



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História

**Fios nervos riscos faíscas: experiência da modernidade em “Alguma poesia” de
Carlos Drummond de Andrade**

Cláudio Márcio Águeda Pinto

Brasília, 2025

CLÁUDIO MÁRCIO ÁGUEDA PINTO

**Fios nervos riscos faíscas: experiência da modernidade em “Alguma poesia” de
Carlos Drummond de Andrade**

Monografia apresentada ao Departamento de História do Instituto de
Ciências Humanas da Universidade de Brasília como requisito parcial
para a obtenção do grau de licenciado em História.

Orientador: Daniel Barbosa Andrade de Faria

Brasília, 2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Daniel Barbosa Andrade de Faria (orientador)

Prof. Mateus Gamba Torres

Prof. Einstein Augusto da Silva

Data da defesa oral: 21 de julho de 2025

Brasília, 2025

Para Joana

Resumo

Este trabalho investiga a experiência da modernidade presente na obra *Alguma poesia* de Carlos Drummond de Andrade, publicada em 1930. O livro em questão aborda temas como a experiência do eu poético no espaço e no tempo, as transformações oriundas da modernização, a urbanização brasileira e as dinâmicas da sociedade burguesa. O objetivo da pesquisa é compreender como o poeta mobiliza a ideia de ser moderno e de viver a modernidade em seus versos, atentando para os aspectos do tempo e do espaço presentes nos poemas. A pesquisa baseia-se nas relações possíveis entre a história e a literatura, com ênfase na linguagem da poesia e na interpretação do texto poético. É um exercício de história intelectual, na medida em que o poema é um produto social umbilicalmente ligado à sua autoria. Percebo, no fim das contas, que Drummond concebe a modernidade a partir do mundo que o cerca. O autor faz dialogar, por meio da meditação íntima e tímida de sua poesia, o passado provinciano e tranquilo com o presente metropolitano e moderno.

Palavras-chave: Drummond; história e literatura; modernidade; história intelectual; poesia moderna.

Sumário

Introdução.....	5
Capítulo I - história, poesia moderna e questões de teoria e método.....	8
Sobre a modernidade.....	8
Sobre o poeta e a cidade.....	11
Sobre a poesia moderna.....	14
Sobre as relações entre a poesia e a história.....	19
Capítulo II - espaço e tempo na modernidade poética de Drummond.....	25
Sobre a passagem do tempo e o confronto entre o antigo e o moderno.....	28
Sobre a experiência do poeta na cidade.....	37
Considerações finais.....	45
Referências bibliográficas.....	46

Introdução

O poeta que dá sentido a este trabalho, como é de público saber, foi um notório e notável mineiro. Às vezes, no contato com sua obra, parece ser mais fácil lembrar que é de Minas do que de seu nome, que de vez em quando está escondido nos versos. Contudo, como se sabe, o sujeito deixou Minas Gerais nos idos de seus 31 anos de idade, em 1934, e foi morar no Rio de Janeiro, onde residiu até morrer em 17 de agosto de 1987. Os lugares de sua vida, desde o interior itabirano até a capital carioca, são objetos muito relevantes em sua obra. A razão da importância se faz nos versos. Os lugares têm uma potência que gera sentimentos, emoções e pensamentos. Drummond, de maneira especial, muito mais espiou que viu o mundo à sua volta. Assim foi capaz de criar o universo lírico associado à sua figura de autor, no qual o passado provinciano de sua vida sempre aparece para dialogar com o presente do poeta, muitas vezes vivido entre os prédios, asfaltos e automóveis da cidade.

Este trabalho se propõe a examinar a primeira publicação de Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia*, de 1930. Entre os múltiplos temas presentes na obra, a meditação sobre o tempo atrelada aos lugares da vida do poeta é, de certo, um pilar na poética apresentada. Drummond parece ser muito consciente de que sua vida ocorre num momento particular da história do mundo e do Brasil. Em seu tempo, a modernidade é um paradigma. O mundo sensível percebido por Drummond é um mundo moderno, apesar de ser tão heterogêneo. A paisagem que o cerca é, portanto, também moderna. O interesse dessa pesquisa parte precisamente da relação que o poeta estabelece com o mundo percebido. Importa, aqui, compreender como Drummond, na poética de *Alguma poesia*, mobiliza a ideia de modernidade a partir de seu lirismo e de sua experiência. Para compreender a modernidade, é necessário atentar para o urbano, onde o poeta se insere como um *gauche*,¹ e para o idílico, lugar elaborado por meio da memória. Na cidade, encontra um objeto profícuo para poesia. Márcio Roberto Soares Dias diz que, “para Drummond, a metrópole moderna constitui locus complexo e contraditório que ora se faz objeto, ora se torna sujeito de sua poesia, merecendo um tratamento irônico e desconfiado, que desestabiliza o louvor ao tempo do progresso.”² A cidade moderna é, pois, uma inquietude para o autor. É imensa, tão cheia de coisas, tão

¹ Adjetivo oriundo do francês que significa “acanhado, inepto, esquerdo” de acordo com o *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa* de 1988 publicado pela Nova Fronteira (p. 319). O significado da palavra, no entanto, parece ser um pouco mais amplo na poética de Drummond. A pronúncia, aliás, é “gôche”.

² DIAS, Márcio Roberto Soares. *Da cidade ao mundo: notas sobre o lirismo urbano de Carlos Drummond de Andrade*. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2006. p. 40.

cheia de novidades, mas também é cheia de ausências. “É que mesmo a novidade deve ainda muito à memória do passado: às vezes, ele dói para sempre, como o retrato de Itabira na parede”, reflete Davi Arrigucci Jr.³ Assim se faz a contradição de ser na modernidade. Compreender as nuances da experiência da modernidade na ótica do poeta, portanto, constitui o objetivo dessa pesquisa. O tema, mais amplo, é a modernidade e sua configuração por meio da passagem do tempo e da transformação do espaço. A pergunta pivô da empreitada é: como Drummond, via linguagem poética, entende a modernidade e o ser moderno?

O caminho trilhado na pesquisa para dar conta de compreender a modernidade na percepção de Drummond envolve o exercício de interpretação de alguns poemas de *Alguma poesia*. São utilizados 17 poemas na discussão proposta por mim, os quais são colocados em interlocução para auxiliar na investigação sobre a lírica do autor. Escolhi, em virtude do escopo desta monografia, deixar de lado uma série de poemas. As razões são o conteúdo de alguns, como certos poemas de humor ou poemas-piada que fogem do tema discutido sobre espaço e tempo. Outros poemas foram negligenciados porque criaram redundâncias na análise. Considero, contudo, que poderia ser feita uma pesquisa envolvendo a obra em sua absoluta totalidade, mas em condições diferentes. Seria o caso de uma dissertação ou tese. Talvez até um ensaio de escrita livre.

O exame dos poemas como objeto para a história parte dos apontamentos teóricos de Beatriz de Moraes Vieira sobre o uso de poesia como fonte histórica, contidos em sua tese de doutorado intitulada “A Palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 70” e do pensamento de Octávio Paz envolvendo poesia e história, presente em “O Arco e a Lira”, cuja primeira publicação é de 1956. Por ser um tipo específico de literatura, a poesia merece uma atenção orientada. A esse respeito, aliás, acho interessante comentar que a maioria dos trabalhos acadêmicos que possuem a literatura como objeto se restringem à formas prosaicas. O poema parece ser negligenciado, apesar de seu poder sobre a realidade e o mundo.⁴ Talvez seja uma lacuna na disciplina.

A existência da pesquisa parte das possibilidades que a disciplina abre. A noção de multidisciplinaridade e a conversa com outros campos do conhecimento permite pensar a conexão entre problemas de ordem histórica, como são os relacionados ao

³ ARRIGUCCI JR, Davi. *Coração Partido - Uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 30

⁴ PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 86.

tempo, e problemas de ordem linguística, como o que sugere a poesia. Não somente, a própria disciplina histórica já abraça a literatura como um objeto de seu escopo, na medida em que concebe a arte como produto prenhe de saber.⁵ Em menor medida, algumas ideias da geografia, da sociologia, da antropologia são mobilizadas no caldeirão da multidisciplinaridade também. Acho razoável sublinhar, também, que este trabalho tem alguma relação, quanto ao objeto manipulado, com a história urbana. Nesse caso, a literatura e a cidade tem uma relação bastante íntima, uma vez que o texto literário é um meio de representação da cidade no tempo. Dentro da grande dimensão da História cultural, como estabelece José D'Assunção Barros, a literatura e a cidade são objetos há muito consolidados. Também consolidado, na ideia de objeto da História cultural, é o livro. É, por excelência, um produto social, mas que carrega em essência um produto intelectual também. Por essas razões, acredito que esse trabalho pode ser definido, do ponto de vista teórico, entre a história das ideias, da literatura e da cidade.⁶

O trabalho está estruturado por meio de dois capítulos e uma última parte com considerações, além, evidentemente, dessa introdução. O primeiro capítulo versa sobre a ideia de modernidade e o debate exercido por alguns autores. Compreendendo a modernidade como um fenômeno histórico e localizado no tempo, passa a existir uma relação imediata entre o tempo moderno, as cidades e, em última instância, a poesia moderna. Promovo essa discussão para, posteriormente, localizar a modernidade no Brasil e observar um poeta moderno em específico que é Drummond. Há uma segunda parte no primeiro capítulo destinada a debater, com alguma profundidade, a relação entre poesia e história. Assim, a teoria por trás da pesquisa ganha forma.

O segundo capítulo é destinado ao debate sobre *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade. O exame que faço dos poemas sugere, num primeiro momento, que o eu poético percebe a transformação do espaço na modernidade ao longo do tempo vivido e reage a ela, levando o pensamento ao poema. O passado e o presente elaborados pelo poeta são, de certa forma, determinados pela história da modernização percebida. Na segunda parte do capítulo, procuro discutir a experiência do sujeito poético dentro da cidade, levando em conta a característica *gauche* presente na obra do autor. A localização física e sentimental do poeta indicam que o presente moderno e o passado provinciano e idílico não se dissociam.

⁵ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano - Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002. p. 12.

⁶ BARROS, José D'Assunção. *O campo da História: especialidades e abordagens*. Petrópolis, RJ: Vozes. 2004. 56 - 61.

Capítulo I - história, poesia moderna e questões de teoria e método

Para estabelecer as bases teóricas deste trabalho, acho necessário colocar a literatura e a história em contato. Este capítulo é destinado a essa função. A partir de uma discussão sobre o que é a modernidade e como ela se manifesta na concretude e nas ideias, é possível identificar no surgimento da poesia moderna uma forma de dizer e interpretar o mundo bastante peculiar. As características da poesia moderna são muito valiosas para estreitar a relação do texto poético com o conhecimento histórico. Em especial, chamo atenção para a aproximação entre o imaginado e o real na construção do mundo por meio do texto. A poesia, forma da linguagem logo relacionada ao imaginativo e ao ficcional, guarda dentro de si informações surpreendentemente verdadeiras sobre o mundo. Examinando as características do texto poético moderno, surgem aproximações claras com o trabalho historiográfico. Resta, então, compreender como a poesia pode se tornar objeto para a análise histórica.

Sobre a modernidade

Há uma pergunta de difícilíssima resposta que precisa ser apresentada para compreender as bases desse trabalho: o que é a modernidade? Um substantivo simples, comum ao nosso vocabulário e que de tempos em tempos surge no dia a dia. A palavra, porém, carrega relações nebulosas entre o que é o signo e o significado dela. Ao longo dos últimos séculos, inúmeros discursos se apropriaram da palavra e a ela associaram diferentes ideias. Por essa e outras razões, há muito, na história e em outras disciplinas, se discute o que seria a modernidade. A controvérsia em cima da palavra é tamanha que é possível sugerir que não há, na verdade, uma resposta correta para a questão.

A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou heterogênea, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente.⁷

Acredito, no entanto, que há meios para encontrar uma ilustração da modernidade que deve servir como alicerce teórico deste trabalho, afinal, a ideia de modernidade tem relação íntima com o fazer poético moderno. Além de um substantivo conceitual para me auxiliar na reflexão, a modernidade é um lugar no tempo e no

⁷ PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 18.

espaço onde a poesia se manifesta de maneira única. É, sob uma percepção cronológica, um recorte do tempo histórico. Sua existência possui uma vinculação factual com o século XIX e o mundo ocidental. Entretanto, sob uma ótica menos material, a modernidade dá as caras no fazer artístico. Há uma concepção estética da modernidade que acompanha a concepção material.

Matei Calinescu descreve a existência de duas modernidades distintas e, em certa medida, conflitantes, que auxiliam a ilustrar o pano de fundo histórico que desejo para a discussão proposta neste trabalho. O autor apresenta uma que é um estágio na história da civilização ocidental, um produto do progresso científico e tecnológico, da revolução industrial e das mudanças sociais e econômicas oriundas do capitalismo. É a ideia burguesa da modernidade. Em contraponto a ela, a modernidade estética se fundamenta em uma negação da modernidade burguesa, desde sua fecundação no movimento romântico. É uma reação às transformações materiais do mundo no século XIX. As duas surgem em órbita do mesmo processo histórico de modernização, mas a primeira o aprova e a segunda o nega. Essa negação, no século XX, é a força que mobiliza as vanguardas artísticas do começo do século.⁸

Considerando as ideias apresentadas por Calinescu, é possível perceber a inserção dos conceitos de modernidade dentro do processo de modernização. Marshall Berman, no exame que faz da relação dialética entre os múltiplos modernismos e a ideia de modernização, divide a história da modernidade em três fases cronológicas. Sua divisão parte, além de determinações temporais, da noção de experiência do tempo que as pessoas têm. Acredito que esse critério adotado por Berman é interessante para pensar sobre a percepção subjetiva que se tem do tempo e do mundo, atividade que é realizada, por exemplo, pelo poeta.

A primeira fase corresponde ao período entre o começo do século XVI e o fim do século XVIII, momento em que as pessoas “começam a experimentar a vida moderna” em um mundo mais integrado economicamente e aberto a certas transformações de ordem social e política. A segunda fase diz respeito ao século XIX, iniciado simbolicamente em 1789. A revolução política, germinada na França, e a revolução material, surgida na Inglaterra, criam horizontes absolutamente novos na sociedade europeia. A segunda fase da modernidade, na ótica do autor, permite que as pessoas experienciem a vida em uma era revolucionária, “uma era que desencadeia

⁸ CALINESCU, Matei. *Five faces of modernity*. Durham: Duke University Press, 1987. p. 41-42.

explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política.” Ao mesmo tempo, porém, as pessoas ainda convivem com paradigmas de um “mundo que não chega a ser moderno por inteiro.” O século XIX possui essa característica dicotômica. O antigo e o moderno convivem juntos. É no século XX que o processo de modernização se expande. No entanto, a abrangência global e total do processo de modernização cria sua própria contradição. Berman entende que, no século XX, a ideia de modernidade perde a sua nitidez e seu sentido. É no século XX que se presentifica, então, a terceira fase da modernidade.⁹

Das três fases, a segunda, correspondente ao XIX, me parece ser interessante e profícua, pois trata de um ambiente fundamental para compreender alguns poderes da poesia moderna. Ao tentar identificar os timbres e ritmos da modernidade no século XIX, Berman nota, à primeira vista, que há uma nova paisagem, “altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica, na qual tem lugar a experiência moderna”. É a paisagem das fábricas, das indústrias, do vapor e das ferrovias.¹⁰ Berman fala sobre o ambiente urbano. Seus substantivos cinzas ilustram, precisamente, a cidade que nasce no século XIX, ocupando o lugar do campo e trazendo de lá as pessoas para formar uma multidão adensada de sujeitos sem rosto.

As grandes cidades são a novidade do século XIX. Não pelo tamanho ou pelos progressos arquitetônicos, mas, sim, por um fenômeno absolutamente novo - o fenômeno urbano. A multidão nas ruas, o flâneur, a concentração da população em um mesmo espaço, a moradia precária, o apito da fábrica a marcar e disciplinar o ritmo dessa multidão, orientando o cotidiano dos indivíduos nas grandes cidades. Nesse aspecto, a cidade passara a representar a própria civilização à medida que a vida urbana é vista como um destino inexorável.¹¹

⁹ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar - a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 17.

¹⁰ Ibid. p. 19.

¹¹ SENRA, Márcia. *A cidade moderna: história, memória e literatura - Paris, Belo Horizonte*. Revista Univap. São José dos Campos. vol. 17, n. 29, 2011. p. 64

Sobre o poeta e a cidade

[...]Olha só, como a rua parece chamar
E essa lua, esse amigo, esse bar
E peço a deus que nada mude mais
Não faz dos teus os meus rivais

E se couber explicação real
É que o poeta é o coração geral
Por isso fique aqui onde o teu samba está
Que toda cidade quer cantar¹²

Na paisagem elaborada por Berman e sintetizada na reflexão de Senra, a modernidade ganha um lugar. O poeta, portanto, torna-se localizável. É dentro da cidade e em virtude de sua existência que a poesia moderna nasce e vive. G. M. Hyde sugere que essa gênese se dá em Paris, com Charles Baudelaire.¹³ O poeta francês foi “o primeiro a eleger a cidade como objeto poético”.¹⁴ Tal reconhecimento se dá, especialmente, por causa da obra *As Flores do Mal*, publicada pela primeira vez em 1857.

A relação do espaço com o sujeito poético, em Baudelaire, é centralizada na figura do flâneur, diz Walter Benjamin. O flâneur é um observador errante, escondido no meio da multidão urbana. Um curioso de frente para o mundo que se transforma, observando as vitrines, as galerias e o comércio.¹⁵ Um “andarilho que se expõe e percorre a cidade a esmo e a pé e usa a lentidão do passear como desencadeadora de associações”.¹⁶ A atitude dessa figura viva na cidade não é passiva. A flânerie pressupõe o exercício ativo da imaginação e da criação subjetiva do mundo. Conhecer a cidade, como faz o flâneur, é “elaborar sobre e a partir dela”. O ambiente funciona como um pano de fundo que dá vida a sentimentos e reflexões.¹⁷ Entretanto, o flâneur possui algumas ambiguidades. Ao mesmo tempo em que é parte da multidão, permanece também distante dela. Se isola em seu ofício de observar enquanto vaga livremente.

¹² Versos do poema “Recado ao poeta” de Paulo César Pinheiro, interpretado em 1978 por João Nogueira.

¹³ HYDE, G.M. *The poetry of the city*. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (org.) *Modernism: 1890 - 1930*. Londres: Penguin Books, 1991. p. 337.

¹⁴ KIRCHOF, Edgar Roberto. *A representação da modernidade na poesia de Charles Baudelaire*. A Cor das Letras - UEFS, Feira de Santana. n. 8. 2007. p. 44.

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 69.

¹⁶ FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Cidade: imagem e imaginário*. In: SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.) *Imagens urbanas - os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997. p. 197.

¹⁷ Ibid. p. 196-197.

Assim, torna-se um estranho. É um abandonado, reitera Benjamin.¹⁸ O autor compara esse abandono à condição nômade e inerte da mercadoria que transita entre múltiplos compradores. Não tem residência. A essa condição contraditória do flâneur, o poeta se relaciona e então entra em cena.

Benjamin lembra de uma breve passagem de Baudelaire no poema em prosa intitulado “As multidões”:

O poeta goza o inigualável privilégio de poder ser, conforme queira, ele mesmo ou qualquer outro. Como almas errantes que buscam um corpo, penetra, quando lhe apraz, a personagem de qualquer um. Para o poeta, tudo está aberto e disponível; se alguns espaços lhe parecem fechados, é porque aos seus olhos não valem a pena serem inspecionados.¹⁹

Tal como o flâneur, o poeta vivencia a cidade a partir de sua condição errante. Mas o viver do poeta não é intransitivo. Num momento seguinte, ele é capaz de criar, partindo de si mesmo, a cidade. O faz por meio do poema. Walter Benjamin, nesse sentido, sublinha o comportamento do poeta moderno, denotando a relação dialética com a cidade. O autor indica que é muito semelhante àquele do trapeiro parisiense, figura que merece alguma atenção. Ao discutir a boemia parisiense e os tipos que dão significado a ela, Benjamin menciona a figura do trapeiro, sujeito que vaga pelas ruas recolhendo os rejeitos da cidade. O surgimento das indústrias e novas dinâmicas de trabalho nas cidades certamente influenciaram no ofício dos trapeiros, que de repente passou a ser um tipo importante para a ocorrência da vida urbana. Embora não fosse membro da sociedade boêmia, com ela mantinha íntima relação. Afinal, os tipos que pertenciam à boemia, do alto de sua cultura, “poderiam encontrar no trapeiro um pedaço de si mesmo”.²⁰ Dentre eles, está o poeta, que compartilha a escória com o trapeiro, substância essencial para o trabalho dos dois. Em síntese, diz Benjamin: “ [...] ele [o trapeiro] tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele.”²¹

Penso que Baudelaire, assim como o trapeiro, faz do lixo recolhido um produto novo. O poeta francês se apropriou de uma beleza vulgar e estranha presente nas ruas, no mundo à sua volta, e a transformou em poesia. Essa beleza acima mencionada, no

¹⁸ BENJAMIN, Walter. op. cit., p. 51.

¹⁹ Ibid p. 52.

²⁰ Ibid. p. 15-17.

²¹ Ibid. p. 78.

entanto, possui uma natureza peculiar, que será tratada um pouco mais a frente neste texto. O belo, para Baudelaire, tem uma conotação contraditória, assim como a cidade.

A cidade moderna, há pouco caracterizada como berço, é, na verdade, um lugar hostil para o poeta. Ao mesmo tempo em que o novo ambiente urbano movimenta e dá energia ao poeta, oferece o vocabulário necessário para sua linguagem, ele é o vetor da sua chaga. A aversão à sufocante ideia de progresso que paira na atmosfera urbana convive com a prazerosa embriaguez da novidade e das possibilidades que a cidade oferece.²² As dinâmicas contraditórias das duas modernidades que apresenta Calinescu encurralam o poeta e sua arte. Afinal, a cidade e a vida urbana, diz G. M. Hyde, eram dominadas pela ideologia da sociedade burguesa,²³ ordem divergente daquela que reside na natureza do poeta. Lembro aqui dos versos de Manuel Bandeira, quando diz que está “farto do lirismo comedido, do lirismo bem comportado”. Ele quer, antes, “o lirismo dos loucos e dos bêbedos”. Ao artista agrada a desordem, a rebeldia. Ao poeta moderno agrada o poder da disrupção. Exemplo claro do ímpeto desordenado e desafiador do poeta é a ousadia do jovem Drummond, em 1928, ao desdenhar da gramática e dizer que tinha uma pedra no meio do caminho.

A natureza do poeta moderno, como sugere o anseio de Manuel Bandeira, não aceita de bom grado a ordem e a restrição do mundo do trabalho e da gerência do capital. Está farto da chatíssima linguagem do “funcionário público com livro ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor”. Inversamente, clama pela liberdade e a capacidade de criticar a ordem vigente. Clama o direito de ser um estranho, deslocado da normalidade, como o *gauche* de Drummond. O ambiente urbano é capaz de acolher o anormal e o normal, o poeta e o burguês. É nesse sentido que a cidade, palco do teatro industrial e fabril da burguesia, comporta espaço para o surgimento da ideologia dissidente dentro dela, seja a metrópole brasileira de Drummond, seja a Paris de Baudelaire. Nela, há espaço para a convivência de sujeitos opostos. É, porém, uma convivência indecisa entre o acolhimento e a hostilidade. Percebo que a cidade, onde reside o poeta, é também antagônica a ele. O expulsa incessantemente. Por mais que esteja dentro dela, é empurrado para as margens tanto literal quanto simbolicamente. A arte, enquanto produto intelectual, não possui valor material para a sociedade burguesa que se forma na cidade. Por isso, a atividade

²² FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 66.

²³ HYDE, G.M. op. cit., p. 339.

intelectual ou artística tem dificuldade de adequação à ordem urbana.²⁴ Seguindo este raciocínio, Dias arremata ao discutir a incorporação do poeta à cidade na época moderna, explicando a inadequação da arte poética dentro do comércio capitalista:

[...] as justificativas para a expulsão, sociedade capitalista moderna, são de outra ordem. Nesse novo contexto que privilegia a produção de bens materiais a fim de serem convertidos em dinheiro, o resultado do trabalho do poeta, sem o poder de liquidez dos produtos de consumo, revela-se de utilidade duvidosa para a nova estrutura econômica.²⁵

Sobre a poesia moderna

Nas páginas anteriores, escrevi de forma bastante descritiva o que entendo por modernidade, na tentativa de responder à primeira pergunta feita no texto. Tentei estabelecer o que é a modernidade na história e ilustrá-la, inserindo a palavra em um tempo e um lugar. Acredito que as reflexões sugerem um olhar sobre o objeto partindo de um ponto de vista externo e observador. Agora, porém, interessa caminhar em direção não mais a uma descrição, mas a uma reflexão.

Para compreender o que é e o que caracteriza a poesia moderna, não posso deixar de lado o fato de que o poeta passa por uma experiência da modernidade atrelada à sua vivência enquanto ser humano no mundo. Dentro do quadro de transformações do mundo moderno do século XIX já apresentado, há personagens que não somente assistiram, distantes, as transformações do ambiente, mas viveram o turbilhão de mudanças ativamente. Sentiram, pensaram e criaram a ideia de ser moderno.

Essa ideia é, sobretudo, vinculada àquilo que é novo e inesperado. A experiência da modernidade é marcada por uma sedução pela ruptura consciente entre o antes e o depois, uma vez que, postos lado a lado no instante da reflexão, criam a diferença.²⁶ A pessoa moderna encontra diante de si, em virtude do mundo estranho que se ergue à sua volta, um horizonte inédito e provocante: o futuro.

A modernidade na condição de experiência vivida e sentida passa, portanto, pela nova experiência do tempo. O marasmo da vida medieval e antiga cede espaço para a

²⁴ VELLOSO, Mônica Pimenta. *O modernismo e a questão nacional*. in: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.) *O Brasil Republicano: O tempo do liberalismo oligárquico: da Proclamação da República à Revolução de 1930 – Primeira República (1889- 1930)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 365.

²⁵ DIAS, Márcio Roberto Soares. *Da cidade ao mundo: notas sobre o lirismo urbano de Carlos Drummond de Andrade*. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2006. p. 29

²⁶ PAZ, Octávio. *Os filhos do barro...* p. 20.

vida acelerada. Um intervalo de tempo qualquer antes do século XIX seria muito menos interessante do que o mesmo intervalo após os oitocentos. O tempo muda tanto de um ponto de vista material quanto de um ponto de vista espiritual. Material porque o tempo passa a ser controlado por um relógio na parede da fábrica. O dia a dia é outro e os hábitos também são. O tempo passa a ser regido pelo capital. Do ponto de vista espiritual, o horizonte temporal que culminava, no medievo, na eternidade, deixa de existir. O encontro com Deus prometido pela fé cristã é trocado pela promessa do progresso individual em contrato assinado com o capital. Nesse sentido, Paz entende que a modernidade é, em suas raízes, o desprendimento da sociedade cristã. A modernidade é, radicalmente, uma separação.²⁷ O sentido da vida se consoma no plano terrestre, na cidade, na indústria, por meio do trabalho e em busca do progresso. “O homem moderno se vê lançado para o futuro com a mesma violência com que o cristão se via lançado para o céu ou para o inferno.”²⁸

No campo da historiografia e do debate teórico sobre a experiência da modernidade, é relevante sublinhar o que sugere Reinhart Koselleck, em alguma comunhão com Octávio Paz. Para o autor alemão, o abraço à novidade da modernidade e a superação do paradigma antigo e da escatologia cristã se dá conforme um novo horizonte de expectativas torna-se visível no plano terreno da vida: o progresso. A relação estável entre as experiências acumuladas no tempo e as expectativas confortáveis e estabelecidas do futuro (a eternidade que se segue após a vida comum) é surpreendida com a ideia de que o futuro é manipulável, afinal, o mundo novo dos oitocentos, acelerado e revolucionário, permite a mudança. A experiência deixa de funcionar como alicerce para as expectativas. O horizonte torna-se plural e confuso.²⁹

Acho fundamental, para os fins desta pesquisa, perceber como a experiência da modernidade e o que é ser moderno são aspectos vitais da existência do poeta moderno e de sua poesia. As transformações na experiência sentida e pensada da vida no século XIX, há pouco expostas, são perceptíveis também na arte. Baudelaire, no ensaio sobre o ilustrador Constantin Guys intitulado *O pintor da vida moderna*, de 1863, discute uma série de temas relacionados à estética moderna e pertinentes à cultura parisiense de sua época, oferecendo percepções ímpares sobre a modernidade. O poeta francês entende que o artista moderno persegue, em seu ofício, a própria modernidade, sendo ela “o

²⁷ PAZ, Octávio. *Os filhos do barro...* p. 48.

²⁸ Ibid. p. 51.

²⁹ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006. p. 316-317.

transitório, o efêmero, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e o imutável.”³⁰ Para Baudelaire, o artista, homem das multidões, observador urbano e criador do mundo, deve procurar no instante do presente a beleza de sua arte.

Desejo, portanto, orientar a atenção, agora, para o poeta e seu trabalho. A curiosidade sobre o novo, o espanto diante do inesperado horizonte que é o mundo moderno das cidades e do progresso, acompanha, de certo, uma modificação dos valores sobre a arte e a literatura. É o que observa, por exemplo, Baudelaire, há pouco citado. O surgimento da modernidade artística no século XIX se dá, em certa medida, via uma ruptura com a tradição antiga. Nesse sentido, menciono a transformação do valor artístico clássico, de cunho objetivo e impessoal, que passa a contemplar a subjetividade especialmente com os românticos. A comunicação possível do eu no lirismo moderno é determinante para a existência da poesia e de sua potência.³¹ Também, o valor sobre o objeto artístico enfrenta uma metamorfose durante a época moderna na medida em que a ideia do belo é questionada.

Calinescu sugere que em meados do século XVIII, a ideia da beleza enfrentou um processo de transformação e desencanto. Se antes o belo na arte possuía uma essência transcendente e eterna, desvinculada da história e do tempo, agora a beleza seria uma categoria histórica. Os critérios para conceber o belo não deveriam ser mais a perfeição e a simetria, mas a unicidade. O eterno dá lugar ao transitório e ao efêmero.³² Os poetas, então, podem encontrar o objeto poético nas miudezas do dia a dia, em qualquer canto da cidade. A imperfeição do mundo torna-se um tema.

Para conceber o belo na modernidade, é necessário atentar para um aspecto inerente à sua transformação histórica há pouco mencionada. Ao voltar os olhos para a efemeridade do novo tempo, o homem moderno confronta a ordem estética que norteou o fazer artístico nos séculos que lhe antecederam. A experiência de ser moderno e abraçar a fugacidade do presente implica na negação do passado em forma de crítica, como apontou Octávio Paz.³³ A formulação da estética moderna acompanha tal movimento. O mundo moderno não tem capacidade de acolher a beleza idílica. O cinza industrial da cidade não permite que a natureza, clara do céu e dos campos, se

³⁰ BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. in: Poesia e Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 859.

³¹ PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*.... p. 86.

³² CALINESCU, Matei. op. cit., p. 36, 38.

³³ PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*... p. 26.

manifeste. O poeta, portanto, encontra um outro significado no belo para adequá-lo à urbe em que vive.

Hugo Friedrich identifica que a lírica moderna possui uma caracterização predominantemente negativa em vez de positiva, contrastando com o fazer poético antigo. É, contudo, fundamental sublinhar que as categorias negativas que circundam a poesia moderna não têm uma função depreciativa sobre a arte, mas uma função diagnóstica e definidora. Nesse sentido, os versos modernos tornam-se mais noturnos, mais tristes, estranhos, desagradáveis. A obscuridade toma conta do mundo. A beleza não convida o poeta à exaltação, mas ao lamento.

Na esteira dessa dinâmica de anoitecimento do mundo, surge uma ideia central para a compreensão da poesia moderna e de seu fazer: o feio. A princípio, a palavra denota uma simples antítese do belo. Mas não se trata apenas de antagonismo semântico. O feio tem, em si e sozinho, valor. Acho esclarecedor o que comenta o autor quando trata da teoria do grotesco de Victor Hugo na seguinte passagem:

Aquilo que era, até então, desqualificado, permitido só nos gêneros literários inferiores e nas zonas marginais da arte plástica, vem elevado a um valor expressivo metafísico. Victor Hugo parte do conceito de um mundo que, por sua própria essência, está cindido em opostos e que, só em virtude desta cisão, subsiste como unidade superior.³⁴

Em virtude de uma experiência da vida e do tempo que abraça a novidade, conflituosa como ela é, é incoerente apegar-se ao passado e cultivar a beleza dos moldes antigos. A beleza do infinito, do eterno e do ideal dá lugar, sobretudo nos versos do poeta, à desarmonia, à fragmentação do mundo e às efemeridades do cotidiano porque são essas as exigências da modernidade e da cidade. Há uma substituição de imagens ao enterrar o passado e erguer o presente. Os pássaros se vão e os ratos surgem. O aroma das flores é levado pelo vento e substituído pelo odor forte do esgoto. A donzela é trocada pela prostituta. A vida eterna foi substituída pela morte. A beleza só poderia ser concebida enquanto fosse “única, singular, irregular e nova”,³⁵ aproximando o poeta de si mesmo e de suas contradições.

O ambiente poético que circunda o poeta e é criado por ele é substancialmente feio, é espiritualmente ruim e comunicativamente provocante. A arte da modernidade gera perturbação. O texto chega ao público com forte teor de não-familiaridade. O

³⁴ FRIEDRICH, Hugo. op. cit., p. 33.

³⁵ PAZ, Octávio. *Os filhos do barro...* p. 100.

mundo que a poesia oferece ao leitor é uma novidade misteriosa. Ainda em relação à recepção da mensagem poética pelo leitor, cabe dizer que há uma máxima que resiste ao século XIX e chega ao século XX: A surpresa do choque. A arte na modernidade, como é sabido, possui uma valência de agressividade e espanto.

Chamo atenção para o fato de que os substantivos utilizados para ilustrar a poesia moderna são, como antes mencionei, carregados de alguma negatividade. A carga semântica do texto, por sua vez, não existe enclausurada no signo pintado no papel. Ela interage com o receptor, participando ativamente do universo subjetivo criado por ele. Entre o texto, o poeta e o leitor, passa a existir uma relação de estranhamento incomum à poesia pré-moderna, evidenciada por tais substantivos. A incompreensão, a inquietude e a interrogação frente ao novo poema moderno são efeitos imediatos de uma característica essencial definida por Friedrich: a dissonância.³⁶ Por meio dessa característica presente na poesia moderna, uma relação de causa e efeito passa a existir. O poeta e o leitor se vinculam por meio da linguagem e, juntos, criam o poema. O texto torna-se possível e com ele seus poderes.

O poema não é apenas uma realidade verbal: é também um ato. O poeta diz e, ao dizer, faz. Este fazer é sobretudo fazer-se a si mesmo: a poesia não é só autoconhecimento, mas também autocriação. O leitor, por sua vez, repete a experiência da autocriação do poeta e assim a poesia encarna-se na história.³⁷

Quero sugerir que o texto poético não é apenas um produto artístico passivamente manipulado por um autor e um leitor, em momentos diferentes e distantes. Do contrário, o poema é um encontro entre o poeta, leitor e a história num acontecimento possibilitado pela linguagem. É além do poema que se configura a dissonância dele. A imaginação e o universo metafórico da linguagem constroem o mundo compartilhado pelo autor e pelo leitor. A partir dessa reflexão, percebo a relação da poesia com a história. Se o poeta é um “decifrador do mundo, um tradutor”,³⁸ o leitor é seu interlocutor. O mundo escrito em lirismo pode ser concebido, então, como um objeto para pensar a história. O discurso presente no poema moderno, por sua natureza quase viva de coisa que interfere na realidade e transforma o mundo, é a narrativa de uma época. O poeta, como sujeito histórico e como personagem lírico, é também um agente da história e está disponível para ser questionado.

³⁶ FRIEDRICH, Hugo. op. cit., p. 15.

³⁷ PAZ, Octávio. *Os filhos do barro...* p. 85.

³⁸ Ibid. p. 98-99.

Sobre as relações entre a poesia e a história

Cabe, nesse momento do texto, pensar então na possível relação entre a história e a literatura poética de maneira mais prática. Neste momento do texto, proponho discutir a aproximação entre a poesia e o conhecimento histórico. Como tratar da linguagem poética, literária, como objeto para a história?

A historiografia e suas fontes nem sempre tiveram um relacionamento estável. Desde a estabilização da história como disciplina acadêmica, houve controvérsias quanto à finalidade do ofício do historiador. No século XIX, como é de público saber, a disciplina foi pautada por um paradigma historicista. A ideia de que a história deveria ser uma produção de conhecimento objetivo era soberana. A virtude da ciência estava na verdade. Por essas razões, a história, embora fosse uma ciência de narrativa e ligada à prosa, se aproximava em vontade das ciências ditas duras. O contexto político europeu da formação dos novos Estados nacionais inclinava a produção historiográfica dos estudiosos para uma história das nações, também. As fontes, por sua vez, eram limitadas a uma documentação que dialogasse com a verdade política e institucional.³⁹

No século XX, muito em virtude da revolução encabeçada pela Escola dos Annales, a historiografia passa a contemplar horizontes diferentes no que diz respeito a seu escopo e a seus métodos. A preocupação com a reflexão sobre problemas na história ampliou os objetos de estudo da disciplina e de sua escrita. A história percebida como narrativa objetiva dos acontecimentos foi substituída, ao longo do século XX, por uma narrativa analítica e problematizadora. Assim, as questões sociais, culturais, econômicas e políticas ganharam novas perspectivas, menos restritivas e mais plurais. Os agentes da história se amplificaram, os homens virtuosos e os Estados ganharam a companhia, por exemplo, de sujeitos anônimos e sujeitos coletivos.⁴⁰ O passado não mais deveria ser descrito, mas compreendido. As análises históricas caminharam para as estruturas em detrimento das circunstâncias. Neste movimento, a história social e a história cultural, por exemplo, incorporaram em seus horizontes de pesquisa aspectos da subjetividade humana como a experiência da vida e do tempo, o pensamento e as representações simbólicas do mundo.

Os meios para examinar a história se expandiram, também. Durante todo o século, as transformações teóricas nos diversos campos da história orientaram os historiadores para a inovação na utilização de fontes, de maneira que elas pudessem

³⁹ BLOCH, Marc. *A Apologia da História ou o Ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 95

⁴⁰ BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

dialogar com os novos problemas. Por essa razão, por exemplo, a literatura e as artes se tornaram possibilidades metodológicas. Beatriz de Moraes Vieira, nesse sentido, aponta que “a historiografia passou a valorizar crescentemente a memória e as artes, como fontes históricas que configuram movimentos de registro, associação e ordenação dos elementos temporais experimentados.”⁴¹ Hoje, no século XXI, a literatura já é um paradigma consolidado na disciplina, quer seja como objeto conceitual de pesquisa, quer seja como fonte. O texto literário, na medida em que é entendido como uma forma de escrever o mundo, assim como a história, é certamente um produto profícuo para o historiador. Ela é capaz de nos aproximar de outra época, de sentimentos, valores, visões de mundo.⁴²

É, no entanto, relevante examinar brevemente a relação entre o texto poético e a história, a fim de compreender como as características desse tipo de literatura conversam com o conhecimento sobre o passado. Para essa discussão, sugiro a lembrança do questionamento proposto por Roland Barthes em seu ensaio *Discursos da História*: “a narrativa dos acontecimentos passados, submetida à sanção da ciência histórica e colocada sob imperiosa caução do real, é verdadeiramente diferente de uma narrativa do imaginado?”⁴³ São, evidentemente, duas maneiras distintas de conceber o saber. Se diferenciam, à primeira vista, por um fator muito substancial que é o objeto conceitual presente no texto. Contudo, as duas narrativas têm em comum um aspecto, algo como um ser, que é vital para que existam. Esta coisa, este ser, é a linguagem. Tanto a imaginação quanto a realidade são, em última instância, dependentes da potência da linguagem e também restringidas por ela. Por consequência, nós também somos. Octávio Paz brilhantemente enuncia nossa condição de refêns. Ao mesmo tempo em que tudo o que temos para expressar a realidade são as palavras, o real não se permite, com as palavras que temos, ser expressado plenamente.⁴⁴ Dentro deste conflito no qual nós nos enxergamos tão pequenos frente à realidade, refêns da linguagem e da palavra, a imaginação surge como trunfo e, portanto, a poesia.

Ainda dentro dessa discussão sobre o real captado nas diferentes narrativas, quero apresentar uma ilustração teórica muito elucidativa quanto à capacidade da poesia de enunciar a história, explicada por Beatriz de Moraes Vieira. Ao concebermos a

⁴¹ VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A Palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 70*. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007. p. 26.

⁴² PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 50.

⁴³ BARTHES, Roland. *O discurso da história*. in: ___. *O rumor da língua*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 164.

⁴⁴ PAZ, Octávio. *O Arco e a Lira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 36-37.

história enquanto conhecimento, assumimos seu caráter textual e interpretativo. A historiografia opera como um instrumento que permite ao historiador organizar racionalmente o saber vinculado à realidade, às coisas que efetivamente acontecem. Esse saber é apanhado por meio da experiência vivida da história, concreta e sensível. Entre o saber organizado via reflexão historiográfica e a experiência da realidade e dos acontecimentos, há um elemento vital que faz com que essas duas dimensões se conectem. Esse elemento é a linguagem, que possibilita a concepção do mundo por meio de uma realidade simbólica e carregada de significados e representações. A poesia, por sua vez, reside no lugar intermediário da linguagem, oferecendo subsídios para compreender o mundo e qualificar a interpretação sobre a história.⁴⁵

Não deixemos, porém, a infinitude da linguagem tomar conta do mundo e nos cegar frente às concretudes da realidade, afinal, a verdade histórica ainda é muito cara para a disciplina. Resta, então, perceber as substâncias dentro da palavra poética que permitem criar um diálogo responsável entre o real e o imaginário, entre a história e a poesia. O texto poético é, naturalmente, bastante peculiar. É uma “forma de expressão intrinsecamente polissêmica, reiterativa e mais próxima da dimensão vivencial”, se distanciando do texto em prosa e de suas possibilidades semânticas. É também carregado, por vezes, de um caráter subjetivo, afirmando uma troca muito íntima entre autor e leitor. Em virtude dessa característica, a voz pessoal e individualizada do texto sugere algum questionamento frente à sua capacidade de expressar a realidade.⁴⁶

Contudo, não se pode deixar de conceber o poema como produto material das sociedades humanas, “filho de um tempo e de um lugar”. Ao existir e ser dotado de sentido, confirma a agência da história como lugar de sua encarnação. Na condição de matéria, o poema é parte integrante do mundo histórico. Na condição de saber, o poema tem uma capacidade criadora. Seu texto é capaz de mediar experiências de tempos distintos, do leitor e do poeta, criando uma nova construção da realidade.⁴⁷ O conteúdo presente no texto poético é, no fim das contas, fruto da relação que todos esses agentes têm com o mundo e com o tempo.

A respeito da relação do autor com o mundo, chamo atenção para o que Davi Arrigucci Jr. define como a “história interior” da poesia. Dentro da forma poética há um conteúdo de verdade histórica, mesmo que não seja superficial. O poeta é capaz de

⁴⁵ VIEIRA, Beatriz de Moraes. op. cit., p. 53-54.

⁴⁶ Ibid. p. 45-46.

⁴⁷ PAZ, Octávio. *O Arco e a Lira...* p. 225 - 234.

operar uma “historiografia inconsciente” na medida em que converte o mundo em texto.⁴⁸⁴⁹ Este mundo transformado em texto, lar do poeta, não comporta somente ele. O poeta em última instância é um sujeito, social como qualquer outro. Por essa razão, sua voz, aparentemente individual, é na verdade um eco de um imenso diálogo com tantas outras vozes. Nesse sentido, Vieira afirma que “o indivíduo pode ser visto como cruzamento de experiências cotidianas ao mesmo tempo subjetivas e sociais, solitárias e coletivas, únicas e comuns.”⁵⁰ Sua vida surge, mesmo que escondida, no texto. Suas experiências mais íntimas e secretas fazem parte, em algum lugar, de sua escrita. Mas fazem parte também as experiências vividas socialmente. O indivíduo que fala nos versos também é membro de um coletivo social. Entre o texto, a sociedade e a história, o escritor é uma figura comum com muito a dizer.⁵¹ O leitor, ao se colocar na posição crítica de analista, também passa a fazer parte da equação. A esse respeito diz Luiz Costa Lima o seguinte:

[...] o sociólogo (mais extensamente, o mesmo caberia para os outros cientistas sociais, para o filósofo e para o psicanalista) lança mão do texto para um rendimento não em favor da discursividade; ao invés, o texto é tomado como indicador, documento do que se passa na sociedade.' Por certo, o texto sempre aponta para fora de si, seja no momento de sua produção, seja no de sua recepção, mas não é transparente a esta matéria externa, caso em que poderia ser a ela superposta, explicando-se por esta superposição.⁵²

Para instrumentalizar o exame sobre a poesia como fonte para a história, além das ideias já citadas, acho valioso perceber que a experiência histórica presente nos versos de um poema existe em diferentes dimensões, proporcionando a ampliação do olhar sobre as questões que determinado poema pode sugerir ao leitor. Nesse sentido, vejamos o que diz Beatriz de Moraes Vieira:

[...] pesquisar a experiência histórica que se encontra testemunhada na poesia implica observar nos textos os diversos tipos de tempo e de experiência; os diversos vetores que se cruzam compondo o quadro delimitador das experiências possíveis para os indivíduos e grupos num determinado

⁴⁸ ARRIGUCCI JR, Davi. *Coração Partido - Uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 99.

⁴⁹ O conceito de historiografia inconsciente mencionado por Arrigucci Jr. é de Theodor Adorno, presente na obra “Teoria estética”.

⁵⁰ VIEIRA, Beatriz de Moraes. op. cit., p. 63.

⁵¹ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 246.

⁵² LIMA, Luiz Costa. *Análise sociológica da literatura*. in: _____. *Teoria da literatura em suas fontes vol. 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 663.

contexto sócio-cultural, tendo em vista que num espaço-tempo dado se cruzam vetores econômicos, políticos, éticos, sociais, estéticos, as tradições herdadas, as expectativas de futuro, e tantos mais. Portanto, tratar historicamente dessa experiência, quer priorizando a sensibilidade, quer o legado cultural da espécie humana, significa considerar o conjunto de situações que envolvem a relação dos seres humanos consigo mesmos e com o universo circundante, logo, as dimensões da espacialidade, da temporalidade (onde se inclui a memória), da sociabilidade (que abrange a linguagem em todas as suas formas) e, como desdobramento, a dimensão do aprendizado e sua expressão e transmissão.⁵³

A leitura da poesia conduz o leitor em caminhos inesperados da reflexão e de sua meditação própria sobre o poema. As experiências históricas testemunhadas no texto poético, como diz Beatriz, são de variadas ordens que constantemente se conectam. Das categorias expressadas pela autora, enxergo como muito profícuas, sobretudo, a espacialidade e a temporalidade, uma vez que conversam profundamente com temas presentes na poesia de Drummond. As categorias que dão significado à sociabilidade e à materialidade presente no texto não são menos importantes. Nas dimensões do espaço e do tempo, surge a cidade e os tantos substantivos que ela carrega em concreto. Ela suscita, por exemplo, o sentimento de ausência, imaginando um outro lugar da poesia: o campo, a província. Na cidade, a natureza e o pequeno vilarejo se tornam saudade. O tempo que passou levou do poeta sua infância e lhe legou, às vezes, somente o paletó e o trabalho. O tempo que corre aproxima o sujeito da morte e o distancia da vida. Estão presentes nos poemas, também, dinâmicas de relacionamentos, sentimentos e de existência na sociedade. Família, amores, paixões, sexo, trabalho, solidão, virtudes e vícios são elementos presentes e possíveis na poesia moderna.⁵⁴

Em virtude dessas características, acredito que é muito interessante para o historiador conceber a poesia como uma fértil fonte histórica, uma vez que é uma manifestação poderosa da construção e significação do mundo simbólico, especialmente da modernidade.⁵⁵ A respeito, ainda, dessa capacidade criadora da poesia, sugere Nicolau Sevcenko que a literatura deixa para trás sua faceta material, presente no livro, e sua faceta intelectual, individualizada e centrada no nome do autor, atingindo lugares mais inusitados de sua existência. Ela torna-se uma catarse coletiva, afinal, é porta-voz da linguagem, patrimônio compartilhado por todos. Enfim, exerce o seu nobre papel de arte.⁵⁶ Arte que intervém no mundo e toma parte na história.

⁵³ VIEIRA, Beatriz de Moraes. op. cit., p. 42.

⁵⁴ Ibid. p. 42 - 44.

⁵⁵ Ibid. p. 62.

⁵⁶ SEVCENKO, Nicolau. op. cit., p. 247.

Considerando essas ideias apresentadas sobre as características do texto literário e poético, as possibilidades que a forma poética oferece para dialogar com a realidade e o potencial de ampliação da análise histórica por meio da linguagem, entendo que a poesia tem lugar dentro da pesquisa e pode funcionar positivamente junto ao historiador. Os efeitos que têm um poema sobre um leitor são capazes de expandir a relação que nós estabelecemos com a realidade e, portanto, com o acontecido. O apoio teórico que busquei apresentar nessas páginas, a fim de dar consistência à relação entre a história e a poesia como fonte, é sintetizado da seguinte forma por Beatriz:

Justamente por sua especificidade como forma de expressão, [a poesia] organiza sentidos sobre o real e para o real, muitas vezes sentidos até então inéditos, dada sua capacidade de estranhamento do mundo conhecido, abrindo sendas para novos possíveis. Constituindo imagens fundadas na experiência, no tempo-espço vivido e na memória, a linguagem poética contribui para tornar significativo o mundo; a organização sensível do conhecimento que daí advém é compreensível para o leitor em virtude de um repertório cultural compartilhado, de uma experiência prévia do mundo e seus signos, permitindo a interpretação.⁵⁷

A síntese evidencia como a poesia, ao se afastar do óbvio e provocar estranhamento, cria novas formas de perceber a realidade. Ao transformar experiências, memórias e vivências em imagens e ritmos, a linguagem poética não apenas expressa o mundo, mas o reorganiza e o torna mais significativo para quem lê.

⁵⁷ VIEIRA, Beatriz de Moraes. op. cit., p. 51.

Capítulo II - espaço e tempo na modernidade poética de Drummond

Conforme compreendemos o que é a modernidade e como essa ideia possui uma vinculação estreita com o espaço e com o tempo, percebemos que a figura do poeta moderno possui um lugar especial dentro da discussão. Sujeito observador e criador da realidade como é, ele conversa com o mundo à sua volta por meio do seu trabalho artístico. Entretanto, importa, aqui, restringir esse mundo para a finalidade da análise que proponho. A questão que norteia o exame diz respeito à experiência da modernidade em alguns poemas de Carlos Drummond de Andrade. Trata-se, portanto, de uma obra que versa sobre o Brasil.

A preocupação intelectual sobre a modernidade brasileira é antiga. Aliás, bem anterior a Drummond. O Brasil do século XIX, regido politicamente até sua penúltima década por uma monarquia e suportado economicamente por um sistema escravagista, é um lugar fundamentalmente diferente da ideia de civilização moderna e urbanizada presente do outro lado do Atlântico, ao norte do Equador. As referências da civilização moderna residiam na Europa. O ambiente de progresso e sucesso do capitalismo europeu era, então, muito bem quisto no Brasil. As elites locais entendiam a necessidade de modernizar o Brasil, assim como fora feito no velho continente, afinal, era essa a forma de lançar o país ao mundo comercial e politicamente. De acordo com Mônica Velloso, na segunda metade do século XIX, a elite intelectual brasileira já mobilizava o debate em torno da urgência da instauração da República e da abolição da escravidão, como sugere o Manifesto Republicano de 1870. Tais movimentos funcionariam como a ruptura com o Brasil antigo, abrindo espaço para um país novo.⁵⁸

Pois, em 1888 a escravidão é abolida. No ano seguinte, a república é proclamada. As portas foram abertas, restava então levar adiante o projeto da modernização do Brasil. Na dimensão da urbanização, aos poucos ocorria. O Rio de Janeiro passou por uma reforma urbana radical na gestão do prefeito Francisco Pereira Passos entre 1902 e 1906, inspirada nas reformas de Haussmann em Paris. A construção de avenidas largas conectando o centro do rio e a região portuária à outros bairros na Zona Sul foi uma jogada crucial para a criação da “Cidade Maravilhosa”, da cidade “cartão postal”. As reformas levaram a modernidade à capital da República.⁵⁹ Em Minas

⁵⁸ VELLOSO, Mônica Pimenta. *O modernismo e a questão nacional*. in: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.) *O Brasil Republicano: O tempo do liberalismo oligárquico: da Proclamação da República à Revolução de 1930 – Primeira República (1889- 1930)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 354-355.

⁵⁹ CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019. p. 124-125.

Gerais, Belo Horizonte foi inaugurada em dezembro de 1897 para se tornar a nova capital do estado, em substituição à antiga Ouro Preto. Assim, Minas instituiu o rompimento com a tradição colonial, em conformidade com os novos ares da República.⁶⁰ Itabira, cidade natal de Drummond, recebeu investimentos do capital inglês para a exploração de minérios de ferro na segunda década do século XX. Por essa razão, a paisagem da pequena cidade logo se transformou em virtude da indústria e da mineração.⁶¹

Na dimensão intelectual e artística, a modernização do país dizia respeito a outros horizontes. Conforme o país se modernizava do ponto de vista material e industrial, certos segmentos da intelectualidade brasileira expandiram a preocupação sobre a necessidade de modernização para além dos âmbitos político e econômico, sugerindo que o país precisava se afirmar quanto à sua cultura e identidade. Foi, pois, mobilizado o debate em torno da identidade nacional. Mônica Velloso compreende que o processo de surgimento dessa ideia e posterior inserção dela na sociedade brasileira foi um evento amplo entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX.⁶² Interessa perceber, no entanto, que esse processo possui relação de causa e consequência íntima com a produção intelectual e artística no país a partir dos anos 1920. O movimento modernista, cujo nascimento público se dá em São Paulo na Semana de Arte Moderna em fevereiro de 1922, carrega consigo a referida perseguição pela identidade nacional e afirmação do que é o Brasil.

Drummond, ainda com 19 anos e recolhido em Belo Horizonte à época do evento, não fazia parte do núcleo de artistas modernistas reconhecidos pelo pioneirismo. Já era, todavia, poeta. Na década de 1920, no começo de sua vida adulta, se consolidou no ofício literário publicando inicialmente no jornal *Diário de Minas*,⁶³ a partir de 1921. Em abril de 1924, conheceu um grupo de excursionistas paulistas em viagem a Minas Gerais no Grande Hotel de Belo Horizonte. Do grupo faziam parte Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Blaise Cendrars. Drummond tratou o encontro como “importantíssimo”, em relato pessoal, especialmente por causa do começo de sua

⁶⁰ SENRA, Márcia. *A cidade moderna: história, memória e literatura - Paris, Belo Horizonte*. Revista Univap. São José dos Campos. vol. 17, n. 29, p. 62 - 79, 2011. p. 73.

⁶¹ PELAEZ, Carlos Manuel. *Itabira Iron e a exportação do minério de ferro do Brasil*. Revista Brasileira de Economia, Rio de Janeiro. vol. 24 n. 4. p. 139-174, 1970. p. 141-143.

⁶² VELLOSO, Mônica Pimenta. op. cit., p. 354-359.

⁶³ GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: e-galáxia, 2018. p. 20.

amizade com Mário de Andrade.⁶⁴ Além do valor afetivo e social, o encontro denota a inserção gradual do jovem autor no ambiente literário e um momento de aproximação com as ideias do modernismo que caracterizariam sua carreira na literatura.⁶⁵ Chegou a publicar nas revistas cariocas Para Todos e Ilustração Brasileira, também. Publicou, nos anos 1920, diversos poemas, crônicas, ensaios e outras prosas nos periódicos. Sua figura de poeta, entretanto, não era tão notada publicamente. Pelo menos não na condição virtuosa de um autor da literatura brasileira.

Mário de Andrade, em carta enviada a Drummond no fim do ano de 1929, expressou a vontade de ver um livro publicado do amigo e a importância do fato para a sua carreira artística: “Sempre me doía ver as coisas de você ao léu das revistas e da fadiga esquecedeira dos homens.”⁶⁶ Uma publicação seria o lançamento da carreira do jovem Carlos Drummond de Andrade, permitindo que se solidificasse na vida literária, como eventualmente ocorreu. Em maio de 1930, finalmente, é publicada a seleção de poemas *Alguma poesia*.

O livro foi lançado em uma tiragem de 500 exemplares, financiada pelo próprio autor em acordo por um preço camarada com a Imprensa Oficial de Minas Gerais,⁶⁷ que imprimiu as versões no dia 25 de abril. Foi publicado sob o selo imaginário da Edições Pindorama, pertencente ao intelectual mineiro Eduardo Frieiro. A coleção contém, hoje, após revisões posteriores do autor, 49 poemas. A primeira edição do livro, entretanto, continha apenas 48. Ela não continha o poema “Outubro 1930”, que só foi publicado em maio de 1931 no Estado de Minas⁶⁸ e passou a fazer parte da segunda edição de *Alguma poesia* publicada em 1942. A grande maioria dos poemas foi escrita até 1928 e boa parte deles já havia sido publicada em jornais ao longo dos anos 1920. O mais famoso deles, “No meio do caminho”, apareceu pela primeira vez em julho de 1928 na Revista de Antropofagia e foi recebido com algum escândalo, como se sabe. Teria sido escrito, porém, anos antes, possivelmente em 1924, como indica uma correspondência de Mário a Carlos, em que o autor menciona o poema. Nessa mesma carta, Mário comenta outros poemas presentes na publicação de 6 anos depois como “Política”, “Nota social”, “Construção” e “Sentimental”.⁶⁹ Em outras cartas nos anos seguintes, vez ou outra

⁶⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 1988. p. 9.

⁶⁵ GLEDSON, John. op. cit., p. 21.

⁶⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo...* p. 139.

⁶⁷ Ibid. p. 142.

⁶⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 139.

⁶⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo...* p. 27-35.

escrevia a Carlos com novos comentários sobre sua obra. Drummond afirmou que a primeira arrumação do livro teria sido recebida por Mário em junho de 1926.⁷⁰ À época, Drummond imaginava que o título de sua seleção seria “Minha terra tem palmeiras”, ideia que existia desde 1924 pelo menos e que deixou para trás provavelmente em 1928.⁷¹ Apesar de ser uma informação trivial e que diz respeito às escolhas pessoais do poeta, não deixa de suscitar uma percepção curiosa sobre a obra que o autor organizava em sua juventude. O título sugere uma reflexão quanto à tônica de sua poesia modernista e a preocupação de meditar sobre o Brasil.

A questão do ser brasileiro e da identificação do poeta com sua terra é um tema evidente na obra de 1930. É importante perceber, também, que essa preocupação, verdadeiramente modernista, acompanha o autor em caminhos diversos ao longo da leitura da obra. A discussão modernista de Drummond é cativada pelo Brasil que o cerca e que foi o lar de sua vida. No caso de sua experiência para a escrita de *Alguma poesia*, o ambiente no qual reside o poeta é um Brasil pequeno, porém complexo. É um ambiente contrastante entre a calma da vida em Itabira, onde residiu na infância, e a aceleração da cidade grande Belo Horizonte, onde foi morar na adolescência. Há também relatos narrados sobre outros espaços, como cidades mineiras diferentes, o Rio de Janeiro, a maior cidade do país à época, e Nova Friburgo, onde passou um breve período na juventude. Além do que o poeta experimenta em sua vida sensível, aparecem também lugares imaginados em alguns poemas.

Por meio do trânsito lírico entre tantos lugares, Drummond versa sobre a experiência de ser moderno. Dentro dos múltiplos espaços, ilumina meditações sobre temas diversos como a memória, o amor, o cotidiano, a política, a fé, a língua e o lugar de si na modernidade. Interessa, agora, perceber como Drummond mobiliza, via um lirismo meditativo,⁷² a experiência da modernidade, sobretudo por meio dos espaços elaborados em alguns de seus poemas.

Sobre a passagem do tempo e o confronto entre o antigo e o moderno

Dentro da ampla quantidade de substantivos que qualificam a ideia de modernidade, está claro que a paisagem é um aspecto essencial para concebê-la, como

⁷⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo...* p. 90.

⁷¹ Ibid. p. 127.

⁷² ARRIGUCCI JR, Davi. *Coração Partido - Uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.p. 16 - 17.

sugeriu Berman.⁷³ A formação do espaço geográfico moderno está atrelada à transformação do ambiente rural, idílico e antigo em um espaço novo e urbanizado. Como processo histórico, a urbanização é indissociável da industrialização, como aponta Darcy Ribeiro ao tratar da formação do Brasil.⁷⁴ No ambiente vivido e experimentado por Carlos Drummond de Andrade, as mudanças no tempo são particulares porque envolvem as idiossincrasias históricas de sua terra, Minas Gerais. O caráter colonial dos lugares por onde transitou em sua juventude teve que dialogar com uma indústria de mineração particular. Não somente, o século XX, republicano, trouxe consigo ideias que foram elementares para modificar a administração do estado com uma nova capital. Esses fatores, bem como outros, estão presentes na obra de Drummond. Interessa perceber, portanto, como ele mobiliza a tensão existente entre o que é antigo e o que é moderno nos espaços de sua vida.

Tomemos como referência o poema Sabará, segunda parte de Lanterna Mágica, para examinar como o espaço se transforma. A mudança estabelecida no tempo e vivida na experiência do poeta permite perceber a tensão constante entre o passado e o presente, iluminando a relação existente entre o antigo e o moderno intermediada pela modernização.

II - SABARÁ

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

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

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

Eu fico cá em baixo
maginando na ponte moderna — moderna por quê?
A água que corre

⁷³ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar - a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 19.

⁷⁴ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 198.

já viu o Borba.
Não a que corre,
mas a que não pára nunca
de correr.

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

Mas tudo tudo é inexoravelmente colonial:
bancos janelas fechaduras lampiões.
O casario alastra-se na cacunda dos morros,
rebanho dócil pastoreado por igrejas:
a do Carmo — que é toda de pedra,
a Matriz — que é toda de ouro.

Sabará veste com orgulho seus andrajos...
Faz muito bem, cidade teimosa!

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

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

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

E o trem bufando na ponte preta
é um bicho comendo as casas velhas.⁷⁵

No poema, há um confronto entre o antigo e o moderno. A primeira estrofe apresenta Sabará lado a lado com uma cidade importante, que é, na verdade, Belo Horizonte. No poema antecedente, Drummond trata da capital, ilustrando uma cidade de sua intimidade, mas chata demais para seu gosto. É uma cidade cuja natureza, importada e nada orgânica, convida o cidadão à rendição do expediente e ao cansaço sonolento: “As árvores tão repetidas. / Debaixo de cada árvore faço minha cama, em cada ramo dependuro meu paletó.”⁷⁶ Belo Horizonte é, nesse caso, representante do paradigma moderno, enquanto Sabará é insinuada como apologista do passado. Na

⁷⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62...* p. 68.

⁷⁶ *Ibid.* p. 67.

justaposição das duas, Sabará aparece envergonhada, oprimida pela máquina ferroviária que corta Minas Gerais.

Após o constrangimento da primeira estrofe, a princípio, até parece que a preservação da tradição colonial deve prevalecer. Afinal, é tudo tão inexoravelmente colonial. Algumas imagens dão a entender que a cidade, embora encolhida, acontece em paz. As torres pontudas das igrejas antigas ainda são aparentes. O rio convive com as casas velhas e as senhoras idosas também existem sem serem incomodadas. O eu lírico, sem embaraço, não esconde o conforto de estar na pequena cidade ao dizer que imagina e enfatiza que o rio da cidade é patrimônio antigo, resistente à “ponte moderna”. A indústria não afeta a cidade, que permanece sossegada, segura de sua secular história. Sabará, nos versos, parece confortável consigo e com seu passado. A paz, todavia, é uma ilusão. O trem inconveniente aparece novamente, na última estrofe, para lembrar a cidade que o passado é frágil e existe mais como imaginação do que como coisa concreta. A verdadeira matéria é o presente que surge de repente, logo tornando-se paradigma. O trem é uma metáfora clara para a força do moderno. Barulhento e potente, perturba a calma quando passa, como nos versos dedicados a São João del-Rey: “Quem foi que apitou? / Deixa dormir o aleijadinho coitadinho”.⁷⁷ A velocidade da locomotiva se opõe à imagem quase estática da roça que Drummond ilustra em *Cidadezinha qualquer*:

CIDADEZINHA QUALQUER

Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar

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

Eta vida besta, meu Deus.⁷⁸

A aceleração do tempo, tão aparente nas coisas modernas, também está presente sob uma forma curiosa na última estrofe de “Sabará”. O presente aparece num susto e é ilustrado por uma imagem estranha à realidade da “vida besta” mineira: o cartaz de cinema com fita americana. Drummond, assim, mobiliza a ideia da importação de

⁷⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62...* p. 74.

⁷⁸ *Ibid.* p. 109.

cultura estrangeira associada ao fortalecimento do paradigma moderno de promessa do progresso e do novo.

A consolidação do paradigma da modernidade, que surge na cidade em forma de filme, também está presente em outras dimensões da vida urbana, como no poema “Fuga”. O autor enuncia, em um discurso irônico, a tendência moderna de desejar o estrangeiro e se perder nos “Museus! estátuas! catedrais!” da Europa, lugar onde “reina a geometria” e a boa educação.⁷⁹ A mesma crítica aparece na reflexão que Drummond faz sobre Belo Horizonte no poema “Jardim da Praça Liberdade”. Nos versos, o poeta ironiza a beleza inorgânica que o planejamento urbano da cidade tenta promover, uma vez que a modernização desejada da cidade é orientada pelo modelo urbanístico europeu,⁸⁰ em especial parisiense:

[...]Paisagem sem fundo.
A terra não sofreu para dar estas flores.
Sem ressonância.
O minuto que passa
desabrochando em floração inconsciente.
Bonito demais. Sem humanidade.
Literário demais.⁸¹

É interessante reparar que, além do aspecto estético relacionado à importação do estrangeiro, há uma dimensão social na percepção do autor em sua crítica ao moderno. Ao dizer que, apesar da beleza, falta humanidade na paisagem belorizontina, Drummond se refere à ausência de pessoas no centro da cidade porque era um local destinado aos edifícios públicos. Dessa maneira, cria-se um espaço restrito para uma parcela elitizada da população. Não somente, o centro de Belo Horizonte foi planejado para ficar isolado de zonas periféricas a partir da atual Avenida do Contorno.⁸² Cria-se, portanto, a limpeza social do lugar.

Outras importações negativas estão presentes em “Europa, França e Bahia”, por exemplo. No poema, Drummond olha para a Europa e colhe diversos elementos negativos, como a guerra, o fascismo em ascensão na Itália ou a colonização inglesa. Mas em certo momento, o eu lírico enjoado do velho continente, volta seus olhos ao Brasil e ao passado. Na última estrofe, confessa que anda esquecido de sua própria terra

⁷⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62...* p. 110.

⁸⁰ GLEDSON, John. op. cit., p. 59.

⁸¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62...* p. 106.

⁸² SENRA, Márcia. op. cit., p. 74.

e a ela se declara.⁸³ É uma reflexão sobre a sedução da modernidade e a cegueira que ela causa, a ponto de impedir o sujeito de conceber os males que ela carrega.

Drummond não permite se convencer de que o paradigma do novo presente é a virtude necessária para o Brasil. As transformações no tempo, que negam o passado e aprovam o moderno, são percebidas pelo poeta de maneira crítica precisamente porque ele sempre mantém o olhar direcionado para dentro, seja do ponto de vista nacional ou regional. Exemplo claro da percepção do poeta sobre a força soberana e nociva da novidade moderna está expressado no poema Itabira, quarta parte de "Lanterna Mágica". No caso desse poema, a transformação do espaço marca também a invasão à própria história biográfica de Drummond, que nasceu e foi criança no lugar, mas viu sua cidade natal passar por um processo histórico peculiar.

IV - ITABIRA

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

Só, na porta da venda, Tutu Caramujo cisma na derrota incomparável.⁸⁴

Na primeira década do século XX, foi iniciada a construção da ferrovia que liga a região portuária de Vitória, no Espírito Santo, ao centro de Minas, com o objetivo de integrar o comércio de exportação. A princípio, o trajeto planejado da ferrovia não contemplava uma ligação com Itabira. Todavia, após a descoberta de jazidas de minério de ferro, em 1909, empresários ingleses adquiriram a posse das terras de minério na região de Itabira a preço baixo. Em 1911, foi fundada a *Itabira Iron Ore Company*, que detinha o monopólio da mineração do local e, com autorização do governo federal, teve a atividade da linha ferroviária incorporada ao próprio patrimônio. Assim, foi iniciado o planejamento para a construção de um ramal que levasse o eixo principal da ferrovia a Itabira.⁸⁵ O projeto, contudo, não foi executado imediatamente. Ainda assim, a atividade mineradora recebeu muito investimento. Na década de 1910, em virtude da

⁸³ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62...* p. 64.

⁸⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62...* p. 73.

⁸⁵ CARVALHO, André Simplício. *A geografia histórica da Estrada de Ferro Vitória a Minas (1904–2020): um registro*. Terra Brasilis. Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica. [online] 16, 2021. p. 5-7.

instabilidade política global e a iminência do conflito bélico que começou em 1914, a demanda pelo minério de ferro aumentou. Por essa razão, o Estado brasileiro incentivou a exploração de minérios e produção de aço e ferro.⁸⁶

Na ótica do poeta, a indústria toma conta da cidade, retirando dela a atmosfera afetuosa que um dia teve. No primeiro verso, o sujeito poético traz para perto de sua enunciação a comunidade para dizer que o pico do Cauê é uma posse compartilhada, denotando a beleza do pertencimento ao lugar. O sentimento positivo, presente na imagem do pedaço que cada um tem da terra, dá lugar ao sentimento negativo, uma vez que a posse da terra deixa de ser pública quando é transferida aos ingleses. Fica no passado, em forma de saudade e nostalgia, o lugar de pertencimento do sujeito poético.

A repetição dos verbos no presente do indicativo sugere a sensação de monotonia que toma conta da cidade. Chamo atenção para o caráter silencioso e discreto da monotonia, que em última instância é negativo. Primeiro, os meninos se comportam normalmente, indo para a escola. Suas vidas aparentemente não mudaram com as transformações da cidade. Mas na verdade, só não percebem em virtude do olhar infantil. Os adultos, por sua vez, já percebem como o dia a dia se modificou. A presença dos homens é resumida à postura deprimente da cabeça baixa. Finalmente, os ingleses exercem a ação de compra da mina, de maneira tão trivial quanto a rotina dos meninos e a tristeza dos homens. Drummond, de maneira sutil, expõe o poder imperativo da modernidade burguesa. O evento da aquisição da mina é bastante relevante para a vida da população de Itabira, mas dentro da grande dinâmica do capitalismo global, é coisa tão simples quanto uma estrutura frasal de sujeito, verbo e objeto.

Além das reações dos meninos e dos homens frente aos ingleses, há uma outra. Isolado em um único verso numa estrofe separada, Drummond apresenta um sujeito diferente, solitário na porta da venda: Tutu Caramujo, que na verdade se chama Antonio Alves de Araújo. Tutu Caramujo, diferente dos outros personagens do poema, reage à situação de aquisição do solo itabirano sem passividade. Ele expressa sua preocupação com o fato, entendendo que ali se consumou uma derrota para a cidade e para o povo de Itabira. O sentimento do personagem indica a mesma cisma na consciência de Drummond, que percebia a situação de Itabira com bastante gravidade. A indústria, a mineração e os ingleses são a derrota do passado.

⁸⁶ MELLO, Ediméia Maria Ribeiro de. *Mineração de ferro e enclave: estudo de caso da Companhia Vale do Rio Doce em Itabira*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2000. p. 74-78.

O sentimento de impotência diante da força da modernidade ganha outro aspecto com a ironia de Drummond, podendo ser representado de várias formas. Conforme o sujeito poético passa a viver a cidade, me parece que o comportamento cabisbaixo torna-se a tônica do dia a dia, assim como é para os homens de Itabira. Drummond tece essa reflexão em outros poemas, como o caso de “A rua diferente”:

A RUA DIFERENTE

Na minha rua estão cortando árvores
botando trilhos
construindo casas.

Minha rua acordou mudada.
Os vizinhos não se conformam.
Eles não sabem que a vida
tem dessas exigências brutas.

Só minha filha goza o espetáculo
e se diverte com os andaimes,
a luz da solda autógena
e o cimento escorrendo nas formas.⁸⁷

Drummond apresenta imagens da urbanização e da construção civil para, a partir delas, meditar sobre o estabelecimento do paradigma moderno. A derrota compreendida por Tutu Caramujo aparece, em “A Rua diferente”, já digerida pelo eu lírico, o que indica um sentimento recorrente do sujeito poético de Drummond na modernidade e é parte essencial da experiência do tempo representada na obra. Diferente de sua filha, que aproveita a construção civil e se diverte com ela infantilmente, e dos seus vizinhos, que ainda resistem à mudança e desejam conservar a tradição daquela rua, o sujeito poético aparece conformado com a transformação entregue pela modernização. Sua conformação, aliás, é fruto de uma reflexão profunda. Ao dizer que a vida tem dessas exigências brutas, Drummond sugere que a rua é sua própria vida. A substituição das árvores pelos trilhos dos bondes e o movimento violento e sonoro dos andaimes, da solda e do cimento são, na modernidade, o normal, gerando uma inversão nos valores que eram comuns no passado. A esse respeito Drummond reclama, inconformado, da quantidade de complicações e tecnologias que o mundo contemporâneo exige para as coisas mais banais em “O sobrevivente”, reparemos na segunda estrofe:

⁸⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62...* p. 78.

[...]Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais
[simples.
Se quer fumar um charuto aperte um botão.
Paletós abotoam-se por eletricidade.
Amor se faz pelo sem-fio.
Não precisa estômago para digestão.”⁸⁸

As imagens dos instrumentos tecnológicos irritam o poeta, que desabafa no primeiro verso dizendo ser “impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade”. Em tom irônico, surge uma reflexão na última estrofe do poema. Isolada e entre parênteses, o poeta nota que os versos anteriores são, na verdade, poesia, contradizendo o que disse na primeira estrofe. A confissão tímida do poeta é o ponto de partida para um outro aspecto fundamental da experiência da modernidade em *Alguma poesia*: a contradição entre negar e abraçar o moderno. Embora os poemas, como demonstrado, denotem a crítica às transformações e iluminem uma série de problemas percebidos a partir delas, o sujeito poético estabelece uma relação por vezes positiva com as coisas modernas, considerando que delas a sua poesia surge. Seus versos, ainda que expressem saudade de um outro tempo ou de um lugar mais tranquilo que a metrópole, estão conectados umbilicalmente com ela.

⁸⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62...* p. 119.

Sobre a experiência do poeta na cidade

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos, ser *gauche* na vida.⁸⁹

Os primeiros versos de *Alguma poesia*, no “Poema de sete faces”, são uma apresentação do poeta ao leitor, que logo se desfaz de qualquer etiqueta e diz que seu nome é Carlos. Além do convite à leitura, que nos faz entrar na poesia do autor conscientes de que é uma obra sobre si mesmo, os primeiros versos apresentam também uma característica do sujeito que é relevante para a obra de toda sua vida. Carlos confessa ser um *gauche*. A palavra adjetiva o poeta como um sujeito deslocado, desajustado, fora de lugar e estranho. Sua condição é a inadequação por onde passa, o desconforto dentro da sociedade. Está à margem da norma.⁹⁰ A mesma condição qualifica o olhar do *gauche* sobre o mundo de uma maneira particular. Partem do lugar desajustado o tom confessional, a timidez, a solidão e o caráter meditativo do lirismo do poeta. A ironia presente em sua obra, da mesma maneira, se relaciona também com o caráter *gauche*, conforme o olhar do sujeito parte de fora das situações.⁹¹

Nota-se, também, que o significado desse tipo ganha sentido por meio do lugar em que ele está, distante de alguma forma de alguma referência. Está além do que é ajustado, separado do normal etc. Nesse sentido, se assemelha ao flâneur no entendimento de Walter Benjamin: “o indivíduo só pode flânar se, como tal [flâneur], se afasta da norma.”⁹² Logo me lembro da figura do trapeiro, presente na reflexão de Walter Benjamin sobre a poética de Baudelaire. O trapeiro participa da cidade internamente, mas de maneira marginal, afastada. Baudelaire, inclusive, confere a ele a condição de ébrio, “cambaleante” no poema “O vinho dos trapeiros”.⁹³ Entre os três tipos, a natureza localizada deles é um denominador comum. Cada um à sua maneira, todos ganham sentido conforme existem em um lugar. O *gauche* de Drummond, em especial, aparece dentro da cidade em *Alguma poesia* e participa da vida social de forma muito particular em alguns poemas. O trânsito na rua é essencial para que o desajuste *gauche* aconteça, levando o “herói da modernidade” ao lugar onde pode

⁸⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62...* p. 53.

⁹⁰ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 38.

⁹¹ Ibid. p. 58.

⁹² BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 122.

⁹³ Ibid. p. 16.

verdadeiramente ser.⁹⁴ Para perceber isto, observamos a sétima parte de *Lanterna Mágica*, que oferece uma imagem do Rio de Janeiro.

VII - RIO DE JANEIRO

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

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

Meu coração vai molemente dentro do táxi.⁹⁵

O poema é a primeira menção de Drummond à capital federal no livro, após já ter apresentado alguns outros locais nas outras partes de “*Lanterna Mágica*”. Me parece que a faceta *gauche* do eu lírico está presente logo no primeiro verso: “fios nervos riscos faíscas”. A primeira imagem para representar a capital é uma montagem de substantivos elétricos em ritmo ininterrupto, denotando um susto do mineiro que conhece a metrópole. Penso, ainda, na hipótese de uma marcação do sotaque mineiro do poeta que evidencia sua natureza de estrangeiro na cidade. A sonoridade da pronúncia da letra “S” repetidas vezes faz parecer que o leitor produz, também, a energia elétrica imaginada no poema. A produção desses sons, contudo, não é a mesma quando lida pelo carioca. Assim, o *gauche*, estranho ao Rio de Janeiro, está marcado semântica e foneticamente. Ao longo do poema, o espanto do primeiro verso retorna com a ausência repentina do vermelho que virou cinza e com os tantos assassinatos e contos do vigário. O *gauche*, afastado, critica os que falam da vida alheia ao mesmo tempo que faz precisamente isso. No fim do poema, entre parênteses, mostra sua desconfiança sobre a cidade. Gledson sugere, aliás, que a cidade é pretensiosa na ótica do eu poético.⁹⁶

⁹⁴ BERMAN, Marshall. op. cit., p. 187.

⁹⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62...* p. 76..

⁹⁶ GLEDSON, John. op. cit., p. 59.

Todavia, no último verso, Drummond sugere a ambiguidade na figura do eu lírico, que a todo tempo desdenhou da cidade e apontou o que há de feio nela, mas se aproveita da privacidade do automóvel para executar sua reflexão.

NOTA SOCIAL

O poeta chega na estação.
O poeta desembarca.
O poeta toma um auto.
O poeta vai para o hotel.
E enquanto ele faz isso
como qualquer homem da terra,
uma ovação o persegue
feito vaia.
Bandeiras
abrem alas.
Bandas de música. Foguetes.
Discursos. Povo de chapéu de palha.
Máquinas fotográficas assestadas.
Automóveis imóveis.
Bravos...
O poeta está melancólico.

Numa árvore do passeio público
(melhoramento da atual administração)
árvore gorda, prisioneira
de anúncios coloridos,
árvore banal, árvore que ninguém vê
canta uma cigarra.
Canta uma cigarra que ninguém ouve
um hino que ninguém aplaude.
Canta, no sol danado.

O poeta entra no elevador
o poeta sobe
o poeta fecha-se no quarto.

O poeta está melancólico⁹⁷

Se em “Rio de Janeiro” o afastamento provoca a reflexão crítica sobre o que está diante de si na metrópole, “Nota Social” direciona a reflexão para dentro, isto é, para si mesmo. Drummond o faz por meio de determinadas imagens que isolam o poeta do resto do mundo, como o elevador e o próprio quarto. Nesse sentido, é interessante pontuar o que diz Affonso Romano de Sant’anna sobre a ideia de canto: “Canto representa o refúgio, posto de observação, lugar onde o *gauche* se recolhe para espiar o

⁹⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62...* p. 97.

...”⁹⁸ Sendo um lugar de reclusão e silêncio, é confortável para o *gauche* exercitar a meditação melancólica. Na narrativa do poema, o poeta se vê mergulhado dentro da aceleração da cidade. Os versos expressam diretamente imagens que representam os estímulos exagerados na metrópole. O ambiente é sonoro, conforme as bandas de música, os foguetes e os discursos expressam. É também lotado com as pessoas e os automóveis. O poeta, então, atravessa a cidade pulsante em busca da solidão de seu canto, lugar triste, sombrio, mas adequado para sua reflexão.

Drummond apresenta, no meio do trânsito do poeta, uma narrativa paralela sobre um personagem diferente: uma cigarra. Ela, assim como o eu lírico, exerce a sua *gaucherie*. Invisível no meio da multidão, ninguém a vê nem ouve. O autor, no entanto, dá a ela um desfecho mais feliz do que dá ao poeta, pois ela recebe o “sol danado” sobre si. A metrópole, no poema, tem espaço para a natureza também. O poeta, como a cigarra, também pode encontrar o sol. O faz por meio de sua meditação, que é capaz de trazer o passado para o presente. É o caso do poema “Sesta”, que funciona como uma descrição de um cotidiano familiar em seu passado mineiro, texto no qual o sol é figura central para apresentar o marasmo e calmaria da vida na roça: A família mineira / está quentando sol / sentada no chão / calada e feliz. Ainda no poema “Sesta”, surge uma imagem interessante sobre a vida na roça. Diz Drummond que:

[...]os olhos se perdem
na linha ondulada
do horizonte próximo
(a cerca da horta)
A família mineira
olha para dentro.⁹⁹

A noção de um horizonte pequeno e limitado, que convida a família a se manter preocupada com o pequeno universo da roça, contrasta com a imagem do mar presente na metrópole, o que leva a minha análise a outro poema. Em “Coração Numeroso”, o eu lírico passa pela cidade do Rio de Janeiro durante à noite, período propício para voltar-se para si e refletir.

CORAÇÃO NUMEROSO

Foi no Rio.

⁹⁸ SANT’ANNA. Affonso Romano de. op. cit., p. 43.

⁹⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62...* p. 137.

Eu passeava na Avenida quase meia-noite.
Bicos de seio batiam nos bicos de luz estrelas inumeráveis.

Havia a promessa do mar
e bondes tilintavam,
abafando o calor
que soprava com o vento
e o vento vinha de Minas.

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

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

O mar batia em meu peito, já não batia no cais.
A rua acabou, quede as árvores? a cidade sou eu
a cidade sou eu
sou eu a cidade
meu amor.¹⁰⁰

No poema, o exercício meditativo que evoca o passado é evidente, na medida em que o percurso do sujeito na capital, orientado pela promessa do mar, é surpreendido com o sentimento nostálgico da vida mineira quando é constatado que o vento que sopra na metrópole vem de Minas. O poema sugere que a experiência do poeta na cidade é, portanto, conflituosa, uma vez que o presente e o passado se encontram na urbe. O encontro é intermediado pela natureza reflexiva do poeta *gauche*. Diz Sant’anna que o poeta, ao afastar-se da província, “carrega consigo bens materiais e imateriais e, assim, inicia um processo de revisão da sua terra, sua gente, seu passado e de si mesmo”.¹⁰¹ A vida na metrópole instiga a revisão e, pois, o conflito interno do poeta.

Em “Coração Numeroso”, o conflito é aprofundado, gerando uma transformação na identidade do sujeito poético. A partir da condição de estranho na cidade, o poeta vivencia seu passeio na Avenida. Deslocado como *gauche* que é, experimenta sentimentos negativos que paralisam seus desejos e provocam a vontade de morrer. Contudo, o *gauche* também está em posição de espectador da cidade no seu trajeto.

¹⁰⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62...* p. 102.

¹⁰¹ SANT’ANNA. Affonso Romano de. op. cit., p. 77.

Assim, olha com alguma fascinação o universo urbano, a aceleração dos automóveis e o anúncio dos bondes. Na última estrofe, há a síntese da transformação interna do eu lírico, que por um instante deixa de se perceber distante da cidade. Em vez de olhar, como um terceiro, o contato do mar com o cais, ele torna-se a cidade e vê o mar bater em si mesmo. O mineiro cede espaço, no próprio coração, para a cidade carioca, indicando a transformação de sua identidade, como sintetiza Mariana Jantsch de Souza.¹⁰² A bem da verdade, a biografia do poeta confirma a tese. Carlos Drummond de Andrade, em 1934, se mudou para o Rio de Janeiro e lá residiu até o fim de sua vida.

EXPLICAÇÃO

Meu verso é minha consolação.
Meu verso é minha cachaça. Todo mundo tem sua cachaça.
Para beber, copo de cristal, canequinha de folha-de-flandres,
folha de taioba, pouco importa: tudo serve.

Para louvar a Deus como para aliviar o peito,
queixar o desprezo da morena, cantar minha vida e trabalhos
é que faço meu verso. E meu verso me agrada.

Meu verso me agrada sempre...
Ele às vezes tem o ar sem-vergonha de quem vai dar uma cambalhota
mas não é para o público, é para mim mesmo essa cambalhota.
Eu bem me entendo.
Não sou alegre. Sou até muito triste.
A culpa é da sombra das bananeiras de meu país, esta sombra mole,
preguiçosa.
Há dias em que ando na rua de olhos baixos
para que ninguém desconfie, ninguém perceba
que passei a noite inteira chorando.
Estou no cinema vendo fita de Hoot Gibson,
de repente ouço a voz de uma viola...
saio desanimado.
Ah, ser filho de fazendeiro!
A beira do São Francisco, do Paraíba ou de qualquer córrego vagabundo,
é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de.
E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria.
Aquele casa de nove andares comerciais
é muito interessante.
A casa colonial da fazenda também era...
No elevador penso na roça,
na roça penso no elevador.

Quem me fez assim foi minha gente e minha terra
e eu gosto bem de ter nascido com essa tara.

¹⁰² SOUZA, Mariana Jantsch de. *O próprio e o alheio: o processo de negociação identitária em "Coração numeroso"*. REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários. Vitória. s. 2, ano 8, n. 11, 2012. p. 13-14.

Para mim, de todas as burrices a maior é suspirar pela Europa.
A Europa é uma cidade muito velha onde só fazem caso de dinheiro
e tem umas atrizes de pernas adjetivas que passam a perna na gente.
O francês, o italiano, o judeu falam uma língua de farrapos.
Aqui ao menos a gente sabe que tudo é uma canalha só,
lê o seu jornal, mete a língua no governo,
queixa-se da vida (a vida está tão cara)
e no fim dá certo.

Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.
Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?¹⁰³

A relação contraditória entre passado e presente na experiência da modernidade do poeta é, por fim, sintetizada em “Explicação”, poema no qual a identidade transformada do sujeito aparece com clareza. O *gauche*, em tom abertamente confessional, explica sua percepção do mundo a partir da vivência na urbe. O caráter marginal do poeta logo surge ao dizer que o verso é sua cachaça, mostrando que a obra que dá sentido a sua vida é um alívio, um discurso cuja enunciação se dá por necessidade. Diz ainda que qualquer coisa serve para beber sua cachaça, assim como tudo serve para a feitura da poesia, inclusive a cidade. Eu lírico, então, parte para suas reflexões acerca do moderno. Sua tristeza se dá pela infância que não tem mais porque ficou em Minas: “A culpa é da sombra das bananeiras do meu país, essa sombra mole, preguiçosa.” A imagem do sossego e da preguiça aparece da mesma maneira em “Infância”, onde o poeta se enxerga como criança em Minas, percebendo que sua vida era bela entre sua família: “Meu pai montava a cavalo, ia para o campo. / Minha mãe ficava sentada cosendo. / Meu irmão pequeno dormia. / Eu sozinho entre mangueiras / lia a história de Robinson Crusoé.” Nesse poema, a bebida que ilustra o sabor colonial de Minas é o café (Café preto que nem a preta velha / café gostoso / café bom.),¹⁰⁴ em contraste claro com a cachaça da cidade que mais funciona como remédio.

No cinema vendo filme americano, o som de uma viola traz a memória do campo e entristece o poeta. A tristeza, porém, parece ser menos indigesta. Logo o sujeito se põe a refletir sobre sua condição nova na cidade. Ao passo que sente saudades do seu passado, admira, também, o seu presente. O conflito fica evidente no pensamento cíclico entre o interesse no prédio da metrópole e o interesse na casa colonial da fazenda. Ainda, fortalece sua aversão à importação da cultura europeia, mas com um pouco de ironia, considerando que seu novo habitat urbano é inspirado na

¹⁰³ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62*... p. 143.

¹⁰⁴ Ibid. p. 55.

arquitetura de fora. Drummond arremata a contradição presente em seu peito com “No elevador penso na roça. / na roça penso no elevador.” John Gledson compreende, nesse sentido, que o poeta percebe como equivalentes o marasmo da vida simples na roça e a repetição mecânica e totalizante na cidade.¹⁰⁵ Assim configura-se a contradição da experiência no ambiente moderno.

Penso, contudo, que o sujeito poético na obra não aceita a ambiguidade dentro de si com tanta facilidade. Ainda que assuma sua relação construída com a modernidade, diga que “é a cidade” e pareça estar confortável com isso, não deixa de ser *gauche*. Seu desajuste ainda é aparente. Em menor medida, os últimos versos de “Explicação”, na primeira pessoa, me fazem acreditar que, no fim das contas, o poeta permanece inclinado à meditação ensimesmada sobre o mundo e ao retorno ao seu passado.

¹⁰⁵ GLEDSON, John. op. cit., p. 66.

Considerações finais

A partir da pesquisa e do exercício de interpretação da poesia como um objeto histórico, que debate um tempo e uma época, torna-se possível perceber que *Alguma poesia* produz diversos diálogos com a realidade do autor. Drummond se preocupa em discutir a passagem do tempo vivido de maneira profundamente crítica, como é do feitio modernista. No fim das contas, percebo que a experiência da modernidade mobilizada pelo autor, por meio da linguagem poética particular que tem, está estruturada em cima das contradições que são experimentadas em virtude dos espaços. O êxodo do campo para o meio urbano permite que o poeta observe as transformações físicas que ocorrem na história, mas também faz com que ele mesmo se transforme. Assim, é criado um debate dentro da lírica sobre a relação entre o antigo e o moderno. Para Drummond, é aparente que o moderno toma o lugar do antigo de maneira quase violenta, mas sutil. A transformação dos espaços é apresentada dessa maneira. Ocorre do ponto de vista físico, com a construção das indústrias, das ferrovias, dos prédios, com o surgimento de bondes e automóveis etc. Entretanto, ocorre também do ponto de vista afetivo, conforme o poeta apresenta suas saudades e seus sentimentos frente à modernização.

A figura do *gauche*, sujeito deslocado por onde passa, destinado à observação tímida e distante do mundo, é essencial para dar sentido à modernidade percebida por Drummond. A síntese crítica e irônica que faz do mundo é capaz de ilustrar a modernidade de maneira muito mais ampla que a mera observação factual das imagens, porque sua timidez e tendência à confissão de sua intimidade são mecanismos para sua existência na sociedade urbana. É por conta de sua condição marginal, à esquerda de tudo, que tem um olhar ímpar sobre o moderno. Assim, é possível perceber que a modernidade experimentada pelo eu poético de Drummond em *Alguma poesia* é, em sentimento, contraditória, uma vez que seu texto é possível por causa do moderno e do antigo. Os dois tempos conferem energia ao poeta, sem se dissociarem. O *gauche* e o poema existem porque a cidade permite. As emoções, as saudades, as meditações, por sua vez, existem porque a cidade lembra o poeta a todo instante que elas são possíveis.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

BARROS, José D'Assunção. *O campo da História: especialidades e abordagens*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

BARTHES, Roland. *O discurso da história*. in: ___. *O rumor da língua*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. in: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar - a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLOCH, Marc. *A Apologia da História ou o Ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CALINESCU, Matei. *Five faces of modernity*. Durham: Duke University Press, 1987.

CARVALHO, André Simplicio. *A geografia histórica da Estrada de Ferro Vitória a Minas (1904–2020): um registro*. Terra Brasilis. Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica. [online] 16, 2021.

CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

DIAS, Márcio Roberto Soares. *Da cidade ao mundo: notas sobre o lirismo urbano de Carlos Drummond de Andrade*. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2006.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Cidade: imagem e imaginário*. In: SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.) *Imagens urbanas - os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1988.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: e-galáxia, 2018.

HYDE, G.M. *The poetry of the city*. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (org.) *Modernism: 1890 - 1930*. Londres: Penguin Books, 1991.

KIRCHOF, Edgar Roberto. *A representação da modernidade na poesia de Charles Baudelaire*. A Cor das Letras - UEFS, Feira de Santana. n. 8. p. 43 - 51, 2007.

KOSELLECK. Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *Análise sociológica da literatura*. in: _____. *Teoria da literatura em suas fontes* vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MELLO, Ediméia Maria Ribeiro de. *Mineração de ferro e enclave: estudo de caso da Companhia Vale do Rio Doce em Itabira*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2000.

PAZ, Octávio. *O Arco e a Lira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PELAEZ, Carlos Manuel. *Itabira Iron e a exportação do minério de ferro do Brasil*. Revista Brasileira de Economia, Rio de Janeiro. vol. 24 n. 4. p. 139-174, 1970.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano - Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002. p. 12.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SENRA, Márcia. *A cidade moderna: história, memória e literatura - Paris, Belo Horizonte*. Revista Univap. São José dos Campos. vol. 17, n. 29, p. 62 - 79, 2011.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SOUZA, Mariana Jantsch de. *O próprio e o alheio: o processo de negociação identitária em "Coração numeroso"*. REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários. Vitória. s. 2, ano 8, n. 11, 2012.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *O modernismo e a questão nacional*. in: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.) *O Brasil Republicano: O tempo do liberalismo oligárquico: da Proclamação da República à Revolução de 1930 – Primeira República (1889- 1930)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A Palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 70*. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007.