escritos de natureza variada”²³⁰, os quais o crítico chamará de “crônica entre aspas”²³¹: “muitos perdem o toque dominante da gratuidade ocasional (que costumamos associar ao gênero)”, explica-nos, “e vão caminhando para outra coisa: poema,

226 ANDRADE; ANDRADE, 2002, p.107.

227 Em carta de 31 de janeiro de 1926 a Mário de Andrade, comentando Losango cáqui (ANDRADE; ANDRADE, 2002, p. 188).

228 Na carta anterior (março de 1925), Drummond comenta: “Com que agrado li sua *Escrava!* Procurei escrever qualquer coisa sobre ela. O que diz saiu na *Gazeta Comercial*, de Juiz de Fora, o menos mau dos jornais mineiros. Quis dizer muito e não disse nada. Atravesso uma crise de burrice, que não sei até quando se prolongará.” (ANDRADE; ANDRADE, 2002, p.107) A nota que a edição nos traz afirma que a resenha em questão teve também uma segunda publicação no *Diário de Minas*, em 4.8.1925 (Ibid., p.110).

229 CANDIDO, Antonio. “Drummond prosador”. In: CANDIDO, Antonio. *Recortes*. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2004, p.13-23.

230 Ibid., p.19.

estudo, autobiografia”, ou um certo tipo de reflexão, em geral “bem disfarçada, que deixa para trás o pretexto imediato e mostra uma dimensão imprevista.”²³²

Matriz de um tipo de ensaísmo modernista, como aquele praticado em *Crônicas da província do Brasil* (1937), por exemplo, de Manuel Bandeira²³³, as crônicas que Drummond organiza em seus livros de prosa, notadamente aquelas reunidas em *Confissões e Passeios*, apresentam-se, pois, por uma estrutura multifacetada, em consonância direta com a postura contundentemente reflexiva de um poeta-cronista que se debruça sobre as “variadas formas de compreender o mundo: autobiografia, estudo histórico, ensaio, aforismos, relato de viagem etc.”²³⁴

Sabemos que ao longo de sua trajetória Drummond não deixou de tecer apreciações em relação à obra de outros artistas, em artigos originalmente publicados no meio jornalístico. No entanto, desde pelo menos *Confissões de Minas* tal faceta parece, aos poucos, anunciar uma outra intenção que somente aquela de traçar uma espécie de diagnóstico da produção artístico-literária do país: ao demonstrarem cada vez mais interesse pela aventura da criação, as especulações do poeta em torno da tarefa criadora do artista passam então a sugerir o entendimento segundo o qual o escritor, não mais como portador do fogo sagrado, avulta-se agora como aquele que trabalha com e pela palavra, em sentido amplo, isto é, não somente aquele marcadamente “social”(e de certa forma reducionista) pelo qual ficou conhecida boa parte de sua produção do período de *A rosa do povo*. Até porque, devemos lembrar que *Confissões de Minas*, seu primeiro livro de prosa ensaística, que reúne o que Candido definiu como a gama da virtuosidade drummondiana fora do verso (“Há crítica literária, estudos de personalidade, comentário lírico e anedótico sobre o cotidiano, mostrando que ele não é um

231 Considerando, em Drummond, os “limites fluidos da crônica propriamente dita, onde poesia e ficção se misturam a fim de produzir figuras variadas em torno da anedota, o caso singular, a cena de rua (Ibid., p.17), Antonio Candido faz então algumas distinções “para poder aceitar” aquilo que Drummond chama de “crônica”, na opinião do crítico, uma designação “extremamente modesta”: “A julgar pelas coletâneas em livro”, defende Candido, “ela só pode ser considerada plenamente válida depois de *Fala, amendoeira*, pois o cronista foi se decantando a partir de uma atividade mais complexa, refletida nos livros iniciais, *Confissões de Minas e Passeios na ilha*.” (Ibid., p.19)

232Ibid., p.20-21.

233Conforme nos asseguram as “Notas de edição”, caprichosamente arranjadas no volume mais recente de *Passeios na ilha*. In: ANDRADE, 2011, p.294.

234 Ibid.

cronista no sentido estrito”²³⁵), nasce de uma verdadeira “colagem” de diferentes camadas de tempo, isto é, origina-se da incorporação e do reaproveitamento de textos escritos em diferentes épocas e publicados em jornais e revistas para públicos distintos: “crônicas escritas na Belo Horizonte de 1920”, por exemplo, “podem ser lidas ao lado de reflexões ambientadas no Rio de Janeiro da década de 1940.”²³⁶

Em outras palavras, em *Confissões de Minas* o sentido histórico encontra-se delimitado²³⁷: nele, a ênfase recai sobre a consciência do tempo atrelada à literatura, mostrando-se, pois, premente uma preocupação de Drummond em relação ao que este julgava ser a necessidade de reformulação do “conceito de literatura” em favor dos problemas do tempo e, não obstante, dos problemas do tempo presente, a que o artista se declarava ligado. Ao se posicionar em favor “da verdade de que o poeta só se pode alimentar do tempo”²³⁸, o apelo então dirigido pelo poeta às futuras gerações, no sentido de que “poesia é participação”²³⁹, parecia assim antecipar as formulações que mais tarde revelar-se-iam em sua obra posterior a respeito das noções de criação artística, pois, se para reformar o conceito de literatura é preciso inventar “olhos novos ou novas maneiras de olhar”, reformando, com isso, “a própria capacidade de admirar e de imitar”²⁴⁰, tal procedimento só se torna decerto possível graças a um novo regime de operações que estabeleça a redistribuição das relações entre o visível e o dizível, isto é, entre aquilo que a palavra diz e aquilo que a palavra faz ver.

Se há, portanto, o reconhecimento de que a poesia deve estar inserida no tempo, isso certamente se deve a um trabalho de desenvolvimento crítico do próprio poeta em relação às

235 CANDIDO, Op. cit., p.16.

236“Notas de edição”. In: ANDRADE, 2011, p.295.

237 Ibid.

238 Incluído na seção intitulada “Na rua, com os homens”, o texto trata da poesia de Abgar Renault. “Como os poetas e escritores conscientes de sua geração e do seu país, Abgar Renault sente que a sua poesia tem se sofrer a penetração da guerra e dos problemas espirituais e morais que a guerra suscita. Não é a subordinação ao tema da circunstância, mas o reconhecimento da verdade de que o poeta só se pode alimentar do tempo, e que o tempo de hoje não é inferior a qualquer outro nem deve ficar de conserva, até transformar-se em passado.” Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. “Dois poetas mortos de Minas Gerais” (*Confissões de Minas*). In: ANDRADE, 1967, p. 543 (A preocupação persiste em *Passeios*, com o texto “Segredos”, que trata novamente dos amigos mortos).

239ANDRADE, 1967, p.594.

240 Ibid., p.519-520

concepções de tempo e as múltiplas temporalidades que nos atravessam. E isso inclui, em um primeiro momento, as discussões em torno do choque que então se processava de modo mais incisivo no embate entre o “velho” e o “novo”, título, aliás, que nomeia uma das seções do livro de prosa ensaística, publicado em 1952, *Passeios na ilha*.

Diferentemente da “colagem” que compõe *Confissões, Passeios na ilha* reúne basicamente textos publicados por Drummond no suplemento *Letras e Artes*, do *Correio da Manhã*, diário carioca no qual o poeta escrevia desde 1942, mas junto ao qual passou a colaborar com regularidade somente a partir de 1945.²⁴¹

Já que se trata de um livro contaminado pelo clima do pós-guerra, também se diferencia da prosa de 1944 pelo sentido histórico: em *Passeios* “tudo está dito nas entrelinhas, nas trincheiras, nas frinchas”²⁴².

Com efeito, nos seis textos que compõem a referida seção, é lícito inferir uma possível intenção crítica que se mostra implícita pela estratégia do distanciamento: desviando o interesse crítico-literário para um plano mais abstrato, Drummond acaba por tomar uma distância consciente e calculada do embate travado entre a “Geração de 45” e a sua própria, isto é, a dos velhos modernistas (em relação a esses últimos, importa considerar que Manuel Bandeira e Oswald de Andrade, por exemplo, encontravam-se ativos no período: tanto *Itinerário de Pasárgada* quanto *Um homem sem profissão* saem publicados em 1954). Tal distanciamento não significa, contudo, recusa absenteísta; muito pelo contrário: relativizam-se, por tal atitude, as verdades que envolvem o lugar-comum da oposição entre as “gerações” ao mesmo tempo que é exposta a fragilidade do critério geracional no entendimento das manifestações, neste caso, artístico-literárias²⁴³.

O embate de gerações, aliás, comparece diretamente em pelo menos quatro dos seis textos que compõem a mencionada seção. Em “Perspectivas do ano literário 1900”²⁴⁴, ao lançar o olhar sobre a poesia praticada no início do século com a intenção de também apontar ali as fulgurações em torno do apelo insensato ao ornato, a faceta desabusadamente irônica de

241 ANDRADE, 2011, p.295.

242 Ibid., p.296.

243 Ibid., p.315.

244 ANDRADE, 1967, p.667.

um cronista acrônico nos apresenta os lançamentos literários que iriam “regalar os amantes da boa literatura”, citando, para tanto, entre comentários e críticas a José Veríssimo²⁴⁵, além da “encantadora coleção de poemas do Sr. B. Lopes, o vate aristocrático que domina sem competidor os mais finos salões literários do Rio de Janeiro”²⁴⁶, e da “anunciada edição definitiva das *Poesias* do Sr. Alberto de Oliveira”²⁴⁷, o questionável *Rosa Mística*, “do Sr. Afranio Peixoto”²⁴⁸, “em que a nova escola simbolista, a respeito da qual, francamente, não arriscamos prognósticos, se manifesta em toda a sua bizarria”:

Diz-se na Rua do Ouvidor que esse jovem médico baiano mandou imprimir o volume em Leipzig, a três cores, em conformidade com os símbolos aí sugeridos, e espera apresentar algo de nunca visto até aqui, na forma e no fundo. Esta preocupação de originalidade, a nosso ver, não é louvável, e pode indicar uma tendência frívola; duvidamos muito que o Sr. Afranio Peixoto, assim tão preocupado com tintas e complicações à la Maeterlinck, seja capaz de dedicar-se a estudos sérios ou tomar a peito obras de erudição – e bem que carecemos delas.²⁴⁹

Os cinco atos de *Rosa mística*, cuja impressão de fato foi realizada em Leipzig, contaram, na verdade, com uma cor distinta para cada um deles, e não apenas três, como afirma o poeta. Seja como for, Afrânio, que entre 1904 e 1906 esteve em vários países da Europa, a fim de adquirir novos conhecimentos, talvez figure aí como o expoente do possível

245 Conforme propõe Bosi, após a “viragem antiromântica”, Araripe Jr. e José Veríssimo emergem como os nomes que se voltam de modo intensivo para a crítica: “Com José Veríssimo a ênfase nos fatores externos cede a um tipo de apreciação eclética que, à falta de melhor termo, poderia ser definida humanística. A arte é signo das eternas emoções do Homem. [...] ‘Literatura é arte literária. Somente o escrito com o propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artifícios de invenção e de composição que a constituem, é, a meu ver, literatura.’” (BOSI, 2017, p.262-263) Ao crítico paraense, explica-nos o autor, “interessavam, de um lado o labor da forma, de outro a projeção de constantes psicológicas como a imaginação, a sensibilidade e a fantasia.” (Ibid., p.269-270) As críticas desferidas pelo cronista no texto, no entanto, tratam de se referir a certo “gosto pessoal” de Veríssimo (uma “sensibilidade rudimentar”, dirá o poeta) que, conforme nos adianta Bosi, “ficou preso aos momentos áureos do Classicismo e às vertentes mais sóbrias do Romantismo”, mostrando-se, pois, avesso às “novidades estéticas radicais”, como, por exemplo, a renovação simbolista: “o seu primeiro impulso ao ler Cruz e Souza foi tachá-los de decadente [...]. O mesmo se deu com o verso livre do qual afirmou que jamais vingaria em língua portuguesa” (Ibid., p.270).

246 ANDRADE, 1967, p.667.

247Ibid., p.668.

248 Na edição de 1967, o nome consta grafado sem acento.

249 Ibid., p.668.

paralelo que seja lícito estabelecer com certo espírito encarnado pela Geração de 45, atrelado àquilo que se convencionou entender por uma espécie de “religião da forma”, restando, assim, ao artista imprimir à obra o “supremo cuidado estilístico, a vontade de criar um objeto novo, imperecível, imune às pressões e aos atritos que desfazem o tecido da história humana”.²⁵⁰

Pelo atestado de uma lucidez crítica que com certo exagero de proposição poderíamos aproximar às pontuais especulações faustinianas, contrastam as “preocupações de originalidade”, destacadas pelo cronista no texto, com a ausência de “estudos sérios”, e de “tomar a peito obras de erudição”, problema aliás que será retomado no último texto da seção, intitulado “Meditação no alto da Boa Vista”²⁵¹, quando aponta o poeta justamente aquilo que entende ser o equívoco originário da querela de gerações: “o poder literário”, traduzido por um verdadeiro capital de relações, determinante da contaminação de valores particularistas na pretensa esfera impessoal pública, e que afinal move o circuito literário do país. Comparando as letras a uma verdadeira “bolsa literária”, “com títulos em queda ou ascensão”, onde se estimula “o jogo das reputações”, “o espírito de camaradagem” e a caça “à conquista de um país”, Drummond elucida, antes de concluir pela inexistência, pois, de uma “fórmula mágica” a ser apreendida, de um “país” a ser conquistado:

Louvo Racine, se ele me louva, ou se seu tio, que é presidente da Companhia Nacional de Explosivos de Bolso (trinta por cento de dividendos), frequenta sua casa. Mas reservo-me o direito de achar Racine um caso de polícia, nos casos tais e tais do Código Literário. Este Código, como as leis salutares, nunca foi escrito. Vige nos países de cultura universal e ao pé da Serra do Roncador²⁵².

250 Segundo a via leitura comumente propalada pelos manuais de literatura, o ideário do fazer, pela concepção parnasiana, estaria diretamente ligado ao fetichismo do objeto, resultando, pois, conforme define Bosi, em uma arte “que se concentra na reprodução de objetos decorativos”, como o vaso chinês e a estátua grega, por exemplo (2017, p.235). Considerados os objetivos a que se propõe esta pesquisa, não nos cabe aqui abordar de forma aprofundada a possibilidade revisional de tal entendimento; apenas salienta-se, ainda que se forma forçosamente apressada, a necessidade de que a via de leitura em relação ao que se toma aqui nos termos de um “espírito” ou de uma “religião da forma”, atrelados à produção concernente à Geração de 45, deva ser entendida, como temos salientado, pela recepção de um poeta modernista que se via então inserido em um contexto específico de “estagnação” da poesia do período, ao mesmo tempo que de necessidade de reavaliação crítica.

251Ibid., p.680.

252Ibid., p.682.

Não por acaso, citando as “definitivas” de Bilac (“está com 35 anos, e também deu o que tinha de dar”), nosso desabusado cronista termina posicionando-se a favor da renovação do cenário, como decerto anunciavam as próprias menções já referidas, no mesmo texto, a B. Lopes e Alberto de Oliveira²⁵³: “Este século é da juventude, e esta precisa organizar-se e fundar a sua academia, o seu instituto histórico.”²⁵⁴

Ávida, no entanto, pela apreensão de fórmulas mágicas e segredos insuspeitados, a geração dos que “estão na casa dos vinte”, conforme mesmo denunciaria o poeta em “Conversa cheia de dúvidas”²⁵⁵, continuaria a incorrer no antigo equívoco, já evocado antes, de cuidar que sua “verdade lhe virá de outros colegas mais 'realizados'”, apegando-se a eles “na ilusão de admirá-los, mas efetivamente à procura da 'fórmula mágica' de que os presume depositários. É só o tempo de verificar que eles não a possuem, e que de resto tal fórmula não existe [...]” para que então, mais do que esquece, procedam à negação, após o lapso temporal de “cinco ou dez anos”, daqueles “que fazem versos e já atingiram a idade madura”²⁵⁶.

2.3 Poesia e invenção

Ao mesmo tempo, no entanto, que parecem apontar a ingenuidade ou mesmo a ineficácia do critério geracional em dar conta do movimento complexo a partir do qual se estabelecem as manifestações artísticas, os desdobramentos especulativos do poeta em relação

253 Em auxílio de tal proposição, notemos, com Bosi, que apesar de ter figurado como um dos líderes parnasianos no país, Alberto de Oliveira, especialmente “quando voltado para a natureza”, mostra-se, em geral, “mais vibrante” (BOSI, 2017, p. 235). Não será despropositado pensar que o poeta escolhe tecer comentários positivos a respeito de Alberto por este representar, mesmo “com todos os seus limites”, um artista que conseguiu ir além dos modismos do Parnaso, encarnando “aquela mudança de eixo que se operou na poesia ocidental a partir de Gautier e de Baudelaire – da expressão romântica do ego para a invenção formalizante do objeto poético.” (Ibid., p.237). Em relação a B. Lopes, apesar de anunciar *Val de Lirios*, citando apenas de passagem a obra *Cromos*, há de se considerar que Bernardino Lopes, como autor dessa última, encarnou a representação de diferentes tendências, à época: “[...] há muito de pessoal no *Cromos* (1881), de B. Lopes que, [...] desenvolveu uma linha rara entre nós: a poesia das coisas domésticas, os ritmos do cotidiano.” (BOSI, 2017, p.243)

254 Ibid., p.669.

255 Ibid., p.673. De modo menos explícito, mas tratando também da epistolografia literária, e sem deixar de incluir o embate implícito de gerações, Drummond já abordava a problemática no texto que escreve a respeito das cartas de Mário, “Suas cartas”, incluído em *Confissões de Minas*. Cf. In: Ibid., p.547.

256Ibid., p.674.

à passagem do tempo levavam-no a reconhecer, já em “Viagem de Sabará”²⁵⁷, texto incluído em *Confissões de Minas*, mas escrito em 1928²⁵⁸, uma outra dimensão possível a partir das relações entre “tempo” e “poesia”, cujo acercamento em torno da questão inicia já com o próprio acontecimento da “viagem” em si:

Para quem vive em Belo Horizonte (a menos interessante das cidades mineiras; menos interessante do que qualquer estaçãozinha de estrada de ferro, perdida no mato, onde o trem não para), esta viagem é uma revelação. Revelação de coisas que os livros não trazem, porque o próprio dos livros é desviar a curiosidade das coisas realmente dignas de serem reparadas [...] ²⁵⁹.

A viagem, explica Drummond em “Contemplação de Ouro Preto”, começa já “na embaraçosa arrumação das malas, quando desfazemos algo de nosso quadro rotineiro”: na quebra de costume, os objetos mudam de lugar, as ruas de nosso trajeto habitual “parecem dizer-nos adeus” e “nós próprios nos exilamos.”²⁶⁰ A viagem desafia o hábito: “surpresa; sensação de queda no abismo, talvez o abismo dos séculos, quem sabe? Em todo caso, um abismo e a sensação brusca da queda.” A “mudança inesperada de planos”, complementa o poeta, é o que “produz isso. A nostalgia das origens, inconsciente mas ativa, faz o resto”²⁶¹.

É que as “leis gerais da memória”, dirá Marcel, no segundo volume da saga proustiana, são regidas também pelas leis mais gerais do hábito; como o hábito “enfraquece tudo”, explica-nos, “o que melhor nos recorda uma criatura é justamente o que havíamos esquecido (porque era insignificante e assim lhe havíamos deixado toda a sua força)”²⁶², pois,
 257Ibid., p.576.

258 Cf. ANDRADE, 1967, p. 571-579.

259Ibid.

260 *Passeios na ilha. In: Ibid.*, p.646.

261 Ibid., p.576.

262 PROUST, 2006, p.267. Enquanto movimento de desterritorialização do conhecido em direção ao estranho, a “viagem” é também o que move a busca do protagonista, em Proust, pelo “objeto desconhecido”, pois assim como a maior parte da nossa memória, ele também se situa fora de nós: “Se, quando eu lia um livro, meus pais me permitissem visitar as regiões nele descritas, julgaria ter dado um passo inestimável na conquista da verdade. Pois, se temos sempre a sensação de estar cercados pela própria alma, não quer dizer que ela nos cinja como os muros de uma prisão imóvel; antes somos como que arrastados com ela em um perpétuo impulso para ultrapassá-la, para atingir o exterior, com uma espécie de desânimo, ouvindo sempre, em torno de nós, essa idêntica sonoridade, que não é o eco de fora, mas o ressoar de uma vibração interna. Tentamos achar nas coisas,

se na plena luz da memória habitual “as imagens do passado pouco a pouco empalidecem, apagam-se”, até que pareça não restar mais nada delas, pelo contágio com o mar revolto do esquecimento nos é então permitido “reencontrar o ser que fomos, colocarmo-nos perante as coisas como o estava aquele ser [...]”. É tão somente por esse olvido pelo qual “algumas palavras” são “cuidadosamente encerradas no esquecimento” que podemos, de tempos em tempos, “sofrer de novo porque não mais somos nós, mas ele, e porque ele amava o que nos é agora indiferente.”²⁶³

Em contraste, pois, à memória, regida pelas repetições clarificadas do hábito, esse particular acontecimento que melhor define o gesto da “viagem” que se quer pensar aqui deve ser então compreendido tanto como trajeto percorrido no espaço – neste caso, o do sujeito que se dirige às cidades históricas de Minas – quanto como deslocamento no tempo, em direção ao desconhecido, o que irremediavelmente inclui também aquilo que havíamos esquecido. Sendo assim, a atitude exigida do peculiar viajante que se lança ao contato desse “rio de superfície tranquila e de camadas inferiores agitadíssimas”²⁶⁴ só pode ser então aquela de um radical despojamento de todo o saber em direção à zona abissal de um completo e profundo “des-conhecer”, lá onde habita o que ainda não é ou que já deixou, de alguma forma, de ser conhecido porque jaz encoberto, enterrado, invisível, levando o poeta-viajante a confessar já ter deixado a perceber que as cidades o interessam antes por “certas características profundas” do que pela sua evidência “econômica, histórica, social, jornalística”: “E no caso particular da terra onde nasceu o escriba, pede ele vênias para amar sobretudo o invisível, o esvoaçante, o esquivo.”²⁶⁵

Em conjunto, portanto, às coisas “visíveis” que nos afetam, na medida do possível, imediata e simultaneamente, parece-nos que os desdobramentos especulativos do poeta a respeito das relações entre tempo e poesia levam-no invariavelmente a concluir pela inclusão,

que por isso nos são preciosas, o reflexo que nossa alma projetou sobre elas, e desiludimo-nos ao verificar que as coisas parecem desprovidas, na natureza, do encanto que deviam, em nosso pensamento, à vizinhança de certas ideias.” (PROUST, 2016, p.120)

263Ibid.

264Ibid., p.577.

265 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Viagem de Sabará” (*Confissões de Minas*). In: ANDRADE, 1967, p.637.

naquilo que constituem os problemas do artista inserido no tempo, também das coisas invisíveis, do “esvoaçante”, do “o esquivo”, isto é, de tudo aquilo que nos escapa e que, por isso mesmo, mostra-se capaz de nos atingir pelo arrebatamento de uma impossível apreensão apaziguadora.

Nesse sentido, ao contrário do desbravador que vai em busca de conquistar o território estranho para dele tomar posse, a atitude que se exige deste peculiar viajante talvez se apresente como o oposto da primeira, já que se trata aqui justamente do movimento inverso, isto é, de regressão.

Mais, no entanto, que se despir de todo o saber preestabelecido para abandonar-se ao gesto constante de uma disponibilidade atenta a tudo aquilo que nos escapa por habitar este “fora” que é na verdade o exterior de um “dentro” – “Fora de nós? Em nós, para melhor dizer”, na medida em que este “fora” constitui exatamente aquilo que se afigura oculto a nossos próprios olhos, “num esquecimento mais ou menos prolongado”²⁶⁶ – “des-conhecer” é, também e antes de tudo, “des-cobrir”, ou seja, retirar o véu que encobre o já conhecido, o já revelado e, portanto, o já desagastado pelas repetições do hábito, afirmando-se, pois, em direção ao “algo a mais” que se esconde por trás do pano, por trás do quadro, que já foi um dia conhecido, revelado, mas que agora, enquanto despojo, jaz entranhado no mar do esquecimento.

Nesse sentido, se o gesto de “des-conhecer” pode ser entendido como o ato de retirar o véu do “conhecimento” (consciente, racional) que encobre as coisas e as dissimula pelo atestado de uma necessária cisão entre o que a coisa “representa” e aquilo que de fato ela “é”, o ato então de “des-conhecer”, na medida que é também e ainda o ato de desvelar a nudez da carne entranhada, só pode se referir assim a um tempo anterior (porque também interior) do ainda não-nascido, do ainda não revelado, em suma, do “anônimo”, ou seja, de tudo aquilo que ainda não foi destituído de sua própria imagem²⁶⁷.

266 PROUST, 2006, p.267.

267 Ver a esse respeito BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a, p.42.

É talvez porque aquilo que havíamos esquecido conserva uma força latente, já que era insignificante “e assim lhe havíamos deixado toda a sua força”²⁶⁸, que o poeta define mais tarde, em “Antigo”, texto de *Passeios na ilha*, o mundo da infância como “um mundo murado”: “Nossa infância, em geral, constitui-se de bem mofinos episódios, que só para nós se identificam com a mais louca fantasia; há, é certo, um meio de transmitir essa herança personalíssima: a via poética.”²⁶⁹ Pelo necessário entrelace no tempo, o gesto poético encontra, assim, o correspondente que lhe é equiparável: deslocar-se no tempo em direção ao contato de outro tempo, para despertar desse fundo interior que, no entanto, encontra-se “fora”, a eclosão de fulgurações, o desprendimento de cintilâncias, as quais, como bolhas, “sobem do fundo da memória, através de superpostas camadas de ambientes diversos que tiveram de varar para chegar até a superfície.”²⁷⁰

Com efeito, aquilo que podemos pensar nos termos de um “choque de tempos” já desempenhava no poeta-cronista de *Confissões* a reverberação de um contágio crítico, que o levava até mesmo a anunciar, no já referido texto, sugestivamente intitulado “Vila de Utopia”, a existência de uma “terceira Itabira”²⁷¹:

[...] em 1933 o antigo menino da Rua Municipal foi encontrar a sua cidade habitada por um pelotão de velhos, que nada poderiam dizer, e por um exército de rapazes e meninos, para os quais não tinha nenhuma mensagem. [...] Tudo foi rápido. Não suportou o choque emotivo com a sua terra, e voltou na persuasão de lhe terem roubado alguma coisa. Era o problema da cidade diferente, ou do homem diferente, este recusando-se a admitir que houvesse mudado e supondo de boa-fé que a mudança fosse exterior e urbana; e a cidade não respondendo, mas impenetrável, mas inflexível, insinuando antes que a mudança devia ser humana e pessoal. Um espelho que não refletisse mais o dono; foi o cristal que se corrompeu ou foi o homem que se tornou invisível?²⁷²

268Ibid.

269ANDRADE, 1967, p.637.

270PROUST, 2006, p.288.

271ANDRADE, 1967, p.574.

272 Ibid., p.575.

Se a viagem possibilita ao “antigo menino da Rua Municipal” entrar em contato com o que se tornou desconhecido, invisível, e que jaz agora encoberto, do choque que então se processa entre o tempo da Itabira antiga, que já não existe mais, e o tempo “moderno” da Itabira, transformada pelas mudanças ocorridas com a industrialização, faz-se anunciar, pois, a revelação de uma terceira temporalidade, que se revela aqui pela constatação de uma falta, de uma “diferença”, identificada pelo sentimento de um quase “furto” – “supondo que a mudança fosse exterior e urbana”, e a cidade, insinuando “que a mudança devia ser humana e pessoal”, pondera, incrédulo o poeta: foi a cidade que mudou ou o homem que está diferente?

Ainda que em *Confissões* se note a preocupação do olhar em percorrer e identificar as zonas infiltradas por um “sentimento de permanência”, na prosa ensaística posterior de *Passeios*, de que é prova o já referido texto intitulado “Antigo”²⁷³, o olhar deste “viajante interior” parece se afirmar cada vez mais interessado em se deter naquilo que, de invisível, conserva “qualquer coisa de decente e imutável”, pois, como mesmo descreve Drummond, embora “tudo em torno mudasse”, inclusive com o desfile de caminhões na estrada para o afetivo pico do Cauê, a Penha “não mudou muito” e a frescura da água na qual os meninos se banhavam outrora, continua “a mesma de 1924, de 1914”, assim como “o velho moinho de tábuas a fazer fubá para sustento dos itabiranos...Suas tábuas antigas enegrecem ao tempo, e perduram. Não bastam estas notícias?”²⁷⁴:

E na continuidade do tempo semelhante a si mesmo, indiferente ao vão escoamento das modas e técnicas, aí é que está a vida, e com ela a juventude perene. Ora, Itabira dá como poucas essa sensação de cidade insculpida no tempo e indene, por isso mesmo, à erosão, à política, à instabilidade econômica, ao romantismo, ao americanismo, à luta de classes e a outras vicissitudes de humana contingência.²⁷⁵

Na ideia do tempo “semelhante a si mesmo”, ou seja, do tempo eterno, anterior e interior e, portanto, de “juventude perene”, que se contrapõe ao tempo da queda, histórico, coisificado pelo homem, o texto “Antigo”, como acabamos de ver, ao lado de outros como

273Ibid., p.635.

274 Ibid., p.637.

275 Ibid, p.636.

“Reflexões sobre o fanatismo”²⁷⁶ e “Essa nossa classe média...”²⁷⁷, por exemplo, parece demarcar a postura de um artista já descrente das utopias modernas, que encarna uma visão conservadora ou, no mínimo antimoderna²⁷⁸, a respeito do tempo e das coisas: o olhar se volta agora para o que permanece, no que parece traduzir uma intenção implícita de conservar o passado.

É interessante notar que na atitude dos primeiros modernistas afigura-se o que parece se apresentar, em um primeiro momento, como a orientação de uma postura semelhante àquela assinalada em relação ao poeta de Itabira, no sentido do olhar que se volta aos interesses de “conservação”, e que, em última análise, poderia inclusive sugerir a permanência, no Modernismo, de um discurso da tradição, conforme hipótese já aventada por Silviano Santiago²⁷⁹.

Em abril de 1924, a “caravana paulista que andava descobrindo o Brasil”, constituída pelos artistas Blaise Cendrars, Tarsila do Amaral, Oswald e Mário de Andrade, empreendeu uma viagem a Minas Gerais, onde entraria por São João del-Rei e sairia por Congonhas do Campo. Pedro Nava, no quarto volume das suas memórias, relata que teve notícias do grupo “na rua da Bahia, por Carlos Drummond que estava convocando visitantes para irem ver os paulistas no Grande Hotel.”²⁸⁰ Observemos, para tanto, o que revela uma artista como Tarsila do Amaral, após a viagem que realiza com o séquito de Oswald às cidades históricas de Minas: dirigindo-se ao amigo Mário de Andrade, a pintora diz, “Volto a Paris, mas para me aperfeiçoar ainda mais nos processos de restauração de pinturas. Depois venho para Minas. É preciso conservar tantos tesouros.”²⁸¹

276 *Passeios na ilha*. In: *Ibid.*, p.658.

277 *Ibid.*, p.660.

278 Naquele sentido de que se vale Compagnon, ou seja, entre outras características, enquanto “contestação do progressismo ingênuo, herdado do Iluminismo” (2014, p.53): “Na verdade, historicamente, o modernismo, ou o verdadeiro modernismo, digno desse nome, sempre foi antimoderno, isto é, ambivalente, consciente de si, e viveu a modernidade como uma agonia [...]” (*Ibid.*, p.16).

279 Cf. “A permanência do discurso da tradição no modernismo”. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 108-144.

280 NAVA, Pedro. *Beira-mar*. Memórias 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p.183.

281 SANTIAGO, 1989, p.122.

Ainda que de passagem, o breve relato pode se apresentar como indicativo do verdadeiro projeto de conservação da arte nacional empreendido pelos modernistas, e de cuja aproximação do Ministério da Educação e Saúde resultou, já na década de 30, a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), por exemplo, cujo anteprojeto foi elaborado por Mário de Andrade, a pedido do então ministro Gustavo Capanema, que havia assumido a pasta da Educação e Saúde em 1934. Três anos depois, após uma ampla reforma ministerial promovida por Capanema, o SPHAN passou a funcionar em caráter definitivo, já que desde 1936 funcionava em caráter experimental sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade, o qual, aliás, ao lado de Gustavo Capanema, de Afonso Arinos e do próprio Drummond, constituíram, segundo Cyro dos Anjos, “a geração dos chefes de gabinete”²⁸².

Em novembro de 1937 foi instituído o tombamento como principal instrumento de proteção ao patrimônio histórico e artístico nacional²⁸³. Segundo nos explica Márcia Chuva, até os anos 1930 inexistiam, no Brasil, experiências significativas de restauração²⁸⁴; pelo projeto moderno instaurado a partir das práticas de preservação do patrimônio, pode-se então entender que os modernistas forjaram “uma escrita para a história nacional”, que em grande parte se deveu ao papel seminal desempenhado justamente pelas viagens de “reconhecimento” do país, como aquelas empreendidas por Mário de Andrade, por exemplo, o qual, conforme nos atesta Brito Broca, “já em 1916 [...] tinha andado por aquelas cidades, escrevendo uma série de artigos na Revista do Brasil sobre as igrejas de Minas, com a assinatura de M. Morais de Andrade.²⁸⁵”, além de ter realizado outras três “viagens etnográficas”, conforme define Telê Porto Ancona Lopez, repetindo a qualificação do próprio viajante²⁸⁶.

282BONEMY *apud* CHUVA, 2012, p.92.

283CHUVA, 2012, p.91-92.

284 Ibid., p.94.

285 Na verdade, a primeira viagem de Mário a Minas foi realizada em 1919, como se pode ler na 1ª nota constante na edição de 2002 das correspondências entre Mário e Drummond: “Fora a Ouro Preto e Mariana visitar o poeta Alphonsus de Guimaraens. Nesse momento descobre a obra de Aleijadinho e a valoriza em quatro crônicas intituladas 'A arte religiosa no Brasil', publicadas na *Revista do Brasil* (números 49,50,52 e 54, janeiro a junho de 1920).” (ANDRADE; ANDRADE, 2002, p.43) Na viagem de 1924, Mário não chega a acompanhar o grupo a Ouro Preto.

286 Ibid., p.289.

Importa considerar que no caso dos primeiros modernistas o passado aparece como uma irrupção que se faz notar porque rompe, eclode, sob as vestes da novidade. Brito Broca já chamava a atenção para o aparente “contrassenso” que o encontro daqueles viajantes, “todos modernistas, homens do futuro”, com as velhas cidades de Minas, “onde tudo é evocação do passado e, em última análise, tudo sugere ruínas”, era capaz de representar. Ora, se a maior parte de nossos escritores sempre viveu em divórcio com a realidade brasileira, explica-nos Broca, a paisagem barroca de Minas surge, então, dentro do quadro de novidade e originalidade que os modernistas procuravam, como qualquer coisa de nova e original²⁸⁷.

Com efeito, enquanto evento “ativador” do passado, a viagem dos modernistas a Minas, segundo definição de Silviano, funcionaria propriamente como um evento de ativação do discurso da tradição, pela emergência “não só do passado pátrio (mineiro, barroco), mas do passado enquanto propiciador de uma manifestação estética primitiva [...]”²⁸⁸. É assim que, na irrupção do passado que se apresenta como o “novo”, as componentes recalcadas de nossa personalidade vêm à tona; pela força e libertadora do folclore e da literatura popular, ampliam-se os quadros culturais; tudo isso, aliado à modernidade dos procedimentos, bem como à experimentação estética revolucionária, pautada em um processo não só de desmascaramento da estética passadista, mas, principalmente, de conhecimento e de interpretação da realidade nacional, que acarretou também o desmascaramento de certa visão de país. Tornou-se possível, então, não só romper com o bloqueio de uma linguagem idealizante, imposta pela ideologia oficial, como também propor uma mudança radical na concepção da obra, “vista não mais como mimese (no sentido em que o Naturalismo marcou de forma exacerbada esse termo) ou representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia”²⁸⁹.

Muito além de um mero contato, no entanto, o evento da viagem, nestes casos, evidencia a necessidade de uma espécie de “vivência” com o bem a ser conservado²⁹⁰. Isso porque, pela experiência da primitividade, pode-se considerar que os modernistas buscavam

287 BROCA, Brito. “Blaise Cendrars no Brasil, em 1924”, *Letras e Artes*. Rio de Janeiro, 4 mai. 1952, p.4.

288 Ibid.

289 LAFETÁ, 2000, p.21-22.

290 Ibid., p. 94-97.

recuperar à nação a posse de suas origens, isto é, buscavam recuperar tanto física quanto simbolicamente as origens da nação pela reconstituição de um patrimônio “original”, “autêntico”, “genuíno”, o qual, para boa parte dos intelectuais envolvidos com o SPHAN, estaria na produção artística mineira do séc. XVIII. Nesse sentido, mais do que manter e/ou voltar ao estado primitivo de uma produção “genuinamente brasileira”, conservar o patrimônio significava forjar a materialidade de uma versão da história da nação, representada como testemunho material de um tempo originário e heroico.²⁹¹

Cumprido, nesse sentido, observar que dentro de uma estética da ruptura, do desvio, da ironia, pela qual se convencionou entender o primeiro momento do movimento de 22, as relações que se processam com a temporalidade “nova” em irrupção partem senão de uma intenção imediata de posse: mais do que conservar os “tesouros” do passado, era preciso, pois, estabelecer em relação à “descoberta” desse outro tempo eclodido uma atitude de radical “apropriação” da própria história, no sentido de que, só a partir da efetiva tomada de posse desse passado, tornar-se-ia então possível fundar a tão aguardada independência cultural de um país que até então se viu enclausurado às amarradas instituídas por um tradicionalismo caduco.

No quadro estabelecido, especialmente Oswald, como é sabido, “propugnava uma atitude brasileira de devoração ritual dos valores europeus, a fim de superar”, explicam Antonio Candido e Aderaldo Castello, “a civilização patriarcal de capitalista, com as suas normas rígidas, no plano social, e os seus recalques impostos, no plano psicológico”, para assim caracterizar “uma verdadeira filosofia embrionária da cultura”²⁹².

Não por acaso, e em detrimento da idealização mantida pela literatura representativa das oligarquias e das estruturas tradicionais, a “descoberta” do país que os anos 20 traz à tona, como aquela que encontramos em *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Paulicéia desvairada*, por exemplo, dá-se justamente pela chave do humorismo, em favor de um olhar e de uma linguagem otimistas e pitorescos, que descrevem, segundo João Luiz Lafetá, “estados de ânimo vitais e eufóricos”, e em relação aos quais “o aspecto carnavalesco, o canto largo e

291 Ibid., p.96-97.

292 CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. v.3: Modernismo. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p.16-17.

aberto, jovem e confiante” emergem como meta e princípio²⁹³, configurando, assim, uma atitude destoante daquela que se dá nos anos seguintes, com a passagem para uma consciência pessimista do subdesenvolvimento, uma vez que a “tomada de consciência” diante da realidade, ocorrida nos anos 20, encontra ainda como correspondente direto a ideia de um otimismo acalentado no futuro da industrialização: identificam-se aí as principais deficiências do país, compensando-as ao seu estatuto de “país novo” – ideologia, como sabemos, de que se valeu, na época, a burguesia em franca ascensão²⁹⁴.

Sabemos, no entanto, da consciência dividida dos homens de 22, entre, de um lado, “a ânsia de acertar o passo com a modernidade”, apregoada pela ideia de uma utopia acalentada na industrialização – especialmente no caso de Oswald, vinculada ao matriarcado de Pindorama, contradição que ele exprimiu muito bem na fórmula: seremos um dia o bárbaro tecnicizado –, de que foi representante a linha futurista, traduzida pela “experimentação de uma linguagem moderna, aderente à civilização da técnica e da velocidade”; e, de outro, as exigências do povo, na certeza “de que as raízes brasileiras, em particular, indígenas e negras, solicitavam um tratamento estético, necessariamente primitivista”, centrado “na liberação e na projeção das forças inconscientes”²⁹⁵.

Sabemos também do contágio profícuo que o contato ativo com as vanguardas europeias foi capaz de desempenhar na cena artística do período. Em Mário de Andrade, por exemplo, tanto *A escrava que não é Isaura* quanto “Prefácio interessantíssimo” despontam

293LAFETÁ, Op. cit., p.29.

294 Isso porque, conforme nota Ana Paula Simioni, com a política centralizadora de integração nacional adotada pelo governo de Getúlio Vargas, manifestavam-se então, por parte do poder público, iniciativas de apoio à cultura, simpáticas aos ideais modernistas de forjar a nova imagem de “nação moderna” para o Brasil: na capital paulista, por exemplo, é criado o Departamento Municipal de Cultura, idealizado por Mário de Andrade, com o objetivo de estimular o desenvolvimento artístico da população; os sinais de “brasilidade”, como a feijoada, a capoeira e o samba, por exemplo, práticas anteriormente combatidas, eram agora revalorizadas com a intenção de se produzir um “novo homem brasileiro”; a mestiçagem surge então como elemento nacional integrador (SCHWARCZ *apud* SIMIONI, 2013, p.6.) Por tal via, tanto a cultura quanto a educação deveriam atuar no sentido de moldar a “alma da nação” (SCHWARZTMAN *apud* SIMIONI, 2013, p.5.) Complementarmente, por parte de nossos modernistas, havia a preocupação de, pela mediação do nacional, sem abrir mão do universalismo, inserir o Brasil na ordem moderna. Pelo sentimento de pertencimento a um novo tempo estabelece-se, então, uma nova relação com o passado, de distanciamento e reaproximação, de que foi prova, por exemplo, já na década de 1930, o caso emblemático da Sede do Ministério da Educação e Saúde, na qual futuro e passado aparecem interligados. Cf. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *In: Perspective* [Online] V.2, p.1-17, 2013, p.5.

295 BOSI, 2017, p. 364.

como casos bastante ilustrativos desse sentido ativo, processado a partir das relações entre a nossa vanguarda modernista e os diversos “ismos” da época, em que o autor soube utilizar os frutos desse necessário contágio como matéria de reflexão crítica.

É preciso não esquecer, contudo, o quanto variou a atitude receptiva dos artistas em relação aos estímulos das metrópoles europeias: muito mais do que um mero reflexo, conforme já atestou Antonio Candido a respeito²⁹⁶, as vanguardas europeias acabaram por desempenhar um papel decisivo na formação de uma “nova” estética de criação, como aquela proposta pelos manifestos da poesia *Pau-Brasil*, nos quais se encontram os veios da invenção oswaldiana.

Se, portanto, nossos primeiros modernistas foram buscar das vanguardas o tom agressivo de novos procedimentos estéticos que se põem em campo para demolir as colunas parnasianas e o academismo em geral, delas também vieram as bases de uma nova concepção de arte e da linguagem, pautada não só no acolhimento do grotesco e do popular como “contrapeso ao falso refinamento academista”, ou na “cotidianidade como recusa à idealização do real”, mas, talvez principalmente, na “deformação do natural como fator construtivo”.²⁹⁷

Talvez seja lícito arriscar então aqui a possibilidade de pensar o desenvolvimento do processo de deglutição, conforme se pode ler em Oswald²⁹⁸, pelo que parece se apresentar como uma via correspondente, no caso drummondiano, mais especificamente por aquilo que chamaremos de uma metafísica da ruminação²⁹⁹.

Primeiramente, é preciso lembrar que estamos tratando, em relação ao já assinalado caso drummondiano, de um momento de reavaliação crítica em diversos níveis: não apenas do Modernismo, mas também do critério geracional como procedimento crítico e das próprias relações com o passado, em relação às quais caberia salientar aqui, mais uma vez, a

296 Cf. CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000, especialmente os capítulos “Literatura e cultura de 1900 a 1945” (Ibid., p. 101-126) e “A literatura na evolução de uma comunidade” (Ibid., p. 127-151).

297 LAFETÁ, 2000, p.22.

298 Dentre a vasta bibliografia a respeito, cita-se, mais recentemente, o interessante percurso descrito por Benedito Nunes em torno do contágio profícuo das vanguardas europeias entre os nossos modernistas em “Antropofagia e vanguarda – acerca do canibalismo literário” (*In: Literatura e Sociedade*, v. 9, n. 7, p. 316-327, 6 dez. 2004).

importância fundamental que desempenhará o contágio crítico com a geração de 45 na ressurgência dos temas clássicos³⁰⁰, e até mesmo, como veremos, na evocação dos românticos.

O fato é que em Drummond, seja pelo evento da viagem, seja, pelo contágio crítico com a cena literária do período, a ativação do passado se dá por outra via que não a da ruptura: ao contrário dos primeiros modernistas, para os quais o passado eclode sob as vestes da “novidade”, solicitando a urgência de um contato devorador para, também a partir dele, tomar posse da própria história, em Drummond, pelo menos neste momento, o passado se oferece aos olhos pelo sortilégio de uma “esvoaçante” evocação, que por sua vez instiga o ajustamento de uma sensibilidade que se volta ao sentimento de permanência daquilo que resiste ao tempo do homem, por afirmar uma outra temporalidade, serena, fugidia, esvoaçante.

Essa ideia de permanência, no entanto, ao contrário do que se pode pensar de imediato, não parece pressupor uma pretensa idealidade ou essencialidade das coisas; ela, na verdade, aponta para uma problemática sobre a qual se debaterá o poeta, ainda que timidamente, nos anos posteriores, em torno dos processos de criação artística. Antes, contudo, de procedermos ao capítulo seguinte, dedicado ao exame de tais especulações formuladas pelo poeta a partir da obra de outros artistas, interessa, pois, entender em que medida se fundamenta o desenvolvimento de tal noção no lastro das principais ideias ou inquietações identificadas nas reflexões constituintes da prosa ensaística de *Passeios e Confissões*.

Em primeiro lugar, é preciso notar que o sentimento de permanência, conforme delineado pelo poeta, parece anunciar, em detrimento do tempo histórico, a interposição de uma temporalidade transgressora. No já referido “Vila de Utopia”, para além da possível referência que se pode associar, já no título, à utopia acalentada pelos homens do início do

299 Apoiamo-nos, para tanto, na terminação designativa fornecida a partir das pesquisas realizadas por Maria Cristina Franco Ferraz, especialmente as que versam a respeito das “ruminações” na cultura contemporânea: tomando o processo de modernização da percepção, notadamente no pensamento ocidental, marcado por um gesto e uma necessidade de imobilização, de substancialização, ponto de apoio e fundamento para o modelo de identidade que tem sustentado a crença no eu, verifica-se, pois, um apelo constante e insistente à atenção, voltada à lógica produtiva do mercado, à aceleração dos processos, bem como à suspensão de experiências possíveis. Em lugar, no entanto, do sentido único, tal como postulado pelo paradigma racional, “cerebral”, o que a potência ruminativa nos propõe é um “revirar as vísceras do pensamento” (FERRAZ, 2015, p.11), pois, nesse sentido, pensar criticamente é ativar uma digestão pautada na multiplicidade produtiva que demanda, mais que um cérebro, estômagos – que não deixam de ser uma espécie primitiva de “cérebro”.

300 SANTIAGO, 1989, p.111-112.

século XX no futuro da industrialização, o poeta destaca, a partir de uma visão pouco otimista do progresso, os principais pontos da cidade, como o Pico do Cauê, “nossa primeira visão do mundo”³⁰¹, as Ruas do Corte, do Bongue, dos Monjolos, e, em consonância à “opulência inerte” acarretada pelos processos gradativos da modernização, também a indiferença ou a passividade do itabirano, e mesmo certa inclinação ao sofrimento pela ideia do abandono a uma “impulsão interior”, que o poeta iria buscar nas meditações de Keyserling a respeito do homem sul-americano. Drummond termina por traçar assim um diagnóstico sombrio do tempo presente, contabilizado, nos estilhaços do tempo de outrora, o preço “inexpressivo” da modernização:

Inexpressivo é bem o termo; e não encontro também outro para qualificar a minha, a nossa indiferença diante de tanta opulência inerte. Somos tão ricos, em Itabira, que não nos preocupamos com a nossa própria riqueza. [...] Tanta riqueza em potência vem sendo, talvez, um grande mal para a Vila de Utopia. – Itabira, onde estão tuas trinta fábricas de ferro do tempo do Barão de Eschwege [...]? – Onde estão, Itabira, os escravos e os faiscadores de João Francisco de Andrade e do Capitão Tomé Nunes [...]? – Que notícias me dás, Itabira, da Associação Brasileira de Mineração, último esforço de nossa gente para manter o caráter nacional dos nossos depósitos minerais, hoje entregues ao estrangeiro [...]?³⁰².

Pois, se como mesmo afirma o poeta em “Viagem de Sabará”, os estilhaços das “linhas, cores e volumes de outrora, tão brutalmente distintos dos de hoje”, com que a violência agressiva das cidades históricas é capaz de nos ofender, machucar a nossa sensibilidade³⁰³, dizem respeito a um passado humano de glórias e conquistas, é verdade que também neles se encontra testemunhada a difícil verdade que só a decadência pode nos assegurar:

E mergulhando na sua paz profunda de ladeiras, igrejas, cemitérios, eu meditava que coisa terrível como encantamento deve ser Ouro Preto. E São João del-Rei. E Mariana. E Diamantina. Pois se ali que era o passado ao

301 ANDRADE, 1967, p.571.

302 Ibid., p.573. Sobre o impacto acarretado pelo desaparecimento do Pico do Cauê na obra de Drummond, ver a já mencionada leitura de José Miguel Wisnik a respeito.

303Ibid., p.576.

alcance da mão, o passado acessível, superficial, “de aluvião”, como o ouro fácil do Rio das Velhas; passado bom *marché*, com duas ou três figuras de primeiro plano somente, e uma chusma vaga de bandeirantes, emboabas e liberais revolucionários agitando-se sobre o pano de fundo; se ali o prodígio era tão agudo, como seria, meu Deus! em Diamantina, em São João del-Rei, cidades humanas e ilustres como impérios?³⁰⁴

Também em “Antigo”, ao contrapor o centenário dos homens ao centenário das instituições e cidades, o poeta conclui pela permanência “decente e imutável” das velhas cidades, em contraste às inovações trazidas pelo capital: ainda que estas apresentem “certos hábitos introduzidos pelos 'tentáculos do capital mais colonizador’”, “tudo são velharias, mesmo com o rádio tocando alto e garotas dançando no clube.”³⁰⁵

Podemos então pensar que o sentimento de permanência, tanto o que se traduz pela aparência parálitica da cidade que continua “o mesmo aglomerado de casas desiguais, nas ruas tortas grimando ladeiras”³⁰⁶, quanto aquele identificado no centenário das instituições, em detrimento das contínuas modificações percebidas em torno, acarretadas pela modernização, pode indicar, nesse sentido, um tipo de temporalidade que afirma uma espécie de resistência em contraste às contingências do mundo moderno, pois, como mesmo afirma o poeta no texto “Antigo”, “em detrimento dos “faiscadores de ouro”, dos “ferreiros” e “fazendeiros que se lhes seguiram”, a cidade manteve ou até viu acentuada “a fisionomia entre austera e insubmissa”, essência de um “chão pastoril, meigo, reservado, meditativo e grave”³⁰⁷.

Para entender, no entanto, em que medida a temporalidade que se interpõe se apresenta, pois, pelas vestes de uma permanência transgressora, é preciso considerar o contraste ou mesmo a contraposição que o poeta procura evidenciar entre o tempo “imutável” e permanente da velha cidade e o tempo celerado da mercadoria, representado, neste caso, por aquilo que poderíamos pensar como o tempo “presente”.

304Ibid., p.576-577.

305 Ibid., p.635.

306 Ibid., p.572.

307Ibid., p.636.

Ora, se a velha cidade, segundo o poeta, é capaz de nos apresentar “uma face clara, de permanência, de vida em elaboração”³⁰⁸, o tempo histórico das conquistas e glórias humanas, por sua vez, especialmente aquele marcado pelo tempo celerado da mercadoria, afirma senão a ocorrência de um nascimento invariavelmente marcado para a “morte”, entendida aqui enquanto eterno retorno do mesmo – usufruto, consumo e descarte, cujo fluxo parece se estender até mesmo às configurações da memória: ao contrário de uma postura utópica, acalentada no futuro industrial, que se volta, pelo atestado de uma relação otimista com as promessas anunciadas pelo progresso, a “conservar” o passado também como forma de tomar posse e, portanto, de “usufruir”, de “consumir” a própria história, naquilo que o tempo de outrora pode dizer a respeito de nossos “tesouros”, a pergunta que se impõe ao viajante de agora, isto é, ao viajante que contabiliza, a partir do “presente” de um futuro utópico prometido, os estilhaços de uma riqueza inexpressiva, talvez seja aquela que se volta a questionar, diante de tudo o que falta porque foi extraído, retirado, usurpado, e que portanto não retornará: conservar que passado?

Nesse sentido, se o que resta são apenas estilhaços, ruínas, não há então aí qualquer identidade a retornar, qualquer ideia de presença que se afirme: há apenas “vida em elaboração” e é justamente daí que provém a força de permanência daquilo que estamos chamando de uma “terceira temporalidade”, pois, dizendo respeito a um tempo anterior “da velha cidade” que só pode, em certa medida, ser também o tempo interior ao próprio sujeito que a ele se mostra sensível, tal temporalidade então triunfa sobre o tempo histórico pelo que conserva/comporta de invisível, de esvoaçante, de esquivo da vida interior e anônima das coisas, quando estas não foram ainda destituídas de sua própria imagem.

Pela ideia de “permanência” o poeta parece propor assim o sentido de uma “paisagem”, diríamos, tanto exterior quanto interior, já que ambas se encontram conjugadas em sua possível definição, mas que, em contraste à “aparência” paralítica com que porventura se apresente aos olhos cansados de ver, só pode se tratar aqui de uma paisagem viva, isto é, fissurada, infiltrada pelo tempo, na medida que é feita de imagens. De modo que, ao contrário de uma pretensa essencialidade que de imediato pudesse demarcar a estranha permanência da cidade frente ao tempo da mercadoria, o que a paisagem viva das cidades mortas de Minas

308Ibid.

nos aponta, na verdade, é o atestado de uma espécie de “essência” mutável, fugidia, que escapa e que retorna sempre outra, porque comporta em si aquilo que torna possível o retorno em diferença. O que permanece então só pode ser fulguração, ardência que queima em contato com o real, produzindo sempre e a cada vez novas imagens, outras novas fulgurações.

O que estamos propondo aqui a partir da ideia de paisagem, assinalada na prosa ensaística do poeta, redundará mais tarde em uma concepção estética que decerto se encontra, em alguma medida, filiada às formulações dos primeiros modernistas, especialmente, conforme já salientado antes, no que se refere à concepção de criação que toma a ideia da deformação enquanto fator construtivo da obra. De modo que se os primeiros modernistas, ancorados nas vanguardas e especialmente no primitivismo, pensado via Oswald, formulavam uma nova estética de criação, pautada na ruptura com a linguagem idealizante, ou seja, não mais a representação direta da natureza, mas o advento de um novo sentido de mimesis que se exprime como impossibilidade de copiar uma realidade múltipla, fugidia, mutável, pelo qual a obra passa a ser entendida como objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia, no caso de Drummond, conforme ora se defende, verifica-se, pois, a intenção, conquanto tímida, de um aprofundamento dessa noção de criação, em favor da imagem.

Em quais pressupostos ela se baseia? Em primeiro lugar, e como já delineado anteriormente, na exigência de uma outra relação com o passado. Ao contrário dos primeiros modernistas, como vimos, para os quais o passado irrompe sob as vestes da novidade, no caso de Drummond o contato com o passado se dá por uma “evocação”. Muito distante, no entanto, do que possa sugerir de uma melíflua presentificação saudosista, a evocação que o passado afirma, neste caso, apresenta-se, antes, pela exigência de uma radical disposição a todo contágio alterante promovido senão por uma dolorosa abertura: sair de uma avenida modernizada e na esquina ser atropelado pelo passado, “[...] a sensação de dor feliz acabando em dissolução.³⁰⁹”.

Certamente a exigência de uma outra relação com o passado encontra também razão e justificativa no tempo moderno da indústria. Sintomática, nesse sentido, sobretudo no período que temos visto, a referência do poeta aos românticos, de que são prova os três textos que

309Ibid.

inauguram a prosa ensaística de *Confissões de Minas*³¹⁰. A relação, aliás, já esquadrihada por Davi Arrigucci Jr.³¹¹ a partir da instância reflexiva parece ser indicadora de um contágio mais aproximado do poeta em relação à busca pelo tempo anterior/interior de outrora.

Destacando a respeito de Varela justamente a ideia de uma “solidão imperfeita”, o poeta nos explica:

Varela não se me afigura solitário imperfeito porque lhe haja faltado misticismo. Fosse místico e ainda assim eu não o julgaria envolto em verdadeira solidão. Acho mesmo que o misticismo constitui um dos recursos mais sutis de que lança mão o solitário para evadir-se de sua regra. O místico não está só, pois tem comunicação pessoal e direta com a divindade. Está, mesmo, demasiadamente cheio de sociedade, pois se liga a todos os homens através de Deus, realizando uma comunhão ideal [...]. O místico é um falso solitário. A solidão é niilista. Penso numa solidão total e secreta, de que a vida moderna parece guardar a fórmula, pois para senti-la não é preciso fugir para Goiás ou as cavernas. No formigamento das grandes cidades, entre os rancos dos motores e o barulho dos pés e das vozes, o homem pode ser invadido bruscamente por uma terrível solidão, que o paralisa e o priva de qualquer sentimento de fraternidade ou temor. Um desligamento absoluto de todo compromisso liberta e ao mesmo tempo oprime a personalidade. Desta solidão está cheia a vida de hoje, e a instabilidade nervosa do nosso tempo poderá explicar o fenômeno de um ponto de vista científico; mas, poeticamente, qualquer explicação é desnecessária, tão sensível e paradoxalmente contagiosa é esta espécie de soledade. Até que ponto a experimentou Fagundes Varela? Este homem atormentado procurou fugir às vozes humanas e entreter-se com as vozes naturais. Mais foi sempre, no êrmo da natureza, uma voz humana com a nostalgia de suas irmãs cidadinas³¹².

Recordando-nos a tese, em voga no Romantismo, de “regeneração do homem” pelo reencontro com “pureza primitiva”, de que os selvagens – ao menos os bons – seriam símbolo³¹³, o “retorno à origem” afigura-se ao poeta em decorrência de um profundo o mal-estar com o aqui e o agora, “no formigamento das grandes cidades, entre os rancos dos

310 Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. “Três poetas românticos” (*Confissões de Minas*). In: ANDRADE, 1967, p.521-535.

311 Sobre a herança romântica na poesia de Drummond, cf. ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração Partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

312 Ibid., p.526-527.

313 SECCHIN, 1996, p.32.

motores e o barulho dos pés e das vozes”. Longe, no entanto, de uma atitude absenteísta que se possa de imediato supor na relação com um tempo anterior/posterior, quer-se entender aqui a busca ou o retorno à “natureza” ou ao tempo de outrora pela vertente social, uma vez que, se no retorno ao íntimo natural, o poeta se liga em união fraterna a todas as “vozes” – não apenas, portanto, às de suas “irmãs cidadinas” –, é também no movimento em direção a um tempo anterior/posterior que se apresenta o indicativo de uma espécie de “utopia”, neste caso, uma utopia no passado, pois, mesmo que lance o olhar ao futuro ou mesmo ao presente, “o poeta romântico [...], quase sempre, antevê o que lá deveria estar.”³¹⁴

Nesse sentido, voltando-se para o tempo “do que foi”, mas em direção ao que “poderia ter sido”, o olhar só pode então dizer respeito à potência imaginativa na medida que desfigurativa do esquecimento verdadeiramente ativo, inerente ao ato da ruminação: “esquecer para lembrar”, ruminar para bem digerir – desfigurar o vivido para inventar o passado. O olhar que se volta para o passado vai então em busca de fulgurações que reverberam em temporalidades distendidas, uma vez que, remanejadas por esse verdadeiro trabalho das entranhas, o que reverbera pode então se fazer notar enquanto infiltração de novas atitudes no presente.

A ato de ruminar exige, pois, um contato paciente com o estranho: mastigar e remastigar, por uma radical disposição de abertura a temporalidades distendidas. Por nosso turno, propõe-se entender a metafísica da ruminação mais do que somente a atenção, na medida do possível, consciente, concentrada, que se dirige ao antigo alimento tornado “matéria estranha”, encoberta, entranhada, que agora retorna; trata-se, pois, também aqui de um processo que comporta, necessariamente, a atenção “involuntária”, não totalmente consciente e controlada, que se dirige à desordem, ao caótico, à matéria des/re-organizada, e que desempenha, portanto, um trabalho para além da zona clarificada da razão. Se a atenção concentrada se volta a “consumir” o alimento, com a intenção, ainda que não imediata, de usufruto e descarte, a atenção “in-concentrada”, na medida em que voltada para “o dentro”, dispersa para re-produzir, por meio de atualizações constantes, repetitivas, mas sempre renovadas, o antigo tornado “novo”.

314Ibid., p.33.

O esquecimento, por tal via, só pode estar muito próximo da ruminação. Com efeito, conforme já notava Bergson, se a memória se mantém na medida que se virtualiza, em sua ligação possível com o esquecimento o cérebro serviria então muito mais para “utilizar” o passado do que propriamente para conservá-lo³¹⁵. Entendimento próximo daquele formulado por Nietzsche na segunda dissertação de *Genealogia da moral*, segundo o qual o esquecimento é tomado, não como força de inércia e pura passividade, tal como identificado pelo filósofo no pensamento inglês, mas enquanto força plástica, modeladora, atividade primordial:

Esquecer não é uma simples *vis inertiae* [força inercial], como creem os superficiais, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não penetra mais em nossa consciência, no estado de digestão (ao qual poderíamos chamar “assimilação psíquica”) [...]. Fechar temporariamente as portas e janelas da consciência; permanecer imperturbado pelo barulho e a luta do nosso submundo de órgãos serviços a cooperar e divergir; um pouco de sossego, um pouco de *tabula rasa* da consciência, para que novamente haja lugar para o novo, sobretudo para as funções e os funcionários mais nobres, para o reger, prever, predeterminar (pois nosso organismo é disposto hierarquicamente) – eis a utilidade do esquecimento, ativo, como disse [...], com o que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, presente, sem o esquecimento. O homem no qual esse aparelho inibidor é danificado e deixa de funcionar pode ser comparado (e não só comparado) a um dispéptico – de nada consegue “dar conta”... Precisamente esse animal que necessita esquecer, no qual o esquecer é uma força, uma forma de saúde forte, desenvolveu em si uma faculdade oposta, uma memória, com cujo auxílio o esquecimento é suspenso em determinados casos [...]³¹⁶.

Esquecer é uma força, uma forma de saúde forte ou de “grande saúde”, como chamará Nietzsche em *A gaia ciência*, o estado uma “vida em que se experimenta”, e que, portanto, deve ser incessantemente adquirido³¹⁷. Não pode haver presente sem esquecimento: se

315 *apud* FERRAZ, 2008, p.3.

316 NIETZSCHE, 2009, p.43-44.

317 No aforismo 382, diz: “[...] nós necessitamos, para um novo fim, também de um novo meio, ou seja, de uma nova saúde [...] a grande saúde – uma tal que não apenas se tem, mas constantemente se adquire e é preciso adquirir, pois sempre de novo se abandona e é preciso abandonar...[...]” (NIETZSCHE, 2012, p.258-259). Em *Humano, demasiado humano* (2005, p.178), associa o valor da doença à capacidade salutar, cara também ao esquecimento, de romper o hábito: “Valor da doença – O homem que jaz doente na cama talvez perceba que em geral está doente de seu ofício, de seus negócios ou de sua sociedade, e que por causa dessas coisas perdeu a

“apenas o que não cessa de *causar dor* fica na memória³¹⁸”, é preciso então que haja um esquecimento ativo, para que seja dado um pouco de sossego à consciência, para que haja novamente lugar ao novo, pois, embora o esquecimento não apague as marcas já produzidas pela memória – que age aqui como contra-faculdade, impedindo a atividade do esquecimento – ele se mostra capaz, em contrapartida, de impedir a sua fixação, na medida que, associado, na segunda dissertação de *Genealogia da moral*, ao processo da digestão, o esquecimento ativo diz então respeito a um movimento de transformação “para dentro”.

Resgatando assim a proposição de pensar a metafísica da ruminação em consonância ao processo de deglutição, conforme se pode ler em Oswald, podemos então pensar que, se em primeiro lugar, é preciso “devorar para conhecer”, em seguida será preciso deglutir, isto é, proceder a uma assimilação produtiva do estrangeiro, a qual comporta tanto a destruição quanto a construção, etapa que Oswald postulará como princípio ativo de nossa vida intelectual, chamando-a de devoração consciente, já que posterior à devoração primeira³¹⁹. Nesse sentido, sob as duas dimensões ativas do processo (devorar e deglutir) articulam-se potências negativas do ato (destruição, desintegração, fragmentação do referente, estabelecendo-se aqui uma relação de dominação, pois que o absorve), embora já se insinue aí, evidentemente na segunda delas, a potência afirmativa de um trabalho de assimilação consciente.

Ruminar, por sua vez, pressupõe regurgitar, trazer de novo o alimento à boca; mas, antes de renovar o contato com a matéria em processo de degradação, a ruminação pressupõe, antes de mais nada, a devoração como etapa primeira, a deglutição como etapa seguinte. A ruminação, podendo então ser entendida como etapa seguinte do processo, seria aquela na qual se estabelece uma relação com o referente/ com o passado / com o estrangeiro que vai muito além da “dominação”: trata-se, em suma, de um verdadeiro trabalho de reconhecimento, no sentido mesmo de renovar o ato de “conhecer”, já que o lento processo de ruminar solicita, pois, a insistência teimosa da repetição. Em contraste ao poder traumatizante da obra lacerada que se faz choque, que vira objeto de escândalo, o trabalho da ruminação

capacidade de reflexão sobre si mesmo: ele obtém esta sabedoria a partir do ócio a que sua doença o obriga.”

318NIETZSCHE, 2009, p.46, grifos do autor.

319Ver nota 305.

revisita o corte, o trauma, para então efetuar um lento trabalho de reelaboração, guiado, pois, pela busca de uma convivência pacífica com o passado.

Mas, mais do que isso, a ruminação é, por certo, trabalho das “entranhas”: por ela se combinam tanto os processos conscientes e voluntários quanto aqueles inconscientes de tratamento conferido à matéria em degradação, já que se trata aqui de regurgitar o já devorado, ou seja, a matéria entranhada, escondida, trazendo-a de volta à boca, à luz, à visão consciente, para renovar o contato com o que então se encontrava invisível aos olhos da razão, imprimindo-lhe nova significação. Tem-se aí então, em relação ao referente, uma noção de suplemento, já que se incorpora algo novo ao referente original que, embora não deixe de ser o alimento que fora mastigado pela primeira vez ou a ferida, o corte aberto pelo trauma originário, já não é mais o “mesmo” na medida que esse retorno de dentro, do interior, ou seja, do que se encontrava então invisível, pressupõe o “algo a mais”, em suma, a diferença, a necessária atualização em processo, que dilacera o seio unitário da identidade, semelhante a si mesma, para lhe infiltrar a rachadura, a fissura, espécie de maldição capaz de manter o referente vivo, ao passo que lhe imprime uma nova vida, por meio da obra.

Sendo assim, a ruminação parece comportar, pois, uma dimensão passiva, ao mesmo tempo que encerra em si uma potência afirmativa do duplo trabalho de deglutição, já que se trata também de um trabalho de atribuição valorativa do resto, do fragmento, do vestígio, no sentido de uma necessária incorporação do referente ao novo trabalho, uma incorporação que se apresenta, no entanto, por uma via de mão dupla, já que tanto modifica a matéria “final” a ser gerada quanto o próprio referente, matéria “original” a ser incorporada. É verdade que a incorporação do referente também imprime um contato solicitante do “novo”, mas é preciso notar que se trata aqui de uma outra categoria de “novidade” na medida que trata de um antigo atualizado, digerido, convertido em matéria nova, degradada, renovada. Por ela então se ressignifica a matéria devorada, desintegrada, absorvida, ao mesmo tempo que se renova, por um verdadeiro trabalho das entranhas, o contato com esse referente entranhado, em um novo e contínuo processo de des-figuração: devorar para conhecer, esquecer para lembrar e, assim, reconhecer, isto é, nascer junto, de novo e mais uma vez.

Se podemos então pensar o tempo da ruminação como esse retorno às entranhas, ao inconsciente, ao invisível, e, portanto, de certa forma, também o retorno a um tempo interior,

talvez seja lícito considerar que as formulações drummondianas em torno da ruminação postulam, pois, em certo sentido, um tempo de “origem”, devendo ser entendido enquanto um tempo anterior tanto quanto interior ao pensamento racional, já que, como vimos antes, trata-se aqui, antes de mais nada, de um processo consciente, mas também inconsciente de absorção, assimilação e re-produção.

Se o poeta parece então buscar o contato com o tempo de outrora, isso se dá porque a paisagem “imutável” que permanece porque se esconde por trás da aparência parálitica do quadro solicita um trabalho, pois só o que se mantém capaz de fazer doer é o que permanece como “[...] a última reserva do passado, a melhor, aquela que, quando todas as nossas lágrimas parecem estancadas, ainda sabe fazer-nos chorar”.

Um trabalho, portanto, pautado em uma nova relação com o passado, que redunde, por sua vez, na exigência de uma outra relação com o referente, com o estranho, não simplesmente de posse, usufruto e descarte, mas principalmente de ruminação que se dá pela via do esquecimento ativo, no qual jaz a chave de um verdadeiro trabalho de invenção tornado possível pelo contato renovado com a matéria deglutida, entranhada e, portanto, de alguma forma já assimilada antes, mas que agora, destruída, desfigurada, tornada ruína, retorna, enquanto carne viva, para ser ressignificada por um trabalho que se mostra capaz de reimprimir, conforme ora se defende, novos sentidos aos sentidos já formulados.

Capítulo III: Das articulações do poeta em torno da criação artística a partir da Imagem

3.1 Arte-criação e o intelecto sensual

Uma vez esquadrihadas as intenções críticas de Drummond em relação ao que se considera ser o desenvolvimento das formulações em torno de uma “poesia de invenção”, interessa-nos agora voltar a atenção para o olhar “leitor” do poeta, que se mostra sensível ao eco das obras alheias, e que a partir delas desdobra suas reflexões a respeito do fazer artístico em prol de uma poética efetivamente criadora.

Sem deixar ainda de nos ocuparmos de *Passeios* e *Confissões*, cumpre observar que o desenvolvimento daquilo que temos chamado aqui de “inquietações” do poeta, especialmente no que se refere às categorias entrelaçáveis de “tempo” e “poesia”, parece redundar na exigência de uma nova formulação crítica a respeito dos “verdadeiros” processos de criação artística.

Mostrando-se, pois, cada vez mais interessado pelos “canais misteriosos” por que passa a aventura artesanal da palavra³²⁰, Drummond, principalmente na prosa ensaística de que temos nos ocupado até agora, volta-se então a investigar a obra de outros artistas. Muito além, no entanto, do mero trabalho de pesquisa/invenção da palavra, é a própria concepção de poesia o que parece se colocar em jogo, em proveito de uma noção que a tome, necessariamente, enquanto processo contaminado pela experiência. Esta última, todavia, não deve ser lida aqui como mera “transfiguração” da consciência individual do artista, no poema, mas antes, de modo mais amplo, como indício de um encontro da própria linguagem consigo mesma. Nesse sentido, considerando, como vimos, a possibilidade de entender o verso enquanto esse espaço atrator de multiplicidades, que se situa entre o dizer e o fazer, importaria, ao artista-criador, muito mais o movimento de hesitações contínuas do significado, o que permitiria então à obra extrapolar a mera intenção de decifração filosófica, ou o culto da

320 Drummond, a respeito da poesia de João Cabral de Melo Neto. Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. “O poeta se diverte” (*Passeios na ilha*). In: ANDRADE, 1967, p.687.

forma³²¹. É assim que, possivelmente motivado por um interesse não apenas pessoal, mas fundamentalmente crítico, o poeta demonstra, como veremos a seguir, uma clara preferência por experiências inventivas que se situavam à margem do circuito mais conhecido da época, o que justificaria tanto a clara importância conferida à insistente presença de Valéry, especialmente em *Passeios*, quanto a ausência de menção a nomes da geração de 45, entre os ditos “contemporâneos”³²².

Começemos com os casos de João Alphonsus (terceiro filho do poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens) e Raul Bopp, em relação aos quais o poeta de Itabira destaca justamente o signo da “sobrevivência”: “Dos noventa e cinco poetas de cada geração, noventa desaparecem no decorrer do brevíssimo espaço de tempo”, simplesmente porque, segundo Drummond, “não eram poetas”³²³. O que os torna então “poetas”, no sentido que lhe confere o cronista de *Passeios*, não é o “estado de espírito” da época, que porventura transpareça nas obras – como é o caso do espírito “antropofágico” das *Poesias* de Bopp, por exemplo –, mas antes o fato de “terem subsistido a esse estado.”³²⁴

Talvez seja possível encontrar a chave de leitura dessa verdadeira força de ação, capaz de fazer a obra subsistir ao próprio “tempo”, justamente na poética de um dos “monstros” modernistas, o qual Drummond faz questão de afirmar não somente “conhecer”, como também “praticar”: de fato, Manuel Bandeira³²⁵ segue a linha entre “o velho e o novo”³²⁶,

321 A esse respeito, ver especialmente a “Leitura viva do cemitério” marinho, apresentada por João Alexandre Barbosa. In: VALÉRY, 1984, p.51-65.

322 Seção homônima de *Passeios na ilha*. Nela, encontram-se incluídos textos sobre Manuel Bandeira (que comporta comentários a João Cabral), Américo Facó, Joaquim Cardozo, João Alphonsus, Raul Bopp, Emílio Moura, Henriqueta Lisboa, Sylvio da Cunha, Maria Isabel, Alphonsus de Guimaraens Filho, Beatriz B. Vasconcelos e Godofredo Rangel. In: *Ibid.*, p.682-729.

323 “João Alphonsus, I – Comunicação noturna” (*Passeios na ilha*). In: ANDRADE, 1967, p.699. O texto apresenta ainda outras duas partes (“O poeta” e “O vinco burocrático”), sendo que a primeira delas é datada de maio de 1944. In: *Ibid.*, p.699-707.

324 “Raul Bopp – Cuidados de arte” (*Passeios na ilha*). In: *Ibid.*, p.709.

325 “Manuel Bandeira – I, Recordações avulsas” (*Passeios na ilha*). In: *Ibid.*, p.683. O texto apresenta ainda uma segunda parte, subintitulada “O poeta se diverte”, na qual discorre também a respeito da poesia de João Cabral. In: *Ibid.*, p.686-689.

326 Como vimos anteriormente, trata-se da seção que antecede “Contemporâneos”, em *Passeios na ilha*, e na qual se encontram formulados os embates críticos do poeta em relação à passagem do tempo, em seu sentido amplo, incluindo aqui, evidentemente, a reavaliação crítica do critério geracional como categoria analítica. Cf. ANDRADE, 1967, p.667-682.

estabelecendo com o tempo uma relação que resiste aos critérios geracionais, já que, segundo o autor de *Passeios na ilha*, em Bandeira verificar-se-ia um efetivo trabalho de criação. De modo que, se em relação a Alphonsus, Drummond salienta a capacidade técnica da “aparente desconstrução”, própria do poeta que se diverte “em desintegrar as unidades tradicionais do verso”³²⁷, a respeito do Bardo não deixará de destacar a “serenidade crítica” (“que era de se estranhar num dos homens mais comprometidos no movimento – e movimento devorador e injusto pela própria natureza das coisas³²⁸”), ao lado da “prosa raciocinadora”, à qual, por sua vez, só se pode chegar “pelo polimento e disciplina de seus dons”³²⁹.

Tal noção, aliás, do poeta que (como todo verdadeiro artista) paradoxalmente se “arma” por uma “entrega”, qual seja aquela que se dá em proveito dos “trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação”, já aparecia, anos antes, em “Autobiografia para uma revista”, texto aparentemente despretensioso, incluído em *Confissões de Minas*³³⁰. Nele, Drummond afirma ser a poesia um “negócio de grande responsabilidade”, não considerando, para tanto, “honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo [...]”, sem se “armar” com trabalhos da técnica, já que “um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos.”³³¹ Daí por concluir mais tarde que, se determinadas obras resistem ao tempo, isso certamente se deve a um trabalho efetivamente crítico que caberia a todo verdadeiro artista.

Na mesma seção de *Passeios na ilha* também se encontram Américo Facó e Joaquim Cardozo, dois poetas considerados, em certo sentido, “ausentes”, já que não tomaram partido

327 ANDRADE, 1967, p.700-701.

328Ibid., p. 683.

329Ibid., p.685.

330 ANDRADE, 1967, p.546-547.

331“Infelizmente, exige-se pouco do nosso poeta; menos do que se reclama ao pintor, ao músico, ao romancista...” (Ibid.)

nas batalhas do Modernismo, embora não fossem simplesmente reacionários, conforme observa Gledson, no sentido de um retorno ao convencionalismo dos anos pré-1920³³².

De fato, embora só tenha publicado seu livro de estreia em 1946 (*Sinfonia negra*), Facó participava ativamente dos meios literários, tendo inclusive colaborado em revistas como *Klaxon* e *Estética*³³³.

“Poesia nobre”, texto que Drummond escreve por ocasião da publicação do livro de Facó, intitulado *Poesia perdida*, lançado naquele ano pela José Olympio³³⁴, data de 17 de setembro de 1951³³⁵, mesmo ano, portanto, da publicação de *Claro enigma*, também dedicado ao poeta e amigo que faleceria dois anos depois. No texto em questão, originalmente publicado no *Correio da Manhã* (RJ), Drummond destaca o espírito independente e o conhecimento de “exímio versificador” deste valeryano confesso, ou “mallarmista consumado”³³⁶, que soube vencer as dificuldades impostas pela disciplina, ao criar uma poesia muito distante do “quebra-cabeças parnasiano, que consistia em mera pesquisa de forma”³³⁷, uma vez que, no caso de Facó, conforme defende Drummond, “a forma se confunde com a essência mesma da poesia, mediante uma operação que Paul Valéry compara à da música”³³⁸:

332 GLEDSON, 2003, p. 152.

333 Conforme nos trazem as “Notas de edição” de *Passeios na ilha* (2011, p.321), Facó foi também diretor da revista *Fon-fon*, funcionário do Instituto Nacional do Livros e do Senado Federal. Drummond, em março de 1945, após deixar a chefia de gabinete do ministro Gustavo Capanema, trabalhou sob a sua supervisão.

334 Em *Viola de bolso* (1952), Drummond escreve: “Poesia, não perdida, achada,/ lume geral, mas quinta-essente,/ rosa (teu livro) na orvalhada,/ no futuro estará presente.” A evocação a Facó ainda aparece em “Um livro” (*Viola de bolso*, 1952), “Viagem de Américo Facó e “Circulação do poeta” (*Fazendeiro do ar*, 1954).

335 Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. Poesia nobre. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 4 Cad. p.1,16 set. 1951.

336 Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1948-1959: vol. II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 525, e ainda, no mesmo volume, o texto intitulado “Poesia perdida”, p.537.

337 ANDRADE, 1967, p.691.

338 Ibid. Conforme destaca Sérgio Alcides (2011, p.286), a referência a Valéry, citada por Drummond, diz respeito ao texto “*Je disais quelque fois à Stéphane Mallarmé*” (1936), In: VALÉRY, Paul. *Oeuvres, I. Paris: Éditions Gallimard*, 1997b (1957), p. 648. Vagner Camilo (2017) nos traz a informação de que uma tradução do texto em questão teria sido publicada no número 4 da *Orfeu*, revista literária da Geração de 45, lançada em 1947 e dirigida por Fred Pinheiro e Fernando Ferreira, de cujo conselho consultivo fizeram parte Ledo Ivo, Darcy Damaceno e Bernardo Gersen. Cf. VALÉRY, Paul. “Eu dizia algumas vezes a Mallarmé”. *Revista Orfeu*, n.4, s/d. pp.29-42.

[...] da mesma maneira que esta soube extrair do mundo dos ruídos o mundo dos sons puros, busca o espírito poético extrair da linguagem, “essa produção da prática e da estatística”; os elementos com que venha a fazer “obras inteiramente deliciosas e distintas”. E como a obtenção desse resultado constitui um verdadeiro milagre, só de longe em longe verificado, o mesmo Valéry (a cuja lição o nosso poeta se mostra particularmente sensível) aponta como qualidades indispensáveis, nessa arte, a paciência, a obstinação e a indústria³³⁹.

É claro que a interlocução entre ambos os poetas deve ser vista com cautela, a fim de não se incorrer em uma associação demasiadamente estreita que ignore, por exemplo, as próprias reservas do poeta em relação às sugestões feitas por Facó aos originais de *Claro enigma*³⁴⁰. Mas não se pode negar o fato de que, ao enfatizar os requintes dos recursos formais empregados pelo poeta de *Poesia perdida* sem vinculá-lo ao esteticismo alienante, Drummond coloca em evidência uma noção de criação que se dá “pela revalorização da forma aristocrática a serviço de um pensamento caprichoso”³⁴¹, isto é, que não abdica da forma para pensar o sentido, mas que, pelo contrário, vale-se justamente do pensamento para levar às últimas instâncias a potência metamorfoseadora da palavra, que “se prolonga sutilmente à custa das ambiguidades e subentendidos próprios de um tratamento especial”³⁴² concedido a ela.

Menos, no entanto, que a tangibilidade possível desse “resultado” que na passagem selecionada Drummond chama de “milagre”, o que parece, pois, se colocar em questão pela clara distância demarcada entre a via de criação, em relação à qual Facó desponta como “exímio versificador”, e aquela, da mera pesquisa da forma, de que fora representante,

339 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Américo Facó – Poesia nobre” (*Passeios na ilha*). In: ANDRADE, 1967, p. 691.

340 Em 1953, por ocasião da morte de Facó, Drummond recordaria em seu diário: “Na casa da Rua Rumânia, durante três noites, confiei-lhe [a Facó] os originais do meu livro *Claro enigma* e ouvi suas opiniões de exímio versificador. Eu 'convalescia' de amarga experiência política, e desejava que meus versos se mantivessem o mais possível distantes de qualquer ressentimento ou temor de desagradar os passionais da 'poesia social'. Paciente e gentil, Facó passou um mínimo de nove horas, contando as três noites seguidas, a aturar minhas dúvidas e indecisões. Se não aceitei integralmente suas observações, a verdade é que as três vigílias me deram ânimo a prosseguir no rumo que me interessava. Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 1985, p.102-103.

341 ANDRADE, 1967, p. 690.

342 Ibid.

segundo Drummond, o “estéril quebra-cabeças parnasiano”, é na verdade o necessário percurso de um processo constante de trabalho e aprendizado que o terreno reconhecidamente impuro da experiência exige.

Muito distante, portanto, de um suposto “ideal” de pureza com que porventura se pudesse tomar de imediato a “obtenção desse resultado”, tanto o “mundo dos ruídos” quanto “o mundo dos sons puros”, pela via que o poeta identifica em Facó, encontram-se diluídos, por assim dizer, em indeterminável confluência. Esta última, por sua vez, confundida com a “essência” mesma da poesia, só pode então exigir do artista um modo de operação semelhante ao que Valéry identifica na música: tanto o silêncio quanto o ruído são matéria disponível, indubitavelmente viva, porque carregam em si a vida íntima, desprovida de fala, anônima e invisível das coisas; caberia, pois, ao verdadeiro artista não a imposição dura, dominadora, de “atribuição” do sentido, de encarceramento da forma, mas antes a disponibilidade do contágio, a sensibilidade da escuta, o redirecionamento do olhar, para assim chegar ao “milagre”: “paciência”, “obstinação” e “indústria”, elementos capazes, não de fazer da obra um canto, mas de permitir à obra “cantar” – problema, aliás, da “forma” que se encontra em estreita sintonia com a ideia desejadamente impura de uma “convivência” com os poemas em “estado de dicionário” de que se ocupou repetidamente Drummond, especialmente nos poemas “Procura da poesia”³⁴³ e “O lutador”³⁴⁴, por exemplo, em consonância direta com as questões de que tratam muitos dos textos incluídos em *Confissões de Minas*, conforme mesmo já anuncia o referido prefácio do livro.

343 Em “Procura da poesia”, poema de *A rosa do povo*, o conselho de penetrar “surdamente” no reino das palavras sugere, pois, a ideia de uma completa imersão, “intromissão” em terreno alheio, desconhecido, sagrado talvez, mas indubitavelmente vivo: “Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário./ Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.” (ANDRADE, 1967, p.139) A contaminação da experiência traduzida pela convivência conspurca a ideia de poesia pura. Os poemas existem por si só, tal como a linguagem, mas precisam se realizar pela poesia. Caberia, pois, ao poeta “dar vida” ao poema pela experiência irrecuperável da escrita/feitura poemática. Em consonância direta ao problema da “poesia pura” que se sabe impossível, já que violaria a própria natureza da linguagem, também se encontra o já referido prefácio de *Confissões de Minas*, no qual o poeta-cronista se dirige aos “rapazes” das futuras gerações, clamando por uma reforma do conceito de literatura, não mais presa ao “clima das obras-primas fulgurantes” (ANDRADE, 1967, p.519-520). Apelo que fica claro ainda em outro texto do mesmo livro, intitulado “Poesia do tempo”, no qual, em detrimento do “equivoco entre poesia e povo”, Drummond denuncia outro: o equivoco entre poesia e poetas, defendendo, pois, o abandono da ideia de poesia como evasão em prol da aceitação alegre de que poesia é participação: “Participação na vida, identificação com os ideais do tempo”, “curiosidade e interesse pelos outros homens”: “algumas indicações que permitirão talvez ao poeta deixar de ser um bicho esquisito para voltar a ser, simplesmente, homem.”(Ibid., p.595-596)

344 Poema incluído em *José*. In: ANDRADE, 1967, p.126.

O fato é que ao lado da capacidade propriamente “técnica” Drummond parece articular uma outra instância, igualmente imprescindível aos exercícios estéticos efetivamente criadores.

Antes de passarmos propriamente a ela, talvez ajude a entender o problema do “limite” estabelecido entre essas duas instâncias a reflexão que o poeta nos apresenta em um texto incluído no livro *Contos de aprendiz* (assim como *Passeios*, também de 1951), intitulado “Extraordinária conversa com uma senhora das minhas relações”³⁴⁵.

Intercalada por citações de Mallarmé e Valéry, evocadas pela memória do narrador diante da cena contemplada em um ônibus qualquer, as quais funcionam como verdadeiros “alumbramentos poéticos”, a narrativa faz do encontro fortuito com uma bela senhora, aparentemente desconhecida, um verdadeiro “fenômeno artístico da maior transcendência”, já que, diante da exposição e contemplação da beleza, avulta-se um outro tipo de “fenômeno”, situado em uma espécie de “limite”: “Sim, porque a beleza tem suas horas, exige preparação, impõe um rito”, e nada havia ali, no cotidiano daquele ônibus, que “prevenisse” o narrador da irrupção da “beleza”, e ainda mais, “da beleza recôndita, porque era desta modalidade que se tratava, e essa é a que, via de regra, mais pasmo nos provoca.”³⁴⁶

A partir da beleza “performática”, poderíamos pensar, aquela do “rosto”, isto é, da forma, do rito, que “exige preparação”, o narrador mostra-se então sensível à outra espécie de arrebatamento, traduzido talvez por um “sentimento de beleza”, já que não se trata aqui propriamente da forma que se oferece à contemplação (em um movimento, portanto, em direção ao exterior, ao externo das coisas), mas de um íntimo interior, anônimo, desprovido de forma e palavra, que nos arrebatava por uma irrupção e “mais pasmo nos provoca” justamente porque, embora no “rosto” tenha origem, elege, pois, “caminhos de sua própria invenção”, lançando-nos a um mundo “de idealidades e enigmas metafísicos.”³⁴⁷.

345 *In*: ANDRADE, 1967, p.508.

346 *Ibid.*, p.509.

347 *Ibid.*

“Como, porém”, indigna-se exclamativo o narrador, “haveria que disputar em torno do limite das coisas!”: não há estatuto que o estabeleça, “e com frequência é uma simples reserva mental que no-lo impõe”³⁴⁸.

Eu ruminava o problema do limite, não menos delicado que o do sentido das coisas. Certo, há um limite que se não deve ultrapassar; mas, nesse caso, não seria mais prudente impedir a ideia de transpô-lo, com resguardar aquilo que melhor se defende pelo resguardo que pela mostra? Não – segredou em mim o moralista. Sem oportunidade não há responsabilidade. É preciso ver e não ver, sentir e não sentir, é preciso escolher, é preciso omitir³⁴⁹.

Para além, no entanto, do conhecido dilema do poeta moderno, preso entre um ideal (a “rosa”, a “senhora”, a “poesia pura”) e a consciência persistente de que ele é inatingível, que, segundo defesa assegurada por Gledson, poderíamos encontrar aí, colocado em questão nas elucubrações do narrador diante da contemplação da “beleza”³⁵⁰, interessa, pois, pensar – a respeito do que, na passagem dedicada a Facó, Drummond chama de “milagre” – de que forma o poeta parece ponderar (ao lado, como vimos, dos “ritos” da forma, do trabalho da técnica e do pensamento) sobre os “modos de operação” (conquanto nos falte melhor termo) dessa espécie de ascese da disponibilidade, sensível ao que ele mesmo chamou de “beleza recôndita”, entendida aqui como a vida anônima, interior, desprovida de fala, que adormece nas coisas mais insuspeitadas, passível de “aparecer”.

Vejamos, então, o que o poeta nos apresenta no texto incluído em *Passeios na ilha*, dedicado a Emílio Moura³⁵¹ (o único, aliás, dos “contemporâneos” a figurar tanto em *Passeios* quanto em *Confissões*³⁵²), no qual enaltece a justa distância que separa a poesia de Emílio, fiel ao “signo da pergunta”, daquela dos condenados “à claridade solar”, “vestidos de uma túnica de certeza”: enquanto Emílio “enriqueceu-se de uma sublime ignorância do prático, do

348 Ibid., p.510.

349 Ibid.

350 Cf. GLEDSON, 2003, p.150-152. A defesa é compartilhada por Sérgio Alcides, para quem o ideal está presente também na escrita mais madura de Drummond, em prosa e verso, ainda que, para o crítico, “a possibilidade de concretizá-lo talvez não parecesse muito convincente” (2011, p. 287).

351 “Emílio Moura – Palma severa” (*Passeios na ilha*). In: ANDRADE, 1967, p.710-713.

352 “O secreto Emílio Moura” (*Confissões de Minas*). In: Ibid., p.543-545.

habitual, do que importa conhecer para interpretar os fenômenos naturais e os movimentos humanos, toda a 'ciência da vida', enfim, que até para amar se exige”, os que “conhecem tudo, por antecipação” orgulham-se pela conquista da “película visível de um mundo com suas convenções universalmente estabelecidas, seus pontos pacíficos, sua flora e sua fauna escrituradas”. A relação que então estes últimos estabelecem com as coisas não passa daquela “que existe entre um senhor e os servos, um dono e seu objeto”, pois, de tal modo, as coisas “são conferidas na sua suposta realidade” ou “na imagem que o poeta se faz delas”; por uma fórmula fácil – e igualmente ilusória – a terra então “se deixa possuir”. “Engano”, apressa-se o poeta em advertir-nos: “é quando a possuímos menos, se já a classificamos.” Emílio Moura, pelo contrário, “requintou-se, despojando-se”: “Dir-se-ia que abriu mão de tudo que era experiência atávica e informação facilmente adquirível para recriar o mundo à força de perscrutá-lo.”³⁵³

O que nos interessa propriamente destacar no trecho selecionado refere-se à inversão proposta pela notação, identificada por Drummond na poesia de Emílio, a respeito das relações entre o artista e o “objeto”, ou a matéria de sua criação: ao contrário, pois, da “posse” formulada pela relação que se pauta na certeza clara, tão bem ilustrada pelo exemplo que no texto se oferece do “senhor” e de seu “servo”, o que a relação que um exercício poético como aquele configurado por Emílio Moura em sua prática criadora parece nos propor afirma-se antes por um radical despojamento de toda a certeza clarificada, de todo ímpeto de posse pela apreensão racionalmente identificada do sentido, em proveito do limiar da dúvida, da incerteza, do não-saber. Por tal concepção, o artista então se despe de toda “experiência atávica”, isto é, de toda a herança pré-configurada, para efetivamente re-criar “um” mundo (e talvez devêssemos enfatizar o caráter indeterminável, mais do que indeterminado, dessa criação), neste caso, não pela “palavra” (pelo “nome”, pelo conceito ou mesmo pelo símbolo), como talvez deseje o ímpeto humanista, mas por aquilo que se situa até mesmo de um modo “anterior” a ela.

Em estreita consonância, ao que nos parece, com aquela vida íntima, recôndita, por onde se estreita certa configuração indeterminável de uma “beleza” junto à qual o poeta-cronista encontrou senão o arrebatamento do “pasma”, isto é, o reverso da palavra, pode-se

353 Ibid., p.710-711.

então entender a radicalidade da relação proposta por tal concepção: não se trata aqui, de fato, de uma relação de posse, segundo a qual, em primeiro lugar teríamos o objeto, depois a sua imagem³⁵⁴, conforme nos explica Blanchot – cuja proximidade com certo “pensamento” drummondiano já fora, aliás, insinuada antes por Merquior³⁵⁵. Própria das facilidades da análise comum, tal relação nos permite acreditar que seja possível “dominar” a arte, já que, por tal via, encontraríamos aí enunciado nada mais do que um “ponto de partida do trabalho artístico”³⁵⁶, como se a imagem fosse apenas “o distanciamento, a recusa, a transposição” do objeto. Isso porque, pelo senso comum, recairia sobre o poeta “o poder de dar um sentido mais puro às palavras”, na ideia expressa de que escrever “consiste somente em utilizar as palavras usuais ou com mais maestria, uma memória mais rica ou um entendimento mais harmonioso de seus recursos musicais.”³⁵⁷ Em suma, um mundo de fórmulas fáceis, como aquele de que nos fala Drummond, quando se refere aos “condenados à claridade”, travestidos de suas “túnicas de certeza”.

Mais uma vez, é interessante notar que antes mesmo do referido texto dedicado a Emílio Moura, incluído em *Passeios*, Drummond já apresentava ao público reflexões semelhantes a respeito das possíveis instâncias constituintes do processo de criação artística, como de fato se pode ler no texto de *Confissões de Minas*, dedicado à poesia de José

354BLANCHOT, 2011a, p.42.

355 Cf. MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. Trad. Marly de Oliveira, 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2012.

356 Jamais, no entanto, prossegue Blanchot em sua belíssima defesa, “um artista será capaz de elevar-se, através do uso que faz de um objeto no mundo, ao nível do quadro onde esse objeto tornou-se pintura, jamais poderá bastar-lhe colocar esse uso entre parênteses, neutralizar o objeto para entrar na liberdade do quadro. Pelo contrário, é porque, por uma inversão radical, ele já pertence à exigência da obra que, ao olhar tal objeto, ele não se contenta, em absoluto, em vê-lo tal como poderia ser se estivesse fora de uso, mas faz do objeto o ponto por onde passa a exigência da obra e, por conseguinte, o momento em que o possível atenua-se, as noções de valor, de utilidade, se apagam, e o mundo 'dissolve-se'. É porque o artista pertence já a um outro tempo, o outro do tempo, e saiu do trabalho do tempo, para expor-se à experiência da solidão essencial, onde o fascínio ameaça, é porque se aproximou desse 'ponto', que, respondendo à exigência da obra, nessa pertença original, ele parece olhar de maneira diferente os objetos do mundo usual, neutralizar neles o uso, torná-los puros, elevá-los por uma estilização sucessiva ao equilíbrio instantâneo onde se convertem em quadro. Por outras palavras, nunca ocorre uma elevação do 'mundo' para a arte, nem mesmo pelo movimento de recusa que descrevemos, mas vai-se sempre da arte para o que parecem serem as aparências neutralizadas do mundo – e que, na realidade, só se apresentam como tais sob o olhar domesticado que é geralmente o nosso, esse olhar de espectador insuficiente, pregado ao mundo dos fins e capaz, no máximo, de ir do mundo ao quadro.” (Ibid., p.42)

357 Ibid., p.43.

Boadella: “Que parte deve ter nela a inteligência?”, pergunta o poeta, “E a parte do instinto? [...] Se esta é um instrumento lógico, disciplinado por leis especiais, como servir à elaboração de representações ilógicas?”³⁵⁸

Embora confesse ali “não amar inteiramente” esse jogo pelo qual o “furor lúcido” do poeta, “abstrato e sensual”, torna-se capaz de “descaracterizar as coisas”³⁵⁹, Drummond não deixa de assinalar, com certo deslumbramento receoso, a estranha capacidade, manifestada por um livro no qual um “cortejo de elefantes” desfila em “ordem sinfônica”, de se encontrar ligado ao tempo “(Guernica e Dunquerque, tumulto de intelectuais na Praça da Concórdia, pinturas de Chirico)” ao mesmo tempo que fugindo dele “por todos os veículos da alucinação poética”. É que, conforme mesmo nos explica o poeta, “Boadella transfere a cada um dos elefantes um pouco da sua multifária substância; confia-lhe um segredo, uma descoberta, um espasmo. “Todos são Boadella” sem deixar de ser ainda “espécie elefantina”:

bichos poderosos e ignorantes de sua força, boiando numa atmosfera de lirismo irresponsável, em que mundo, coisas, elefantes e problemas se dissolvem, se recompõem, manipulados por um criador caprichoso, que só despreza as regras do jogo porque as conhece de sobra.³⁶⁰

Para além do que esse particular movimento de dissolução e correspondente recomposição de “mundo, coisas, elefantes e problemas” pode nos dizer a respeito de uma verdadeira dialética do rastro, de que nos ocuparemos mais tarde, importa considerar aqui que entre a parte da “inteligência” e aquela do “instinto”, traduzidas, segundo Drummond, pelo “furor lúcido” do poeta “abstrato e sensual”, encontrar-se-ia então o singular modo de

358 “Boadella entre elefantes” (*Confissões de Minas*). In: ANDRADE, 1967, p.566.

359 “Percebo nele, indeciso entre a poesia, a obra de talha ou outro qualquer caminho não revelado, um desses 'místicos em estado selvagem', capazes de sacrificar toda a arte a um sentimento de plenitude ontológica. *Si yo no nombro a Dios, es porque está em mi canto. – Y el dia que no esté, seré como una sombra – que la vida concilia y recogen sus manos*. Dispondo de tantos poderes, o poeta se anexa mais este, sobrenatural. Daí ao silêncio inefável e à contemplação mística, o passo é rápido, mas já não haverá poesia, e sim ruptura com ela, em proveito de outros valores.” (Ibid., p.567) Recordemos que o texto se encontra incluído em *Confissões de Minas*: ainda que porventura tenha sido escrito em época diversa, o arranjo de sua publicação em livro se dá, portanto, em um período no qual o poeta se encontra, como já vimos antes, profundamente contagiado pelos conflitos do tempo, conforme se pode mesmo ler no denso prefácio que escreve ao livro. A um poeta que então se declarava escravizado à vida, compreensivamente esse “tipo” de poesia poderia assim se apresentar como mais uma forma de “enredamento” à Torre de Marfim.

360 Ibid., p.567.

operação dessa (ou da) poesia de “descaracterizar” as coisas e, com ele, sua efetiva capacidade de re-criação.

“Todo esse cortejo de elefantes”, afirma Drummond, “desfila numa ordem sinfônica, que o poeta soube dispor na sua combinação de disciplina formal e arbítrio conceitual.” Ora, se os “elefantes” de Boadella se encontram, como nos assegura o poeta, dispostos no livro por meio da “combinação de disciplina formal e arbítrio conceitual”, caberia, pois, pensar que, dizendo respeito ao “conceito”, isto é, ao “nome” enquanto função designativa forjada pelo homem às coisas, o “arbítrio”, provocativo pela própria natureza escorregadia de sua significabilidade, operaria então aqui uma verdadeira inversão, já que ele nos aponta justamente para a natureza daquilo que é intercambiável, maleável, fugidio, dúbio em multiplicidade de significação. Tomando-se a própria etimologia do termo “nome” invariavelmente concluiremos que o termo traz arraigado em si e noção de um entendimento que passa necessariamente pela razão, pelo *logos*: com efeito, *Gnóme* (em grego: “razão, entendimento”) também participa da construção da palavra “nome” (*gnomen*³⁶¹), que por sua vez deu origem ao termo latino *cognoscere* (conhecer)³⁶². Não seria então ilícito propor que o “nome”, enquanto “conceito”, dizendo respeito a uma busca pela verdade – e sendo aqui a palavra do pensamento racional a garantia dessa verdade – só pode operar assim pela via do “apagamento”, e não da “tradução”: na medida que o “nome”, atribuído pelo homem, em sua função designativa de definir, individualizar, classifica os seres, reduzindo-os, a língua das coisas emudece.

Ao contrário, no entanto, do conhecimento pela correspondência comparativa, operação chave da analogia (que, aliás, dá origem aos conceitos³⁶³), o “arbítrio”, como nos propõe Drummond na passagem em questão, parece-nos dizer respeito a um outro tipo de relação, possivelmente sentimental, própria da afinidade, em que um movimento se ensaia anterior ao próprio “nome”, enquanto função designativa. De modo que, adiantando o que nos

361 Enquanto que *gnomos* “habitante da terra”, parece ter se originado de *gnomon*, relativo a *gignoskai*, “vir a saber”. Paracelso foi quem assim nomeou as entidades espirituais ligadas ao conhecimento, supostos seres que habitariam as florestas.

362 CAMARGO, 2013, p. 42. A base *gn-* gerou, em grego, *gnosis*, “conhecimento” e seus derivados. Daí *gignósko* (“conhecer, saber”); diagnóstico (“através do conhecimento”); prognóstico (“saber antes, prever”); *noscere* (em latim, “saber, conhecer”); cognição (“conhecimento, ato de saber”); incógnito (“não conhecido”); e ignorar (“não saber”).

escreve o próprio Drummond a respeito da poesia de Joaquim Cardozo, como veremos a seguir, talvez se possa pensar que o arbítrio conceitual diria então respeito a um procedimento próprio de um “intelectualismo, por certo não isento de sensualidade”³⁶⁴, isto é, um modo de operação que se afirma pela busca de uma poesia “vívda e meditada”, ou seja, uma poesia ao mesmo tempo “voluptuosa e depurada pelo filtro da inteligência”, cuja preocupação subjacente talvez seja não propriamente a de “conciliar” (conforme termo de que se vale Sérgio Alcides a respeito), mas a de empreender um convívio, na medida do possível, fecundo entre “sensibilidade moderna” e “espírito clássico”³⁶⁵.

Não por acaso, em outras ocasiões, o poeta retomará essa curiosa junção entre “abstrato” e “sensual” para caracterizar, em apreciações que escreve a respeito de variados exercícios artísticos, o jogo por meio do qual o “furor lúcido” do poeta se mostra capaz de “descaracterizar” as coisas e, assim, reinventá-las: com efeito, ao comentar as “Imagens de criação”, de Di Cavalcanti, o poeta enfatiza a fusão em liga inédita da “lascívia tropical com a inteligência”³⁶⁶; também quando se refere à marca particular dos retratos assinados por Elyseu Visconti³⁶⁷, destaca: quase todos têm “essa 'inteligência sensível' que, por uma absorção misteriosa, permite figurar ao mesmo tempo e no mesmo envoltório carnal, modelo e artista”³⁶⁸; ou ainda, quando, em maio de 1948, sob o pseudônimo de Policarpo Quaresma,

363 Maria Filomena Molder nos explica que Benjamin, em “Analogia e afinidade”, define a analogia por uma semelhança metafórica; quer dizer, uma semelhança de relações, pela qual uma figura relacional que se liga à outra. A essência da afinidade, por outro lado, é enigmática, não pode ser adequadamente inferida, nem da analogia nem da semelhança pois escapa não só à analogia como à relação causal e, ainda, ao elenco das semelhanças. Só pode ser reconhecida a afinidade pelo sentimento, já que não procede do ato comparativo e nem é possível estabelecer a operação de onde derivaria (nem intuição, nem raciocínio): seu assento é puramente sentimental. Cf. MOLDER, Maria Filomena. *Símbolo, Analogia e Afinidade*. Lisboa: Edições Vendaval, 2009, p.35-36.

364 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Joaquim Cardozo – prefácio a 'Poemas'” (*Passeios na ilha*). In: ANDRADE, 1967, p.693-697.

365 ALCIDES, 2011, p.286-287.

366 “Imagens de criação – Di”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 8 set. 1954.

367 “A musa de Visconti”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 20 fev 1954.

368 É curioso notar como o comentário aos retratos de Visconti se aproxima do trecho em que Proust descreve, no segundo volume da *Recherche* o suposto retrato de Odette (“miss Sacripant”), pintado por Elstir: “Em suma, um retrato genial não só desloca o tipo de uma mulher, tal como o estabeleceram sua faceirice e sua concepção egoísta da beleza, mas também, se é antigo, não se contenta de envelhecer o original da mesma forma que a fotografia, isto é, apresentando-o com modas antigas. Porque num retrato de pintor o tempo indica, além do vestuário da mulher, o estilo que tinha então o artista” (PROUST, 2006, p.517).

Neto, na revista *Euclides*³⁶⁹, comenta o então recém-lançado *Psicologia da Composição* (1947), do “hermético” João Cabral de Melo Neto, apontando a exclusão de “todo elemento sensual”: restaria então “dominar 'a fria natureza da palavra escrita' – e o Sr. Cabral o consegue as mais das vezes.”³⁷⁰

Há ainda outro texto, incluído entre aqueles que dedica aos “Contemporâneos”, em *Passeios na ilha*, no qual, discorrendo a respeito do já referido Joaquim Cardozo, Drummond se refere novamente ao intelectualismo do poeta, por certo “não isento de sensualidade”: trata-se do prefácio a *Poemas*, livro que, segundo o cronista, recolhe todos os quarenta e três poemas de Joaquim Cardozo, escritos de 1925 a 1947³⁷¹, justificando-se, assim, o título de “poeta bissexto”, conferido a ele por Manuel Bandeira³⁷².

A partir de um procedimento de leitura que se propõe a considerar as “reações” do artista em relação ao momento precedente de sua própria produção – neste que, conforme temos insistido até aqui, refere-se a um momento de reavaliação crítica do Modernismo – Drummond nos apresenta as características singulares de um escritor que “foge à classificação”, no que toca aos temas de sua necessidade, os quais, ao contrário daqueles, “típicos do poeta escasso” (“a dor amorosa” e “a vida corriqueira”), apresentam-se como sendo “a província e o espírito”³⁷³. No caso de Cardozo, em especial, talvez a imagem que melhor defina tal “reação” seja aquela da distância ou mesmo da ausência em relação ao momento de maior “efervescência” do movimento modernista. A via de leitura tomada pelo

369 “Juízo final – A opinião do leitor Policarpo Quaresma, Neto”. Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Conversa de livraria*: 1941 e 1948. Porto Alegre/São Paulo: AGE/Giordano, 2000, p.93.

370 Mas ressalva: “Este jogo, com seus encantos, tem seus riscos. A mineralidade específica desta poesia ataca o autor, em certos passos, e ei-lo rígido, incomunicável. Repelindo as pompas e louçainhas do adjetivo, atém-se ao recurso elementar da comparação (há uma floresta de como, no livro). E desinteressado de música, tomba na cacofonia.” (ANDRADE, 2000, p.93) Na segunda parte do texto dedicado a Bandeira, chamada “O poeta se diverte”, Drummond volta a comentar, ainda que de passagem, *Psicologia da Composição*, apontando, desta feita, o livro como o exemplo de “onde, ao mesmo tempo expostos e aplicados, vamos encontrar os princípios de uma possível renovação da poesia brasileira.” (ANDRADE, 1967, p.687)

371 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Joaquim Cardozo – prefácio a 'Poemas'” (*Passeios na ilha*). In: ANDRADE, 1967, p.693-697.

372 Cf. BANDEIRA, Manuel. *Antologia de Poetas Brasileiros Bissextos Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1946.

373 *Ibid.*, p.693.

cronista de *Passeios*, no entanto, assegura-nos senão o aspecto marcadamente positivo dessa postura adotada por um “modernista mais ausente do que participante”³⁷⁴.

Tanto em relação ao primeiro quanto em relação ao segundo tema destacados por Drummond na poesia de Cardozo, verifica-se a preocupação do poeta em salientar o aspecto do trabalho pelo qual se constitui o verdadeiro exercício poético: é tanto trabalho de “exploração” do regional pitoresco, que resultará em uma configuração da paisagem enquanto “viagem interior” – observação, aliás, que já na segunda parte do texto dedicado a Bandeira o poeta adiantava não só em relação ao caso Joaquim Cardozo como também ao de João Cabral de Melo Neto³⁷⁵ – quanto “exercício cada vez mais desembaraçado” do poeta “sobre o universo das formas”³⁷⁶, que se combina com “o próprio espírito”, ou seja, aquilo que oferece a Cardozo “situações” de poesia, mas que ainda não são propriamente “poesia”, já que esta última, segundo Drummond, “se constitui menos das coisas poetizadas do que da ótica poetizadora de Cardozo”, este “Espectador sensível da máquina do universo” para o qual o que o interessa é, antes, “um resultado intelectual [...]”³⁷⁷ o “incessante compor-se e decompor-se de um mundo mais contemplado do que vivido” indicaria, nesse sentido, justamente o caráter de “coisa mental” da poesia de Joaquim Cardozo, isto é, o caráter de um poeta que “repara desde logo no fugitivo das figuras e nelas se compraz em estabelecer outro jogo além do jogo natural que lhes é próprio [...]”³⁷⁸.

De tal forma que, conforme nos explica Drummond, valendo-se do próprio exemplo da “paisagem”, enquanto “material” de fabricação de muitos poemas ao gosto da época, “deliberadamente nacionalista e naturalista, em reação à fria impessoalidade dos parnasianos helenizantes, e mesmo à bruma flamenga dos pós-simbolistas”, a província aparece a Joaquim

374 Ibid.

375 Assim diz o poeta: “Ah, pernambucanos! Tenho por eles uma admiração estupefata. Dessa província do Nordeste nos vem a poesia menos nordestina possível. Como a de João Cabral, que ordena seus jogos sábios numa atmosfera isenta de qualquer localismo, qualquer circunstância histórica ou ecológica. Os mesmos Bandeira e Joaquim Cardozo, que por vezes se detêm amorosamente a cantar aspectos do Recife, já superam nesse canto a simples visão imediata. A terra natal fica sendo ponto de partida para uma viagem aos países da geografia interior.” (ANDRADE, 1967, p.687)

376 Ibid., p.695.

377 Ibid.

378 Ibid., p.696.

Cardozo, nos idos de 1925, revestida daquela “realidade pitoresca que se diria o único elemento, na massa das coisas, suscetível de interessar a visão modernista, então vigente”, à qual, como vimos se atribuía a missão de “redescobrir o Brasil”, encoberto que se considerava estar, complementa o poeta, “pela tradição literária de cunho europeu.” Mas, com o particular substituindo o geral “na sofreguidão dos revolucionários”, nota Drummond, esse “excesso de Brasil” corria o risco de simplesmente “degenerar” em excesso de pitoresco³⁷⁹. Nesse sentido, o trunfo de Cardozo, segundo o cronista de *Passeios*, estaria no fato de ter desenvolvido “um aparelho severo de pudor, timidez, bom-gosto e autocrítica”, que o salvou “das demasias próprias de todo período de renovação literária”, permitindo-lhe, então:

dedicar às coisas pernambucanas enfim admitidas no campo da poesia uma contemplação que não se deliciava na superfície, buscando penetrá-las no seu significado ou no seu mistério. Assim, a pintura das alvarengas paradas ou em movimento no velho cais do Apolo, sob o sol das cinco horas, que acende um farol no zimbório da Assembleia Legislativa, deixa de ser um quadro meramente impressionista.³⁸⁰

Pois, retomando o que vimos a respeito de Boadella, “Joaquim Cardozo consegue oferecer-nos panoramas ao mesmo tempo precisos e abstratos”, complementa o poeta em sua defesa, “não obstante puras visões, criação do poeta por meio de palavras”, uma vez que, prossegue Drummond, “o poeta maduro” teria conseguido se conservar “fiel às imagens que o impressionaram ainda jovem, mas com essa fidelidade de amante inventivo que renova, pela aplicação e pela experiência, as graças do objeto amado”, resultado, pois, de um “Intelectualismo, e por certo não isento de sensualidade, como de resto no caso hoje clássico do poeta de *Charmes* – a quem Cardozo se liga por mais de uma afinidade [...]”³⁸¹.

A insistência na ideia em questão parece justificada quando se pensa que um texto como aquele, resultante de uma conferência proferida por Valéry em fevereiro de 1924³⁸², no qual o autor de *Charmes* atribui a grande aceitação de Baudelaire à sua “fecundidade espiritual”, possa ter servido, de alguma forma, como referência às reflexões então

379 ANDRADE, 1967, p.693.

380Ibid.

381Ibid, p.694.

arquitetadas por Drummond, a respeito do exercício criador, inferido na obra de outros artistas.

No referido texto, intitulado “Situação de Baudelaire”, Valéry aponta o que entende como as circunstâncias determinantes da nomeada fecundidade baudelairiana, a qual deve depender “não apenas de seu próprio valor como poeta, mas também de circunstâncias excepcionais”, sendo uma delas a situação da “inteligência crítica associada à virtude da poesia”: “Ele nasceu sensual e preciso”, explica o poeta, “tinha uma sensibilidade cuja exigência o levava aos requintes mais delicados da forma”³⁸³.

É verdade que esses “dons” do poeta maldito só o teriam tornado “um rival de Gautier ou um excelente artista do Parnaso”, argumenta Valéry, se ele não tivesse “merecido a chance de descobrir” o grande poeta-crítico, Edgar Allan Poe³⁸⁴, no qual encontraria não apenas “o demônio da lucidez” e “o gênio da análise”, mas, talvez principalmente, “o engenheiro literário”, inventor de combinações “sedutoras da lógica com a imaginação, do misticismo com o cálculo, que aprofunda e utiliza todos os recursos da arte”³⁸⁵.

Haveria, no entanto, uma segunda circunstância notável, em relação ao caso baudelairiano, a qual Valéry faz questão de considerar: evidentemente, as reações do poeta à literatura de sua época, marcada então pelo apogeu do Romantismo (Hugo, Lamartine, Musset). Tomados de um verdadeiro “estado de espírito anticientífico”, os “excessos inseparáveis da confiança em si mesmo” tinham levado os românticos franceses a

382 Trata-se do texto intitulado “Situação de Baudelaire” (*In*: VALÉRY, Paul. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 2018c, p.19-29), publicada em folheto, em 1924, pela Imprensa de Mônaco, como resultado de uma conferência feita em 19 de fevereiro daquele ano, na Sociedade de Conferência (instituída sob o alto patrocínio de S.A.A. do Príncipe de Mônaco).

383Ibid., p.19-20.

384 Poe, como sabemos, é figura importante também para Valéry, cuja base da *Introdução ao método de Leonardo da Vinci* se estabelece justamente naquela indissolubilidade entre o sensível e o inteligível que ele apreendia, como nos explica João Alexandre Barbosa (1996, 181-182), tanto no *ostinato rigore* de Leonardo quanto no princípio de consistência, elaborado e defendido por Poe, em *Eureka*. É claro que nessa concepção que se prima pela articulação entre pensamento e sensibilidade se encontra a inclinação à meditação sobre os fundamentos das artes visuais e suas relações com o pensamento e a linguagem: lembremos que em Valéry a experiência com a poesia sempre esteve acompanhada pelo exercício da pintura, sobretudo a aquarela, de que nos deixou exemplos interessantes como ilustrações para algumas das numerosas páginas do *Cahiers*, tendo, inclusive, experimentado a escultura na realização de uma cabeça do pintor Degas, que, segundo sua nora, estudiosa e editora Judith-Robinson Valéry, ainda se encontra na casa parisiense de seu filho Claude, já falecido, com quem ela era casada (Ibid).

385 VALÉRY, 2018c, p.20.

negligenciar, ainda segundo Valéry, “tudo, ou quase tudo aquilo que solicita do pensamento uma atenção ou uma sequência muito difíceis.”³⁸⁶ Repudiavam, portanto, a reflexão abstrata e o raciocínio, não apenas em suas obras mas também na preparação de suas obras (“o que é infinitamente mais grave”, adverte o poeta de *Charmes*)³⁸⁷. Ainda que não fosse talvez uma intenção consciente – embora, de alguma forma, presente, já que os campos da criação “são também os do orgulho”, provoca o autor – havia decerto ali uma “necessidade de se distinguir”, isto é, de ser um poeta, “mas não ser nem Lamartine, nem Hugo, nem Musset”³⁸⁸, conforme mesmo atestava o próprio Baudelaire em seu projeto de prefácio de *Flores do Mal*³⁸⁹. Passando então a analisar o que ocorreu após o Romantismo, e que determinou a atitude particular de Baudelaire, Valéry nos lembra que a “era dos escrúpulos”, que se levantava contra “o desejo de perfeição”, apregoado pelo misticismo da “arte pela arte”, afirmando, em contrapartida, “a exigência de observação e de fixação impessoal das coisas”, além do desejo “de uma substância mais sólida e de uma forma mais erudita”, começa aproximadamente na época da juventude do poeta, marcando, assim, “a substituição de uma ação espontânea” por uma “ação refletida.”³⁹⁰ De modo que, se por vezes Baudelaire, “embora de origem romântica, e até romântico em seus gostos”, pareça um clássico, no sentido de um “escritor que traz um crítico em si mesmo, associando-o a seus trabalhos”, isso certamente se deve à união, em si mesmo, da “sagacidade”, do “ceticismo”, da “atenção” e da “faculdade argumentadora de um crítico” às “virtudes espontâneas de um poeta”³⁹¹. União esta que, por sua vez, só pode resultar de um trabalho necessário com o “antigo”, isto é, com aquilo que vem antes³⁹². De tal forma que o “clássico”, no sentido de que lhe confere Valéry, implicaria, pois, “atos voluntários e refletidos”, os quais modificariam uma produção “natural”, de acordo

386Ibid., p.24.

387Ibid.

388Ibid.

389Conforme cita Valéry, Baudelaire teria escrito: “Poetas ilustres dividiram entre si, durante muito tempo, as províncias mais floridas do campo poético etc. Farei portanto algo diferente...” (VALÉRY, 2018c, p.20)

390 Ibid., p.21.

391 Ibid., p.23.

392Ibid.

com uma concepção “clara e racional do homem e da arte”³⁹³. A exemplo, no entanto, da “impressão detestável” que a “sobrevivência miserável do antigo classicismo do Império” causava aos homens da época de Baudelaire, não se trata aqui, como se possa apressadamente supor, de “reanimar o que estava morto”, mas talvez, como mesmo nos sugere Valéry, “de reencontrar através de outros caminhos” o espírito que não está mais nesse cadáver³⁹⁴.

Ao concluir, por fim, ter Baudelaire perseguido e encontrado “quase sempre a produção do encanto contínuo, qualidade inapreciável e como que transcendente de certos poemas”³⁹⁵, já que, em seus melhores versos, haveria, pois, “uma combinação de carne e espírito, uma mistura de solenidade, de calor e de amargura, de eternidade e de intimidade”³⁹⁶, o poeta curiosamente parece “adiantar” o que, muitos anos depois, Drummond teceria, ainda que de modo geral, a respeito do exercício criador de outros artistas: “Há pouco eu falava da produção do encanto, e eis que acabo de pronunciar a palavra milagre; sem dúvida são termos que devem ser usados discretamente por causa da força do seu sentido e da facilidade de seu emprego [...]”³⁹⁷. Valéry sugere, então, o que tal noção deva sintetizar:

seria preciso mostrar que a linguagem contém recursos emotivos misturados às suas próprias práticas e diretamente significativos. O dever, o trabalho, a função do poeta são colocar em evidência essas forças de movimento e de encantamento, esses excitantes da vida afetiva e da sensibilidade intelectual em ação que, na linguagem usual, são confundidos como sinais e meios de comunicação da vida comum e superficial. O poeta consagra-se e consome-se, portanto, em definir e construir uma linguagem dentro da linguagem³⁹⁸.

Trata-se, portanto, de inventar um mundo, à força da não-palavra, e não, como queria a arte humanista, de recriar o mundo enquanto reflexo do eu, da ideia, do símbolo, da identidade, das dores pessoais do poeta; o que implica necessariamente um trabalho reflexivo com a palavra e com o reverso dela: o espasmo, o murmúrio, a imagem, tudo aquilo que

393Ibid.

394Ibid., p.24.

395 Ibid., p.22.

396 Ibid., p.27.

397 Ibid., p.28.

398Ibid.

habita o mar da desordem que cerca o espírito. Valendo-se, assim, da “duração” da poesia baudelairiana como referência, Valéry explica que as palavras devem se encontrar em íntima relação com o ritmo e as “harmonias que as sustentam”, em íntima e misteriosa ligação à sua produção “que o som e o sentido não possam mais separar-se, correspondendo-se infinitamente na memória.³⁹⁹” Em suma, a produção do encanto.

Parece ser esta, pois, a tarefa possibilitada ao artista que se guia por uma noção do fazer na qual se conjugam, de modo indissolúvel, o sensível e o inteligível, nos termos mesmos de uma “lógica imaginativa”, fundada no encontro de relações “entre coisas cuja lei de continuidade nos escapa”⁴⁰⁰: chegar, por tal via, “ao ponto em que se domina todo o campo de uma atividade” é reconhecer, arraigado ao campo dos possíveis, o ritmo misterioso de uma ligação das correspondências infinitas que converte as relações em imagem.

3.2 Criação e imagem

Dentro ainda do panorama das relações motivadas pelo interesse do poeta em pensar o modo de criação refletido na obra de outros artistas, especialmente, como temos visto até aqui, daqueles cujas obras se situavam até mesmo à margem do circuito mais conhecido da época, interessa-nos destacar a presença de outro artista pouco conhecido do público, que, aliás, assim como Drummond, também era amigo de Facó⁴⁰¹: Sylvio Mamoré Quartin Leitão da Cunha (1907-1995), bisneto, por linhagem materna, do Bartão de Quartin e, por linhagem paterna, do Barão de Mamoré (político que esteve à frente da construção da ferrovia Madeira-Mamoré)⁴⁰². Sylvio, que ocupou diversos cargos no Ministério da Educação e Cultura, “notadamente o de Chefe da Conservação na Biblioteca Nacional (RJ), entre 1955 e 57, exercendo também funções variadas na área cultural, em diferentes países, a serviço do Ministério das Relações Exteriores”⁴⁰³, estreava, em abril de 1947, no suplemento *Letras e Artes* do jornal *A Manhã*, a coluna intitulada “Os pássaros do retratista”. No anúncio da nova

399 Ibid.

400 Ibid., p.25.

401 Conforme nos atesta a correspondência de Sylvio da Cunha com Drummond, depositada no arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Cf. ANDRADE, 2011, p.328.

seção do Suplemento, em março daquele ano, encontra-se uma breve apresentação do novo colaborador:

Letras e Artes apresentará em seu próximo número uma nova e interessante seção sobre assuntos fotográficos, sob a responsabilidade de Sylvio da Cunha – essa estranha figura de nossa poesia que, apesar de fugir à publicidade, tem garantido o seu lugar no plano do nosso desenvolvimento artístico. É autor de dois livros publicados fora do comércio, *Constança* e *Memória da Passagem do Anjo*. Em 1943, Sylvio da Cunha se tornou repentinamente um autêntico aficionado da fotografia. Seus trabalhos foram dos mais relevantes, nesse período. Sempre preocupado em estudar a parte da física que trata dos fenômenos luminosos, adquiriu um telescópio e mais tarde um microscópio, tendo com este feito fotografias de algas e preparações anatômicas de zoologia e botânica. Em 1944, começou a acreditar na possibilidade da fotografia como arte, fazendo as primeiras composições e procurando conhecer a obra de fotógrafos contemporâneos e antigos. Fez em seguida uma série de foto-micrografias para o Instituto Nacional de Cinema Educativo. Expôs recentemente em Quitandinha, e aparecerá brevemente numa exibição no *Photography Center* do Museu de Arte Moderna de Nova York⁴⁰⁴.

Mais do que uma teoria da fotografia, no entanto, Cunha ensaiaria em sua coluna uma verdadeira “antropologia do sensível sob o ponto de vista da imagem”, conforme nota Raúl Antelo⁴⁰⁵, tal como os pioneiros Alfred Stieglitz ou Marius de Zayas, nas páginas de *Camera Work*. À diferença dos precursores, contudo, o referencial de Sylvio da Cunha era basicamente poético, como se pode pressentir logo no primeiro texto da coluna, quando este procura

402 Apesar de pouco conhecido do público, há que se notar que, por essa época, Sylvio já possuía relativo reconhecimento, especialmente em relação a seus trabalhos como fotógrafo. O artista, que começou a fotografar em 1943, realizou sua primeira exposição (“Composições fotográficas”) já em 1947, no Instituto dos Arquitetos do Brasil, sob patrocínio de Manuel Bandeira, João Condé e o próprio Drummond, que assina o texto de apresentação do catálogo. Também expôs suas fotos em Paris, em 1977 e 81. Como artista plástico realizou, de 1977 a 79, uma série de quinze livros-objeto, denominados por ele mesmo “cofres-livro”. Ao que consta nas informações suplementares elencadas na edição recente de *Passeios na ilha*, Sylvio “possuía uma prensa manual, chamada por ele próprio de Prensa Gótica, da qual nasceram edições limitadas de seus livros *Constança* (1942), *Memória da passagem do anjo* (1944) e *Caco de vidro* (1952). Da mesma prensa, tirou *Comentário da misteriosa cruzada das bravas mulheres de Gênova no A.D. 1301* (1954), de Lúcia Miguel Pereira; *Barra do dia – poesias* (1924-1937) (1054), de Afonso Arinos de Melo Franco; e *Morelli e outras poesias* (1955), de Augusto Frederico Schmidt. Mais tarde, volta publicar em edições artesanais, *Do outro lado do azul* (1963), *Alquimia geral* (1980, sob pseudônimo Sílvio Dalcq).” Cf. “Notas de edição”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na ilha*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p.327-329.

403 ANDRADE, 2011, p.327.

404 “Uma nova 'seção' em 'Letras e Artes’”. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, n. 36, p.2, 30 mar. 1947.

405 2014, p.52.

ressaltar um dos objetivos a que se propõe: “procuraremos também [na fotografia] o seu lirismo e a sua poesia”.

Seria de se esperar que tal advertência funcionasse como um preparo de recepção para os textos que o fotógrafo publicaria dali em diante. Mas quem poderia estar, de fato, preparado para se defrontar com o arrebatador exercício do olhar sensível que nos presenteia, em setembro daquele ano, não apenas o fotógrafo, mas sobretudo o poeta Sylvio da Cunha?

[...] Já vos aconteceu, estou certo, ver a sombra da roupa desenhar um perfil humano ou de animal no chão; uma bolha no sabonete e um pouco de espuma formam um olho e um nariz, tudo faz uma expressão de espanto; alguma folhagem, ao cair da tarde de sol, projetava ontem no muro um coelhinho, a que a brisa dava vida; vi as dobras de um lenço formarem uma cara de gente e um papel de embrulho amarrotado num canto compor uma face austera, episcopal. São geralmente figuras nirvânicas, expressando uma grande concentração de indiferença e alheamento. Caras de mortos. Espesso de arabescos como uma floresta, este mármore. É sem trabalho que o meu olhar fixo perplexo com o desaparecimento do copo d'água vê nas sinuosas veias surgirem dois cavalheiros da Inquisição, ou da Ku-Klux-Klan. Em seguida vem um cachorro sem mandíbula inferior junto de um velho com a boca desmesuradamente aberta. É o olhar que desenha estes monstros ou eles existem, no seu estado de pedra? Onde está a realidade?⁴⁰⁶

Nessa passagem, aparentemente despretensiosa, já se revela muito do que irá propor Sylvio em torno do que seja uma arte, neste caso fotográfica, verdadeiramente criadora. É que em se tratando de fotografia, entende o artista que “na imensa maioria das vezes” não estamos diante de uma obra de arte, mas “simplesmente da conservação de uma lembrança ou da determinação de um documento”; poucas, ou mesmo raríssimas são aquelas que produzem o sutil e profundo “sentimento estético”⁴⁰⁷. Percebe-se, então, um esforço do fotógrafo por

406 Prossegue Sylvio, na deliciosa celebração da imagem: “O olhar vai girando e vê o cavalo com cara de passarinho, cuja perna da frente é um martelo e cujo corpo é um estandarte esfarrapado. O rato está aí, com cabeça de barata. Um homúnculo se bifurca em pássaro e a sua perna o precede, agressiva, em atitude de marcha prussiana. Um boi tem bigodes e um olho no meio da testa. Um cachorrinho devora uma flor com a pata dianteira. Um ancião de cavanhaque, cuja cabeleira forma a efigie de Lamartine. De costas, uns ombros, uma cartolinha, que poderiam ser de Carlitos. Três figuras sendo duas encapotadas e um homem com corpo de peixe. Cara de homem vociferando e orelhas de gato. Mulher com chapéu (sic) de astrólogo cujo corpo forma uma focinho de cão. Figuras de Guernica, de Breughel e Bosch, de Salvador Dalí. Caras repuxadas ora nos olhos, ora na boca, nos lábios, com um só olho, ou sem boca ou sem nariz, caras cortadas ou meio dissolvidas. Mistérios do mármore. Boca enorme engolindo uma árvore. Aos pés da árvore vejo enfim o copo d'água. Caprichos do olhar.” CUNHA, Sylvio da. “Caprichos do olhar”, *Letras e Artes*. Rio de Janeiro, n.58, 14 set. 1947, p.8.

407 Cf. CUNHA, Sylvio da. “Quando a fotografia se torna uma arte”. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 06 jul.1947, n. 47, p.6.

tentar definir uma estética para essa linguagem, chegando mesmo a apresentar as bases do que chamará de “fotografia pura”: ao lado da intensificação do sentimento de percepção, pelo enriquecimento em nitidez e do detalhe, além do aumento dos valores espaciais pelo claro-escuro e perspectiva, tais composições se diferenciariam das demais por carregarem em si o aparecimento de uma quarta dimensão – o tempo⁴⁰⁸.

Quando se escolhe um motivo e estuda a sua composição, quando se destaca um detalhe ou se busca um ângulo de vista, um gesto, um efeito de luz, e principalmente, quando de uma dificuldade se tira um novo efeito, assim como “poeta que tira da rima uma nova imagem”, aí se está fazendo realmente, segundo Cunha, uma obra de arte. À tal fotografia, verdadeiramente criadora, caberia a força da síntese poética, “que traz do caos (no sentido mais metafísico) as relações ainda não pressentidas e as faz do domínio geral do conhecimento até que passem à categoria analítica como sinais de espécie e ordem”. É ainda tal força, continua Cunha, “que se renova periodicamente, quando as associações se esgotam e a expressão se torna impotente para cumprir o seu fim mais alto, que é a criação de aspectos novos do espírito”⁴⁰⁹.

Naturalmente, a criação assim concebida exclui “imitação, repetição e 'academia””. O que não significa, evidentemente, ignorar os mestres do passado. Como nos explica Sylvio,

não se chega a dominar os elementos do mundo exterior, ao desembaraço das próprias faculdades, sem ter passado pelas pegadas e pelos traços de nossos maiores e sem ter aprendido tudo o que eles souberam. E é só fazendo do ponto onde eles ficaram o nosso ponto de partida que alcançaremos a ser originais. Ignorar o que já se fez e assim mesmo pretender criar coisas novas é uma pobre estultice⁴¹⁰.

Caberia, pois, ao verdadeiro artista re-criar a imagem, ao contrário de apenas descrevê-la⁴¹¹. Pois, como defende Cunha, aquele que produz a natureza em seus íntimos

408 Cf. CUNHA, Sylvio da. “A fotografia pura”. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 17 ago.1947, n.51, p.6.

409 Trecho de carta enviada por Sylvio a Drummond, em 4 de fevereiro de 1945, mantida sob guarda do Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (Cf. ANTELO, 2014, p.49).

410 CUNHA, Sylvio da. “Quando a fotografia se torna uma arte”. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 06 jul.1947, n. 47, p.6

411 Ao final de “Os pássaros do retratista” (*Letras e Artes*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 10, 6 abr. 1947), encontra-se o seguinte fragmento, não assinado, com o título “Rimbaud explica o método de sua poética”: “Na 'Alquimia do

detalhes, “ponto por ponto, com uma fidelidade assombrosa”, revela com isso ausência total de imaginação e, portanto, incapacidade de criar⁴¹². É o próprio Goethe, citado na “Antologia” dos mestres do passado, aos quais deve sempre recorrer o artista em busca de “novas forças de renovação”, quem nos esclarece a respeito da potência criadora da imaginação, motivada mesmo pela mais fortuita das situações:

Não me diga que à realidade falta interesse poético. É com ela precisamente que o poeta se manifesta, se ele tem bastante espírito para discernir num tema vulgar um lado interessante. A realidade fornecerá os motivos, os pontos a trazer a luz, o fundo propriamente dito; o labor do poeta consiste em formar com esses elementos um todo gracioso e animado. Há poucos homens que possuem a imaginação própria para conceber as realidades. Ao contrário, todos gostam de transportar seu pensamento em regimes e situações estranhas que em seguida agem sobre a própria imaginação e a distorcem. Há ainda os que se agarram à realidade e que são nesta conformidade, de uma exigência meticulosa, porque são completamente destituídos de poesia. [...] Nossos artistas ingênuos, que se voltam para a imitação da natureza, com sua debilidade pessoal e sua impotência artística, imaginam que fazem muito. Mas é abaixo da natureza que eles estão. Ora, quem quer que seja que procure produzir uma grande obra, deve ter elevado sua educação a um tal nível, que alcance, como os gregos, a atrair na alta esfera do seu gênio, a débil realidade que a natureza lhe oferece, e de dar uma existência real às coisas que, nos fenômenos da natureza, permanecem no estado de intenção [...] ⁴¹³.

É que, para o verdadeiro artista, a natureza apresentar-se-ia como um inesgotável repertório de motivos, e nela importariam menos os motivos do que propriamente as relações que deles se pode depreender. Sendo assim, “todos os espetáculos, todas as emoções, todos os sonhos, resumem-se”, para o verdadeiro artista, “em combinações de manchas, em relações de

Verbo' Rimbaud dá-nos a ideia do seu método: a busca sistemática da alucinação, a procura de uma linguagem que permita traduzir os estados mais confusos da alma graças a uma evocação sensual simultânea de um complexo de tendências obscuras. Recriar a emoção no leitor, em lugar de descrevê-la. [...]”.

412 CUNHA, Sylvio da. “Iluminura, gravura e fotografia”. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, n.44, p.6, 08 jun 1947.

413 Na mesma esteira, pode ser lido o trecho de John Ruskin, selecionado por Sylvio da Cunha: “Imaginai tudo o que esses homens tenham podido ouvir ou ver, durante todo o curso de suas vidas, e que ficou fielmente em repouso nas suas memórias, como num vasto museu. Para os poetas, até a menor inflexão de voz, sobre uma sílaba ouvida na mais tenra infância; para os pintores, até a menor ruga de vestuário até a forma de uma certa pedra ou de uma certa folha. Pairando acima desse amontoado de tesouros não catalogados, uma imaginação dotada de fantasia, capaz de invocar, não importa em que momento, precisamente o grupo de ideia e de imagens que se adaptarão umas às outras. Vede como eu concebo a natureza de um espírito criador”. CUNHA, Sylvio da. “Antologia”. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, n. 48, p.6, 20 jul. 1947.

tons e de tintas, em linhas”. E “o que ele expressa”, prossegue Cunha, citando Maurice Denis, “não é jamais um fato anônimo qualquer, um puro acidente; é o ritmo interior do seu ser [...]”⁴¹⁴.

Certamente o olhar sensível desempenha aqui uma função múltipla: é tanto a “ferramenta” que impulsiona a criação, porque retira o véu que encobre as coisas e se detém na descoberta reveladora de sua nudez, quanto “instrumento” que possibilita a leitura das coisas refiguradas. É que assim como a fotografia “dilata” a imagem, a função quase tátil do olhar sensível dilata o instante, ao concentrar o fluxo do tempo em um momento decisivo. O resultado dessa brusca suspensão que paralisa por um infinito instante tudo aquilo que o olho então vê e celebra⁴¹⁵ não pode ser outro que não aquele da cristalização, operada na temporalidade nova em suspensão, que converte as formas em imagem.

Drummond, que já prefaciara o livro do amigo⁴¹⁶, comentará o trabalho do fotógrafo, em texto de 1947 veiculado no *Correio da Manhã*⁴¹⁷ (depois incluído, com ligeiras modificações, em *Passeios na ilha*), a partir de um entendimento de criação artística muito próximo daquele que elabora Sylvio ao longo de sua coluna no *Letras e Artes*. Partindo da “inevitável poesia específica que se desprende de cada procedimento técnico, exercido com amor e rigor”, o poeta destaca um ponto fundamental no trabalho de Cunha, que tomamos como igualmente assimilável à poética drummondiana do período, qual seja “o poderoso sentido plástico da imagem” – “(não privativo da pintura)”, ressalta Drummond – “[...]”

414 CUNHA, Sylvio da. “Antologia”. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, n. 48, p.6, 20 jul. 1947.

415 Refiro-me à oportuna diferenciação que faz Valéry, em sua belíssima “Composição de um porto”, quando invoca uma “linguagem repleta de termos barrocos, exuberantes e de todas as épocas, como o latim de Apuleio” para “celebrar (não descrever, que é um trabalho infeliz) tudo aquilo que satura a visão, a audição e o olfato, que excita o espírito, diverte o ser, nas beiradas, nos piers, sobre a água pesada de um porto marítimo”. (VALÉRY, 2016, p.160-161).

416 Trata-se do livro *Memórias da passagem do Anjo*, de 1944. Exemplar mantido sob guarda do Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

417 ANDRADE, Carlos Drummond de. “O Poeta e a Fotografia”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1947. Saiu também, com modificações, sob o título “O poeta fora do mercado”, na coluna A Crônica do Mês, de *Leitura* (set.1945), e em *A Tribuna* de Santos, 22 jun.1947. Conforme nos esclarecem as “Notas de edição” de *Passeios*, “em carta de 20 de julho de 1953, Sylvio agradece ao amigo a inclusão do ensaio em *Passeios na ilha*, e observa que o livro dava continuidade à excelência da prosa drummondiana [...]”. Drummond voltou a escrever mais duas vezes sobre o amigo, em “De cultura” e “Imagens de artesão”, publicados no *Correio da Manhã*, em 20 out.1960 e em data não identificada, respectivamente, além de ter dedicado a ele “Um retrato” (de Geneviève Mallarmé)”, em *Viola de bolso*. (ANDRADE, 2011, p. 326- 329).

imagem que ele não apenas capta, senão também seleciona e como que torna a criar, aproximando ou fundindo elementos que se ignoravam [...]. Suas fotografias dão testemunho de um artista geral, sutilmente dotado, combinando imaginação e artesanato [...]”⁴¹⁸.

Dois anos mais tarde em “Retratos do artista quando menino”, veiculado no *Jornal de Letras* (RJ) e nunca publicado em livro, ao comentar uma série de retratos de infância de diferentes artistas, e não sem deixar de recorrer às observações de Valéry a respeito, Drummond retomará as especulações em torno desse misterioso sentido plástico da imagem de captar e fornecer um “número prodigioso de estrelas, radiações e energias cósmicas”, os quais só se tornaram conhecidos graças à fotografia. São “energias, radiações e estrelas”, afirma o poeta, “que, por assim dizer, ficamos devendo à placa sensível do fotógrafo”:

Mas essa placa não nos desvenda somente os mundos longínquos e as vibrações imponderáveis da matéria. Os nossos próprios mundos individuais, o mundo interior que se defende por trás das aparências catalogadas do mundo de todos os dias – o fotógrafo consegue, muitas vezes, captá-lo em sua pureza sigilar, quando nem o psicólogo nem o pedagogo nem o ficcionista dele retiram mais que um esboço confuso.⁴¹⁹

Foi Sylvio da Cunha quem chamou a atenção para a existência, o mais das vezes despercebida pelo olhar fatigado⁴²⁰ do mundo visível, de “um lirismo despistador” que dorme “em certos retratos onde se cravam as máscaras incertas das coisas”, em humildes objetos que a nossa mão ou o nosso pé despreza”: “Por que só a fotografia os descobre aos nossos olhos tão cegos para os nove décimos do mundo? Recomeça o enigma.”⁴²¹ Para Drummond, os retratos dos artistas quando crianças, dispersos pela página do jornal, atestavam, pois, essa

418 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Sylvio da Cunha – O poeta e a fotografia” (*Passeios na ilha*). In: ANDRADE, 1967, p.718.

419 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Retratos do artista quando menino”. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, novembro de 1949, p.8-9. O texto é assinado com o pseudônimo de “M.P.”, segundo Raúl Antelo (2014, p.49), único texto em que Drummond utiliza essa acrografia. Uma adaptação do mesmo texto aparece em 10 de junho de 1958, no *Correio da manhã*, sob o título: “Imagens de criação, os marcados”.

420 Impossível não lembrar aqui dos famosos versos: “Nunca me esquecerei desse acontecimento/ na vida de minhas retinas tão fatigadas./ Nunca me esquecerei que no meio do caminho /tinha uma pedra /tinha uma pedra no meio do caminho /no meio do caminho tinha uma pedra.”ANDRADE, Carlos Drummond de. “No meio do caminho” (*Alguma poesia*). In: ANDRADE, 1967, p.61-62.

421 CUNHA, Sylvio da. “Os pássaros do retratista”. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 10, 6 abr. 1947.

faculdade que tem o retrato de nos mostrar algo mais que a forma de um nariz ou a proeminência de um queixo: “o sentido divino da expressão, do rosto humano, a trair-nos o seu segredo, logo devassado por esse detetive, que é o fotógrafo”, por um entendimento muito próximo daquele expresso por Sylvio da Cunha em sua coluna, quando este afirma comportar o retrato o incontestável triunfo da fotografia. Caberia, portanto, ao fotógrafo escolher “a atitude, a máscara mais cheia de consequências”, pela qual se revela o instante dilatado que na mobilidade de uma face humana alcança a individualidade do retratado e a compõe em seu aspecto mais típico⁴²².

O que exerce poder de fascínio interrogante àquele que se dirige a olhar a fotografia não se resume, no entanto, ao virtual que fissa o “quadro” e que o torna, por assim dizer, vazado, capaz de “desvendar”, de tirar, de fato, a venda que recobre muito mais que a expressão do rosto, “o mundo interior que se defende por trás das aparências catalogadas do mundo de todos os dias”: existe ainda o mistério que há por trás do simples fato de, ao ter sido “fixada”, a forma adquirir sobre a nossa sensibilidade um poder que ela mesma não tinha - “Surge então o mistério, a magia: um objeto cuja vista deixa-nos completamente indiferentes, transposto para uma superfície plana e limitada, produz-nos uma emoção estética.”⁴²³ Talvez porque, como expressa Drummond nos belíssimos versos de “A saudação da infância”, poema publicado em 27 de setembro de 1964, no *Jornal do Brasil* (RJ)⁴²⁴, por ocasião da exposição do fotógrafo Alcécio de Andrade⁴²⁵, “a imagem, vida última dos seres”⁴²⁶, seja também um ser vivo, como os demais seres:

422 “Não se poderá exigir esse gênero de retratos do profissional forçado a acelerar o ritmo de seu trabalho e por primeira vez em contato com o modelo. Isso será o êxito dos que tenham tempo de analisar demoradamente a personalidade do sujeito e possuam um raro dom de penetrante observação”. Sylvio diferencia ainda o procedimento do retrato feito na infância daquele feito na velhice: nesta última, deverá o fotógrafo procurar “em aguda análise a conexão dos traços fisionômicos com a vida interior. Atingirá o alvo o retratista que realizar a plenitude da essência dentro da forma”. CUNHA, Sylvio da. A arte do retrato. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, n.59, p.8, 21 set. 1947.

423 “[...] Seria portanto explicável porque nos comovem tanto essas fotografias amareladas, em que os personagens parecem estar sob um véu de tempo, numa melancólica névoa, que a poucos centímetros dos nossos olhos os coloca tão desoladoramente distantes. Como na pintura, o sentido plástico da fotografia é um refinamento tardio”. CUNHA, Sylvio da. “Plástica e fotografia”. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, n. 52, p. 6, 24 ago. 1947.

424 ANDRADE, Carlos Drummond de. A saudação da infância. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 set.1964. Cad. B. p.1.

Olha, descobre este segredo: uma coisa são duas – ela mesma e sua imagem

Repara mais ainda. Uma coisa são inúmeras coisas.

Sua imagem contém infinidade de imagens em estado de sonho, germinando
[no espaço e na luz.

E as criaturas são também assim, múltiplas de si mesmas.

A variedade de imagens revela o mundo que nasce a cada instante em que o
[contemplas: formas, ritmos, ângulos, expressões, impressões, fragmentos,
[síntese

A imagem é um ser vivo, como os demais seres. E quer penetrar em teu
espírito, habitá-lo como hóspede afetuoso.

Se a recolheres com toda a pureza da vista e completa simpatia da mente, ela
[te enriquecerá.

Estas imagens vão mais longe do que os meios intersiderais de comunicação.
[Insinuam-se na profunda região da vida.

Conversam daquele assunto que carregas contigo como baú nostálgico.

O baú abre-se, e tua infância te saúda, com inocência de fonte.

Não pode haver melhor uso da fotografia do que este de alimentar-nos da
porção perdida de nossa alma.

Uma arte vinculada com a mais fugitiva e perene das realidades poéticas, eis
o dom sublime de Alécio de Andrade.

Na página em que foi publicado, o poema aparece sugestivamente disposto ao lado de uma foto que por si só traduz o choque de temporalidades distintas: em primeiro plano,

425 Destacam-se da obra do fotógrafo carioca Alécio Andrade três vertentes principais: “o universo lúdico da infância, os retratos de personalidades do mundo das artes e as cenas cotidianas da capital francesa.” Todas essas facetas podem ser encontradas no portfólio de 265 fotografias adquirido pelo IMS em agosto de 2008 para compor uma exposição panorâmica da obra de Alécio e o livro que a acompanhou: “ao portfólio, juntou-se uma série especial de 88 imagens do Louvre para a exposição *O Louvre e seus visitantes* e para o livro homônimo, lançado em 2009 pelo IMS e pela editora francesa *Le Passage*.” Cf. IMS, Instituto Moreira Salles. Alécio de Andrade. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/alecio-de-andrade/> Acesso em 25 jan.2019.

426 ANDRADE, 2016, p.50. Trata-se do último verso do poema “Imagem, Terra, Memória”, do livro *Farewell*, “sobre uma coleção de velhas fotografias de Brás Martins da Costa”, conforme nos informa o próprio poeta, fotógrafo itabirano que registrou o cotidiano da cidade nos séculos XIX e XX.

chifres de bois que caminham para a morte, os que contrastam diretamente com as torres pontudas da Igreja onde acontece a festa de Nossa Senhora da Penha:

A Penha adiante dos bois: Ontem, eram os bois que levavam os romeiros, em carros, à festa de Nossa Senhora da Penha; hoje, os bois continuam trilhando os mesmos caminhos, mas apenas na marcha que os leva ao Matadouro da Penha. A festa, porém, só para eles não é mais a mesma. Para as centenas de pessoas que todo ano sobem os milagrosos degraus, a alegria e a fé continuam inalterados, desde o ano da graça de 1635, quando Nossa Senhora da Penha salvou o Capitão português, Baltazar, da morte certa, à beira do penhasco⁴²⁷.

Logo abaixo do poema, a fotografia de uma garotinha em seu velocípede. A nota precedente anuncia “o Itinerário da Infância de Alécio de Andrade”, exposição de fotografias de Alécio de Andrade, “preparada com classe artística de nível internacional”, aberta ao público no dia seguinte ao da publicação do poema. Nela, poderiam ser vistas “esta e outras fotos assim, refletindo a ternura da infância”⁴²⁸.

Os versos parecem, de fato, incorporar um tom de conselho ou confidência que é assegurado pelo convívio de um “ser” que germina “no espaço e na luz”; que é vário e revelador em sua multiplicidade; que não somente “vive” como os demais seres como também “quer” habitar o espírito; e que, por fim, insinua-se “na profunda região da vida”, como um fragmento que se infiltra no “quadro” e o multiplica infinitamente. É, pois, a própria imagem “quem” abre o baú da infância, de segredos longínquos, porque ela é, afinal, essa profusa infiltração de luz que as rachaduras do passado ilumina: energias, radiações, estrelas, sonhos, meios intersiderais, espaço e luz, ser vivo, imagem – tanto em “Retratos do artista quando menino” quanto em “A saudação da infância”, não poderia ter sido mais feliz o poeta em sua tarefa de pintar, pela palavra, a centelha de vida que a imagem carrega.

É interessante notar que o poeta insere no livro *Amar se aprende amando* um poema inteiro dedicado ao fotógrafo Alécio de Andrade, intitulado “O que Alécio vê”⁴²⁹:

427 JORNAL DO BRASIL. A Penha adiante dos bois. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 set.1964. Cad. B. p.1.

428 “[...] com patrocínio da Divisão Cultural do Itamarati e do Banco Soto Maior. [...] A apresentação da mostra foi entregue ao escultor Amílcar de Castro, para ficar tudo de primeira classe. O Itamarati levará depois a exposição para a Europa”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 set.1964. Cad. B. p.1.

429 ANDRADE, 2002, p.1289-1290.

A voz lhe disse (uma secreta voz):
 – Vai, Alécio, ver.
 Vê e reflete o visto, e todos captem
 por teu olhar o sentimento das formas
 que é o sentimento primeiro – e último – da vida.

“Alécio vai e vê”, diz o poeta, “o natural das coisas e das gentes”. Nele, novamente evoca o “jogo eterno das crianças”:

Ai, as crianças...Para elas,
 há um mirante iluminado no olhar de Alécio
 e sua objetiva.
 (Mas a melhor objetiva não serão os olhos líricos de Alécio?)

Em suma, o que o poeta parece nos assegurar é a ideia de que, sendo uma centelha de vida que pulsa, toda imagem descreve o movimento de uma fulguração própria, que não se inscreve no âmbito de uma identidade substancial que se pudesse apreender de forma absoluta por aquele que se disponha a alcançá-la. Pelo contrário, a exemplo das admiráveis “borboletas” de Warburg, o que as imagens descrevem nada mais é do que a dança fascinante e misteriosa, não de termos – “no duplo sentido mesmo que a palavra incorpora: tanto elemento isolável quanto última etapa de um processo”⁴³⁰ –, mas de relações em movimento, sempre fugidias e alterantes, pois as “fotografias da memória”, como chamará Sylvio da Cunha,

móveis ou elásticas, caprichosas ou fiéis, têm o seu lugar certo no quadrante misterioso e feito de camadas sucessivas do espírito. Não haveria máquina, por mais inteligente que fosse, capaz de colhê-las; elas são feitas de poesia e de intuição impalpáveis, de segredo apenas pressentido, de música incerta e subterrânea⁴³¹.

430 DIDI-HUBERMAN, 2015, p.199.

431 CUNHA, Sylvio da. Fotografias da memória. *Letras e Artes*. n.86, p.11, 23 mai.1948.

“São feitas de poesia e intuição”: tudo aquilo que possibilita, ao olhar destreinado de ver, sentir – porque não haveria aqui melhor termo para definir este gesto – as misteriosas cintilações que das imagens emanam e que se fazem, por vezes, notar.

3.3 “A paisagem não existe”

Mas, se toda lembrança se emoldura numa espécie de imagem, como apreender essa forma sem forma na fissura vazada do poema? É preciso que retrocedamos aos anos 1920, quando Drummond inicia o percurso de um necessário desaprendizado sob a tutela do amigo e também escritor Mário de Andrade.

Logo na segunda carta de uma fecunda correspondência iniciada em 28 de outubro de 1924, após a viagem dos modernistas a Minas⁴³², e que se estenderá até a prematura morte de Mário, em fevereiro de 1945, Drummond remete os poemas de *Minha terra tem palmeiras* para apreciação do amigo, dentre eles “Política”, “Construção”, “Nota social” e “Passa uma aleijadinha” – este último não incluído em livro⁴³³. O poeta acrescenta:

Não posso deixar de confessar o muito que lhe devo, prezado Mário: permiti-me, nos meus versos (quase todos inéditos), algumas audácias que só a *Paulicéia* tornou possíveis. São audácias com carteira de identificação...Alguns desses versos seguem junto a esta carta. Quero ter sobre eles sua nobre e autorizada opinião. Nos últimos (*Minha terra tem palmeiras*) creio haver indícios de que vou aplicando as ideias que, um pouco duro de cérebro, reluto em aceitar.⁴³⁴

É de *Paulicéia desvairada*, como sabemos, o “Prefácio interessantíssimo”, um texto, “verdadeiramente propedêutico à nova poesia” apresentada no livro, conforme define Lafetá⁴³⁵, e que, ao lado de *A escrava que não é Isaura*, constitui, segundo Antonio Candido, a plataforma teórica de Mário de Andrade. Com efeito, conforme defende o crítico, em ambos

432 Pedro Nava, em suas memórias, equivocou-se ao afirmar que Drummond tinha se correspondido com Mário antes do encontro em Belo Horizonte. Em carta a Fernando da Rocha Peres, responsável pela edição das cartas de Mário a Pedro Nava, Drummond esclareceu: “Há engano do Nava ao dizer que eu já me correspondia com o Mário antes da visita deste a Belo Horizonte, em 1924. Só depois desse encontro pessoal é que lhe escrevi, iniciando a comunicação postal que durou até a sua morte em fevereiro de 45”. ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. *Carlos & Mário: Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, p. 43.

433 Ibid., p.64.

os textos se nota a “consciência crítica excepcional do escritor”, ao mesmo tempo que evidenciam temas caros a Mário, “notadamente a relação entre técnica e impulso criador”, que seria aprofundada nos anos seguintes⁴³⁶.

Cumprido, no entanto, observar que no prefácio de *Paulicéia* Mário não se preocupa apenas em expor, pelos recursos de linguagem utilizados na feitura dos poemas, a teoria de sua prática, mas faz questão de que a teoria seja, ela mesma, vazada na forma, na linguagem; sua finalidade vai além de somente expor os recursos de que se vale o artista na feitura de sua obra: deseja, em resumo, demonstrar que tais recursos têm sua razão de ser e que, afinal, não brotam do acaso, já que prescindem de um trabalho consciente. Os procedimentos são então “deslocados de seu lugar habitual”, conforme nos explica Lafetá, desdobrando-se nos recursos de um artista “que procura obter a concretude daquilo que deseja exprimir”. Indícios, sem dúvida, de uma “inclinação sensível” que encara “a obra em sua organização própria”⁴³⁷.

O fato é que Mário recebe um Drummond “em trânsito”: embora se insinuem, de algum modo, o que parecem ser os indícios de uma nova postura – quando, por exemplo, no artigo de 12 de outubro de 1924, publicado no *Diário de Minas*, o poeta diz ter sido Anatole France “em países de cultura como a nossa, um 'acidente' de juventude”⁴³⁸ –, mostram-se ainda evidentes, no poeta de Itabira, os resquícios de um percurso pela “galomania passadista”: “Como todos os rapazes da minha geração, devo imenso a Anatole France [...]”.

434 Em 22 de novembro de 1924. Ibid., p.60. *Minha terra tem palmeiras* nunca chegou a ser publicado; alguns dos poemas nele reunidos, contudo, foram inseridos anos depois em *Alguma poesia*, como é o caso de “Sentimental”, único poema da primeira parte do caderno que é selecionado para compor o livro de estreia. Note-se que a primeira parte reunia poemas escritos antes da “conversão” de Drummond ao Modernismo e o próprio poeta comenta em carta a Mário: “Devo observar a você que toda a primeira parte do caderno não se destina a publicação [...]” (Ibid., p.240). Três outras vezes Drummond teria organizado os poemas em cadernos: *Teia de aranha*, *Poemas da triste alegria* e *Preguiça*. Indagado por Maria Zilda Ferreira Cury, o próprio poeta comentou na ocasião que “*Teia de aranha* era um livro pequenininho. Mande para o Lincoln de Souza que já morava no Rio. E ele era ligado aos intelectuais que frequentavam a Livraria Freitas Bastos. [...] Então lá ele encontrou o Ronald de Carvalho e viu se ele conseguia a publicação em alguma editora. O Ronald sumiu com o livro e eu dei graças a Deus” (CURY, 1998, p.160-162). Em 2012, uma belíssima edição de *Os 25 Poemas da triste alegria* foi lançada pela Cosac Naify, com prefácio de Antonio Carlos Secchin. Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Os 25 poemas da triste alegria*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

435 LAFETÁ, 2000, p.158.

436 CANDIDO, Antonio. “Prefácio”. In: LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p.12.

437 LAFETÁ, 2000, p.158.

Atacando-o, cometi sobretudo uma injustiça, e, em grau menor, uma asneira e uma perversidade. Fiz o que se chama uma 'tolice da juventude'. Ainda bem!”⁴³⁹.

É assim que, não obstante as “audácias que só a *Pauliceia* tornou possíveis”, Drummond se reconhece ainda relutante em aceitar as “inovações” de uma nova atitude poética, que será fomentada sobretudo por Mário, em detrimento daquela, tributária da ênfase exagerada na técnica⁴⁴⁰.

Em nada surpreende, portanto, que as duras críticas, desferidas por Mário em relação à “má influência” anatoliana exercida sobre os jovens escritores brasileiros, tenham sido dirigidas de modo enfático justamente a esse “excesso de inteligência” que resultou por ensinar a “vergonha das atitudes francas, práticas, vitais”, a decadente “perfeição formal”, o “pessimismo diletante”, a “bondade fingida porque é desprezo, desdém ou indiferença” e a “dúvida passiva porque não é aquela dúvida que engendra a curiosidade e a pesquisa, mas a que pergunta: será? irônica e cruza os braços”. Em suma, “O mal que esse homem fez a você”, afirma Mário a Drummond, “foi torná-lo cheio de literatices, cheio de inteligentices, abstrações em letra de fôrma, sabedoria de papel, filosofia escrita: nada prático, nada relativo ao mundo, à vida, à natureza, ao homem”⁴⁴¹.

438 “Todos nós passamos por ele. Muitos aí ficam: outros, mais ousados, seguem para diante” (ANDRADE; ANDRADE, 2002, p.62). Drummond chega a enviar o referido artigo a Mário, logo na primeira carta que remete ao escritor, numa atitude que ele próprio qualifica como “recurso indecente”: “[...] mando-lhe um artigo meu que você lerá em dez minutos. Dois méritos: é curto e 'fala mal' do senhor Anatole France (Aliás, Anatole France é um velho vício dos brasileiros, e meu também)” (Em 28 de outubro de 1924, *In*: ANDRADE; ANDRADE, 2002, p.40). O artigo, intitulado “Anatole France”, foi escrito, segundo Drummond, por ocasião da morte do escritor francês. Em entrevista, o poeta historia a publicação do artigo: “Eu me lembro que, quando eu levei lá [*Diário de Minas*] um artigo sobre a morte de Anatole France, um artigo, aliás, muito idiota, pretensioso, o Chico Negrão [Francisco Negrão, redator-secretário] ficou escandalizado. Ele não queria publicar, não, achando que era um desrespeito à memória do falecido” (ANDRADE; ANDRADE, 2002, p.44).

439 Em carta de 22 de novembro de 1924, *In*: ANDRADE; ANDRADE, 2002, p.56.

440 Evidente que a necessidade de libertação, da poesia, em relação às amarras do cárcere passadista não implica, necessariamente, uma recusa a toda e qualquer legislação. Mário sempre teve presente — mesmo nos momentos de maior ênfase sobre o lirismo — a necessidade e a importância da técnica: se já no “Prefácio” se evidencia a defesa de uma nova concepção de técnica, que não é o artifício parnasiano nem a liberdade romântica, mas é o equilíbrio entre os dois termos, na *Escrava* o escritor tem o cuidado de nos mostrar que os dois aspectos estão diretamente ligados. Temos, portanto, segundo nos explica Lafetá, uma poética que encara a obra literária sob duas perspectivas: a inspiração e a fatura — mas que as vê como algo indissolúvel, numa interrelação entre ambos os aspectos, já que concorrem para a organização de um todo único final (2000, p.166).

441 Em carta não datada de 1924, *In*: ANDRADE; ANDRADE, 2002, p.67-68.

Interessante, pois, confrontar aqui o que parece ter sido um dos mais belos “choques” didáticos, levados a cabo por Mário em suas cartas ao jovem Drummond, nesse processo de um necessário desaprendizado poético que pode ser compreendido em termos de “um pouco mais de farra vital” e “muito menos literatura”⁴⁴². Em carta do dia 10 de novembro de 1924, resposta à primeira carta enviada por Drummond, Mário nos apresenta a seguinte reflexão:

Tudo está em gostar da vida e saber vivê-la. Só há um jeito feliz de viver a vida: é ter espírito religioso. Explico melhor: não se trata de ter espírito católico ou budista, trata-se de ter espírito religioso para com a vida, isto é, viver com religião a vida. Eu sempre gostei muito de viver, de maneira que nenhuma manifestação da vida me é indiferente. Eu tanto aprecio uma boa caminhada a pé até o alto da Lapa como uma tocata de Bach e ponho tanto entusiasmo e carinho no escrever um dístico que vai figurar nas paredes dum bailarico e morrer no lixo depois como um romance a que darei a impassível eternidade de impressão. Eu acho, Drummond, pensando bem, que o que falta pra certos moços de tendência modernista brasileiros é isso: gostarem de verdade da vida. Como não atinaram com o verdadeiro jeito de gostar da vida, cansam-se, ficam tristes ou então fingem alegria o que ainda é mais idiota do que ser sinceramente triste. [...] estudar é bom e eu também estudo. Mas depois do estudo do livro e do gozo do livro, ou antes vem o estudo e gozo da ação corporal. [...] Veja bem, eu não ataco nem nego a erudição e a civilização, como fez o Osvaldo num momento de erro, ao contrário respeito-as e cá tenho também (comendidamente, muito comendidamente) as minhas fichinhas de leitura. Mas vivo tudo. Que passeios admiráveis eu faço, só! [...] E então parar e puxar conversa com gente chamada baixa e ignorante! Como é gostoso! Fique sabendo duma coisa, se não sabe ainda: é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca. Eles é que conservam o espírito religioso da vida e fazem tudo sublimemente num ritual esclarecido de religião⁴⁴³.

O autor de *Macunaíma* revela, então, a cena que tanto o marcou:

Eu conto no meu “Carnaval carioca” um fato a que assisti em plena avenida Rio Branco. Uns negros dançando samba. Mas havia uma negra moça que dançava melhor que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade, mas ela era melhor. Só porque os outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizado, olhando o povo em volta deles, um automóvel passava. Ela, não. Dançava com religião. Não olhava pra lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. Este é um caso em que tenho pensado

442Ibid., p.68.

443 Ibid., p.48-50.

muitas vezes. Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não em ensinaram. Ela me ensinou a felicidade⁴⁴⁴.

É só após esse longo percurso que termina justamente com o triunfo da imagem, pura vida pulsante em movimento da negra dançando “com religião”, sobre a “palavra” hermética e estéril, fechada e vazia do saber erudito que repousa nas bibliotecas mortas, que Mário então comenta os poemas enviados pelo jovem poeta: “No *Minha terra tem palmeiras*, nome admirabilíssimo que eu invejo, há poemas excelentes e muita coisa boa. Mas como você ainda está muito inteligente de cabeça pra cair no lirismo, repare que há muita coisa que é contado com memória em vez de vivido com sensação evocada”⁴⁴⁵.

Em consonância, portanto, com toda a “digressão” inicial da carta, o comentário de Mário toca no problema essencial suscitado pela necessidade de um entrelace de memória e imaginação, na feitura do poema, concebido a partir de um consciente trabalho que alie forma e sentido. De tal modo que, ao contrário das amarras representativas daquilo que é “contado com memória”, o que é “vivido com sensação evocada” encontra-se, pois, inserido na ordem de um pensamento que se mostra sensível ao campo virtual da imagem, assegurado por um processo de busca que não se completa na conquista da presença evocada, mas que se abre na possibilidade do que “poderia ter sido”, à contaminação do devaneio e da alucinação do tempo que (ainda) não foi. A evocação, nesses termos – diferente do exercício que impõe a presença do outrora percebido, do outrora experimentado –, chama, interpela, busca, mas, ao contrário de tornar “(algo) presente”, como nos sugere seu significado dicionarizado, presentifica, neste caso, uma ausência, que demanda sempre um trabalho incessante e renovado do olhar.

Os frutos desse desaprendizado essencial, no entanto, só se revelarão aos poucos, à medida que o poeta os conquiste pelo próprio exercício da poesia. Prova disso é o comentário que Drummond faz em relação a alguns poemas do “caderno de versos”, intitulado *Minha terra tem palmeiras* – cujos poemas, em sua maioria, figurariam mais tarde em *Alguma*

444 Ibid., p.48-50.

445 Ibid.

poesia – enviados a Mário, em 1926. Em 31 de agosto daquele ano, Drummond admite a vontade de suprimir alguns deles, como “Paisagem burguesa”:

Não acha melhor? Considera que ele não vale quase nada. Também “Caeté” não é muito exato não; outro dia passei por lá e não reconheci a cidade de meu poema. Essa história de fazer versos sobre cidades é engraçadíssima. Nunca sai certo pros certos, embora seja certíssimo pra gente. E depois de algum tempo nem pra gente mesmo... Isto sucede aliás com quase todos os poemas da “Lanterna mágica”; tenho mexido com eles tanto e nunca me agradam. O “Sabará”, repare, me parece coisa diferente. Porque procurei viver integralmente a cidade e penso que vivi. Ao passo que “S. João”, “Caeté”, “Rio”, “S. Salvador” (escândalo!) são reminiscências menos que visuais, puramente literárias. Eu acabo dando um tiro nesses poemas⁴⁴⁶.

Preso ainda às amarras representativas, o jovem poeta não deixa de conceber de forma negativa e depreciadora a falta de “exatidão” entre a cidade e o poema, como se a ela devesse corresponder uma imagem fixa e exata daquilo que a realidade representa.

A lembrança de Sabará, no entanto, em posição diferencial, parece responder de outra forma a essa mescla ponderada entre os dados vividos e inventados: “procurei viver integralmente a cidade”, diz o poeta; é como se a mescla se desse, neste caso, de forma equilibrada, enquanto nos demais, “reminiscências puramente literárias”, a balança pendesse para o inventado, faltando propriamente o vivido. O “desequilíbrio” entre os elementos compositivos do poema é mal visto sobretudo porque, aos olhos do poeta iniciante, ainda sob os resquícios da “má influência” passadista, ela revela a falta de técnica em estabelecer um acorde exato entre imagem e sua representação.

Seja como for, todos eles, com exceção de “Paisagem burguesa”, aparecem incluídos na obra de estreia – em “Bahia”, que recebia inicialmente o título de “São Salvador”, o poeta chega a acatar a “intervenção” marioandradina em favor da confissão desabusada, feita em nota de rodapé⁴⁴⁷, porém suprime o restante do poema, de modo que na versão definitiva tem-

446 ANDRADE; ANDRADE, 2002, p. 240-241.

447 Na versão inicial que envia a Mário, “S. Salvador” era composto por doze versos descritivos. Em nota de rodapé de página, o poeta escreve: “Cinismo! Nunca fui lá” (Ibid., p.242). Mário, em carta do dia 1º de agosto de 1926, comentará: “São Salvador engraçadíssimo. Bote a nota 'nunca fui lá' se publicar e quando publicar o livro”. (Ibid., p.232).

se apenas: “É preciso fazer um poema sobre a Bahia...// Mas eu nunca fui lá”⁴⁴⁸, permanecendo, portanto, a “impossibilidade” de composição “exata” da forma, pela não vivência da paisagem.

O fato é que, como já adiantado anteriormente, as ressonâncias deste essencial desaprendizado só, porventura, se farão sentir de maneira efetiva em sua obra poética, anos mais tarde, com o amadurecimento das noções do fazer em torno de uma concepção de criação inscrita no campo de uma inteligência do sensível, capaz de pensar a feitura da obra a partir da imagem:

Paisagem: como se faz⁴⁴⁹

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

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

Por enquanto o ver não vê; o ver recolhe
fibrilhas de caminho, de horizonte,
e nem percebe que as recolhe
para um dia tecer tapeçarias
que são fotografias
de impercebida terra visitada.

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

Abrir porteira. Range. Indiferente.

448 *Alguma poesia*. In: ANDRADE, 1967, p.59.

449 *Impurezas do branco*. In: ANDRADE, 2013, p.173-174. Nesse sentido, veja-se ainda “A mão” (*Lição de coisas*).

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

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

Incluído no livro *Impurezas do branco*, de 1973 (mesmo ano de publicação, portanto, de *Boitempo II*), o poema “Paisagem como se faz” parece sugerir, já no próprio título, uma espécie de “receita” ditada a um interlocutor (o próprio poeta) de como “fazer” a paisagem – não mais “enquadrada” com a tola exatidão dos retratistas (categoria na qual certamente não se encontra incluído Sylvio da Cunha...) a paisagem apresenta-se então como efeito de uma construção.

É como se aqui o eco das obras alheias, assim como as imagens que recolhe o olhar, fossem remodeladas, aos poucos, por uma verdadeira montagem do conhecimento, para então “aparecerem” como concepção de criação artística concretizada na forma do poema. Transgressão da perfeição formal flagrante em sua própria construção, ao longo de quatro estrofes disformes, cuja lição desmistificadora é lançada logo no primeiro verso: “Esta paisagem? Não existe”. O que existe é o espaço, a vacuidade do branco, o lugar vazio que comporta a imagem a ser “semeada”. É importante notar o valor frutífero que atribui o poeta à imagem, que se multiplica à medida que o olhar sensível a conceba como morada.

É preciso, pois – parece dizer o artista a um jovem poeta, tal qual Rilke se dirigindo ao jovem Kappus – semear o espaço vazio com paisagem retrospectiva: imagem. Não a “presença” descrita de serras, imbaúbas, fontes; mas a ausência revisitada do silêncio da vaca

e do ranger da porteira, pois é preciso que as coisas sejam esquecidas para que renasçam e “se incorporem ao nosso sangue, ao nosso olhar; para que tudo isso fique fazendo parte de nós”⁴⁵⁰.

É que também o olhar sofre um necessário desaprendizado das coisas, num processo de recolha “passiva” e insuspeitada de meras impressões, sensações, silêncios, justamente porque, aos olhos cansados de ver, apresentam-se as coisas ainda saturadas de realidade: o objeto, o animal, a cerca. Mergulhadas no rio do esquecimento, elas se tornarão mancha, desastre, vestígios. Aí então começa a tessitura da criação: o entrecorte e o entrelace metódico dos fios do tempo e(m) rugas de imagens; o arquitetar, o construir, o engendrar, tapeçarias que são fotografias da costura de cores fugidias do vivido com o sonho inventado.

O espaço, no entanto – cumpre enfatizar – não é tela: é só branco, vazio a ser preenchido; porque nele, ao contrário da tela do pintor, as cores não modelam a superfície: elas são puro trânsito em sugestão, e a natureza das coisas torna-se agora escorregadia – a pedra plástica, a água que não molha. Só assim, destituída de seu objeto, é que a imagem aparece ao olhar, não àquele saturado de realidade, mas a este, interior, formado de vivência e maturação, sensível à percepção e que enxerga quando se abre para a escuridão, isto é, para o dentro das coisas, como de si mesmo: tudo ainda vai ser, de novo e sempre outra vez, no tempo decomposto da imagem.

É só aí, então, que a vaca-silêncio e o ranger da porteira existirão em sua íntima “plenitude”: de frente, de costas, de perfil, numa pluridimensão do contato que se converte em quase toque, justamente porque a paisagem que nasce do olhar, e não a “realidade” que a visão captura, é força que transgride as fronteiras do visual, afirmando-se, assim, como operação de duplo contato: tanto (des) forma-se diante do olhar lírico que a constrói quanto re-figura a visão daquela que dela se contagia.

Parece ser esta, portanto, a paisagem que, nos moldes drummondianos, busca o artista verdadeiramente criador: não a paisagem, ela mesma, mas o pensamento que imagina a paisagem, possibilitada pela criativa distância espacitempo, “quando as coisas existem com violência, / mais do que existimos: nos povoam”.

450 Trata-se da primeira menção de Drummond a Rilke, que aparece em artigo sobre “Poesia social”, publicado em 24 de abril de 1944, na *Folha Carioca* (RJ).

Capítulo IV: Do contato com a imagem

4.1 O olhar disponível

A partir da proposição de um particular jogo de tempos entrecruzados, pelo qual seria possível verificar a articulação de múltiplas temporalidades na feitura poemática drummondiana, percorremos, nos primeiros capítulos deste breve itinerário, uma rede de encontros, contágios e inquietações do poeta em torno daquilo que consideramos ser o desenvolvimento de uma concepção do fazer artístico que passa, necessariamente, pela formação de uma inteligência do sensível, capaz de combinar, pela articulação consciente, intelecto e sentido vivo. Interessa-nos, agora, verificar de que forma tal noção de criação, que propomos ser entendida a partir da imagem, vê-se propriamente refletida na poesia drummondiana, notadamente em alguns de seus poemas de memória, reunidos em *Boitempo*.

Antes, no entanto, de passar propriamente à exposição do que ora se apresenta, é preciso entender os termos fundamentais de uma relação que se processa entre o poeta de Itabira e o autor da famosa busca pelo tempo perdido, cuja influência vigorosa entre os escritores brasileiros se deu de forma quase imediata⁴⁵¹.

Sabemos que o conhecimento e o gosto pela literatura francesa, por parte de Drummond – a quem inclusive se aplica o epíteto de “Proust tardio”⁴⁵² –, já se manifestava

451 A esse respeito, o professor Cláudio Cruz (2007, p.71) elenca algumas importantes referências: Gilberto Freyre, que pensava em escrever uma história do menino no Brasil, fato que acabou não se realizando, teria cogitado como título para o sonhado projeto *À procura do menino perdido*, numa evidente vinculação ao escritor francês; também se pode notar a presença proustiana em vários dos poemas de Jorge de Lima, particularmente os que compõem o livro *O mundo do menino impossível*, publicado em 1928 (isso sem contar o texto que o poeta dedica, ainda na década de 1920, ao criador da *Recherche*); entre os modernistas gaúchos, destaca-se em especial o grupo que girava em torno da Globo, misto de livraria e editora, que acabaria por lançar, duas décadas depois, a tradução completa da *Recherche* em 7 volumes – os quatro primeiros, traduzidos por Mário Quintana; dos três volumes restantes, um foi traduzido por Bandeira (*A prisioneira*), em parceria com Lourdes Sousa de Alencar, outro por Drummond (*A fugitiva*), ficando o último (*O tempo redescoberto*) a cargo de Lúcia Miguel Pereira. A respeito da tradução da *Recherche* pela Globo, ver AMORIM, Sônia Maria de. *Em busca de um tempo perdido: edição de literatura traduzida pela Editora Globo (1930-1950)*. Porto Alegre: Globo, 2001. p. 110.

452 Cf. prefácio de Silviano Santiago para edição da *Poesia completa* que sai na ocasião do centenário do poeta. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002 (Edição do Centenário).

muito antes de sua tradução de *Albertine disparue* vir à tona, em 1956. Era de se esperar, pois, que o poeta não só estivesse presente no momento solene em que o caixote, trazendo os primeiros exemplares de *À la recherche du temps perdu*, desembarcou na famosa Livraria Alves, em Belo Horizonte, como também figurasse entre os primeiros cinco rapazes a possuir um exemplar do segundo volume da série, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*. Como nos relata José Maria Cançado, o grande momento na Livraria Alves era justamente o da abertura dos caixotes de livros trazidos pelo último pacote vindo da Europa. Nesses caixotes, lembrava Emílio Moura:

vinham brochuras de toda espécie: edições da NRF [*Nouvelle Revue Française*], da *Calmann-Levy*, do *Mercure de France*, da *Revista do Ocidente*, tantas outras. Dinheiro para adquiri-las é que era um problema. Havia, porém, o crédito perigosamente instituído pelo Castilho [o gerente], com os aplausos do Kneipp [que dirigia a livraria]⁴⁵³

Em relação à chegada do famoso romance de Proust, Kneipp lembrava de que “na espreita, filando os pacotes de livros tão logo eles iam saindo da armação apertada dos caixotes, estavam, além de Drummond, Milton Campos, Pedro Nava, Alberto Campos e Eduardo Frieiro.”⁴⁵⁴

Ao contrário, no entanto, do que se poderia apressadamente supor, a relação entre a busca proustiana e a laboração da memória empreendida pelo poeta de *Boitempo* vai muito além de um pretense resgate do passado perdido. Esta é, inclusive, segundo a defesa de Paul Ricoeur⁴⁵⁵, uma das grandes tentações que a leitura do romance proustiano suscita: tomá-lo tão somente enquanto descrição de reencontros felizes entre sensação presente e passada. De modo que se apresenta de imediato um problema inicial: vencer a ilusão de que a resposta dessa “busca pelo passado” encontrar-se-ia no objeto da procura. Como explica Jeanne Marie Gagnebin a respeito⁴⁵⁶, ao redor do núcleo central que descreve a experiência propriamente

453 CANÇADO, 2012, p.89.

454 Ibid., p. 90.

455 Cf. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Marina Appenzeller. Tomo II. São Paulo: Papyrus, 1995, p. 233.

456 Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O rumor das distâncias atravessadas”. In: GAGNEBIN, 2009, p. 154-155.

dita na versão “definitiva” de *Em busca do tempo perdido* temos não somente a descrição de uma sensação repentina e da felicidade que ela provoca, mas, principalmente, a passagem da sensação enquanto tal para sua nomeação, isto é, seu reconhecimento. Em outras palavras, não se trata da sensação em si (o gosto da *madeleine* e a alegria por ele provocada) que determina o processo de escrita, mas a busca e a transformação, pelo trabalho da criação artística, do nome originário:

É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim. A bebida a despertou, mas não a conhece, e só o que pode fazer é repetir indefinidamente, cada vez com menos força, esse mesmo testemunho que não sei interpretar e que quero tornar a solicitar-lhe daqui a um instante e encontrar intacto à minha disposição, para um esclarecimento decisivo.⁴⁵⁷

Resistindo a essa primeira tentação de facilidade, o eu então se volta para si mesmo em vez de se dispersar nos objetos: “Deponho a taça e volto-me para o meu espírito. É a ele que compete achar a verdade. Mas como?”⁴⁵⁸. Essa busca é então evocada durante várias páginas nos termos de uma luta árdua, na qual o combate não está ganho, uma vez que a lembrança evocada pelo gosto da *madeleine* está, ao mesmo tempo, presente e perdida, e seu reencontro só se torna possível por meio de um longo processo de travessia, de prova, de escuta, de exploração tateante de um imenso território desconhecido – e não por uma espécie de *insight* mágico, como muitas vezes se interpreta. Busca, portanto, paradoxal, pois sendo, ao mesmo tempo, sujeito, objeto e território da busca, o espírito é, como diz Proust, um viajante num país simultaneamente estrangeiro e próximo.

Distante, portanto, de uma busca substancial dirigida para fora de si, pela qual se pudesse alcançar os dados perdidos do passado, o que o poeta parece buscar na saga proustiana é, na verdade, a lição que se traduz nos termos de uma radical disposição de escuta, em um “deixar-se afetar” por “essa idêntica sonoridade que não é o eco de fora, mas o ressoar

457PROUST, 2016, p.71-72.

458Ibid.

de uma vibração interna⁴⁵⁹ em direção a uma “coisa desconhecida” que se oculta e se envolve atrás de impressões de forma, de perfume ou de cor⁴⁶⁰.

É porque acreditamos na existência própria de certas coisas que vemos e que vão se acumulando no espírito – “uma pedra onde brincava um reflexo, um telhado, um som de sino, um cheiro de folhas, imagens inúmeras e diversas debaixo das quais há muito tempo jaz morta a pressentida realidade [...]”⁴⁶¹ –, que trazemos conosco o próprio objeto da procura, “pelo revestimento de imagens” sob as quais o encontramos ainda vivo. De tal forma que só pode resultar malgrado todo o esforço de busca pelo passado que ignore a natureza própria da lembrança: fratura emoldurada em uma espécie de imagem do instante, a lembrança que eclode faz explodir com ela uma atmosfera inteira de cintilações, de sentimentos e sensações, o que permite, de uma forma nunca completa, nunca substancial, experimentar o contato de uma aparência sempre renovada.

Se, portanto, “a recordação de certa imagem não é senão saudade de certo instante”⁴⁶², não se trata então aqui de procurar as semelhanças automáticas entre temporalidades diversas, já que os lugares e as coisas que conhecemos não pertencem ao mundo do espaço, onde os situamos para maior facilidade, pois a realidade que outrora conhecíamos não existe mais. É porque as coisas não são senão “uma delgada fatia no meio de impressões contíguas” que formam a nossa vida de então que o “esquecido” (“porque era insignificante e assim lhe havíamos deixado toda a sua força”) é justamente aquilo que melhor recordamos em nossa vida “tão pouco cronológica”, e na qual “interferem tantos anacronismos na sequência dos

459 “Tentamos achar nas coisas, que por isso nos são preciosas, o reflexo que nossa alma projetou sobre elas, e desiludimo-nos ao verificar que as coisas parecem desprovidas, na natureza, do encanto que deviam, em nosso pensamento, à vizinhança de certas ideias.” (PROUST, 2016, p.120)

460 Ver especialmente a maravilhosa passagem (que por razões óbvias me vejo impossibilitada de transcrevê-la nesta ínfima nota de rodapé) em que, após o misterioso encontro com as três árvores, em Hudimesnil, por trás das quais sentia “a existência de um objeto desconhecido, mas vago, que não pude atrair a mim”, o protagonista faz o caminho de volta, ouvindo as suas “oceânides”, acorrentado ao banco do carro “como Prometeu à sua rocha”. Não era a primeira vez que Marcel via aquele desenho formado pelas três árvores, e ainda que não pudesse encontrar na memória o lugar de onde pareciam haver-se deslocado, notou contudo que lhe fora muito familiar em outros tempos, acometendo-lhe, então, dúvidas se aquele passeio não seria uma ficção, um lugar onde estivera a não ser em imaginação, “a sra de Villeparisis uma personagem de romance, e as três velhas árvores a realidade que encontra a gente ao erguer os olhos do livro que estava lendo e que nos descrevia um ambiente onde nos pareceu que estávamos de verdade.” (PROUST, 2006, p. 352-355).

461 PROUST, 2016, p.227.

462 Ibid., p.508.

dias”⁴⁶³. Daí a contradição em procurar na realidade os quadros da memória, aos quais faltaria sempre o encanto que lhes vem da própria memória, porque a maior parte dela está oculta a nossos próprios olhares, num esquecimento mais ou menos prolongado:

numa viração de chuva, num cheiro de quarto fechado ou no cheiro de uma primeira labareda, em toda parte encontramos de nós mesmos o que a nossa inteligência desdenhara, por não lhe achar utilidade, a última reserva do passado, a melhor, aquela que, quando todas as nossas lágrimas parecem estancadas, ainda sabe fazer-nos chorar⁴⁶⁴.

O poeta, em busca dessas centelhas de vida que carregam consigo uma força de revelação que, no entanto, não se revela (tal como o poema), é como Swann, que contagiado por uma pequena frase da composição de Vinteuil descobre na música “a presença de uma dessas realidades invisíveis” em que deixara de crer, pois “mesmo quando não pensava na pequena frase, ela existia latente em seu espírito”, já que “tinha diante de si essa coisa que não é mais música pura, que é desenho, arquitetura, pensamento, tudo o que nos torna possível recordar a música.”⁴⁶⁵

Em sua força de imagem que desafia o automatismo do hábito e da repetição, a lembrança, como “essa coisa que não é mais música pura” senão arquitetura da ideia, mantém decerto íntima relação com o berço fecundo, zona intermediária entre o sono e a vigília, onde adormecem as imagens em estado nascituro de pulsação, e que costumamos chamar de imaginação. De tal modo que nessa verdadeira conquista do museu de sonhos a que se lança o olhar do poeta, destreinado de “ver” e acostumado a imaginar, importa muito mais a “ideia das coisas do que as coisas propriamente ditas”⁴⁶⁶.

Diferente do olho que vê – ofuscado pela luz, atormentado em distinguir, constatar, perscrutar, esclarecer, e que concorda a respeito daquilo que enxerga –, o olhar que imagina é

⁴⁶³ PROUST, 2006, p.266-267.

⁴⁶⁴ Ibid, p.267.

⁴⁶⁵ PROUST, 2016, p.263-264 e p.418-421.

⁴⁶⁶ Em novembro de 1980, em entrevista concedida a Leda Nagle, o poeta, que se mudara para o Rio de Janeiro em 1934, confessou não conhecer o Maracanã, a ponte Rio-Niterói, nem mesmo o metrô, justificando: “É que acho que as coisas não são tão importantes assim, não. É melhor ter uma ideia das coisas do que as coisas propriamente ditas. [...] Eu tenho pouca curiosidade. A minha curiosidade é toda interior. Eu gosto de imaginar as coisas.” (RIBEIRO, 2011, p.131).

um “abrir de olhos” do avesso: em íntima união com o dentro das coisas, ele não vê nada claro e nítido⁴⁶⁷. Mas, ao contrário de um negativo, parece ser justamente nessa ausência de “luz”, ou nessa impossibilidade/ desistência de querer e poder compreender, classificar, reconhecer, que repousa a soberania consciente de um olhar que goza da confluência vivificadora das imagens.

É porque se (re) dobra sobre o “si” das coisas que esse olhar se mostra capaz de tocar o outro (in) visível (das coisas). Talvez porque repouse sobre esse olhar que desautomatiza o que nós vemos com os olhos corriqueiros aquela capacidade de “sentir muito profundamente a presença virtual, as conexões infinitas, o conjunto das possibilidades da linguagem”⁴⁶⁸, em uma verdadeira ascese da disponibilidade a tudo aquilo que habita o nosso “verdadeiro meio, isto é, aquele no qual e às custas do qual vivem nossos sentimentos e nossos pensamentos.”⁴⁶⁹

E o que é o olhar infantil senão o exemplar por excelência do olhar que imagina?

Como já apontou Paul Valéry em sua deliciosa coletânea de anotações que pelo título e pela estrutura parodia os célebres “Pensamentos” de Pascal, se o primeiro movimento de uns é consultar os livros, o primeiro movimento de outros é olhar as coisas⁴⁷⁰. Advogando em favor daqueles que parecem ser os verdadeiros problemas filosóficos – ou seja, os que nascem em vida, a exemplo das sensações – não por acaso escolhe o escritor francês inserir a nota em

467Já no primeiro parágrafo da *Recherche*, Proust escreve: “[...] em seguida recuperava a vista, atônito de encontrar em derredor [em redor de mim] uma obscuridade, suave e repousante para os olhos, mas talvez ainda mais para o espírito, ao qual se apresentava como algo [uma coisa] sem causa, incompreensível, algo de verdadeiramente obscuro [uma coisa verdadeiramente obscura]”. Jeanne Marie Gagnebin, no posfácio que escreve ao primeiro volume da recente edição brasileira, explica que esse abrir de olhos que não vê nada claro e nítido opera um verdadeiro desvio sistemático da grande metáfora da luz e da visão como imagens do conhecimento: “O ‘eu’ contempla a escuridão, a olha, abre os olhos para ‘fixar o caleidoscópio da escuridão’, dirá Proust na página seguinte. As trevas adquirem assim diversas mudanças cativantes. A escuridão não é apenas um repouso para os olhos [...], mas ‘talvez mais ainda para meu espírito’ [...]. Em vez de fugir das trevas, de acender a luz e de reencontrar o contorno bem definido das coisas, o narrador goza da escuridão, repousa sobre sua incompreensibilidade [...]”. Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Entre sonhos e vigília: quem sou eu?”. In: PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016, p.550.

468 VALÉRY, 2016, p.24.

469“É desse ambiente interior que se constitui nosso sangue e nossos humores”, dirá Valéry, “e cuja transformação periódica em si mesmo, assim como suas flutuações de composição, são as dominantes de nossa vida”. Nesse “Oceano de tempestades químicas, de salinidade constante, cuja maré tem nosso coração por astro”, banham-se, pois, “todos os elementos nervosos que são aquilo que somos...na medida em que ignoramos. (Ibid., p.63-64).

470 Ibid., p.21.

questão justamente entre “Falsos filósofos” e “Perguntas da criança que é o filósofo”⁴⁷¹. Isso porque, como nos explica o próprio Valéry, despojada de formas solenes ou severas, a pergunta do filósofo genuíno só pode ser infantil: interrogante, a criança é um animal curioso, cuja ingenuidade parece resultar de uma singular capacidade associativa que vê nas coisas mais díspares uma relação de afinidade.

Enquanto o adulto pensa que sabe demais e acredita com demasiada rapidez naquilo que sabe, recusando-se, a cada instante, em escutar o ingênuo que carrega consigo, e até mesmo reprimindo a criança que nele habita⁴⁷², o infante, em sua radical disposição em assumir o espanto do não-saber como o lugar de sua morada⁴⁷³, acaba por reconhecer, mesmo no conteúdo da mais insignificante experiência, o esplendor das primeiras vezes.

Assim como o poeta Manuel Bandeira que se considerava "nascido para a vida consciente" em Petrópolis, lá de onde datavam suas mais antigas reminiscências⁴⁷⁴, Carlos Drummond de Andrade se reconhecia "inoculado pelo vírus da literatura" desde Itabira, sua terra natal. Antes mesmo das revistas *Fon-Fon* e *Careta*, e de jornais como a *Gazeta de Notícias*, que o menino devorava desde que aprendera a ler, ou mesmo dos vinte e quatro volumes da *Biblioteca Internacional de Obras Célebres*, com que o pai o presenteara⁴⁷⁵, era a

471 A exemplo do que Nietzsche já assegurava na sua *Segunda consideração intempestiva* em relação ao filosofar do homem moderno – político, acima de tudo, e limitado à aparência erudita – Valéry chama de “Falsos filósofos” os que, “aprendem”, em programas engendrados pelo ensino de filosofia, problemas que não sentem porque não os inventaram. De modo que, como se explicita em “Perguntas da criança que é o filósofo”, não é difícil encontrar justamente no infante a figura do pensador (“Pascal, por exemplo”), já que pela curiosidade interrogante da criança o Homem perde “a majestade de tigre resignado a ser magnificamente aquilo que é” (VALÉRY, 2016, p.21-22).

472 "Se ela interroga, nós rechaçamos sua curiosidade, que tratamos por pueril, e que é sem limites, sob o pretexto de que estivemos na escola, onde aprendemos que existe uma ciência de todas as coisas, a qual poderíamos sempre consultar; e que seria perder nosso tempo se pensássemos, segundo nós mesmos e somente por nós mesmos, em tal objeto que de repente nos arrebatava e nos solicita uma resposta. Sabemos demais, talvez, que existe um capital imenso de fatos e teorias, e que encontramos, ao folhearmos as enciclopédias, centenas de nomes e palavras que representam essa riqueza virtual [...]". VALÉRY, Paul. *O homem e a concha*. São Paulo: Lumme Editor, 2018a, p.15.

473 BLANCHOT. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 364-365.

474 "[...] Uma corrida de ciclistas, um bambual debruçado no rio (imagino que era o fundo do Palácio de Cristal), o pátio do antigo Hotel Orleans, hoje Palace Hotel...Devia ter eu então uns três anos." BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. São Paulo: Global, 2012, p.25-26.

475 Cf. Entrevista concedida a Fernando Sabino, originalmente publicada no *Jornal do Brasil* em 22 de julho de 1974. Cf. RIBEIRO, 2011, p. 91.

forma visual das palavras e as próprias coisas despercebidas pelos olhos corriqueiros dos adultos o que exercia sobre o pequeno Carlos uma espécie de "fascinação inconsciente". Em entrevista concedida a Bella Josef para *O Globo*, em 1982, revelou: "Gostava muito das letras antes de saber ler: o papel com desenhos e riscos me causava uma sensação muito forte. Em matéria de literatura, para mim, tudo veio desse primeiro contato com a palavra impressa."⁴⁷⁶

Extraindo das coisas aquela lição bandeiriana de uma atitude de apaixonada escuta diante do mundo, dos seres e das palavras comuns, segundo a qual "a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas"⁴⁷⁷ – o olhar do menino então se voltava em atenção às coisas mais insuspeitadas, por vezes diluídas e até mesmo invisibilizadas na rotina caótica do mundo utilitário, como aquele particular “Canto de sombra” (*Boitempo* III)⁴⁷⁸, esquecido no quintal:

O canto de sombra e umidade no quintal.
Do muro de pedra escorre o fio d'água,
manso, no verde limoso, eternamente.
Uma gota e outra gota, no silêncio
onde só as formigas trabalham
e dorme um gato e dorme o futuro das coisas
que doerão em mim, desprevenido.
Crescem, rasteiras, plantas sem pretensão
de utilidade ou beleza.
Tudo simples. Anônimo.
O sol é um ouro breve. A paz existe
na lata abandonada de conserva
e no mundo.

Tudo é manso e eterno no tempo da lembrança-infância: o fio d'água que escorre do muro de pedra, as formigas que trabalham, o gato que dorme, o futuro que espera – “Tudo simples. Anônimo”.

Aquilo que é sem autoria ou que não tem assinatura do criador é anônimo. Mas anônimo é também o “obscuro”, aquilo que ainda não recebeu um nome, ou que se situa antes, anterior ao nome, evocando, assim, a ideia pregressa do estado nascituro, condição

476 Ibid., p. 91.

477 BANDEIRA, Op.Cit., p.27.

478 ANDRADE, 1979, p.27.

singular daquilo que ainda repousa na escuridão, nessa zona intervalar e fecunda da imaginação, instalada no hesitante limite entre o sonho e a realidade, quando uma coisa ainda não é “coisa”, mas ideia da coisa, e que pode, por isso mesmo, ser também outra e até mesmo o impensado. De uma nudez, portanto, essencial – não aquela provocada, mas uma espécie de silêncio fértil, para alguém de toda a figura e de toda a palavra, embora não hostil à palavra –, o anônimo se coloca em consonância com o fundo da vida, “com o ouvido que escuta o bater do coração do universo”⁴⁷⁹.

Anterior também à criação do homem, que designa ao mesmo tempo que reduz, justamente pelo nome, toda criação à função de instrumento ou objeto, destinado a um fim, nele, “só as formigas trabalham”, e mesmo as plantas não servem à finalidade imediata do homem, já que crescem “sem pretensão de utilidade ou beleza”, não para serem colhidas e funcionarem, assim, como alimento ou moeda de troca. Tudo é eterno porque as coisas repousam em sua imanência⁴⁸⁰, isto é, em sua natureza íntima: o canto úmido de sombra no quintal, o fio d'água que escorre do muro de pedra limoso e a lata abandonada de conserva não foram descobertos ainda pela inquieta agitação do adulto, que ali veria tão somente um problema a ser solucionado, uma tarefa a ser resolvida. Mesmo o sol é um ouro “breve”, sem a pretensão de servir aos anseios organizadores do dia, de tarefas e agitações da vida comum, que se estende muito além de o sol já ter se posto.

Anônimo, nesse sentido, é o tempo da lembrança-infância, quando não foram as coisas ainda destituídas de sua imagem⁴⁸¹. Com efeito, pelo entendimento blanchotiano, e que, como temos visto, pode, em certa medida, ser estendido ao caso drummondiano, isso significa dizer que ao contrário de uma linguagem, a qual, mais do que as outras, abrigaria ou mesmo legitimaria as imagens, é provável que a poesia comporte a alusão a uma transformação “muito mais essencial”: nesse sentido, o poema não seria um poema porque compreenderia “certo número de figuras, de metáforas, de comparações”; o poema, pelo contrário,

479MOLDER, Maria Filomena. *Símbolo, Analogia e Afinidade*. Lisboa: Edições Vendaval, 2009, p.58.

480 A esse respeito, ver as discussões que se seguem em relação à acepção bataillana do termo, na seção 4.2 deste.

481BLANCHOT, 2011a, p.42.

apresentaria “a particularidade de que nada nele constitui imagem.”⁴⁸² Pois, se ao contrário da linguagem do pensamento, não somos, na fala poética, devolvidos ao mundo (já que nela o mundo mesmo se cala), então, dizendo respeito mais propriamente a um fundamental “emudecimento” do mundo em prol do “aparecimento” das coisas, o poema, pela linguagem poética que o constitui, deixaria assim de ser a “fala” de uma coisa para ser somente a “fala” da própria linguagem⁴⁸³. O que, por sua vez, significa dizer que as palavras, enquanto detentoras, em si mesmas, de sua própria finalidade, não serviriam aqui para “designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém”; sob tal perspectiva, o poema, enquanto “potente universo de palavras cujas relações, a composição, os poderes, afirmam-se, pelo som, pela figura, pela mobilidade rítmica”, apresenta-se então como um espaço unificado e “soberanamente autônomo”, uma vez que, nele, “a linguagem nunca é real em nenhum dos momentos por onde passa”, porquanto afirma-se não tendo realidade senão nesse todo.⁴⁸⁴

Se, portanto, o anônimo pode ser entendido como o des-conhecido, ou seja, aquilo que não se conhece porque não tem nome, não seria então despropositado pensar que ele é também, em certo sentido, aquilo que, por uma transgressão regressiva, sofreu uma radical inversão – do conhecimento do ser nomeado à sua potência anônima de coisa: inaugurando, pois, uma verdadeira crise do conhecimento, na medida em que estabelece uma abertura do pensamento em direção à sua reviravolta, isto é, do objeto à ideia, da coisa à imagem, eis o que nos parece se apresentar como o paradigma fundamental instaurado pela regressão transgressiva do olhar disponível, tomado aqui em sua faceta representativa do olhar infantil.

Embora em sua relação possível com a modernidade poética se possa tomar o olhar imaginativo infantil, em sua irresponsabilidade transgressora, como aquilo que, “distorcendo” a realidade, em seu confronto com o convencional, inaugura um novo entendimento do ver⁴⁸⁵, não significa, com isso, dizer que tal relação se dê pela recuperação de uma linguagem espontaneísta e desprovida de qualquer esforço construtivo: pelo contrário, já que não se trata

482 Ibid., p.26.

483 Ibid., p.35. Na segunda parte de *O espaço literário*, Blanchot comenta “A experiência de Mallarmé”, a partir da proposição de que o poema (a literatura) estaria vinculado a uma “fala” específica, a qual não seria possível “interromper-se” (Ibid., p.29). O poeta, nesse sentido, seria seu “intérprete, o medidor, que lhe impôs o silêncio, pronunciando-a.” (Ibid.)

484 Ibid.

propriamente do olhar “da” criança, mas de uma inversão possível, instaurada no pensamento a partir de certo modo de olhar selvagem, determinantemente infantil e, portanto, regressivo, no sentido de que se coloca em direção ao “antes” das coisas “conhecidas” (porque logicamente nomeadas), é que se pode então entender tal relação como resultado de uma técnica consciente de feitura, neste caso, do verso. De modo que se o canto de sombra, invisibilizado no mundo das coisas correntes, verdadeiramente “aparece” em sua intimidade anônima, traduzida no poema, é só porque o já visto foi um dia esquecido para que retornasse agora por uma frincha, por uma dissonância de temporalidades indistintas em vertigem, a partir da decisiva exposição de um olhar que se abre para o avesso⁴⁸⁶.

Por tal razão é que se toma o movimento descrito por esse olhar em sua potência regressiva tanto quanto transgressiva, já que se mostra capaz não só de abrir, no mundo visível dos adultos, isto é, o mundo das ideias prontas, a radical possibilidade de vertigem, de “desvairar os conceitos, de os fazer proliferar em sua capacidade de convocar imagens”⁴⁸⁷, mas de também, com ela, colocar em evidência justamente um modo de conhecimento da infância esquecida, ou melhor dizendo, um modo esquecido de conhecimento (porque apagado, encoberto ou mesmo ofuscado pelas luzes do conhecimento lógico, racional), próprio do olhar infantil, pelo qual as coisas, desprovidas de nome, já (ou ainda) não fazem doer, simplesmente porque na infância “dorme o futuro das coisas” que doerão mais tarde.

4.2 “No gado é que dormimos / e nele que acordamos”⁴⁸⁸

Em *Espelho da tauromaquia*, Michel Leiris nos chama a atenção para a potência inerente a certos lugares, acontecimentos e até mesmo objetos, capazes de nos pôr em contato, ainda que por um brevíssimo instante, com aquilo que há em nós de mais profundamente

485Cf. ANDRADE JR., Antonio Francisco de. Com olhos de ver: poesia e fotografia em Manoel de Barros. In: CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; PEDROSA, Célia. (Org.) *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7letras, 2006, p.51-64.

486 A esse do movimento regressivo do olhar, ver especialmente o texto de Georges Bataille, intitulado “Chaminé de fábrica”. In: BATAILLE, Georges. *Documents*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018, p.129-131.

487Ibid., p.276.

488 “Boitempo”. In: ANDRADE, 1968, p.59.

íntimo, de impenetravelmente oculto, trazendo à superfície insipidamente uniforme em que habitualmente deslizamos mundo afora, alguns dos elementos que pertencem com mais direito à nossa vida abissal⁴⁸⁹.

Entre esses fatos potencialmente reveladores, cada vez menos frequentes numa época como a nossa, esmagada pela necessidade imediata e pelo divórcio do homem consigo mesmo, certos acontecimentos trágicos ocupariam lugar de eminência já que, segundo Leiris, a eles caberia o privilégio de nos suscitar a ilusão de uma revelação que se legitima “a nossos próprios olhos”, tomando ares de experiências últimas ou cruciais, em virtude de alguma afinidade secreta que neles, talvez, revele-se com maior intensidade que em todos os outros⁴⁹⁰.

Se se pode dizer que, ao menos simbolicamente, qualquer atividade estética legítima traz consigo sua porção trágica – aqui entendida nos termos de uma verdadeira necessidade vital que para o verdadeiro artista se impõe, isto é, “de ser autêntico, de participar por inteiro daquilo que criou, e de ir até o fim, sem que intervenha qualquer trapaça”⁴⁹¹ – então talvez se possa pensar que diante da puerilidade meticulosa do olhar infantil, em cuja capacidade regressiva repousa a potência de revelação, uma evocação como aquela do boi, que ressurge em *Boitempo* especialmente nos dois poemas de que nos ocuparemos agora, “O belo boi de Cantagalo”⁴⁹² e “Destruição”, apresenta-se, então, como via de acesso possível a esse íntimo espaço ao mesmo tempo de revelação e de reconhecimento, a que se refere Leiris.

O boi, como sabemos, já aparecia na poesia de Drummond muito antes do surgimento da série memorialista que lhe faz referência já no título: o motivo aparece pela primeira vez no livro *José*⁴⁹³, retorna em “Episódio” (*A rosa do povo*)⁴⁹⁴ e em “Um boi vê os homens”

489 LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.p.11-12.

490 A arte tauromáquica assume, para Leiris, o aspecto de um desses fatores reveladores que esclarecem partes obscuras de nós mesmos, na medida em que agem por uma espécie de simpatia ou semelhança, cuja força emotiva deriva do fato de serem espelhos que guardam, já objetivada e como prefigurada, a imagem mesma de nossa emoção (Ibid., p.15).

491 Ibid., p.19.

492 ANDRADE, 1979, p. 13.

493 “O Boi”. In: ANDRADE, 1967, p. 122.

494 Ibid., p. 156-157.

(*Claro enigma*)⁴⁹⁵, no qual o ponto de vista passa do olhar humano para o do olhar bovino, que ruma seu próprio saber sobre os homens, caracterizados em seu “vazio interior que os torna tão pobres e carecidos/ de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme”.

Enquanto motivo específico, no entanto, o boi está muito longe de constituir qualquer novidade temática. Mitificado em várias culturas, desde o Antigo Egito (onde era tido como animal sagrado), passando pelo alfabeto hebraico arcaico (cuja primeira letra, *Aleph*, era representada por uma pictografia da cabeça de boi)⁴⁹⁶, até a Grécia Antiga (na mitologia, tanto Zeus quanto Dionísio eram frequentemente associados ao touro⁴⁹⁷; isso sem contar as valiosas oferendas sacrificiais do holocausto e da hecatombe), o boi acabou por adquirir, por assim dizer, “vida própria”, como uma espécie de imagem cifrada, corrente e enigmática.

O motivo bovino foi também largamente aproveitado pelas artes plásticas, especialmente em sua forma cadavérica. Basta lembrar que no século XVII, *O boi esfoldado*, de Rembrandt, conseguiu chocar os espectadores ao revelar, em primeiro plano, a imagem de

495 Ibid., p. 238.

496 *Aleph* passou a ser *Alpha* no alfabeto grego mais antigo, tornando-se, posteriormente, o “A” romano, de onde a forma e o valor em geral foram transmitidos aos povos que mais tarde adotaram o alfabeto latino. Para muitos estudiosos da Torá, em *Alef* simboliza-se mistério da unicidade divina entre a ligação de Deus e o homem. Acrescente-se a isso o fato de que o valor numérico de *Alef* corresponde tanto ao equivalente a mil (a humanidade), quanto ao número um (o corpo unificado divino). É interessante notar que a palavra Deus (*El*) vem da raiz pictográfica primitiva representada pela cabeça de um boi (poder) e o cajado de um pastor (jugo, autoridade). Os antigos Hebreus viam a si mesmos como o animal mais novo e inexperiente que necessitava de Deus, o animal mais forte, a guiar o jugo. RASKIN, Aaron L. “O que é um alef?”. In: Chabad, s/d. Disponível em: <http://www.chabad.org.br/biblioteca/artigos/alef/home.html>, Acesso em: 09 out. 2018. No conhecido conto borgeano, “Aleph” é o ponto que reúne “tudo ao mesmo tempo, e agora”. A letra hebraica simbolizaria, assim, uma tentativa de representar essa encruzilhada, ou tudo num ponto, do arrolamento e da significação, que passa, certamente, pelo arquivo mítico e místico que é o alfabeto hebraico e suas relações com o sagrado. Apesar de (ou justamente por) não ser articulada, a letra Aleph é raiz e começo de toda articulação, e nela estão contidas, segundo a tradição judaica, todas as outras letras. Ver BLANCHOT, Maurice. “O infinito literário: o Aleph”. In: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.136.

497 O primeiro, toma a forma do animal no rapto de Europa. Explica Karoly Karényi que “o animal devia ter um poder especial de sedução, pois a própria Europa sentou-se no dorso dele e consentiu em que ele a transportasse por sobre o mar” até Creta, como se o encantamento exercido sobre ela, por Zeus, tivesse sido o mesmo exercido pelo deus-touro Dionísio (2015a, p.101). A propósito, este último, o mais jovem filho imortal de Zeus, era apelidado, em Lerna, “Bugenes, o Filho do Touro” (Id., 2015b, p.26). Na história da família de Minos, sábio rei e legislador terreno de Creta, tornamos a encontrar a figura do animal. Pasífae, cujo nome conhecemos como designação da Deusa da Lua, esposa de Minos, teria se apaixonado por um touro radiante, maravilhosamente belo, que um deus – Zeus ou Posídon – havia mandado para Creta, embora se assevere que esse touro tenha sido ainda outra manifestação do próprio Zeus. Consegui do mestre-artífice Dédalo que construísse uma vaca e escondeu-se dentro dela. O touro iludido, juntou-se com a rainha e gerou o Minotauro, o “touro de Minos”, monstro com corpo de homem e cabeça de touro, também chamado de Astério ou Astérion (2015B, p.152-153).

uma situação tão funesta e ao mesmo tempo recorrente. Nesta obra, segundo Pierre Cabanne⁴⁹⁸, as mudanças de valor tonal das sombras do ambiente, com reflexos de luz em pequenas áreas da arquitetura interna, foram usadas, pelo artista, para integrar visualmente as formas: vermelhos e ocres se combinam para sugerir os vestígios de sangue ainda fresco, ao passo que os negros do fundo aquecem os vermelhos da carne e aumentam ainda mais a claridade dos brancos. A plasticidade da tinta, aplicada de forma espessa com pinceladas soltas, mas vigorosas, aliada à luz fixada sobre a carcaça destacam, em primeiro plano, a corporalidade animal representada, ao mesmo tempo que revelam as características anatômicas do malgrado bovino: texturas fibrosas, músculos, gorduras e fragmentos de ossos aparentes em toda a sua organicidade. Em resumo: uma verdadeira sinfonia pictural que acaba por transformar a presença desse grande volume de carne crua incomodamente bela aos olhos do observador. É somente em segundo plano, sob uma segunda fonte de luz a meia altura proveniente da divisão contígua, que se distingue o busto de uma mulher. De modo que ao retratar a carcaça com “a mesma intensidade e ênfase luminosa com que pintaria uma cena bíblica”, por exemplo, Rembrandt se torna, de certa forma, solidário com a carne, permitindo-nos, assim, olhar para a carcaça animal como um “objeto” a ser revelado pela ação do pintor. Ao contrário, pois, das obras iniciais de Rembrandt, em que a narrativa ocupava a atenção do artista, em *O boi esfolado* é o aspecto visual da carcaça que se destaca e até mesmo suplanta uma possível narrativa secular característica da pintura de gênero. O pioneirismo da pintura holandesa, aliás, já era notado por Hegel que, conforme nos assegura Jacques Rancière, lia na “redescritção” operada pelas obras de Rembrandt, Rubens, Gerard Dou, Teniers ou Adrian Brouwer a elaboração da nova visibilidade de uma pintura “plana”, ou de uma pintura “autônoma”⁴⁹⁹.

Nos anos seguintes, muitos artistas posteriores ao mestre holandês aproveitaram-se do mesmo motivo, como é o caso de Lovis Corinth (*No matadouro*, 1893; *O boi abatido*, 1905),

498 CABANNE, Pierre. *Rembrandt*. Lisboa: Editorial Verbo, 1993, p.112.

499 “O verdadeiro tema dos quadros desprezados, explica Hegel, não é o que vemos de início. Não são cenas de taberna, episódios da vida burguesa ou acessórios domésticos. É a autonomização desses elementos, a ruptura dos “fios da representação” que os atavam à reprodução de um modo de vida repetitivo. É a substituição desse objetos pela luz de sua aparição. A partir daí, o que acontece na tela é uma epifania do visível, uma autonomia da presença pictural.” (RANCIÈRE, 2012, p. 87)

Chaim Soutine (cuja série de bois esfolados foi inspirada em Rembrandt)⁵⁰⁰, Francis Bacon⁵⁰¹ (*Figura com carne*, por exemplo, quadro de 1954 baseado em obra de Diego Velázquez), John LeKay (*Este é o meu corpo, este é o meu sangue*, de 1987) e, mais recentemente, Damien Hirst (*Em nome do Pai*, 2005) e Anish Kapoor, cuja exposição organizada pelo Rijksmuseum, de Amsterdã, entre os anos de 2015 e 2016, colocou as obras viscerais do artista indiano em diálogo com a mestria do pintor holandês⁵⁰².

500 A série de aves mortas e coelho enforcado (1925-1926), por sua vez, é inspirada na obra de Chardin. Segundo as informações fornecidas por Tonica Chagas, por ocasião da mostra com as obras do pintor, ocorrida no Museu de Nova Iorque no ano de 2018, “das lembranças de menino em Smilovitchi”, a vila russa onde nasceu, nunca lhe saiu da cabeça “ter visto um açougueiro, seguindo a tradição judaica, cortar e sangrar a garganta de um ganso: 'Eu quis gritar, mas a aparência e a alegria dele prenderam o grito na minha garganta', contou anos depois, quando já era um dos grandes pintores que surgiram em Paris nas primeiras décadas do século 20. 'Sempre sinto o grito ali... Era esse grito que eu tentava libertar.’” A emoção que então Soutine silenciou na infância, explica a jornalista, “ressou em carcaças bovinas, aves degoladas e peixes de olhos esbugalhados que ele pintou, obsessivamente, por cerca de três décadas”. Para pintar a carcaça de boi, “remontou no estúdio a cena de *O Boi Abatido* (ou *O Boi Esfolado*), pintado por Rembrandt em 1655, que viu no Louvre”. As pessoas se espantavam “ao vê-lo arrastando grandes pedaços de carne de algum matadouro para pendurá-los nas vigas do seu estúdio em Montparnasse. Eram constantes as reclamações de vizinhos por causa do mau cheiro dos bichos mortos e suspeitou-se de um assassinato quando o sangue de um deles escorreu por debaixo da porta para o corredor”, já que Soutine costumava derramar sangue sobre a carne apodrecida para preservar a imagem de um animal recém-abatido e dar aparência fresca à carne. Cf. CHAGAS, Tonica. Museu de Nova York abre mostra com obras do pintor Chaim Soutine. *Estadão*, São Paulo, 15 ago. 2018. Seção Cultura. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,museu-de-nova-york-abre-mostra-com-obras-do-pintor-chaim-soutine,70002451678>. Acesso em: 3 mar. 2018.

501 Bacon se destacou na pintura figurativa do século XX com sua arte transgressiva. Em *Entrevistas com Francis Bacon*, o artista comenta a conexão com a carne em sua obra: “Nós somos carne, somos carcaça em potencial. Sempre que entro num açougue penso que é surpreendente eu não estar ali no lugar do animal. Mas usar a carne dessa maneira particular talvez seja igual à maneira como alguém usaria a coluna, porque estamos sempre vendo imagens do corpo humano através de chapas de radiografia e isso obviamente modifica o modo como se pode usar o corpo. Você deve conhecer o belo pastel de Degas na *National Gallery*, de uma mulher lavando suas costas. E você pode ver bem lá no alto da coluna que o osso quase sai para fora do corpo. Isso dá uma tal força e imprime uma tal distorção que você passa a perceber a vulnerabilidade do resto do corpo, mais do que se Degas tivesse desenhado a coluna subindo naturalmente até o pescoço. Ele quebra a coisa para que ela pareça saltar da pele. Não importa se Degas fez isso de propósito ou não, é este detalhe que torna o quadro ainda mais admirável, pois você de repente passa a perceber tanto a carcaça quanto a carne, que em geral ele simplesmente pintava cobrindo os ossos” (SYLVESTER, 2007, p.46). Quando indagado se o tema da crucificação pertenceria àquela categoria que levou os críticos a ressaltar o que chamaram de elemento de horror em sua obra, respondeu: “Bem, não há dúvida de que eles sempre ressaltaram esse lado do horror. Mas eu não sinto muito isso em minha obra. Nunca procurei o horror. Basta que se observem as coisas e se saiba ler nas entrelinhas para concluir-se que as coisas que eu fiz não enfatizam este lado da vida. Quando você entra num açougue e vê como as carnes podem ser bonitas e depois pensa nisso, é que percebe todo o horror da vida – da coisa que come uma a outra. É como todas essas idiotices que se dizem das touradas. As pessoas comem carne e depois se queixam da existência de touradas; elas recriminam as touradas, mas estão lá cobertas de peles e com enfeites de pena no cabelo” (Ibid., p.47-48). Cf. SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Especialmente no Brasil, além do imaginário cultural a que o motivo bovino se encontra atrelado, o boi desempenha também uma importante função no aspecto socioeconômico, ainda mais no caso de Drummond, tendo sido seu pai, o coronel Carlos de Paula Andrade, um dos maiores criadores e comerciantes de mulas do estado de Minas Gerais⁵⁰³ – não por acaso, o termo pecúnia, com o significado de “dinheiro”, origina-se do o termo *pecus*, “gado”⁵⁰⁴.

Era de se esperar, portanto, que tanto “Destruição” quanto “O belo boi de Cantagalo” se encontrassem, como de fato ocorre, inseridos justamente em seções que fazem referência à fazenda que fora legada pela família a Drummond e ao seu irmão, Altivo⁵⁰⁵, e que serviu de palco a um período no qual o poeta parecia “pouco agradecido à vida”, principalmente pelo fato de ainda não ter ganho nenhum dinheiro pelos próprios meios⁵⁰⁶.

502 Anish Kapoor nasceu em Bombaim, Índia e é considerado um dos criadores da nova escultura britânica. Participou da Bienal de Veneza, recebendo o Prêmio Duemila e o *Turner Prize*. Na exposição citada, Kapoor apresenta três relevos intitulados *Objeto Interno em Três Partes*, trabalhados a partir de camadas de resina vermelha e branca, além de silicone, simulando o aparecimento de pedaços musculares de carne crua.

503 CANÇADO, 2012, p.29.

504 BECHARA, 2010, p. 27.

505 Conforme as primeiras edições, “O belo boi de Cantagalo” encontra-se na seção “Fazenda dos 12 Vinténs ou do Pontal e terras em redor”, de *Boitempo* III, enquanto que “Destruição”, de *Boitempo* II, insere-se na seção “Fazenda dos 12 Vinténs, ou do Pontal”; na edição do centenário de *Poesia completa* (2002), novamente em “Fazenda dos 12 Vinténs ou do Pontal e terras em redor”, “O belo boi de Cantagalo” e “Destruição” apresentam-se em sequência, seguidos imediatamente de “O fazendeiro e a morte”.

506 CANÇADO, 2012, p.119. Embora tenha se mudado para Itabira em 1926 com o intuito de assumir a fazenda em questão, já casado e dividido entre a ajuda financeira e a censura muda do pai, a vida no interior não pareceria atrair o poeta, nem lhe trazer boas recordações, conforme atesta a correspondência do escritor à época. A resistência é estimulada, em grande medida, por Mário de Andrade que aconselha o amigo a não temer os efeitos da cidade pequena, aproveitando os benefícios decorrentes da vida ao ar livre. Em 8 de junho de 1926, Mário escreve: “Conselho final: deixe de colecionar selos e coleccione bichinhos esquisitos barbuletas besouros etc. É muito mais ar-livrista e higiênico.” (ANDRADE; ANDRADE, 2002, p. 223-225) As orientações de Mário parecem ajudar o poeta, de início, a olhar a cidade com um pouco mais de ternura: “Itabira é coisa deliciosa, gostosa na boca... [...] Outro dia levei um tombo do cavalo em frente à casa dum irmão meu, além disso levei um coice e não tive nada... Tudo é admirável. Tudo é gostoso e bom.” (Ibid., p.237-239) Um mês depois, no entanto, volta a lamentar: “Estou de novo neste fim de mundo, precisando ser consolado.” (Ibid., p.244) Drummond permaneceu ainda em Itabira por pouco tempo como professor no Ginásio Sul-Americano, cargo obtido por intermédio do irmão Altivo. Por esses mesmos dias, por cinquenta contos de réis, o mesmo Altivo comprou do irmão, então definitivamente rompido com a sua curta experiência de proprietário rural, a sua parte na Fazenda do Pontal. Em fins de 1926, o poeta começou a trabalhar no *Diário de Minas*, quando então se muda para Belo Horizonte, mostrando-se aliviado: “Sabe que me mudei de Itabira? Mudei. Não pretendo mais voltar pra lá.” (Ibid., p.252-255).

Além de Drummond, outro poeta se ocupava, em seu penúltimo livro – *Opus 10*, de 1951 – da laboração em versos, também memorialísticos, desta estranha imagem evocada: rolando sem vida pelas águas da enchente “entre destroços do presente”, o “Boi morto” de Manuel Bandeira – esse “boi espantosamente, sem forma ou sentido” – expressa decerto variados graus de um explícito assombro diante do desperdício absurdo e brutal de um ser imenso que é arrastado pelas forças da natureza.

Conforme nos mostra Davi Arrigucci Jr. em sua leitura magistral⁵⁰⁷, em “Boi morto” a imagem da morte transita ao longo de toda a construção poemática, principalmente pela relativa autonomia do sintagma que a comporta (o mesmo que intitula o poema), formado por um substantivo e um particípio passado com função de adjetivo, tal qual uma peça inteiriça e indivisível. A insistência no retorno da imagem do boi morto (repetida quatorze vezes ao longo de dezoito versos) chega a conferir a força de anular até mesmo a diferença de divisão interna dos segmentos sintáticos, como acontece em “Onde rola, enorme, o boi morto, / Boi morto, boi morto, boi morto.”⁵⁰⁸

Repetição semelhante também se verifica em “Destruição” (*Boitempo II*):

No pasto mal batido
 morre o zebu picado de cobra
 morre o zebu vindo de Cantagalo
 com que rebuliço de estrada de ferro
 com que sacrificio de estrada de barro
 com que orgulho de dono da terra
 morre o boi indiano
 com que silêncio de urubus
 na tronqueira perto.

Chama a atenção, na leitura do poema, o modo pelo qual o poeta reconstrói a fatídica cena da morte de um zebu, a partir de insistentes paralelismos que parecem “nivelar”, em

507 ARRIGUCCI JR., Davi. “Entre destroços do presente”. In: ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildades, Paixão e Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.233-255.

508 “No verso final da estrofe, os três acentos principais recaem sobre a mesma vogal /o/, aberta nos dois primeiros casos e fechada no último, sempre acompanhada de uma vibrante /r/, anteposta no primeiro e posposta nos demais casos. Esta assonância dos /oo/, que tendem ao fechamento, acompanhada pela aliteração cada vez mais simétrica da vibrante /r/, que tende à posposição, preparam por assim dizer a uniformidade completa do ritornelo, [...] anulando toda diferença pelo retorno do mesmo.” (ARRIGUCCI JR., 2009, p.243)

alguma medida, as sinuosas variações, decerto já sugeridas pela própria disposição dos versos: com efeito, se do “rebuliço” dos novos tempos salta-nos à vista, enquanto signo de modernidade, aquela dureza bem itabirana da “estrada de ferro”, do tempo de outrora, por sua vez (que no entanto ainda se mostra presente), afirma-se o “sacrifício” traduzido pela traiçoeira “estrada de barro”. Ambas, no entanto, aproximadas em hendecassílabos de correspondente acentuação, ao mesmo tempo que, pela disposição gráfica dos versos, parecem constituir o ponto alto ou limite da composição: note-se, para tanto, que é justamente o quinto verso aquele que, de certa forma, secciona ou delimita o poema em duas partes semelhantes.

Para além do verdadeiro trabalho de atualização do passado que se processa na poesia de *Boitempo* a partir do choque – neste caso, da justaposição – entre a aparência parálitica do mundo antigo e a perspectiva da perplexidade diante do novo que então se apresenta, haveria ainda que se notar aqui o estranho movimento descrito pelos já assinalados paralelismos, distanciados em temporalidades distintas ao mesmo tempo que aproximados por aquilo mesmo que os anula – a própria morte, em insólito retorno –, aprisionando, por isso mesmo, a soturna narrativa que se tece, pelo menos à primeira vista, em uma espécie de malfadada repetição. Note-se, para tanto, que apesar da distância (em diversos níveis) que separa o “orgulho” de dono da terra e o “silêncio” dos urubus, ambos se aproximam por aquilo que os atravessa: mais, no entanto, do que simplesmente “a morte” do boi, é justamente o ato presente, imediato, instantâneo até, daquilo que “morre” o que parece, em alguma medida, igualar a distância que separa os versos, tanto quanto distanciar as intenções que aproximam os atos: o fazendeiro que lamenta a morte; os urubus que sobrevivem dela.

Não por acaso, ao longo dos nove versos, a imagem da morte se repete diretamente em três. Em outros quatro, o lamento indignado em torno do fato também se repete, indicando, malfadado o rebuliço da chegada do boi, o sacrifício do trajeto percorrido, o orgulho de seu proprietário, o silêncio dos que assistem ao seu fim.

Enquanto procedimento formal, a repetição preside ao nascimento da própria poesia, tal como a conhecemos hoje. Elemento embrionário fundamental do canto primitivo, especialmente entre os esquimós, a repetição era frequentemente determinada pela condição

emotiva daquele a quem cabia o canto, como nas canções das carpideiras⁵⁰⁹, cujos segmentos rítmicos deviam se repetir como se repetem os soluços durante todo o tempo da lamentação⁵¹⁰.

Não se pode ignorar, assim, o fato de que a repetição da tônica lamentosa “morre”, diferentemente do que aconteceria caso a repetição do verbo “morrer” tivesse sido utilizada em sua forma pretérita, evidencia, mais do que a morte que aconteceu, a perenidade de um acontecimento que, infiltrado nas rachaduras do presente imediato daquele que rememora, ecoa ainda, insistente, na redundância vã de aceitar aquilo que não se pode entender.

Pode-se considerar, então, que tanto o poema de Bandeira quanto “Destruição” se aproximam na evocação daquela que se apresenta hoje como sendo a única novidade radical e que, no entanto, é sempre a mesma⁵¹¹: ao passo que vivemos com o rosto voltado para a morte, nunca antes ela foi expulsa com tanta veemência do mundo dos vivos.

Com efeito, retomando as teses de Huizinga e Alberto Tenenti sobre a morte, o vasto panorama formulado por Philippe Ariès em *História da morte no Ocidente*⁵¹², no qual nos apresenta o atestado da mudança da morte na sociedade burguesa, parece confirmar a aguda observação formulada por Benjamin⁵¹³ em relação à transformação histórica das forças produtivas, que excluiu o trabalho artesanal e reduziu a experiência no mundo moderno,

509 Philippe Ariès nos explica que com a perda da espontaneidade das manifestações de luto, a partir do século XIII, e sua conseqüente ritualização, as grandes gesticulações da primeira fase da Idade Média foram, a partir de então, simuladas pelas carpideiras: “[...] A iconografia dos túmulos dos séculos XIV e XV nos mostra, à volta do corpo exposto, o cortejo das carpideiras vestidas de negro, de cabeça afundada no capuz como sob a cogula dos penitentes. Mais tarde, os testamentos dos séculos XVI e XVII nos informam que os cortejos fúnebres eram compostos principalmente de figurantes análogos às carpideiras – monges mendicantes, pobres e crianças de hospitais, que eram vestidos para a ocasião com vestes negras, fornecidas pelo legado do testamento, e que após a cerimônia recebiam uma porção de pão e um pouco de dinheiro.” Cf. ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.229.

510 Segismundo Spina nos adverte ser a repetição também o elemento fundamental da liturgia mágica, cuja eficácia das fórmulas de encantação não reside apenas no poder mágico das palavras moduladas, mas sobretudo na repetição. A esperança e a expectativa de poder provocar com um canto determinadas mutações no curso do mundo convida a repetir ininterruptamente o mesmo desejo; porque a repetição significa a expressão mais simples da concentração do espírito, em virtude da qual se espera poder provocar o efeito desejado. Não esqueçamos que ainda hoje o poder religioso da oração consiste justamente na repetição (2002, p.46-47).

511 “Para as pessoas, tal como se apresentam hoje, existe apenas uma novidade radical, que é sempre a mesma: a morte” (BENJAMIN, 2015, p. 165).

512 Op. cit.

513 “O narrador”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas* 1: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2012. p.227-228.

momento em que as imagens da morte vão se tornando cada vez mais raras até praticamente desaparecerem no século XX. De fato, conforme afirma Ariès, enquanto as imagens macabras significavam, no fim da Idade Média, “um amor apaixonado pela vida” e, ao mesmo tempo, “o fim de uma tomada de consciência, iniciada no século XII, da individualidade própria à vida de cada homem”, do século XVI ao XVIII, as imagens da morte atestam senão “a ruptura da familiaridade milenar do homem com a morte”, tornando-se, então, cada vez mais raras a partir do século XIX, e “desaparecendo completamente no decorrer do século XX”, quando então “se tornou uma força selvagem e incompreensível.”⁵¹⁴

O processo dessa gradativa desfamiliarização da morte teria então propiciado, ao longo do século XX, além da consolidação do “sexo” como principal zona de interdito⁵¹⁵, o desenvolvimento daquilo que Ariès defende ser “um novo estilo de morte”, isto é, um “*style of dying*, ou de preferência um *acceptable style of living while dying*, um *acceptable style of facing death*”, em que ênfase é colocada no *acceptable*⁵¹⁶. Já que esse moderno entendimento da morte e do ato de morrer ancora-se na ideia de discricção como “a forma moderna da dignidade”, conclui o historiador, o que então realmente importa é que “a morte ocorra de forma a ser aceita ou tolerada pelos sobreviventes.”⁵¹⁷

Poderíamos então pensar que ao ser retirada da estranheza do âmago familiar e laborada pela atividade simbólica do poema, uma imagem como aquela que se refere à morte do boi justifica-se, assim, pela tentativa de devolver a familiaridade àquilo que se tornou estranho.

Uma proposição, no entanto, tentadoramente simplista.

Quando se retorna aos versos de “Destruição” para uma leitura mais atenta, fatalmente se nota que a insistência na repetição da imagem da morte, a partir de uma cena tornada presente pela lembrança que se atualiza, apresenta-se, mais do que um procedimento de ênfase da lamentação, como aquilo que, ironicamente, constrói os versos. O boi não está

514 ARIÈS, op. cit., p.152.

515 Ariès apoia-se, para tanto, nas formulações do sociólogo britânico Geoffrey Gorer (ARIÈS, 2012, p.239-240).

516 Ibid., 223.

517 Ibid., p.223-24.

somente morto: o boi morre – ainda e sempre. A proposição originária de ênfase na tônica lamentosa que a forma declinada do verbo nos sugeria inicialmente abre-se, então, em ampla perspectiva.

Ao “atualizar” repetidamente o evento que não aconteceu porque acontece agora, ainda, neste exato momento, a repetição da imagem da morte – e não a morte repetida – transforma a palavra poética no reverso da palavra, na não-comunicação. De fato, a tônica dilaceradamente aberta da repetição lamentosa daquilo que “morre”, e que parece, pelos artifícios de que se vale o poeta na feitura dos versos, indefinidamente continuar a morrer, diz-nos assim da morte que se atualiza, em sua hipnotizante repetição, até mesmo na configuração de morte que na vida breve da própria palavra se insinua: é como se toda a força dessa vida breve estivesse contida em uma única sílaba (a primeira), a qual, por um esforço, próprio da bilabial – como também do murmúrio ou mesmo do próprio “mistério”, conforme nota Agamben, já que “mu”, no original *Muglore*, em italiano, indicaria um “estar de boca fechada”, um “emitir de sons indistintos e lamentosos”, como fazem os cães⁵¹⁸ –, parece condensar todo o ímpeto que desaba em desabrida queda, na tônica incomodamente lamentosa do /o/ aberto, que se estende e se dilata, progressivamente, como se de fato se prostrasse ao chão, vindo a baixo, por fim. O que resta dessa morte, por sua vez, quase inaudível, sequer se ouve: o duplo /r/ que o céu da boca arranha então se esvai, tímido resquício do que se esgota, para que o corpo da palavra desabe novamente, mais uma vez, em morte repetida: morre o zebu, morre o boi, morre o homem, morre-se – o homem é mortal.

Arrisquemos então propor que a morte da palavra funcionaria aqui como uma espécie de antecipação da própria morte, já que, em sua possível aproximação à experiência primitiva dos mistérios, esse repetido “murmurar” diria respeito não propriamente a um saber, mas a um sofrer, “na sua essência, subtraído à linguagem.”⁵¹⁹

Nesse sentido, o acurado leitor terá notado a ênfase proposital na repetição da “imagem” da morte, uma vez que não se trata aqui propriamente da morte que se repete, mas

518 AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.77.

519 Ibid.

de sua imagem que se atualiza. De modo que se a morte é o retorno do Mesmo, em sua imagem o que então retorna é, antes, uma diferença.

Como podemos ler em Agamben, o termo *Gleich* (“mesmo”, em alemão):

é formado pelo prefixo *ge-* (que indica um coletivo, um conjunto reunido) e por *leich*, que remonta ao alto alemão médio *lich*, a um gótico *leik* e, finalmente, a um tema *lig* que indica a aparência, a figura, a semelhança e, no alemão moderno, *Leiche*, o cadáver. *Gleich* significa assim: que tem o mesmo *lig*, a mesma figura. É esse tema *lig* que se encontra sufixo *-lich* com que se formam em alemão muitos adjetivos (*weiblich* significa originalmente: que tem a figura de mulher) e também no adjetivo *solch* (de modo que a expressão filosófica *als solch*, como tal, significa: quanto à sua figura, à sua forma própria). Em inglês existe um exato correspondente no termo *like* que se encontra tanto em *likeness*, semelhança, imagem, como nos verbos *to liken* e *to like*, e como sufixo para formar os adjetivos. Existe portanto no eterno retorno algo como uma imagem [...]⁵²⁰.

O cadáver, de fato, é o que por excelência tem a mesma figura: entre os romanos, explica ainda Agamben, o morto era “a *imago*”, e, reciprocamente, “a *imago* é acima de tudo a imagem do morto”⁵²¹; nos rituais fúnebres de muitos povos, o objetivo era precisamente o de transformar o fantasma do morto, “esse ser incômodo e ameaçador que não é senão a imagem do morto que obsessivamente retorna”, – a larva dos latinos, o *eidolon* e o *phasma* dos gregos – em um antepassado, ou seja, em uma imagem ainda, “mas benévola e separada do mundo dos vivos”; são, ainda, precisamente essas imagens que sobrevivem eternamente nas representações pagãs do inferno, onde:

encontramos pela primeira vez algo que se assemelha ao eterno retorno: o castigo das Danaides, que eternamente tiram água com um jarro furado; de Sísifo, que empurra sem cessar uma pedra que eternamente volta a cair; de Íxion, que gira sem parar sobre sua roda. O inferno dos antigos surge nessa perspectiva como um inferno da imaginação: que as imagens não possam

520 Cf. AGAMBEN, Giorgio. “A imagem imemorial”. In: AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p.291-292.

521 Agamben nos explica que as *imagines* eram as máscaras de cera do antepassado que os patrícios romanos guardavam nos átrios de suas casas (Ibid., p.292).

jamais ter fim, que a semelhança seja inextinguível – é isso precisamente o inferno⁵²²

O pensador nos esclarece que também na teologia cristã se pode encontrar uma ligação entre o tema da vida eterna e o da imagem. Os padres parecem ter sido os primeiros a refletir, dentro do problema da ressurreição, a respeito da identidade entre o morto e o ressuscitado, já que só ela poderia garantir a realidade da salvação:

Deve-se a Orígenes, o maior filósofo cristão do século III, uma solução desse problema em que o tema da salvação se une ao da imagem e, ao mesmo tempo, ao motivo do eterno retorno. [...] Orígenes afirma que o que ressuscita não é a matéria do corpo, mas seu *eidos*, sua imagem, que permanece idêntica através de todas as suas transformações materiais. [...] Sempre que se trata do passado e de sua salvação, trata-se também de uma imagem, porque só o *eidos* permite o conhecimento e a identificação do que foi⁵²³.

Conforme nos adverte Blanchot⁵²⁴, ainda que à primeira vista a imagem não se assemelhe à estranheza cadavérica, sua condição de despojo certamente a coloca no mesmo lugar de ausência de fixidez que aquele do cadáver: permanecer já não é mais acessível ao que morre; no entanto, a potência da morte faz com que o cadáver, o despojo, não se mantenha mais no belo lugar que lhe atribuíram. Nada o impede de estar, assim, a todo instante, num ponto distinto daquele onde está, lá onde estamos sem ele, isto é, por toda a parte. De modo que tanto a imagem quanto aquilo a que se chamam despojos mortais escapam à fixidez do lugar: algo está aí diante de nós, que não é bem o vivo/presente, nem uma realidade qualquer. O lugar falta, pois o despojo estabelece uma relação entre aqui e parte nenhuma: o que está aí não realiza a verdade de estar plenamente aqui.

Enquanto rastro, vestígio, a imagem é fragmento que falta à sua própria identidade, está e não está no lugar onde está. Sua fixidez, portanto, assim como a do despojo, é a posição daquilo que permanece justamente porque lhe falta o lugar, já que, como um objeto virtual, tal

522 Ibid., p.291-293.

523 Ibid., p.294.

524BLANCHOT, 2011a, p.280-284.

como enuncia Deleuze, em *Diferença e repetição*⁵²⁵, a imagem não se integra na realidade à qual se incorpora; pelo contrário, quando “plantada” nela, dá testemunho de uma falta, de uma parte que continua a faltar – ainda que essa ausência seja o contrário de um negativo. A esse caráter de objeto essencialmente perdido corresponde sua condição de existência, ou seja, aquela de ser o atestado de um reencontro. E este reencontro que a imagem atesta, por sua vez, não pode se dar senão sob o signo de uma alteridade radical, na medida em que, faltando a si mesma, a imagem carrega em seu bojo a potencial metamorfose de uma diferença.

Afirmando-se, pois, como uma incômoda permanência, justamente porque lhe falta o lugar, a imagem da morte, em seu retorno incessante dramatizado pelo poema, apresenta-se, assim, como vertigem que desorienta o pensamento, na medida que esse insistente retorno não atesta somente uma repetição alterada mas, principalmente, uma repetição alterante daquilo que se mostra ainda e sempre capaz de chocar, não porque aconteceu, mas porque acontece, de forma perturbadoramente renovada:

O belo boi de Cantagalo

Por trás da bossa do cupim
a cobra espreita
o belo boi de Cantagalo
trazido com que sacrifício
de longas léguas a pé e lama
para inaugurar novo rebanho
dos sonhos zebus do Coronel

Por trás da bossa do cupim
a cobra, cipó inerte,
medita cálculo e estratégia,
e o belo boi de Cantagalo
mal sente, sob o céu de Minas,
chegar o segundo-relâmpago
em que o cipó se alteia, se arremessa
e fere e se enrodilha e aperta
e aperta mais, aperta sempre
e mata.

Já não cobrirá as doces vacas
ao seu destino reservadas
o belo boi de Cantagalo

525DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p.103-104.

e queda ali,
monumento desmantelado.
A bossa jaz ao lado da outra bossa,
no imóvel sol do meio-dia.

Se se toma “O belo boi de Cantagalo”⁵²⁶ em sua relação possível com o poema anterior, “Destruição”, verifica-se de imediato que um dado novo é acrescentado: o boi recebe agora a denominação de sua origem, informação que, sozinha, pode passar despercebida, principalmente quando (ou se) lido o poema de forma mais equidistante de “Destruição”. No entanto, se lidos em conjunto, como ora se propõe por uma espécie de “fio narrativo” possível, a figura do boi parece ganhar alguns índices de antropomorfização, sendo talvez, o primeiro deles, a origem do animal, que acaba por desempenhar a função de nomeá-lo.

No lugar de elevar o motivo animal à categoria humanizada, contudo, a forma de tratamento conferida ao boi, no poema, parece, na verdade, reduzi-lo à posição ocupada pelo indivíduo na sociedade industrial.

Georges Bataille, em *Teoria da religião*⁵²⁷, explica-nos que a definição do animal como uma “coisa” se tornou, humanamente, um dado fundamental: à medida que o homem percebeu em si mesmo a própria animalidade como uma “tara”, o animal perdeu assim “a dignidade de semelhante” a nós. Já que o animal diz respeito a essa vida (agora fechada para nós) de que saímos, e em sua imediatez ou imanência⁵²⁸ “existe somente para si mesmo”, é preciso então matá-lo ou domesticá-lo, para assim torná-lo “coisa”⁵²⁹.

Imerso, portanto, em um “mundo de coisas”, o homem coloca então “o mundo em seu poder”, esquecendo-se, no entanto, de que “ele próprio é o mundo”; de tal forma que no gesto de negar o mundo, isto é, de transformá-lo pela ação que se move pelo desejo, o homem nega-se a si próprio. Isso porque, em sua relação com o mundo das coisas, não apenas as “coisas” são alienadas, mas também aquele quem as criou:

526 *Boitempo* III. In: ANDRADE, 1979, p. 13.

527 BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

528 *Ibid.*, p.23.

529 *Ibid.*, p. 36.

É um princípio fundamental: subordinar não é apenas modificar o elemento subordinado, mas ser modificado também. [...] A natureza se torna a propriedade do homem, mas cessa de lhe ser imanente. Torna-se dele sob a condição de lhe estar fechada. [...] Tudo aquilo que está em meu poder anuncia que reduzi o que é semelhante a mim a não existir mais para seu próprio fim, mas para um fim que lhe é estranho⁵³⁰.

Uma vez que na criação do gado o fim do criador não é, efetivamente, seu próprio fim, é que se pode então entender que não só “o produto agrícola e o gado são coisas”, mas também “o agricultor e criador de gado, no momento em que trabalham”, tornam-se coisas.⁵³¹

Considerando, pois, o “apagamento” do boi em sua animalidade imanente para se tornar gado, “zebu”, destinado, por isso mesmo, a um fim – qual seja o de “inaugurar novo rebanho”, satisfazendo, mais do que os “sonhos”, a necessidade de “coisa” a que se reduziu o próprio Coronel, não obstante a irônica e até mesmo risível insígnia de “poder”, demarcada pela grafia maiúscula de sua denominação –, interessa-nos então assinalar alguns pontos principais em relação àquilo que parece configurar, pela proposta de leitura que ora se apresenta, o primeiro movimento de “queda” do boi, isto é, o duplo gesto de sua nomeação.

Em primeiro lugar, é preciso notar a diferença de significação em relação à própria denominação pela qual este boi, em específico, é apresentado no poema. Diferentemente do gado “comum”, por assim dizer, o “zebu” é considerado uma subespécie de bovino: originário da Índia, este tipo de animal, geralmente corpulento, apresenta uma grande corcova, cheia de reservas nutritivas, também chamada no Brasil de giba ou cupim. Tendo sido objeto de diversos cruzamentos em dezenas de países, devido à sua natural predisposição para a adaptação e resistência, o zebu não costuma ser utilizado para o abate, informação que no poema se confirma não só pelo sonho renunciado do Coronel de, com o belo boi de Cantagalo, inaugurar novo rebanho, mas também pela carga dramática com a qual é tratada a fatalidade de sua morte.

Trata-se, portanto, de um animal que recebe uma espécie de dupla denominação, já que em sua “utilidade” ou fim diz respeito tanto ao nome do animal domesticado pelo homem (o zebu) quanto ao nome de “um animal”, em especial, “criado” pelo homem – em que talvez

530 Ibid., p.37.

531 Ibid., p.38.

se deva pontuar com a toda a ênfase as “aspas” do termo. Isso porque a especificação de sua origem funciona aqui também como designação afetiva, identificando o animal ao mesmo tempo que o diferenciando, já que, ao contrário dos demais, o “belo boi de Cantagalo” não se encontrava destinado ao abate, mas justamente à “inauguração” de um novo rebanho. A própria forma de tratamento conferida a este membro exemplar reforça tal hierarquia: não bastasse o fato de ser “belo”, informação que se afirma reiteradamente ao longo do poema, já que se trata mesmo de sua denominação, o boi não “age” em nenhum momento: ele é “trazido”, “com que sacrifício /de longas léguas a pé e lama”, com destino a uma finalidade – “cobrir” as doces vacas, “inaugurar” novo rebanho – que, no entanto, não se cumpre. Assinala-se decerto aí o caráter excessivo, de desmesura, daquilo que se multiplica em fecundidade e vitalidade, mas que, ligada em sua origem a uma hierarquização tal que só tem valor no mundo das coisas, isto é, no mundo das forças produtivas, transformadas pelo homem, só pode assim dizer respeito a um excesso improdutivo, ou a um “consumo improdutivo das riquezas” que, em última análise, parece ser o próprio sentido da “produção”, conforme se lê em Bataille⁵³².

Assinalados os aspectos principais referentes à designação do animal, no poema, podemos então agora visualizar melhor as distâncias que aí separam a morte do boi da morte do zebu: embora o destino de ambos (assim como o do homem, aliás) seja o mesmo, a morte do boi que se destina ao abate comporta, em si, uma “finalidade prática”, mercadológica, pela qual a própria morte se apresenta “coisificada”, isto é, torna-se procedimento técnico, repetição mecanizada; por outro lado, no caso do zebu, somos confrontados com um outro tipo de configuração de morte: ela não era ali “desejada”, sequer cogitada; disfarçada na figura da cobra, é a morte quem medita, pondera, arquiteta “cálculo e estratégia”, recebendo, portanto, atributos de pensamento, em contraponto ao mundo industrial. Neste caso, a morte não era, pois, procedimento; não recaía sobre ela, ou sobre a negação (controlada pelo homem) que ela poderia representar, a promessa de “vida”/lucro futuro. O valor da “desmesura”, isto é, do excesso improdutivo, representado, no mundo do homem, pelo lucro, encontrava-se então ali atrelado senão à conservação – evidentemente, controlada: conservar a

532 A esse respeito, ver BATAILLE, op.cit., p.68-69.

vida do zebu para um fim que não o da sua morte, mas o da multiplicação, era alimentar a promessa de “vida” futura, como também de lucro futuro.

Por tal via, pode-se então entender que tal morte recebe uma carga dramática não só porque se trata de um boi específico, nomeado, decerto também afetivamente; tampouco porque se trata do arrebatamento do membro de um grupo comum de animais domesticados e controladas pelo homem; mas, principalmente, porque a morte, neste caso, está consumindo, a partir de um único membro, toda a promessa de vida futura, que é também decerto a promessa de valores econômicos futuros.

Nesse sentido, colocando-se em via contrária à morte de um boi qualquer, talvez a morte deste zebu pudesse ser entendida como aquilo que aqui se apresenta em caráter de sacrifício, nos termos já aventados por Bataille: ao contrário da “ordem duradoura, em que todo o consumo dos recursos está subordinado à necessidade de durar” – ou seja, o mundo das coisas controladas pelo homem, transformadas em forças de produção, como temos visto até aqui – o sacrifício diz respeito senão à “violência de um consumo incondicional”; se ele nada mais é que “o consumo que só tem interesse para o próprio instante” – em antítese, portanto, à “produção”, já que esta é feita com vistas ao futuro –, então se pode entender que o sacrifício atesta assim a saída “de um mundo de coisas reais, cuja realidade decorre de uma operação a longo prazo e nunca no instante – de um mundo que cria e conserva (que cria em proveito de uma realidade duradoura)”⁵³³. Por tal via, propõe-se então entender que o arrebatamento deste boi específico, tal como se dá no poema, representaria senão o desperdício do puro excesso, da desmesura, sendo inteira consumida no puro instante presente da queda, justamente pela morte: não por aquela, “técnica”, mecanizada e, de alguma forma, controlada; mas, por essa “verdadeira” morte, inopinada, traiçoeira, que se apresenta como uma agressão à lógica do mundo coisificado.

Mas, como nos adianta mais uma vez Bataille, se o sacrifício diz respeito àquilo que serve, isso significa que “tampouco se poderia sacrificar aquilo que não tivesse sido retirado primeiro da imanência, que não tendo jamais lhe pertencido não tivesse sido secundariamente subjugado, domesticado e reduzido a coisa⁵³⁴”. Ele se faz, portanto, daquilo que se tornou

⁵³³ Ibid., p.42-43.

⁵³⁴ Ibid., p.43.

coisa. Nesse sentido, ainda que se possa ver no animal uma coisa, ele nem sempre é, e nunca o é totalmente, redutível a essa espécie de realidade inferior que atribuímos às coisas, pois, ao contrário deste mundo coisificado em que já não há mais intimidade entre o homem e aquilo que o cerca, e no qual a busca milenar pela intimidade perdida foi abandonada, no mundo animal as coisas se passam de modo diferente.

Situando o seu ponto de partida justamente nas coisas intatas, quando não entregues ao uso, ou, quando “destituídas” de uso adentram no desaparecimento que nada mais é do que um retorno à imanência originária, a poesia nos possibilita, então, nas palavras de Lorde Chandos, a abertura de “um novo contato com a intimidade das coisas, um pressentimento de relações desconhecidas, de uma outra linguagem.”⁵³⁵ De tal forma que, ao abrir diante de nós uma profundidade que nos é familiar porque, em certo sentido, ela também é nossa, o boi que “aparece” no poema pode então se colocar como via de acesso a esse mundo “fechado” da animalidade de que saímos, mundo por excelência da imanência e da imediatez⁵³⁶.

É assim que, contíguo ao primeiro movimento da queda, assinalado pelo duplo nome, pelo duplo gesto de sua nomeação, vislumbra-se, pois, um segundo movimento em direção à fatídica queda, assegurado pela violência de um contato furtivo que a exposição radical à imagem se mostra capaz de nos imprimir. Podemos então supor que um movimento como aquele enunciado pela queda do boi imenso em direção ao seu mais puro dessemelhante funciona aqui como uma sedutora imagem, que desarticula os sentidos outrora conhecidos.

Na segunda estrofe do poema decerto já se verifica a crescente angústia diante da referida queda, seja pela repetição ambígua do estratégico lugar ocupado pela morte (“por trás da bossa do cupim”, que pode tanto dizer respeito ao cenário rural da cena quanto à configuração corpórea própria do zebu⁵³⁷), seja pelo movimento descrito pela cobra em

535 *apud* BLANCHOT, 2011a, p.199.

536 BATAILLE, op. cit., p.27.

537 Com o sentido de corcova ou giba, o termo bossa serve de designativo da protuberância boleada situada na superfície de um osso chato, nas costas ou no peito, resultante do desvio da espinha dorsal ou do esterno, comum em certos animais, como o camelo e especialmente os zebus. No entanto, por sentido analógico, bossa também pode dizer respeito a uma espécie de relevo, parte saliente de uma superfície plana – neste caso, o cupim, que, por sua vez, tanto pode designar a própria corcova do zebu quanto os insetos, abundantes nos trópicos, que se alimentam de madeira ou outras matérias vegetais, especificamente, neste caso, aqueles da família dos termitídeos (*Nasutitermes globiceps*), de ampla distribuição no Brasil, que constroem ninhos em árvores, postes ou mourões.

direção ao bote – que até mesmo dilata graficamente o décimo quarto verso em relação à disposição geral do poema –, certamente intensificado, em sugestão dramática, pelo “segundo-relâmpago” que rasga o céu de Minas. O que se sucede, em seguida, é o progressivo desespero, intensificado pelo uso do polissíndeto (“e fere e se enrodilha e aperta / e aperta mais, aperta sempre /e mata”), além da sonoridade que “desce” da mais alta promessa de vida, desse prodigioso “monumento”, em direção à tônica aberta, escancarada, do estado “desmantelado”, ao rés do chão:

Já não cobrirá as doces vacas
 ao seu destino reservadas
 o belo boi de Cantagalo
 e queda ali,
 monumento desmantelado.

Cumprir notar que não estamos aqui diante da morte “familiar”, isto é, propriamente visível em seus ossos e restos brancos, quase minerais e tranquilizadores, como aquela que Bataille identifica nos povos primitivos, cujo terror extremo estaria ligado ao aspecto intolerável das carnes em decomposição⁵³⁸; estamos aqui diante de uma morte atrocemente viva, que se manifesta pelo choque de uma súbita subtração daquilo que ainda há pouco se fazia soberano, em sua promessa de vida futura.

Quer-se então pensar o que esse fatídico instante, preenchido pelo movimento incomodamente natural de tudo aquilo que, ainda há pouco ereto, inopinadamente vem ao chão, pode nos atestar a respeito de uma decisiva abertura, neste caso, não a do corpo, mas a do âmago vivo, que embora invisível à ordem geral das coisas, agora se desdobra, já que ele estava o tempo todo ali, em íntima união com o próprio ser. Pela força de uma violência repentina, que arrebata um membro da ordem real, somos então cruamente expostos ao esplendor de uma aterradora aparição:

538 DIDI-HUBERMAN, 2015, p.124, citando Bataille (“*Le masque*” e também “*L’histoire de l’érotisme*”): “Para os primitivos, o terror extremo da morte – terror, sobretudo, do fenômeno angustiante para o sobrevivente, mais ainda do que da aniquilação pessoal – está ligado à fase do apodrecimento: para eles, os ossos embranquecidos não têm mais o aspecto intolerável das carnes em decomposição [...] Os ossos embranquecidos têm o sentido de um apaziguamento: esses ossos são para eles veneráveis, têm finalmente o aspecto de grandeza solene da morte: é à figura deles, ainda temível, angustiante, mas sem o excesso de virulência ativa do apodrecimento, que se dirige o culto de ancestrais enfim tornados tutelares”.

A bossa jaz ao lado da outra bossa,
no imóvel sol do meio-dia.

É interessante notar o cuidado de que se valeu o poeta na feitura de tal composição em conduzir o encerramento, não do poema, mas de sua leitura, a culminar justamente no signo da imobilidade, traduzido pelo emblemático “sol do meio-dia”, ou zênite, considerado o ponto mais alto do astro no céu, limite que separa o dia em dois intervalos. Duplo também é o sentido que separa (ou aproxima?) as duas “bossas”, que ao longo do poema parecem mesmo acompanhar o movimento da morte: primeiro, possivelmente enrodilhada na árvore; em seguida, sorrateira, esgueirando-se por sobre a giba do próprio zebu. Banhada em reluzência fulgurante, a imagem então parece congelar-se sob o sol imóvel do meio-dia, tempo estagnado, de aparência paralítica, que facilmente engana quem a ele conceda o contato de um furtivo olhar. É preciso, mais do que “tempo”, disponibilidade do olhar ao verdadeiro esquecimento, para que da cena aparentemente imóvel faça-se notar a fulguração de um reconhecimento, a violência negativa de uma verdade exposta: aquela que se vislumbra quando a ordem real das coisas toca justamente o avesso dessa mesma ordem.

Ora, se podemos considerar, com Bataille, que a afirmação da morte nada mais é do que a exposição daquela vida imanente da qual saímos, isto é, aquela intimidade perdida da qual o homem vê-se agora radicalmente afastado, então, para a estabilidade das coisas, a violência dessa afirmação última, aterradora, sem medida, apresenta-se como um perigo que, no entanto, só se revela de forma plena justamente na morte: ao anular ou neutralizar a vida íntima, substituindo-a pela coisa que o indivíduo é na sociedade do trabalho, como vimos anteriormente, a ordem real perde então, na morte, não propriamente um membro, “mas sua verdade” – “Dessa vida íntima, que tinha perdido o poder de me atingir plenamente, e que, essencialmente, eu considerava como uma coisa, é a ausência que a devolve plenamente à minha sensibilidade.” Nesse sentido, se é a ordem real que na morte se dissipa inteiramente de uma só vez, recairia, então, sobre a morte, em sua capacidade de desorganizar a ordem geral

das coisas, o poder de revelar a impostura da realidade, na medida que revela a vida em sua plenitude, fazendo a ordem real soçobrar⁵³⁹.

Parece-nos, assim, ser justamente a violência dessa fulguração aquilo que habita o quadro, composto de aparente imobilidade, permanecendo, por isso mesmo, capaz de chocar e decompor os sentidos outrora conhecidos, uma vez que não se pode passar incólume diante de tais efeitos, já que esse monstro, cuja força caótica o aviva, é também nosso. Que ele também seja nosso significa que não há, pois, como evitar o fatídico encontro com o “Outro” que nos arrebatava, simplesmente porque esse monstro dessemelhante que permanece capaz de nos aterrar nada mais é do que uma ameaça interna que também nos habita⁵⁴⁰.

Em seu admirável texto sobre “A linguagem das flores”⁵⁴¹, Bataille já chamava a atenção para a possibilidade de nascer, do violento contato entre os olhos humanos e o mundo visual que os circunda, o conhecimento das relações entre os diversos objetos. Haveria, pois, nessa conquista da superfície das coisas que se dá quando o olhar privilegia as relações em detrimento dos termos, uma espécie de conhecimento “pático” ou patético que surge do choque, da surpresa produzida na relação não apenas entre objetos, mas também entre conhecimentos heterogêneos. Enquanto criação do espírito, a imagem nasceria, então, muito menos de uma comparação que de uma insuspeitada aproximação entre duas realidades mais ou menos distantes⁵⁴².

539 BATAILLE, 2016, p.41. Em uma aproximação que nos parece possível à diferenciação operada por Schopenhauer entre o sujeito da vontade e o sujeito do intelecto, Bataille segue sua exposição, tecendo considerações a respeito do medo da morte: no homem, afirma o pensador, “a angústia de durar pessoalmente que estabelece sua individualidade está ligada à integração da existência no mundo das coisas. Em outras palavras, o trabalho e o medo de morrer são solidários. O homem não é, como se poderia acreditar, uma coisa porque tem medo. Ele não teria angústia se não fosse o indivíduo (a coisa), e é essencialmente ser um indivíduo o que alimenta sua angústia. É para responder à exigência da coisa, é na medida que o mundo das coisas colocou sua duração como a condição fundamental de seu valor, de sua natureza, que ele aprende a angústia. Ele tem medo da morte desde que entra no edifício de projetos que a ordem das coisas é. A morte bagunça a ordem das coisas, e a ordem das coisas nos mantém. O homem tem medo da ordem íntima que não é conciliável com aquela das coisas.” (Ibid., p.44)

540 DIDI-HUBERMAN, op. cit., p.151. Cf. BATAILLE, Georges. “Os desvios da natureza”. In: BATAILLE, 2018, p.169.

541 BATAILLE, 2018, p.69.

542 Toma-se por referência o texto de Pierre Reverdy, “*L'Image*” (1918) (In: *Oeuvres complètes* IV. Paris: Flammarion, 1978, p.73-75), citado por Philippe-Alain Michaud (2013, p.303).

Mas, se o contato da imagem se apresenta como aquilo que nos desestabiliza de uma forma radical, isso decerto só se torna possível porque (ou quando) o olhar – evidentemente, aquele que nasce para ver de outra forma – se mostra capaz de surpreender, fora de si, uma coisa que, no entanto, apresenta o íntimo de si⁵⁴³. Neste, que é um caso limite da afinidade, não há *ratio* analógica: uma coisa “mostra” a outra, mas não a substitui. De modo que se pode então entender que uma imagem como aquela da queda monumental do ser, proposta pelo poema, muito mais do que simplesmente um modo de representação, revela-se como sendo a fonte de acesso e de (re) conhecimento da força do touro em nós.

Talvez ajude a pensar a esse respeito aquilo que Aby Warburg nos expõe após a viagem, realizada à América do Norte, que o levou aos desertos do Novo México e do Arizona, em 1895, mesmo ano em que seu estudo dos *intermezzi* foi publicado⁵⁴⁴: em uma das danças rituais a que assistiu nos *pueblos* indígenas, mais precisamente na aldeia de San Ildefonso, não muito longe de Santa Fé, Warburg viu dançarinos que imitavam a marcha do antílope, apoiando-se em varetas como se elas fossem seus membros anteriores, a fim de se identificarem com o animal. Nesse ritual, que perdurava fazia mais de três gerações depois do desaparecimento das manadas de antílopes, e já então privado de sua finalidade prática, a incorporação mimética do homem ao animal já ocorria como uma sobrevivência⁵⁴⁵.

Nas notas que escreve para a Conferência em Kreuzlingen (1923)⁵⁴⁶, Warburg distingue, então, nos rudimentos de uma visão cosmológica do mundo, presentes na arte indígena, a tentativa de se apropriar de um fenômeno natural em sua forma análoga viva. Muito diferente, portanto, do que acontece na civilização moderna, em que uma série de substitutos racionais aos comportamentos ritualísticos e aos pavores instintivos, trazidos pelo avanço da técnica, libertou o homem das relações simbólicas que ele mantinha com a natureza, cujas forças já não são mais concebidas como configurações antropomórficas ou biomórficas, mas como uma sucessão de ondas intermináveis que obedecem à injunção

543 MOLDER, 2009, p.40.

544 Em 1895 Warburg publicou a análise minuciosa de uma sequência de entreatos montados em 1589 em Florença, na corte dos Medici, por ocasião do casamento do Arquiduque Fernando com Cristina de Lorena. Tais espetáculos associavam dança, teatro, música e canto. Nas apresentações indígenas, os fenômenos que ele havia estudado nos entreatos florentinos ressurgem, então, diante de seus olhos sob uma forma eficaz, como representações de forças enigmáticas que, para se exprimir, tomavam de empréstimo o registro da figura humana. Cf. MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.37.

manual do homem⁵⁴⁷. Em linhas gerais, o que distingue tal atitude daquela dos primitivos perante o meio ambiente é que, no lugar de “destruir”, ou seja, de visar a distância espiritual e concreta, como fazemos hoje, o homem primitivo procurava se “apropriar” da força pela imagem mimética.

O que se quer salientar, neste caso, refere-se ao fato de que, assim como nas danças das katchinas⁵⁴⁸, ao procurar conjurar ou domesticar as forças em ação no mundo por meio da representação mimética dos antílopes, os dançarinos fantasiados acabavam por incorporar as forças animais ou naturais a que suas máscaras os ligavam.

No caso específico do boi drummondiano de *Boitempo*, como já adiantado, quer-se propor que não se trata, pois, de arranjar entre o touro e o homem um conjunto bem

545 Ibid., p.185. Apesar de o episódio ameríndio, superposto à lembrança das festas maneiristas a ponto de se confundir com elas, ter produzido efeitos imediatos em seu trabalho, somente quase três décadas depois Warburg retomaria definitivamente a intuição proveniente deles. Em 1923, na clínica de Ludwig Binswanger, em Kreuzlingen, na Suíça, onde estava internado, Warburg recapitulou sua experiência etnográfica numa conferência acompanhada por uma projeção de fotografias (em parte feitas por ele durante a viagem de 1895): “[...] suas danças das máscaras não são um jogo, mas uma resposta, sob uma forma pagã primária, à grande e dolorosa questão do porquê das coisas: ao caráter incompreensível dos fenômenos naturais o índio opõe sua vontade de compreender, transformando-se pessoalmente, tornando-se, ele mesmo, essa causa das coisas” (WARBURG apud MICHAUD, 2013, p.37). Em “Recordações de uma viagem à terra dos *pueblos*” (1927), a partir da noção de “parto” enquanto categoria primitiva da forma de pensamento causal, Warburg defende que o desamparo experimentado pelo “selvagem” diante da natureza, órfão, sem proteção paterna, dá a si mesmo a coragem do pensamento causal, ao escolher um animal-pai com o qual tem uma afinidade eletiva. Este lhe daria as qualidades de que ele necessita em seu combate contra a natureza, e que nele são muito mais fracas e isoladas que no animal. Assim, a serpente temida, por exemplo, deixa de ser assustadora quando adotada como pai (Ibid., p.264).

546 “A Cultura artística dos índios”. In: Ibid., p.262.

547 Ao substituir a causalidade mitológica, a causalidade tecnológica elimina o caráter aterrorizante vivenciado pelo homem primitivo. Os “medos primitivos” não se opõem ao conhecimento, mas sim ao desencantamento do mundo, que o historiador da arte diagnosticou como o sinal definitivo da instrumentalização da natureza (Ibid., p.219).

548 A dança das katchinas, que Warburg foi observar nas aldeias de *Black Mesa*, ao voltar da Califórnia, sobrevivia apenas nas regiões mais remotas do território dos *pueblos*, longe da civilização, como uma derradeira expressão da cultura contemplativa dos índios pagãos. A dança, que se desenrolava no local desde o alvorecer, era executada por quarenta dançarinos, com os personagens femininos representados, como nos *intermezzi* de 1589, por homens travestidos e prolongava-se durante todo o dia. Quando os homens mascarados se retiravam, ninguém devia segui-los; quem os visse sem as máscaras morreria, pois a ação deles proibia qualquer aparição que não a irreal. Durante a conferência de 1923, Warburg projetou uma fotografia feita por Adam Clark Vroman, em 1895, que reproduzia bonecas katchinas penduradas na parede de uma casa, como “imagens de santos pendurados nas casas dos camponeses católicos”. Tais bonecas, no entanto, não eram brinquedos comuns, mas réplicas dos dançarinos mascarados que agiam como “mediadores demoníacos” entre o homem e a natureza nas cerimônias periódicas que acompanham o ciclo anual das etapas da vida agrícola (MICHAUD, 2013, p.199-201).

sustentado de analogias – portanto, pelos *tertia* comparativos⁵⁴⁹ –, mas de tornar visível, pela forma artística do poema, a experiência de uma “afinidade interior”, numa constelação de vida, de que nos fala Broch, o momento em que vida se apropria da força e a força se embebe da vida⁵⁵⁰.

Se o animal é pura força, pura imanência, o homem, em contrapartida, é apenas parte daquilo que o animal é inteiramente. Sendo, pois, a máscara um dos operadores mais férteis da afinidade, dizendo respeito justamente a um tipo particular de afinidade que se traduz em verdadeira possessão incorporada⁵⁵¹, não seria exagero então supor que tal gesto funcionasse, no poema, como uma espécie de máscara de que o poeta se valesse para se apropriar da força animal.

Mas, se a máscara pode ser encarada como o que se apresenta enquanto um “semelhante”, já que assumiu a figura daquilo que é também o nosso aniquilamento, isso não significa, no entanto, que ela seja capaz de suprimir a força obscura do caos que nos arrebatava.

Diante desse estranho que nos arrebatava de diversas formas, o trabalho artístico parece exigir uma outra postura que a tentativa de sua eliminação. Afinal, só parece haver proximidade verdadeira quando há reconhecimento da estranheza e da alteridade em sua radicalidade não camuflada. É assim que, longe de nos fazer viver uma fantasia gratuita, a imagem, no recuo do mundo que ela provoca⁵⁵², expõe-nos a um contato com o estranho, trazendo à tona, de volta à superfície – ainda que por um momento ínfimo, ainda que por alguns instantes – aquela profundidade abissal de nossa vida interior, de que nos fala Leiris,

549 Cf. MOLDER, 2009, p.35-36.

550 Para Broch, explica-nos Maria Filomena Molder, só reencontra o real aquele que experimenta a estranheza no familiar. É preciso, ainda, que ocorra uma metamorfose, apreendida como missão: devolver a familiaridade àquilo que se tornou estranho, a realidade àquilo que se tornou onírico, atitude pela qual, ao mesmo tempo que se restitui consistência àquilo que acabou de se perder, se exprime o encontro de si próprio com tudo o que não é si próprio, transcrevendo-se a apropriação disso sob a forma de conhecimento e de auto-conhecimento (Ibid., p.48).

551 Ibid., p.44.

552 Nas palavras de Blanchot, trata-se de “levar as coisas a despertarem como reflexo e a consciência a adensar-se em coisa”: “A partir do momento em que estamos fora de nós – nesse êxtase que é a imagem – o real entra num reino equívoco onde já não existem limite, nem intervalo, nem momentos, e onde cada coisa, absorvida no vazio de seu reflexo, aproxima-se da consciência que se deixou encher por uma plenitude anônima. Assim parece reconstituída a unidade universal” (2011a, p.287).

colocando-nos em confronto radical, nos termos de uma experiência limite, com a potência de uma força que nos escapa, que nos sucumbe, porque se situa além do nosso controle.

Ao contrário dos objetos reais, em relação aos quais mantemos uma distância, a fim de melhor dispor da região do real, o evento vivido em imagem, por mais insólita que ela seja, não pode se dar por uma decisão livre: deixar-se prender nele, para essa outra região onde a distância nos detém, entrega-nos profundamente a nós mesmos, porque faz de nossa intimidade uma potência exterior a que nos submetemos passivamente⁵⁵³.

É claro que, como acontece em toda mediação, o que era a realidade e a força que nos superam, ao situarem-se à nossa medida, correm o risco de perder a significação de seu próprio descomedimento. Mas, como afirma Blanchot, citando Hölderlin: “o instinto que forma e educa os homens tem este efeito: eles não aprendem nem possuem realmente senão o que lhes é estranho; o que lhes é próximo não lhes é próximo.”⁵⁵⁴ A estranheza, superada, dissolve-se numa intimidade insípida. Para que ela seja "a despertadora", é preciso que seja "a estranha"⁵⁵⁵.

Não se trata, portanto, de expulsar o estranho, mas justamente de se incorporar a ele pela violência de um contágio radical. Pois, como nos afirma mais uma vez Leiris, se o problema essencial a que se esforçam por responder todas as religiões é o esforço da neutralização dos males que nos atingem, o problema que se devem propor aqueles que se tornam, pela criação estética ou por qualquer outro meio, artesãos lúcidos de nossas revelações, consistiria, antes, na assimilação desses males.

Mais do que revelar aos nossos olhos cegos de ver, no limite do mundo das coisas, aquele entrelace elementar de vida e morte, a experiência estética pode então se apresentar como caminho privilegiado para um aprendizado ético, na medida em que nos coloca em condições possíveis de acolher o estranho em sua estranheza⁵⁵⁶, de modo a incorporar a voluptuosa força da morte na vida.

553 Ibid., p.286-287.

554 2011a, p.296.

555 Ibid., p.138.

556 GAGNEBIN, Op.cit., p.94.

Capítulo V: Do trabalho da imagem

5.1 Ruminar os cacos, rearranjar o resíduo

Sem nos desvencilharmos ainda totalmente do motivo bovino, notemos que, enquanto animal ruminante, o boi é frequentemente lembrado pela admirável condição de apresentar não apenas uma, mas quatro cavidades gástricas equiparadas àquilo que nós, meros animais monogástricos, conhecemos por estômago. Ainda que somente o último deles seja considerado, de fato, o “estômago verdadeiro” desses animais, os outros três não deixam de ser igualmente importantes, já que é neles onde primeiro ocorre a digestão da celulose, para depois, então, o alimento retornar à cavidade oral, onde é remastigado e novamente deglutido. Nesse processo, que é também de pausa, o alimento permanece sujeito à ação de degradação dos microorganismos ruminais, sendo sedimentado em camadas sucessivas pelas quais o material fracionado menos digerido retorna à boca, para que possa, assim, ser remastigado.

A ruminação, nesses termos, nada mais é do que um “trabalho”, mas um trabalho de natureza tal que nos parece estranha à ordem coisificada do mundo: não há resultado imediato aqui, muito menos rapidez no processo. Por uma pausa que parece infinita, o retrabalho imposto pela ruminação resulta nada menos que de uma ação já produzida, apresentando-se, pois, como um verdadeiro afronte à ordem lógica e imediata das coisas, que abomina a lentidão de todo e qualquer processo, a insuficiência de todo e qualquer resultado e a estafante necessidade de que tudo seja feito de novo e mais uma vez.

Visto por esse ângulo, o ato de ruminar parece inaugurar um outro modo de “reprodução” daquilo que foi um dia ingerido: se ruminar pode ser entendido enquanto ato, enquanto gesto que se coloca, não propriamente em via contrária, mas como ato reflexivo àquele da deglutição comumente apressada, já que não se trata aqui de devorar com vistas à absorção imediata e quase instantânea do que foi ingerido, então o trabalho da ruminação pode significar, nesses termos, nada mais que uma chance à dispersão ou à suspensão, em diversos níveis: refigurar o já visto, o já experimentado, como de fato temos insistido até aqui, de modo que o trabalho se converta, assim, em decisiva abertura, em fundamental entrega ao

estranho – devorar para ser também “devorado” de volta, pelo signo de uma alteridade radical, tatilidade de um contato incorporador e alterante, que tanto o faz retornar, sempre de outra maneira, quanto imprime, por esse mesmo retorno, uma alteração naquele que (o) rumina.

Inevitável reconhecer o quão próximo se encontra o ato de ruminar daquele mesmo trabalho, empreendido pela memória poética, especialmente neste que parece ser o momento “ruminante” por excelência da poesia drummondiana. É assim que, muito além da simples aproximação ao motivo econômico da família, a referência bovina parece evocar, na verdade, aquilo que temos chamado aqui de uma verdadeira metafísica da ruminação: uma vez internalizado, também o vivido não pode passar senão por um processo lento, e o mais das vezes doloroso, de “remastigação”, de retrabalho, pelo qual, a exemplo do alimento no interior do bovino, ele é sedimentado em sucessivas camadas de tempo interfolhado, até que se converta em experiência renovada.

É claro que esse trabalho que se pode pensar pelo ato ruminativo não se restringe aos poemas de memória de *Boitempo*, já que certamente muito do que consideramos caro a este processo é também parte daquilo que nos faz afirmar que o lirismo de Drummond, ao contrário do de Manuel Bandeira, nunca foi puro, mas sempre mesclado de drama e pensamento⁵⁵⁷.

557 Mário de Andrade, em contrapartida, afirma a respeito de *Alguma poesia*: “Outra coisa tecnicamente importante é a sua naturalidade de dicção, também perfeitamente espontânea. Você é simples sem artefação nenhuma nos melhores momentos seus. Deixa a frase correr e ela é um regatinho” (Em carta a Drummond, 1º de julho de 1930, ANDRADE; ANDRADE. *Carlos & Mário*, p.389). Arrisquemos pensar, com Davi Arrigucci Jr. (2002, p.52-55) que Mário tenha se deixado levar pela infinita generosidade, com relação ao amigo, ao tratar de uma questão que era problemática a ele próprio, como se nota mais adiante, na mesma correspondência, pelas considerações que ele faz a respeito da falta de espontaneidade de que o acusavam. O fato é que a crítica drummondiana posterior parece refutar esse apontamento feito pelo autor de *Macunaíma*. Antonio Candido, no conhecido ensaio sobre “As inquietudes da poesia de Drummond”, chama a atenção para a importante diferença que contrasta o lirismo de Bandeira com o do poeta mineiro: “A força poética de Drummond vem um pouco dessa falta de naturalidade, que distingue a sua obra, por exemplo, da de Manuel Bandeira” (1970, p.97). Também Davi Arrigucci Jr. (2002, p. 52-55, para quem o “equivoco” de Mário acarretou enorme consequência na compreensão de todo o trabalho de arte drummondiano, sua expressão poética, muito diferente do caso de Manuel Bandeira, nunca dá a impressão de correr solta e com naturalidade. Pois, ainda que a “ingenuidade” bandeiriana não seja meramente espontânea ou instintiva, já que depende de uma intenção e de um saber artístico capazes de guiar o poeta na intuição da própria naturalidade – sendo, portanto, produto de uma construção verbal altamente refinada, de uma “fábrica altamente engenhosa”, como disse dele o próprio Drummond (Cf. “Manuel Bandeira”, na seção “Contemporâneos” de seus *Passeios na ilha*. In: ANDRADE, 1967, p.683) – o modo de criar em Bandeira não se vê obrigado à mediação inevitável da reflexão, naqueles moldes indicados pelos primeiros românticos, para os quais a característica do poeta “sentimental” (Schiller) seria justamente a do sentimento refletido em uma poesia pensanteada.

Já nos primeiros livros, de fato, o *gauche* drummondiano anunciava o papel decisivo do pensamento na forma reflexiva assumida pela lírica, sobretudo, neste caso, pela ironia e hipertrofia da observação. Especialmente no momento inicial de sua poesia, o sentimento das experiências é vivido ou projetado pelo signo de uma dramática insuficiência: se, de um lado, há o grande álibi do fatalismo sentimental, que o poeta absorve como chancela de uma personalidade *gauche*, de outro, a vida imediata deste mundo torto que se revela ao olhos do sujeito observador em todos os seus descompassos, excessos e aberrações, não deixa de se projetar com a força de um ideal, de um sentido de ordem ampla, que se oferece como horizonte⁵⁵⁸.

Podemos então considerar que essa insuficiência diz respeito, em grande parte, ao esforço reflexivo implícito no trabalho do olhar excessivo, do olhar que não se esgota em observar e medir o “vasto mundo” e que, portanto, considera ir além, movido pelo desejo e pelo senso de infinitude, num debruçar-se inesgotável do pensamento sobre si mesmo⁵⁵⁹.

O fato é que, se nos primeiros livros o olhar do observador se volta para o mundo, na tríade memorialista de *Boitempo*, pelo ato rememorativo, que atualiza uma reflexão passada no tempo presente, o olhar sofre então uma redobra e se volta para o dentro, não (apenas) para o interior de si, mas, principalmente, para o avesso do vivido e do outrora observado, convertendo-se, assim, em índice de ruminação.

Se podemos considerar, pela via heideggeriana, que a memória pensa o pensado, “é concentração do pensamento que queria ser pensado”⁵⁶⁰, então somos levados a concluir que o

558 Cf. VILLAÇA, 2006, p.13.

559 Como se sabe, os primeiros românticos já asseguravam a particular infinitude do processo reflexivo. Não, contudo, uma infinitude da continuidade, mas uma infinitude da conexão que pode ser compreendida a partir de níveis infinitamente numerosos de reflexão. Conforme apontou Walter Benjamin em sua tese (2018, p.29), a relação que se estabelece consigo mesmo pelo pensamento, presente na reflexão, constitui o ponto central em torno do qual se constrói a teoria do conhecimento para os primeiros românticos alemães: o pensamento na autoconsciência refletindo-se a si mesmo (Schlegel e, em grande parte, também Novalis), a reflexão como definição da poesia sentimental (Schiller), ou mesmo a reflexão como aquilo que separa os homens da natureza maternal e os vota à tristeza do exílio (Na versão alegorizada da *Princesa Bambrilla*, de Hoffmann, e sobretudo segundo a fábula do rei Ophioch, intercalada no relato, a reflexão separa os homens da natureza maternal e os vota à tristeza o exílio. Contudo, para o rei Ophioch e a rainha Liris, cativos de um longo sono, a libertação virá por um desdobramento da reflexão, isto é, pelo humor e pela ironia. Cf. STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2014, p.30.

560 Cf. HEIDEGGER, Martin. “O que quer dizer pensar?”. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012, p.118.

poeta, artífice da memória, não pode ser senão pensador⁵⁶¹. Sobre ele recai também um olhar de agonizante, de homem que perde o reconhecimento, pois se o objeto próprio, único e perpétuo do pensamento é aquilo que não existe – “Aquilo que não está diante de mim; aquilo que foi; aquilo que será; aquilo que é possível; aquilo que é impossível”⁵⁶² – o pensamento pode tanto elevar ao verdadeiro aquilo que não existe como tornar falso aquilo que existe⁵⁶³.

Diferente, contudo, da ideia de visão que governa a metafísica ocidental – ou seja, da visão enquanto juízo intelectual do sujeito pensante, que atesta uma ideia de presença tanto em relação ao olho que se vê a si mesmo em um espelho quanto à possibilidade de o discurso se referir imediatamente, através do pronome “eu”, à voz do locutor que o pronuncia⁵⁶⁴ –, no olhar incessante da ruminação, o eu se vê destituído. Isso porque o olhar desassossegado da redobra está condenado à visão eterna. A visão que lhe devolve a ruminação é sempre multiplicada à medida que este olho – poderíamos mesmo dizer: este olho caleidoscópico – (re) vê sempre de novo e mais uma vez. É porque esse olhar se vê magnetizado pela imagem – ausência, sombra do que foi deixado para trás, destituído de valor – que, contrariando todo desejo de plenitude, de presença e de substancialidade, admitimos não estarmos aqui no conforto de uma identidade que se mira inteira a si mesma, mas diante do puro caos cegante – porque fascinante – do resíduo movente, cujo lugar de estar é sempre invariavelmente no retornar.

É assim que, volvendo à superfície, rearranjam-se no tempo do poema os despojos do passado, percebidos e recolhidos muito antes pelo olhar do menino, atento até mesmo aos “cacos” desprezados pela família:

561 BLANCHOT, 2011a, p.23-24.

562 VALÉRY, 2016, p.16.

563 Em *Monsieur Teste*, talvez se possa apontar o mesmo problema: “*Conscious* – Teste, Testis” é o eterno observador, aquele em quem a agonia é sem fim, “pois sofrer é dar a algo uma atenção suprema”: “Do que mais sofri? Talvez do costume de desenvolver todo o meu pensamento – de ir até o fim dentro de mim mesmo.” (VALÉRY, 1997a, p.68) Conforme nos esclarece Agamben, segundo a etimologia sugerida por Valéry, Testis é a testemunha, um “observador eterno” cuja função se limita a repetir e a mostrar reiteradamente o sistema do qual o Eu é a parte instantânea que se julga o Todo; ou, prosseguindo na etimologia, o “terceiro” (o termo latino *testis* deriva, segundo as etimologias, de um arcaico *tristis*, que significa “aquele que se mantém como terceiro”) entre o olho e o mundo e entre o Eu e si mesmo, uma espécie de “Eu do Eu” ou de “Antego!” (AGAMBEN, 2015, p.89).

564 Ibid., p.88.

Já não coleciono selos. O mundo me inquizila.
 Tem países demais, geografias demais.
 Desisto.
 Nunca chegaria a ter álbum igual ao do Dr. Grisolia,
 orgulho da cidade.
 E toda gente coleciona
 os mesmos pedacinhos de papel.
 Agora coleciono cacos de louça
 quebrada há muito tempo.

Cacos novos não servem.
 Brancos também não.
 Têm de ser coloridos e vetustos,
 Desenterrados – faço questão – da horta.
 Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas,
 restos de flores não conhecidas.
 Tão pouco: só o roxo não delineado,
 o carmesim absoluto,
 o verde não sabendo
 a que xícara serviu.
 Mas eu refaço a flor por sua cor,
 e é só minha tal flor, se a cor é minha
 no caco da tigela.

O caco vem da terra como fruto
 a me aguardar, segredo
 que morta cozinheira ali depôs
 para que um dia eu o desvendasse.
 Lavar, lavar com mãos impacientes
 um ouro desprezado
 por todos da família. Bichos pequeninos
 fogem de revolvido lar subterrâneo.
 Vidros agressivos
 ferem os dedos, preço
 de descobrimento:
 a coleção e seu sinal de sangue;
 a coleção e seu risco de tétano;
 a coleção que nenhum outro imita.
 Escondo-a de José, por que não ria
 Nem jogue fora esse museu de sonho⁵⁶⁵.

565 ANDRADE, 1979, p.44. Na primeira edição de *Boitempo* III, o poema figura em “O menino e os grandes”. Na edição de 2002, encontra-se na seção “Notícias de clã” (p.973-974), logo após “Procurar o quê” (p.972) e “Solilóquio do caladinho” (p.972-973).

Em “Coleção de cacos”, tudo parece repousar na espera mansa de ferir. Não há como se desvencilhar das arestas pontiagudas do poema que desenham no papel uma forma desigual; nem como se defender da pueril – e no entanto, violenta – espécie de confiança ou revelação que a voz do menino imprime ao ritmo, também quebrado, do poema. E não seria o próprio caco o atestado de uma identidade que um dia se feriu? E se fez em pedaços, desmembrados de si, na nostalgia da recomposição de uma totalidade órfica?

Entrelaçadas estão as margens sinuosas do caco com os rompimentos inesperados dos versos: louça duas vezes partida, no tempo anterior à infância, no tempo recomposto do poema. Como três peças de um misterioso mosaico desfeito, as três estrofes se (des) integram na tarefa de também desenterrar das trevas do esquecimento a lembrança de uma descoberta, em seu sentido mais amplo.

Há na infantil superioridade do reconhecimento – “Nunca chegaria a ter álbum igual ao do Dr. Grisolia” – o desejo de não ser como “toda a gente”, diluídos numa mesma e estúpida coleção: “pedacinhos de papel”. O menino, então, abandona o esforço dessa atividade para trabalhar, sozinho e com mãos impacientes, pela conquista de uma coleção única, só sua – ainda que essa coleção aurifúlgida, a seus olhos, seja apenas resíduo, para os outros. Uma coleção talvez incompreensível para o mundo, mas essencial para o menino, já que a descoberta e a recolha desse resíduo quebrado, que ele coleciona com profundo esmero, comporta, em si, a possibilidade de rearranjo que se dá pelo poema.

O caco é fratura, unidade dilacerada do que já não tem nome, fragmento residual aparentemente desprovido de importância. Mas, ainda que se possa considerar a recolha desse resíduo em paralelo à atividade do trapeiro, do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas de que tantas vezes se ocupou Baudelaire⁵⁶⁶, não se pode ignorar o fato de que a matéria visada pelo colecionador de cacos aqui é outra. Ela jaz oculta e exige uma espécie de lavra, de mineração, de que tantas vezes se ocupou o mineiro

566 Segundo Benjamin, para Baudelaire, no tipo ilustre do poeta transparece um outro, vulgar, de que ele é cópia: “um homem cuja função é recolher o lixo de mais um dia na vida da capital. Tudo o que a grande cidade rejeitou, perdeu, partiu é catalogado e colecionado por ele. Vai compulsando os anais da devassidão, o *cafarnaum* da escória. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; procede como um avaro com o seu tesouro, juntando o entulho que, entre as maxilas da deusa da indústria, voltaram a ganhar forma de objetos úteis ou agradáveis.” (BENJAMIN, 2015, p.81-82)

Drummond em sua garimpagem poética. É como se o tesouro que o menino descobre nascesse de uma origem comum, de um mesmo chão material, que é a terra.

É assim que na infantil soberba de situar a sua coleção acima das outras, ouve-se o ressoar de uma segunda voz, que imprime ao relato aparentemente trivial da criança a força de uma revelação essencial: feito tesouro enterrado, o caco não só “aguarda em segredo” o momento em que será descoberto como também guarda um segredo, em si mesmo, a ser revelado. Ao contrário do que poderia supor “toda a gente”, é justamente a profana dubiedade de um signo que não se revela por completo o que torna a busca por essa coleção tão valiosa.

Impuros de idade imorredoura, são estes cacos pepitas conspurcadas de vida, cuja transparência maculada reluta em se entregar por completo à passagem da luz. O que se revela aos olhos que porventura deles se aproximem? Resíduos decompostos, cores empalidecidas, minúsculos pedaços de matéria não identificada, microorganismos, bactérias, talvez: tudo habita o caco. Mas, mais do que isso, o vivido também habita o caco com o peso de séculos ancestrais impregnado à estrutura vítrea. Seu conteúdo, então, não pode ser outro que não a centelha do possível, aquilo que na exigência do trabalho de descoberta convida a sonhar o passado.

É curioso notar como esse puro ato de desvelamento em busca da verdade, em que algo como uma transmissão se mostra possível, cerca-se pelo rio, neste caso, do “encobrimento”. Des-encobrimento é o traço fundamental daquilo que já apareceu e que deixou para trás o encobrimento – este é, inclusive, o sentido do alfa grego que compõe a palavra grega *a-letheia*⁵⁶⁷.

Poucas palavras, neste caso, seriam mais apropriadas para recriar a ação de trazer de novo à luz esses fragmentos esquecidos do passado quanto aquela que descreve o ato de “desenterrar”: tirar de sob a terra o que lá foi enterrado ou lá se encontra, descobrir algo que está escondido ou é difícil de ser achado, tirar do esquecimento, fazer reviver, ressuscitar.

567 "Des-encobrimento é o traço fundamental daquilo que já apareceu e que deixou para trás o encobrimento. Esse é o sentido do alfa [grego] (a) que compõe a palavra grega *a-letheia* e que somente recebeu a designação de alfa privativo na gramática elaborada pelo pensamento grego tardio. A relação com *lethe* (lethe), encobrimento, e o próprio encobrimento não perdem de forma alguma o peso pelo fato de se experienciar diretamente o descoberto como o que apareceu, como o que entrou em vigência, como vigente." HEIDEGGER, Martin. "Aletheia". In: HEIDEGGER, 2012, p.229.

A rede de significação arma aqui um jogo de tensões em torno da terra, referência de fundamental importância quando se trata da poesia de Drummond, especialmente de sua poesia de memória. Reconhecemo-nos, pois, muito próximos da morte: sepultados na terra, retrazidos à luz, os cacos são exumados do tempo do esquecimento como um fruto que da terra renasce, mas agora como imagem – “esquecer para lembrar”. Inútil, sem uso ou serventia, o caco então “aparece” no poema⁵⁶⁸, e se converte, assim, em insumo de poesia.

Não por acaso, a terra que abriga o despojo, o espólio – podendo, portanto, ser também entendido como o conjunto de bens que formam o patrimônio do morto a ser partilhado – é a mesma que alimenta a vida da horta. A atividade do menino/poeta se aproxima, em tensão, à atividade da família que despreza o ouro desenterrado: se a terra fornece os bens no mundo das coisas em que o clã dos Andrade se situa, é dela também que o fazendeiro do ar retira aquilo que alimenta o seu diáfano museu de sonhos.

Desse processo de des-encobrimento verte o sangue que confunde o verso: sangue da mão ferida⁵⁶⁹, que mancha o caco desenterrado, ou sangue do vivido que nas fraturas de vidro insiste em se colar? O doloroso contato que resulta dessa dialética da distância e da proximidade do não-idêntico⁵⁷⁰ exige decerto uma relação redimida do sujeito para com o “objeto”. Não se trata, portanto, de dominar, mas de tocar e ser tocado de volta. No caco que fere a mão do menino atesta-se, pois, a continuidade de um laço transmissível: mais do que a cor que pinta a ferida deste lavrar impaciente, o sangue é laço de pertença, líquido ferino que corre sem cessar, atravessando temporalidades distintas, mas também a própria carne.

Na violência do desfazimento que fere a integridade do vivido e o transforma em estilhaços, contrasta-se o reaparecimento da flor ou da rosa, motivo recorrente na poesia de

568 Blanchot nos explica que quando tais objetos danificados, “obsoletos, fragmentados, inutilizáveis, quase incompreensíveis, perversos”, que André Breton amava, não mais desaparecem no seu uso, é justamente quando eles então “aparecem”: “Essa aparência do objeto é a da semelhança e do reflexo: se se preferir, o seu duplo. A categoria da arte está ligada a essa possibilidade para os objetos de ‘aparecer’, isto é, de se abandonar à pura e simples semelhança por trás da qual nada existe – exceto o ser. Só aparece o que se entregou à imagem, e tudo o que aparece é, nesse sentido, imaginário.” (2011, p.283)

569 “O poeta”, como nos confidencia Valéry, é aquele que “caminha sobre as mãos” (2016, p.46). Muito além da já conhecida relação entre a mão e a culpa na poesia de Drummond, interessa aqui notar que tanto a palavra poética quanto o “caminhar” da mão ferida à procura do caco (criança), à procura da imagem (poeta), afirmam-se por uma relação cambiante que estabelecem como forma de interação com aquilo que tocam: peregrinação perpétua em busca de presenças inacessíveis.

570 Cf. ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Edições 70: Lisboa, 1970, p.270-291.

Drummond, e que agora se revela no afetivo diminutivo “rosinhas”: não apenas porque são o atestado de uma identidade desintegrada, mas porque das arestas lascadas a que suas aparências diminutas se reduziram, descobre o menino, com afetuoso desejo, a possibilidade de reinventá-las.

Combinados, assim, os resquícios de um olhar infante – que se mostra disponível aos “cacos” que nos escapam – e as exigências do observador eterno – que aos “cacos” recolhidos dispensa a atenção ruminante de um meticuloso colecionador –, somos então levados a considerar que essa conquista do “museu de sonhos” só pode se dar na medida em que um esforço de invenção se coloque visceralmente alinhado a um campo, não de formas, mas de forças que o poeta empresta do mundo (visível), para fazer formas⁵⁷¹.

O fato é que a tarefa de recomposição, de laboração e rearranjo dos cacos em busca de tal conquista não é senão motivada pela própria sedução radical da imagem, sedução que converte aquilo que se vê, ainda que a distância, em contato tátil, já que nessa relação a maneira mesma de ver se apresenta como sendo uma espécie de olhar patético, capaz de tocar o que é visto ao mesmo tempo que é também tocado de volta.

Um olhar tátil, embora não propriamente ativo, sob o qual pudesse ainda recair iniciativa e ação, mas que é atraído, arrastado e absorvido⁵⁷² pela totalidade da aparência, como aquele olhar que, fascinado pela imagem perdida das “Três compoteiras”⁵⁷³, vê-se diante do impossível desejo de recompô-las:

Quero três compoteiras
de três cores distintas
que sob o sol acendam⁵⁷⁴
três fogueiras distintas.

Não é para pôr doce
em nenhuma das três.
Passou a hora de doce,

571 VALÉRY, 1997a, p.119.

572 BLANCHOT, 2011a, p.23.

573 ANDRADE, 1973, p.101. Na primeira edição de *Boitempo II*, constante na seção “O pequeno e os grandes”; em Poesia completa de 2002, “Morar nesta casa”.

574 Verifica-se a variação “acendam” na primeira edição.

não a das compoteiras,
e quero todas três.

É para por o sol
em igual tempo
nas cores diferentes.
É para ver o sol
lavrando no bisel
reflexos diferentes.

Mas onde as compoteiras?
Acaso se quebraram?
Não resta nem um caco
de cada uma? Os cacos
ainda me serviam
se fossem três, das três.

Outras quaisquer não servem
a minha experiência.
O sol é o sol de todos
mas os cristais são únicos,
os sons também são únicos
se bato em cada cor
uma pancada única.

Essas três compoteiras,
revejo-as alinhadas
tinindo retinindo
e varadas de sol
mesmo apagado o sol,
mesmo sem compoteiras,
mesmo sem mim a vê-las,
na hora toda sol
em que me fascinaram.

Ver a imagem supõe a distância separadora: extinguiu-se a infância, mas não o desejo pelo seu reencontro. O que nos é dado por um contato a distância, explica-nos Blanchot, nada mais é que o fascínio da imagem: aquilo que nos fascina, retira-se para aquém do mundo e nos atrai, arrebatando nosso poder de atribuir um sentido. Aquele que se encontra fascinado não enxerga, portanto, objeto real, pois aquilo que vê – sendo essa visão nada mais do que um reencontro – “não pertence ao mundo da realidade, mas ao meio indeterminado e absoluto da fascinação.”⁵⁷⁵

575 BLANCHOT, 2001a, p.23-25.

Banhada em claridade esplêndida, porque irrevelada, mais do que propriamente se deixar ver, a imagem que fascina cega os olhos que nela se prendem, enfeitiçados. Trata-se, no entanto, aqui de uma cegueira que ainda é visão: visão que não é possibilidade de ver, mas impossibilidade de não ver, que faz ver, que persevera, sempre, numa visão que não finda – olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna.⁵⁷⁶

Imerso no sol do poema reluz o desejo, aceso pelas fogueiras da lembrança, da visão maravilhosa aos olhos do sujeito fascinado. Como chamá-lo? Menino, poeta? Ecoando na mesma sintonia, pelo vidro translúcido que das compoteiras se vislumbra, intercalam-se, numa espécie de *fade in* e *fade out*, duas temporalidades distintas e que, no entanto, se confluem no mesmo desejo impossível: o imperativo de um tempo longínquo, em que a criança dirigia, com o mesmo fascínio, a súplica porventura não atendida, porventura justificada – “Passou a hora de doce” –, confundindo-se agora com o clamor atualizado daquele que, ainda desejoso das três compoteiras que tanto o fascinavam, busca iluminar a nostalgia de uma totalidade inapreensível.

Não se trata aqui, evidentemente, apenas da distância espaço-temporal que demarca as fronteiras entre sujeito e objeto de sua perda; mas, principalmente, avulta-se neste caso a consciência de uma fratura irreversível que se instala no objeto, pois que, na incompletude de sua virtualidade – “Não resta nem um caco / de cada uma?” –, ele se falta a si mesmo⁵⁷⁷.

Diante dessa fatal ausência, justamente porque se faz presente enquanto ausência, que resta a esse olhar fascinado senão multiplicar a intenção de seu desejo impossível, de forma crescente, em versos que se somam a cada nova estrofe do poema, até que o excesso se converta em ilusão de reencontro, invenção do (im) possível?

Talvez assim se justifique o desejo de ordenação – também impossível, mas ainda desejo – desse tempo enlouquecido, fora dos eixos, que tão belamente se expressa no gesto de colocar o sol na transparência luzidia que comporta a falta, não para que cesse de faltar, mas

576 BLANCHOT, 2001a, p.25.

577 Toda reminiscência é erótica, afirma Deleuze (1988, p. 106). É sempre Eros quem faz penetrar no passado puro em si, a partir do qual ecoa o elemento virtual que faz os dois presentes se interpenetrarem. Sendo essencialmente passado, fragmento, despojo, o objeto virtual, enquanto parcial e não totalizável, falta à sua própria identidade, formando uma questão persistente que se desenvolve na representação como um campo de problema, um imperativo rigoroso de procurar, responder e resolver.

justamente para que, assim “como o Um sem vida faz-se Múltiplo concreto ao preço de uma degradação”⁵⁷⁸, ilumine-se a falha instalada no seio da unidade substancial irre recuperável, passagem aberta pelo infortúnio que o anseio de recomposição transfigurada tenta ocultar, e que faz do poema um “quadro” proficuamente dilacerado.

Operação, aliás, sutilmente sugerida pela tonicidade alta e chiada da sibilante aliteração em “s” que percorre de forma constante “Três compoteiras”, aliada, em alguns momentos, à assonância em “i” (“distinto”, “tinindo”, “retinindo”), convidando-nos a sonhar a saudade desse instante iluminado senão por uma frincha, por uma singular fratura: “Não resta nem um caco / de cada uma? Os cacos”, que tanto dividem o poema em duas partes desiguais (três estrofes antes, duas estrofes depois) quanto o próprio verso (já que os mesmos cacos se encontram cindidos ao meio pelo incrível lamento do exímio colecionador), acabam por revelar, justamente na impossibilidade de recomposição, a potência vivificadora daquilo que não pode ser refeito senão pelo movimento de uma incessante alteração.

Não por acaso aproximou o poeta deste trabalho de re-figuração, proposto pela criação a partir da imagem, o “lavar” maior, operado pelo “sol” do tempo, em conferir incessantemente “reflexos diferentes” ao já visto, ao já observado, e que altera, desde que se anuncia, o próprio ritmo do poema, cuja acentuação, já na primeira estrofe, passa da terceira para a quarta sílaba. É que ao contrário da proximidade à idealidade una, atestada pela substancialidade da presença, o trabalho que comporta a imagem inscreve-se em um modelo dinâmico de pura alteração em movimento daquilo que, inserido num regime de múltiplas temporalidades, retorna, regride e se renova incessantemente.

Sendo caco, resto ou resíduo do que já não existe mais, o que a imagem então carrega permanece como fantasma, como presença de uma ausência inquieta, como desejo de rever, que não deixa de nos interpelar e de nos “fazer doer”, e que nos pede, assim, um trabalho.

578“Não será belo senão aquilo que sugere a existência de uma ordem ideal, supraterrrestre, harmoniosa, lógica, mas que ao mesmo tempo possui – como tara de um pecado original – a gota de veneno, a ponta de incoerência, o grão de areia que perturba o sistema. Ou então, inversamente, será bela toda borra ou todo veneno que uma ínfima gota ideal venha iluminar. O belo: o aspecto de uma luta inequívoca, de um enlace, ou antes de uma tangência. Mas, mesmo essa figura da tangência não é senão um limite ideal, praticamente jamais atingido, e que toda emoção estética – ou aproximação à beleza – enxerta-se em última instância nessa lacuna que representa o elemento sinistro em sua forma máxima: incompletude obrigatória, abismo que buscamos inutilmente transpor, brecha aberta à nossa perdição.” (LEIRIS, 2001, p. 28-29)

Mas, se o objeto a ser revisto é irrecuperável e dele somente resta a saudade de certo instante, a tarefa de tornar possível sua “presentificação” não pode se dar senão por uma atenção que se faça dispensar à fissura, dissonância da memória.

Atestando, pois, a potência de uma fatal abertura que se instala no limite exato de temporalidades diversas, o que a fratura do “quadro” faz é nada mais do que dilacerar a substancialidade do vivido para nele instalar a centelha fugidia de uma nova percepção (“revejo-as”), pela qual se atualiza a antiga (“me fascinaram”), não obstante pareça faltar tudo: as compoteiras perdidas, o sol longínquo, o menino antigo.

5.2 “Conhecer” pela imagem

Muito antes de ser encarada como uma espécie de embelezamento dispensável da existência civilizada, a poesia, na idade primitiva do homem, era nada mais que o seu modo natural de expressão. Anterior, no entanto, à representação – ou seja, anterior à nomeação conferida pelo homem às coisas – a poesia, na onipotência do seu “olhar infantil”, podemos pensar, volta-se, então, a tudo aquilo que não está escrito.

Nesta espécie de “estágio” primitivo, como chamará Giambattista Vico nos seus *Princípios de (uma) ciência nova*, os primeiros poetas deviam ter nomeado as coisas, a partir das ideias mais particulares e sensíveis, pois, assim como a criança, o poeta escreve como se tivesse visto o objeto de sua reflexão pela primeira vez. Para Vico, “as crianças com as ideias e nomes de homens, mulheres e coisas, que pela primeira vez viram, aprendem e chamam, a seguir, todos os homens, mulheres e coisas, que tenham com os primeiros alguma semelhança ou relação”, sendo esta a grande fonte natural dos caracteres poéticos, com os quais naturalmente pensaram os povos primitivos⁵⁷⁹.

Tomado de estupefação, esse olhar mostrar-se-ia, então, capaz de refigurar as coisas nomeadas, não somente por estar verdadeiramente à escuta do ser⁵⁸⁰, mas porque, destituídas de intenção pela mais pura contemplação, às coisas seria restituída, por essa espécie de

579 VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 90-92.

580 AGAMBEN, Giorgio. “Ideia de infância”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999, p.90.

potência adâmica que em certo sentido lhe cabe, a percepção original das palavras⁵⁸¹, naquilo que se apresenta como sendo, pois, a tarefa de uma verdadeira refiguração renovada.

É assim que, por essa robusta ignorância imaginativa, torna-se possível vislumbrar, no vasto campo do poema, não os animais, criados para pastar no campo, mas exatamente os “nomes”, aqueles que criam o campo singular de invenção, que é o poema-imagem:

Nomes

As bestas chamam-se Andorinha, Neblina
ou Baronesa, Marquesa, Princesa.
Esta é Sereia,
aquela, Pelintra
e tem a bela Estrela.
Relógio, Soberbo e Lambari são burros.
O cavalo, simplesmente Majestade.
O boi Besouro,
outro, Beija-flor
e Pintassilgo, Camarão,
Bordado.
Tem mesmo o boi chamado Labirinto.
Ciganinha, esta vaca; outra, Redonda.
Assim pastam os nomes pelo campo,
ligados à criação. Todo animal
é mágico⁵⁸².

Muito antes do surgimento da cultura escrita, o conhecimento acumulado pelas gerações, como sabemos, era fixado na memória pessoal e coletiva dos grupos, ao mesmo tempo que disseminado por meio de diversas estratégias mnemônicas desenvolvidas ao longo do tempo pela tradição oral, desde aforismos a anedotas em versos e rimas, muitas vezes cantadas, a fim de que tal herança pudesse, de alguma forma, ser transmitida e assim mantida, pelas gerações futuras. Não sem razão, como vimos antes, *Gnóme* também participa da construção da palavra “nome” (*gnomen*), que por sua vez deu origem ao termo “conhecer”.

Como senhor da natureza, o homem é capaz de “nomear” as coisas, ato que na relação entre as línguas humanas e a das coisas não passa de “sobrenomeação”, aquilo que Benjamin designou como fundamento linguístico mais profundo de toda tristeza e (do ponto de vista da

581 BENJAMIN, 2013b, p.25.

582 “Nomes”. *In*: ANDRADE, 1973, p.33.

coisa) de todo emudecimento⁵⁸³. O “nome” atribuído pelo homem às coisas, por tal entendimento, ao contrário de uma “tradução”, apresenta-se antes como apagamento, já que por ele a língua das coisas emudece, e a palavra, desvinculada da sensualidade da imagem, deixa de ser potência, para se tornar ato, convertendo-se em mero signo de um conhecimento outro, não aquele que habita a região turbilhante das cintilações indistintas, mas o da correspondência comparativa, pelo qual o modo de “conhecer”, através da palavra definidora, apresenta-se como sendo nada mais que encontrar a melhor correspondência, a mais clara e próxima, entre as coisas e a ideias das coisas.

De modo que encontrar o “nome verdadeiro” das coisas acabou por se tornar, para a tradição filosófica, sinônimo de uma busca incansável pelo conhecimento da verdade. Prova disso foi o próprio deslocamento sofrido de seu lugar: uma vez retirada da matriz subjetiva, a verdade foi então entronizada na objetividade de um entendimento que passa a conceber a sua origem – isto é, a origem do conhecimento verdadeiro – justamente como oriunda do *logos*. A palavra “capaz de representar o mundo”, ou seja, aquela nascida senão do plano abstrato do pensamento, tornou-se, então, garantia de verdade⁵⁸⁴.

Mas, diferente da imagem – múltipla, irredutível – a palavra, por meio de códigos artificiais da fala e da escrita, representa nada mais do que um breve conjunto de qualidades ideais da coisa em si, abstraindo as singularidades da imagem das coisas e conservando delas apenas alguns atributos gerais necessários a uma mínima representação. Esse conjunto de palavras que delimita as qualidades abstratas da ideia da coisa é aquilo que comumente conhecemos por “definição”. Nomear, definir, designar algo: nada mais que “individualizar” pela supressão da diferença, já que se atribui, por tal via, amplos significados possíveis a um sem-número de coisas reunidas sob um determinado “nome”, as quais, embora saibamos não idênticas, têm, por tal ato, suas diferenças suprimidas por uma semelhança que as abriga sob uma designação comum.

Ao compreender a “essência” geral da ideia de cada coisa, conferindo, ao mesmo tempo, sentido ao conceito (ou seja, aquilo que em si mesmo carrega a intenção expressa de

583BENJAMIN, Walter. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. In: BENJAMIN, Walter. Escritos sobre mito e linguagem. São Paulo; Duas Cidades: Ed. 34, 2013, p.54.

584Ibid., p.43.

“apreender o real pelo pensamento”, já que “conceituar” provém do latim *conceptus*, concebido, participio passado do verbo *concepere*, conceber, “meio de conter o real na ideia”)⁵⁸⁵, o ato de “nomear” as coisas, visto pelo entendimento mimético, representacional – ou seja, aquele baseado em generalizações e em conceitos universais – possibilitaria, assim, mais do que formação de um conhecimento lógico, uma espécie de captura do real.

Uma captura, no entanto, apenas ilusória, pois embora a palavra tenha sido utilizada como uma alternativa às representações imagéticas anteriores à invenção da escrita, o tipo de atribuição por ela promovido sob os termos designativos da nomeação só pode ser generalizante, na medida em que o “nome” particulariza a coisa senão por uma radical supressão da diferença.

O conhecimento da imagem, no entanto, é pura subversão porque é puro desnude: aqui já não há substituição de uma coisa pelo seu nome, mas seu fatal “aparecimento”, por uma espécie de tradução luminosa, nascida do choque entre as coisas mais díspares, entrelaçadas pelo sentimento de afinidade, pois se o nome-conceito traveste a coisa de sentido, de predicados e significações, o nome-imagem a desnuda em sua intimidade, lançando-nos ao turbilhonante terreno do não-saber, lá onde as coisas são inúmeras, porque são também sempre “outras”. Esse íntimo “conhecer” só pode, então, nos expor violentamente ao contato radical de uma tatilidade transgressiva: desnuda, despida de seus predicados abusivos, artificiais, é quando o próprio avesso das coisas então “aparece”.

É assim que, por um exercício poético das palavras suscitadas pelas imagens, a exemplo daquele realizado por Albert Aurier sobre o quadro de Gauguin⁵⁸⁶, podemos

⁵⁸⁵Ibid., p.41.

⁵⁸⁶ Aurier dedicou um texto, em 1890, a *Visão depois do sermão*, de Gauguin (também conhecido como *A luta de Jacó com o Anjo*). Como nos explica Jacques Rancière, o texto é o manifesto de uma nova pintura: aquela que “não mais representa a realidade”, mas que “traduz ideias em símbolos.” O que interessa notar é que o manifesto em questão procede, também ele, por uma descrição des-figurativa, na medida em que essa descrição (um verdadeiro exercício poético!) se vale de artifícios que acabam por compor uma espécie de narrativa enigmática, jogando com a distância “entre o que é visto e o que não é visto para impor um novo status ao visível da pintura” (RANCIÈRE, 2012, p.93). Vale a pena confrontar a leitura de tal exercício, realizado por Aurier e transcrito por Rancière, com a contemplação do referido quadro de Gauguin. O que Aurier realiza de forma magistral é justamente reunir as três cenas do quadro em uma só, apresentando-nos, pois, justamente um espetáculo que não tem lugar real: é pura imaginação. De tal modo, defende Rancière, que a história, à qual correspondia a pintura representativa, bem como a cena da palavra, à qual se ajustava a profundidade espacial, são, assim, suprimidas, e substituídas pela “palavra viva”. O quadro de Gauguin acaba por nos mostrar, então, “a novidade de uma arte abstrata em que as formas visíveis são apenas os signos de uma ideia invisível” (Ibid., p.96).

vislumbrar, pastando por entre os versos com delicada doçura, a “Andorinha”, que das baixas temperamentos se afugenta, aninhando-se junto à sua mãe “Neblina”, de tempestuoso temperamento enevoadado, mas que do alto de sua altiva elegância, pode também atender pelo chamados títulos de nobreza e realeza, assim como conterrâneos seus, “Soberbo” e “Majestade”. E em sua pose habitual, sempre perto das cintilações douradas que ondeiam o rio, também ali se encontra “Sereia”, beijada pelo sol em seu banho de beleza matinal, concorrendo em igual charme com a radiosa “Estrela”: das duas irmãs não se pode sentenciar qual seja a mais bela. Enquanto que a caçula “Pelintrá”, por vezes acompanhada pelo pequeno “Lambari”, percorre sozinha longamente os prados deste campo infinito, desbravando em sua pequenez diminuta, mas já esperta e cativa, os meandros deste curso d'água profícuo, que na tela inventada recusa se fixar. É só mais adiante que se vislumbram os dois inseparáveis companheiros: “Relógio” e “Ciganinha”, cada qual ao lado das plantas que deles emprestaram o nome⁵⁸⁷. Esta última, filha da rubicunda “Redonda”, que não podia ter por marido outro que não o preto lustroso “Besouro”, que no sol rebrilha como azeviche, e que do vizinho “Labirinto” é alvo de inveja. Os pequenos “Beija-flor”, “Pintassilgo” e “Camarão” são filhos do primeiro, enquanto que “Bordado” ninguém sabe de onde veio, apesar de sua beleza ornada alimentar boatos de que seja mesmo filho bastardo e não reconhecido do mesmo “Besouro”, que pelas bandas distantes durante um tempo andou sumido...

Esta é, pois, a verdadeira denominação: aquela pela qual, reconhece o protagonista proustiano, os nomes absorvem para sempre a imagem das coisas, porque anulam a distância que separa objeto e imagem, transformando essas mesmas coisas e “submetendo às suas próprias leis” o seu reaparecimento. A consequência não pode ser outra que aquela de “tornar essa imagem mais bela, mas também mais diferente” daquilo que podia ser “na realidade”: “E quanto não adquiriam de mais individual ainda, por serem designados por nomes, nomes que eram só para eles, nomes como os têm as pessoas!”⁵⁸⁸.

587 “Relógio”, também chamada de “vassourinha-de-relógio” é uma erva lenhosa (*Sida angustifolia*), da família das malváceas, nativa do Brasil, e que apresenta folhas ovais ou oblongas, além de flores amarelas com manchas purpúreas, comumente utilizada contra a indigestão. Já “ciganinha” (*Memora peregrina*) é uma planta da família *Bignoniaceae*, nativa da flora do cerrado brasileiro e que se tornou invasora de pastagens cultivadas.

588 PROUST, 2016, p.462-462.

Pois, se as palavras nos apresentam das coisas uma imagem clara e usual, os nomes, por sua vez, apresentam das pessoas, dos lugares (e de algumas coisas) uma imagem confusa, aberta, intercambiável, possível de se contagiar e de ser tocada por outras imagens. É ilusão pensar aqui que o nome individualiza, no sentido de que determina ou limita o ser nomeado. O nome-imagem, neste caso, “individualiza” na medida em que confere a ele uma rede de relações, de cintilações difusas, afetivas, que correspondem a um sentimento – e que, portanto, não pode ser explicado pelos limites da analogia.

Exatamente porque anterior ao nome, fundada no movimento incessante da imagem, a invenção da memória torna possível que as coisas se caleem, para que assim renasçam em outra linguagem⁵⁸⁹. Enquanto conquista da superfície das coisas, ela torna possível a aparência renovada dessas mesmas coisas, sem, contudo, suprimir totalmente aquilo que a coisa é. Assim entendido, os cacos desfigurados que aparecem, pelo poema, longe de constituir “figura de representação”, convertem-se em tropo de expressão, pois a imagem, por tal via, triunfa sobre a palavra, é ela quem faz nascer o “nome”.

Subvertendo, pois, as amarras limitantes do conhecimento mimético, representacional, que se dirige à busca incansável pelo “nome verdadeiro”, o conhecimento da imagem acaba por desancar, assim, o pretense lugar único e dogmático da verdade, da presença e da identidade: não há verdade que não seja precária, pois qualquer abstração é uma perda. Em suma, aquilo, que nos permite compreender, com Georges Bataille, que “a ausência de Deus não é mais o fechamento: é a abertura do infinito. A ausência de Deus é maior, ela é mais divina do que Deus.”⁵⁹⁰

589 Ver também “Procura”, *A vida passada a limpo*. In: ANDRADE, 1967, p.301.

590 Ibid., p.240.

Considerações finais

6.1 Esquecer, ruminar, des-figurar: Drummond à luz da imagem

Embora a publicação de *Farewell*, o último livro organizado pelo poeta de Itabira, tenha se dado somente em 1996, quase duas décadas depois, portanto, da publicação do último *Boitempo*, ainda assim podemos considerar esta a fase final de sua produção poética, em relação à qual, conforme vimos, mostra-se frequente o entendimento de uma inequívoca reconciliação final dos principais problemas dramatizados ao longo de sua poesia, em consonância à associação comumente aceita de que as noções correntes de idade e sabedoria seriam então capazes de refletir “certa maturidade”, não só na vida dos próprios artistas, como também em suas obras, pelos indícios de uma espécie de “espírito de conciliação e serenidade.”⁵⁹¹ No *Édipo em Colono*, por exemplo, “o herói envelhecido é retratado como alguém que finalmente atingiu a santidade e uma determinação notáveis.”⁵⁹² O topo, aliás, do “Menino e Ancião”, rastreado por Curtius em seu admirável *Literatura Europeia e Idade Média Latina*⁵⁹³, parece ter nascido de certo “estado de espírito” do fim da Antiguidade: “Todos os períodos primitivos e elevados de uma cultura louvam o jovem e respeitam o velho.”⁵⁹⁴ É só mais tarde que se desenvolve “um ideal humano” pelo qual o contraste entre juventude e velhice tende a se equilibrar. Cícero (Cato Maior, 11, 38) diz: “Pois, assim como louvo o jovem, no qual se encontra algo de um ancião, louvo também o ancião, no qual se encontra algo de um jovem.”⁵⁹⁵

“Ficamos mais sábios com o passar do tempo? Haverá uma sensibilidade e uma forma peculiares à última fase da carreira de artistas que chegam a uma idade avançada?” Essas são

591 SAID, op. cit., p.26.

592 Ibid., p.26-27.

593 Cf. CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 142.

594 Ibid.

algumas das perguntas em torno das quais se debatem os ensaios de Edward Said, reunidos em livro inacabado sobre o “estilo tardio” de diversos artistas⁵⁹⁶. Mais do que propriamente um momento final de suas obras, que pudesse dizer respeito a um tipo de produção própria da velhice, a noção de “estilo tardio”, de que se vale Said⁵⁹⁷, refere-se, na verdade, àquilo que poderíamos sintetizar pela ideia de uma sobrevivência além do tempo, isto é, uma forma de “exílio” em que se estabelece uma relação cambiante entre o tempo presente e o distanciamento desse mesmo tempo⁵⁹⁸.

Como nos explica Said, se “todo estilo pressupõe o vínculo do artista com sua época, período histórico, sociedade e predecessores”, então toda obra estética, “a despeito de sua singularidade irreduzível, sempre participa – ou, paradoxalmente, não participa – da era em que foi produzida e apresentada.” O que o autor procura evidenciar, neste caso, é que não se

595 Ibid. Curtius nos mostra ainda que o topos também pode ser encontrado na neo-sofística, às vezes invertido (“o ancião como menino”) (Ibid., p.143). “Muito notável”, ainda, é uma visão “de mártires africanos do século II”: “Consideram Deus como ‘um ancião de cabelos brancos como a neve e de semblante juvenil’.” Aprofundando a pesquisa, “descobre-se que em diversas religiões os salvadores se caracterizam pela união da infância e da velhice. O nome Lao-Tsé pode traduzir-se como ‘criança velha’.” (Ibid., p.146)

596 SAID, Edward W. *Estilo tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Conforme afirma Mariam C. Said, Edward estava às voltas com a redação desse livro quando faleceu na manhã de 25 de setembro de 2002, deixando uma enorme quantidade de material para o livro, “o bastante para que se pudesse concluir e publicar postumamente uma versão do que ele tinha em mente.” (SAID, 2009, p.7). A ideia do livro parece ter surgido de conversas, no fim da década de 1980: “Ele começou a se interessar pelo fenômeno e se enfronhou em leituras sobre o assunto. Discutiu-o com vários amigos e colegas e passou a incluir exemplos de obras tardias em muitos de seus artigos sobre música e literatura. Chegou mesmo a escrever ensaios específicos sobre obras tardias de escritores e compositores. Além disso, deu uma série de conferências sobre o tema, primeiro em Columbia, depois em outros lugares, até que, no começo da década de 1990, ofereceu um curso inteiro sobre o tópico. Por fim, decidiu escrever um livro e assinou um contrato para isso.” (Ibid., p.9). Cf. SAID, Mariam C. “Prólogo”. In: SAID, op. cit., p.7-9.

597 A acepção de que se vale Said encontra-se ancorada na leitura do termo proposta por Adorno, que teria usado a expressão “estilo tardio” de modo “mais memorável” em fragmento de ensaio intitulado “O estilo tardio de Beethoven”, datado de 1937, e incluído em 1964 no volume de ensaios musicais, *Moments musicaux*, e mais tarde no volume póstumo de *Escritos musicais*: “Para Adorno, mais do que para qualquer outro autor que tenha discutido as obras finais de Beethoven, as peças do chamado ‘terceiro período’ do compositor [...] constituem um episódio singular na história da cultura moderna: um momento em que um artista em pleno controle de seu meio estético abandona a comunicação com a ordem social estabelecida de que ele é parte para chegar a uma relação contraditória e alienada com ela. As obras tardias de Beethoven constituem uma forma de exílio.” (Ibid., p.28) Nos termos outrora definidos por Hermann Broch em torno do “estilo de velhice” ou “da idade mítica”, seria perceptível na chamada “poesia tardia” de alguns artistas uma “clara ruptura estilística” que pode ser descrita em termos de um “enriquecimento das relações sintáticas da expressão”. Cf. BROCH, Hermann. “*The Style of the mythical Age*” (Introd. a Raquel Bepaloff, *On the Iliad*). In: BROCH, Hermann. *Création Littéraire et Connaissance*. Paris, Gallimard, 1966 apud MERQUIOR, 2012, p.263.

598 Cf. SAID, especialmente quando trata a respeito da leitura que faz Adorno da obra tardia de Beethoven, em “O oportuno e o tardio” (Op. cit, p.23-44).

trata aqui de mera “sincronia política ou sociológica”, mas de uma questão mais ampla, de estilo “formal ou retórico”, em relação ao qual o próprio Modernismo literário poderia despontar como caso bastante ilustrativo, pois se artistas como Joyce ou Eliot, parecem inteiramente “fora de seu tempo, recuando para colher inspiração no mito e nas formas antigas, como o poema épico e o ritual religioso”⁵⁹⁹, explica-nos o autor, isso certamente se deve ao fato de que, aos poucos, o movimento começa a se mostrar menos como “movimento do novo” e mais como “movimento do velho e do moribundo”, uma espécie de “velhice travestida de juventude”, pela qual se verifica não uma fusão harmônica de ambas instâncias, mas antes uma “junção implausível” de fins e começos, em que os “temores de declínio” se situam muito distantes de qualquer redenção.

Mais, no entanto, do que a ênfase naquilo que Said chama de “inconciliabilidades”, o estilo tardio se refere também a uma espécie de hipertrofia da consciência artística, sendo, talvez, a própria “recusa” à conciliação aquilo que, em larga medida, possibilita ao artista ultrapassar o seu próprio tempo, lançando, em muitas das vezes, as bases para uma outra forma de entendimento da criação artística, já que, neste caso, é a própria arte voltada sobre si mesma, isto é, autoconsciente de suas contradições tanto quanto de seu processo criador, aquilo que se insurge contra a serenidade contemplativa de um ideal harmônico da obra, o qual se pudesse acalantar. Poderíamos, nesse sentido, pensar como exemplo o caso de Hölderlin, para o qual a relação com a Antiguidade passa a ser a de um contágio consciente, já que, voltada à emancipação da poesia, sujeita que estava à letra grega e às impressões e efeitos que se mostrava capaz de provocar, tal relação diz senão respeito à necessidade do desenvolvimento de um verdadeiro núcleo de aprendizagem do exercício poético, não mais subjugado à dedução mecânica ou servil de determinadas regras ou categorias, mas capaz de promover, na obra, o atravessamento livre de uma posição viva⁶⁰⁰.

Inserido na linhagem dos escritores modernos justamente porque autoconscientes de seu processo criativo, também a Drummond, como vimos, a ideia de criação se apresenta como um “problema”, já que as intenções do fazer demarcam aqui uma construção sempre tensa entre vida e invenção, situando-se tal noção muito equidistante da mera pretensão

599 Ibid., p.153.

600 Ibid., p.28.

representativa como promessa de “posse” do tempo, de apreensão apaziguadora dos sentidos. Ciente do conflito irresolúvel que se processa entre a sensibilidade (excesso) e a abstração (contenção), ao artista crítico interessa, pois, evidenciar as contradições latentes inerentes a todo processo verdadeiramente criador, assumindo, para tanto, as limitações da própria criação, não para nelas se aprisionar, mas justamente para aí desenvolver um modo de operação consciente capaz de conjugar tanto o espaço autônomo da poesia quanto o movimento contínuo de hesitação do signo poético.

Muito além do resgate expressivo da tradição – como aquele que se pode verificar nas quatro obras que ficaram conhecidas, pela definição de Merquior, como o “quarteto metafísico” da poesia drummondiana⁶⁰¹ –, a relação com o passado desempenhará na obra drummondiana, conforme se procurou demonstrar ao longo desta leitura, um papel decisivo na (re) configuração do próprio entendimento do poeta em torno do processo de criação artística. Na postura aparentemente conflituosa de um escritor que, aliás, sempre se mostrou descrente em relação à ruptura completa com a “tradição” contra a qual se levantava o primeiro Modernismo – postura passível de se depreender já nos textos de sua juventude, como bem demonstrou John Gledson em sua tese⁶⁰² – pode-se, então, inferir as bases do que mais tarde fomentariam as intenções de reavaliação crítica do poeta em relação às conquistas das vanguardas e do próprio Modernismo, resultando, pois, na proposição implícita de uma outra relação com o passado, permeada pela interferência de temporalidades indistintas, delimitando, pois, por um contato “consciente” porque necessariamente ruminativo, uma espécie de passagem ou limite tenso entre a temporalidade presente, a passada e aquela(s) que se situa (m) fora delas, uma vez que aí se encontram incluídas tanto ações conscientes como também as inconscientes, daquele que rumina.

Apresentando-se por um processo lento e residual, de chance à disponibilidade de suspensão como também de dispersão, a relação que pela via ruminativa se estabelece então com o “passado” ou com o “tempo”, de forma mais ampla aqui considerada, só pode assim dizer respeito a um trabalho de natureza estranha à lógica imediata da produtividade moderna que, saturada de memória, controle e conservação, não apenas inibe como também condena a

601 MERQUIOR, 2012, p. 259.

602Cf. GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

ignorância imaginativa que repousa na distração do olhar ausente, na lânguida disponibilidade a tudo aquilo que, em contraponto ao controle exigido pela atenção controlada, situa-se muito além da zona clarificada dos sentidos atribuídos pela razão. Na própria noção de pausa, de suspensão, de aparente “passividade” por trás da qual se esconde a vida em elaboração, encontra-se aliás instalada a acepção pejorativa que comumente se atribui ao re-trabalho, isto é, aquilo que precisa ser feito de novo e mais uma vez. Em reflexo complementar à intenção de posse imediata com vistas à digestão daquilo que foi inicialmente devorado, a atitude ruminativa se afirma pela via de um verdadeiro trabalho-processo, pelo qual o que foi uma vez deglutido agora retorna, enquanto vestígio, para que assim, sujeito à degradação transformacional na suspensão de todos os instantes do agora, possa ser remastigado, reincorporado e, por fim, ressignificado na possibilidade de um contato renovado. Esse trabalho, por sua vez, ao contrário do que se poderia apressadamente supor, não se encontra filiado a intenções de acúmulo conservacionista; na verdade, como se procurou salientar ao longo desta pesquisa, trata-se aqui de ativar o passado pela força do esquecimento ativo: por ele, o que retorna é a própria carne entranhada, a des-figura – isto é, aquilo que já deixou de figurar enquanto presença –, capaz, portanto, de transtornar, por esse retorno, os sentidos conhecidos, familiarizados, uma vez que estes já foram devorados, deglutidos e assimilados naquilo que a memória conserva como hábito e repetição.

Nesse sentido, sendo um trabalho que se volta à dupla tutilidade de um contato alterante com as forças estranhas que nos ultrapassam, a exigência que então se oferece ao artista é muito menos a de uma recomposição de peças, no sentido de reunir, reviver ou presentificar o passado emoldurado em uma lembrança, que a de um verdadeiro processo criativo inerente à própria montagem, pois o que importa aqui não é tanto paisagem em si, conquanto o pensamento dela mesma, pelo qual, a exemplo do jogo lúdico infantil, que destrói para inventar, o artista se coloca disponível à potência do possível.

O atento leitor recordará que na prosa ensaística de *Confissões de Minas*, mais precisamente no texto em que trata dos elefantes de Boadella, Drummond tangenciava uma questão cara aos processos de criação do artista, apontando, no particular movimento de dissolução e correspondente recomposição de “elefantes e problemas”, os indícios de uma noção pela qual se combinam disciplina formal e arbítrio conceitual na composição

descaracterizada das coisas – neste caso, “bichos” que, não obstante a ignorância de sua força, comportam um espasmo, um segredo: são elefantes ainda, embora também sejam Boadella, ligados ao tempo e fugindo dele.

É interessante notar que na já mencionada coluna “Imagens”, mantida junto ao *Correio da manhã* entre 1954 e 1969, Drummond nos apresenta noção semelhante a respeito da transformação operada pelo trabalho de criação de três artistas: Portinari, Antônio Bandeira e Guignard.

Em relação ao primeiro deles, em texto de 1958, publicado na referida coluna, Drummond comenta os desenhos de “Israel nascente”, destacando o “lirismo” do pintor em prol do “conhecimento plástico do mundo”⁶⁰³ – notação, aliás, que também se encontra no belíssimo poema “A mão”, inserido em *Lição de coisas*⁶⁰⁴: o pintor aqui, segundo Drummond, não apenas fixou, como também prolongou em sua obra “os aspectos tocantes e contraditórios dessa alvorada”, nos quais “formas novas surgem de formas velhíssimas”, “espetáculo” resultante de uma “espécie de lirismo, ao mesmo tempo rude e delicado, com que seus olhos sabem ver as coisas”. “Percebe-se que as cenas e tipos reproduzidos”, explica o poeta, “não lhe interessaram apenas como valores plásticos, mas também porque encontrou neles algo relacionado com o sentido amargo ou jovial do mundo, sempre investigado pelo artista”⁶⁰⁵. Um segredo, ou um espasmo, poderíamos acrescentar, com Boadella.

Também em relação ao pintor Antônio Bandeira Drummond destaca a “transformação” operada pela mistura de “técnica mental e emocional”, a partir da “visão plástica” do artista, capaz de transgredir a forma convencional, revestindo-a de nova aparência:

Onde o observador comum esperava encontrar a forma convencional de edifícios, sinais de trânsito, postes, depara com a trama fascinante de pequeninos pontos luminosos, azuis, vermelhos, pretos, que concentram a

603Ver “A mão”, *Lição de coisas*. In: ANDRADE, 1967, p. 342.

604 “[...] A mão cresce mais e faz / do mundo-como-se-repete o mundo que telequeremos. / A mão sabe a cor da cor / e com ela veste o nu e o invisível. / Tudo tem explicação porque tudo tem (nova) cor. [...]”. ANDRADE, 1967, p.341-342.

605 ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens de criação – Portinari, Israel. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 1. Cad. p. 6. 27 mar. 1958.

palpitação, a vida, o sofrimento, as alegrias dos habitantes, tudo isso fundido num cadinho transfigurador, que não resisto à tentação de chamar: poético. Sei que essa palavra é perigosa, em se tratando de pintura. Como evitá-la, porém, se a poesia estava no fundo da visão plástica de Bandeira, e está na sensação primeira que suas telas nos provocam, ao “percorreremos” as ruas mágicas desses conjuntos urbanos em que a referência diluída ao objeto nos leva para muito além dele, para o que poderíamos chamar a flor, a alma do objeto?⁶⁰⁶.

É interessante observar como esse processo de transformação se aproxima, em certa medida, daquele, ficcionado na saga proustiana pela figura do pintor Elstir, que encarna justamente o esforço de “não expor as coisas tal como sabia que eram”, mas justamente de pôr em evidência “algumas dessas leis de perspectiva, que então chocavam mais porque era a arte que primeiro as revelava.”⁶⁰⁷ É assim que “a referência diluída ao objeto nos leva para muito além dele” para o que poderíamos chamar, arrisca Drummond, “a alma do objeto”.

Ainda na perspectiva de tal transformação decisiva operada pela obra, elenca-se, por fim, o texto que Drummond dedica, ainda na mesma coluna, à “pintura poética”⁶⁰⁸ de Guignard:

a euforia do conhecimento poético das coisas, refiguradas mais do que transfiguradas, pois não perderam a realidade mas revelaram seus traços íntimos, sua tessitura sensível, ao mesmo tempo que sugerem uma forma de poema legível através dos valores plásticos⁶⁰⁹.

O expressivo contraste entre o “refigurar” e o “transfigurar” parece se apresentar aqui como ponto crucial da proposição anunciada. Em linhas gerais, podemos entender que a

606 “Da fundição de meu pai aprendi misturas que ele nem suspeita; vendo derreter ferro ou bronze, aprendi muito. Hoje misturo emoções em cadinhos iguais aos dele [...] e dessa mistura fabrico as peças para o meu trabalho. Isso dizia o pintor Antônio Bandeira, em resposta a um questionário, há quatro anos, em sua terra natal de Fortaleza. Assim explicava da maneira mais exata sua pintura.” Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagem de arte – Bandeira, pintor. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 1. Cad. p. 6. 8 out. 1967.

607 “[...] A tal ponto interessavam a Elstir esse jogos de luz, igualmente banalizados pela fotografia, que outrora se havia comprazido em pintar verdadeiras miragens [...]” (PROUST, 2006, p.491).

608 “Nunca, para o meu gosto, poesia e pintura se fundiram tanto na arte brasileira como nas telas de Guignard, em que a visão lírica do artista não é um elemento voluntário e adicional, mas a determinante da concepção”. Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens do artista – Criança & Poeta. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1. Cad. p. 6. 27 jun. 1962.

609 Ibid.

operação de “refiguração” se contrapõe à ideia de fazer tábula rasa, no sentido de alterar ou de transformar radicalmente a figura pela negação do próprio referente, como num “voltar-se contra”, com vistas à constituição de uma forma completamente outra. Refigurar, pelo contrário, no sentido que lhe confere Drummond na passagem selecionada, parece sugerir a ideia de uma alteração “consciente”, em que se dá a “manutenção” do referente – ainda que de forma não íntegra, não completa ou substancial –, operação pela qual a figura se transforma em “outra” sem, contudo, deixar de ser, em certa medida, ainda o que era antes.

Talvez ajude a entender a proposição da transformação singular operada pela refiguração, no sentido que lhe atribui o poeta, o texto incluído em *Passeios na ilha*, mas originalmente publicado intitulado no *Correio da Manhã*⁶¹⁰, em 1947, intitulado “A árvore e o homem”⁶¹¹. Nele, o poeta se vale de uma série de imagens reunidas em uma “revista de vanguarda” sob o título de “Decadência da Árvore”, para intentar, mais do que um mero comentário sobre “o tema da disjunção entre o homem e a natureza”, o questionamento do problema da representação, em um momento da história da arte no qual as mesmas causas deixaram de produzir os mesmos efeitos: “Os pintores, se ainda observam a natureza, já não a imitam”. A citação, que o poeta vai buscar em Apollinaire, destacando “o que será talvez um traço da arte moderna”⁶¹², serve então de amparo à distinção feita, no texto, entre pintores e fotógrafos: enquanto a arte clássica captura a imagem para fazê-la servir à verdade do mundo, a fotografia – podendo ser pensada aqui como “representante” desse outro regime do olhar que se ancora no triunfo da imagem sobre o tema – vai visitar as árvores na mata, no jardim público ou à beira da estrada, e delas recolhe a imagem menos imperfeita, porque menos individualista: “árvore em estado de árvore”⁶¹³.

Segundo defende Jacques Rancière⁶¹⁴, a mudança de função das imagens, operada pela modernidade estética, inverte essa posição ao identificar a autonomia da arte e a identidade de

610 ANDRADE, Carlos Drummond de. A árvore e o homem. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 2. seção. p. 1. 12 out.1947.

611 ANDRADE, 1967, p.628-630.

612 ANDRADE, 1967, p.628-629.

613 Ibid., p.629-630.

614 RANCIÈRE, 2012, p.33-34.

suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. Dizendo de outro modo, não mais a palavra que dita a forma e o modelo para o “quadro”, já que não se trata aqui de ter um pensamento e buscar para ele sua ilustração, mas é a própria imagem que se oferece à potência da palavra, é ela que desencadeia e propicia a produção do pensamento. É claro que o “pulo para fora da mimesis” não significa uma recusa absoluta da figuração – aliás, aquilo que se conhece por “crise da arte” nada mais é do que a derrota desse paradigma⁶¹⁵. Pois a mudança empreendida na função das imagens que se dá pela passagem de um regime a outro (o representativo para o estético) não é o regime da semelhança ao qual se oporia a modernidade de uma arte não figurativa, ou mesmo de uma arte do irrepresentável: é, antes, o regime de certa alteração da semelhança que estabelece uma nova relação entre dizível e visível, entre visível e invisível.

Pode-se então entender que a fotografia, conforme apresentada no texto de Drummond, “supera” a paisagem, no sentido expresso pelo intraduzível e antitético verbo alemão *aufheben*, de que se ocupou Hegel, em sua célebre “Observação”, segundo afirma Didi-Huberman. Ou seja, pela ideia de uma “superação” que, no entanto, “mantém”, pois aquilo que se suspende não se torna por isso nada – “Nada é o imediato”; algo suspenso, pelo contrário, “é algo de mediatizado”:

Suspender tem, na língua, esse duplo sentido segundo o qual significa a mesma coisa que conservar, manter (*erhalten*), e ao mesmo tempo a mesma coisa que fazer cessar, fazer um fim (*ein Ende machen*). O próprio conservar já inclui nele o negativo, na medida em que, para manter alguma coisa, deve-se subtraí-la de sua imediatez, e assim, de um ser-aí aberto às ações exteriores. É dessa maneira que o suspenso é ao mesmo tempo um conservado, que perdeu apenas sua imediatez, mas que não é, por isso, aniquilado (*vernichtet*).⁶¹⁶

Nesse sentido, se tomamos o processo de refiguração, como quer o sentido a ele atribuído no comentário de Drummond, isto é, enquanto um trabalho que se volta à

615 Id., 2009, p.35-39.

616 Apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p.253. Em nota, o autor explica a preferência pela tradução de Nancy, na citação utilizada, já que este, na esteira de Derrida, traduz *aufheben* por “relevar” [suspender]: “O caráter ‘popular’ – portanto arcaico – dessa palavra é frequentemente omitido nas traduções mais acadêmicas [...]” as quais “querem reter apenas, naturalmente, seu teor especulativo.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.416)

constituição de uma nova visibilidade dado o triunfo da imagem sobre o tema, tornando visível, de outra forma, o já visto, o já figurado, somos levados a concluir que se trata, em sentido análogo, de um verdadeiro trabalho de “desfiguração”, ou nos termos do que Proust, em sua célebre busca, chamará de “denominação”:

E o ateliê de Elstir me apareceu como o laboratório de uma espécie de nova criação do mundo, onde, do caos em que estão todas as coisas que vemos, ele havia tirado, pintando-os sobre diversos retângulos de tela que se achavam colocados em todos os sentidos [...]. Mas podia distinguir que o encanto de cada uma consistia numa espécie de metamorfose das coisas representadas, análoga à que em poesia se chama de metamorfose e que, se Deus Pai havia criado as coisas nomeando-as, era tirando-lhes o nome ou dando-lhe um outro que Elstir as recriava. Os nomes que designam as coisas respondem sempre a uma noção da inteligência, estranha às nossas impressões verdadeiras e que nos força a eliminar delas tudo o que não se reporte a essa noção⁶¹⁷.

Mas, se o pintor Elstir, a exemplo do arquiteto Eupalinos e do construtor anti-Sócrates, encontra diante de si, “como caos e matéria primitiva, precisamente a ordem do mundo que o Demiurgo extraiu da desordem inicial”, e toma como ponto de partida para seu ato justamente “aquele em que o deus se deteve”⁶¹⁸, o poeta de *Boitempo* parte, em sua impossível tarefa de “remontar” o passado, senão da mancha, do desastre tornado vestígio. Cumpre então notar o quão próximos estamos aqui de uma verdadeira sintaxe da montagem: ao propor um entendimento da tarefa de “ordenação” do caos, que cabe a todo artista, a partir da combinação entre “imaginação e artesanato”, Drummond está nos convocando a (re) pensar o processo de criação pelo qual o saber, resultante de um trabalho inscrito no campo turbilhonante da imagem, adquire uma nova “aparência”, isto é, o saber que nasce da violência de sugestão inerente à imagem.

Se podemos pensar, com Jacques Rancière⁶¹⁹, que com a ascensão do regime estético das artes e a conseqüente ruptura dos “fios da representação” se dá o triunfo da imagem sobre a palavra – na medida em que as palavras não mais prescrevem o que devem ser as imagens já

617 PROUST, 2006, p.487.

618 VALÉRY, 1996, p.169-171.

619 2012, p.86-87.

que as formas visíveis são agora apenas signos da ideia invisível –, somos então levados a considerar que, ao contrário da “paisagem” capturada e congelada no “quadro” hermético, proposto pelo regime representativo, o que a insubordinação às formas fechadas da composição impõe é a fissura do “quadro” pela superação da fixidez que toda imagem promove.

Não mais expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento, um duplo ou uma tradução, a imagem emerge, então, como a eloquente palavra muda das coisas, como linguagem visível a ser decifrada, passando a indicar justamente a possibilidade de “aparecimento” dessas mesmas coisas. De modo que a expressividade da obra, nesse sentido, só se revela à medida que o olhar sensível se põe, por um desvio, a experimentar a “soberana imposição” do não-saber por parte de toda imagem, ao escavar a dupla dimensão da superfície que se conjuga entre evidência (aparecimento, *epiphasis*) e inevidência (desaparecimento, *aphanisis*)⁶²⁰, na contramão das concepções universais “de uma história da arte humanista, afeita a subsumir na Ideia, no Esquema, no Símbolo a diversidade das imagens e de suas apreciações”⁶²¹, com suas exigências de visibilidade ou de clareza.

Pela imagem se dá a instauração, portanto, daquilo que, numa problemática do movimento, plástico, virtual, permanece capaz de chocar, de deslumbrar e de transformar o pensamento, tal como um fragmento de vida que se colasse à superfície, possibilitando a constituição, sempre renovada, de uma nova visibilidade, à medida que um novo ângulo, um novo detalhe, seja percebido pelo olhar sensível – em outras palavras, um olhar cuja prática depende, necessariamente, de um pensamento, já que o “quadro” resultante dessa operação é justamente aquele que se oferece a um olhar formado para ver de outra forma.

Talvez resida aí a eficácia fundamental do trabalho com as imagens: instaurar relações transgressivas, alterantes, transformadoras. Como bem coloca Didi-Huberman a respeito do trabalho de Bataille em *Documents*⁶²², e que em certa medida pode ser pensado como contíguo ao trabalho de imagem a que se propõe também o poeta, trata-se aqui menos de um sentido a ser dado do que um sentido a ser retirado, com a finalidade de criar um vasto conjunto aberto

620 DIDI-HUBERMAN, 2012, p.36.

621 FONTES FILHO, 2012, p.15.

622 2015, p.23.

de relações. Sendo assim, o trabalho que se guia pela dilaceração da fixidez do “quadro” só pode se dar por uma noção que privilegie as relações em detrimento dos termos, ou seja, que se guie fundamentalmente pelo conhecimento das relações entre os diversos elementos. Não se trata portanto aqui de aproximar e fundir, pelos *tertia* comparativos, elementos que aparentemente se ignoravam, mas de identificar e pressentir as relações imediatas de afinidade entre os seres, sustentadas pelo sentimento⁶²³, relações essas capazes de enxergar o todo no fragmento. Operação, aliás, capaz de perturbar o próprio conhecimento, na medida que o produz sob uma nova aparência, qual seja aquela do conhecimento inaudito da vertigem.

Nesse sentido, a tarefa de escrever o poema estranhamente se assemelha ao próprio processo de lembrar⁶²⁴: são fraturas do vivido distorcidas ao nível da mancha, do desastre. Não há o que ser remontado, pois não se tem aqui uma identidade substancial que se pudesse de, alguma forma, recompor. Refigurar o passado, nesses termos, só pode se dar, então, por um trabalho que se sabe impossível, já que não há um todo único a ser alcançado pelos moldes estabelecidos do pensamento logicamente determinado. Há somente o infinito, mutilado e que pulsa, ainda vivo, mas justamente porque aberto, desfeito, fraturado, combina-se ao inventado, pelo trabalho incessante da memória, num processo de “rearranjo” que vai muito além do registro da aparência, já que passa necessariamente pelas áreas dos sentimentos, pela lembrança inspirada. Tarefa, no entanto, que só se torna possível no registro material do poema a partir de um entendimento que se afirme pela sintaxe da montagem: mais uma vez, que privilegie as relações em detrimento dos termos.

Em termos próximos daqueles especulados entre Sylvio e Drummond, conforme vimos anteriormente, poderíamos então pensar a criação pela imagem como a invenção que se dá pela des-figuração, uma espécie de ritmo orgânico das coisas, que nada tem a ver com a

623BENJAMIN *apud* MOLDER, 2009, p.32.

624 Francis Bacon se vale da mesma comparação para explicar o seu processo de composição (SYLVESTER, 2007, p.40). Se em Miró encontramos o desejo de “matar a pintura”, a tal ponto em que não reste mais que “algumas manchas informes”, numa agressão à totalidade do suporte (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.163), em Bacon, a figura parte do próprio desastre: “[...] quase sempre as manchas involuntárias são muito mais sugestivas que as outras; elas pertencem àquela fase em que você sente que qualquer coisa pode acontecer. [...] As manchas são feitas e depois você examina a coisa como se fosse um gráfico. E você vê neste gráfico as possibilidades de todo tipo de fatos que estão sendo ali criadas. [...] Não é isso que se deseja? Que uma coisa seja tão factual quanto possível e ao mesmo tempo tão sugestiva ou reveladora às áreas da sensação, em vez de parecer simples ilustração do objeto que se pretende fazer? Não é em torno disso que gira toda a arte?” (SYLVESTER, 2007, p.56).

visão clássica ou canônica, por assim dizer, dos arranjos harmônicos: seria antes um ritmo que associa e que tensiona formas existentes, em contatos e em contrastes, até produzir nelas um acento culminante, uma explosão, que se distingue radicalmente da representação entendida no sentido tradicional, já que se coloca tanto anterior como posterior a ela; em suma, uma espécie de “efeito-imagem”⁶²⁵. No gesto de criação assim entendido encontraríamos então a afinidade suscitada pela imaginação. Só ela seria capaz, pelo sentimento, de descobrir a íntima correspondência entre as coisas. Só a ela caberia o ato de tornar visível, pelo “quadro”, a língua muda das coisas que de repente fala, a vida íntima que pela denominação se revela.

Isso porque a criação suscitada pelo reencontro da imagem só pode se dar pelo reverso da palavra, isto é, aquilo que outrora “desaparecido” porque aniquilado, assimilado pela atribuição do sentido, agora retorna, “aparece”, sem forma, des-carnado, des-figurado, e que por isso mesmo, transtorna os sentidos já dados, configurados, familiarizados. Anterior à representação, tal saber, da infância do homem, que se volta à imagem, ao não escrito, só pode assim nascer da ignorância imaginativa. Não por acaso, vimos que ela se encontra muito próxima do olhar infantil já que, enquanto operação de des-figuração, afasta-se da visão empirista, perceptiva da realidade, afirmando-se, antes, como verdadeira transgressão, neste caso, às concepções tradicionais do verso, e de modo mais amplo, às concepções tradicionais de arte figurativa.

Um trabalho, portanto, de des-figuração do passado que se dá nas rachaduras do vivido, que se guia pelas de-formações ou trans-formações transgressivas propostas pela imagem, na sua incessante capacidade de metamorfose, em detrimento da forma “reconciliadora” que se pudesse buscar e alcançar, que se pudesse presentificar pelo poema, uma vez que, imerso no caos fecundo da desordem, o olhar sensível, nascido para ver de outra forma, há de combinar imaginação e artesanato, lembrança e arquitetura da ideia, aí onde jaz a invenção do des-figurar para conhecer.

Mas, se a forma não se apresenta aqui como critério absoluto de uma identidade, e até mesmo de uma substancialidade, o próprio processo de desfiguração também não deverá ser pensado como critério absoluto de alteridade: a forma aberta, desfeita, tornada mancha, não se

625 Podendo ser entendido em contiguidade àquilo que Eisenstein chamou de “o esplendor do efeito-imagem”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.343).

apresenta apenas como “outra coisa”; a sua capacidade de abertura à invenção indica, na verdade, a instauração de uma outra temporalidade, isto é, aquela da imagem como rastro, como vestígio do desastre, o que nos coloca, inevitavelmente, diante de uma noção que pensa esse processo de “rearranjo” ou de invenção pela desfiguração a partir de uma ideia de composição, como numa espécie de colagem aberta à incorporação transgressiva do virtual. Pois, se podemos conceber esse trabalho que se dá pela imagem a partir de uma verdadeira dialética do rastro, isto é, a partir de uma interposição de temporalidades diversas e suplementares colocadas em contato, torna-se então imperioso reconhecer o grande equívoco que há em se tomar esse processo como pura e simples faculdade de “desrealização” no sentido de supressão das coisas: se aquilo que se cola ou se combina à substancialidade perdida é, senão, o inapreensível virtual, o resultado desse trabalho não pode ser outro que não “impossível”, jamais absolutamente realizado, uma vez que ele procede de movimentos, de relações intercambiáveis entre o mundo da identidade e sua alteração.

E parece ser justamente aí, na possibilidade de des-realização das coisas, onde se afirma a sua verdadeira positividade, uma vez que, muito longe de constituir uma deficiência limitante, o que a fundamental laceração da imagem nos indica se apresenta como sendo, na verdade, aquilo que poderíamos conceber nos termos, já mencionados antes, de uma verdadeira “maldição exuberante”, o lugar de onde talvez se reconheça a sua mais atroz fecundidade, já que, por essa elementar laceração que permanece como abertura, a imagem se mostra fundamentalmente capaz de tocar também outras imagens.

Posto que o trabalho de desfiguração não somente vê novidade no passado, mas, principalmente, constrói para essa novidade um olhar no próprio deslocamento das temporalidades, possibilitando, assim, um novo espaço discursivo que torna a novidade visível, é que se pode pensar o trabalho do poeta em *Boitempo* (mas não restrito à tríade) não como “imitação”, ou seja, como tentativa de “presentificação” do passado, como quer a crítica instituída, mas como um verdadeiro trabalho de evocação da memória, que só se torna possível, no entanto, à medida que o olhar, imposto por essa nova visibilidade, mostra-se capaz de enxergar, no espaço de conversão entre as palavras e as formas, entre palavra e imagem, possíveis ainda não realizados.

Referências

Obras consultadas de Carlos Drummond de Andrade

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1967.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Boitempo & A falta que ama**. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião: 10 Livros de Poesia**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Menino antigo (Boitempo II)**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1973.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Esquecer para lembrar (Boitempo III)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Amar se aprende amando: poesia de convívio e de humor**. Rio de Janeiro: Record, 1985a.

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

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Seleção em prosa e verso**. Estudo e notas de Gilberto Mendonça Teles. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985c.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Farewell**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Edição do Centenário, conforme as disposições do autor. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introd. Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

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

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia traduzida: Carlos Drummond de Andrade**. Org. e notas Augusto Massi e Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Os 25 poemas da triste alegria**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova Reunião: 23 livros de poesia**. (Vol. 2) 5. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova Reunião: 23 livros de poesia**. (Vol. 3) 6. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Farewell**. Posfácio Vagner Camilo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Artigos em Jornais

ANDRADE, Carlos Drummond de. O poeta e a fotografia. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 20 jul.1947, 2. seção. p.1.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Retratos do artista quando menino. **Jornal de Letras**. Rio de Janeiro, nov.1949.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A tela contemplada. **Correio da manhã**. Rio de Janeiro, 10 set. 1950. 5. cad. p.1.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Poesia nobre. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 16 set. 1951. 4. cad. p.1.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens do espírito. **Correio da manhã**. Rio de Janeiro, 23 mar.1958. 1. cad. p.6.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens alheias – Lição de Joubert. **Correio da manhã**. Rio de Janeiro, 17 ago.1962. 1. cad. p.6.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens alheias – Lição de Joubert. **Correio da manhã**. Rio de Janeiro, 5 fev.1964. 1. cad. p.6.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A saudação da infância. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 27 set.1964. Cad. B. p.1.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Murilo Mendes, Temponauta. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 29 dez.1968. 2. cad.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Baú de supresas. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 10 out.1972. Cad. B. p.5.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Nava contando e revelando. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 11 jan.1979. Cad. B. p.5.

Correspondências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Querida Favita**: cartas inéditas. Org. Flavio A. de Andrade Goulart, Myriam Goulart de Oliveira. Uberlândia: EDUFU, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. **Carlos & Mário**: Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Org. Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de; ANJOS, Cyro dos. **Cyro & Drummond**: correspondência de Cyro dos Anjos & Carlos Drummond de Andrade. Organização, prefácio e notas Wander Melo Miranda e Roberto Said. São Paulo: Globo, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de; BANDEIRA, Manuel; MELO NETO, João Cabral de. **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Org., apresentação e notas Flora Sússekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond de; CARVALHO, Hermínio Bello de. **Áporo itabirano**: epistolografia à beira do acaso. Hermínio Bello de Carvalho e Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de; LIMA, Alceu Amoroso. **Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Alceu Amoroso Lima**. Org., introdução e notas Leandro Garcia Rodrigues. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond de; NAVA, Pedro. **Descendo a rua da Bahia: a correspondência entre Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade**. Org. Eliane Vasconcellos, Matildes Demetrio dos Santos. Posfácio Humberto Werneck. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

Entrevistas

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Tempo vida poesia**: confissões na rádio. Rio de Janeiro: Record, 1987.

MORAES NETO, Geneton. **Dossiê Drummond**. Prefácio Paulo Francis. Posfácio do autor. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Globo, 2007.

RIBEIRO, Larissa Pinho Alves. (Org.) **Carlos Drummond de Andrade** (Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

Crítica sobre Carlos Drummond de Andrade

ALCIDES, Sérgio. “Drummond a passeio”. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na ilha*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 265-288.

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

ARRIGUCCI JR., Davi. “Drummond meditativo”. *In*: ARRIGUCCI JR., Davi. **O guardador de segredos: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 15-25.

ANTELO, Raul. A aporia da leitura. **Ipotesi**, Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora. V.7, n.1, p.31-45, 2011.

BARBOSA, Rita de Cássia. **Carlos Drummond de Andrade**. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Rita de Cássia Barbosa. São Paulo: Abril Educação, 1980.

BARBOSA, Rita de Cássia. **O cotidiano e as máscaras**: a crônica de Carlos Drummond de Andrade. 1984. 2, 3, 4 e 5 v. Tese. (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1984.

BARBOSA, Rita de Cássia. **Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade**. (Série Princípios). São Paulo: Editora Ática, 1987.

BRAYNER, Sônia. (Org.) **Carlos Drummond de Andrade**. Coletânea organizada por Sônia Brayner. Nota preliminar Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977.

CAMILO, Vagner. **Drummond: Da rosa do povo à Rosa das Trevas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMILO, Vagner. “Antes e depois de 'O grande jantar mineiro': em torno de algumas imagens da alimentação e da comensalidade na lírica drummondiana”. *In*: SCRAMIM, S.; DI LEONE, L. (Org.) **Ler Drummond Hoje**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014, p. 22-47.

CAMILO, Vagner. Valéry como paradigma do poético na lírica brasileira dos anos 1940-1950. **Via Atlântica**. São Paulo, n.31, p.15-40, 2017.

CAMPOS, Haroldo de. “Drummond, mestre de coisas”. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p.49-56.

CANÇADO, José Maria. **Os Sapatos de Orfeu**: biografia de Carlos Drummond de Andrade. Prefácio Armando Freitas Filho. São Paulo: Globo, 2012.

CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p.67- 97.

CANDIDO, Antonio.”A autobiografia poética e ficcional na literatura de Minas”. *In*: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. **IV Seminário de Estudos Mineiros**. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1977, p. 41-69.

CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia”. *In*: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ed. Ática, 1989, p. 51-70.

CANDIDO, Antonio. “Drummond prosador”. *In*: CANDIDO, Antonio. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.13-23.

CICERO, Antonio. “Drummond e a modernidade”. *In*: CICERO, Antonio. **Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.73-93.

CICERO, Antonio. “Sobre 'A flor e a náusea', de Drummond”. *In*: CICERO, Antonio. **A poesia e a crítica: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 130-143.

CORREIA, Marlene de Castro. **A magia lúcida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

CRUZ, Celso. C. A. da. “Infância itabirana em 1910: dois oito aos oitenta”. **Outra Travessia**. N.6, p.67-81, 2007,

CUNHA, Fausto. “'Boitempo': O que Drummond não diz”. *In*: CUNHA, Fausto. **A leitura aberta**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978, p. 191-198.

CURY, Maria Zilda Ferreira. **Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal**. Belo horizonte: Autêntica, 1998.

DI LEONE, Luciana. “O mínimo e o monumento. Os Versos de circunstância de Carlos Drummond de Andrade”. *In*: SCRAMIM, S.; DI LEONE, L. (org.) **Ler Drummond hoje**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014, p. 58-89.

EMEDIATO, Luiz Fernando. Drummond. **O Estado de S. Paulo**. 19 out.1986. Cad. 2. p.291.

FERRAZ, Eucanaã. “Modos de morrer”. *In*: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira: Carlos Drummond de Andrade**. N. 27, p.110-144, out. 2012.

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

GLEDSON, John. **Influências e impasses**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HOUAISS, Antônio. **Drummond mais seis poetas e um problema**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.

LIMA, Luiz Costa. “Carlos Drummond de Andrade: memória e ficção”. *In: FREDERICK, G.; et al. Carlos Drummond de Andrade and his generation*. Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, University of California, Santa Barbara, 1986, p. 67.

LIMA, Luiz Costa. “Drummond: as metamorfoses da corrosão”. *In: LIMA, Luiz Costa. A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 285-318.

LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral**. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LUCAS, Fábio. “Drummond: Dentro e Fora do Tempo”. *In: LUCAS, Fábio. Razão e Emoção Literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1982, p. 105-113.

MALARD, Leticia. **No vasto mundo de Drummond**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

MARTINS, Hélcio. **A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade**. Introd. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

MERQUIOR, José Guilherme. **Verso Universo em Drummond**. Trad. Marly de Oliveira, 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2012.

MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. “Boitempo”. *In: MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. A fonte e a forma: 50 ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago Editora, s/d, p. 72-75.

NUNES, Benedito. “Aceitação da noite”. *In: NUNES, Benedito. Crivo de papel*. São Paulo: Edições Loyola, 2014, p. 223-226.

NUNES, Valentina da Silva. **A produção jornalística de Carlos Drummond de Andrade no Jornal do Brasil (1969-1984)**. 290 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pós-graduação em Literatura Brasileira / Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1995.

PUCHEU, Alberto. “Carlos Drummond de Andrade: um ex-poeta, um poeta perturbado, um poeta precário”. *In: SCRAMIM, Susana Célia; DI LEONE, Luciana. (Org.) Ler Drummond hoje*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014, p.48-57.

SANSEVERINO, A. M. “Dramatização lírica e a impossibilidade do diálogo em Drummond”, *In: FINAZZI-AGRÒ, E.; VECCHI, R. (Orgs.) Formas e mediações do trágico moderno*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004, p.133-151.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade**: análise da obra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SANTIAGO, Silviano. **Carlos Drummond de Andrade**. (Poetas modernos do Brasil). Petrópolis: Vozes, 1976.

SANTIAGO, Silviano. Entre Marx e Proust. **Folha de S. Paulo**, São Paulo. Folhetim, 21 jun. 1981, p. 3-5.

SANTIAGO, Silviano. “Posfácio”. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Farewell**. Rio de Janeiro: Record, 1996, p.105-129.

SCRAMIM, Susana Célia.; DI LEONE, Luciana. (Org.). **Ler Drummond hoje**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014.

SCRAMIM, Susana. “Poesia e Política. O contemporâneo na poesia de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto”. **Aletria**, vol. 24, n.º3, p. 97-109, set./dez. 2014.

SECCHIN, Antonio Carlos. “Alguma polimetria”. *In*: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira**: Carlos Drummond de Andrade. N. 27, p. 181-190, out. 2012.

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

SÜSSEKIND, Flora. Um poeta invade a crônica. *In*: **Folha de S. Paulo**. São Paulo. Folhetim, 21 ago. 1987, p.b-11.

TELES, Gilberto Mendonça. **Drummond, a estilística da repetição**. Pref. Othon Moacyr Garcia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

TEIXEIRA, Jerônimo. **Drummond cordial**. São Paulo: Nankin Editorial, 2005.

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

WISNIK, José Miguel. “Drummond e o mundo”. *In*: NOVAES, Adauto.(Org.): **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 21.

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

Bibliografia geral

ABRAMS, Meyer Howard. **O espelho e a lâmpada**: teoria romântica e tradição crítica. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Edições 70: Lisboa, 1970.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Trad. e apres. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. “Ideia de infância”. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Trad. prefácio e notas João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999, p.90-95.

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. “Comédia”. *In*: **Categorias italianas**: estudos de poética e literatura. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela, Vinícius Nicastro Honesko; trad. passagens e citações em latim Fernando Coelho. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014, p. 15-44.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ANDRADE JR., Antonio Francisco de. Com olhos de ver: poesia e fotografia em Manoel de Barros. *In*: CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; PEDROSA, Célia. (Org.) **Poéticas do olhar e outras leituras de poesia**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006, p.51-64.

ANDRADE, Mário de. A fábrica dos fantasmas. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p.2. 02 jul.1939.

ANDRADE, Mário de. “O artista e o artesão”. *In*: ANDRADE, Mário de. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1963, p. 56-59.

ANDRADE, Mário de. **Cartas a Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro, Ediouro, 1968.

ANDRADE, Mário de. “Do trágico”. *In*: ANDRADE, Mário de. **O empalhador de passarinho**. São Paulo; Brasília: Martins Fontes; INL, 1972, p.111.

ANDRADE, Mário de. **Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto**. Org. Georgina Koifman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ANDRADE, Mário de. “Elegia da Abril”. *In*: ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p.207-218.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário de. **Obra imatura**. Coord. Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mario de; BANDEIRA, Manuel. **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: EDUSP/IEB, 2001.

ANDRADE, Oswald de. **Um homem sem profissão. Memórias e Confissões**. Sob as ordens de mamãe. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002.

ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. Textos Menotti Del Pichia, Mário de Andrade, Haroldo de Campos; posfácio Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANJOS, Cyro. dos. **O amanuense Belmiro**. Posfácio Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2006.

ANTELO, Raul. **Literatura em revista**. São Paulo: Ática, 1984.

ANTELO, Raul. **Potências da imagem**. Chapecó: Argos, 2004.

ANTELO, Raul. Um atlas contra o vento. **Alea**, Rio de Janeiro, vol. 13, n. 1, p.11-23, jan/jun. 2011.

ANTELO, Raul. Uma (outra) pequena história da fotografia: Sylvio da Cunha. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 61, p.45-77, jul/dez. 2014.

ANTELO, Raul. "Sylvio da Cunha e os pássaros do retratista". *In*: SCRAMIM, Susana Célia; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto. (Org.) **O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade**. São Paulo: Iluminuras, 2015, p.293-314.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. introd. e notas Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ARRIGUCCI JR., Davi. "Móvil da memória". *In*: ARRIGUCCI JR., Davi. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.67-111.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Humildade, paixão e morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ARROYO, Michele Abreu; SOUZA, Françoise Jean de Oliveira (Org). **Fotógrafo Lambelambe**: retratos do ofício em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, Diretoria de Patrimônio Cultural, 2011.

ASSIS, Machado de. “Dom Casmurro”. *In*: ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p.807-944.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BADIOU, Alain. **O Século**. Trad. Carlos Felício da Silveira. São Paulo: Ideias & Letras, 2007.

BANDEIRA, Manuel. **Antologia de Poetas Brasileiros Bissextos Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1946.

BANDEIRA, Manuel. **Andorinha, andorinha**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BANDEIRA, Manuel. **Carnaval**. Ed. preparada por Júlio Castañon Guimarães e Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**: seguida de uma antologia. Posfácio Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. Estabelecimento de texto, apresentação e notas Carlos Newton Júnior. 7. ed. São Paulo: Global, 2012.

BARBOSA, João Alexandre. “Leitura viva do cemitério”. *In*: VALÉRY, Paul. **O cemitério marinho**. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1984, p.51-65.

BARBOSA, João Alexandre. “Variações sobre Eupalinos”. *In*: VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou O Arquiteto**. Trad. Olga Reggiani. Posfácio João Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, p.181-189.

BARBOSA, João Alexandre. “Permanência e continuidade de Paul Valéry”. *In*: VALÉRY, Paul. **Variedades**. Org. e introdução João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2018, p.7-15.

BASTOS, Oliveira. Esquema, Poesia e Processo. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p.2, 01 jan.1956.

BATAILLE, Georges. **Teoria da religião**: seguida de Esquema de uma história das religiões. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BATAILLE, Georges. **Sobre Nietzsche: vontade de chance**: seguido de *Memorandum*; a risada de Nietzsche; Discussão sobre o pecado; Zaratustra e o encantamento do jogo: Suma Ateológica, volume III. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BATAILLE, Georges. **Documents**. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres complètes**. Ed. *Le Dantec*, rev., aum. e apresentada por Claude Pichois. *Bibliothèque de la Pléiade*. Paris: Gallimard, 1968.

BECHARA, Evanildo. **Estudo da Língua Portuguesa**: texto de apoio. Fundação Alexandre de Gusmão: 2010.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas 1**: magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 8ª ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012a.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: rua de mão única. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012b.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2013a.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013b.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Edição e tradução João Barrento. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. Trad., prefácio e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2018.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. “Poesia e criatividade”. *In*: FAUSTINO, Mário. **De Anchieta aos concretos**. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.15-38.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. “Lendo com o leitor”. *In*: FAUSTINO, Mário. **Artesanatos de poesia: fontes e correntes da poesia ocidental**. Pesquisa e organização Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 17-38.
- BORNHEIM, Gerd Alberto. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BOSI, Alfredo. (Org.) **Leitura de poesia**. 1ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2010.
- BOSI, Viviana. “A imagem na poesia: Jorge de Lima”. *In*: BOSI, Viviana. (Org.). **O Poema: Leitores e Leituras**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p.38-50.
- BROCA, Brito. “Blaise Cendrars no Brasil, em 1924”. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, 4 mai. 1952, p.4.
- BROCH, Hermann. **A morte de Virgílio**. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Benvirá, 2013.
- CABANNE, Pierre. **Rembrandt**. Trad. Maria João Leal de Faria. Lisboa: Editorial Verbo, 1993.
- CAMARGO, Marcos H. O conceito como mimesis e a verdade da arte. **Revista Travessias**, Cascavel, Vol.7, n.2, p.39-52, 2013.
- CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; PEDROSA, Célia. (Org.) **Poéticas do olhar e outras leituras de poesia**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.
- CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CAMPOS, Haroldo. **A máquina do mundo repensada**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- CANDIDO, Antonio. “No coração do silêncio”. *In*: CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**. São Paulo: Ática, 1986, p.54-67.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. *In*: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p.19-54.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio. “O escritor e o público”. *In*: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000, p. 63-81.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. *In*: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000, p. 101-126.

CANDIDO, Antonio. “A literatura na evolução de uma comunidade”. *In*: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000, p. 127-151.

CANDIDO, Antonio. “Prefácio”. *In*: LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p.7-13.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira**. v.3: Modernismo. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CHAGAS, Tonica. Museu de Nova York abre mostra com obras do pintor Chaïm Soutine. **Estadão**, São Paulo, 15 ago. 2018. Seção Cultura. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,museu-de-nova-york-abre-mostra-com-obras-do-pintor-chaim-soutine,70002451678>. Acesso em: 3 mar. 2018.

CHUVA, Márcia. O modernismo nas restaurações do SPHAN: modernidade, universalidade, brasilidade. **Revista IEB**, São Paulo, n. 55, p. 89-107, 2012.

CICERO, Antonio. **A poesia e a crítica**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

COMPAGNON, Antoine. **Os antimodernos**: de Joseph de Maistre a Roland Barthes. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CUNHA, Sylvio da. Os pássaros do retratista. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, n.37, p.10, 6 abr. 1947a.

- CUNHA, Sylvio da. Iluminura, gravura e fotografia. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, n.44, p.6, 08 jun 1947b.
- CUNHA, Sylvio da. Quando a fotografia se torna uma arte. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, n.47, p.6, 06 jul. 1947c.
- CUNHA, Sylvio da. Antologia. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, n. 48, p.6, 20 jul. 1947d.
- CUNHA, Sylvio da. A fotografia pura. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, n.51, p.6, 17 ago.1947e.
- CUNHA, Sylvio da. Plástica e fotografia. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, n. 52, p. 6, 24 ago. 1947f.
- CUNHA, Sylvio da. Caprichos do olhar. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, n.58, p.8, 14 set. 1947g.
- CUNHA, Sylvio da. A arte do retrato. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, n.59, p.8, 21 set. 1947h.
- CUNHA, Sylvio da. Fotografias da memória. **Letras e Artes**. n.86, p.11, 23 mai.1948.
- CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Trad. Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- DEFOE, Daniel. **Robinson Crusóé**. Trad. Sérgio Flaksman; org. introd. e notas John Richetti. São Paulo: *Penguin Classics* Companhia das Letras, 2016.
- DEGUY, Michel. **Reabertura após obras**. Trad. Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 1987.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Trad. Luiz B.L.Orlandi. Coleção Trans. 1ª Ed. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, F. **Kafka, por uma literatura menor**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- DE MAN, Paul. **O ponto de vista da cegueira**. Ensaios sobre a Retórica da Crítica Contemporânea. Introd. Wlad Godzich. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Trad. Maria Dolores Aguilera. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010, p. 89-91.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. Seguido de A Obra-Prima Desconhecida de Honoré de Balzac. Trad. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. V. 2, n.4, p.206-219, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe**: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Trad. Caio Meira, Fernando Scheibe. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DUARTE, Bruno C. (Org.) **Lógica poética – Friedrich Hölderlin**. Lisboa: Edições Vendaval, 2011.

FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto. “Situação de Valéry traduzido no Brasil”. **Remate de Males**, Campinas-SP, v.38, n.2, p. 631-682, jul./dez. 2018.

FAUSTINO, Mário. A poesia “concreta” e o momento poético brasileiro. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, Caderno 2, Poesia-Experiência, p.5,10 fev. 1957.

FAUSTINO, Mário. “50 poemas” escolhidos pelo autor: Carlos Drummond de Andrade. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, Caderno 2, Poesia-Experiência, p.5, 21 abr.1957.

FAUSTINO, Mário. **De Anchieta aos concretos**. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FAUSTINO, Mário. **Artesanatos de poesia**: fontes e correntes da poesia ocidental. Pesquisa e organização Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FAUSTINO, Mário. **O homem e sua hora e outros poemas**. Pesquisa e organização Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Lembrar e esquecer em Bergson e Nietzsche. **Revista Morpheus - Estudos Interdisciplinares em Memória Social**, [S.l.], v. 7, n. 13, mar. 2008. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/morpheus/article/view/4817/4307>. Acesso em: 31 dec. 2019.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Ruminações**: cultura letrada e dispersão hiperconectada. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.

FINAZZI-AGRÒ, E. “O *logos* trágico na obra de Guimarães Rosa”. In: FINAZZI-AGRÒ, E.; VECCHI, R. (Orgs.) **Formas e mediações do trágico moderno**. São Paulo: Unimarco Editora, 2004, p.155-160.

FONTES FILHO, Osvaldo. “Prefácio à edição brasileira”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Pintura Encarnada**. Seguido de A Obra-prima Desconhecida. Trad. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012, p.9-17.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREUD, Sigmund. **Obras completas vol. 14**: História de uma neurose infantil [“O homem dos lobos”], Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 19**: Moisés e o monoteísmo, Compêndio de psicanálise e outros textos (1937-1939). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**: quatro ensaios. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Verdade e memória do passado”. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009, p.44-55.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O rumor das distâncias atravessadas”. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 145-161.

GONÇALVES, Marcus Fabiano. A carne do homem. In: **Insight Inteligência**. Rio de Janeiro, v.77, p.112-123, 2017a.

GONÇALVES, Marcus Fabiano. **Um ensaio e três poemas carnívoros**. Blog Arame Falado. Não Paginado, 2017b. Disponível em: <https://marcusfabiano.wordpress.com/2017/03/28/poemascarne2/>. Acesso em: 3 mar. 2018.

GUEDES, Joaquim. “Geometria habitada”. In: VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou O Arquiteto**. Trad. Olga Reggiani. Posfácio João Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, p.7-17.

HEIDEGGER, Martin. “O que quer dizer pensar?”. In: HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante

Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012, p. 111-124.

HEIDEGGER, Martin. “Aletheia”. *In*: HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012, p. 227-249.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O espírito e a letra: estudos de crítica literária II (1948-1959)**. Org., introd. e notas Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Alécio de Andrade**. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/alecio-de-andrade/>. Acesso em: 25 jan. 2019.

JESI, Furio. **O Mito**. Tradução Lemos de Azevedo. Portugal: Editorial Presença; Brasil: Livraria Martins Fontes, 1973.

KERÉNYI, Karoly. **A mitologia dos gregos: vol. I: a história dos deuses e dos homens**. Trad. Octavio Mendes Cajado. Rio de Janeiro: Vozes, 2015a.

KERÉNYI, Karoly. **A mitologia dos gregos: vol. II: a história dos heróis**. Trad. Octavio Mendes Cajado. Rio de Janeiro: Vozes, 2015b.

KERÉNYI, Karoly. **Arquétipos da religião grega**. Trad. Milton Camargo Motta. Rio de Janeiro: Vozes, 2015c.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite e outros ensaios**. Org. Antonio Arnoni Prado. Prefácio Antonio Candido. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

LEIRIS, Michel. **Espelho da tauromaquia**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

LETRAS E ARTES. Uma nova “seção” em “Letras e Artes”. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, n. 36, p.2, 30 mar. 1947.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **The Savage Mind**. Chicago, *University of Chicago Press*, 1966.

LIMA, Luiz Costa. “Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil”. *In*: LIMA, Luiz Costa. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p.3-29.

MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Tradução e apresentação Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

MARTINS, Wilson. **Pontos de vista 2**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991, p.333.

MAUROIS, André. **Introdução ao método de Paul Valéry**. Trad. Fábio Lucas. Campinas: Pontes, 1990.

MENDES, Murilo. **A idade do serrote**. Texto Carlos Drummond de Andrade; posfácio Cleusa Rios Passos. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema**: ensaios de crítica e de estética. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2013.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Trad. Vera Ribeiro; prefácio Georges Didi-Huberman. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MOLDER, Maria Filomena. “Dia alegre, dia pensante, dias fatais”. *In*: DUARTE, Bruno C. (Org.) **Lógica poética – Friedrich Hölderlin**. Lisboa: Edições Vendaval, 2011, p. 47-63.

MOLDER, Maria Filomena. **Símbolo, Analogia e Afinidade**. Lisboa: Edições Vendaval, 2009.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios: uma seleção**. Org. M. A. Screech; trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MICELI, Sérgio. “Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)”. *In*: MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NAVA, Pedro. **Memórias/4 – Beira-mar**. 2 ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres. Trad. notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Trad. notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NUNES, Benedito. Antropofagia e vanguarda – acerca do canibalismo literário. **Literatura e Sociedade**, v. 9, n. 7, p. 316-327, 6 dez. 2004.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PIMENTEL, Brutus Abel Fratuze. **Paul Valéry: estudos filosóficos**. 185 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-19012009-162232/>. Acesso em: 10 fev. 2019.

PLATÃO. **Fedro**. Tradução do grego, apresentação e notas Maria Cecília Gomes dos Reis. Introdução de James H. Nichols Jr. 1ª ed. São Paulo: *Penguin Classics* Companhia das Letras, 2016.

POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Revisão e notas Carmen Vera Cirne Lima. 3. ed. revista. São Paulo: Globo, 1999.

PROUST, Marcel. **À sombra das raparigas em flor** (Em busca do tempo perdido; vol. 2). Trad. Mario Quintana; posfácio Rolf Renner; 3ª ed. rev. Maria Lúcia Machado; prefácio, notas e resumo Guilherme Ignácio da Silva. São Paulo: Globo, 2006.

PROUST, Marcel. **Sodoma e Gomorra** (Em busca do tempo perdido; vol. 4). Trad. Mario Quintana. 3ª ed. rev. Por Olgária Chain Féres Matos; prefácio, notas e resumo Guilherme Ignácio da Silva; posfácio Regina Maria Salgado Campos. São Paulo: Globo, 2008.

PROUST, Marcel. **A fugitiva** (Em busca do tempo perdido; vol. 6). Trad. Carlos Drummond de Andrade; prefácio, notas e resumo Guilherme Ignácio da Silva; posfácio Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Globo, 2012.

PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto** (Em busca do tempo perdido; vol. 7). Trad. Lúcia Miguel Pereira; prefácio e resumo Guilherme Ignácio da Silva; posfácio Bernard Brun; ensaios críticos Leda Tenório da Mota e Olgária Chain Féres Matos. São Paulo: Globo, 2013.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann** (Em busca do tempo perdido; vol. 1). Trad. Mario Quintana. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto; org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao Surrealismo**. Trad. Fúlvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

RESENDE, Otto Lara. “Há dez, vinte anos”. *In: Bom dia para nascer*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.132.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Constança Marcondes Cesar. Tomo I. São Paulo: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Marina Appenzeller. Tomo II. São Paulo: Papyrus, 1995.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Roberto Leal Ferreira. Tomo III. São Paulo: Papyrus, 1997.

RILKE, Rainer Maria. **Poemas**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta e Canção de amor e de morte do poeta-estandarte Cristóvão Rilke**. Trad. Paulo Rónai e Cecília Meireles. 4. ed. São Paulo: Globo, 2013.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Literatura e cordialidade: o público e o privado na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

ROSENFELD, Kathrin H. **T. S. Eliot & Charles Baudelaire: Poesia em tempo de prosa**. Tradução e notas Lawrence Flores Pereira. Organização e textos introdutórios Kathrin H. Rosenfield. São Paulo: Iluminuras; Porto Alegre: FAPERGS, 2005.

SAID, Edward W. **Estilo tardio**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SAID, Edward W. “O oportuno e o tardio”. *In: Estilo tardio*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.23-44

SAID, Edward. W. “Visões do estilo tardio”. *In: SAID, Edward W. Estilo tardio*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.153-178.

SAID, Mariam C. “Prólogo”. *In: SAID, Edward W. Estilo tardio*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.7-9.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1980.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Trad. J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. **A vida como literatura: O Amanuense Belmiro**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. Introd. e notas Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCRAMIM, Susana Célia. **Literatura do presente: história e anacronismo dos textos**. Chapecó: Argos, 2007.

SCRAMIM, Susana Célia. Mito e Poesia. Modernismo, comunidade e metamorfose. *In: Remate de Males*, Campinas, SP, (34.1), p. 43-57, Jan./Jun. 2014.

SECCHIN, Antonio Carlos. “O social no romantismo: o poeta-profeta”. *In: SECCHIN, Antonio Carlos. Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p.32-39.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *In: Perspective* [Online] V.2, p.1-17, 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/5539>. Acesso em: 27 dez. 2019.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza**. Trad. Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

STAROBINSKI, Jean. **A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

STERZI, Eduardo. “Formas residuais do trágico: alguns apontamentos”. In: FINAZZI-AGRÒ, E.; VECCHI, R. (Orgs.) **Formas e mediações do trágico moderno**. São Paulo: Unimarco Editora, 2004, p.103-111.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. Trad. Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

TELLES, Lygia Fagundes. **Seminário dos ratos**. Posácio José Castello. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VALÉRY, Paul. “Eu dizia algumas vezes a Mallarmé”. **Revista Orfeu**, n.4, s/d. pp.29-42.

VALÉRY, Paul. **O cemitério marinho**. Trad. e prefácio Jorge Wanderley; posfácio João Alexandre Barbosa; ilustrações Carlos Clémen. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984.

VALÉRY, Paul. “*Eupalinos ou l'Architecte*”. In: VALÉRY, Paul. **Oeuvres, II**. Paris: *Éditions Gallimard*, 1993 (1960), p. 79-147.

VALÉRY, Paul. “*Littérature*”. In: VALÉRY, Paul. **Oeuvres, II**. Paris: *Éditions Gallimard*, 1993 (1960), p.546-570.

VALÉRY, Paul. **Oeuvres, II**. Paris: *Éditions Gallimard*, 1993 (1960).

VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou O Arquiteto**. Trad. Olga Reggiani. Posfácio João Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

VALÉRY, Paul. **Monsieur Teste**. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Editora Ática, 1997a.

VALÉRY, Paul. “*Je disais quelque fois à Stéphane Mallarmé*” (1936). In: VALÉRY, Paul. **Oeuvres, I**. Paris: *Éditions Gallimard*, 1997b (1957), p. 644-660.

VALÉRY, Paul. **Oeuvres, I**. Paris: *Éditions Gallimard*, 1997b (1957).

VALÉRY, Paul. **Maus pensamentos & Outros**. Trad. Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte; Veneza: Editora Âyiné, 2016.

VALÉRY, Paul. **Lições de poética**. Trad. Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018a.

VALÉRY, Paul. **O homem e a concha**. Trad. Augusto Rodrigues da Silva Jr. e Eclair Antonio Almeida Filho. São Paulo: Lumme Editor, 2018b.

VALÉRY, Paul. “Situação de Baudelaire”. *In*: VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2018c, p.19-29.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Org. e introd. João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. Posfácio Aguinaldo Gonçalves. São Paulo: Iluminuras, 2018c.

VECCHI, Roberto. “O que resta do trágico. Uma abordagem no limiar da modernidade cultural brasileira”. *In*: FINAZZI-AGRÔ, E.; VECCHI, R. (Orgs.) **Formas e mediações do trágico moderno**. São Paulo: Unimarco Editora, 2004, p.113-126.

VICO, Giambattista. **Princípios de uma ciência nova**: acerca da natureza comum das nações. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

WARBURG, Aby. “Recordações de uma viagem à terra dos *pueblos*”. *In*: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Trad. Vera Ribeiro; prefácio Georges Didi-Huberman. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b, p.251-286.

WARBURG, Aby. “Projeto de viagem à América”. *In*: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Trad. Vera Ribeiro; prefácio Georges Didi-Huberman. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013c, p.287-291.

WERNECK, Humberto. **O desatino da rapaziada**: jornalistas e escritores em Minas Gerais (1920-1970). 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.