

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

LARISSA CARDOSO BELTRÃO

**A CONFISSÃO COMO ESTRATÉGIA DE RESTRIÇÃO NA POÉTICA DE CARLOS
DRUMMOND DE ANDRADE**

Goiânia
2015

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Larissa Cardoso Beltrão		
E-mail:	laricinhabeltrao@hotmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor	Universidade Estadual de Goiás		
Agência de fomento:		Sigla:	
País:	Brasil	UF:	GO
		CNPJ:	
Título:	A confissão como estratégia de restrição na poética de Carlos Drummond de Andrade		
Palavras-chave:	Poesia, Criação, Restrição, Carlos Drummond de Andrade		
Título em outra língua:	Confession as restriction strategy in the poetics of Carlos Drummond de Andrade.		
Palavras-chave em outra língua:	Poetry, Criation, Restriction, Carlos Drummond de Andrade.		
Área de concentração:	Estudos Literários		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	25/02/2015		
Programa de Pós-Graduação:	PPGS em Letras e Linguística		
Orientador (a):	Jamesson Buarque de Souza		
E-mail:	jamessonbuarque@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____ / ____ / ____

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

LARISSA CARDOSO BELTRÃO

**A CONFISSÃO COMO ESTRATÉGIA DE RESTRIÇÃO NA POÉTICA DE CARLOS
DRUMMOND DE ANDRADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza

Goiânia
2015

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Beltrão, Larissa Cardoso
A CONFISSÃO COMO ESTRATÉGIA DE RESTRIÇÃO NA POÉTICA DE
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE [manuscrito] / Larissa
Cardoso Beltrão. - 2015.
ix, 109 f.

Orientador: Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade
de Letras (FL) , Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística,
Goiânia, 2015.
Bibliografia.

1. Poesia. 2. Criação. 3. Restrição. 4. Carlos Drummond de Andrade. I.
Buarque de Souza, Jamesson, orient. II. Título.

LARISSA CARDOSO BELTRÃO

**A CONFISSÃO COMO ESTRATÉGIA DE RESTRIÇÃO NA POÉTICA DE
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Mestre, em 25 de fevereiro de 2015, diante da Banca Examinadora constituída pelos professores: Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza (FL/UFG) Presidente da Banca; Prof^a. Dr^a. Goiandira Ortiz de Camargo (FL/UFG) Membro; Prof. Dr. Nilson Pereira de Carvalho (UAG/UFRPE) Membro.

A Deus, força que me inspira e me mantém de pé em meio às maiores tempestades.

Aos meus pais, que dispensam predicados, por serem a melhor parte de mim.

Ao meu marido, que desde o noivado procurou entender os meus porquês.

À minha irmã, meu sangue.

Às minhas avós, memórias vivas.

Às minhas afilhadas Isadora e Isabela, meus refúgios nos momentos mais difíceis e tenros.

Aos meus amigos, parte de mim.

À tia Gláucia e à Giovanna que, de modo bem especial, abrigaram a mim e meu sonho.

À dona Neiva que, por vezes, adoçou meus dias.

Aos meus colegas de profissão que, na solidariedade de seus gestos, removeram muitos pedregulhos de meus caminhos.

Aos meus alunos, pela compreensão, paciência e incentivo.

À Márcia Melo e Vanessa Gomes pela atenção dispensada na leitura deste trabalho

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Doutor Jamesson Buarque de Souza, todo meu reconhecimento e gratidão pela colaboração, zelo e incentivo.

Ao professor Doutor Flávio Pereira Camargo, por ter me enxergado bem melhor do que eu era.

Aos professores doutores Goiandira Ortiz de Camargo e Antón Corbacho Quintela, pelas considerações e contribuições feitas por ocasião do Exame de Qualificação.

Ao professor Doutor Jorge Alves Santana, pela compreensão e incentivo.

Ao professor Nilson Pereira de Carvalho pela leitura precisa e atenta deste trabalho.

BELTRÃO, Larissa Cardoso. *A confissão como estratégia de confissão na poética de Carlos Drummond de Andrade*. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

RESUMO

Ao longo deste trabalho, temos como objetivo evidenciar a relevância do processo contingencial para a produção poética de Carlos Drummond de Andrade. Tencionamos investigar, por meio de parte de sua obra, que as restrições impostas por ele, durante o fazer poético, são cruciais para o resultado de sua criação artística. Ademais, colaboram, de forma direta, para a afirmação de sua pretensão de dizer a vida a partir de sua poesia. Como procedimento metodológico, partimos de três de seus mais célebres poemas, *Confidência do itabirano*, *Infância* e *Sentimento do mundo*, bem como de algumas declarações do próprio poeta, relacionadas ao seu fazer poético, com o intuito de destacar as linhas instauradas na escrita drummondiana. Esta encontra nas impossibilidades uma situação privilegiada, pois são, exatamente, as autorrestrições, impostas pelo poeta, que lhe conferem uma enorme gama de possibilidades de dizer-se, inventar-se e, principalmente, confessar-se por intermédio de seus versos. As restrições às quais o poeta submete-se, ao longo de seu processo de criação, são colocadas em cena a partir de alguns elementos, tais como: fatos, situações, lugares e pessoas. Ao reconhecer a vida como matéria de poesia, de acordo com a visão de Bakhtin (2010), o poeta coloca-nos, enquanto leitores, diante de uma obra imbuída de preocupação e valorização social, à medida que apresenta o poeta como alguém revestido de inquietação não somente estética, mas também social e política. Desse modo, observamos que a percepção de Drummond é aguçada pela perspectiva do olhar que ele lança tanto para dentro de si quanto para a captura resultante de cenas externas, uma vez que flagra os elementos citados anteriormente, remetendo-nos a uma obra que tem como fio de criação a vida humana, com suas virtudes e mazelas. Fundamentamos nosso trabalho em Arrigucci (2002), Bakhtin (2010), Elster (2009), Longino (1996) e Moraes Neto (2010).

Palavras-chave: Poesia, Criação, Restrição, Carlos Drummond de Andrade.

BELTRÃO, Larissa Cardoso. *A confissão como estratégia de confissão na poética de Carlos Drummond de Andrade*. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

ABSTRACT

Throughout this work, we aim to highlight the importance of contingency process for the poetic production of Carlos Drummond de Andrade. We intend to investigate, through part of his work, that the restrictions imposed by him during the making poetry, are crucial to the result of his artistic creation. Moreover, they collaborate, directly, to the affirmation of its claim to tell the living from his poetry. As a methodological procedure, we start from three of his most famous poems, Confidentiality of Itabirano, Childhood and world feeling, as well as some statements of the poet himself, related to your making poetic, in order to highlight the lines introduced in drummondiana writing. This finds the impossibilities a privileged position because they are exactly the self restrictions imposed by the poet, giving it a huge range of possibilities to be said, to invent and, especially, to confess through his verses. The restrictions to which the poet undergoes over its creation process, are put in scene from some elements, such as: facts, situations, places and people. By recognizing life as a matter of poetry, according to the vision of Bakhtin (2010), the poet puts us, as readers, before a spirit work of concern and social values, as the poet as someone coated concern not only aesthetic, but also social and political. Thus, we observe that the perception of Drummond is sharpened by the prospect of looking he throws both inward and to the resulting capture outdoor scenes, since it catches the elements mentioned above, referring us to a work whose creating wire human life, with its virtues and evils. We base our work on Arrigucci (2002), Bakhtin (2010), Elster (2009), Longino (1996) and Moraes Neto (2010).

Keywords: Poetry, Criation, Restriction, Carlos Drummond de Andrade.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	9
1	O NASCIMENTO DO POETA	26
1.1	De Itabira para o vasto mundo.....	27
1.2	Um caminho de pedras e de flores.....	36
1.3	Entre versos e notícias, a porosidade do autor.....	42
1.4	Do eu ao coletivo, a poética da confissão.....	47
2	A AFIRMAÇÃO DO POETA	53
2.1	Do deserto de Itabira para os andaime cariocas.....	54
2.2	À procura de <i>Alguma poesia</i>.....	60
2.3	Poeta, autor e indivíduo caminham de mãos dadas.....	65
2.4	Drummond, um prosador da vida.....	75
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
	REFERÊNCIAS.....	105

Confidência do Itabirano

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

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

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

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

Carlos Drummond de Andrade

INTRODUÇÃO

A proposta de realizar um trabalho que tenha como objetivo evidenciar a influência da formação do poeta em sua produção, coloca-nos diante da necessidade de, vez ou outra, visitar sua fortuna crítica, não para justificar o percurso desta pesquisa que, como o título sugere, não é de cunho biográfico, mas para salientar que somente a partir de sua formação estética surge a possibilidade de escrita. Na medida em que apresentamos a obra do poeta, recorreremos a tais trabalhos para demonstrar que Carlos Drummond de Andrade (CDA) tem formação clássica, romântica e modernista, o que induz a entender como o autor, não a pessoa, opera com essas possibilidades.

A noção de restrição por nós adotada é fundamentada nas concepções de Jon Elster (2009), segundo o qual em presença de um universo de possibilidades, ao criar para si algum tipo de restrição, o escritor pode se beneficiar, haja vista que, na linha de pensamento do teórico, em arte “menos é mais” (2009, p. 223). No decorrer desta introdução, tratamos das possibilidades e convenções, as quais podem ser compreendidas como uma forma de maximização do valor artístico. No caso específico do poeta mineiro, a confissão seria, pois, a estratégia utilizada por ele para dizer-se.

Não pretendemos com isso afirmar que a poesia de Drummond, bem como a de qualquer poeta, somente seja possível a partir dos acontecimentos que compõem sua biografia. Entretanto não podemos negar a participação desta na formação do poeta, pois esta condição lhe permite tratar com maior rigor estético e, ao mesmo tempo, conferir forma à sua obra. Ante tais considerações, julgamos ser importante que, antes de abordarmos as características de sua produção, visitemos sua fortuna crítica, com o intuito de instaurar-nos no terreno da poética drummondiana e situá-la no espaço e no tempo.

Considerado um dos maiores poetas brasileiros, não é de se estranhar o enorme acervo crítico acerca da produção de CDA. São inúmeros ensaios, artigos, dissertações e teses que se ocupam da obra publicada do escritor mineiro. Em seu ensaio denominado *Poesia e resistência*, Alfredo Bosi (2000, p. 141) atribui ao poeta a condição de doador de sentido, afirmação que talvez justifique o tamanho desse acervo que aumenta a cada dia.

A poesia de Drummond nasce com o movimento literário do Modernismo. Nesse contexto, a partir da nova ordem mundial, como sugere Antônio Secchin (1996, p. 18), na

medida em que o discurso poético desvinculou-se do discurso normativo, a poesia passou a ser vista como um espaço de insubordinação e, portanto, já não estaria comprometida com uma verdade unívoca, transformando-se em um mecanismo capaz de trazer à tona uma pluralidade de verdades.

O poeta, que na Grécia urbana e culta era visto como diretamente ligado a uma divindade – condição que se repercute ao longo de vários séculos –, sob o signo da modernidade, teve sua condição modificada, e humanizou-se. Nesse novo tempo, o moderno, o modo de vida capitalista legou à poesia novo espaço na sociedade, vinculado ao consumo como aquisição de propriedade pelo princípio da reificação. Como salienta Bosi (2000, p. 143), arte e capitalismo caminham na contramão, ao deixarem de integrar os discursos da elite dominante. Assim, a produção poética torna-se um espaço de resistência, uma vez que o seu discurso teria, pois, a função de retratar as fraturas resultantes das tensões experimentadas entre literatura e sociedade.

Corroborando esse discurso, T.S. Eliot (1971, p. 35) comenta que, fortemente marcada pelas características locais e raciais de um povo, a poesia seria a mais nacional de todas as formas de arte. Diante de uma cultura de massas, por exemplo, surge a necessidade de adaptação da produção poética, a qual, de acordo com ele, é a base para a construção da consciência social e política.

Ao analisarmos tanto a obra poética de Drummond quanto sua fortuna crítica, observamos que o contexto em que foi produzida possui grande relevância para sua compreensão. Em *A partilha do sensível*, Jacques Rancière (2005, p. 17), ao tratar das relações entre política e estética, afirma serem as práticas artísticas maneiras de fazer. No caso da arte literária, mais especificamente, de seu criador. O que nos faz verificar que sua postura e seu modo de relacionar-se com o mundo irão influenciar sua escrita, processo denominado pelo teórico em questão de “regime estético da política” (2005, p. 17).

Considerado um dos maiores poetas brasileiros de todos os tempos, a quantidade de trabalhos monográficos, dissertações e teses que se ocupam da obra de CDA não causa nenhum estranhamento. A crítica literária especializada em sua criação, bem como nos estímulos sofridos por ele, está longe de ser novidade. Em “Inquietudes na poesia de Drummond”, ensaio publicado na obra *Vários escritos* (1995, p. 112), Antonio Candido apresenta o bloco central da poesia de Drummond, regido por inquietudes resultantes da tensão estabelecida diante de sua capacidade de ora situar-se no campo do coletivo, característica perceptível em sua preocupação com os problemas sociais; ora aparecer

fechado, imerso em sua individualidade. Ao afirmar que a poética de Drummond diferencia-se das demais pela falta de naturalidade, Candido nos faz pensar no tratado *Do Sublime* de Longino (1996), segundo o qual o prazer do devaneio, sem técnica, apresenta-se frágil. Ao reconhecer a poesia drummondiana como fruto de um trabalho metódico, compreendemos seu processo criativo como resultado da combinação entre dom e trabalho técnico.

Do prisma das inquietudes na poesia drummondiana, não obstante, Candido (1995, p. 115) destaca no sujeito lírico drummondiano a presença de um “eu todo retorcido” – retirada de um canônico verso do poeta –, perdido entre os anseios do mundo que lhe foi contemporâneo e o passado revisitado por sua memória viva. Como já dissemos anteriormente, no decorrer deste trabalho, tratamos da importância da formação do poeta para a criação de sua obra, e sempre que necessário recorremos a estudos já publicados por especialistas na obra de CDA, dentre os quais destacamos Gilberto Mendonça Teles (1976), Silviano Santiago (1976), Affonso Romano de Sant’Anna (1992), Davi Arrigucci Jr. (2002), Alcides Villaça (2006), José Guilherme Merquior (2012). Estes e outros grandes nomes da crítica literária brasileira efetuaram leituras e estudos teóricos que resultaram em uma gama de conclusões acerca da relação autor e poema, sendo algumas ampliadas também sob a ótica da relação com o leitor.

Em uma das obras mais visitadas pelos estudantes de Literatura Brasileira, *História concisa da literatura brasileira*, sobre CDA, Alfredo Bosi (1995, p. 441) comenta que se trata do primeiro grande poeta a firmar-se depois das estreias, na época, consideradas modernistas. Para ele, a força constitutiva da obra de Drummond está no tecido capaz de unir os polos de sua criação, coisa-razão. O poeta tecnicista e lúcido caminha de mãos dadas com o poeta prosador, que não descarta o arsenal concreto das coisas. O rigor da fala madura, o tom irônico, as construções antirretóricas de um sujeito lírico, configurado por Sant’Anna (1992, p. 30) como anti-herói, conferiram à poesia drummondiana a antilira, estratégia encontrada por ele para cantar os homens de seu tempo. É por meio dessa estratégia que o poeta desvela os absurdos aos quais seu vasto mundo está sendo submetido no contexto da chegada da modernidade.

Na verdade, a recepção da poesia de CDA, nasce antes mesmo de sua publicação, como por exemplo, através do olhar de Mário de Andrade. Em *Alguma poesia, o livro em seu tempo*, edição fac-similar organizada por Ecanaã Ferraz (2010), ao percorrer os originais de sua obra de estreia, verificamos os elogios e ponderações que o poeta paulista, um dos precursores do movimento modernista, teceu sobre a composição dos versos do então

chamado *Minha terra tem palmeiras*, um caderno no qual estava reunida parte dos poemas publicados no ano de 1930, na obra depois denominada *Alguma poesia*.

Já nas correspondências trocadas com o poeta paulista, quando sua estreia no universo literário era ainda um sonho, os versos drummondianos já estavam sob o crivo de uma recepção apurada. Dentre a gama de observações acerca da poesia que se preparava para nascer, por ora destacamos as considerações feitas por Mário de Andrade sobre a relação entre evocação e memória, uma vez que, segundo ele, o sujeito imerso no lirismo não cantava a partir da ideia de coisa evocada, mas de um tom memorialístico, de modo que as coisas eram contadas desse prisma. Ademais, Mário de Andrade, além de suscitar o nacionalismo na arte brasileira, tomou nota de sua preocupação estética, ao assumir o cuidado de Drummond, no início do Modernismo, com o verso livre e suas possibilidades de proximidade com a prosa.

As considerações feitas por Mário de Andrade, como já assinaladas, foram apenas o início da recepção da poesia drummondiana. Desde então, o trabalho crítico acerca de sua produção poética despertou a atenção de muitos estudiosos, sendo missão muito árdua nomear todos eles. Com o intuito de sinalizar algumas concepções já bem definidas no que diz respeito à poética de Drummond, realizamos uma breve apresentação de cinco referências sobre o estudo da obra de CDA. Obras escolhidas pela densidade dos estudos realizados acerca da vida e obra do poeta.

O primeiro, Affonso Romano de Sant’Anna, poeta e crítico literário, também mineiro, no ano de 1969, apresentou na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) sua tese de doutoramento intitulada *Carlos Drummond de Andrade, o poeta “Gauche”, no Tempo e Espaço*, que alguns anos depois fora publicada e muito premiada. Em sua pesquisa, Sant’Anna propõe uma crítica minuciosa dos recortes temáticos que permeiam a obra drummondiana, de modo que opta por trabalhar não com poemas completos, mas com versos isolados, com vistas a comprovar algumas determinantes de sua poesia.

O poeta e crítico mineiro dividiu a poesia de Drummond, com base em sua temática, em três blocos: Eu maior que o mundo; Eu menor que o mundo; e Eu igual ao mundo. Para Sant’Anna (1992, p. 17, grifo do autor), “essas três fases são determinadas a partir de uma variável: o tempo-espço, concebido sempre como um *continuum*”. Nos poemas do primeiro bloco, verificamos o poeta imerso em suas preocupações individuais. Seus anseios são apresentados em primeiro plano, como podemos verificar, por exemplo, em “Poema de sete faces”, publicado em *Alguma Poesia* (1930), em que, como Sant’Anna (1992, p. 16) sugere, parado em um canto, ele contempla a cena “Mundo mundo vasto mundo/mais

vasto é meu coração” (DRUMMOND, 2007, p. 5). Aqui o poeta já deixa transparecer, em sua produção, traços de sua personalidade irônica e egocêntrica.

O segundo bloco diz respeito ao despertar da consciência social do poeta que, de súbito, passa a tratar dos interesses da coletividade, em detrimento dos seus, como pode ser verificado no poema “Mundo grande”, de *Sentimento do mundo* (1940). Nos versos “Não meu coração não é maior que o Mundo / é muito menor” (DRUMMOND, 2007, p. 87), acontece o deslocamento do eu lírico que, por sua vez, sai do canto ao deparar-se com a realidade do mundo. No terceiro bloco, verificamos um equilíbrio entre o individual e o coletivo, em que seus interesses individuais e os interesses da coletividade passam a ser tratados com equidade. Ao declarar, em “Caso do vestido”, publicado em *A rosa do povo* (1945), que o “mundo é grande e pequeno”, ele chega a uma fase mais equilibrada. O estilo irônico do início alcança um lirismo mais puro, uma vez que “[e]xperimentou a morte alheia e sua morte parcial e aprendeu a recriar sua vida no plano poético da memória” (SANT’ANNA, 1992, p. 17).

Ainda em seu estudo, Sant’Anna (1992, p. 29) apresenta com veemência a figura da personagem *guache*, um sujeito lírico que, no advento da modernidade, pode ser entendido como a figura do anti-herói. O sujeito lírico que logo nos versos iniciais do primeiro poema, da primeira obra publicada, se anuncia alheio, mostra-nos um novo contexto, a sociedade estava vivenciando outra realidade. Assim, somos levados a compreender que o olhar do poeta não é mais regido pelos valores convencionais do Estado ou da Igreja, visto que ele se instala no novo tempo instaurado.

A este trabalho, é relevante que somemos os resultados alcançados por Alcides Villaça em seus estudos acerca da poesia de CDA, estando seus principais trabalhos reunidos em *Passos de Drummond*, uma coletânea de cinco ensaios publicada no ano de 2006 pela editora Cosac Naify. Villaça tece um trabalho cronológico de modo a valorizar os acontecimentos históricos que permeiam a criação do poeta. Logo em “Primeira poesia”, ensaio inicial, é possível verificar sua admiração pelo poeta mineiro. Seu trabalho analítico é iniciado com o poema de abertura da obra *Alguma Poesia* (1930)¹, o expressivo “Poema de sete faces”, análise a partir da qual percorre as múltiplas faces da obra drummondiana, das quais Villaça (2006, p. 13) destaca o primeiro momento denominado “*gauchismo*”, cujo sentimento de incompletude é manifestado através de seus versos iniciais.

¹ Ano de publicação da obra.

O ensaio seguinte é “Um elefante de mentira e de verdade”, no qual procura acentuar a condição de *gauche* do poeta. Na medida em que desvela os novos contornos da produção drummondiana, Alcides Villaça destaca a intensidade de *gauchismo*, característica facilmente observada no poema “O elefante”, de *A rosa do povo* (1945)². A construção de imagens simbólicas surge como possibilidade de materialização de seus conflitos. Em “O poeta, a máquina e o mundo”, a máquina do mundo se abre, e o leitor é levado para dentro desse vagão. Villaça (2006), a partir da leitura de “A máquina do mundo”, publicado em *Claro enigma* (1951)³, sugere estarmos diante do que seria uma síntese das vivências de CDA. Desde sua estruturação, o poema que dá vida à teia da qual o ensaio é tecido, apresenta-nos um poeta dividido entre forma e conteúdo; de um lado poeta moderno e decidido; do outro, seu desejo de retorno ao modelo clássico, como é o caso do soneto.

No quarto ensaio, denominado “Poética da memória”, como o título sugere, Alcides Villaça enfatiza o papel decisivo da memória em grande parte da produção poética drummondiana. O autor denomina “poesia da velhice” o que definiu ser a evocação do tempo passado, como se homem adulto desse as mãos à sua criança interior e percorresse sua infância, o olhar adulto revisita e registra os fatos. É a voz do menino Carlos que fala no Drummond adulto. Em “Lanterna Mágica”, o último ensaio, Villaça refaz seu próprio caminho e convida-nos à parte final de sua pesquisa, *Farewell*,⁴ o último livro do poeta, no qual Drummond também faz o caminho de volta, revisitando algumas das temáticas de sua poesia.

Também em sua tese de doutorado, defendida na conceituada Sorbonne, no ano de 1972 e publicada no ano de 1975, intitulada *Verso e universo em Drummond*, José Guilherme Merquior propõe um estudo da poética de CDA sob três planos: a análise de seu estilo, a questão ideológica e suas implicações sociais e, por último, sua comparação com o cânone ocidental, na época, tido como moderno. Em sua pesquisa, Merquior contemplou as doze obras do poeta mineiro, publicadas até então, com o objetivo de trabalhar a combinação dos aspectos formais com a considerada baixa literatura. Sua proposta de trabalho seria, pois, comprovar a ideia de estilo mesclado, no qual as chamadas referências vulgares fundem-se com a problemática de vida.

² Ano de publicação da obra.

³ Idem.

⁴ Último livro organizado por CDA, publicado originalmente no ano de 1996, portanto póstumo.

Segundo Merquior (1975, p. 244), Drummond foi, sem sombra de dúvidas, o precursor do lirismo posterior ao Modernismo no Brasil, de modo que, como sugeriu Tristão de Atháide, ele seria o Baudelaire da literatura brasileira. A obra do poeta mineiro coloca-nos diante de alguém que, como o poeta francês, fez de sua poética um espaço de comunhão entre a experiência existencial do indivíduo das grandes cidades, perante o espetáculo das massas, e a escrita da ruptura. Em seus versos, verificamos um desligamento radical das estruturas clássicas e do ideal de romantismo. Ademais, as significações universais alcançadas por sua poesia surgem como fruto do trabalho de um poeta que enraizou sua produção em período de transição. Seu humor aguçado, bem como seu senso crítico, conferem a seus versos um caráter muito atual. A linguagem elaborada, a valorização dos aspectos nacionais são, de acordo com Merquior, a máxima afirmação de seu espírito moderno.

Cantor da terra e da cidade natal, para José Guilherme Merquior (1975, p. 245), CDA faz da vida moderna, em seu contexto de afirmação, a matéria de sua poesia, tornando sua obra um espaço de problematização da vida. Os medos, anseios e desejos do indivíduo Carlos, ao assumirem configuração estética, são a tradução das expectativas, medos e desejos da massa. Logo, sua poesia, no contexto do mundo capitalista já constituído, funciona como uma transfiguração da realidade. E esta sensibilidade aguçada possibilita-nos avaliar que a poesia drummondiana nasce do desejo de dizer-se deixando-se ser dito.

Em *Drummond – A estilística da repetição*, Gilberto Mendonça Teles (1970, p. 138) comenta de modo mais propriamente formal sobre o fazer poético do poeta mineiro. O estudo do intelectual goiano considera a predileção de Drummond pelas repetições nominais, sobretudo a respeito dos adjetivos e dos substantivos. Segundo Teles, há na poesia de CDA, em função das escolhas, um equilíbrio estilístico dado pela recursividade. Exímio conhecedor da língua portuguesa, Drummond consegue mover-se entre as possibilidades do léxico, percurso este que conduz a compreender a estilística drummondiana como sendo feita a partir de convenções tais como: estruturas nominais em detrimento das verbais. É nesse sentido que permitimo-nos assegurar que o poeta se impõe determinadas restrições.

De acordo com Teles (1970), a frase nominal constitui o jogo rápido, a fala precisa, a linha vertical que marca sua evolução estética; já as construções verbais sinalizam o fundamento cultural de sua poesia, marcadas pela lentidão subjetiva. Sua capacidade de jogar com as palavras, a elasticidade de seu verso, a sutileza sonora com a qual o poeta recorre ao humor e à ironia conferem à poesia de Drummond características singulares, e leva essa poesia a ser reconhecida como um dos pontos culminantes da lírica brasileira.

Em *Carlos Drummond de Andrade*, Silviano Santiago (1976), num primeiro momento, observa os recursos utilizados pelo poeta para voltar ao passado e reviver sua infância itabirana. Não obstante, é possível flagrar a presença de Carlitos como *alter ego* do poeta, entre a infância e a idade madura. Em poemas escritos em tom memorial, tais como “Infância”, o poeta toma emprestado o olhar do menino. Em seguida, no segundo momento da poesia drummondiana, Santiago destaca a precisão do olhar fotográfico do poeta, que apresenta detalhadamente as cenas que tecem a trama do poema, como em “Retrato de família”, por exemplo. Por intermédio do olhar apurado do poeta, o passado escorre para o presente, as palavras dão vida ao que o tempo apagou. A memória resgata, a partir das palavras, os acontecimentos dos quais o Drummond indivíduo quer liberar-se.

Outro aspecto destacado por Silviano Santiago na poesia memorialística de CDA diz respeito à tradição e ao conservadorismo. O menino Carlos recebe de herança uma gama de bens simbólicos; em meio ao caos da cidade grande, o sujeito lírico voa de volta à Itabira e de lá resgata o que, pela força da palavra poética, Santiago denomina o futuro do passado. Assim, sob a metáfora do passarinho, Santiago (1976, p. 77) afirma que a poesia de Drummond não se esgota em um só poema, estaria, pois, entrelaçada por um fio que fornece o material para a sua tecelagem poética. Drummond seria, na concepção do pesquisador, uma máquina de tecer, uma vez que não fazia versos, ele os escrevia. Afirmação que induz-nos, mais uma vez, a captar, na poética drummondiana, a presença marcante da técnica.

Depois de visitar, ainda que rapidamente, cinco das maiores referências da fortuna crítica drummondiana e dessa leitura depreender a força de criação poética, passamos à construção teórica de nossa proposta de pesquisa. Nas páginas seguintes, apresentamos a base de nosso trabalho, no qual investigamos a importância da técnica para a produção poética e, no caso específico de CDA, a hipótese de que o poeta se afirma como tal por estar imbuído do que, a princípio, seria dom, mas que somente se realiza a partir do momento em que ele, enquanto poeta, diante de algumas impossibilidades do discurso, decide trabalhar a técnica de dizer-se por meio de versos. Em nossas leituras, vimos nos ensaios e teses analisados, inúmeros registros que flagram a confissão como estratégia de criação drummondiana. Constatação esta que desdobra-se nos capítulos seguintes, nos quais nos ocupamos das análises de alguns poemas de Drummond.

A fim de que compreendamos a importância do processo contingencial para o ato criativo na poética drummondiana, recorreremos a Longino (1996), cujas afirmações, no que diz respeito à arte da escrita, indicam-nos duas possibilidades: uma é a da criação pelo

entusiasmo, comparada por ele à paixão, sendo, portanto, um ato violento e entusiasta, como se a materialização do texto acontecesse por uma espécie de *insight*, no sublime. Esta seria fruto dos dons compreendidos como naturais; já a outra seria a escrita cerebral, fruto de um trabalho técnico.

Logo no início de seu tratado sobre a estética do sublime, Longino (1996) expõe essa problemática, acerca do estímulo dos dons naturais. Ao reconhecermos a existência de tal possibilidade, somos levados a inferir que a criação é perpassada pela natureza, o que é considerado dom inato, mas que ao ser trabalhada pelo rigor da técnica, tende a chegar com maior eficácia ao sublime. Nessa linha de raciocínio, a grandeza dá-se a partir do encontro entre natureza e técnica e a educação seria, pois, um parâmetro regulador. Assim, a natureza autônoma, representada pelo dom, ao passar pelo crivo do trabalho técnico está sendo educada, daí o surgimento do método, processo este necessário para que se alcance o sublime.⁵

Ao defender a ideia de que, embora violenta, a educação permite ao artista não ficar entregue ao acaso, Longino (1996, p. 45) reafirma sua teoria de que, ao definir os limites, o método colabora com a educação da alma (da mente, do entendimento). Para ele, é exatamente este processo que conduz o poeta à grandeza do sublime, haja vista que da natureza inata nasceria o assunto e somente a partir da intervenção técnica o escritor poderia escolher o método do qual se utilizará para determinada finalidade:

A grandeza, abandonada a si mesma, sem ciência, privada de apoio e lastro, corre os piores perigos, entregando-se ao único impulso e a uma ignorante audácia; pois, se frequentemente precisa de agulhão, precisa também de freio (LONGINO, 1996, p. 45).

Consoante observamos por meio da citação anterior, Longino reconhece o dom como algo inato, porém não descarta a importância do trabalho técnico. Partindo deste pressuposto, como já mencionamos nesta introdução, as noções de restrição, por nós adotadas ao longo deste trabalho, são fundamentadas em Jon Elster (2009). Para que possamos compreender seus efeitos na produção poética de CDA, iniciamos um breve relato sobre a maximização do valor estético com base na relação estabelecida entre restrições, valor e

⁵ O conceito de sublime de Longino não serve à modernidade. Dessa forma, deve ser entendido como o artístico, da arte, aquilo que permite reconhecer um poema como tal, mas não necessariamente atingir à beleza, no sentido clássico.

criatividade. De acordo com Elster (2009, p. 254), o processo de criação artística, por si só, é direcionado pelo desejo de maximização estética a começar pelas restrições, fenômeno este que pode ser entendido a partir da ideia de que ao criar uma obra de arte o artista tenta produzir seu melhor e, desse modo, não é permitido ao leitor tirar ou adicionar nada sem lhe causar prejuízo. Entendemos, no entanto, que melhor não significa bom, nem certo nem justo, mas aquilo intentado pelo artista.

Na primeira parte de *Ulisses liberto*, no capítulo denominado “Ulisses revisitado: como e por que as pessoas amarram a si mesmas”, Elster (2009) expõe os motivos pelos quais os indivíduos optam por restringir sua liberdade, apresentando a sua “Teoria da restrição”, a qual nasce de seu desejo de comprovar que, no campo das criações artísticas, menos é mais. Os tópicos abordados por ele, diferentemente do que estamos acostumados a ler e vivenciar, invalidam a ideia de que “mais é melhor”.

No terceiro capítulo, “Menos é mais: criatividade e restrição nas artes”, o pesquisador salienta que os artistas, de um modo geral, precisam de restrições (ELSTER, 2009, p. 223-338). Segundo ele, a necessidade sentida, pelo agente criador, de conceber obstáculos para sua criação é marcada pela racionalidade. Ao designar, por exemplo, a paixão como um dos motivos para a auto-restrição, é possível reconhecer o pré-compromisso, ou seja, saber que as restrições são meios de superar os impulsos. Elster (2009) ressalta que, ao controlar os desejos, o artista alcança a máxima de que o importante não é o que se deseja fazer, mas o que, de fato, se faz. As restrições, nesse sentido, funcionam como espécies de filtro. Ao assumir a relevância do trabalho cerebral, aponta para a importância do rigor da técnica na criação artística. Na poesia de CDA, é possível verificar a imposição de auto-restrições. Na medida em que precisa dizer-se, o poeta lança mão de sua produção como estratégia de confissão.

Quando enfatizamos na obra de CDA que a confissão é uma de suas principais estratégias de restrição, não temos a pretensão de afirmar que todos os seus poemas sejam autobiográficos, pois sabemos que não o são. O poeta pode, por exemplo, cantar a desilusão amorosa sem, obrigatoriamente, ter vivido uma. Contudo, o que queremos demonstrar é que sua história de vida, seus anseios, seus medos e desejos, bem como sua formação estética, são determinantes para o seu modo de olhar/lidar a/com a vida e, por conseguinte, vão determinar a maneira escolhida por ele para a composição de seus versos.

Assim, no decorrer deste trabalho, à luz da teoria de Jon Elster (2009), demonstramos que as inquietudes que movem a poesia de Drummond, ao passarem pelo crivo

das auto-restrições, instauram sua poética sobre o terreno da valoração estética. Para evidenciar esta afirmação, além de visitar e analisar alguns de seus poemas, recorreremos a determinadas alegações do poeta acerca de seu fazer poético, bem como fomos à parte de sua fortuna crítica – conforme já enfatizamos.

Ao considerarmos a importância do processo contingencial para o ato criativo, reconhecemos, simultaneamente, essa máxima, uma vez que muitos artistas experimentam algumas variações antes de chegarem à chamada versão final. Na poesia de Drummond, verificamos tantos casos de poemas que foram rascunhados de uma maneira e que antes mesmo da publicação sofreram alterações; como observamos também alguns que foram publicados de um modo, mas que entre uma edição e outra sofreram modificações. Ademais, as concepções do próprio Drummond sobre o fazer poético aproximam-no, conforme nossa perspectiva, do tratado defendido por Longino. Vejamos:

GMN: É possível aprender a poesia na escola?

CDA: Não acho que poesia se aprenda na escola – evidentemente. A poesia obedece a um impulso interior e a uma certa vocação, uma certa fatalidade. Mas não há dúvida alguma que a poesia pode coincidir perfeitamente e pode se dar muito bem com um bom curso ginásial ou superior. Não há inconveniente nenhum (MORAES NETO, 2007, p. 39).

A declaração de CDA, fruto de uma entrevista publicada no dia 08 de agosto de 1987, no *Jornal do Brasil*, registrada por Geneton Moraes Neto (GMN), corrobora a evocação que fazemos de Longino, ou, diga-se, a relação que insistimos em estabelecer entre a tese deste antigo erudito e a poética drummondiana. A fala do poeta deixa clara sua crença em algo inato, o impulso interior ao qual ele se refere é o que Longino denomina de dom. Quanto a sua afirmação de que a poesia, apesar de não poder ser aprendida na escola, pode se dar bem nesse ambiente, mais uma vez corrobora com a teoria exposta acima, ou seja, para que se alcance o sublime, o dom precisa ser revestido pela técnica. Temos, então, a ideia de que mesmo alguém que nasça dotado de um talento, caso não busque métodos de trabalho que o permitam lapidar o inato, corre o risco de deixar sua grandeza perder-se ao acaso.

A partir da necessidade de se trabalhar tecnicamente, o que propomos é descrever, nessa linha de raciocínio, o que Elster (2009) trata na criação artística como força restritiva, bem como quais são suas possibilidades. De acordo com o estudioso sueco: “A alegação de que a arte precisa de restrições está longe de ser novidade” (ELSTER, 2009, p. 225). Dessa maneira, para que a obra de arte nasça, duas etapas são primordiais: a primeira é a escolha das

restrições; a segunda é a seleção dentro das restrições. Podemos afirmar que uma força exterior impõe as condições necessárias com o intuito de beneficiar-se:

Embora livremente *escolhidas*, no sentido de que cabe ao artista submeter-se ou não à lei do gênero, não são inventadas pelo artista. Em outros casos ainda, as restrições são impostas por uma força externa, como quando o diretor de cinema recebe um orçamento e uma data até a qual a filmagem precisa ser concluída. Restrições *impostas* e *escolhidas* frequentemente coexistem. Devido a duras restrições técnicas, gravações de jazz anteriores à Segunda Guerra não podiam exceder três minutos. Em virtude de uma convenção ou leve restrição, o solo típico nessas gravações não excedia 32 compassos (ELSTER, 2009, p. 224, grifos do autor).

Com base no excerto destacado, compreendemos que depois de sofrer a imposição da restrição, o artista é levado, ou leva-se, a escolher a quais se submeterá. No caso da escrita, por exemplo, ao optar entre dedicar-se ao ofício do verso ou a um romance, texto escrito em prosa, o autor passa por um processo contingencial, força restritiva que determinará a forma de sua obra. Nesse sentido, Jon Elster (2009, p. 242) propõe uma distinção básica entre as chamadas restrições *escolhidas* e as *impostas*, sistematizando-as em dois grupos: um considerado rígido e outro, mais suave, denominado *convenções*.

São inúmeros os registros em que flagramos a confissão como estratégia de criação drummondiana, algo bastante evidente em sua fala na entrevista concedida a Geneton Moraes Neto. Ao ser questionado sobre sua condição de escritor, CDA responde:

Não tive a pretensão de fazer carreira literária. Tive apenas o desejo de exprimir minhas emoções. Eu sentia necessidade de que elas se soltassem; era um problema mais de ordem psicológica que de outra natureza. Consegui manifestar os meus sentimentos e as minhas emoções em determinadas ocasiões e me senti, por assim dizer, recompensado (MORAES NETO, 2007, p. 43).

A citação coloca-nos diante de alguém que, em meio às suas impossibilidades, fez de sua poesia uma ferramenta de confissão, tanto que mais adiante, na mesma entrevista, indagado sobre sua carreira intelectual, CDA comenta: “Fiz da minha poesia um sofá de analista. É essa a minha definição do meu fazer poético” (MORAES NETO, 2007, p. 59). Mais uma vez, a declaração de Drummond confirma o que defendemos ao longo deste trabalho: em meio às impossibilidades de dizer-se, CDA encontra na produção poética uma

forma de expressão de seus anseios individuais, embora, depois de lidos, assumam outra dimensão, a universal – isso porque lhe escapa da individualidade.

A fim de entender essa problemática, recorremos a Theodor Adorno (2006), que em sua *Palestra sobre lírica e sociedade* explora as relações entre o individual e o coletivo. Para o teórico, toda e qualquer experiência particular, ao tomar forma poética, torna-se universal, pois o poema não é simplesmente a expressão de uma emoção pessoal, particular, individual, pelo contrário, expressa um sentimento capaz de abranger toda uma coletividade. Como vimos, no caso de Drummond, ainda que sua poesia a princípio surja do desejo de dizer-se, ao ser revestida de valoração estética, ela assume um teor universal. Em relação a esse teor presente na lírica, Adorno afirma (2006, p. 66) que

um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha que ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individual eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não submisso, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano.

Conforme verificamos no excerto supracitado, o particular adquire universalidade tão logo assuma configuração poética, visto que uma experiência única, individual, transcende o particular ao ganhar forma estética. Além disso, as experiências consideradas particulares podem ser ampliadas a toda uma coletividade, assim como o que está expresso na voz do poeta.

Não podemos negar, nesse contexto, que as restrições impostas por ele, em seu processo criativo, foram cruciais para o seu fazer poético e, conseqüentemente para a recepção de sua poesia. Ao conceber as artes e, de modo mais específico, a poesia como fruto de um trabalho árduo, Elster (2009, p. 231) define o devaneio como criatividade sem restrição. Para o estudioso, “o prazer fornecido por um devaneio é muito mais frágil” (ELSTER, 2009, p. 235). Ao optar pelo rigor alcançado com o trabalho técnico, a poética de CDA já surge sobre um patamar privilegiado. A grandeza alcançada por seus versos é, sem dúvida, fruto de sua capacidade de equilibrar a inspiração advinda naturalmente à escolha do

método. Prova disso é que, apesar de ser mundialmente reconhecido por sua poesia, ele também escreveu crônicas, outra restrição.

Em *Ulisses liberto*, Jon Elster (2009, p. 227) descreve que as restrições são fundamentais para a maximização da obra, ou seja, para sua expansão e aceitação, tanto que o autor concebe uma diferença entre o que é produzido com intuito de ser uma obra de arte e, em contraposição, o que é feito para ser vendável, surgindo daí seu conceito de valor artístico. Segundo o teórico, ao escolher os critérios aos quais submeterá sua criação, o artista está se auto-restringindo. De maneira prática, podemos dizer que Elster dividiu as restrições em dois grupos considerados benéficos: as acidentais e as impostas. Depois disso, elenca as consideradas essenciais, sendo este grupo, em suma, o assunto da obra. Com a finalidade de compreender como as restrições acontecem no processo criativo de Drummond, abordamos algumas definições sobre essa matéria.

No subcapítulo “Restrições e convenções nas artes”, Elster assinala que são inúmeras as restrições escolhidas ou impostas pelo artista. No entanto, julga necessário dividi-las em dois grupos: as rígidas e as suaves. No primeiro caso, estão as restrições formais, assinaladas pela condição de material, pelas questões técnicas e pelo fator financeiro. No segundo, encontram-se as restrições denominadas convenções, relacionadas à escolha de trabalhar com um gênero, com regras, com normas e formas definidos. Na produção de poesia, ao optar por escrever sonetos em versos alexandrinos, o poeta estabelece uma restrição suave, uma convenção, ele não precisa escrever apenas nessa forma, contudo, decide que será assim. Um exercício que, embora aparentemente simples, contribui para a maximização de sua obra, haja vista que nessa linha, como já evidenciamos, menos é mais, pois quanto menor minha gama de possibilidades, maior meu poder de criação, meu exercício de criatividade.

Desde o momento em que decide criar, o artista já está sob o crivo da restrição. De modo específico, na arte escrita, ao escolher o formato de seu livro, o autor se impõe uma autorrestrição. Ainda que a temática seja a mesma, um romance e um caderno de poesias não passam pelo mesmo processo criativo. Assim, as convenções passam a regular a composição das obras de arte. O romance sugere a ideia de uma tessitura que desenvolve a trama por meio de um enredo; o caderno de poesias implica outro percurso, não havendo a necessidade de seguir um roteiro pré-estabelecido, sem uma sequência lógica, que assinale o início, o desenvolvimento e o fim.

Ainda no que diz respeito às restrições impostas teorizadas por Jon Elster (2009, p. 255), podemos citar aquela da temática dos textos. Na poética de Drummond, considerado

um prosador da vida, identificamos tal restrição nos versos finais de “Mãos dadas”, publicado em *Sentimento do mundo*,⁶, quando o poeta deixa evidente o assunto de sua poesia: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente” (ANDRADE, 2007, p. 80). Ao optar por fazer da vida a matéria de sua poesia, CDA cria para si uma restrição, a partir da qual traça convenções e normas, com o intuito de regulamentar sua produção. Essa escolha nos leva, mais uma vez, a inferir que sua poesia somente é possível devido à influência de sua formação, dado ser difícil não reconhecer a vivência do indivíduo CDA no tom de escrita do poeta.

Pelo exposto, procuramos desdobrar as concepções de Jon Elster (2009) em parte da obra de Drummond. Para tanto, aplicamos a teoria da restrição na análise de alguns poemas, com vistas a instaurar-nos sobre o terreno da valoração estética que as restrições conferem à poética drummondiana. Dessa forma, sistematizamos nosso estudo em dois capítulos que assim se encontram organizados:

No primeiro capítulo, intitulado “O nascimento do ser poético”, dividido em quatro tópicos, tratamos da formação do poeta desde suas primeiras experiências educacionais, tanto formais quanto informais, ainda na cidade de Itabira até o despertar da consciência social do poeta, captado com mais precisão nos poemas publicados na obra *A rosa do povo* (1945)⁷. Durante esse percurso, destacamos alguns acontecimentos que marcaram a vida do poeta mineiro e, conseqüentemente, sua poesia. Igualmente comentamos a respeito dos estímulos que interferiram em sua afirmação enquanto escritor, e também sua relação com a crítica e com o público.

No primeiro tópico, “De Itabira para o vasto mundo”, empreendemos um percurso na tentativa de retomar os primeiros passos de CDA, com o intuito de verificar a relevância de sua educação, para a formação do sujeito poético, base de nossa pesquisa. No segundo, “Um caminho de pedra e de flores”, já diante do poeta em formação, voltamo-nos para os incentivos que interferiram em seu nascimento e que contribuíram para a sua afirmação. Tratamos de suas aparições iniciais no cenário nacional e apontamos os primeiros indícios da recepção de sua poesia. Neste tópico, já assinalamos Drummond sob o olhar da crítica literária, momento em que o poeta sai de Minas e começa sua caminhada rumo ao reconhecimento artístico.

⁶ Obra publicada no ano de 1940.

⁷ Ano de publicação da obra.

“Entre versos e notícias, a porosidade do autor”, o terceiro tópico, captamos, sem maiores dificuldades, um poeta fortemente marcado por sua formação e influência jornalística. Já estabelecido no Rio de Janeiro, o olhar certeiro do jornalista é emprestado ao poeta, que revisita e resgata pela poesia, o espaço mítico de Minas Gerais. Sua porosidade é confirmada na medida em que, em meio ao frêmito da vida moderna e suas agitações, Drummond faz da poesia um espaço de redenção, um lugar de encontro entre o indivíduo mutilado e fragmentado pelo caos da modernidade, perdido em sua solidão, e o sentimento de coletividade, que nasce atendendo ao desejo de caminhar de mãos dadas com o outro.

O desejo de aproximação do poeta pode ser confirmado em “Do eu ao coletivo, a poética da confissão”. Nesse quarto tópico, o despertar da consciência social afirma em CDA o desejo de dizer-se ao longo de seus versos. A confissão surge, então, em sua poética, como uma estratégia de criação, haja vista que diante de suas impossibilidades, Drummond percebe em sua poesia uma possibilidade de comunicação. Nesse contexto, averiguamos, em alguns de seus poemas, que as autoimposições feitas pelo poeta, configuram restrições essenciais.

Assim, no decorrer desse primeiro capítulo, ocupamo-nos do processo contingencial ao qual a poesia drummondiana foi submetida, com a finalidade de evidenciar que, em sua criação, a confissão é uma estratégia de restrição autoimposta por ele. Analisamos alguns de seus poemas, tencionando demonstrar o que outrora afirmamos, de que este não se trata de um trabalho de crítica biográfica, mas damos relevância à formação do poeta por esta incidir, diretamente, sobre o seu fazer poético.

No segundo capítulo, “A afirmação do ser poético”, também dividido em quatro tópicos, tratamos da afirmação de CDA não somente como poeta, mas como um dos maiores nomes da poesia brasileira. No primeiro tópico, “Do deserto de Itabira para os andaimes cariocas”, verificaremos os elementos de base que o permitiram chegar à sua estilística diferenciada. Por um paradoxo, constantemente adotado por ele, o jogo entre passado e presente, resgatamos a influência de Itabira, e sua significação simbólica, na produção poética drummondiana.

No segundo tópico, “À procura de *Alguma poesia*”, a partir da análise dos poemas “Poema de sete faces”, publicado em *Alguma poesia* (1930), e “Procura da poesia”, da obra *A rosa do povo* (1945), verificamos sua afirmação enquanto poeta. Nesse tópico, confirmamos a perspectiva da confissão, como estratégia de restrição. Conforme o próprio Drummond sugere, seus versos nascem como consequência de desejos individuais. Entretanto, baseados em Adorno (2006), observamos que os versos drummondianos, depois de escritos e acabados,

assumem denotação artística, passando a ser a representação de uma coletividade, são os cantos dos homens e mulheres, de seu tempo. Constatamos que as personagens apresentadas pelos sujeitos líricos de muitos dos poemas drummondianos são pessoas comuns, os Josés e Marias, que marcham no ritmo frenético da *urbe* moderna.

No terceiro tópico “Poeta, autor e indivíduo caminham de mãos dadas”, vemos nos poemas “Confidência do itabirano”, “Retrato de família”, “Viagem na família”, “Explicação”, “Mãos dadas”, “Nosso tempo” e “A flor e náusea”, a relação entre homem e escritor. Evidenciamos, com base na teoria da restrição, que desde a matéria escolhida para a composição, até o trabalho rigoroso e elaborado do verso, a probabilidade de se reconhecer, na criação poética drummondiana, a fusão de um e outro. Acreditamos que não seja possível dissociar o trabalho do poeta de sua condição de indivíduo, uma vez que a situação vivenciada por este, reflete na criação daquele.

Por fim, em “Drummond, um prosador da vida”, quarto tópico, tratamos do processo contingencial na poética drummondiana, de modo a acentuar que a autorrestrrição, imposta por ele, é crucial para o seu processo de criação, bem como colabora de forma direta para a afirmação de seu estilo de dizer a vida. Para tanto, a fim de identificar a perspectiva da confissão enquanto estratégia de criação literária, examinamos alguns de seus poemas, tais como: “A rua diferente”, “Poema de jornal”, “Nota social”, “Soneto da perdida esperança”, “Não se mate”, “A morte do leiteiro”, “O operário no mar”, “Poema que aconteceu”, “Família”, “Morte no avião”, “Ser”, “Encontro”, “Os mortos de sobrecasaca”, “Remissão”, “Resíduo”, “A máquina do mundo”, “José”.

1 O NASCIMENTO DO POETA

Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) nasceu em Itabira do Mato Dentro, cidade do interior de Minas Gerais, de onde, aparentemente sem maiores pretensões, viu no mundo poético, a princípio, um espaço de refúgio. De personalidade recatada e de natureza declaradamente tímida, o poeta mineiro afirma ter feito de sua poesia um espaço de confissão. Adepto à ideia de que a vida é matéria de poesia, não obstante, reconhecemos em sua poesia a confissão como uma de suas estratégias de criação, conforme assinala Jon Elster (2009). Dizer-se por intermédio de seus versos pode ser compreendido como uma auto-restrição.

Diante da alegação de que tem preferência por obras escritas sob o crivo da restrição, Elster (2009, p. 130) escreveu um tratado acerca de quais seriam, em sua concepção, os critérios para a avaliação de uma obra de arte, nos âmbitos literário, cinematográfico e musical. Para o teórico, as obras escritas a partir do devaneio são fragilizadas pelo próprio processo de facção (ELSTER, 2009). São as restrições às quais o artista se submete durante o processo de criação que enriquecem seu produto. Fundamentado em Freud, ele salienta ainda que os romances escritos em devaneio podem ser compreendidos como tentativas de realização de desejos. Assim, essas narrativas precisariam atender a dois devaneios: primeiro o do escritor e, posteriormente, o do leitor. Nessa perspectiva, ao colocar em cena o papel do público, o teórico norueguês afirma que o leitor disciplina o trabalho do autor. O formato do texto, a extensão, o enredo, por exemplo, vão depender de que público ele espera alcançar depois de publicar a obra.

No que diz respeito ao poeta CDA, acreditamos, nessa perspectiva, que o nascimento do poeta ocorre na medida em que ele lança seu olhar tanto para dentro de si, mergulhos em seu interior, quanto ao capturar os acontecimentos externos, uma vez que ele flagra situações corriqueiras, que geralmente passam despercebidas, e tece, a partir desta matéria, sua poesia, que tem como fio de criação a vida humana, com suas virtudes e mazelas. Desse modo, ao longo deste trabalho, tentamos mostrar a relevância do processo contingencial para a produção poética drummondiana, desde seu nascimento até sua afirmação, enquanto poeta. Buscamos, portanto, esclarecer que a auto-restrição, à qual se submete, é crucial para o seu processo de escrita, bem como colabora de forma direta para a afirmação de seu estilo de dizer a vida. De modo mais específico, a proposta deste primeiro

capítulo de nosso trabalho é, pois, à luz da teoria da restrição de Jon Elster (2009), visitar vida e obra de CDA, com o intuito de destacar, através de seus versos, o quanto as convenções conferiram rigor à sua produção literária.

1.1 De Itabira para o vasto mundo

O Processo de formação de Carlos Drummond de Andrade, enquanto poeta, bem como as esferas dessa construção com enfoque no papel da educação formal do poeta.

Partindo do pressuposto de que neste tópico tratamos do nascimento do poeta, se faz necessário que revisitemos, conseqüentemente, os momentos decisivos no nascimento e formação do indivíduo. Para tanto, recorreremos a alguns de seus estudiosos, de modo que os dados biográficos apresentados são frutos das leituras feitas de *Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade*, de José Maria Cançado (2012); e *Dossiê Drummond*, de Geneton Moraes Neto (2007). Além dos dados estritamente biográficos, recorreremos ainda a alguns estudos realizados sobre a vida e a obra drummondiana, tais como o de Alcides Villaça (2006), *Passos de Drummond*; o de Arrigucci Jr (2002), *Coração partido*; e o de Sant’anna (1992), *Drummond: o gauche no tempo*.

A título do que sugere Villaça (2006, p. 13), “o sentimento das experiências vividas ou projetadas manifesta-se como incompletude, às vezes declarada com todas as letras, às vezes mascarada, sublimada ou ironizada”, em Drummond, verificamos que o núcleo de sua poesia é, exatamente, suas impossibilidades. Aquele que se apresenta como sujeito *gauche* é dono de um olhar tímido, mas, simultaneamente, intenso. Por vezes encontramos na evocação de “Carlos” algo que, mesmo em representação poética, nos remete, enquanto leitores, à sua biografia, a qual examinamos, com vistas a constatar a importância de sua formação, como indivíduo, no nascimento de sua persona poética.

Ainda criança, CDA vive uma série de experiências que posteriormente se transformará em um conjunto de explosões de cores, lugares e rostos e permeará a obra do futuro poeta. A infância, no início do século XX, não era, aparentemente, algo bastante sugestivo. Uma série de fatores tornava essa fase um pouco enfadonha, dentre os quais

destacamos, por exemplo, as altas taxas de mortalidade infantil. O menino Carlito, desde o seu nascimento conviveu de perto com essa realidade; como tantos outros, fora um sobrevivente: quatro de seus irmãos morreram antes de completar dois anos de idade. Diferentemente dos seus, que foram morar no quarto de dormir silencioso das crianças, ao completar dois anos, CDA muda-se, com sua família, para o sobrado azul no qual passaria toda a sua infância.

Aos poucos, o casarão se torna o cenário de uma narrativa doméstica. Os cômodos, as paredes, a sacada, as pessoas, os objetos, os vizinhos, os cortejos noturnos, conferiram à poesia de Drummond um tom considerado saudoso que, de certo, desperta no leitor o desejo de dar as mãos ao poeta e passear pela sombra deserta de Itabira. Não obstante, flagramos na poesia drummondiana sensações provocadas pelas imposições sofridas na infância, e verificamos, ainda, que o contato com algumas pessoas modificou efetivamente sua percepção poética, seu modo de ler e escrever poesia. Nesse sentido, um acontecimento relevante, assinalado por José Maria Cançado (2012) em *Os sapatos de Orfeu: a biografia de Drummond*, foi a passagem do cometa *Halley*, em julho de 1910. Segundo ele, é perceptível, nos versos do poeta mineiro, o efeito luminoso desse fenômeno.

Reconhecido pela crítica por sua porosidade e alheamento, em 1912, com dez anos de idade, apresentando uma desenvoltura à frente de seu tempo, aproxima-se da *sufragista* Ninita Castilho, conhecida por seu engajamento na luta pelos direitos femininos. No deserto silencioso de Itabira, ela reconhece no garoto um leitor em potencial, uma vez que o encontro se deu na mesma época em que ele lia, numa versão infantil publicada pela editora *Tico-Tico*, a história de Robinson Crusóe, que mais tarde se tornaria matéria de sua poesia. O resultado desse convívio foi o convite ao universo da literatura. Ainda com olhar pueril, Drummond, como ele mesmo sugere, sob a influência de Ninita, que o estimula, nascia tanto para a leitura quanto para a escrita. Ao escrever, a pedido da professora do terceiro ano primário, sua primeira redação, o poeta registra sua chegada ao mundo das letras, é como se a narrativa de uma suposta viagem ao polo Norte assumisse a condição de certidão de nascimento. O primeiro contato legou ao jovem a possibilidade de corresponder-se com outras pessoas. A *sufragista* também apresenta a ele uma coleção de revistas vindas do Rio de Janeiro, o que possibilitou, mais tarde, trocar revistas, inclusive, com Clarice Lispector. Vemos a partir de então, seus primeiros contatos com o mundo jornalístico, que legaram ao poeta a precisão do olhar, bem como uma habilidade em fazer da vida cotidiana matéria de sua poesia.

Dentre as amizades que marcaram e influenciaram a produção poética drummondiana, destacamos também o pedreiro Alfredo Duval. Um homem negro que morava no Bongue, um bairro destinado à moradia de negros e mulatos, mas que era, antes de tudo, um intelectual liberto. Durante os passeios que fazia à casa do construtor, tinha acesso aos fascículos do escritor Alexandre Dumas, bem como Nick Carter, um dos famosos detetives novaiorquinos. Sua luta corporal começou muito cedo, ainda no curso primário quando, em Itabira, ao entoar o hino eram obrigados a desdobrar-se em coreografias. O alheamento de Carlito, em pouco tempo, lhe fez ser favorecido com uma atenção especial e, valendo-se disso, ainda com dez anos de idade, fez com que seu pai lhe presenteasse com coleções de publicações internacionais.

Depois de estabelecer, por meio dos volumes enciclopédicos, contato com os grandes nomes da literatura universal, CDA, filho de um dos chefes políticos da cidade de Itabira, com apenas treze anos de idade decide buscar seu espaço ao sol no Grêmio Dramático e Literário Artur de Azevedo. O que nos leva a acreditar que, desde então, a militância política que mais adiante será temática constante de seus versos nasceu nesse período. Em 1916, sai de Itabira com destino a Belo Horizonte. Em companhia de seu pai, dirige-se ao Colégio Arnaldo, onde foi admitido na primeira série colegial. Ali experimenta o “despertar em série”, já que dormia e acordava com os outros internos.

Do curto período nesse colégio, Drummond trouxe como legado seu contato com dois adolescentes que se tornariam seus grandes amigos: Gustavo Capanema, de quem fora chefe de gabinete, e Afonso Arinos de Mello Franco. A experiência de formação cultural oferecida pela escola acabou por tornar subjetivada. Em grande parte de suas folgas quinzenais, que acontecia nos domingos, tinha como destino certo a Livraria Alves, seu laboratório de experiências.

De modo específico, sua amizade com Capanema, estabelecida nessa época, marca profundamente sua formação, uma vez que o convite para transferir-se para o Rio de Janeiro partiu desse amigo. Mas antes disso, de volta à Itabira, o jovem Carlos precisou retornar à casa materna para tratar-se de uma doença venérea. Em março de 1918, em Nova Friburgo, ingressa no Colégio Anchieta, da ordem dos jesuítas. Estudante de ordem impecável, coleciona medalhas de general, mas em uma aula de português, foi expulso da sala ao discordar da opinião do professor. Dias depois escreve uma carta manifestando seu descontentamento com a situação ao que é respondido com sua expulsão do colégio sob alegação de insubordinação mental.

Logo no início da década de 1920, a família Andrade muda-se para Belo Horizonte. CDA, então com 17 anos de idade, troca o silêncio de Itabira pelo barulho das máquinas nas redações dos jornais da capital. Hospedado no Hotel Nacional, acompanha de perto o romance de Licoln de Souza, seu companheiro de quarto, com a jovem poeta carioca Cecília Meireles. Poucos meses depois, o ainda jovem Carlos Drummond, era assim que assinava, publica seu primeiro texto no *Diário de Minas*. Da participação na história amorosa desse casal, mais uma vez, o jovem mineiro tem a oportunidade de experimentar situações determinantes para sua afirmação, como poeta. O contato com as cartas trocadas por eles também desperta seu olhar para o universo da escrita.

Nesse contexto, em meio às agitações do frêmito urbano que emergia, Drummond passa a relacionar-se com Pedro Nava a quem apresentou uma edição de *Salomé*, de Oscar Wilde. E nas mesas do café Estrela também convive com Alberto Campos, Emílio Moura e Milton Campos. E eis que, entre a Livraria Alves e o Cine Odeon, começa a surgir um ser poeta. Situado entre a memória de Itabira e o universo que se abria, o jovem Carlos fazia-se em versos. Do convívio com o grupo de intelectuais mineiros, em formação, o poeta leva experiências que guardou pela vida toda. A amizade com Pedro Nava, por exemplo, legara a Drummond experiências que contribuíram diretamente para a sua formação. Desde as aventuras anarquistas vividas pelos adolescentes, ainda em Belo Horizonte, até a imensa sensação de vazio experimentada por Drummond no ano de 1984 por ocasião do suicídio de seu amigo.

Sob o signo das agitações pós Semana de 22, em abril de 1924, Carlos toma conhecimento da chegada de um grupo de intelectuais paulistas a Belo Horizonte: Olívia Guedes Penteadó, Tarsila do Amaral, Gofredo Telles, Oswald e Mário de Andrade. Os dias que sucederam foram verdadeiros divisores de água. A partir de então, Drummond e Mário estabelecem uma espécie de tratado epistolar. Ao longo de muitos anos correspondem-se desse modo. O contato estabelecido entre eles foi uma ponte entre os jovens mineiros que se reuniam de modo despretensioso em um café belo horizontino e o movimento que se afirmava em meio ao frêmito urbano dos jovens escritores paulistas.

Aluno do curso de Farmácia, casa-se com Dolores e por muito tempo é sustentado pela mesada de seu pai. Diante do propósito de fundar uma revista semelhante à *Klaxon*, de São Paulo, e à *Estética*, do Rio de Janeiro, Drummond passa a fazer economias. Assim, no ano de 1925, chega às bancas a edição impressa de *A Revista*. Ele estreita seus laços com Mário de Andrade e em 1926 tem a oportunidade de encontrar-se com Manuel Bandeira, já

reconhecido como um dos grandes nomes do Modernismo Brasileiro. Dessa experiência, mais uma vez, nasce uma amizade regada por cartas. Ao longo de muito tempo, as palavras de um incentivam a escrita do outro, o que culminaria muitos anos depois com o trabalho poético de Drummond em prol do amigo poeta. No ano de 1986, dá forma aos vinte e um poemas que comporiam o volume “Bandeira, a vida inteira”, publicado por ocasião do centenário de Manuel Bandeira.

Posto isso, casado e já formado, ainda que sem exercer a profissão, outro acontecimento que marcaria o início de seu fazer poético seria o seu retorno para Itabira, onde se arranjaría através do exercício do magistério. No entanto, em função de algumas complicações na gravidez de Dolores, são obrigados a retornar para Belo Horizonte. Dessa vez, CDA consegue um emprego na redação do *Diário de Minas*. A relação entre literatura e jornalismo é acentuada na medida em que ele, ainda redator, passa a lutar diariamente com as palavras. O trabalho técnico desenvolvido nas redações será, de certo, uma das determinantes do rigor que, mais tarde, empregará no exercício de seu ofício de poeta. O hábito de anotar e visitar os fatos, por exemplo, é uma constante na vida, e na obra, do poeta *gauche*.

O nascimento de seu filho Carlos Flávio, que morreu duas horas depois de ter nascido em parto muito complicado, é uma afirmação dessa relação. É em meio a esse turbilhão de acontecimentos e notícias que começa a surgir um poeta que faz da vida a matéria de sua poesia, um espaço repleto de mistificação. As imagens dos registros pessoais de Drummond colocam-nos diante de um indivíduo que mesmo quando relatando fatos, ainda que de modo preciso, tem a habilidade de fazê-lo poeticamente.

Em 1930, depois de esquivar-se, ele conseguiu rodar, na Imprensa Oficial, quinhentos exemplares da obra *Alguma poesia*, da qual Manuel Bandeira foi, sem sombra de dúvidas, o grande divulgador. Na medida em que começa a alcançar prestígio pelo ofício de poeta, a percepção da passagem do tempo torna-se uma constante, levando-o a percorrer um caminho que podemos chamar de viagem de volta: do mundo para Itabira. Se o poeta não estabelece uma relação de analogia com a era moderna ele irá resgatar o espaço mítico de Minas Gerais, de modo mais específico de Itabira, que se transforma em seu paraíso perdido, um lugar onde esse sentimento de fissura, de fragmentação, vivenciados na *urbe*, ainda não havia se manifestado.

O poema “Infância”, por exemplo, que veremos adiante, é construído em formato de narrativa, simultaneamente, o garoto Carlos lê, espia e, anos mais tarde, recorda os fatos. Sentado entre mangueiras, em um dia branco de sol, absorto na leitura contemplativa das

histórias de Robinson Crusoe. É importante destacar aqui que, no desfecho do poema, em tom saudoso Drummond afirmou não saber, até ali, que a sua história era muito mais bonita que a do herói criado por Daniel Defoe.

Depois de apresentar o pai, a mãe, os irmãos e, por fim, ele mesmo, o menino Carlitos, em meio ao mato sem fim da fazenda, coloca-nos diante de seu espetáculo particular. A princípio somos situados pela descrição de uma cena de sua infância, na qual ele aparece envolto na leitura da comprida história do naufrago inglês. A voz que o desperta da leitura, o acorda também para a vida, de modo que, alguns anos mais tarde irá se reconhecer como protagonista de uma história mais interessante que a do herói outrora citado.

Situações como a apresentada nesse poema, remetem-nos ao seu tempo de convívio com Ninita Castilho e seu acesso ao mundo da leitura. Temos nesse contexto, a perspectiva da confissão, visto que a sua história também era bonita, além da informação de que ele fora uma criança privilegiada, uma vez que tinha acesso ao universo fantástico da leitura. Anos mais tarde, ao ser questionado sobre seu processo de criação poética, CDA em *A educação do ser poético* diz acreditar que, por vezes, na tentativa de aproximação a escola acaba por afastar as crianças não só da poesia, mas também da vocação poética. Diante desse e de outros acontecimentos experimentados por ele, a poesia entra em sua vida como uma via alternativa, o garoto tímido encontrou na criação poética seu lugar ao sol.

Observamos que a poesia, conforme assinala o próprio Drummond, surgiu como um meio de solucionar seus conflitos internos. Assim, como destacou ao longo da entrevista concedida a Geneton Moraes Neto, a motivação para a criação veio de seus sentimentos de angústia, incompreensão e inadaptação ao mundo. A confissão seria uma resposta a todo esse processo. O ofício dos versos, embora tenha surgido de maneira involuntária, foi a maneira encontrada por ele para dizer-se. Ademais, logo nos primeiros versos do “Poema de sete faces”, poema de abertura de sua primeira obra *Alguma poesia*, o sujeito lírico coloca-nos diante de um ser predestinado ao alheamento, já em seu nascimento - “Quando nasci um anjo torto” (ANDRADE, 2010, p. 09), - seu anjo da guarda, um anjo anormal – torto – faz o anúncio: “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida” (ANDRADE, 2010, p. 09). Princípio que, posteriormente, reconhecemos no poema “Confidência do itabirano”, publicado na obra *Sentimento do mundo*. Ao longo de seus versos, como o próprio título sugere, o poeta confessa, a começar por uma série de características externas e internas, relacionadas à cidade de Itabira e à sua formação cultural, que muitos desses fatores contribuíram, diretamente, para a sua construção enquanto poeta.

Alguns anos vivi em Itabira.
 Principalmente nasci em Itabira.
 Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
 Noventa por cento de ferro nas calçadas.
 Oitenta por cento de ferro nas almas.
 E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.
 A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,
 vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.
 E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,
 é doce herança itabirana.
 De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
 esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil,
 este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
 este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;
 este orgulho, esta cabeça baixa...
 Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
 Hoje sou funcionário público.
 Itabira é apenas uma fotografia na parede.
 Mas como dói! (ANDRADE, 2010, p. 84).

Os versos de abertura colocam-nos diante de um homem paralisado pela saudade. Nos versos seguintes, a afirmação de que Itabira lhe legou suas características mais marcantes. Temos, na estrofe que segue, a representação da figura de um indivíduo, aparentemente, bem resolvido, um funcionário público – nesses idos Drummond morava no Rio de Janeiro e era chefe do gabinete do ministro Gustavo Capanema – de renome, que sente a necessidade de afirmar que a distância do lugar em que nasceu, doía.

A cidade de Itabira seria, pois, uma constante que interfere, diretamente, na construção física e psicológica do poeta. É de lá que ele retira os elementos constitutivos tanto de sua identidade, quanto de sua personalidade. Veio de Itabira seu alheamento, o qual já mencionamos anteriormente, ora confundido com frieza. De Itabira veio ainda seu olhar cabisbaixo – uma das características mais marcantes de sua composição poética. De lá, o itabirano trouxe ainda os mais diversos tipos de prendas que, por sua vez, são exibidas, ou ofertadas, o que pode ser compreendido como uma tentativa de afirmação cultural.

Nesse sentido, destacamos a hibridização entre material e imaterial. Da Itabira do passado com suas ruas de ferro, Drummond trouxe, para o futuro, o aço do Brasil. O couro de anta, lembrança mais vivaz de seu tempo na fazenda, que também era parte de Itabira, e o São Benedito, vindo do velho santeiro Alfredo Duval, que denuncia outra marca forte da cidade: a religiosidade. E coloca-nos, mais uma vez, em contato com as personalidades que contribuíram, diretamente, para a construção do seu vasto mundo.

Somada aos elementos elencados a informação de que outrora ele, em seu paraíso, teve ouro, gado e fazenda, sendo esta a representação máxima de seu poder, tanto econômico quanto cultural, ele não era qualquer um. Mas, tempos depois, funcionário público, o ferro/aço, o couro de anta e São Benedito, materialmente constituem o conjunto do que lhe restou.

Os versos finais do poema, escritos em tom saudoso, instauram-nos, enquanto leitores, em lugar de destaque na construção poética drummondiana, o passado como lugar do maravilhoso. Drummond, metaforicamente, nos diz: tive tudo, e hoje não tenho nada. Um problema que, supostamente, seria resolvido com seu regresso à pátria. Contudo, é preciso que destaquemos ainda, o sentimento de pertença do poeta ao declarar que, através de suas raízes, continua morando em Itabira, mas não na cidade urbana do mundo moderno, com seu grande número de indústrias. As imagens da cidade natal reconstruídas pelo poeta vão alimentá-lo por muito tempo, tanto que Drummond se esquivou, em vida, de voltar à Itabira. Observamos, portanto, nesse posicionamento do poeta uma auto-restrição que lhe conferiu o direito de cantar a sua Itabira, a cidade do passado, viva em sua memória. Espaço com o qual, teria uma forte ligação, e que, como ele mesmo sugeriu, seria sua herança atávica. O fato de não ter contato com a nova Itabira que surgia entre fábricas e sindicatos lhe conferiria o direito de continuar cantando o que viveu, ou viu.

Temos, a propósito da restrição supracitada, bem como a partir da (re)construção de sua Itabira, a memória da primeira infância, que pode ser verificada a partir dos versos do poema “Infância”, no qual o poeta instaura-nos no cenário da fazenda, de onde possivelmente veio o couro de onça agora estendido na sala. Drummond toma-nos pela mão e apresenta-nos, pouco a pouco, sua família: o pai, a mãe, o irmão e a preta velha.

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

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu
 a ninar nos longes da senzala - nunca se esqueceu
 chamava para o café.
 Café preto que nem a preta velha
 café gostoso
 café bom.

Minha mãe ficava sentada cosendo
 olhando para mim:
 - Psiu...Não acorde o menino.
 Para o berço onde pousou um mosquito.
 E dava um suspiro...que fundo!

Lá longe meu pai campeava
 no mato sem fim da fazenda.

E eu não sabia que minha história
 era mais bonita que a de Robinson Crusoé (ANDRADE, 2007, p. 6).

Os versos destacados acima colocam-nos diante da figura de um menino que, a partir de sua descrição, já nos sugere uma hierarquia. Primeiro apresenta a figura de seu pai que, por sua vez, montado a cavalo campeava pelo que, mais tarde, denominou mato sem fim da fazenda. A mãe, sentada, cosia enquanto zelava pelo sono do filho mais novo e corria olhar sobre as ações do sujeito lírico, o filho mais velho. E, enquanto o pequeno dormia, ele, o garoto entre mangueiras, sozinho, lia a história de Robinson Crusoé. E, por fim, surge, no longe da senzala, a voz da preta velha que convidava para o café.

Aqui, é importante que mencionemos a sequência em que as personagens são apresentadas: o pai, figura em torno da qual a família, na época, era construída. Seguido pela mãe, mulher prendada, que administra a casa, cuida do marido e zela pelos filhos. Temos em seguida a imagem do menino pequeno que dormia e, logo depois, o filho mais velho que, provavelmente, apareceu depois pelo fato de tratar-se do indivíduo que deu voz ao poema. Assim, só depois de apresentada a família é que surge, ao longe, e tão somente, a voz da preta velha.

Não obstante, podemos reconhecer, nos versos do poema “Infância”, a perspectiva da confissão e, conforme assinala Davi Arrigucci Jr. (2002, p. 48), o poeta seria “alguém que quer conhecer, um inquiridor perplexo que reflete sobre si mesmo, o mundo e a linguagem”. Temos, por isso, um homem aparentemente bem resolvido que se volta para o passado, ressuscita seu mundo pueril e, a partir do olhar, reconstrói, o que seria sua infância, e/ou mundo, perdidos. Um ser predestinado a ser torto, que sai do Rio de Janeiro e regressa à Itabira, sua cidade natal e remonta, a partir desta viagem seu universo infantil.

Nesse contexto, observamos que a confissão surge, segundo a perspectiva de Jon Elster (2009), como uma estratégia de autorrestrrição. Defensor da ideia de que a vida é matéria de poesia, CDA reconhece na confissão a saída para sua, suposta, falta de imaginação. Avesso a entrevistas e à exposição midiática, o poeta procurou resguardar-se em uma couraça

sustentada pela âncora de que a matéria de sua poesia era, em suma, tudo o que pensava e sentia. Assim, tudo que sempre precisou dizer, disse pelos versos.

Ademais, as restrições às quais o poeta submete-se, ao longo de seu processo de criação, vão sendo colocadas em cena a partir de alguns elementos que surgem dentro da poética drummondiana: episódios, casos, lugares e pessoas. Ao reconhecer a vida como matéria de poesia, de acordo com a visão de Bakhtin (2010), o poeta coloca-nos, enquanto leitores, diante de uma obra imbuída de preocupação e valoração social, à medida que apresenta-nos o poeta como alguém revestido de preocupação não somente estética, mas também social e política.

1.2 Um caminho de pedras e de flores

Os estímulos que interferiram na afirmação de Drummond, enquanto escritor e sua relação com a crítica e com o público.

No ano de 1928, o poeta mineiro lança, em uma edição da *Revista Antropofagia*, fundada por Oswald de Andrade, o poema “No meio do caminho”, que dois anos depois é republicado na obra *Alguma poesia*. Escritos no advento do Modernismo, seus versos passam a compor a imagem que o público, da época, constroi acerca do jovem escritor: ousado e revolucionário.

Admirado e ridicularizado simultaneamente, CDA afirma que “Tinha uma pedra no meio do caminho”, alcançando grandes proporções pelo simples fato de ser um modismo, uma espécie de frase feita. Ademais, o poeta fazia questão de dizer que seus versos nada mais eram do que a maneira que encontrou para solucionar seus conflitos internos. Querido por alguns e odiado por outros, o caminho do poeta é marcado por pedras e flores. De um lado, admiração e encorajamento do amigo de infância Gustavo Capanema, que, no ano de 1934, convida-o para assumir a função de chefe de gabinete do Ministério da Educação e Saúde, cargo que ocasiona, nesse mesmo ano, sua transferência para a cidade do Rio de Janeiro. E, de outro, uma das pedras de seus sapatos, pode ser representada pela figura de Nelson Rodrigues.

Depois de recusar-se a falar bem de uma das peças do dramaturgo, Drummond torna-se alvo de suas críticas, chegando, inclusive, em uma de suas peças teatrais, a legar seu sobrenome a uma família toda desajustada: a família Drummond, composta por criminosos, incestuosos, tarados e homossexuais.

A mudança do poeta, da capital mineira para a capital do país, acontece em uma época que inspirava agitação, e em meio a acontecimentos que sacudiam o país e o mundo. A inclinação participante de CDA confere a seus versos uma dimensão engajada. Devido às transformações sofridas pela sociedade, o poeta interioria-se manifestando, por intermédio de sua produção poética, seu sentimento de decepção em relação à falta de sentido da existência humana. Podemos verificar, nesse contexto, a presença do conflito eu x o mundo.

Contudo, paralelamente a esse despertar, surgem críticas acerca da poesia de Drummond, um poeta que se dizia adepto ao comunismo, mas ocupava um alto cargo do governo. Embora não tenha se envolvido diretamente, é possível observar na produção poética drummondiana, pós-década de 1940, mudanças em sua percepção diante do fenômeno social dentre as quais destacamos certo alargamento no gosto pelo cotidiano, visto que sua experiência política lhe levou a uma tomada de consciência em relação ao outro.

Nos versos do poema “Sentimento do mundo”, testemunhamos sua tomada de consciência em relação ao aspecto social, o poeta passa a recusar os temas do lirismo tradicional, assumindo o compromisso de anunciar uma nova perspectiva relacionada ao novo mundo. Filiado ao PC (Partido Comunista) e constantemente questionado pelo fato de trabalhar no gabinete do ministro Gustavo Capanema, em um cenário fragmentado pelos momentos que antecedem à eclosão da Segunda Guerra Mundial, Drummond tem uma súbita tomada de consciência.

Sua conscientização face ao contexto sociocultural da época faz despertar uma vontade de transformar o mundo, e essa necessidade de mudança parte do próprio ser, o que faz com que sua criação poética assumisse um caráter considerado popular, conforme podemos constatar nos versos abaixo:

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo,
mas estou cheio de escravos,
minhas lembranças escorrem
e o corpo transige
na confluência do amor.

Quando me levantar, o céu
 estará morto e saqueado,
 eu mesmo estarei morto,
 morto meu desejo, morto
 o pântano sem acordes.

Os camaradas não disseram
 que havia uma guerra
 e era necessário
 trazer fogo e alimento.
 Sinto-me disperso,
 anterior a fronteiras,
 humildemente vos peço
 que me perdoeis.

Quando os corpos passarem,
 eu ficarei sozinho
 desafiando a recordação
 do sineiro, da viúva e do microscopista

que habitavam a barraca
 e não foram encontrados
 ao amanhecer

esse amanhecer
 mais que a noite (ANDRADE, 2007, p. 67).

O interesse do poeta pelo cotidiano também contribui para a aceitação de sua poesia social. A inclinação participante, assumida por Drummond, confere aos versos dessa vertente uma dimensão predominantemente engajada. Além de retratar as cenas do cotidiano com vigor, os poemas dessa fase propiciam uma leitura mais acessível. O poeta se apresenta como o ser mais solidário possível, uma pessoa, fisicamente, construída como todas as outras, visto que possui, como os demais, apenas duas mãos. Mas que em contraposição a isso, tem todo o sentimento do mundo e que, portanto, mostra-se sensível ao sofrimento alheio.

O sentimento de caos instaurado ao longo dos versos do poema, logo na primeira estrofe apresenta-nos a imagem de ser cheio de escravos. Uma identidade construída a partir da exploração de outras pessoas e que, mais tarde, no fechamento do poema é transmutado na imagem de um dia que já amanhece mais escuro que a própria noite. Perdido em meio ao turbilhão da vida moderna, a ideia do passado, como já dissemos, surgiu na poética drummondiana como uma espécie de paraíso perdido, o que reforça as considerações já apresentadas no decorrer deste trabalho. Notamos, portanto, que a busca pelo passado surge como inquietude na poética de Drummond: a volta ao passado, representado pela família e pela paisagem natal, seria, pois, uma tentativa desesperada do poeta de voltar aos velhos

tempos. E é, exatamente, essa tentativa de mergulho no individual que conferem, à poesia de Drummond, caráter sublime, tornando-a algo universal.

Nesse sentido é que recorremos a Longino (1996), que explica, com presteza, essa necessidade com que nós, leitores, temos de nos reconhecer dentro do sublime produzido pelo outro, no caso o poeta. Ele trata do momento em que, como citamos, uma confissão individual toma dimensão universal: “Pois a natureza de certa forma, sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu” (LONGINO, 1996, p. 51).

No poema “Mãos dadas”, Drummond mostra-se consciente quanto à existência do coletivo e dos homens que o cercam, seus companheiros. O poeta, transfigurado no eu lírico do poema, sente a obrigação de caminhar de “mãos dadas” com os outros homens, de compartilhar com eles os variados problemas pelos quais estão passando no tempo presente. O eu lírico renuncia, assim, aos seus desejos pessoais e volta-se para o tempo presente, os homens presentes. Nesse contexto, *A rosa do povo* surge como obra de grande relevância em sua produção poética. Os poemas desse livro foram escritos entre 1943 e 1945, período no qual, historicamente, os horrores da Guerra assolavam o mundo, o exército nazista recuava de um lado Hitler e, do outro lado, Mussolini. O mundo vivencia, entre outros conflitos, o embate Capitalismo x Comunismo.

Muitos dos poemas de *A rosa do povo* podem ser vistos como denúncia da opressão que marcou o período da Segunda Guerra Mundial. A consciência do forte momento de tensão histórica transforma a subjetividade presente na primeira fase da produção poética de Drummond em engajamento social e comprometimento com a humanidade. Nessa obra, o poeta testemunha sua revolta diante da miséria do mundo moderno, atingindo, assim, sua plenitude. De forma terna e suave, Drummond, através de uma profunda consciência artística, atingiu uma maturidade jamais imaginada no princípio de sua trajetória. Podemos observar, nesse sentido, que o foco central da poética drummondiana, desse período, é regido por inquietudes poéticas, que, segundo Antonio Candido (1970, p. 95), provém umas das outras, haja vista que a coragem de assumir o discurso do Outro faz com que o poeta passe do Eu ao mundo. A ironia de Drummond registrou uma denúncia face à mecanização do cidadão da época. Ele registrou, em seus poemas, sua experiência deceptiva de um mundo no qual o operário acertava seu relógio com o relógio das fábricas.

A essa altura, o Brasil já havia entrado na guerra e CDA, sem esconder sua admiração por Prestes, acabara por pedir a demissão do cargo que ocupava no Ministério,

passando a assumir, pouco tempo depois, a função de codiretor na *Tribuna Popular*, o diário comunista. Percebemos, a propósito de tais transformações, que o tempo de inclinação para o Partido Comunista foi muito curto. Dentro de poucos meses ele encerrou suas atividades dessa ordem, por não concordar com os caminhos ideológicos que o partido ia seguindo. E alguns anos depois, declarou seu sentimento de desilusão com os partidos políticos brasileiros, resguardando, tão somente, um pouco de apreço pela ideologia do Partido Socialista Brasileiro (PSB).

Consciente de que constantemente a crítica fazia ponderações acerca de sua obra, Drummond tornou-se um dos críticos de si mesmo, segundo ele, pelo fato de não viver, exclusivamente, de sua poesia. Depois, por dizer-se consciente de que grande parte das pessoas que o chamavam grande sequer tinha tido contato com obras suas. Ademais, destacava ainda que constantemente lia, em jornais e revistas, artigos nos quais a crítica fazia restrição à sua poesia. Contudo, não podemos deixar de observar que sob a alegação de considerar-se jornalista, e não escritor, visto que só fazia poesia nas horas vagas, CDA foi alvo de muitas críticas, dentre as quais destacamos as observações feitas por Otto Lara Resende, segundo quem o poeta, na verdade, apesar de mostrar-se sincero, revestia-se de uma modéstia orgulhosa.

A essa altura o burocrata que fazia versos, conforme se autointitulava, também reconhecido por urso polar, ficava cada vez mais reconhecido pela publicação de poemas, considerados, de concepção revolucionária. Pouco adepto à concessão de entrevistas e à exposição midiática, Drummond resguardou-se em uma couraça sustentada pela âncora de que a matéria de sua poesia era, em suma, tudo o que pensava e sentia. Assim, tudo que sempre precisou dizer, disse pelos versos. Partindo do pressuposto de que a criação poética dá-se a partir das experiências vividas, acreditamos que sua poesia pode ser compreendida como a tradução da experiência do vivido.

Ademais, as restrições às quais submeteu-se, ao longo de seu processo de criação, são colocadas em cena a partir de alguns elementos que surgirão dentro da poética drummondiana: fatos, situações, lugares e pessoas, como já assinalamos anteriormente. Ao conceber vida como matéria de poesia, conforme assinala Theodor Adorno (2006, p. 66) em seu ensaio intitulado *Palestra sobre lírica e sociedade*, que explora, como o título já sugere, as relações entre lírica e sociedade, toda e qualquer experiência individual, ao tomar forma poética, torna-se universal, pois o poema não é simplesmente a expressão de uma emoção pessoal, particular, individual, pelo contrário, expressa um sentimento coletivo, universal.

Temos, a partir daí, mais uma vez, a constatação de que Drummond optou por, a partir de suas confissões mais íntimas, ampliar experiências pessoais.

As restrições devem deixar a possibilidade escolha. Para que exista algo para o artista *criar*, a obra de arte não pode ser como um jogo de palavras cruzadas em que há um e (idealmente) apenas um arranjo de letras que satisfaça a todas as restrições (ELSTER, 2010, p. 224, grifos do autor).

Ora, pois, do mesmo modo que há poetas que tratam, em sua poesia, de questões relacionadas ao gênero, à sexualidade ou que trate das minorias, CDA fez de sua poesia um espaço de confissão, sua criação poética seria, pois, seu modo de dizer, e sentir, o mundo. Assim, temos a partir da tese defendida por Longino (1996, p. 45) a formação de um poeta que se afirma como tal a partir do que, a princípio, seria dom, mas que só faz a partir do momento em que o poeta, diante de algumas impossibilidades do discurso, decide trabalhar a técnica de dizer-se através de versos. São inúmeros os registros em que a confissão pode ser vista como estratégia de criação drummondiana.

Sua aversão às aparições e exposição midiática, bem como o fato de julgar-se incapaz de usar com peripécia de sua imaginação fizeram com que Drummond criasse para si algumas restrições dentre as quais, por ora, destacamos a confissão, uma vez que, conforme assinalamos anteriormente, o poeta afirmava sempre que sua poesia surgiu como fruto de sua vontade de manifestar seus sentimentos e emoções e que o reconhecimento do público seria, pois, sua recompensa.

1.3 Entre versos e notícias, a porosidade do autor

A ação do autor sobre o escritor. Efeitos da formação deste na obra daquele

Entre idas e vindas, não obstante, verificamos na produção literária de Carlos Drummond Andrade características provenientes do seu olhar poético e lapidadas pela linguagem precisa e certa do jornalista. Constantemente indagado sobre a relação entre literatura e jornalismo, em uma de suas últimas entrevistas respondeu o seguinte:

O jornalismo é uma forma de literatura. Eu, pelo menos, convivi – e mil escritores conviveram – com uma forma de jornalismo que me parece muito afeiçoada à criação literária: a crônica. A meu ver, o cronista tem de ser um escritor. Se não for um escritor não sabe dominar a língua, não sabe encontrar os efeitos grandiosos que a palavra pode oferecer (ANDRADE apud MORAES NETO, 2010, p. 52).

Nesse sentido, destacamos, pois, as concepções bakhtinianas, segundo as quais a obra de arte deve ser considerada como fruto de um acontecimento vivo, do qual o autor figura como um herói e, portanto, lida com os componentes dos acontecimentos que, por sua vez, são os elementos fundamentais para a construção do objeto estético. (BAKHTIN, 2010, p. 93). Ademais, é preciso que consideremos ainda os desígnios, bem como a posição do autor que, de acordo com ele (BAKHTIN, 2010, p. 28), em seu ato criador situa-se entre a barreira do real e o mundo novo que surge no ato criativo e nesse engendramento um novo contexto, uma nova voz e novos valores. O autor seria, portanto, orientado por elementos exteriores que figuram como tensões de cunho emocional.

No caso Drummond, por exemplo, cuidadoso com as palavras, o poeta era adepto da ideia de que o poema nunca fica pronto. Entre uma publicação e outra, não obstante, é possível observar algumas alterações feitas em poemas, considerados, célebres. O poema “Quadrilha” que foi consagrado da seguinte forma:

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili

que não amava ninguém.
 João foi para o Estados Unidos, Teresa para o convento,
 Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
 Joaquim suicidou-se e Lili casou com **J. Pinto Fernandes**
 que não tinha entrado na história (ANDRADE, 2007, p. 26, grifo nosso).

Como assinala Eucanãa Ferraz (2010) na versão final, chamada definitiva, *Alguma poesia*: a obra em seu tempo, de seu livro de estreia, foi publicado de outro modo:

João amava Teresa que amava Raimundo
 que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
 que não amava ninguém.
 João foi para o Estados Unidos, Teresa para o convento,
 Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
 Joaquim suicidou-se e Lili casou com **Brederodes**
 que não tinha entrado na história (ANDRADE, 2010, p. 24 grifo nosso).

A chegada dos poemas às ruas não significava o término, nos versos de “O lutador” verificamos as concepções de Drummond que, confessadamente, lutava com as palavras. À propósito, o poema em questão, também passou por uma adaptação. Também publicado na mesma obra, na primeira edição foi escrito “Lutar com palavras/parece luta vã” e, posteriormente, em um volume *Reunião* “Lutar com palavras/ é a luta mais vã”.

A porosidade do poeta jornalista conferiu à sua produção poética características tão peculiares que, como vimos acima, a capacidade de associar jornalismo e literatura conferiu à criação artística de CDA, que passou assinar também como CDA, um brilhantismo resultante de seu esforço em dominar a língua “A poesia fugiu dos livros, agora está no jornal” (ANDRADE, 2007, p. 201). José Maria Cançado, em *Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade* (2012), oferece-nos informações preciosas acerca da relação literatura e jornalismo em CDA. Como destaque apresenta o período em que o poeta assume a redação da *Tribuna Popular*, onde militava através da seção *A literatura e a vida*. Embora sua passagem por este jornal tenha sido curta, o espírito engajado legou a Drummond uma vontade, ainda maior, de dizer-se através de seus escritos.

Os poemas de *Alguma Poesia*, obra que marcou o início da segunda fase do Modernismo brasileiro, são influenciados por alguns aspectos evidentes na produção poética modernista, entre eles: a oralidade, o prosaísmo, o humor e a retratação das cenas do cotidiano, enfim a “vida besta”, como o poeta bem acentuou nos versos do poema “Cidadezinha qualquer”.

Em 1934, no livro *Brejo das almas*, observamos certo abandono ao descritivismo. Nos versos dos vários poemas que compõem essa obra, notamos a predominância do humor. Em meio às transformações sofridas pela sociedade da época, o poeta interiorizou-se manifestando, por meio de sua produção poética, seu sentimento de decepção em relação à falta de sentido da existência humana. Podemos verificar, com certa evidência nessa obra, a presença do conflito Eu x o mundo. Ainda nessa obra, o estado de Minas Gerais foi cantado pelo poeta na tentativa de enaltecer o mundo em contraponto ao Rio de Janeiro, que representava seu *gauchismo*. Drummond estabeleceu, assim, uma relação divergente entre a província e a metrópole. Conflito que pode ser verificado com certa precisão no poema “Anoitecer”, como poderemos constatar mais adiante.

Aqui, é preciso destacar, mais uma vez, a percepção da passagem do tempo, que é um dos principais aspectos que perpassa a produção poética de Drummond. Se o poeta não estabelece uma relação de analogia com a era moderna ele irá resgatar o espaço mítico de Minas Gerais, que se transforma em seu paraíso perdido, um lugar onde esse sentimento de fissura, de fragmentação ainda não havia se manifestado. *Sentimento do mundo*, publicado em 1940, representou uma mudança no foco poético de Drummond. Os horrores da Guerra despertaram no poeta uma conscientização acerca de sua responsabilidade para com a humanidade face aos acontecimentos da época. O poeta viu-se em meio a um “mundo caduco” e foi exatamente esse fluxo de consciência que despertou o desejo de solidarizar-se com o outro. A partir da publicação dessa obra, Drummond voltou sua produção poética para o presente, para “o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”.

A rosa do povo, também já citada, é considerada uma obra prima da poética de drummondiana. Os poemas dessa obra foram escritos entre 1943 e 1945, período no qual, historicamente, os horrores da Guerra assolavam o mundo, o exército nazista recuava de um lado Hitler e, do outro lado, Mussolini. O mundo vivencia, entre outros conflitos, o conflito Capitalismo x Comunismo. Muitos dos poemas podem ser vistos como denúncia da opressão que marcou o período da Segunda Guerra Mundial. A consciência do forte momento de tensão histórica transformou a subjetividade presente na primeira fase da produção poética de Drummond em engajamento social e comprometimento com a humanidade. Nela, testemunhamos sua revolta diante da miséria do mundo moderno, atingindo, assim, sua plenitude. De forma terna e suave, Drummond, fortemente marcado por uma profunda consciência artística, atingiu sua maturidade criativa.

Daí a afirmação de que sua poética é perpassada por inquietudes resultantes de suas experiências, tanto assertivas quanto deceptivas, no contexto da modernidade, de modo especial, seu estranhamento ao ter a certeza de que homem passou a ser regido pelas máquinas, visto que passou a ser controlado pelos relógios das grandes fábricas. Nesse contexto, encontramos em Drummond uma consciência social que, do jornalismo à poesia, surge como uma espécie de luta contra a coisificação do homem. Enquanto poeta, ele sente a necessidade de expressar o que o ser marginalizado não pode expressar, sua condição individual pesa sobre a realidade do coletivo, então, sente-se responsável por esse “mundo caduco” pelo fato de estar vinculado à classe opressora.

Em relação à poética de CDA, Antonio Candido (1970, p. 95) observa que, a princípio, o poeta limitava-se ao registro dos acontecimentos materiais e espirituais do mundo, travando, assim, uma batalha entre o Eu e o Mundo. Posteriormente, o amadurecimento do poeta fez com que sua poética passasse de um simples registro a um processo. Essa relação é resultante de sua desconfiança aguda relacionada ao que diz e fala. A consciência de Drummond oscilava entre as duas vertentes, quando abordava o ser, ele pensava que talvez fosse melhor trabalhar o mundo e vice-versa. Seguindo a mesma linha de raciocínio, traçada por Candido (1970, p. 95), verificamos que as inquietudes que regem a poética drummondiana saem do individual e alcançam o coletivo. Por um ângulo, observamos a inquietude do poeta face aos problemas sociais da época, por outro, sua preocupação com os problemas individuais. O resultado da polaridade de sua obra madura, segundo o referido autor, é uma espécie de exposição mitológica da personalidade.

Os desentendimentos vivenciados entre ele e alguns membros do Partido Comunista despertaram a consciência social do poeta que, depois de acordada, surge como uma espécie de resistência aos totalitarismos. O sentimento de fraternidade inspirou poemas que revelam a adesão de Drummond aos sentimentos e aspectos coletivos da vida, como o engajamento político, que pode ser observado em “A flor e a náusea”, no qual as condições individuais e sociais fazem com que ele sintasse, de certa forma, responsável, pelo mundo torto. Antonio Candido (1970, p. 100) atribui a inquietude drummondiana à identificação do poeta com os ruídos baudelairianos, haja vista que, no campo poético, Charles Baudelaire foi o grande difusor da “modernidade”. Além disso, sua produção poética foi marcada pela integridade de seu conteúdo e suas poesias eram escritas com uma posição ideológica definida e consciente.

Nesse contexto, devemos ressaltar que, a partir do século XIX, arte e sociedade estreitaram seus laços e Baudelaire, por meio de seu olhar, procurou captar as energias pertinentes ao cenário urbano. Para ele, ao mesmo tempo em que a geografia da cidade moderna aproximava as pessoas, a dinâmica da vida moderna as separava, a população corria para acertar os ponteiros com o relógio das fábricas, assumindo, assim, um aspecto mecanizado. Em Drummond, esta mecanização pode ser comprovada numa série de questionamentos de um ser que vivencia a experiência de choque. A Revolução Industrial incidiu sobre o comportamento da humanidade de forma avassaladora, os novos valores sociais foram fixados acima de todo e qualquer ideal humanista. O indivíduo viu-se diante de um mundo opressor e fragmentado.

É possível constatar ainda, na poética drummondiana, frequentes alusões à náusea e à sujeira. Aspectos que, segundo Candido (1970, p. 100), estão relacionados ao emparedamento do ser. Em sua obra esse tema pode ser visto como um manifesto contra a opressão do. Uma sufocação que ocorre sob a perspectiva da opressão e da mutilação do plano individual. De modo abrangente, podemos dizer que grande parte dos literatos desse século, em meio às agitações dos grandes centros urbanos, deram ênfase às reflexões acerca da multidão, como já citamos, o Eu e o Mundo. Verificamos, então, na poesia de CDA, que o poeta, diante dos acontecimentos da época, viu-se imerso em um sentimento de solidão, que o fazia sentir-se assim mesmo em meio à multidão.

Ademais, a estética moderna surge ancorada em vários aspectos temáticos, sua ordem e visão de mundo podem ser consideradas renovadoras, pois esse movimento representou o nascimento de uma nova forma de percepção do homem, além de desenvolver outra maneira de ver, sentir e interpretar a sua existência. Portanto, o espírito moderno, após a revolução artística, é fruto das novas experiências que o ser humano vivencia na *urbe* moderna. Por um lado, as possibilidades de realização material e econômica, e, por outro, a sensação de angústia e solidão, inerentes ao ser fragmentado em decorrência do desespero existencial.

1.4 Do eu ao coletivo, a poética da confissão

O processo contingencial e as restrições impostas pelo poeta ao seu processo de criação, dentre elas a confissão.

O despertar da consciência social afirmou em Drummond, como dissemos, anteriormente, o desejo de dizer-se em seus versos. Adepto fiel dos diários de cunho íntimo, o poeta desde muito jovem fazia pequenos registros de sua vida e, não obstante, conseguimos flagrar em sua produção poética versos que remetem-nos, enquanto leitores, a este hábito marcante na personalidade do poeta mineiro, os registros de ordem pessoal. Desse modo, é possível dizer que, assim como Baudelaire, CDA é uma expressão da poesia moderna, que traz em sua poética o sentimento de solidão e angústia vivenciados pelo homem moderno que com a explosão industrial, ocorrida no final do século XIX e início do XX, revela-se um ser fragmentado e perdido em meio ao caos das grandes cidades.

Em decorrência desse cenário, como assinala Candido (1970, p. 95), grande parte da obra do poeta é regida por uma série de inquietudes, sem sombra de dúvidas, decorrentes de sua personalidade. Tanto sua poesia social, quanto a de confissão e autoanálise, nesse sentido, podem ser compreendidas como resultantes de um mecanismo individual, uma vez que as angústias pessoais levam-no ao despertar para os problemas da coletividade. Sua militância pode ser observada desde sua tomada de consciência social, visto que, a partir de 1935, a poesia de CDA assume uma função redentora, diretamente associada às concepções socialistas do poeta, como podemos verificar nos versos do poema “A flor e náusea”:

Preso à minha classe e a algumas roupas,
 Vou de branco pela rua cinzenta.
 Melancolias, mercadorias espreitam-me.
 Devo seguir até o enjôo?
 Posso, sem armas, revoltar-me? (ANDRADE, 2007, p. 118).

O referido poema foi escrito em 1945, quando seus versos representam uma tentativa de expressar sua indignação face à situação socioeconômica do Brasil e do mundo.

Logo na primeira estrofe, o poeta nos remete ao processo de coisificação do homem que, como já mencionamos, deu origem à militância poética de CDA. Nos versos de abertura, verificamos a associação entre o concreto e o abstrato assinalado pelo verso “preso à minha classe e a algumas roupas”. A presença da antítese, acentuada pela oposição entre “branco x cinzenta”, revela a junção das condições individuais e sociais que pesam sobre sua personalidade e que despertam nele o sentimento de responsabilidade pela situação do “mundo torto”, conforme averiguamos no fragmento a seguir:

Olhos sujos no relógio da torre:
 Não, o tempo não chegou de completa justiça.
 O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
 O tempo pobre, o poeta pobre
 fundem-se no mesmo impasse (ANDRADE, 2007, p. 118).

Nos versos supracitados, é possível notar que o símbolo do relógio faz alusão ao trabalho do operário que, na época, encontrava-se submisso à rotina imposta pelas fábricas. Temos, nesse contexto, segundo o olhar do poeta, um relógio que, em vez de marcar as horas, marca a marcha da história. Devemos destacar ainda a questão do tempo, que, associado ao sentimento de esperança advindos do poeta, fundem-se, dando origem a uma perspectiva de mudança, assinalada pela presença da palavra “ainda” no verso “o tempo ainda é de fezes”. O tempo ainda é ruim, mas pode, um dia, mudar, sugerindo, assim, a possibilidade de mudança.

Nesse sentido, notamos no poema um eu lírico submerso em um mundo sufocante, no qual o homem é igualado à mercadoria, sendo visto como um produto de consumo. A condição do poeta pobre de atitudes e possibilidades, ressaltada por Drummond, revela-nos sua inquietude em relação à condição de vida imposta pela nova época. Esse sentimento permite-nos associar sua imagem, como já dissemos anteriormente, à de Baudelaire, haja vista que este foi o primeiro poeta moderno a assumir a condição desestabelecida do poeta, aceitando sua miséria e a sordidez do cenário urbano moderno.

Na medida em que continuamos nossa análise, captamos, na poética drummondiana, traços que, por vezes, o aproximam, do poeta francês. Na terceira estrofe do poema em análise, assim como o *flâneur* baudelaireano, o sujeito lírico perambula pela cidade alienada:

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
 Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
 O sol consola os doentes e não os renova.

As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase (ANDRADE, 2007, p. 118-119).

No excerto em questão, visualizamos uma metáfora na qual o homem é representado pela palavra “muro”. Nessa estrofe, Drummond exprime uma sensação de inutilidade, pois não adianta falar ou tentar se explicar porque os homens estão surdos e as palavras, corrompidas pelo egoísmo dos códigos e das cifras, acabam tornando-se restritas à outra classe. Além disso, o poeta somente contempla o sol, mas este não lhe oferece nada mais que isso. O elevado custo dos gêneros de primeira necessidade, os baixos salários, a pouca oferta de emprego, as doenças e mazelas da época, instauram um sentimento de caos e crise. Em meio à tensão urbana à qual a multidão foi condicionada, o poeta é bruscamente tomado por um estado de náusea e mal-estar:

Vomitar esse tédio sobre a cidade.
 Quarenta anos e nenhum problema
 resolvido, sequer colocado.
 Nenhuma carta escrita nem recebida.
 Todos os homens voltam para casa.
 Estão menos livres mas levam jornais
 e soletram o mundo, sabendo que o perdem (ANDRADE, 2007, p. 1118-119).

A multidão reificada oferece ao poeta temas para seu trabalho, possibilitando-lhe a descrição de cenas carregadas dos problemas sociais da época. Os homens coisificados voltam para casa em movimentos autômatos. Para eles, a realidade é composta somente pelos elementos que conseguem visualizar nos jornais.

A responsabilidade social do artista também é questionada na estrofe supracitada. O eu lírico vaga sem rumo e pensa em vomitar, na sociedade, a sua náusea, uma vez que acometido por uma consciência moral que o faz julgar a suposta liberdade do cidadão, que aceita a realidade à qual está sendo submetido e continua preso a seus atos mecânicos. Imaginamos, então, que, dentro do contexto da época, Drummond considera sua literatura como um pequeno crime, haja vista que sua subjetividade não o permite penetrar no universo do outro:

Crimes da terra, como perdoá-los?
 Tomei parte em muitos, outros escondi.

Alguns achei belos, foram publicados.
 Crimes suaves, que ajudam a viver.
 Ração diária de erro, distribuída em casa.
 Os ferozes padeiros do mal.
 Os ferozes leiteiros do mal (ANDRADE, 2007, p. 119).

O eu lírico drummondiano é perpassado por um sentimento de culpa. Através de um realismo social, o poeta manifesta sua revolta e sua esperança, tomado por uma profunda consciência artística. Novamente temos uma alusão à responsabilidade social do artista: “tomei parte em muitos, outros escondi”. Há, nesse verso, uma espécie de desabafo, em que o poeta traz à tona esse sentimento de culpa, pelo fato de, muitas vezes, devido à sua posição social, ter que omitir certos acontecimentos. Sendo, pois, a literatura considerada como uma “ração diária de erro”, os “ferozes padeiros e leiteiros do mal” podem ser compreendidos como uma tentativa de banalização do mal, uma vez que são dois personagens da vida cotidiana que entregam seu produto em *casa*.

Em meio a esse caos social, verificamos ainda um eu lírico tomado por um desespero que o faz cogitar a hipótese de um suicídio:

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
 Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
 Porém meu ódio é o melhor de mim.
 Com ele me salvo
 e dou a poucos uma esperança mínima (ANDRADE, 2007, p. 119).

A lembrança repentina do menino chamado de anarquista desperta no sujeito lírico o ódio. E é exatamente esse sentimento que o salva e devolve ao Outro a esperança da salvação, haja vista que por meio do seu canto o poeta é apresentado como o responsável pela representação do discurso do Outro. Há, nesse sentido, uma retomada do sentimento de esperança bem demonstrado pelo nascimento da flor:

Uma flor nasceu na rua!
 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
 Uma flor ainda desbotada
 ilude a polícia, rompe o asfalto.
 Façam completo silêncio, paralisem os negócios,
 garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
 Suas pétalas não se abrem.

Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor (ANDRADE, 2007, p. 119).

O nascimento de uma flor, ainda que feia e desbotada, caracteriza a aparição de algo novo, que surge predestinada a romper com o processo de coisificação do homem. Trata-se de uma flor que nasce para romper o asfalto, símbolo da modernidade. É uma flor que nasceu entre bondes e ônibus, que também são símbolos da modernidade. Portanto, a flor pode ser vista como um símbolo de algo novo, de nova esperança frente à modernidade. Em meio à clausura socioexistencial da época, o poeta vislumbra uma saída, dando sinais claros de que a mudança está para acontecer vejamos a última estrofe:

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio
(ANDRADE, 2007, p. 119).

Por fim, o eu lírico deixa a condição da realidade alienada assumida pela massa na ordem capitalista e senta-se no chão da capital do país às cinco horas da tarde, desobedecendo, assim, à dinâmica da vida moderna, segundo a qual nesse horário o homem, reificado, deveria estar trabalhando. O nascimento da rosa é responsável pelo desabrochar de um mundo novo, anunciado pelo avolumamento das nuvens e pelo pânico das galinhas, que nos remetem à ideia de uma mudança não somente de clima, mas, sobretudo, de perspectivas. Diante do exposto, acreditamos, pois, que a consciência política de CDA, bem como o alargamento de sua percepção, em relação ao outro, lhe permitiram transfigurar o cotidiano de modo a largar suas predileções pela poética do povo, o que lhe garantiu uma forma tão particular de poesia social.

Como verificamos ao longo deste tópico, a poética drummondiana é tão variada como sua vida seu ofício seria, pois, a estratégia encontrada por ele para dizer-se por inteiro. Villaça (2006, p. 53), sugere que a declaração de seu *gauchismo*, por si só, pode ser compreendida como uma estratégia para o exercício pleno de seus paradoxos é, na poesia, através da persona poética, que o sujeito Carlos se realiza:

[...] o indivíduo desafiado deixa-se tingir pelos fatos, que comparecem como num calidoscópico temático: desejo amoroso, memória familiar, reflexão cívica, ruminação de ideologia do progresso, crônica do cotidiano, história do Brasil, reportagem política, breviário estético, expiação moral etc. (VILLAÇA, 2006, p. 52).

A poesia de Drummond seria, pois, um espaço de reflexão. Ao discorrer sobre a influência da personalidade do indivíduo na produção artística, Davi Arrigucci Jr. (2002, p. 20) declarou que o poeta mineiro comunicou-se através de sua incomunicação. A “teia de problemas” a partir da qual ele teceu sua obra conferiu à sua poesia uma lírica reflexiva estritamente particular. Diante de um contexto diverso:

Discrição ou timidez, a reserva era um misto de confiança e acinte, de confissão e agressão, supondo sempre um Eu reflexivo traz do Eu, com o efeito paradoxal de mudar substancialmente a direção do próprio sendo de humor, na sua combinação insólita de graça ferina com gravidade (ARRIGUCCI JR, 2002, p. 28).

Ao afirmar que um passeio pela obra de CDA é também um passeio por sua vida, não temos a pretensão de restringi-la à condição de poesia biográfica, pelo contrário. Tal afirmação leva-nos a compreender que seu trabalho artístico está fundado em um terreno reflexivo, sua arte imita a vida, é sua mineração. Sua poesia nasce do cotidiano, “desde a cota de vida besta de cada dia, até as perplexidades inevitáveis a que nos conduz o fato de ter de conviver” (ARRIGUCCI JR, 2002, p. 20). A poética drummondiana nasce da fidelidade a si mesmo, é uma combinação de seu senso de humor com sua incapacidade de comunicação, é sua construção.

2 A AFIRMAÇÃO DO POETA

Neste capítulo, percorremos, a exemplo do anterior, a relação entre vida e obra do poeta CDA, com a ressalva de que nos tópicos que compõem esta parte do trabalho, voltamos especificamente, para sua poesia, a fim de demonstrar, por meio de alguns de seus poemas, que os acontecimentos que permeiam sua vida são de fundamental relevância para sua afirmação enquanto poeta.

Assim, ao longo dos quatro tópicos que constituem a última etapa de nossa pesquisa, empreendemos um percurso na tentativa de retomar os caminhos de Drummond. No primeiro, “Do deserto de Itabira para os andaimes cariocas”, destacamos a necessidade latente do poeta mineiro em afirmar a importância de seu legado itabirano para sua vida e, conseqüentemente, para sua poesia. Para tanto, analisamos “Viagem na família” e “Anoitecer”, publicados, respectivamente, em *José* (1942)⁸ e *A rosa do povo* (1945), através dos quais evidenciamos o nascimento do ser poeta e seus primeiros passos, já nos andaimes cariocas, rumo à sua consagração.

No segundo, “À procura de alguma poesia”, tratamos da afirmação do jovem poeta no cenário nacional, expondo sua mudança para o Rio de Janeiro e as possibilidades de sua autoafirmação. A fim de ressaltar essa nova fase, propomos a análise dos poemas “Poema de sete faces”, publicado em *Alguma poesia* (1930) e “Procura da poesia”, da obra *A rosa do povo* (1945), através das quais somos levados a imaginar que a busca por alguma poesia seria, pois, uma busca por si mesmo.

No terceiro, “Poeta, autor e indivíduo caminham de mãos dadas”, refletimos sobre o encontro entre poeta, autor e indivíduo na poesia de CDA, bem como tratamos de alguns fatores externos que contribuem para a sua formação como ser poético. Assim, apreciamos os poemas “Confidência do itabirano”, “Retrato de família”, “Viagem na família”, “Explicação”, “Mãos Dadas”, “Nosso tempo” e “A flor e náusea”, tentando enfatizar a influência dos aspectos internos na formação do ser poético.

No quarto, “Drummond um prosador da vida”, abordamos, a partir dos pressupostos teóricos de Jon Elster (2009), a perspectiva da confissão enquanto estratégia de criação literária, acentuando a relevância do processo contingencial na poética

⁸ Ano de publicação da obra.

drummondiana. Para efetuar essa abordagem, analisamos os poemas “A rua diferente”, “Poema de jornal”, “Soneto da perda esperança”, “Não se mate”, “A morte do leiteiro”, “O operário no mar”, “Poema que aconteceu”, “Família”, “Morte no avião”, “Ser”, “Os mortos de sobrecasaca”, Remissão”, “Resíduo”, “A máquina do mundo” e “José”.

2.1 Do deserto de Itabira para os andaimes cariocas

Elementos de formação na obra de Drummond, da infância, em Itabira, até o despertar do poeta.

De Itabira do mato dentro a então capital da república, cidade do Rio de Janeiro, verificamos, na poesia de Drummond uma relação entre a geografia física, espacial e a produção de sua poesia. O poeta, que nasce em uma cidadezinha qualquer do interior de Minas Gerais, alguns anos depois, já formado, e empregado no alto escalão da política brasileira, mostrar-se-á um ser fragmentado diante do espetáculo da modernidade.

Neste tópico, percorremos a poesia de CDA, com vistas a resgatar os acontecimentos que marcam a infância do ainda garoto Carlos e de que maneira, posteriormente, esses acontecimentos influenciam seu fazer poético. Para tanto, ressaltamos a importância da tensão instaurada entre passado e presente na poética drummondiana. Diante das adversidades, a busca pelo que passou é uma inquietude que, através do sonho, confere a Drummond a condição de cantor da família, enquanto grupo e lugar de tradição. A poesia do cotidiano, por exemplo, aqui representada pelas confissões pessoais, revela-nos um paradoxo marcante em sua poesia: a obsessão pelo passado e, simultaneamente, pelo presente.

O homem do tempo presente, por vezes devaneia entre um tempo e outro, consoante observamos nos poemas “Viagem na família” e “Anoitecer”, publicados, respectivamente, em *José* (1942)⁹ e *A rosa do povo* (1945)¹⁰. No primeiro poema, logo no verso de abertura, somos levados à cidade de Itabira, para um passeio que não é solitário.

⁹ Ano de publicação da obra.

¹⁰ Idem.

Leitor e eu lírico são conduzidos pela figura paterna que, com muita propriedade, atravessa o deserto do local e, simultaneamente, atravessa também o tempo:

No deserto de Itabira
a sombra de meu pai
tomou-me pela mão.
Tanto tempo perdido.
Porém nada dizia.
Não era dia nem noite.
Suspiro? Vôo de pássaro?
Porém nada dizia (ANDRADE, 2010, p. 110).

O passado é uma presença constante nos versos de “Viagem na família”, assinalado, inclusive, pelo tempo verbal predominantemente utilizado: tomou-me, dizia, havia, atravessava, vibrou, dentre tantos outros. Das treze estrofes do poema, oito se encerram com o mesmo verso “Porém nada dizia”, que representa a ausência da voz paterna. Alexandre Nell Schmidtke (2009, p. 12, grifo do autor), em seu ensaio “‘Os bens e o sangue’: uma leitura do tema da família na poesia de Drummond”, corrobora tal interpretação ao afirmar: “O último verso de todas as estrofes será a marca do silêncio do pai, ‘porém nada dizia’, o que cria, pela repetição, uma angústia, resolvida apenas no final do poema”. Na sequência do poema, o poeta continua descrevendo sua viagem na família e vemos traços da geografia espacial de Itabira, berço de sua descendência:

Longamente caminhamos.
Aqui havia uma casa.
A montanha era maior.
Tantos mortos amontoados,
o tempo roendo os mortos.
E nas casas em ruína,
desprezo frio, umidade.
Porém nada dizia (ANDRADE, 2010, p. 110)

A viagem pela família passa pelas casas, algumas em ruínas, pela montanha. Durante a viagem, o olhar do menino é substituído pelo olhar do adulto, que pode ser constatado no verso: “A montanha era maior”. A frieza do presente, marcado pela modernidade e alheamento, é apresentada a partir da descrição das casas que, como as famílias decadentes, estão arruinadas e, portanto, frias e úmidas. Apesar disso, é através dessas lembranças que o passado volta a existir:

No deserto de Itabira
 as coisas voltam a existir,
 irrespiráveis e súbitas.
 O mercado de desejos
 expõe seus tristes tesouros:
 meu anseio de fugir;
 mulheres nuas; remorso;
 Porém nada dizia.

Pisando livros e cartas,
 viajamos na família.
 Casamentos; hipotecas;
 os primos tuberculosos;
 a tia louca; minha avó
 traída com as escravas,
 rangendo sedas na alcova.
 Porém nada dizia (ANDRADE, 2007, p. 110-111)

E em meio ao turbilhão de pensamentos e ideias, a Itabira do passado, ainda que morta, volta a assolar a consciência do poeta e, de repente, ontem e hoje perpassam o tempo presente. Homem e menino se encontram e a consciência de um funde-se ao olhar pueril do outro, de modo que a viagem é o mesmo vivenciado por tantas outras famílias. As festividades, a decadência familiar bem como sua composição, seus problemas, as traições, o machismo, as submissões. Os segredos resguardados a sete chaves, escondidos no mais íntimo das memórias afetivas, visitam-lhe o pensamento.

O trajeto percorrido pelo eu lírico confunde-se com seu próprio eu, a viagem pelo deserto de Itabira é também uma viagem pelo seu deserto interior, seus medos e traumas. A sombra de seu pai não está apenas de mãos dadas com ele, assume a condição de vulto, abraça-o, perdoa-o. Enfim, as águas, o tempo, levam tudo e inclusive sua família, sua Itabira:

A pequena área da vida
 me aperta contra seu vulto,
 e nesse abraço diáfano
 é como se eu me queimasse
 todo, de pungente amor.
 Só hoje nos conhecermos!
 Óculos, memórias, retratos
 fluem no rio do sangue.
 As águas já não permitem
 distinguir seu rosto longe,
 para lá de setenta anos...

Senti que me perdoava

porém nada dizia.

As águas cobrem o bigode,
a família, Itabira, tudo (ANDRADE, 2007, p. 112).

A peculiaridade de sua poesia familiar é revelada à medida que suas fragilidades nos permitem ver que suas inquietudes também são nossas; que outras avós também foram traídas pelos maridos e suas escravas; que, como o seu, outros reinos também foram perdidos. Desse modo, a partir de viagens como esta, de seu retorno ao passado, CDA deixa transparecer a ideia de que só é possível situar-se no tempo presente, mergulhando no passado. Para esclarecermos melhor essa relação, passado e presente, analisamos igualmente o poema “Anoitecer”.

É a hora em que o sino toca,
mas aqui não há sinos;
há somente buzinas,
sirenes roucas, apitos
aflitos, pungentes, trágicos,
uivando escuro segredo;
desta hora tenho medo (ANDRADE, 2007, p. 122)

Fortemente marcado pela anáfora “É a hora em que [...]”, notamos, ao longo dos versos de “Anoitecer”, que o poeta traça uma comparação entre presente e passado, velho e novo, antigo e moderno. As imagens são justapostas e remetem a situações e momentos diversos: sino/buzinas; pássaros/multidões; silêncio/barulho. Os últimos versos das quatro estrofes que compõem o poema são marcados pelo mesmo desfecho: “desta hora [sim] tenho medo”. O eu lírico posiciona-se, sob o signo da modernidade, lança o olhar a partir de uma posição que lhe permite observar e, portanto, comparar as duas situações.

A Revolução Industrial, em um espaço de tempo relativamente curto, legou ao mundo novos costumes, novos desejos, novos anseios (COUTINHO, 1968). A mudança das pequenas cidades para os grandes centros urbanos provocaram no cidadão as mais diversas reações, uma vez que um espaço era completamente diferente do outro. Aqui, mais uma vez, podemos comprovar a relevância dos acontecimentos que permeiam a vida do poeta para a composição de sua poesia. O contraste entre passado e presente, apresentado a partir do jogo de contrastes, revela-nos um ser fragmentado pelo surgimento da modernidade, bem como pelas consequências desse novo padrão de vida. A cidadezinha regida pelo barulho do sino da

igreja fica para trás. No tempo presente são outros os mecanismos que demarcam a jornada de trabalho:

É a hora em que o pássaro volta,
mas de há muito não há pássaros;
só multidões compactas
escorrendo exaustas
como espesso óleo que impregna o lajedo;
desta hora tenho medo (ANDRADE, 2007, p. 123).

Em meio ao cenário de caos, o poeta frisa ainda a grande quantidade de pessoas amontoadas nas cidades, as multidões compactas que escorrem. Exaustas pela rotina imposta pelo capitalismo emergente, as pessoas são dissolvidas pelo sistema. O anoitecer já não inspira o descanso de outrora:

É a hora do descanso,
mas o descanso vem tarde,
o corpo não pede sono,
depois de tanto rodar;
pede paz – morte – mergulho
no poço mais ermo e quedo;
desta hora tenho medo (ANDRADE, 2007, p. 123).

Submetido à jornada de trabalho extensa, bem como às péssimas condições de moradia, saúde e saneamento básico, o ser reificado pelo novo sistema que abre possibilidades de realização material, mas dita normas severas, está perdido no turbilhão da cidade grande e já nem sabe mais o que quer.

Na última estrofe do poema, verificamos que a tensão é instaurada pelo ceticismo que assola o poeta: “Haverá disso no mundo?”. O processo de modernização das cidades incide, de modo determinante, sobre o comportamento do cidadão. São maiores as possibilidades de aquisição material e poder de consumo, contudo o homem, agora moderno, mostra-se extremamente fragilizado pelas perdas pessoais sofridas durante o momento de transformação:

Hora de delicadeza,
gasalho, sombra, silêncio.
Haverá disso no mundo?
É antes a hora dos corvos,
bicando em mim, meu passado,

meu futuro, meu degredo;
desta hora, sim, tenho medo (ANDRADE, 2007, p. 123).

De uma paisagem à outra, de Itabira ao Rio de Janeiro, destacamos, pois, o quanto a reconstrução da imagem da cidade natal é importante para o processo de criação do poeta. O Drummond, já urbano, é perpassado pelas lembranças das vias estreitas de sua Itabira, que a essa altura não mais existia. São muitos os registros biográficos nos quais o poeta mesmo afirma não ter coragem e nem pretensão de retornar à Itabira moderna, exatamente por não querer contemplar o espetáculo da modernidade em sua terra natal.

Do passado de Itabira ao presente no Rio, há o medo de perceber que o futuro e suas realizações suntuosas já não estavam tão longe. O tempo de mudanças chegou, e para todos. Agora, de nada adiantaria o retorno do pássaro. As cidadezinhas também cresceram. O turbilhão da vida moderna anunciou a chegada do tempo de partida, homens, mulheres e crianças estão todos fadados às imposições desse tempo. É preciso olhar para frente, seguir adiante. Das sombras de Itabira, o poeta projeta-se para os andaimes da sociedade carioca, com todas as suas possibilidades, seu vazio e sua completude.

Os versos de “Viagem na família” e “Anoitecer” instauram-nos no terreno que é a primeira matéria da produção poética de Carlos Drummond de Andrade, visto que, como sugere Alcides Villaça (2006, p. 13): “Na primeira poesia de Drummond – e de algum modo em todos os momentos essenciais de sua trajetória – o sentimento das experiências vividas ou projetadas manifesta-se como incompletude”. Nesse contexto, é possível verificar que a poética drummondiana é engendrada com base na linha de força advinda também de sua memória, diga-se de passagem, viva. A *persona* poética drummondiana é resultante dos acontecimentos que marcam a vida do indivíduo. Somente a partir de sua formação familiar, escolar e religiosa é que Drummond fez-se Drummond.

Em *Coração partido* – uma análise da poesia reflexiva de Drummond, Davi Arrigucci Jr. (2002, p. 14, grifo do autor) afirma sobre o poeta mineiro:

Recusa silenciosa, idéia calada, a cisma tem uma história, que pode não ter datas nem fatos perceptíveis de imediato, mas faz diferença pelo processo interior em busca da expressão. E só através daquela estrada de Minas, pedregosa, que conduz à “máquina do mundo” e ao enigma – estrada imaginária que a mente desenha –, se pode buscar a unidade de estrutura da obra.

Como observamos no excerto supracitado, é a estrada de Minas que conduz Drummond aos andaimes cariocas e o projeta para o mundo. Assim, como consequência desse percurso, e dos elementos que contribuem para a sua formação, é que podemos visualizar o despertar do poeta e, posteriormente, como veremos no tópico seguinte, sua afirmação enquanto escritor.

2.2 À procura de *Alguma Poesia*

A afirmação e confirmação de Carlos Drummond de Andrade enquanto escritor.

Em *Passos de Drummond* (2006), Alcides Villaça coloca-nos diante de dois dos pontos centrais de nossa pesquisa. O primeiro é a informação de que os acontecimentos, tanto individuais quanto coletivos, alimentaram e deram vida à poesia de Drummond. O segundo é a afirmação de que o testemunho de um poeta, além de particular, nem sempre é transparente, o que nos leva, mais uma vez, a pontuar sobre o objeto dessa pesquisa, conforme observamos:

Vista no conjunto, a poesia de Drummond é um longo e variado discurso que atravessou boa parte do século XX *alimentando-se dos acontecimentos menores e maiores, pessoais e coletivos, somando-lhes o efeito íntimo da perplexidade a tudo testemunhado de muitos modos. A força de testemunho de um poeta é, como se sabe, de natureza muito particular, nem sempre transparente* (VILLAÇA, 2006, p. 15, grifo nosso).

O que almejamos ao longo deste tópico do nosso trabalho é comprovar que a afirmação de CDA, enquanto escritor, torna-se possível a partir de suas experiências pessoais. As inquietudes vivenciadas em meio ao turbilhão do mundo moderno, legam a ele o desejo de buscar “alguma poesia”. Marcada pela capacidade de transitar entre universos distintos, sua produção é um eterno caminhar entre o existencial e o político, o individual e o coletivo. Suas experiências e inquietações pessoais lhe garantem a propriedade de falar de si, e de seu mundo, de uma maneira singular. O olhar sensível do poeta, evidenciado pelo uso dos verbos espiar,

olhar, observar, confere à sua poesia uma condição privilegiada de cantar, além de si, seu mundo, seu universo e o dos homens de seu tempo.

Saindo de si para o outro, vislumbramos na produção drummondiana o desdobramento de um artista multifacetado, conforme ele mesmo anuncia em “Poema de sete faces”. Como já assinalamos anteriormente, o poeta não se detém apenas em uma face de sua poesia, pois há um trânsito de uma face para outra ao longo de sua produção poética. Seguindo uma divisão estabelecida por ele mesmo, constatamos em sua obra a presença de, pelo menos, sete temas: a poesia social; a poesia existencial; a poesia sobre a própria poesia; a poesia sobre o passado; a poesia sobre o amor; a poesia sobre o cotidiano e a poesia sobre os amigos. Para o poeta, a realidade apresenta várias faces, irregulares e opostas, como observamos nos versos transcritos abaixo:

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

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode,

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque

botam a gente comovido como o diabo (ANDRADE, 2007, p. 5).

Consoante notamos, logo na primeira estrofe de “Poema de sete faces”, há a construção do mito pessoal de um ser que nasce para ser *gauche*, alheio, na e à vida. Como tantos outros, Drummond, enquanto poeta moderno, propõe uma reflexão acerca da modernidade e sobre os elementos que a constituem. Estes, nos versos supracitados, podem ser representados pelo bonde, símbolo da modernidade, e pela fragmentação do homem, perceptível pelas várias pernas que enchem o veículo. Averiguamos ainda nesse poema versos que aproximam CDA da figura do *flâneur*, de Baudelaire, um ser que observa o mundo e o conta a partir de sua janela “Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração./ Porém meus olhos / não perguntam nada” (ANDRADE, 2007, p. 5).

Nos versos seguintes, diante da ascensão do capitalismo, e em meio à nova ordem mundial, o olhar do poeta, um ser avesso, volta-se para aspectos marcantes deste processo de transformação, de modo que visualizamos com clareza as consequências de tais mudanças. O bonde não transporta seres pensantes, leva unicamente pernas, e braços, para o senhor burguês. Verificamos ainda um excerto no qual há, o que de podemos definir como, uma espécie de construção da personalidade do próprio CDA. O homem, que se esconde atrás dos óculos e do bigode, mostra-se tímido, recatado e não possui muito amigos. A natureza alheia e retraída inspira seu ofício, escrever consiste, pois, o modo encontrado por ele para dizer-se. Na estrofe seguinte, realçamos uma alusão à metapoética: “se eu me chamasse Raimundo / seria uma rima, não seria uma solução” (ANDRADE, 2007, p. 5), em uma crítica aguçada às escolas literárias e aos seus poetas, que ao longo de muitos anos estiveram preocupados simplesmente com as formalidades da escrita. A tomada de consciência do poeta, na modernidade, lega a sua produção artística um caráter que a diferencia das demais escolas, tal qual podemos observar nos versos destacados acima. A mudança de percepção do poeta seria, pois, resultado das transformações vivenciadas pela sociedade.

A ideia que passou a reger o mundo foi a de que o homem estaria inserido em um meio no qual o diálogo tornou-se cada vez mais escasso e, nesse contexto, sozinho e abandonado, ele frui a sua solidão e o seu desamparo. No poema em questão, o mundo aparece como um elemento que mantém tensa relação com o Eu, fato que assinala, na poética de CDA, a reflexão sobre a questão do “estar-no-mundo”. Como defende Alfredo Bosi (1995, p. 120), a poética drummondiana, em sua linha de força central, aparece regida por inquietudes poéticas que se originam umas das outras e que se firmam como um espaço de exposição mitológica de sua personalidade. Há, na produção poética de Drummond, uma

presença marcante da subjetividade que em dados momentos leva-nos a compreendê-la como autobiográfica.

Ao fugir de si e de seus conflitos externos, o poeta encontra-se com o outro, então, situa-se no mundo e faz de sua poesia um lugar de confissão. São muitas as inquietudes que regem sua poesia, o “eu todo retorcido” do poeta traz à tona um turbilhão de imagens e cenas, a memória afetiva do indivíduo brinca com as penas do poeta:

Não faça versos sobre acontecimentos.
 Não há criação nem morte perante a poesia.
 Diante dela, a vida é um sol estático,
 não aquece nem ilumina.
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
 Não faça poesia com o corpo,
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica
 (ANDRADE, 2007, p. 117).

Nos versos acima, transcritos do poema “Procura da poesia”, publicado na obra *A rosa do povo* (1945), a tensão instaurada apresenta-nos a batalha travada entre o poeta e as palavras, visto que é nelas que o poema se esconde. Nas estrofes seguintes são muitas as recomendações, dentre elas o abandono do passado: “Não recomponhas / tua sepultada e merencória infância” (ANDRADE, 2007, p. 117). Não faça isso, não faça aquilo, não dramatizes, não osciles, imperativos seguidos de uma ordem:

Penetra surdamente no reino das palavras.
 Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
 Estão paralisados, mas não há desespero,
 há calma e frescura na superfície intata.
 Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
 Convive com teus poemas, antes de escrevê-los (ANDRADE, 2007, p. 117-118).

A busca por alguma poesia, como dito anteriormente, consiste na busca por si mesmo. CDA, em entrevista concedida a Geneton Moraes Neto (1987, p. 43), declara que a poesia foi a maneira encontrada por ele para dizer e transmitir suas emoções: “Não tive a pretensão de fazer carreira literária. Tive apenas o desejo de exprimir as minhas emoções. Eu sentia necessidade de que elas se soltassem; era um problema mais de ordem psicológica que de outra natureza”.

Desse modo, acreditamos que a declaração do poeta, como escritor, deu-se a partir da busca pela solução de conflitos e inquietudes individuais. Na produção poética drummondiana, a força que move e consolida seus versos é imanente de seu desejo de dizer-se e assim dizer, simultaneamente, os homens e anseios de seu tempo. O temperamento recatado, somado ao olhar ativista de um indivíduo que militara no Partido Comunista do Brasil, legam à poesia de CDA características próprias:

A poesia de Drummond inaugura-se dividida entre a altivez de um sujeito decididamente fincado em seu próprio posto de observação e o sentimento de desamparo do tímido que bem desejaria sair dele para realizar sem culpa os “tantos desejos”. Ao longo de décadas, sua poesia se desenvolve segundo os movimentos dramáticos dessa oscilação (VILLAÇA, 2006, p. 16-17, grifo do autor).

Alcides Villaça (2006) salienta o olhar pausado, a porosidade dos versos e a timidez que corroboram o que o próprio Drummond sugere: seus versos surgem a partir de desejos individuais, contudo, depois de escritos e acabados, passam a ser a representação de uma coletividade; são os cantos dos homens e mulheres de seu tempo. As personagens apresentadas pelos sujeitos líricos de muitos dos poemas drummondianos são pessoas comuns, os Josés e Marias, que marcham no ritmo frenético da *urbe* moderna. Como sugere Villaça (2006), o “Poema de sete faces”, sustenta toda a poesia de CDA:

A interpretação desse importante poema e as notações sobre vários outros do mesmo livro, pretendem, pois, apreender o sentido dos primeiros passos, já dialéticos, de uma trajetória artística marcada por agudíssimo sentimento de contradições, as pessoais e as de seu tempo, marcadas numa particular dinâmica de formas poéticas (VILLAÇA, 2006, p. 19).

Este que é o poema de abertura de *Alguma poesia*, obra inaugural de CDA, já coloca-nos diante de uma obra multifacetada e dinâmica, um registro descritivo da produção poética que se firmaria a partir de então.

2.3 Poeta, autor e indivíduo caminham de mãos dadas

Relação autor e escritor. A influência dos aspectos externos: vida escolar, doméstica e religiosa.

Como dissemos anteriormente, a percepção da passagem do tempo é um fator que marca a produção poética drummondiana. Ante o caos vivenciado pelo poeta, enquanto indivíduo, na *urbe* moderna, seu olhar, numa relação analógica, resgata o espaço mítico de Itabira, sua cidade natal, e também do estado de Minas Gerais, lugar do tempo, da família e dos amores perdidos. Desde o olhar inaugural de criança, é comum encontrarmos aspectos nos quais o poeta, autor e indivíduo se encontram. Dessa forma, Drummond só se fez Drummond a partir desse encontro, bem como de alguns fatores externos que contribuíram para a sua formação, enquanto ser poético, uma vez que as impressões de um permeiam a obra do outro.

O menino que crescera entre as mangueiras trouxe muito daquele ambiente para a sua poesia. As primeiras impressões do indivíduo, em sua relação familiar, por exemplo, transmitem à sua poesia uma força particular. Segundo Bosi (1995, p. 113), isso é resultado de sua capacidade de situar-se no mundo, o estar no mundo sugerido pelo próprio Drummond, e fazer da poesia um mecanismo de confissão.

Em meio ao caos da vida moderna, a ideia do passado, na poética drummondiana, firma-se como uma espécie de paraíso perdido. A busca pelo passado, segundo Antonio Candido (1970, p. 109), introduz outra inquietude nos versos de CDA: o retorno ao passado, representado pela família e pela paisagem natal, é uma tentativa desesperada do poeta de voltar aos velhos tempos. Com o intuito de evidenciar a influência dos aspectos externos na formação do autor, abordamos, ainda que sucintamente, a importância herdada pela formação doméstica, pela vida escolar e pela vida religiosa a partir de alguns poemas. Justifica-se nossa opção, o fato de a obra literária ser, em alguns casos, um reflexo da visão social e política do artista, uma vez que nela está refletida a visão-de-mundo do autor, que emerge de sua ideologia.

No caso de Drummond, os poemas de sua primeira obra, *Alguma poesia* (1930)¹¹, são, marcadamente, influenciados por alguns aspectos evidentes na produção poética modernista, entre os quais a oralidade, o prosaísmo, o humor e a retratação das cenas do cotidiano; enfim a “vida besta”, como o poeta bem acentua nos versos do poema “Cidadezinha qualquer”. Nele, o verso final remete-nos para a capacidade do autor de lançar seu olhar para flagrar as cenas do cotidiano: “Devagar... as janelas olham” (ANDRADE, 2007, p. 23).

No que diz respeito à infância e à formação doméstica, muitos de seus poemas, bem como alguns relatos, colocam-nos diante de duas perspectivas: as memórias de sua infância, pelas ruas de ferro da cidade de Itabira e suas desventuras de menino recatado, mesmo no mato sem fim da fazenda dos Andrade; e as lembranças de um passado com cenas e imagens que não viveu, mas que no universo poético torna real. Na obra *Confissões de Minas* (1944)¹², o ainda jovem CDA escreve um texto em prosa intitulado “Vila de utopia”, no qual faz a seguinte indagação: “Como foi que a infância passou e nós não vimos?”. A partir dos versos drummondianos, averiguamos que as atividades familiares não contemplam o menino Carlitos. Como citamos anteriormente, ao discorrermos sobre o poema “Infância”, o pai, a mãe, a preta velha, todos estão envolvidos em seus afazeres. E o garoto? Este se apresenta, sob o olhar de Carlos já adulto, compenetrado na leitura das aventuras de Robinson Crusóe.

Os primeiros relatos de sua infância deixam o alerta de que o alheamento do poeta é herança itabirana, fruto de uma infância cosmopolita, como anunciado em “Confidência do itabirano”. A solidão assinalada pelas imposições familiares lega ao pequeno Drummond, desde cedo, a prática da atividade reflexiva. A este propósito, Arrigucci Jr (2002, p. 15) afirma que “[a] meditação parece fruto dos seus tempos de maturidade, mas vem de antes, da origem mineira. Já no princípio, o poeta coaduna a discórdia com a reflexão”. Não obstante, notamos na poesia drummondiana as vias de força tanto da memória quanto da experiência. Em muitos de seus poemas, o sujeito lírico, já adulto, resgata pela memória acontecimentos do tempo passado. Tal como na estrofe final do poema em questão, seu olhar fotografa em clique seu presente, seu passado, seu degrado:

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

¹¹ Ano de publicação da obra.

¹² Idem.

Mas como dói! (ANDRADE, 2007, p. 68, grifo nosso).

A moldura colocada em Itabira é também uma percepção na poesia drummondiana, na qual o passado perturba o presente. O espaço mítico de Minas Gerais incomoda o Drummond cariocado, de modo que os elementos de um tempo e de outro se comunicam e se completam: o que tive, o que vivi, o que trouxe é que deram vida ao que sou. A tensão sugerida pela memória fotográfica perpassa ainda outras obras e poemas. Em “Retrato de família”, publicado em *A rosa do povo* (1945)¹³, o poeta retoma a imagem familiar unindo em seu relato presente e passado. A passagem do tempo está assinalada pelo adjetivo empoeirado, já não é possível distinguir todos os elementos que compõe a cena. Somente vemos o que a cena quer mostrar. O rosto do pai desaparece e com ele toda a fortuna conquistada; as mãos dos tios não são capazes de mostrar as viagens que realizaram e a avó, já amarelada, ali estática perdeu suas memórias da monarquia.

A transformação mais evidente é a dos meninos, parados, emoldurados, os quais perderam suas características principais: Pedro vestiu-se dos melhores sonhos, lançou mão de um rosto sereno, tranquilo; João, pousando para o retrato, calado, deixou de ser mentiroso. E a descrição continua, o jardim, a sala, a ausência de barulho, o tempo: “Vinte anos é um grande tempo. / Modela qualquer imagem” (ANDRADE, 2007, p. 182). Os rostos conhecidos, assentados, foram transformados em pessoas estranhas, desconhecidas. A ausência de ação provoca a desconfiança: “Esses estranhos assentados, / meus parentes? Não acredito” (ANDRADE, 2007, p. 182).

As estrofes finais são marcadas pela personificação do retrato. Agora é a moldura que olha e fita, mas não diz nada. Nos olhos empoeirados da *persona* lírica, o retrato se fita e se multiplica. Mais uma vez presente e passado se encontram, o poeta já não consegue distinguir, entre tantos parentes, os vivos dos mortos, que estão na fotografia. A partir da pose, capta-se simplesmente a ideia de família. Da infância perdida, do vagar pelas ruas desertas de Itabira, o menino Drummond traz sua herança, ainda que simbólica, para afirmar o ser poético. É pela força da palavra que presente e passado se encontram e se fundem, dando vida à poesia do notável poeta mineiro.

Da trajetória escolar de Carlito, ainda na infância, destacamos as amizades firmadas e suas contribuições para a formação e afirmação do ser poético. Igualmente, apontamos a expulsão do colégio dos Jesuítas, acontecimento que marca sua formação

¹³ Ano de publicação da obra.

religiosa, outro assunto a ser discutido neste tópico. No ano de 1916, o jovem CDA, aluno do Colégio Arnaldo da Congregação do Verbo Divino, em Belo Horizonte, conhece Gustavo Capanema e Afonso Arinos de Mello Franco, com os quais desenvolve vínculos que se estabelecem até o fim de seus dias:

Drummond já tinha sido meu colega, junto com Capanema. Eu devia ter uns dez, onze anos. Lembro-me que ele sempre foi assim, fechado em copas, retraído, mas nunca hostil – Constata Afonso Arinos. Drummond terminou meu chefe no *Diário de Minas* (MORAES NETO, 2010, p. 202).

O contato mantido com dois futuros intelectuais mineiros proporciona a Drummond a possibilidade de sair de Belo Horizonte. Experiência essa que possibilitou sua mudança para o Rio de Janeiro, quando recebeu o convite para assumir o cargo de chefe de gabinete do então ministro da Educação e da Saúde Pública, Gustavo Capanema. Posteriormente, como vimos no excerto acima, trabalha com o amigo Afonso Arinos, com quem concorre numa chapa da Associação Brasileira de Escritores.

Voltando aos primeiros anos de Carlitos, ao longo de 1917, toma aulas particulares com o professor Emílio Magalhães, de quem herda o gosto apurado pela literatura:

Não me considero iniciado para a literatura em Belo Horizonte, cidade a que devo muito, mas na qual só passei a morar em 1920, quando já tinha o vírus da literatura inoculado em mim desde Itabira. (ANDRADE apud LAUB, 2012, p. 43).

No ano seguinte, 1918, Carlos segue para o Colégio dos Jesuítas, em Nova Friburgo, onde nasce o jornalista, ainda no segundo ano ginásial, quando passa a contribuir com o jornal escolar *Aurora Colegial*. Em paralelo às suas contribuições jornalísticas, na única edição do jornalzinho *Maio*, que circula na cidade de Itabira, seu irmão Altivo publica “Onda”, um poema em prosa escrito por Drummond. Apesar de ser destaque entre os alunos e de ter alcançado algumas medalhas, no ano de 1919 é expulso do colégio antes do término do ano letivo em função de um incidente com o professor de português:

[Fui] primeiro aluno da classe, é verdade que mais velho que a maioria dos colegas, comportava-me como um anjo, tinha saudades da família, e todos os

outros bons sentimentos, mas expulsaram-me por ‘insubordinação mental’ [...]. A saída brusca do colégio teve influência enorme no desenvolvimento dos meus estudos e de toda da minha vida. Perdi a Fé. Perdi tempo. E sobretudo perdi a confiança na justiça dos que me julgavam. Autobiografia para revista. (ANDRADE, 1944, p.?).

A expulsão do colégio da ordem dos Jesuítas, como o próprio Drummond destaca, não mexe somente com a sua vida acadêmica, mas também com sua experiência religiosa, como podemos observar no trecho supracitado. Anos depois, questionado sobre as lembranças amargas da infância, o poeta, de súbito, comenta a respeito de suas incompreensões. Nessa entrevista, quando interrogado sobre a crença em Deus, responde o seguinte:

Sou rigorosamente agnóstico. Uma pessoa que não pode afirmar a inexistência de Deus, da mesma maneira que não pode afirmar a existência. Não tenho, na minha capacidade intelectual condições para afirmar que Deus existe. E, a não ser os teólogos. Duvido que alguém mais tenha capacidade para isso. *Mas eu passo muito bem sem Deus. Não me dá remorso e foi uma conquista da minha vida. à qual agradeço em parte aos meus queridos jesuítas. Porque eles é que começaram a fazer desabar em mim a idéia de Deus como um Todo-Poderoso que regula a vida e a morte das pessoas.* Mas respeito profundamente qualquer forma de religião (ANDRADE, 1987, caderno 2, grifos nossos).

Não podemos negar que as experiências do indivíduo CDA interferiram de forma direta na construção do escritor. Os fatos negativos marcaram em Drummond o ceticismo e o alheamento que, mais tarde, lhe garantem o apelido de urso polar. E se o poeta fez de sua poesia uma estratégia de confissão, um espaço de dizer-se, no poema “Explicação” ele põe-se a justificar o seu fazer e o seu cantar poéticos:

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 (ANDRADE, 2007, p. 36).

As predileções do autor são realizadas a partir das impossibilidades do indivíduo, de modo que a poesia surge como fruto da sua incapacidade de dizer-se com as palavras ditas. Chamado de urso polar em função de sua aversão à exposição midiática, numa das raras

entrevistas concedidas, confidencia a Geneton Moraes Neto (2007, p. 61), no ano de 1987, poucos dias antes de sua morte, que embora sua poesia não tenha sido desenvolvida intencionalmente acreditava tratar-se de uma vocação. A escrita seria, pois, motivada pela tentativa de resolver, com o auxílio de seus versos, seus problemas existenciais. Como podemos observar nas estrofes transcritas acima, a poesia surge, para Drummond, como um lugar de fuga, espaço para resolução de problemas e conflitos internos:

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 [...] (ANDRADE, 2007, p. 36).

Situada entre poesia e jornalismo, a crônica ocupa uma esfera importante na vida do Drummond autor. Por vezes, afirma com veemência que seu legado jornalístico é bem maior que o poético, mas que recebera o título de poeta quando, na verdade, era mesmo jornalista. Considerando as declarações do poeta, bem como analisando os versos supracitados, é possível dizer que a poesia seja a válvula de escape pessoal, do indivíduo CDA. Já o jornalismo, consiste em sua forma mais pretensiosa de contribuir com o mundo. Nesse contexto, a situação do indivíduo no espetáculo da multidão da grande cidade é a de um ser condicionado ao deslocamento e ao isolamento. O seu espaço é o do desencontro e a nova sensação experimentada pela massa é a do fetiche pela mercadoria. Essa nova condição desperta no poeta um sentimento de decepção diante do impacto causado pela vivência das metrópoles, devido ao desenvolvimento tecnológico e, então, desloca-se de um lugar a outro, do presente ao passado:

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.
 Aquela 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 (ANDRADE, 2007, p. 36).

Os versos citados acima evidenciam o que outrora anunciamos: de um tempo a outro o indivíduo empresta sua voz ao poeta. Conforme assinala Candido (1970, p. 103), a neurose do homem moderno é a resultante de um mundo capitalista, uma vez que ele passa da condição humana à condição de mercadoria. A partir desse embate, configura-se o processo de reificação do homem que contribui para a formação de um mundo a que Drummond chama “mundo torto de iniquidade e incompreensão”. Daí a convocação feita no poema “Mãos Dadas”, publicado na obra *Sentimento do Mundo* (1940):

Não serei o poeta de um mundo caduco.
 Também não cantarei o mundo futuro.
 Estou preso à vida e olho meus companheiros
 Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
 Entre eles, considero a enorme realidade.
 O presente é tão grande, não nos afastemos.
 Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história.
 não direi suspiros ao anoitecer, a paisagem vista na janela.
 não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida.
 não fugirei para ilhas nem serei raptado por serafins.
 O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
 a vida presente (ANDRADE, 2007, p. 80).

Os versos supracitados fazem alusão a um sentimento de compaixão para com o próximo, advindo de alguém que outrora esteve imerso em uma angústia subjetiva e agora faz um convite, parte do eu ao outro, “não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas”. O poeta de Itabira com suas ruas desertas e seus casarões resolve, por ora, abandoná-la e volta-se para os acontecimentos do novo tempo. Percebemos que a produção poética drummondiana, pós década de 1940, revela as mudanças de percepção do poeta face ao fenômeno social.

No poema em questão, o poeta mostra-se consciente quanto à existência do coletivo e dos homens que o cercam, seus companheiros. Transfigurado no eu lírico do poema sente, então, a obrigação de caminhar de “mãos dadas” com os outros homens, de compartilhar com eles os variados problemas pelos quais estão passando no tempo presente. O eu lírico renuncia, assim, aos seus desejos pessoais e volta-se para o tempo presente, os

homens presentes. Ele abre mão dos temas pessoais e embarca numa tentativa utópica de sensibilizar, como ele mesmo sugere nos versos de “Explicação”. O eu lírico drummondiano volta-se para o seu semelhante, procurando, por meio da poesia, compensar o individualismo do “eu todo retorcido”.

Em *Conselhos a um escritor iniciante*, Drummond faz uma observação no mínimo contraditória “Só escreva quando de todo não puder deixar de fazê-lo. E sempre se pode deixar.” (2012, p. 47). Além de poeta, ao longo de 15 anos ele colaborou com os jornais *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil* para os quais escrevia crônicas. Sob a alegação de que a escrita só deveria surgir em último caso, quando não se pode remediar de nenhuma outra forma, o poeta mineiro fez deste processo, o de produção escrita, sua válvula de escape, sua possibilidade de ser, bem como de dizer-se. Sua poesia seria, pois, uma espécie de afirmação existencial do ser Carlos, como por diversas vezes ele evocou em seus versos.

Partindo de tal pressuposto, acreditamos, pois, que no caso de CDA, como já afirmamos anteriormente, o ato de criação poética é fruto de suas impossibilidades de dizer a vida, bem como de dizer-se. Assim, ao retornarmos ao parágrafo inicial deste tópico temos a confirmação de que sua poesia é dotada de uma necessidade latente de expressar-se:

Calo-me, espero, decifro.
As coisas talvez melhorem.
São tão fortes as coisas!

Mas eu não sou as coisas e me revolto.
Tenho palavras em mim buscando canal,
são roucas e duras,
irritadas, enérgicas,
comprimidas há tanto tempo,
perderam o sentido, apenas querem explodir (ANDRADE, 2007, p. 126).

Os versos supracitados compõem o poema “Nosso tempo”, publicado em *A rosa do povo*, um dos mais significativos e expressivos da obra de Drummond. Composto por oito cantos de versos irregulares, bem como por imagens poéticas que, geralmente, nos remetem à realidade, no qual o poeta retrata com uma precisão ímpar a vida coisificada das massas urbanas. No excerto supracitado, o eu lírico, munido do sentimento de esperança, tenta silenciar perante os acontecimentos, mas, logo em seguida, conscientiza-se de sua responsabilidade social. O sujeito lírico contra a ordem do mundo em que está inserido, negando-se, sobretudo, a se tornar um ser reificado: “mas eu não sou as coisas”. Ele rebela-se

contra a coisificação à qual o homem está submetido e suas palavras, por vezes sufocadas, “irritadas, enérgicas”, sentem a necessidade de explodirem.

Observamos ainda uma alusão às muitas pessoas que são vítimas, mutiladas, da e pela modernização e do processo de mecanização e que, em função do capitalismo, assumem a condição de máquinas. As palavras de Drummond revelam toda a indignação de um homem que, assim como as bombas, deseja explodir e trazer à tona os segredos que poderiam representar o começo de um tempo de mudanças.

Mudou-se a rua da infância.
E o vestido vermelho
Vermelho
cobre a nudez do amor,
ao relento, no vale.

Símbolos obscuros se multiplicam.
Guerra, verdade, flores?
Dos laboratórios platônicos mobilizados
vem um sopro que cresta as faces
e dissipa, na praia, as palavras (ANDRADE, 2007, p. 126).

Ademais, no caso CDA, a necessidade de dizer-se, outrora comentada, pode ser evidenciada na medida em que a responsabilidade social, com a qual o poeta se comprometeu, transcende os elementos individuais de sua poesia e vai assumindo uma dimensão social. Ele reveste sua poética dos acontecimentos que assolavam o contexto histórico-cultural da época e que afligiam toda humanidade. A propósito da composição de seus versos, no que diz respeito às metáforas, outro aspecto relevante é a perspectiva das flores, que em “Guerra, verdade, flores?”, é considerada como o símbolo da esperança, nesse caso, de que as guerras cessem, dando, assim, origem a um tempo novo. Essa temática torna-se uma constante na poética drummondiana como verificamos nos versos transcritos a seguir, do poema “A flor e náusea”:

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio,
paralisem os negócios,
garanto que uma flor nasceu (ANDRADE, 2007, p. 119).

De *Sentimento do mundo* para *A rosa do povo*, como observa Villaça (2006, p. 59), a poesia drummondiana teve um salto significativo. Neste último, o tom engajado do poeta é reforçado por sua veia participativa, a exemplo do que já citamos anteriormente, ele sai da condição individual ao cantar, através de sua inclinação participativa, os anseios da coletividade. Nos versos do poema supracitado, não obstante, o nascimento da flor, um dos maiores símbolos desta fase de sua poesia, representa a chegada de um novo tempo “a tarefa a que se lança o poeta é, pois, de raiz e de destino afirmativos, mas as bases do individualismo de tímido fazem-no muita vez desconfiar da objetividade final da intenção”. (VILLAÇA, 2006, p. 60).

Como sugere Affonso Romano de Sant’Anna (1992, p. 197), na poesia de Drummond há uma fusão entre poesia-vida e corpo-poesia, na medida em que ela é, simultaneamente, sujeito e objeto. Os versos drummondianos surgem como resultado da junção entre o sujeito lírico e o indivíduo, uma vez que este empresta sua voz àquele, a memória viva de um, é a matéria da poesia do outro.

Acreditamos, pois, que, independente da temática abordada, a poesia de CDA pode ser considerada um espaço de encontro onde poeta, escritor e indivíduo se encontram e se fundem. Nessa perspectiva, não podemos negar a influência dos aspectos internos sobre a formação do poeta. As experiências do indivíduo, como procuramos demonstrar no decorrer deste tópico, incidem de forma direta sobre a criação do poeta. Desde a matéria escolhida para a composição até o trabalho rigoroso e elaborado do verso, passando de um a outro, ao percorrer a produção poética drummondiana, é possível reconhecer em seu trabalho de criação a junção de um e outro. Como vimos, nos poemas analisados, poeta, autor e indivíduo, de fato, caminham de mãos dadas, a situação vivenciada por este, reflete de modo incisivo na criação daquele.

2.4 Drummond, um prosador da vida

A imposição das restrições no processo criativo do poeta Carlos Drummond de Andrade

Neste último tópico, tratamos das restrições impostas pelo poeta durante seu processo de criação dentre as quais, a partir da visão de Jon Elster (2009, p 227), segundo o qual menos é mais, destacamos, em Drummond, a perspectiva da confissão enquanto estratégia de criação literária. Procuramos evidenciar a relevância do processo contingencial em sua poética, de modo a comprovar que a autorrestrrição, imposta por ele, é crucial para o seu processo de criação, bem como colabora de forma direta para a afirmação de seu estilo de dizer a vida. Para tanto, apoiamos nossa pesquisa no referencial teórico ofertado por Bakhtin (2010), Longino (1996) e Elster (2009); sempre que necessário, recorreremos ainda à fortuna crítica de Arrigucci Jr (2002), Moraes Neto (2010), Villaça (2006), Sant’Anna (1992), Merquior (2012) e Candido (1970).

Como mencionamos anteriormente, antes de iniciarmos as análises dos poemas, é importante que destaquemos mais uma vez que a personalidade recatada do poeta vai interferir diretamente em seu processo de criação. De natureza tímida, ele afirma fazer de sua poesia um espaço de confissão. A criação literária seria, pois, a maneira encontrada por ele para dizer, e sentir, o mundo. Acerca desse assunto, em sua obra *Coração partido: uma análise reflexiva da poesia reflexiva de Drummond*, Davi Arrigucci (2002, p. 32) coloca-nos diante da perspectiva de um poeta que, através de sua poesia, procura refletir sobre si próprio, sobre a própria linguagem e, de modo singular, sobre seu mundo:

Na verdade, a qualidade artística de sua obra depende do poder de articulação de que ela é capaz. Sua técnica de construção lida com materiais heterogêneos e divergentes, mas, ao mesmo tempo, com o mal estar em face do mundo de onde os retira (ARRIGUCCI JR, 2002, p. 32).

Como podemos observar em muitos dos poemas drummondianos as situações experimentadas por ele, em momentos e lugares distintos, dão o tom e a forma de suas criações. Os versos do poeta se encarregam de dizer o que a fala do sujeito, CDA, não

consegue alcançar. Se não podemos restringir sua poesia unicamente à essa condição estratégica, não podemos também negá-la.

De acordo com as concepções de Elster (2009, p. 242), as restrições se dão de duas formas: por imposição, ou por escolha, dividindo-as em restrições rígidas, as formais, matérias e técnicas; e restrições suaves, as de cunho específico, tais como a escrita de sonetos ou de sinfonias clássicas. Nessa perspectiva, as restrições, ou autorrestrições, são impostas de inúmeras formas e o tempo todo. O prazo para produção, o conteúdo, a forma, acabam colocando o artista diante da decisão de se sujeitar à dada convenção artística, ou não. Para tanto, é importante que consideremos a seguinte afirmação: “As convenções regulamentam muitos aspectos das obras de arte” (ELSTER, 2009, p. 249).

Assim, no que diz respeito à literatura, observamos, pois, que essas convenções artísticas regulamentam, simultaneamente, forma e conteúdo. Considerado um inventor de coisas, CDA é reconhecido por sua capacidade de, no corpo a corpo com a linguagem, multifacetar sua poesia e, desse modo, submeter-se às mais diversas restrições:

Meu processo de criação poética não tem nada de especial. Parece que foi Paul Valéry quem disse que o primeiro verso é ditado pelos deuses e os demais saem da cabeça da gente. Eu sinto, às vezes, vontade de fazer um poema sobre determinado tema, e um ou mais versos me vêm sem premeditação ou concentração. Os outros se encadeiam num estado de certa efervescência emocional, que pode durar minutos e talvez meia hora, se tanto. Depois, o espírito trabalha mais friamente, mais consciente de que é preciso desenvolver a trama iniciada sem querer. Isso pode ou não ter consequência. Se não tiver, desisto, porque não quero sofrer com um projeto que não conduz a nada. (ANDRADE apud LAUB, 2012, p. 43).

A declaração de Drummond instaura-nos sobre o terreno da luta traçada pelo poeta no momento da escrita e das restrições que são auto impostas nesse processo, um tema que nasce do acaso precisa ser continuado. Depois de afirmar que “toda história é remorso” (VILLAÇA, 2006, p. 277), ele passa a trabalhar um remoer culposo, onde sua memória viva e a matéria vivida se encontram, se combinam e a partir da tensão estabelecida, entre passado e futuro, se fundem e dão vida à poética drummondiana. Devemos destacar ainda que, como ele assinala no trecho destacado anteriormente, sua poesia nasce de vontades pessoais, surge do desejo de se expressar, e a partir daí nasce o trabalho de elaboração, em outras palavras, o domínio técnico. E, nesse caso, em que o escritor é poeta, cronista e jornalista, a contingência surge no momento de escolha da forma, as chamadas convenções artísticas. Se o escritor está

trabalhando em prol de uma obra poética, seu gesto criativo fruirá para a produção de poesias, mas se fora convidado a escrever para um caderno jornalístico, se convencionará a produção de uma crônica.

Essas convenções podem ser compreendidas, e vistas, como um ponto de equilíbrio. A partir do exemplo dado no parágrafo anterior, é possível que um escritor escreva, simultaneamente, um livro de poesia, um romance, uma coletânea de crônicas, no entanto, se não há uma dosagem, pode ser que ele não consiga concluí-las. Para Elster (2009, p. 253), “a arte, como outras formas de auto realização, exige juízes competentes, de outra forma torna-se uma linguagem privada, um pântano de subjetividade”. Partindo da ideia de que menos é mais, quando o artista dispõe de menos possibilidades, mais criativo ele precisa ser. A criatividade seria, pois, a habilidade que fomenta o sucesso do objeto criado, cabendo ao autor a capacidade de transformar o esboço de um romance em um conto, ao perceber que seu produto, embora tenha sido planejado para uma forma, se encaixa melhor em outra.

A fim de que pudéssemos tratar do processo de formação do ser poeta, começando pelas restrições que lhe são impostas, bem como evidenciar esse processo a partir das vias de ensino formal e informal, nos tópicos anteriores, tratamos do nascimento do ser poeta, pesquisamos sua biografia e dela procuramos extrair os acontecimentos que contribuíram para a construção de sua obra, tal qual ela é. Para tanto, visitamos as mais distintas obras drummondianas, para através de seus versos descobriremos que o poeta nasce para ser. Logo nos primeiros versos do “Poema de sete faces”, poema de abertura de sua primeira obra *Alguma poesia*, Drummond apresenta-se como um ser predestinado ao alheamento, por ocasião de seu nascimento, seu anjo da guarda, um anjo anormal – torto – faz o anúncio: “Quando nasci um anjo torto” (ANDRADE, 2010, p. 9). Princípio que, posteriormente, reconhecemos no poema “Confidência do itabirano”, publicado na obra *Sentimento do mundo*. Ao longo de seus versos, como o próprio título sugere, o poeta confessa, a partir de uma série de características externas, e internas, relacionadas à cidade de Itabira e sua formação cultural, que muitos desses fatores contribuíram, diretamente, para a sua construção, enquanto indivíduo e, por conseguinte, como poeta.

Com base nas temáticas abordadas pelo poeta, objetivamos demonstrar, a partir de seu jeito peculiar de olhar o mundo, a presença marcante das memórias de seu passado, afirmando-o como um prosador da vida. Seu olhar de criança, mesmo depois de adulto, volta-se para o passado e flagra cenas e episódios plásticos que conferem à sua criação um tom de confissão. Temos, nesse sentido, o movimento rotativo de eixo sobre si mesmo, também

assinalado por Arrigucci Jr (2002, p. 21). A viagem sobre as temáticas abordadas na poética drummondiana, coloca-nos, simultaneamente, diante da reflexão sobre o mundo, bem como, sobre a linguagem. Cita-se, na medida em que assinala a imensidão do mundo, de seu mundo, Drummond introduz, em sua poesia, a função metapoética, na qual a poesia volta-se para o seu próprio processo de criação e, portanto, para a própria linguagem.

Antes de passarmos à análise de alguns poemas, com vistas a comprovar as restrições impostas e sofridas por Drummond, julgamos relevante destacar a seguinte declaração, feita pelo poeta:

Não vou orientar ninguém. Ninguém precisa ser orientado. *Poesia deve ser uma coisa espontânea. Ou a pessoa tem vontade de fazê-la e a sensibilidade ou então não tem.* Não adianta eu aconselhar “faça aquilo, faça aquilo outro, adote determinado estilo, procure determinados efeitos”... Não, não adianta nada. Minha regra é não dar conselhos a ninguém, sobre nada (MORAES NETO, 2010, p. 98-99, grifos nossos).

Essa afirmação permite-nos, pela observação da oposição entre dom e técnica no processo de criação, assinalado a partir das obras *Íon* (2011), de Platão, e *Do Sublime* (1996), de Longino, entre inspiração e trabalho constante, pensar na relação entre recepção, leitura e criação de poemas, procurando, através de alguns versos drummondianos, confirmar a ideia de que poesia é uma episteme e que, portanto, é fruto de um trabalho técnico feito a partir das contingências que lhe são impostas. Como dissemos anteriormente, CDA, que fora reconhecido pela aridez de seu temperamento, faz da poesia seu primeiro olhar sobre as coisas e, durante seu processo de escrita, busca remodelar o que está sua volta:

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 (ANDRADE, 2007, p. 13-14).

Nos versos de “A rua diferente”, publicado em *Alguma poesia* (1930)¹⁴, diante do espetáculo da modernidade o olhar do poeta flagra cenas cotidianas e de modo direto, mas carregado de subjetividade, narra, de uma cadeira privilegiada, a nova condição de seu espaço. O verso de abertura da segunda estrofe anuncia o tempo novo, a personificação da rua coloca-a no centro do poema, ela acordou mudada. As árvores foram substituídas pelos trilhos, os moradores, embora inconformados, logo terão novos vizinhos, novas casas estão sendo construídas. Na terceira, e última, estrofe diante do cenário de caos, provocado por tudo que é novo, e estranho, só uma pessoa se diverte. A filha, que muito provavelmente nascera sob o signo da modernidade, se reconhece no processo de modernização, ela não se importa com a mudança, pelo contrário, contempla e, mais que isso, se diverte.

Embora nasça de um assunto comum, o poema nos convida à reflexão. As impressões do poeta tecem uma trama e, verso por verso, acompanhamos o declínio de tempo para a ascensão do outro. Ainda na mesma obra, em “Poema de jornal”, mais uma vez o sentimento individual desperta um sentimento coletivo:

O fato ainda não acabou de acontecer
e já a mão nervosa do repórter
o transforma em notícia.
O marido está matando a mulher.
A mulher ensanguentada grita.
Ladrões arrombam o cofre.
A polícia dissolve o meeting.
A pena escreve.
Vem da sala de linotipos a doce música mecânica (ANDRADE, 2007, p. 19,
grifos nossos).

O Drummond jornalista empresta sua sagacidade ao poeta que em um movimento rápido captura a cena e a cristaliza. Mais uma vez, sob a perspectiva do desabafo, seu anseio pessoal recebe elasticidade e, como no poema anterior, temos novamente a presença marcante da personificação. O poeta presencia o fato e registra, na memória, a cena, mas quem a escreve e, portanto, a conta é a pena. A imagem é plástica, as personagens aparecem, uma a uma, envoltas em suas atividades. O repórter flagra, o marido assassina a mulher, provavelmente adúltera, os ladrões roubam, a polícia apazigua, a pena toma nota e, no último instante, o verso arrebatador, de modo imprevisível, a música mecânica, produzida pela sala

¹⁴ Ano de publicação da obra.

de linotipos, diante da agitação da rua, passa a produzir, não mais barulho, e sim um som doce.

Em “Nota social” também é possível verificar esse movimento. Em cada verso uma informação, o poeta está isso, o poeta está aquilo e todas as relatos desaguam no único verso que se repete “O poeta está melancólico” (2007, p. 20). É este o sentimento que move o bonde que o transportava:

Perdi o bonde e a esperança.
Volto pálido para casa.
A rua é inútil e nenhum auto
passaria sobre meu corpo.
[...]

Não sei se estou sofrendo
ou se é alguém que se diverte
por que não? na noite escassa (ANDRADE, 2007, p. 45).

Os versos transcritos acima são do poema “Soneto da perdida esperança”, publicado em *Brejo das almas* (1934)¹⁵, o sentimento de frustração invade os versos do poeta. O verbo de abertura “perdi” já apresenta a sensação que rege essa sentença, a perda do bonde é suprida pela caminhada, ainda que forçada. A perda da esperança, por sua vez, provoca o efeito contrário, suscita do desejo de morte. A inquietude nasce das possibilidades, do sofrimento de um a possibilidade de alegria do outro. Versos que, como sugere Arriguicci Jr (2002, p. 103), revela a sensibilidade drummondiana: “O modo como Drummond captou na forma de seus versos, com o que trazia de mais íntimo em sua individualidade sensibíllissima, o sentimento de seu tempo é o que faz dele o grande poeta que é”.

Ademais, o desejo de falar de si, e dos problemas que assolavam a massa, é uma constante em sua poesia considerada participativa. Em “Não se mate”, publicado na mesma obra, é possível flagrar, mais uma vez, a confissão como estratégia de criação, e dessa vez o sujeito lírico, como em outros poemas, evoca o indivíduo Carlos:

Carlos, sossegue, o amor
é isso que você está vendo:
hoje beija, amanhã não beija,
depois de amanhã é domingo

¹⁵ Ano de publicação da obra.

e segunda-feira ninguém sabe
o que será (ANDRADE, 2007, p. 57).

Na primeira estrofe, o poeta, fora de si, depois de evocar o indivíduo, contrasta, em um jogo de oposições, o hoje e o amanhã ele fala da necessidade de entregar-se e superar o momento. As impossibilidades movem sua produção:

Inútil você resistir
ou mesmo suicidar-se.
Não se mate, oh não se mate,
Reserve-se todo para
as bodas que ninguém sabe
quando virão,
se é que virão.

O amor, Carlos, você telúrico,
a noite passou em você,
e os recalques se sublimando,
lá dentro um barulho inefável,
rezas,
vitrolas,
santos que se persignam,
anúncios do melhor sabão,
barulho que ninguém sabe
de quê, pra quê (ANDRADE, 2007, p. 57-58).

A melancolia dos versos destacados convida-nos a uma reflexão, não acerca dos problemas do sujeito “Carlos”, mas sim dos nossos. O chamado é para reflexão, sua subjetividade leva-nos a nossas reservas, medos, dores, amores e desamores. Os questionamentos nascem, mas as respostas não. E apesar do desejo de morte, o poeta persiste, e ainda que estremecido, pelos encaixos do caminho, ele precisa, mesmo que devagar, prosseguir:

*Entretanto você caminha
melancólico e vertical.*
Você é a palmeira, você é o grito
que ninguém ouviu no teatro
e as luzes todas se apagam.
O amor no escuro, não, no claro,
é sempre triste, meu filho, Carlos,
mas não diga nada a ninguém,
ninguém sabe nem saberá.
Não se mate (ANDRADE, 2007, p. 58, grifos nossos).

Ainda que melancólico, ele seguirá. Diante de tantas alegações, o indivíduo Carlos já não é mais um estranho, a voz já se tornara íntima “meu filho”. Mesmo que passe despercebido e vista-se do silêncio a ordem é continuar, caminhar, viver é o verbo disfarçado no imperativo “não se mate”. A propósito da ordem “não se mate”, no poema “A morte do leiteiro, publicado em *A rosa do povo* (1945)¹⁶, diante do espetáculo da morte e ante as notícias frias do jornal, o poeta faz ecoar seu grito de indignação. Não é só a morte, nem só mais um leiteiro, são as condições precárias, é a inércia do estado, é a cegueira e a segregação das classes. Mais uma vez, a partir do jogo de contrastes, leite bom – gente ruim, o poeta coloca-nos diante da situação: um leiteiro que atravessa a cidade e vem do mais distante subúrbio é mais uma vítima do sistema, segundo o qual ladrão se mata com tiro. O leiteiro rompe a manhã, desafia a madrugada, sai correndo, pois precisa entregar, para os que têm condições de consumi-la, aquela que seria a primeira refeição do dia:

Com 21 anos de idade,
sabe lá o que seja impulso
de humana compreensão.
E já que tem pressa, o corpo
vai deixando à beira das casas
uma apenas mercadoria (ANDRADE, 2007, p. 169, grifos nossos).

Seu olhar coloca-nos diante de um ser reificado pelo capitalismo, sinônimo de pressa. Diante da necessidade de atender a demanda que lhe é imposta, não é mais o homem de 21 anos de idade que entrega o leite, mas apenas seu corpo que entrega tão somente uma mercadoria, a outra é ele mesmo. Escrito de maneira peculiar, o poema esbanja compaixão. A cena não foge do lugar comum, mas os detalhes comovem o leitor. Na segunda estrofe a denominação é “o moço que é leiteiro” (ANDRADE, 2007, p.168), mas na medida em que conta a história surge um envolvimento, alguns versos depois, na sexta estrofe, “meu leiteiro tão sutil” (p. 169). O pronome possessivo nos dá indícios de que já não é mais qualquer e, posteriormente, sob a desculpa de que ladrões infestaram “os tiros na madrugada/liquidaram meu leiteiro” (2007, p.169). O que segue a cena do assassinato são questionamentos que humanizam um ser que fora zoomorfizado pelo capitalismo:

Se era noivo, se era virgem,
Se era alegre, se era bom,

¹⁶ Ano de publicação da obra.

Não sei,
É tarde para saber (ANDRADE, 2007, p. 169)

Só depois de sua morte é que o sujeito é antropomorfizado novamente, porém agora já é tarde para se saber. O autor do disparo é consciente da barbárie; ele mesmo afirma “matei um inocente”, mas pouco importa. Se alguém quiser que chame um médico, pois nele, filho de meu pai, a polícia não colocará a mão. As duas últimas estrofes do poema nos dão os indícios da vida que segue. O leiteiro morto e, portanto, estático, ao contrário de antes, não tem mais pressa, permanece inerte ao relento. Da garrafa estilhaçada escorre o leite branco que, mais tarde, ao se misturar com o sangue vermelho, marcará o tom da aurora. O desfecho do poema arremata o fio que teceu sua trama, o capitalismo vigente escraviza e reifica o homem, roubando-lhe inclusive sua condição humana.

Nessa perspectiva, acreditamos, pois, que as situações vivenciadas por Drummond conferiram à sua poética um tom de sensibilidade inconfundível; ao fazer da vida a matéria de sua escrita, ele consegue enxergar o que muitos fingem, ou fazem questão de, não ver. Da aurora do leiteiro ao mergulho do operário em “O operário no mar”, mais uma vez o registro é plástico, fruto de uma observação precisa. Pode ser que a personagem não tenha existido, mas somos levados a imaginar que um dia, em algum lugar, a visão de algum trabalhador inspirou esses versos.

Esse poema foi escrito em prosa e, logo na primeira linha, o sujeito poético ocupa-se da descrição do operário que figurará sua história, alguém que, despido de sua farda azul, caminha firme, e é apenas mais um. Despido do uniforme não carrega a responsabilidade de zelar pelo nome da empresa, não obedece ao relógio da fábrica que controla, rigorosamente, sua chegada. Vagando sem destino, ele passa indiferente aos anúncios internacionais, ignora o mundo ao seu redor e só observa que ali, em seu caminho, há água. De longe, o poeta, durante seu processo, fita a caminhada do operário:

Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza...ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar-lhe que suste a marcha (ANDRADE, 2007, p. 72).

Esse momento de introspecção e revelia apresentado sob a ótica de um sujeito lírico, na verdade, ecoa a voz do próprio indivíduo que, adepto das ideologias comunistas, viu-se alheio a sua filosofia de vida quando aceitou o emprego de chefe de gabinete de Gustavo Capanema, ministro da Educação. Nessa época, além dos conflitos internos, Drummond foi alvo de muitas críticas e, no excerto supracitado, podemos verificar os incômodos que a situação lhe provocou. Esticar o braço, dizer-se solidário à dor do outro, não seria o suficiente, ele estava desacreditado, inclusive de si mesmo. Sobre um pedestal privilegiado, numa classe superior, lá de cima, ele contemplava a marcha do operário que pálido e obstinado avançava rumo à água.

E, mais uma vez, quem adentra ao mar é um ser reificado pelo capitalismo, ninguém o parou, ninguém o impediu, ninguém, sequer, o viu. E, então, ao cair da tarde, quase à noite, ele se entregou. Com um sorriso, que apesar de frio, atravessou as distâncias, atando as duas pontas e enchendo-as de esperança. O verso final surge revestido de uma interrogação, o sujeito lírico mostra-se desejoso de um dia compreender os anseios e medos do outro, seu irmão. O sentimento de impotência é uma constante nos versos de Drummond que, muitas vezes, durante o processo criativo sente-se paralisado diante das necessidades do outro. Em “Poema que aconteceu”, de *Alguma poesia* (1930), enquanto escreve, ele lança seu olhar para as coisas. Num domingo, dia de folga, os homens são tomados por um silêncio total, longe dos turbilhões das fábricas parece não haver nenhum desejo ou problema. Distante da pressa, advinda do capitalismo selvagem, os homens e as máquinas podem parar no tempo.

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

A mão que escreve este poema
não sabe o que está escrevendo
mas é possível que se soubesse
nem ligasse (ANDRADE, 2007, p. 17).

O poeta, mais uma vez, narra a partir de seu processo de criação, temos um sujeito lírico que elucida sua condição de coisa, quem escreve o poema é apenas a mão que, em um gesto mecânico, nem sabe do que está tratando, apenas escreve. A impressão recebida deste domingo dista bastante da imagem deste dia nos países ocidentais, onde, geralmente a família

se reúne em torno de algum evento, como ele mesmo, posteriormente, descreve em “Família”, também publicado na obra citada anteriormente.

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

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

O agiota, o leiteiro, o turco,
o médico uma vez por mês,
o bilhete todas as semanas
branco! mas a esperança sempre verde.
A mulher que trata de tudo
e a felicidade (ANDRADE, 2007, p. 26).

Em cada uma de suas três estrofes, há uma sobreposição de imagens. Ao contrário da calma sugerida pelos versos de “Poema que aconteceu”, temos aqui cenas cheias. Primeiro a família com todas as suas adjacências: membros, criados e animais de estimação; em seguida a apresentação sobrecarregada de um almoço de domingo: encontro, diversão, almoço e sobremesa; por fim, são apresentadas as pessoas que corroboram para que isso aconteça que, em face do sistema regente, são mostradas a partir de sua profissão, visto que seria este o seu “estar no mundo”. Em ambas as estrofes, observamos o seguinte verso “e a mulher que trata de tudo” que no desfecho do poema vem acrescido da informação “e a felicidade” (ANDRADE, 2007, p. 26). A caracterização das cenas é minuciosa, na medida em que as personagens vão sendo apresentadas e o silêncio dá espaço para a agitação dos encontros familiares.

A descrição dos cinco filhos e a informação de que há uma criança de colo levam-nos para dentro de uma casa cheia de vida. A caracterização das serviçais, a cozinheira preta e a copeira mulata, fazem menção, ainda que sutil, a diferença de classes, e as questões raciais. A cor dos membros da família não fora apontada, mas fica subentendida: classe média alta, brancos, um fazendeiro (ou filho de) e uma esposa prendada que, provavelmente, fora

preparada, por sua mãe, para o matrimônio, para ser mãe e esposa em tempo integral. Nos versos seguintes a confirmação das hipóteses levantadas. Os elementos postos em cena nos dão os indícios necessários para compreender que esta é uma família privilegiada. Eles se divertem, prestam culto religioso, ouvem música e, como podemos evidenciar, sob o olhar da mulher que, instruída por sua genitora, cuida de tudo.

Por fim, a sensação de que o contato com o outro é dado a partir das necessidades materiais, como já dissemos, não é a relação com as pessoas, mas com as atividades exercidas por elas. O branco do cotidiano é sobreposto pela esperança sugerida pela cor verde. E mesmo em meio à monotonia dos dias, o quadro final é acrescido do substantivo que, apesar de abstrato, é a concretização da ideia que a família, na época, sugeria. Contudo, é importante destacar que a matéria de poesia do poeta oscila de acordo com suas convicções, não obstante, ele passa da esperança ao medo.

Quando a introspecção é fomentada pelo medo, os símbolos utilizados pelo poeta são outros. Em “Morte no avião”, também publicado em *A rosa do povo* (1945), o sujeito lírico mostra-se imerso em uma reflexão aguda acerca de sua condição fragmentada e, nesse contexto, o poema surge como espaço do espetáculo da morte, a tensão é resultante do eixo de criação do poema: a necessidade de narrar sua morte.

Acordo para a morte.
 Barbeio-me, visto-me, calço-me.
 É meu último dia: um dia
 cortado de nenhum pressentimento.
 Tudo funciona como sempre.
 Saio para a rua. Vou morrer.
 Não morrerei agora. Um dia
 inteiro se desata à minha frente.
 Um dia como é longo. Quantos passos
 na rua, que atravesso. E quantas coisas
 no tempo, acumuladas. Sem reparar,
 sigo meu caminho. Muitas faces
 comprimem-se no caderno de notas.
 Visito o banco. Para que
 esse dinheiro azul se algumas horas
 mais, vem a polícia retirá-lo
 do que foi meu peito e está aberto?
 Mas não me vejo cortado e ensangüentado.
 Estou limpo, claro, nítido, estival.
 Não obstante caminho para a morte.
 Passo nos escritórios. Nos espelhos,
 nas mãos que apertam, nos olhos míopes, nas bocas
 que sorriem ou simplesmente falam eu desfile.
 Não me despeço, de nada sei, não temo:

a morte dissimula
seu bafo e sua tática.

Almoço. Para quê? Almoço um peixe em outro e creme.
É meu último peixe em meu último
garfo. A boca distingue, escolhe, julga,
absorve. Passa música no doce, um arpejo
de violino ou vento, não sei. Não é a morte.
É o sol. Os bondes cheios. O trabalho.
Estou na cidade grande e sou um homem
na engrenagem. Tenho pressa. Vou morrer.
Peço passagem aos lentos. Não olho os cafés
que retinem xícaras e anedotas,
como não olho o muro de velho hospital em sombra.
Nem os cartazes. Tenho pressa. Compro um jornal. É pressa,
embora vá morrer.

O dia na sua metade já rota não me avisa
que começo também a acabar. Estou cansado.
Queria dormir, mas os preparativos. O telefone.
A fatura. A carta. Faço mil coisas
que criarão outras mil, aqui, além, nos Estados Unidos.
Comprometo-me ao extremo, combino encontros
a que nunca irei, pronuncio palavras vãs,
minto dizendo: até amanhã. Pois não haverá.
Declino a tarde, minha cabeça dói, defendo-me,
a mão estende um comprimido: a água
afoga a menos que dor, a mosca,
o zumbido... Disso não morrerei: a morte engana,
como um jogador de futebol a morte engana,
como os caixeiros escolhe
meticulosa, entre doenças e desastres.

Ainda não é a morte, é a sombra
sobre edifícios fatigados, pausa
entre duas corridas. Desfale o comércio de atacado,
vão repousar os engenheiros, os funcionários, os pedreiros.
Mas continuam vigilantes os motoristas, os garçons,
mil outras profissões noturnas. A cidade
muda de mão, num golpe.

Volto à casa. De novo me limpo.
Que os cabelos se apresentem ordenados
e as unhas não lembrem a antiga criança rebelde.
A roupa sem pó. A mala sintética.
Fecho meu quarto. Fecho minha vida.
O elevador me fecha. Estou sereno.

Pela última vez miro a cidade.
Ainda posso decidir, adiar a morte,
não tomar esse carro. Não seguir para.
Posso voltar, dizer: amigos,
esqueci um papel, não há viagem,
ir ao cassino, ler um livro.

Mas tomo o carro. Indico o lugar
 onde algo espera. O campo. Refletores.
 Passo entre mármore, vidro, aço cromado.
 Subo uma escada. Curvo-me. Penetro
 no interior da morte.

A morte dispôs poltronas para o conforto
 da espera. Aqui se encontram
 os que vão morrer e não sabem.
 Jornais, café, chicletes, algodão para o ouvido,
 pequenos serviços cercam de delicadeza
 nossos corpos amarrados.
 Vamos morrer, já não é apenas
 meu fim particular e limitado,
 somos vinte a ser destruídos,
 morreremos vinte,
 vinte nos espatifaremos, é agora.

Ou quase. Primeiro a morte particular,
 restrita, silenciosa, do indivíduo.
 Morro secretamente e sem dor,
 para viver apenas como pedaço de vinte,
 e me incorporo todos os pedaços
 dos que igualmente vão parecendo calados.
 Somos um em vinte, ramalhete
 dos sopros robustos prestes a desfazer-se.

E pairamos,
 frigidamente pairamos sobre os negócios
 e os amores da região.
 Ruas de brinquedo se desmancham,
 luzes se abafam; apenas
 colchão de nuvens, morres se dissolvem,
 apenas
 um tubo de frio roça meus ouvidos,
 um tubo que se obtura: e dentro
 da caixa iluminada e tépida vivemos
 em conforto e solidão e calma e nada.

Vivo
 meu instante final e é como
 se vivesse há muitos anos
 antes e depois de hoje,
 uma contínua vida irrefrável,
 onde não houvesse pausas, sons,
 tão macia na noite é esta máquina e tão facilmente ela corta
 blocos cade vaz maiores de ar.
 Sou vinte na máquina
 que suavemente respira,
 entre placas estelares e remotos sopros de terra,
 sinto-me natural a milhares de metro de altura,
 nem ave nem mito,
 guardo consciência de meus poderes,
 e sem mistificação eu vôo,
 sou um corpo voante e conservo bolsos, relógios, unhas,

ligado à terra pela memória e pelo costume dos músculos,
carne em breve explodindo.

Ó brancura, serenidade sob a violência
da morte sem aviso prévio,
cautelosa, não obstante irreprimível aproximação de um perigo atmosférico
golpe vibrado no ar, lâmina de vento
no pescoço, raio
choque estrondo fulguração
rolamos pulverizados
caio verticalmente e me transformo em notícia (ANDRADE, 2007, p. 176-179).

O enredo ocupa-se de um lugar comum, alguém acorda e segue a sua rotina cotidiana: levanta, se veste, faz a barba e sai para a rua. Mas, logo na primeira estrofe, uma informação desencontrada “Saio para a rua. Vou morrer.” (ANDRADE, 2007, p. 176), é o prenúncio do que irá acontecer com o eu lírico ao tomar seu voo. Temos, a partir de então, um sujeito que previu seu destino, sabe que seu fim será trágico, porém não faz nada para fugir dessa realidade, pelo contrário, ele anda na direção de sua tragédia anunciada: “Não obstante caminho para a morte” (2007, p. 176). A partir da segunda estrofe, ele inicia sua saga. Passa pelo banco, pelos escritórios e espelhos. Fita as mãos que se apertam e os olhos míopes; observa as bocas que falam, mas ele, porém, nada fala. Segue em direção à morte.

Desde então, o sujeito lírico coloca-nos diante de um ser reificado que, mesmo diante de sua destruição, assinalada pela afirmação “Vou morrer”, segue sua rotina que, por sua vez, está notoriamente marcada pelo autoritarismo do capitalismo “Tenho pressa. Compro um jornal. É pressa, /embora vá morrer”. A cena que começou em câmera lenta (almoço – escolha – julgo – absorvo) é acelerada pela percepção do bonde cheio, já não é mais um homem, e sim uma parte da engrenagem, ele está na cidade grande, está submetido à velocidade (não olho os cafés – não olho os muros – nem cartazes). Consciente de seu fim, ele segue sua marcha. O corpo cansado pede descanso, mas a proximidade do fim exige muitas outras coisas que demandam outras, e mais outras. Ao fim da tarde, o cair da noite, inspira a morte, mas ainda não chegou a hora, é apenas uma sombra. De volta para casa, o fim se aproxima.

A vítima aponta, friamente, para o fim de sua existência. Sua consciência lúcida lhe garante um olhar indiferente, seu quarto e sua vida são fechados com a mesma facilidade. No verso final, do trecho supracitado, é possível verificar ainda que, diante da morte, o elevador ganha vida, é ele quem fecha o já quase defunto. A descrição de sua serenidade nos

dão as evidências da frieza de comportamento, seus gestos são de alguém que está se preparando para a morte. Na sexta estrofe, há uma súbita tomada de consciência, se o anúncio foi de morte no avião, seu fim poderia sim ser evitado, a decisão passaria por sua escolha, no seu caso, seria possível adiar a morte. No entanto, mesmo pensando no que poderia vir, o sujeito lírico, a partir de uma conjunção adversativa, opta por seguir sua marcha:

Mas tomo o carro. Indico o lugar
onde algo espera. O campo. Refletores.
Passo entre mármore, vidro, aço cromado.
Subo uma escada. Curvo-me. Penetro
no interior da morte (ANDRADE, 2007, p. 178).

Agora, no interior da morte a realidade é outra, ele lança um olhar para a sua despedida e descobre que ela não será solitária. Só ele sabe, mas no avião há vinte passageiros com destino à morte. A espera é agradável, as poltronas são confortáveis, há muitos mimos e delicadezas. Depois da explosão, o sujeito lírico já não será mais um, será ele e mais vinte. As partes dos corpos misturadas formam um todo, eles são muitos e, ao mesmo tempo, um só. E mesmo diante do episódio final, sua voz continua a ecoar. Ele narra os fatos com a frieza de quem sabe que sua tragédia será apenas mais uma notícia para o jornal, denotando, outra vez, a importância de tudo o que tem valor venal para o sistema capitalista “caio verticalmente e me transformo em notícia” (ANDRADE, 2007, p. 179).

Como temos procurado comprovar desde o início desta pesquisa, a poesia de Carlos Drummond de Andrade é alimentada por suas experiências pessoais que, a partir do momento em que ganham forma, saem da condição de individual e assumem caráter universal. E é em decorrência disso que não há em sua produção poética um momento, ou obra, destinado a cada temática, os poemas oscilam de acordo com a sua percepção. Como mencionamos anteriormente, em outro tópico, sua vida e sua obra se misturam e se confundem, como nos versos do poema “Ser”, publicado em *Claro enigma* (1951), cujo título é uma negação do que encontramos ao longo dos versos:

O filho que não fiz
hoje seria homem.
Ele corre na brisa,
sem carne, sem nome (ANDRADE, 2007, p. 253).

Ao analisarmos o excerto supracitado, não obstante, podemos reconhecer o indivíduo escondido atrás de seu sujeito lírico, numa situação que também já fora comentada: o poeta teve, no ano de 1927, teve sua alegria interrompida pela morte prematura de seu filho Carlos Flávio. Em seu caderno de anotações, ele toma nota dos dois fatos. Primeiro, o nascimento e trinta minutos depois o relato de sua morte. Escrito vinte quatro anos depois, o poema, provavelmente, é fruto de alguma recaída, um momento sombrio de introspecção. O filho que corre na brisa é memória viva, apesar de não ter vivido, ele nasceu e, mesmo depois de morto, paira pelo ar, o pai ainda sente seu hálito:

Lá onde eu jazia,
responde-me o hálito,
não me percebeste,
contudo chamava-te (ANDRADE, 2007, p. 253).

Mais uma vez, nos esbarramos em uma face recorrente da poética drummondiana, a memória. Ao longo das seis estrofes do poema, seu tom saudoso vai tecendo a teia de relação familiar que inspira companheirismo e doação. O filho, apesar de sua morte, alcança o estado de permanência instaurado pela ação dos verbos, ele corre na brisa, apoia seu ombro, responde, chamava: “O filho que não fiz/faz-se por si mesmo” (2007, p. 253). A ausência do filho morto vivificado em sua memória coloca-nos na atmosfera de “Encontro”, publicado na mesma obra, no qual a figura do pai, perdida com o passar dos anos, lhe volta em sono. Introduzido pelas ações sugeridas pelos verbos ganhar e perder, o sujeito lírico recebe a oportunidade noturna de contemplar a face paterna “Está morto, que importa?” (DRUMMOND, 2007, p. 291).

A condição sombria da morte já não importa, ainda que em sonho, ele se viu capaz de reconstituir sua memória:

Está morto, que importa? Inda madruga
e seu rosto, nem triste nem risonho,
é o rosto antigo, o mesmo. E não enxuga
suor algum, na calma de meu sonho (ANDRADE, 2007, p. 291).

Agora, resguardado pela morte, seu pai mostra-se calmo, como verificamos na calmaria de seu sonho. A ausência de suor nos dá os indícios de que a correria sugerida pelo imperativo viver já não lhe perturba mais. Morto, ele segue indiferente, nem alegre e nem

triste, sem compromisso com qualquer rebento de vida, só existe na memória noturna de seu filho, fora libertado de todas as suas obrigações:

Oh meu pai arquiteto e fazendeiro!
Faz casas de silêncio, e suas roças
de cinza estão maduras, orvalhadas

por um rio que corre o tempo inteiro,
e corre além do tempo, enquanto as nossas
murcham num sopro fontes represadas (ANDRADE, 2007, p. 291).

As estrofes finais colocam-nos diante de um instante arrebatador. A efemeridade de um rio que corre em favor daquele que já se foi, enquanto o que está vivo tem sua existência represada, alimento de presente vazio e murcho. Em “Os mortos de sobrecasaca”, de *Sentimento do mundo* (1940), temos, também nesse mesmo sentido, o estabelecimento de um confronto entre presente e passado, morte e vida. O poema é narrado a partir do canto da sala, lugar no qual ficava depositado um velho álbum de fotografias, local onde os mais jovens se debruçavam para remontar o passado e rir dos mortos de sobrecasaca.

Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis,
alto de muitos metros e velho de infinitos minutos,
em que todos se debruçavam
na alegria de zombar dos mortos de sobrecasaca.

Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes
e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos retratos.
Só não roeu o imortal soluço de vida que rebentava
que rebentava daquelas páginas (ANDRADE, 2007, p. 73-74).

Escrito em duas estrofes, verificamos um contraste notável entre a primeira e a segunda. Em uma, a frieza da apresentação do objeto, esquecido no canto da sala, onde as pessoas costumavam gozar dos que jaziam ali. No entanto, na segunda parte, a presença de um elemento surpresa dá outro tom à narrativa indiferente ao valor sentimental de todos os registros guardados ali, um verme põe-se a roê-lo! Alheio e obsoleto, ele deteriora a memória física resguardada por trás daquelas imagens. Ele roeu a poeira, as fotos, as páginas e suas dedicatórias “só não roeu o soluço imortal de vida que rebentava daquelas páginas” (ANDRADE, 2010, p. 74). Os versos finais colocam-nos diante do combate entre material e

imaterial, entre o que passou e o que ficou guardado na memória, lugar de onde brota os assuntos que são matéria de poesia.

Esse confronto também é uma constante em “Remissão”, publicado em *Claro enigma*, no qual o sujeito lírico imerge de um momento introspectivo acerca da engrenagem de seu ato criativo:

Tua memória, pasto de poesia,
tua poesia, pasto dos vulgares,
vão se engastando numa coisa fria
a que tu chamas: vida, e seus pesares (ANDRADE, 2007, p. 248).

Como é possível observar no trecho acima, a vida com seus sabores e dissabores, com seu interminável passar de dias, o hoje que logo mais será ontem, e o amanhã que em breve será hoje, é o pasto que alimenta sua poesia. A frieza das coisas só incomoda os fatos enquanto estão no tempo presente, quando ainda só são acontecimentos. Depois de selecionadas pelo sujeito lírico ecoa pelos ares, não é mais um momento, é eternidade. Do exímio trabalho com a linguagem, nasce seu contentamento que encerra e anula qualquer pressão exercida pelo tempo. Já não há mais passado e presente, tudo se esvairá pelo lugar mais íntimo, e profundo. Sua poesia sobreviverá, ela ecoará pelos ares, ele será para sempre, uma espécie de “Resíduo”, poema construído a partir da afirmação de que cada experiência é incomum e necessária.

De tudo sempre ficará alguma coisa, ainda que pouca, haverá de ficar. Os indícios são de que, algumas situações, independem da razão ou vontade do sujeito lírico que, quer queira, quer não, deixarão seus resíduos:

Ficou um pouco de tudo
no pires de porcelana,
dragão partido, flor branca,
ficou um pouco de ruga na vossa testa,
retrato.

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

na consoante?
no poço? (ANDRADE, 2007, p. 158-159).

As afirmações são sobrepostas umas às outras. O sujeito lírico confirma a incidência dos fatos e coisas sobre ele, mostra-se consciente do poder que esses fatores exercem sobre ele e todos outros. No entanto, quando o assunto é o que ficaria dele nos lugares, nas pessoas, no tempo, as informações são dadas a partir de um questionamento. Se fica um pouco de tudo em todos, por que não ficaria alguma coisa dele? Ao que ele completa com a informação de que uma parte oscila e corre solta pelas embocaduras dos rios, e a outra parte não está nos livros, uma espécie de poética da negação. O que não foi escrito corrobora em seu favor, uma afirmação de que o espaço do não dizer prepara o terreno que, mais tarde, será dito. Escolher entre o que merece o centro de sua poesia e o que não deve ser escrito é uma restrição.

Ao anunciar que “um pouco: não está nos livros”, não obstante, reconhecemos que os acontecimentos passam por um processo de seleção. A partir de sua memória, o poeta escolhe os acontecimentos que merecem ganhar forma. É importante que destaquemos, mais uma vez, o caráter universal assumido pelo que era apenas memória individual. Ao assumir a dimensão estética, o que era individual se transforma em coletivo.

E de tudo fica um pouco.
Oh abre os vidros de loção
e abafa
o insuportável mau cheiro da memória (ANDRADE, 2007, p. 159).

O abre e fecha do vidro que protege os acontecimentos que resguardam o mau cheiro da memória aponta para a direção de alguém ciente de que os acontecimentos guardados cheiram mal porque desassossegam, incomodam. Ademais, como o título do poema já sugere, por resíduo a língua portuguesa compreende aquilo que sobra. O primeiro verso da estrofe final do poema reafirma a imagem de sujeito lírico inquieto, perpassado pelas agitações provocadas pelas lembranças: “Mas de tudo, terrível, fica um pouco” (ANDRADE, 2007, p. 159). A efemeridade de alguns momentos independe de sua vontade. Os questionamentos, feitos ao longo das estrofes, apresentam-nos um ser atento aos pequenos detalhes diários, para o qual as situações escorrem como a água que pinga da torneira.

Do encanamento de sua memória escorrem lugares, acontecimentos, coisas e pessoas que relevantes, ou não, terrivelmente visitam o terreno da recordação, marcam os acontecimentos, deixam resíduo, assumem a condição de memória viva. Situações que uma a uma compõem a engrenagem à qual o poeta denominou “A máquina do mundo”. A máquina é renunciada por um sujeito lírico que desenganado caminha, ainda que devagar. Sua marcha perdeu o ritmo, seus passos são lentos e a noite, que assume a condição de trevas, dificulta ainda mais a travessia de uma estrada que é pedregosa. As primeiras três estrofes instauram-nos diante deste ser, cuja descrição do som de seus sapatos nos dá conta de sua condição, frente àquele momento, pausado e seco. A pedra no caminho, tão cantada antes, transformara-se em muitas, uma estrada de pedras. A atmosfera sombria, sugerida pela cor chumbo do céu, dissolvia e fragmentava. Pronto, é nesse contexto, numa estrada de Minas, que a máquina do mundo se entreabre. Sua chegada não passa despercebida, vem em majestade e acompanhada de um clarão. O convite é para um embarque em direção ao enigmático, uma viagem transcendente, que possibilitaria o desvendar de tudo o que assolava e desiludia o sujeito lírico, um mergulho em busca da explicação da vida. Sobre o que Villaça (2006) afirma:

“A máquina do mundo” exhibe logo sua ambição maior, pelo tema épico, pela extensão e pela densidade do estilo tão deliberadamente classicizado. Considerando-se a origem modernista de Drummond, a trajetória de seu *gauchismo*, de suas ironias, de seu humor, de sua negatividade, de suas imersões na “vida besta” (VILLAÇA, 2006, p. 88, grifos do autor).

Como pudemos observar no excerto, a máquina do mundo se entreabriu, antes de qualquer coisa, para o próprio poeta. Este poema, que segundo Santa’Anna (1992, p. 240) pode ser dividido em movimentos diversos – a aparição da máquina, a fala e o recolhimento, é uma representação das inquietudes que permeiam a obra drummondiana. Os anseios do sujeito lírico são a figuração do sentimento do poeta provocando a fusão entre o aspecto interior, seu estado de espírito, os eventos externos no qual ele vê-se envolvido, e o universo ontológico:

[...] Abriu-se em calma pura, e convidando
quantos sentidos e intuições restavam
a quem de os ter usado os já perdera

e nem desejaria recobrá-los,
se em vão e para sempre repetimos
os mesmos sem roteiro tristes périplos,

convidando-os a todos, em coorte,
a se aplicarem sobre o pasto inédito
da natureza mítica das coisas,

assim me disse, embora voz alguma
ou sopro ou eco ou simples percussão
atentasse que alguém, sobre a montanha,

a outro alguém, noturno e miserável,
em colóquio se estava dirigindo:
“O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,
esse nexo primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste ... Vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo (ANDRADE, 2007, p. 301-302).

A porta aberta é um convite para um mergulho que assume um caráter epifânico. Entrar na máquina do mundo é mergulhar em si, uma vez que sua engrenagem é permeada de assuntos e situações que envolvem esferas físicas e metafísicas. Depois de descrever os pontos e paradas da viagem, o sujeito lírico apresenta a sua situação: alguém que outrora alimentara o desejo de embarcar nessa aventura, desvendar seus mistérios. Contudo, naquele momento, outro ser habitava nele e, esse novo morador, passou a comandar suas vontades e, embora a porta da máquina estivesse aberta, ele estava fechado em si mesmo. As estrofes finais remontam o cenário das três iniciais, na estrada pedregosa de Minas, ainda vagaroso seguia sua caminhada, enquanto a máquina, depois de repelida, se recompôs e partiu. Ao recusar-se a fazer a viagem, o poeta nos dá os indícios de que optou por sua condição humana. Mergulhar no mundo seria, pois, partir em busca de compreensão geral de tudo, daí ele optar por transcender através de seu engenho, a poesia.

A propósito dos elementos metafísicos, as impossibilidades regem a orquestra do poeta e, por conseguinte, dão vida a poemas estritamente dialéticos. Suas inquietudes, não obstante, podem ser flagradas no poema “José”, publicado em 1942, no livro homônimo, no

qual diante das atrocidades vivenciadas ante o espetáculo da Segunda Guerra Mundial, o sujeito lírico, mais uma vez, se ocupa das mazelas que afligem o poeta, na sua condição de indivíduo. O caráter reflexivo de sua poesia é acentuado na medida em que o enredo se desenvolve, uma vez que há, em sua perspectiva, estrofes inteiras constituídas de perguntas, arrebatadas com o verso de abertura “e agora, José?” (ANDRADE, 2007, p. 106).

A materialização de um sujeito lírico registrado pela alcunha de “José”, coloca-nos diante de um ser que é ele mesmo e outros tantos, sua voz ecoa através da voz do poeta Carlos Drummond de Andrade, mas se legitima como representação de muitos Josés:

E agora, José?
 A festa acabou,
 a luz apagou,
 o povo sumiu,
 a noite esfriou,
 e agora, José?
 e agora, você?
 você que é sem nome,
 que zomba dos outros,
 você que faz versos,
 que ama, protesta?
 e agora, José? (ANDRADE, 2007, p. 106).

O lugar é comum, os medos e anseios desse José são também de toda uma coletividade, que fragmentada e indiferente, por vezes, sequer reconhece sua condição. A segunda estrofe apresenta, a partir da negação, a direção contrária das coisas que circundam e compõem as interrogações que tecem a teia do poema:

Está sem mulher,
 está sem discurso,
 está sem carinho,
 já não pode beber,
 já não pode fumar,
 cuspir já não pode,
 a noite esfriou,
 o dia não veio,
 o bonde não veio,
 o riso não veio,
 não veio a utopia
 e tudo acabou
 e tudo fugiu
 e tudo mofou,
 e agora, José? (ANDRADE, 2007, p. 106).

Os questionamentos feitos pelo sujeito lírico, bem como a exposição de suas impossibilidades, instauram sua poesia sobre o terreno da negação. Se todas as respostas fossem dadas, e se todas as dúvidas resolvidas, já não haveria espaço para o seu eu, e muito menos para a sua poesia, construída a partir de sua autorreflexão. A penúltima estrofe é assinalada por uma sucessão de versos no modo subjuntivo, que interpostos uns aos outros listam possíveis soluções, sendo o último deles a morte. No entanto, o oitavo verso, o penúltimo verso é introduzido pela conjunção adversativa “mas”:

Se você gritasse,
se você gemesse,
se você tocasse
a valsa vienense,
se você dormisse,
se você cansasse,
se você morresse...
Mas você não morre,
você é duro, José! (ANDRADE, 2007, p. 107).

O desfecho do poema coloca-nos, novamente, em uma atmosfera obscura. Feito bicho, na escuridão do mato, o sujeito lírico prossegue sua marcha. Sem possibilidades de redenção, sem um cavalo preto para fugir a galope, metáfora poética para uma solução imediata, ele continua: “você marcha, José!/José, para onde?” (2007, p. 107). O percurso da *persona* lírica é a marcha do mundo.

Os poemas analisados instauram-nos sobre o terreno da valoração estética que as restrições conferem à poética drummondiana. Nessa perspectiva, em se tratando do caso Drummond, os versos iniciais que desencadeiam nos demais, podem ser compreendidos como um sopro, fruto da inspiração. Do início ao final, o poeta, bem como os outros artistas, em um ato consciente, durante o processo de criação, podem valer-se de outros meios que corroborem com seu anseio de produção. Desse modo, como sugere Byron (*apud* Elster, 2009, p. 270), os primeiros versos, quando sofrem, sofrem restrições mais fracas e este grau vai aumentando na medida em que se aproxima dos versos finais, visto que depois de atender ao devaneio do autor, o texto precisa também abarcar o devaneio do leitor.

Assim, partindo do pressuposto de que uma obra de arte pode contribuir para o desenvolvimento de nossas reações pessoais, acreditamos, pois, que a produção poética de CDA nasce de suas inquietudes, passa pelo crivo das restrições, oscila entre consciente e inconsciente, efeitos artísticos que se combinam, podendo provocar, ou provocando, o

devaneio conjunto, sugerido por Dorothy Parker (apud ELSTER, 2009, p. 237). Um passeio pela produção poética drummondiana permite-nos verificar a importância das contingências às quais o poeta se submete para a sua produção. Sua criação poética, segundo a perspectiva de Jon Elster (2009), nasce de uma estratégia de autorrestrrição. Ao fazer dos acontecimentos diários a matéria de sua poesia, Carlos Drummond de Andrade faz da confissão a saída para sua incapacidade de dizer-se. Diante do exposto, compreendemos então que, tudo que sempre precisou dizer, disse pelos versos. Nessa esteira, a leitura de sua poética seria a leitura de sua vida.

A fortuna crítica drummondiana evidencia, o tempo todo, uma relação profunda entre a formação do poeta mineiro e seu fazer poético. As estradas pedregosas de Minas Gerais foram, sem sombra de dúvidas, o chão da poesia de CDA. Ademais, como vimos ao longo deste trabalho, as restrições às quais ele se submete, ao longo de seu processo criativo, são apresentadas a partir de alguns elementos. Em seus versos, há muitos fatos, situações, lugares e pessoas, que aparecem para que, simultaneamente, o poeta cumpra seu ofício criativo, mas que também revelam seu modo de ser. Não obstante, como já afirmamos anteriormente, suas experiências individuais tornaram-se universais, visto que ao ganhar forma estética uma experiência única, individual, tão logo assume configuração poética transcende o particular.

Diante do exposto, acreditamos, pois, que Drummond só se afirmou como tal a partir de sua formação, seja ela formal ou informal. Davi Arrigucci Jr (2002) faz uma declaração acerca da relação personalidade e estilo de escrita que corrobora para afirmação de nossa tese:

Parece que foram trabalhados com a discrição irônica que o autor trazia do interior de Minas. Discrição ou timidez, a reserva era um misto de confiança e acinte, de confissão e agressão, supondo sempre um Eu reflexivo atrás do Eu, com o efeito paradoxal de mudar substancialmente a direção do próprio senso de humor, na sua combinação insólita de graça ferina com gravidade. (ARRIGUCCI JR, 2002, p. 28).

O excerto supracitado faz referência à obra de CDA de maneira bem associada a sua personalidade, além de aludir ao que Arrigucci Jr denominou “lírca reflexiva” drummondiana. Grande parte dos poemas analisados por nós comprovou a tese apresentada acima, em que afirmamos que a obra poética drummondiana pode ser compreendida como um espaço de confissão, uma vez que sua poesia, geralmente, nasce de sua incapacidade de

comunicar-se oralmente. Devemos somar a isso a discrição irônica, também fruto de sua personalidade, que confere à sua poética a condição de emblemática, haja vista que seus poemas são além deles, o reflexo de outra dimensão escondida. Sem temática pré-estabelecida, ou padrões definidos, sua poesia sai de Itabira do Mato Dentro, percorre as cidadezinhas mineiras, preservando suas peculiaridades; se alarga durante sua passagem por Belo Horizonte e, por último, alcança seu patamar mais elevado na cidade do Rio de Janeiro.

O caminho feito por Drummond é também percorrido por sua poesia, o que, mais uma vez, vem ao encontro de nossa proposta. Longe de nós a pretensão de afirmar que estamos diante de um poeta biográfico, pelo contrário, o que nos propomos ao longo desta pesquisa foi evidenciar a importância da formação do poeta para o seu processo criativo, com vistas a comprovar que as experiências vivenciadas por ele foram cruciais para o nascimento do ser poético, bem como para sua afirmação. Assim esperamos ter alcançado o objetivo de evidenciar que os movimentos da poesia drummondiana são resultado da movimentação do próprio poeta, enquanto sujeito criador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluído este trabalho, queremos evidenciar a relação entre vida e obra de CDA, deixando claro que, como já dissemos outras vezes, esta pesquisa não foi realizada tendo como base a perspectiva biográfica. Longe de nós a pretensão de afirmar que seus poemas retratam sua vida. Embasados em Longino (1996), cujo tratado explica que a formação de um poeta se afirma como tal a partir do que, a princípio, seria dom, mas que, diante de algumas impossibilidades do discurso, ele procura trabalhar a técnica de dizer-se por meio de versos, visitamos parte da obra drummondiana com o intuito de investigar como ocorre esse processo de criação e o que o motivou a versar de uma maneira e não de outra.

Nesse sentido, é necessário que mencionemos ainda que também não tivemos como objetivo afirmar que a poesia de Drummond, ou de qualquer poeta, só seja possível pelos acontecimentos que compõem sua biografia. Entretanto não podemos negar a presença desta na formação do poeta, pois de certo modo, esta condição lhe permite tratar com maior rigor estético a sua obra. Em sua formação clássica, romântica e modernista, CDA permitiu operar com possibilidades distintas, por isso são inúmeros os registros que indicam a confissão como estratégia de criação drummondiana.

Desse modo, trouxemos para este trabalho, com o intuito de expandir a pesquisa sobre CDA, as concepções teóricas de Jon Elster (2009), segundo o qual diante de uma gama de possibilidades, ao criar para si algum tipo de restrição, o escritor busca benefícios próprios, uma vez que, na linha de força do teórico, em arte “menos é mais” (2009, p. 223). No decorrer do trabalho, tratamos das possibilidades e convenções no âmbito poético, no qual essas convenções são compreendidas como tentativas de maximização do valor artístico. Assim, no caso específico do poeta mineiro, a confissão seria, pois, a estratégia utilizada por ele para dizer-se.

Ademais, constatamos que a confissão, processo constante na obra de Drummond, é, de fato, uma das autorrestrições impostas por ele. Um passeio por sua obra é, portanto, também um passeio por sua vida, prova disso é a evocação do sujeito Carlos presente em alguns de seus versos, como já destacamos. Outra observação relevante, nesse contexto, são suas declarações de que a vida o fez poeta na medida em que lançou mão de seus versos para exprimir as sensações e emoções que lhe inquietavam: “Fiz da minha poesia um sofá de

analista. É esta a minha definição do meu fazer poético” (DRUMMOND apud MORAES NETO, 2010, p. 59). Para destacar o que afirmamos no decorrer de nosso trabalho, recorreremos a uma declaração do próprio Drummond que, ao ser questionado por Geneton Moraes Neto (2010, p. 60, grifos nossos) sobre seu fazer poético, afirmou: “Acho que minha poesia é cheia de imperfeições [...] eu próprio me faço muitas restrições”.

No capítulo denominado *Menos é mais: criatividade e restrição nas artes*, Jon Elster (2009) faz uma série de observações relacionadas a esse respeito, em que postula sobre a grande gama de possibilidades que a escolha de uma determinada restrição pode abrir. Segundo o teórico: “Quando um artista escolhe sofrer restrições, devemos supor que é porque acredita que se beneficiará artisticamente por ter um conjunto menor de opções” (ELSTER, 2009, p. 224). Assim, acreditamos que as restrições impostas por CDA, ao seu fazer poético, tanto atenderam aos seus anseios, uma vez que foram estabelecidas a partir de suas impossibilidades, quanto contribuíram, de forma direta, para o resultado de sua poética. É como Elster sugere: quanto menores as possibilidades de criação, maiores as possibilidades de restrição. Ao tratar sua criação poética como um espaço de confissão, CDA supre seu traquejo em lidar com a imaginação e, ao mesmo tempo, arrebatou o leitor para junto de si, colocando-o do outro lado do divã, e é nele, leitor, que a obra se realiza.

No ensaio *O xis do problema*, Arrigucci Jr (2002, p. 15-22) denomina de mediativa a lírica drummondiana. Segundo ele, a poesia de CDA pode ser compreendida como um espaço de mediação entre o mundo exterior e o que o poeta denomina “sentimento do mundo”, fruto de sua reflexão interna e da composição orgânica dos fatos. Sua lírica reflexiva seria, pois, o fruto de sua incomunicação, dado que a personalidade reservada conferiu à poesia drummondiana um tom de proximidade. Daí sua poética do cotidiano ser também a poesia do outro, a poesia brasileira de cada dia.

A esse propósito, o da relação vida e obra, é preciso que consideremos ainda, que logo nos versos de abertura de sua primeira obra publicada, *Alguma poesia* (1930), nos versos iniciais de “Poema de sete faces”, seu eu lírico apresenta-se como sendo predestinado ao alheamento. No poema, por ocasião de seu nascimento, seu anjo da guarda, um anjo anormal – torto – faz o anúncio: “Quando nasci um anjo torto” (DRUMMOND, 2007, p. 05). Princípio que reconhecemos em muitos outros poemas, tal como “Confidência do itabirano”, publicado na obra *Sentimento do mundo* (1940), no qual o poeta confessa, a partir de uma série de características externas e internas, relacionadas à cidade de Itabira e sua formação cultural,

que muitos desses fatores contribuíram, diretamente, para a construção de sua formação, enquanto ser e, por conseguinte, poeta.

Observamos que, nos poemas drummondianos, as experiências individuais tornam-se universais, visto que ao ganhar forma estética, uma experiência única, individual, tão logo assuma configuração poética, transcende o particular. Assim, o que esperamos como resultado para este trabalho, é o fato de enfatizar que a restrição, no caso de Drummond, é uma estratégia autoral, uma vez que sua educação estética lhe confere a capacidade de tratar de temas comuns com o rigor da técnica.

Entre os vários estudiosos da poética drummondiana, Antonio Candido (1995) comenta a respeito do processo criativo de CDA. Segundo o crítico, as inquietudes que regem sua poesia são advindas da exposição da personalidade do poeta. Além disso, são essas inquietudes que regem o núcleo de sua obra, provindo umas das outras, cruzando-se e parecendo emanar de um egotismo profundo, cujo resultado é “uma espécie de exposição mitológica da personalidade”. (CANDIDO, 1995, p. 112).

Candido (1995) corrobora o que evidenciamos da poesia de CDA. O poeta fala de perto ao seu leitor porque trata de inquietudes que não são só dele, são os anseios da vida besta. Não obstante, a sensação de inquietação provocada pela leitura dos poemas drummondianos ser compreendida à luz de Longino, nós, leitores, temos tendência a nos reconhecer dentro do sublime produzido pelo outro, neste caso a poesia drummondiana. Ele trata do momento em que, como já citamos, uma confissão individual toma dimensão universal: “Pois a natureza de certa forma, sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu.” (LONGINO, 1996, p. 51).

Nesse sentido, essa observação nos remeteu, como já o dissemos no corpo do trabalho, à questão do público, uma vez que só depois de construir sua ideia de leitor o autor poderá escrever de modo a agradá-lo. Em Drummond, não obstante, encontramos, na escolha das restrições, o leitor também figurando como peça central, por isso o sentimento de identificação.

Ao término desta pesquisa, compreendemos, portanto, que a força poética drummondiana é resultante do trabalho elaborado do verso somado à necessidade constante de expressão dos sentimentos, tanto dos sentimentos já vividos quanto das experiências projetadas. Adepto da tese de que a vida é matéria de poesia, usou a confissão como saída

para sua suposta falta de imaginação. Sua natureza recatada, o fez resguardar-se sob uma couraça sustentada pela âncora de que a matéria de sua poesia era, em suma, tudo o que pensava e sentia.

Seu sentimento de incompletude, como assinalou Villaça (2006, p. 111), deu vida à *persona* poética autodenominada *gauche*. Assim, o estilo de escrita e, conseqüentemente, a criação poética, tão singulares, alcançados por CDA, só se fizeram possíveis a partir do processo contingencial estabelecido por ele. Assim, auto-restrições às quais o poeta submeteu-se, ao longo de seu processo de criação, fizeram de sua poética um espaço de confissão, no qual vida e obra se encontram.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 65-89.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro, Americ-Edit, 1944.

_____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

_____. *Alguma Poesia: o livro em seu tempo*. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2010.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

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

BAKTHIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Ivone Castilho Bendetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Existe uma escrita poética? In: _____. *Grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 37-46.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Tradução e prefácio de Célia Barretinni. São Paulo: Perspectiva S.A., 1979.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e Culturas brasileiras. In _____. *Dialética da colonização*. 3 ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995. p. 308-345.

_____. Poesia e resistência. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 139-192.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Carlos Drummond de Andrade. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 27, out. 2012.

CAMPOS, Renato Carneiro. *Ideologia dos poetas populares*. Recife: Funarte, 1977.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 93-122.

_____. A literatura e a vida social. In: _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000. p. 17-36.

_____. Estímulos da criação literária. In: _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000. p. 37-46.

CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: a biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Globo 2012.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1968.

ELIOT, T. S. A função social da poesia. In: _____. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972. p. 28-42.

ELSTER, Jon. *Ulisses liberto: estudos sobre racionalidade, pré-compromisso e restrições*. Tradução de Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. Tradução de Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosanaif, 2006.

LAUB, Michel. Acontecimento e memória. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Carlos Drummond de Andrade. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 27, out. 2012. p. 33-55.

LONGINO. *Do sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MENEZES, Marcos Antônio de. Quadros parisienses na obra poética de Baudelaire. *ArtCultura*. Uberlândia: EDUFU, 2002. v. 4, n. 4. p. 107-116.

_____. Baudelaire: crítico do progresso. *ArtCultura*. Uberlândia: EDUFU, 2002. v. 4, n. 4. p. 59-64.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio; SECCT, 1975.

_____. A responsabilidade social do artista. In: _____. *A razão do poema*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 237-242.

_____. *Verso universo em Drummond*. 3. ed. São Paulo: É realizações, 2012.

MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MORAES NETO, Geneton. *Dossiê Drummond*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2010.

PLATÃO. *Íon*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

POUND, Ezra. *Abc da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 23-31; 63-68; 111-118; 119-124. (Primeira parte: Capítulo I, Capítulo VIII; Segunda parte: Quatro períodos, Exercício.).

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental; Editora 34, 2005.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SANTIAGO, Silviano. (Sup.) Glossário de Derrida. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. "Infância". *Littera*. Rio de Janeiro, n. 6, set-dez, 1972.

_____. "Um gauche no tempo". *Littera*. Rio de Janeiro, n. 5, maio-ago, 1972.

_____. "Para ler Drummond". *Leia*, São Paulo, set. 1987.

SCHMIDTKE, Alexandre Nell. "Os bens e o sangue": uma leitura do tema da família na poesia de Drummond. *Nau literária*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 1-21, jan/jun, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/7757/5777>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

SECCHIN, Antônio Carlos. Poesia e desordem. In: _____. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia e alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 17-20.

_____. Questões de crítica. In: _____. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia e alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 21-23.

_____. "A infância da poesia". *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 150, jul-set. 2002.

_____. Alguma polimetria. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Carlos Drummond de Andrade. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 27, out. 2012. p. 181-190.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da Poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969: 15.

TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond - a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. A variante expressiva: "Camond & Drumões". In: _____. *Camões e a poesia brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979. p. 239-262.

_____. O discurso poético de Drummond. In: _____. *A escrituração da escrita*. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. *O privilégio de ler Drummond*. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/media/centenarios5.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.