

MARIA LUIZA SILVA FIALHO

**A melancolia e a representação histórica em “Selo de Minas”, de Carlos
Drummond de Andrade**

Assis
2022

MARIA LUIZA SILVA FIALHO

**A melancolia e a representação histórica em “Selo de Minas”, de Carlos
Drummond de Andrade**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestra em Letras (Área de conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos.

Bolsista: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) / nº processo:130285/2020-0.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
(CIP) Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

Fialho, Maria Luiza Silva

F438m A melancolia e a representação histórica em "Selo de Minas", de Carlos Drummond de Andrade / Maria Luiza Silva Fialho. Assis, 2022.
131 f.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis

Orientador: Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos

1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987.
2. Melancolia na literatura. 3. Poesia brasileira.
4. Literatura moderna brasileira. 5. História. I. Título.

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: A MELANCOLIA E A REPRESENTAÇÃO HISTÓRICA EM “SELO DE MINAS”
DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

AUTORA: MARIA LUIZA SILVA FIALHO

ORIENTADOR: FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS (Participação Virtual)
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL-Assis

Prof. Dr. PAULO CESAR ANDRADE DA SILVA (Participação Virtual)
Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas / UNESP/Araraquara

Profa. Dra. SANDRA APARECIDA FERREIRA (Participação Virtual)
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL-Assis

Assis, 04 de fevereiro de 2022

A todas as mulheres pretas que vieram antes de mim, e a todas que ainda virão.

AGRADECIMENTOS

O trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq (processo n.: 130285/2020-0).

À Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP FCL/Assis por todo suporte fornecido.

Ao Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos por ter me ensinado tanto, me iniciado no mundo da pesquisa, e por partilhar da sua amizade e amor por Drummond e pela poesia.

A todos os professores que me incentivaram e alimentaram em mim o amor pela literatura.

Ao Leonardo, por me ouvir, me apoiar e me dar todo o suporte.

À Dona Teresa e ao Seu Juraci, por me criarem, suportarem os meus sonhos e minha ausência com paciência.

À Regina, por me ensinar a ler e, por me incentivar a gostar de literatura.

À Sara, Thalita, e José Lucas pela amizade e apoio emocional.

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieto, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira.

Carlos Drummond de Andrade, 2015, p. 24.

FIALHO, Maria Luiza Silva. **A melancolia e a representação histórica em “Selo de Minas”, de Carlos Drummond de Andrade**. 2022. 131 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Vida Social) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2022.

Esta proposta de pesquisa visa considerar a composição da melancolia e dos elementos históricos em *Claro Enigma* (1951), de Carlos Drummond de Andrade, especificamente em “Selo de Minas”, umas das partes do livro de 1951, em que as imagens do passado como ruína demonstram, por meio da linguagem melancólica, a relação do autor consigo e com sua cidade natal. *Claro Enigma* se apresenta dentro da crítica literária como uma obra densa, que detém em si algumas outras “obras”, dada a profundidade com que é abordada cada uma de suas sessões. Portanto, é necessário um estudo que se debruce sobre suas temáticas, voltadas à infância em Itabira, à relação com a família e o espaço. “Selo de Minas”, tal como a obra completa, compartilha de temas elevados, carregados de poéticas negativas e alegorias do que se passou e se tornou história. Pretendemos investigar as imagens que revelam as intersecções entre antiguidade e modernidade, o sagrado e o profano, o que é belo e o que é grotesco. Analisaremos imagens carregadas de intenção alegórica, em que a significação da palavra se multiplica, ao mesmo tempo que cria brechas para a contemplação da ausência, esbarrando, inevitavelmente, em um sentimento melancólico. A *gaucherie* de Drummond remete à melancolia do sem-lugar: o poeta que se sente sem espaço dentro de qualquer configuração e busca se encontrar, resgatando a marca de Minas, o selo do espaço que o formou quanto pessoa. Portanto, há em “Selo de Minas” um profundo resgate pessoal do poeta, que busca resgatar sua relação com o espaço. O poeta reconhece na ruína dos casarões e igrejinhas um meio de conhecer o passado e de compreender o presente. Ele se coloca como um espectador cuja missão é relatar as visões que se formam sobre uma fantasmagórica Minas no século XX, valendo-se de um resgate aprofundado da memória, do dissoluto e do mitológico. Suas inquietações se transferem para a província e para os elementos interiores e como resultado, temos cinco poemas que resgatam a história como ruína, e a melancolia, como único prisma para interpretação do mundo moderno.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade. Melancolia. História. Poesia Brasileira. Literatura moderna.

FIALHO, Maria Luiza Silva. **Melancholy and historical representation in “Selo de Minas”, by Carlos Drummond de Andrade.** 2022. 131 f. Dissertation (Master's in Literature and Social Life) – Universidade Estadual Paulista, University of Sciences and Letters, Assis, 2022.

ABSTRACT

The present research aims to consider the composition of melancholy and historical elements in *Claro Enigma* (1951), by Carlos Drummond de Andrade, mainly "Selo de Minas", one of the parts of the 1951 book, where the downfall of the past demonstrate, through melancholic language, the author's relationship with himself and his hometown. "Claro Enigma" is presented within literary criticism as a deep work, which holds in itself some other "works", given the depth in which each section is approached, and therefore, it is necessary a study that focus on its themes, as his childhood in Itabira, the family relationship and and its environment. "Selo de Minas", like the entire work, shares elevated themes, loaded with negative poetics and allegories of what has passed and became story. We will investigate the images that reveal the intersections between antiquity and modernity, the holy and the profane, what is beautiful and what is dissolute. We will analyze images loaded with allegorical intentions, where the meaning of the word multiplies, at the same time that it creates gaps for the contemplation of absence, inevitably running into a melancholic feeling. Drummond's gaucherie refers to the melancholy of the placeless: the poet who feels without space within any configuration, and seeks to find himself, rescuing the mark of mines, the seal of the environment that had formed him as a person. Therefore, there is in "Selo de Minas" a personal rescue of the poet, as he seeks to rescue his relationship with the environment. The poet recognizes in the ruin of big houses and small churches, a mean to know the past, and also to understand the present as a spectator whose mission is to report the visions that are being formed about a ghostly Minas, in the 20th century, making use of history for a deep rescue of memory, of the dissolute and the mythological. His inquietudes are transferred to the province and interior elements and as a result we have five poems that rescue history as ruin, and melancholy as the only prism for the interpretation of the modern world.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade. Melancholy. History. Brazilian poetry. Modern literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CLARO ENIGMA E OS TEMAS DA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE	20
1.1 A recepção crítica de <i>Claro Enigma</i> à luz do itinerário de <i>Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas</i> , de Vagner Camilo	20
1.2 O princípio-corrosão, por Costa Lima	25
1.3 O motivo do <i>gauche</i> e a leitura de Affonso Romano de Sant'Anna	26
1.5 As inquietudes na poesia de Drummond, por Antonio Candido	41
2 MELANCOLIA, HISTÓRIA E MEMÓRIA	50
2.1 Melancolia: busca pela apreensão de um conceito	50
2.2 Espaço e memória	59
2.3 Esquecimento, melancolia e história	69
3 VARIAÇÕES DA MELANCOLIA E HISTÓRIA EM “SELO DE MINAS”	74
3.1 Os elementos religiosos e a melancolia, em “Evocação Mariana”	75
3.2 Os fragmentos da história em “Estampas de Vila Rica”	79
3.3 Dissolução e melancolia em “Morte das Casas de Ouro Preto”	91
3.4 A poética das ausências em “Canto Negro”	99
3.5 A memória e o <i>gauche</i> em “Os bens e o sangue”	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS	130

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é dedicada ao estudo do tema da melancolia e da representação da história em “Selo de Mina”, seção da obra *Claro Enigma* (1951), de Carlos Drummond de Andrade. Considera-se o plano em que as imagens do passado como ruína e dissolução, e as características da modernidade, interligam-se numa dicção melancólica, que atesta a consciência da perda. *Claro Enigma* (1951) figura junto à crítica literária como uma obra densa, que detém em si algumas outras “obras”, dada a profundidade com que é desenvolvida cada seção nela presente. *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951) admite uma leitura dedicada aos temas elevados que perpassam a obra, marcados pela poética negativa e por alegorias da história, que parecem rondar aspectos relacionados à experiência da *persona* lírica desenvolvida em outras obras de Drummond. O histórico familiar, a infância provinciana, as reminiscências do passado rural, em que avultam sombras do latifúndio, da decadência do ciclo do ouro e da escravidão, são temas que, em *Claro Enigma* (1951), surgem envoltos por um halo densamente melancólico, especialmente em “Selo de Minas” (ANDRADE, 1951).

Nesta pesquisa, propomo-nos investigar as imagens que revelam interseções entre o antigo e o moderno, além daquelas carregadas de intenção alegórica, pautando-nos nas temáticas da dissolução e da ruína à medida que nos aprofundamos em assuntos caros à poesia do itabirense. Motes como a *gaucherie*, a relação com a família e a terra natal, retomam espaços que reincidentem em “Selo de Minas”. Drummond, que passou por um longo processo de autoconhecimento para que de fato se fizesse “fazendeiro do ar”, busca em “Selo de Minas” revisitar o passado, acertando suas contas com seus antepassados. Ao criar sua própria *via crucis* pelas ruas de Ouro Preto, antiga “Vila Rica” e a primeira capital de Minas Gerais, as impressões, do passado e do presente da história viva, são captadas pelo poeta e transparecerem em “Estampas de Vila Rica”.

Conforme demonstra Vagner Camilo, no estudo *Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas: classicismo, melancolia e cosmovisão trágica na lírica de Drummond* (1999), para se pensar na poesia de *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951), é necessário considerar o livro em contraste com a obra anterior, *A rosa do Povo* (1945). De uma obra a outra, o engajamento político, a preocupação com o destino da sociedade e com os indivíduos, pautados num sentimento de empatia e compromisso social, dissolve-se

numa intensa melancolia, uma aceitação silenciosa e complexa do caráter inescrutável dos fenômenos do mundo e dos próprios limites da expressão poética. Abandona-se o desejo de gerar respostas e nasce, então, uma preocupação com fazer perguntas, tematizando as angústias e incertezas do futuro, em relação ao caminho dos homens e do próprio eu lírico.

A gratuidade e a autonomia conferida à obra, que se escreve por si mesma, ressalta, em contrapartida, certo desejo de omissão e descompromisso do autor, que se recusa à uma relação mais pragmática com a escrita, redundando, portanto, numa atitude bastante distinta da assumida pelo poeta engajado dos anos 40 — muito embora ele jamais tenha chegado a um comprometimento literário de sua poesia em prol de qualquer doutrinação político-partidária. A atitude descompromissada não é, na verdade, assim tão “gratuita”, mas antes, fruto de uma “desilusão” cujas “razões” o autor não chega a especificar, embora seja possível entrevê-las, quando diz caber aos homens procurar suas próprias razões de viver e não aceitar as que lhes são inculcadas como verdadeiras, no que deixa transparecer o ressentimento para com a militância e as imposições político-partidárias comentadas mais atrás (CAMILO, 1999, p. 67).

Em *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951), além da temática junto a qual se entreveem elementos como a melancolia e a busca frustrada pela contemplação da realidade transcendente, são expressivos os procedimentos de recuperação das formas clássicas do discurso poético, marcadas por arcaísmos linguísticos e uso de formas fixas, como sonetos, versos metrificados, esquemas de ritmo e rimas, conforme poderemos atestar a partir da análise do *corpus* selecionado. Desse modo, *Claro Enigma* (1951) se articula às preocupações próprias da poesia da modernidade, porém com motivos e meios de expressão cultivados no passado.

A obra de Octavio Paz, *Os filhos do barro* (1994), em seu capítulo “Tradição da Ruptura”, denota um ponto de vista sobre a modernidade, de fato, de grande pertinência para se considerar a relação de dissonância que *Claro Enigma* estabelece com a poesia de seu tempo, ao se opor às práticas contemporâneas e recuperar referências do passado:

A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para um instante após ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade (PAZ, 1994, p. 30).

O retorno que Drummond faz aos temas elevados e às metrificações, em *Claro Enigma* (1951), fez com que os críticos se surpreendessem com a postura adotada pelo poeta, conhecido por pertencer à escola modernista. Mas, se o modernismo se torna a tradição, ao menos naquele período, a transgressão está no de fato de ele romper com seus moldes, buscando algo novo. O novo, nesse caso, é um resgate do antigo, reforçando a tese de Paz (1994) com temas que esbarram na impossibilidade e nas preocupações da humanidade no século XX.

Por seu turno, *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951) foi uma obra que se afastou do estilo livre e coloquial dos modernistas, provavelmente motivado pelo desgaste e convencionalismo que o código modernista, com sua dicção humorística, livre e cotidiana, assumira àquele tempo, tornando-a um modelo para a poesia brasileira moderna. No lugar desses procedimentos amplamente cultivados pela poesia brasileira do século XX, a obra propõe uma linguagem grave, canônica e se debruça criticamente sobre o que se pode chamar de “grandes temas” da poesia, como a morte, o tempo, a realidade ideal, o absoluto, etc.

Dividindo-se em seis partes: “Entre Lobo e Cão”; “Notícias Amorosas”; “O Menino e os Homens”; “Selo de Minas”; “Os Lábios Cerrados” e “A Máquina do Mundo”, *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951) não retorna às formas da tradição por simples emulação, mas, aparentemente, para revisitar de modo crítico os conteúdos veiculados pelas formas da poesia do passado. Trata-se de conteúdos que guardam impasses, a exemplo da cisão entre possibilidade de criação poética e alcance do ideal, que parecem não ter sido solucionados pela tradição. Recuperar o passado, para Drummond (1951) acaba por ser um exercício empreendido não apenas para compreensão do indivíduo, mas da própria poesia. Em suas palavras:

À medida que a poesia deixar se levar pela nostalgia de tais “moldes antigos” ou insistir na reação contra ele decidirá, a meu ver, da sua liberdade conceitual, pois o regresso ao padrão arcaico ou transposto é quase sempre indício de uma tendência para a recapitulação histórica, para a volta a concepções e diretrizes intelectuais também suplantadas. Quero dizer: começa-se pela forma e chega-se ao fundo. Ora, acredito que as poetas se acautelarão contra o risco (ANDRADE *apud* CAMILO, 1999, p. 6-7).

A reação por parte da crítica foi pouco positiva, pois o abandono do moderno e o retorno aos temas clássicos da poesia, feitos pelo poeta, foram vistos como uma

traição ao movimento que colocou Drummond em destaque. A primeira recepção do livro de 1951 foi marcada pela ingenuidade da crítica da época e por uma intensa rejeição ao retorno de Drummond à técnica e à tradição. Ao que parece, a sutileza melancólica e histórica dos poemas de *Claro Enigma* (1951) passou despercebida pela sensibilidade de quem os leu.

De acordo com Vagner Camilo (1999), a voz de Drummond assume um tom agressivo no início de sua produção poética escondendo, por vezes, a sensibilidade do poeta. Quando jovem, protegido em sua ironia, vive dramas sucessivos ao longo de sua obra: a princípio, vê o mundo de maneira apartada, quase como um telespectador da realidade e, quando decide participar ativamente do cenário social e político da época, encontra diversos conflitos que culminam na incompreensão aguda que se instala perceptivelmente em *Claro Enigma*. Após essa experiência, o silêncio se torna a única saída na qual pode buscar salvação; os acontecimentos, parte importante da poesia drummondiana, abrem espaço para a discussão sobre o eterno, a morte, a história e o peso dela sobre nós (CAMILO, 1999).

Essa experiência se revela de forma clara em “Selo de Minas” (ANDRADE, 1951), pois as imagens melancólicas, que discutem a ruína como único meio de interpretar a história, surgem como símbolos e se tornam, ao longo do poema, alegorias. Ao visitar as igrejas, por exemplo, o leitor pode notar as experiências metafísicas do poeta, que sempre esbarram, de alguma forma, na impossibilidade de transcendência. O sublime litúrgico que nos envolve em “Evocação Mariana” (1951) nos acordará logo em seguida, quando o autor cita a jovem prostituta, que tal qual cristo, oferece seu corpo aos cristãos em “Mercês de Cima”, parte de “Estampas de Vila Rica”. Essas imagens de degradação e beleza são brechas para se apropriar da visão da história.

No primeiro capítulo, buscamos compreender em que clima se deu a recepção da obra, a partir da revisão da fortuna crítica feita por Vagner Camilo: *Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas* (1999). Camilo defende a hipótese de que *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951), antes de representar um retrocesso no itinerário modernista ou uma obra de evasiva em relação à história, encerra uma postura de resistência ao feitio autoritário assumido pela intelectualidade de esquerda naquele tempo, além de catalisar uma espécie de desencantamento diante do fracasso das utopias sociais do século XX. Segundo Camilo (1999), essa obra de Drummond (1951) atesta, também, uma orientação que visa explorar a mística da palavra poética, feita

tendência a partir daquele grupo de poetas contemporâneos de *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951), conhecido como geração de 45.

Com efeito, não apenas o estudo de Vagner Camilo (1999) como outros trabalhos célebres, por exemplo, o ensaio “Inquietudes da poesia de Carlos Drummond de Andrade” (1977), de Antonio Candido e “O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade” (1995), de Luiz Costa Lima, veem *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951) não como um retrocesso, uma obra extemporânea ou um caso de exceção na poética de Drummond, e sim como obra fulcral, em que assumem contornos maduros algumas tônicas constantes na poesia anterior a *Claro Enigma*, e se indiciam características da produção posterior do poeta.

No primeiro capítulo, buscaremos também discutir temas tradicionalmente abordados pela crítica de Drummond e sua relação com *Claro Enigma* (1951). Assim, consideraremos o princípio-corrosão postulado por Costa Lima (1995), a temática do *gauche*, analisada por Affonso Romano Sant’Anna. Já o tema da memória, e suas relações com as fases drummondianas, será discutido com base na obra *Passos de Drummond*, de Alcides Vilaça (2006) e, por fim, consideraremos a leitura de Antonio Candido (1977) sobre as inquietudes da poesia de Drummond.

O segundo capítulo será dedicado à discussão do conceito de melancolia e suas possíveis relações com a história, como investigação teórica subsidiária à interpretação do *corpus*. Nos dedicaremos a estudar a melancolia e a possibilidade de sua leitura como prisma de interpretação da história. Os estudos, nesse âmbito, foram amparados pelos ensaios *A tinta da melancolia* (2016), de Jean Starobinski; *Luto e Melancolia* (1917), de Sigmund Freud; *Sol negro: depressão e melancolia* (1989), de Julia Kristeva; *Saturno nos trópicos* (2003), de Moacyr Scliar, *O nascimento do drama trágico alemão* (1984), de Walter Benjamin, sendo que este último também serviu de referência para a conceituação da temática da ruína, juntamente com *Tese sobre o Conceito de História* (1940), também de Benjamin. Para a discussão do espaço e de sua ligação com a história, contamos com o texto de Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço* (1978). A memória e o espaço, na poética de Drummond (1951), caminham juntos e, portanto, o texto de Paul Ricoeur, *A memória, a história, o esquecimento* nos ajudará a traçar esse paralelo, finalizando o capítulo com *Tese sobre o conceito de História* (1940), de Walter Benjamin, para por fim, compreender o espaço como manifestação da ruína.

No terceiro capítulo, apresentaremos interpretações dos poemas munidas

pelas teorias com que trabalhamos anteriormente, gerando uma análise de “Selo de Minas” (ANDRADE, 1951) que considera a história e a melancolia como elementos integradores, dispostos em poemas que tocam, justamente, nas feridas abertas deixadas pela exploração do ouro, do ferro e das almas.

Drummond (1951) inicia “Selo de Minas” com “Evocação Mariana” e é por esse poema que também iniciamos as considerações sobre *corpus*. Numa atmosfera religiosa, o leitor é transportado a Minas, adentrando uma igreja pobre e vazia, com um tom etéreo, o que lhe permite compartilhar de uma experiência metafísica segundo a qual os tetos, pintados para se mesclarem ao céu, numa idealização paradisíaca, elevam o edifício consigo, e proporcionam a plena experiência do sublime, da elevação pela graça. Evocando elementos melancólicos e de plasmação da modernidade, reconhecemos na abertura de “Selo de Minas” (ANDRADE, 1951) o tom sombrio que paira sobre *Claro Enigma* (1951) como um todo, acentuando-se especialmente no dogma, no tom penitente adotado pelo poeta.

Em seguida, em “Selo de Minas” (1951), formam-se, por meio de fragmentos, a história de Minas, que transparece nas “Estampas de Vila Rica” a partir de poemas que divisam as reminiscências da antiga capital de Minas Gerais nas impressões suscitadas pela Ouro Preto do presente. Começamos quase que com uma constatação: aqui os mortos residem e possuem voz. Tudo que se apresenta pertence aos mortos do Carmo, eles estão presentes em tudo, em toda matéria física, reencarnando, de certo modo, nos azulejos, no ouro da talha, nos altares. Atua como o historicista explicado por Benjamin (1987), apresentando-nos essa imagem “eterna” do passado e tornando-o uma experiência única. De acordo com a “massa dos fatos”, termo de Benjamin, Drummond recria o espaço de vida física daquela igreja por meio do artifício da morte, ou melhor, por meio daquilo que já foi vida. A história não é mais contada pelos vencedores. Ela é escrita pelas mãos do *gauche*.

Ainda dentro de “Estampas de Vila Rica” (ANDRADE, 1951), a partir da leitura de “São Francisco de Assis” (1951) é possível seguir a rota provinciana segundo o percurso estabelecido pelo poeta. Pelo olhar de recusa de Drummond eclode uma linguagem sublime como acesso a uma forma superior de experiência em que a beleza ocupa o lugar deixado pelo vazio do sagrado ausente. Antecipadamente, a ideia de recusa ao maquinismo, ao alvo desejado, que será reforçada ao final do livro com o poema “A Máquina do Mundo” (1951), nasce como uma ideia e para sobre as possibilidades dessa elevação. A religião se presentifica no ambiente provinciano

dentro da obra do poeta (ANDRADE, 1951) e sua força social alcança os patamares místicos, apenas possíveis naquele tempo-espaço no interior de Minas. A conhecida igreja se torna palco para o encantamento e o belo, embora esbarre na impossibilidade, como todo o ideal no espectro do século XX.

Em seguida, na terceira parte do poema, o leitor se depara com a Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia, de um ponto de vista muito menos sacro, deposto do encanamento anterior. O poeta se refere às jovens prostitutas como os “anjos caídos” (ANDRADE, 1951), incapazes de serem recolhidos, retornados à sua inocência. Há uma mistura de elementos religiosos e mundanos, que criam contrapontos interessantes ao fragmentar inocência e pecado e uni-los de maneira dilacerante. “Mercês de Cima” (1951) nos apresenta como retrato da decadência moral e física do espaço, desnudando Minas como poucos autores são capazes de fazer com suas musas. As facetas desse ambiente, que se descobre em meio à poesia drummondiana (ANDRADE, 1951), revelam-se transfiguradas, imperfeitas e reais, e delas resta um sabor amargo na boca e uma impressão devassada.

Na quinta parte de “Selo de Minas”, são descritas as ruas pedregosas de Ouro Preto até alcançar a fachada do Hotel Toffolo. Acompanhados pelo poeta, somos levados a nos alimentar também da aura da cidade, conforme o andamento do poema. As igrejas visitadas dão lugar ao espaço do hotel, e transferem para atmosfera, de alguma forma, esse tom etéreo, esse respeito sacro que envolve o leitor. O alimento oferecido pela cidade se mostra uma alegoria para o pão, um pão sublime, capaz de satisfazer às necessidades mais urgentes da alma. Ao final de “Estampas de Vila Rica” (ANDRADE, 1951), quinta e última parte do poema, vemos a história se materializar diante ao olhar do leitor, expondo a memória e a ruína: ambas coexistem naquela província. O anjo da história que Benjamin (1991) cita parece concordar com o poeta: o esquecimento é mesmo ingovernável, e resulta no remorso, conforme contemplamos nos versos finais. Estes, preparam-nos para o que viria a seguir.

Em “Morte das casas de Ouro Preto” (ANDRADE, 1951) figuram elementos cuja raiz está na melancolia vinda da dissolução da história, vista pela perspectiva poética como ruína, como escombros de um passado glorioso. Esse poema compõe uma metáfora para a destruição silenciosa e permanente que ocorre com os antigos casarões mineiros, destinados ao pó, tal qual o homem, e que carregam consigo a história de uma cidade, de um país. Imperdoavelmente, os vencidos são, pouco a

pouco, esquecidos e ceifados pelo bico dos gaviões da vida. O conceito de corrosão e história são guias para a leitura e interpretação desse poema.

Explorando elementos melancólicos e a pluralidade de significados para o negro, “Canto Negro” (ANDRADE, 1951) carrega traços estilísticos frios, escuros, tal como o poço, a bacia, ao passo que explora a memória em um retorno a um passado repleto de resquícios escravocratas que refletem a vida e relações do poeta. A transformação que ocorre no olhar do poeta também revela a jornada de aceitação do sujeito *gauche*, a partir da poética das ausências inscrita na representação de um poço que reflete o que não há; a falta é temática desse poema, tal como o resgate da memória infantil e provinciana, inevitavelmente melancólica. Em “Os bens e o Sangue” (ANDRADE, 1951) há um mergulho ainda maior nessas lembranças, o *gauche* drummondiano se revela em sua mais perfeita face e se reencontra com os familiares, expondo suas frustrações como aquele destituído de seu destino, que a partir daí, foi sempre torto. O poema que encerra “Selo de Minas” permite conhecer muito mais do poeta itabirense, identificando sua deserda, como a oportunidade para um outro. O fazendeiro do ar precisa passar pelo processo conturbado das múltiplas vozes que compõe o poema: são seus demônios internos, que no final do dia, compõe a consciência do *gauche*. O espaço familiar, que forma as raízes do ser, contribui para a compreensão do modo como se deu a formação desse sujeito.

Aliás, nesta dissertação, o espaço se apresenta como importante e decisivo para a compreensão de “Selo de Minas” (ANDRADE, 1951) objeto das considerações, pois nesse segmento de *Claro Enigma* (1951), o espaço parece se relacionar diretamente com a história. A incidência do espaço na obra permite pensar que se localizar, isto é, perceber-se numa relação de pertencimento a determinado lugar consiste numa necessidade profunda do poeta, que não vive longe de sua pátria, de sua gente. Enunciando referenciais geográficos próprios, o sujeito poético desvela o espaço em si, com suas irregularidades, deformações, desarmonias. Minas é também parte de Drummond.

Em “Selo de Minas” (1951), por seu turno, esses contornos ganham força por meio de uma linguagem pautada pela melancolia e por seus desdobramentos, buscando compreender, na história, a cadeia de acontecimentos que anunciam a ruína. Buscaremos considerar os poemas de “Selo de Minas”, de modo a evidenciar os elementos de degradação e dissolução dos seres e das coisas que caminham para o fim. É, de fato, uma viagem por uma Minas profunda, densa. Drummond (1951) nos

compele a conviver com o remorso, a dor, e com o imensurável sentimento de tempo, ruína, passado; e não há outra saída senão acompanhá-lo.

1 CLARO ENIGMA E OS TEMAS DA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

1.1 A recepção crítica de *Claro Enigma* à luz do itinerário de *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, de Vagner Camilo

Para que fosse possível estabelecer um melhor entendimento da composição da poesia de Drummond (1951), preocupamo-nos em investigar os motivos caros à sua escrita e que, em sua totalidade, demonstram as particularidades de “Selo de Minas” (1951) enquanto obra integrada. Debruçando-nos sobre grandes nomes do estudo drummondiano, como Vagner Camilo (1999), Costa Lima (1995), Antônio Candido (1977), Alcides Vilaça (2006) e Affonso Romano de Sant’Anna (1992) traçaremos um percurso que corteja o poeta e sua musa: Minas Gerais. Em “Selo de Minas” (ANDRADE, ano), o princípio-corrosão se apresenta em poemas onde a ruína e história são tratadas, enquanto o personagem *gauche* se revela em suas diferentes faces, em grande parte dos poemas de Drummond (1951). A memória, matéria presente desde *Alguma Poesia* (1930), intensifica-se no resgate da infância em Itabira, na fazenda dos Andrade. Por sua vez, a família demonstra, em “Selo de Minas” (1951), uma das maiores inquietudes do poeta, conforme Candido (1977) atestará; o estudo da fortuna crítica e da recepção do livro nos guia à compreensão do clima da obra e de suas particularidades.

De acordo com Vagner Camilo, em sua obra *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas* (1999), *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951) foi uma obra que se afastou consideravelmente dos moldes tidos na época como ideais para a criação poética. Poemas que tinham como temática o cotidiano, a ironia e a provocação eram feitos com frequência e regiam o espírito daquele momento da literatura no Brasil. Na época da escrita de *Claro Enigma* (1951), havia uma tentativa de reconstrução de um território autônomo para a expressão poética; poetas como os da chamada geração de 45 passaram a questionar a necessidade de empenho social da poesia e da flexibilização da sua forma para atender à necessidade de facilitar a comunicação e, dessa forma, traduzir o fenômeno contemporâneo para um maior grupo de pessoas. Esses escritores se voltam, assim, às formas mais rigorosas de composição do discurso poético, buscando com essa postura refletir sobre a essencialidade da linguagem artística e assegurar a autonomia da poesia. Tal orientação se assemelha, em alguma medida, ao primado da “a arte pela arte” parnasiana e se aproxima da torre de marfim simbolista. No entanto, antes de se tratar de um retorno acrítico ao

passado, os novos caminhos que a poesia singra a partir dos anos de 1940 representariam uma espécie de recusa aos moldes da poesia até então estabelecidos.

Em outras palavras, o arcaísmo que paira sobre *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951) e as obras contemporâneas a esse livro parecem demonstrar a dinâmica da “tradição da ruptura” investigada por Octavio Paz (1994). Nesse contexto, a ruptura com as formas estáveis da poesia demandou um voltar de olhos à tradição da poesia hermética do *fin-de-siècle*, até o momento evitada. Drummond, com efeito, aproxima-se consideravelmente da poesia do fim dos anos oitocentos em *Claro Enigma* (1951), sendo inclusive questionado por seu amigo Mário de Andrade, preocupado, por vezes, com a possibilidade de o poeta abandonar seus ideais e sua escrita por uma decepção político-social (ANDRADE *apud* CAMILO, 1999)¹.

O modernismo brasileiro, desde seu início, foi marcado por uma incansável pesquisa por parte dos artistas para que fosse possível traduzir o espírito da época, com a intenção de ultrapassar o “artesanato” e o simples virtuosismo, sendo eles a nova “potência salvadora da técnica” (CAMILO, 1999, p. 41-42). Ou seja, a literatura não deveria submeter o compromisso com o retrato do tempo aos imperativos da forma tradicional. Ao contrário, ela deve descobrir, a partir das sugestões do contemporâneo, o código adequado para expressar a brasilidade e a modernidade.

Inicialmente, Drummond será bastante permeável a esse compromisso com a renovação, assumido pelo modernismo. *Alguma poesia* (1930), seu livro de estreia, traz nítidas influências das propostas de Mário e Oswald de Andrade, que se expressam na atenção ao circunstancial, no diálogo estabelecido entre a forma poética e a oralidade, na estilização que se vale do humor.

Em obras mais maduras de Drummond, como *Sentimento do mundo* (ANDRADE, 1942) e *Rosa do povo* (ANDRADE, 1945), essa atenção aos fenômenos do cotidiano, e a própria consciência histórica, desdobram-se em uma poesia de fortes inclinações sociais. Passando pela poesia de caráter social na década de 1940, depois, por um crescente momento reflexivo na década de 50, Drummond escreve *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951) sem intenção ou obrigação social própria ao poeta contestador, mas, nessa obra, encontra-se a sensibilidade de um indivíduo que busca

¹ Carlos Drummond de Andrade mantinha uma posição política voltada aos ideais da esquerda na década de 1940. O poeta era ligado ao partido comunista, apesar de se considerar um apartidário. Drummond participou ativamente das atividades desse partido, porém um desentendimento de cunho ideológico envolvendo inclusive agressão física ao poeta, o fez se desencantar do mundo político e abandonar o partido, sentindo-se deslocado partidariamente (CAMILO, 1999).

o reencontro consigo e um entendimento maior do mundo, não tendo mais a política como sentido e rumo de sua obra. Sua relação com o engajamento muda completamente após 1950, época em que a escrita de *Claro Enigma* estava em andamento, conforme nos aprofundaremos adiante. De acordo com Camilo:

Como se vê, o próprio engajamento é definido como “ilha dissimulada”, implicando, portanto, uma boa dose de evasão, com que, centrado na utopia da sociedade justa e igualitária, o mais participante entre os participantes acaba por fazer abstração da própria realidade presente. Não bastasse, para o escândalo dos mais agudos contemptores do mundo burguês, o modo com que eles promovem essa abstração é identificado à “técnica do sonho” de que se valem os “mais sensíveis entre os burgueses” para que, elidindo a própria realidade, possam acomodar-se a ele! Não é difícil perceber aqui uma resposta com endereço certo. Digo, uma réplica sutil a toda a guarda montada do PCB que — através da política cultural stalinista exposta atrás — acaba por “tiranizar” a própria “ilha” da utopia socialista. Digo, uma réplica dura a toda a guarda montada do PCB, cujo dogmatismo acaba por tyrannizar o ideal/libertário que se buscava defender, ao mesmo tempo que a aliena e o acomoda à realidade social que se propunha combater. A ilha de Drummond, ao contrário, se implica uma boa dose de evasão e abstração, não chega aliená-lo de todo, pois pelo menos lhe garante a visão em perspectiva, distanciada da realidade, por mais negro que seja — e o pessimismo é muitas vezes sinal de lucidez (CAMILO, 1999, p. 70).

O livro de Drummond, publicado em 1951, é considerado uma pedra fundamental na vida e na obra do escritor, e foi objeto de estudo e observação da crítica da época pela fuga tão repentina aos padrões literários e ao próprio estilo de escrita que havia consagrado o poeta. As formas dos poemas se diferem da forma adotada em suas outras obras. A situação histórica também teve sua influência tanto na forma, como nas temáticas de *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951). O momento pelo qual a história passava, com a Segunda Guerra Mundial e a ameaça da bomba atômica, dividia o mundo em dois blocos: o capitalista, comandado pelos Estados Unidos da América e o socialista, comandado pela União Soviética. Sabe-se que Drummond sempre escreveu sobre os acontecimentos presentes, como diz em seu poema “Mãos Dadas”, em *Sentimento do Mundo*: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, / os homens presentes, / A vida presente” (ANDRADE, 1940, p. 24).

O poeta se viu em meio à situação caótica e passou a se desencantar com o mundo político. De fato, o desencantamento se estende para o mundo em geral. O poeta passava por diferentes tensões, ora pela situação pós-guerra, ora pelo desentendimento com o Partido Comunista Brasileiro (PCB) que rendeu a Drummond

“tentativas de desmoralização, faladas ou escritas” (CAMILO, 1999). Informa Camilo:

Como diz Moraes, Drummond “não teve sossego até o esquerdismo se esfumar. Não perdoavam seu afastamento do partido, contrariado com as pressões sectários. A amnésia impedia o reconhecimento do quanto foram enriquecidas as páginas de Tribuna Popular com seus poemas e traduções de Bertold Brecht”. Moraes lembra ainda outro desses ataques, o de Carréro Guerra, ainda na Paro Todos, que vale a pena citar, pelo que toca mais diretamente à mudança operada na lírica drummondiana do pós-guerra (CAMILO, 1999, p. 51).

Durante o período da guerra, Drummond tinha sobrecarregado o seu coração com o sopro épico e o milenarismo da esquerda brasileira de então. Vira e expressara na sua poesia os grandes deslocamentos de esperança do período, criando no seu pensamento, na sua moral e na sua arte um lugar para o mundo novo que surgiria após a “transformação pelo fogo” do antigo. Já em *Claro Enigma*, Drummond (1951) estava disposto a fazer a experiência contrária à que fizera poucos anos antes:

O poeta — parecia ter passado a acreditar — não é o que diz as coisas que estão no mundo. Em nenhum outro momento dessa época Drummond é tão puxado, tão aspirado pela força dos mitos, o que o leva até o limite da absorção do seu ser e da sua identidade neles (CANÇADO, 2012, p. 246).

Essa afirmação de Cançado atesta que Drummond, a partir de *Claro Enigma* (1951), viu a necessidade de se recriar como poeta, numa visão mais intimista e menos permeável aos fenômenos comuns. Para que isso se realize, busca nos referenciais clássicos e nos mitos uma inspiração para recriar sua escrita e, de certo modo, reinventar-se em relação ao turbilhão de emoções que vivia. Alfredo Bosi, em sua obra *História concisa da literatura brasileira*, afirma:

O Drummond “poeta público” da Rosa do Povo foi a fase intensa, mas breve, de uma esperança que nasceu sob a Resistência do mundo livre à fúria nazi-fascista, mas que logo se retraiu com o advento da guerra- fria. A civilização que se forma sob os nossos olhos, fortemente amarrada ao neocapitalismo, à tecnocracia, às ditaduras de toda sorte, ressoou dura e secamente no eu artístico do último Drummond, que volta, com frequência, à aridez desenganada dos primeiros versos (BOSI, 2006, p. 492).

A recepção mordaz não veio apenas da crítica especializada, mas da crítica

militante, pertencente aos jornais e revistas vinculados ao partido comunista. Houve uma campanha de detração voltada ao poeta, e Drummond, que havia vivenciado momentos pouco amigáveis com o partido e se desligado em razão dos desentendimentos, sofre com dogmatismo ideológico e a condenação de sua lírica pós *A Rosa do Povo* (CAMILO, 1999).

Referindo-se à famigerada epígrafe valeryana que denuncia uma “drástica mudança”, Buarque de Holanda trata de afirmar que a aparente mudança não significa o abandono das “coisas do tempo” em prol de “alguma nação transcendental de poesia”:

Há de iludir-se, porém, quem vejo nesse aparente desapego ao “acontecimento” o reverso necessário de alguma noção transcendental da poesia: poesia entendida como essência inefável, contraposta ao mundo das coisas fugazes e finitas. Se a voz de Drummond nos parece, agora, mais severa e pausada, mais rica, além disso, em substância emotiva, e não raro envolta numa espécie de pátina artificial, que chego a denunciar neste poeta inesperadas complacências com certa preocupação retórica, ela ainda é, em suma, a mesma voz que, em outro livro, vimos exclamar: “Poeta do finito e da matéria / cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas”. E também *[sic]*: “O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes / A vida presente”. O exercício ocasional de um tipo de poesia militante e contencioso terá servido para purificar ainda mais uma expressão que já alcançara singular limpidez. Mas o impulso que o levaria a superar essa poesia militante não chegaria nele a abolir a preocupação do mundo finito e das coisas do tempo (BUARQUE *apud* CAMILO, 1999, p. 14).

Como Buarque expressa, Drummond ainda era o poeta do tempo presente, embora voltasse sua poesia para moldes clássicos e temas elevados da tradição poética, pois atestamos que *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951) conversa com, e contempla, as preocupações modernas, como a ausência, o tédio e a impossibilidade. Assim como Buarque, Camilo segue o mesmo princípio: Drummond não teria se afastado por completo da realidade de seu tempo, apenas buscado uma opção por uma poesia mais abertamente participante. Criou-se uma retirada estratégica por parte do poeta: não tão distante a ponto de uma alienação completa do real, nem tão próximo, a ponto de perder o distanciamento crítico e a liberdade (CAMILO, 1999).

Há alguns elementos reconhecidos na fortuna crítica do poeta como recorrentes e que merecem destaque pela importância estabelecida no estudo de “Selo de Minas” (ANDRADE, 1951). Temas como a corrosão, a figura do *gauche*, sua relação com a família e a província tomam parte da crítica, fazendo-a reconhecer pontos em comum na obra do itabirano. Apresentaremos, de acordo com o ponto de

vista teórico, como cada uma dessas características explicam melhor tanto a obra, como o próprio poeta.

1.2 O princípio-corrosão, por Costa Lima

Nos termos em que é definido, afirma Camilo (1999), o princípio-corrosão seria a maneira por meio da qual o poema se coloca em relação aberta com a história. Nessa relação, a corrosão é tratada como “escavação ou como cega destinação para um fim ignorado” (CAMILO *apud* LIMA, 1999, p. 23). No caso da corrosão-escavação, o “corroer” está associado à ideia de luta e, portanto, a corrosão será ativa; no caso da corrosão x opacidade “a trituração das coisas e dos objetos leva a revelar o fundo indevassável, a tampa que dá para o abismo sem fundo” (CAMILO *apud* LIMA, 1999, p. 23). Essas duas projeções do mesmo princípio podem se superpor, cruzar-se ou, em caso máximo, autoanular-se. Neste último caso, a mudança das posições ideológicas assumidas pelo poeta interfere direta e efetivamente em seu resultado poético.

Em *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951), obra em que se supõe haver uma mudança de posição ideológica por parte do eu lírico drummondiano, o princípio-corrosão tenderia a ser sufocado pela opacidade absoluta. É nessa mudança que se fundamentam as reversas de Costa Lima (1995) em relação à fase em questão, pois para ele, o que se perde nesse momento é o corrosivo como processo. A corrosão, embora presente, é lançada a um plano anterior à expressão, como algo já dado, que se naturaliza. A mudança de posição ideológica implica a “repressão da forma mais sensível de revelação do tempo e da História, não deixa de vir afetar as qualidades do poema” (LIMA, 1995, p. 176). Portanto, de acordo com Lima, a opacidade é o elemento que se destaca em *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951), pois a corrosão já faz parte do poeta, que a incorporou à sua escrita. Nos poemas iniciais desse livro (1951), como em “Dissolução”, é possível notar a mudança de tom estabelecida em relação à *A Rosa do Povo* (ANDRADE, 1945), onde o tédio toma o lugar da “força corrosiva”: “Escurece, e não me seduz / tatear sequer uma lâmpada. / Pois que aprouve ao dia findar, aceito a noite” (ANDRADE, 2015, p. 219). É possível perceber o tédio e a aceitação do nada, aspectos que premeiam os primeiros versos do livro ditando, de certa forma, o tom do que se seguirá.

O “princípio-corrosão” delimita um caminho que perpassa toda a obra de Carlos

Drummond de Andrade e se intensifica ao longo dela. Lima procura identificar o princípio que anima a representação drummondiana de um mundo feito de perdas e de ruínas. Sua análise reconhece a presença de um “princípio-corrosão” nos poemas de Drummond, que, nos anos 50, assumiu a feição de um “abismo sem fundo”. Para o autor, o semblante da história “é algo de permanente corroer” e essa corrosão de fato se incorpora à poesia do poeta mineiro, tornando-se temática, como em “Morte das Casas de Ouro Preto” (ANDRADE, 1951), por exemplo.

1.3 O motivo do *gauche* e a leitura de Affonso Romano de Sant’Anna

O niilismo, o tédio e a obscuridade que emanam de *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951) concentram essas características tomadas por Costa Lima (1995) como tônicas da poesia de Drummond (ANDRADE, 1995), permitindo que se entenda essa obra como uma das mais expressivas e ilustrativas preocupações estéticas e existenciais do poeta. A transitoriedade e volatilização da vida na cidade moderna só foram passíveis de representação por meio do uso de alegorias e metáforas. O *gauche*, tal qual o melancólico, fala por metáfora, portanto, a metrópole, que abriga os símbolos do exílio e reserva espaço para a resistência do herói moderno, oferece ao poeta, como um material fértil para sua poesia. O poeta, que se vê como um exilado na multidão sem rostos da paisagem urbana, relaciona-se diretamente com o *gauche* sem-lugar drummondiano, descrito por Affonso Romano de Sant’Anna (1992): o anti-herói que assiste tímido aos eventos ocorrentes e desgarra de sua família, caracterizado como um “ex-cêntrico” e *displaced*, nas palavras de Sant’Anna.

O desejo de tocar a cosmovisão que reveste as inquietudes da existência moderna, de uma linguagem poética de contornos metafísicos e místicos, se manifesta em Drummond, em particular em “Selo de Minas”, cujo resgate da memória é transposto pela cidade em ruínas e pela corrosão particular. Essa obra denuncia as marcas do abandono e faz da cidade de Ouro Preto, por exemplo, alegoria do Brasil.

Como vimos, inicialmente, *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951) não obteve uma recepção calorosa da crítica da época. Após um afastamento político da esquerda por parte do poeta, devido a uma decepção partidária, ele buscava romper não apenas com sua fórmula poética, mas questionar todo o sistema moderno que pregava uma escrita distanciada das formas e padrões estéticos tradicionais. No livro de 1951, Drummond busca, justamente no retorno à tradição, uma forma de demonstrar seu

descontentamento melancólico, quase apático diante do mundo moderno, onde a realização do ideal já não é possível e o homem está fadado a repetir a história, fatalmente construída sob ruínas. A intenção do poeta não era a alienação em relação a seu tempo, conforme sugere a crítica (CAMILO, 1999), e sim a busca por uma poesia mais aberta.

Conforme a obra de Drummond avança, seus temas e motivos se tornam ainda mais evidentes e formam aquilo que Antonio Candido (1977) nomeia de “inquietações”. A primeira delas é a persona do *gauche*, desenvolvida pela figura apática de um ser deslocado, à parte do mundo e das relações que o permeiam. O personagem *gauche* possui algumas personas, ou como irá chamar Affonso Romano de Sant’Anna (1991) alguns “egos auxiliares”. O *gauche* tem conflitos para cada um deles, seja Carlos, José, Carlitos ou outros. Caracterizado como aquele que está sempre à esquerda dos acontecimentos, habita cantos e sombras, um ser recluso e introspectivo, que se forma desse modo pela intervenção de sua família, mesmo partindo, pare ele, de uma forte negação conforme Candido (1977) explica. O *gauche* primeiro nega sua origem para, logo após, aceitá-la. Drummond versa no poema “Contemplação no Banco”, presente em *Claro Enigma* (1951): Nalgum lugar faz-se esse homem... / Contra a vontade de alguns ele nasce, / contra a astúcia da medicina, ele cresce, / e ama, contra a amargura da política (ANDRADE, 2015, p. 226).

Ao longo da obra, o personagem *gauche* evolui para uma aceitação de sua realidade: se, a princípio, a negação de sua família e sua incapacidade de se ajustar o torturavam e o mantinham refém de uma herança que nunca chegou, posteriormente o *gauche*, por via da aceitação de si, evolui para o “Fazendeiro do Ar”, aquele que consciente da perda, apenas pode avaliá-la. Esse processo acontece principalmente em *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951), onde podemos acompanhar esse retorno profundo do poeta à sua história pessoal e à de seu estado, ele a faz resignificando-a como parte do processo de aceitação que o sujeito *gauche* necessitou passar.

Outro conflito que se instaura na poesia do itabirano, de um ponto de vista geral, é o conflito com a memória. Nesta seção do trabalho, abarcamos a relação do *gauche* com a família e com a perda de um destino selado: a perda da agropecuária ou do minério; o *gauche* se sente vilipendiado ao olhar para esse passado, a princípio. Há, de fato, um caminho que o poeta precisa seguir para adentrar seus conflitos mais pessoais, expondo sua vulnerabilidade.

O *gauche* percorre todo esse trajeto, buscando seu acerto de contas em *Claro*

Enigma (ANDRADE, 1951), mais especificamente em “Os “Bens e o Sangue” (1951), onde questiona toda a organização familiar e as decisões que o empurraram para o caminho *gauche*, para o caminho da melancolia. O ser, que perde suas raízes, desponta na expressão da melancolia, como um enlutado, ele não pode medir ao certo sua perda. Com o auxílio da poesia, Drummond acerta as contas com seus mortos, suas atenções para o passado já não se voltam às perdas, mas ao que de comovente há naquela matéria. Há um processo de ressignificação em relação à sua infância, que marca a jornada do *gauche* familiar, pois a infância se revela à luz da maturidade (VILAÇA, 2006). As inquietudes, às quais se refere Candido (1977), manifestam-se por meio da memória, grande armazenador de mágoas na poesia de Drummond. Nesse retorno ao passado, há um resgate de imagens sensíveis de sua infância, que é classificado como “poesia familiar”, onde o *gauche* irá refletir sua relação com sua família para se tornar, enfim, “Fazendeiro do Ar”. Indiscutivelmente, o passado e o resgate da memória são apoios importantes na construção deste personagem.

De Candido (1977), o *gauche* é composto por um ser recluso e introspectivo, que contempla os acontecimentos com certo distanciamento. Ele está à parte daquilo que é considerado social, no chamado “canto” (SANT’ANNA, 1992). A ideia segundo a qual as imagens sombrias fazem parte da estética do personagem *gauche*, que são formadas pelo crítico, comprovam-se em versos como os de “José”: “A festa acabou, / a luz apagou / o povo sumiu, / a noite esfriou” e, ainda, no trecho final: “Sozinho no escuro / qual bicho-do-mato / sem teogonia, / sem parede nua / para se encostar” (ANDRADE, 2015, p. 95). Justamente por sua condição de *displaced*, isto é, por se sentir à parte de tudo, o autor se refugia em mais de um eu lírico ao longo de sua obra. Segundo o crítico:

Aquele que iniciou sua carreira literária sob as vestes de vários pseudônimos vai se projetando numa diversidade de imagens. Ele se consubstancia naquela *moça fantasma*, onde a *gaucherie* atinge o fantástico; ele continua no *elefante*, artefato que diariamente monta a realidade e desmonta; ele é aquele triplice enigma *áporo*, aquele polímorfo *leão marinho* reunindo atributos aquáticos e terrestres, mas, principalmente se resume em três disfarces centrais que permanecem por toda obra: *Robinson Crusoé*, *José* e *Carlito* (SANT’ANNA, 1992, p. 51, grifos do autor).

A relação que Sant’Anna faz desses personagens com os disfarces assumidos pelo *gauche* se inicia pela notável presença de Robinson Crusoé na obra de Drummond. O interesse pelo personagem de Daniel Dafoe, munido da própria ideia de referencial da ilha, ponto de isolamento completo, fazem com que o crítico encontre

relação entre a postura de reclusão do *gauche* com as imagens que relacionamos, linhas antes, com o conceito de ilha. Essa posição, de acordo com o crítico (SANT'ANNA, 1992), seria uma variante do conflito eu *versus* mundo, e a ilha assumiria então a posição de local desejoso e ideal, e o continente, “a dura realidade”. Essas manifestações estariam presentes em *Boitempo* (SANT'ANNA, 1992, p. 52). À medida que há evolução por parte do eu lírico, a obra parece revelar que ele descobre dentro de si uma espécie de ilha pessoal, onde passa a habitar.

O personagem, que assume um traço de heterônimo em “José”, para Sant'Anna é “um dos disfarces mais bem-acabados da face do *displaced*, pois se trata de um heterônimo que sobrevive e se destaca dos vários outros criados pelo poeta, como Joaquim e Raimundo. José é ainda mais *gauche* do que Carlos” (SANT'ANNA, 1992, p. 53). Na imagem de Carlos, o poeta depositaria suas próprias características, como uma espécie de duplo, ou mesmo como um gêmeo (SANT'ANNA, 1992). Já com José, Drummond teria “criado o caminho entre ele e o leitor” (SANT'ANNA, 1992). A vulnerabilidade, que há no sujeito capaz de tocar no âmago de suas inseguranças e defeitos, está presente na construção de José. Conforme apresenta o poema, que carrega seu nome no título, ele “Está sem mulher, / está sem discurso, / está sem carinho, / já não pode beber, / já não pode fumar, / cuspir já não pode” (ANDRADE, 2015, p. 96). Esse sujeito é alguém altamente relacionável para o leitor. Diferentemente da figura do herói, José apresenta e escancara suas falhas. Ainda sim, ele segue. Mesmo não sabendo para onde.

Qualquer que seja o nome dado ao personagem, é sempre a mesma posição do *displaced*: uma figura anônima, reduzida a fichas e cadastros, sem traços ou cores pessoais, seccionado e sem trajetória, sem raízes nas quais buscar sustentação, apoio. Para José, a presença do não pertencimento e do vazio da existência é recorrente na “herança” que possui em toda a poesia de Drummond. José é classificado por Sant'Anna (1992) como:

homem-instante, homem-segmento, homem-agora, surpreendido no meio do vazio sem festa, sem riso, sem utopia, sem possibilidade de fuga, ponte ou extensão sobre o tempo. Encurralado, como alguns personagens típicos do simbolismo, vive diante de um castelo sem ousar entrar pela porta que lhe estava destinada a todo este tempo. [...] José, é mais *gauche* do que Carlos (SANT'ANNA, 1992, p. 55).

Em José se concentram todas as características gerais do indivíduo contemporâneo, porém o poeta é capaz de uma evolução por via da aceitação, como

é possível acompanhar pelo movimento que a obra de Drummond permite entrever. Ele vai ele se converte gradualmente no “fazendeiro do ar”, que é “uma maneira de continuar *gauche*, mas num estado mais avançado” (SANT’ANNA, 1992, p. 55). Para Sant’Anna, “Fazendeiro do Ar” é a forma em que a consciência *gauche* finalmente se cristaliza para se situar no cruzamento do tempo e do espaço. Se, a princípio, há um movimento de negação familiar por parte de Drummond (1954), sua obra é o exemplo mais claro de ressignificação, pois o autor foi capaz de reinventar sua relação com a família, seu pai e sua terra natal.

O personagem Carlito, inspirado em Charles Chaplin, aparece na fortuna crítica como uma alma desajustada, incapaz de se dobrar diante das regras sociais tais quais elas são, e que, portanto, subvertia a ordem e questionava as estruturas que lhe eram impostas. Assim como o *gauche*, os personagens vividos por Chaplin, no cinema, representam um ser inadequado, malandro justamente por precisar sobreviver às margens. Sant’Anna irá explicar que o *gauche* “tem suas próprias regras”, ou seja, vive de acordo com seus “desejos e impulsos” e, talvez por isso, não mantenha trabalhos fixos e apenas desempenhe funções destinada às camadas mais pobres da sociedade (SANT’ANNA, 1992). Escondendo-se por trás de suas funções temporárias, o *gauche* “é personagem fragmentado num mundo descontinuo, pícaro moderno através de quem se critica toda uma sociedade” (SANT’ANNA, 1992, p. 56). Semelhantemente ao *gauche* drummondiano, esse tipo vive à sombra, fragmentado, numa tentativa de recompor suas partes para preencher o vazio provocado pela consciência moderna da existência.

Sant’Anna apresenta a leitura do poema “Canto ao homem do povo Charles Chaplin”, em que Drummond irá visitar seu *alter ego* Carlito, em um de seus últimos livros, publicado vinte anos após sua primeira aparição em *Rosa do Povo*. Nesses versos, o poeta finaliza o poema dizendo: “Ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham em uma estrada de pó e esperança” (ANDRADE *apud* SANT’ANNA, 1992, p. 57). Em “A Máquina do Mundo” a trajetória pelo caminho na estrada é, dessa vez, pedregosa: “E como eu palmilhasse vagamente / uma estrada de Minas, pedregosa, / e no fecho da tarde um sino rouco / se mistura-se o som de meus sapatos / que era pausado e seco” (ANDRADE, 2015, p. 266) É como se o caminho traçado por Carlito se entrelaçasse ao do poeta, e nas estradas, forasteiros, ambos se identificam e se reconhecem. O *gauche* drummondiano, caracterizado por sua insociabilidade, não possui apenas essa

característica como traço de sua personalidade. Prova disso é, por exemplo, a ironia, usada como um instrumento de defesa, ou ainda, como um elemento reparador entre o indivíduo e os grupos sociais. O *gauche* já não se apresenta apenas como expectador, mas com uma posição de superioridade moral em relação à coisa, ou à pessoa ironizada. O irônico está acima daquele que julga (SANT'ANNA, 1992).

A ironia guia e compõe o comportamento do *gauche*, uma vez que esse recurso se demonstra como a maneira que os desajustados têm de se incluir nos meios sociais, e ao mesmo tempo, de subverter os padrões comportamentais de cordialidade plastificada. Utilizando essa máscara de sociabilidade, o *gauche* é capaz de interagir, porém sua relação com o externo ainda é conflituosa. A ironia representaria, nesse caso, uma cisão na normalidade ao longo da qual o *gauche* se insere. Sant'Anna explica:

Os tipos cômicos são em geral uma quebra de padrões ideais de comportamento social e normalidade física. Extrapolam as convenções estabelecidas e atuam desordenada, quando não conflituosamente, com o meio. Entre o *gauche* e a realidade existe uma disritmia. Ele rompe com a harmonia normal, introduz seu ritmo próprio, que não coincide com o andamento comum. Essa ruptura é resolvida, no caso do artista, em termos estéticos pela construção de uma obra de arte, que funciona como ponte entre ele e o mundo (SANT'ANNA, 1992, p. 59).

A partir daqui, iremos discutir o conceito de família estabelecido pelo *gauche*, com base nas ideias de Sant'Anna (1992), e a relação do próprio poeta com sua família e herança. As investigações se encaminham rumo a se aprofundar nas relações afetiva com o espaço que Drummond evidência ao longo de sua obra.

A organização familiar costuma desempenhar um importante papel na relação do indivíduo com o mundo. Com Drummond não seria diferente. A conturbada relação que desenvolveu na infância com a figura paterna, unindo-se ao rancor que parece transparecer pela herança nunca vinda, despontam em diversos poemas, cujo tema principal é sua família. Sant'Anna (1992) cita o texto *Literature in Time*, de Hans Meyerhoff, na intenção de contextualizar o conflito desenvolvido pela figura da família nas relações familiares e na tradição poética:

O declínio da família como elemento social significativo no nosso mundo deve-se a um conjunto complexo de causas sociológicas e psicológicas. Socialmente, deve-se, em primeiro lugar às condições da vida urbana e industrial, com suas condições especiais de trabalho e insegurança econômica, acréscimos de mobilidade e instabilidade sociais. Psicologicamente, o próprio indivíduo contribuiu para a ruptura

do modelo familiar, pois sua liberdade pessoal só poderia ser alcançada após uma luta violenta contra a autoridade paterna ou uma verdadeira ruptura com a estrutura autoritária da família. Os fatores sociológicos e psicológicos que influenciaram estes desenvolvimentos representam papel importante no retrato da família traçado pela literatura moderna. Pais e Filhos, Os Irmãos Karamazov, O Destino de Toda Carne, Filhos e Amantes, são alguns exemplos do tema geral da luta de gerações, característica da literatura moderna (MEYEROFF *apud* SANT'ANNA, 1992, p. 66).

A desintegração socioeconômica, que atinge a família de Drummond, repercute em sua obra a ponto de aparecer nos poemas cuja terra natal e infância estão em evidência. Tendo vivido uma infância abastada, marcada pela escravidão, em um cenário bucólico, o menino de Itabira tinha tudo para seguir o caminho da agropecuária, ou da mineração, herança daqueles que vieram antes dele. Mas, como vemos acontecer de forma visceral no poema “Os Bens e o Sangue”, aquilo que seria por ele herdado foi perdido, e ele vê o desmonte de privilégios dos quais sua família e ele desfrutavam. De acordo com a parte VI do poema: “Os urubus no telhado: / E virá a companhia inglesa e por sua vez comprará tudo / e por sua vez perderá tudo e tudo volverá a nada / e secado o ouro escorrerá ferro, e secos morros de ferro / taparão o vale sinistro onde não mais haverá privilégios” (ANDRADE, 2015, p. 253). O resultado disso é o *gauche* tendo que se entender em novas formas. O destino lhe negou as fazendas, o ouro, e o transformou efetivamente, em funcionário público, como confessa, de sua forma *gauche*, no poema “Confidências do Itabirano” (ANDRADRE, 2015, p. 63-64), avaliando tudo que perdera antes mesmo de possuir.

O *gauche*, que tem sua essência no exílio, sente então sua primeira desapropriação. Retirado do ambiente familiar, sua terra natal e de sua linhagem natural de ofícios, ele se sente duplamente exilado daquilo que conhece. Na cidade grande, lidando com a engrenagem, questiona sua origem. Nesse cenário, a sua própria transformação anda alinhada com a história do país. Não apenas a família de Drummond, conforme explica Sant'Anna (1991), precisaria se adaptar ao fim da exploração de minério. A população de Minas Gerais viu, como um todo, sua economia mudar, passando a se apoiar na agropecuária. De acordo com Sant'Anna:

Esse texto, por ser o ponto inicial para a explicação da decadência desse produto final [*sic*] que é o *gauche*, é também uma síntese poética das profundas modificações que ocorreram na vida e nos costumes da gente de Gerais, quando a partir do séc. XVIII começaram a escassear as reservas de ouro, prata e diamante da então colônia portuguesa. O documento é datado do séc. XIX, e foi nesse período que maciçamente ocorreu a adaptação a um novo

estilo de vida, que se valia da pecuária e da agricultura para se manter. (SANT'ANNA, 1992, p. 68)

Se abordamos aspectos da economia que tiveram impacto em toda a população, precisamos nos ocupar do conflito entre província e metrópole, que nos guiará para uma discussão mais detida na relação de Drummond com o espaço, com sua cidade natal, enfim, com Minas como um todo. O conflito espacial com o qual o *gauche* tem início em quão deslocada, temporalmente, Itabira era. De acordo com Sant'Anna, enquanto Belo Horizonte era construída com os melhores aparatos tecnológicos e arquitetônicos da época, as cidadezinhas do interior mineiro pareciam ter parado no tempo, assemelhando-se “histórica e socialmente” ao século XVII (SANT'ANNA, 1992). A ideia de apropriação por negação se aplica aqui também, uma vez que Drummond, ao sair de Minas para trabalhar no Rio de Janeiro a serviço de Gustavo Capanema, ministro da educação na época, já apresenta uma visão romantizada daquela província.

Segundo Sant'Anna, com Drummond ocorreu um “equilíbrio entre o localismo e o universalismo”. O olhar local de Drummond capta, dentro da vida cotidiana, em uma cidadezinha provinciana, as temáticas que mais incomodam, e é delas que faz a matéria de seu ofício: “Ele se investe de todo provincianismo, incorporando na personalidade do personagem os defeitos do ambiente. Como tal, (criticamente) fornece uma visão ingênua e provinciana do mundo” (SANT'ANNA, 1992, p. 47). De maneira universal, o *gauche* arquiteta suas precariedades. O provinciano, para o crítico, parece olhar sempre as situações de um ponto de vista em que o seu lugar e sua vida estão no centro do mundo, e julga a todos de acordo com a sua experiência, ignorando sua pequenez em relação ao cosmos. Em compensação, o homem da capital demonstra, para o crítico, ter consciência do lugar mínimo que ocupa, sabe que mesmo vivendo na cidade grande, ele é apenas um ponto no universo, tendo conhecimento, assim, da sua insignificância.

A ingenuidade, que a província inspira nas palavras de Drummond, prova-se por meio da dramaticidade poética empregada na poesia dessa fase. O poeta se divide em dois espectros: um se realiza pela perspectiva do autor e outro, pela perspectiva do ator. Ele estuda ambos, e quando usa o pronome em primeira pessoa, é para se referir a um eu impessoal e coletivo. A compreensão desse aspecto provinciano, pela crítica, ocorre quando ela compreende que não se deve opor metrópole *versus* província. Ao contrário, deve-se reconhecer o *gauchismo* como

ponto de aproximação entre ambas. O sentimento *gauche* não se restringe ao cenário da cidadezinha do interior, está também em poemas que denunciam a vida urbana (SANT'ANNA, 1992). O “gauchismo” age como fator comum entre as temáticas provincianas ou urbanas, pois o eu lírico que resulta dessa aproximação é sempre deslocado, em ambas as situações.

Sant'Anna, usando a expressão “sequestros da vida besta” para se referir às críticas provincianas realizadas pelo poeta, explica que é possível rastrear tais “sequestros” na maioria dos poemas de seus dois primeiros livros:

Está em “Lanterna Mágica” descrevendo a pachorrice das cidadezinhas do interior, está em “Jardim da Praça da Liberdade” descrevendo homens e objetos nos mesmos canteiros; está em “Epigrama para Emílio Moura”, o sentimento de inutilidade diante da vida, embora não se anime a contar isto à [sic] ninguém; está em “Quadrilha” na monotonia rítmica com que as coisas sucedem e no risível desfecho que elas têm; está em “Igreja” com aquele sino cantando saudade de qualquer coisa esquecida e o sentimento beatífico e ingênuo do homem do interior; está no tédio de quem espia a “Moça e Soldado” — as moças e soldados passando pelas ruas enquanto ele resta sem amor. Principalmente está em Sesta, que mais parece uma continuação do “Cidadezinha Qualquer”. Ali, a “família mineira / está esquentando no sol / sentada no chão / calada e feliz. Na modorra de depois do almoço, os membros da família lidam com objetos, comem bananas, a “filha mais velha coça a pereba”, “o filho mais velho / canta uma cantiga / em triste nem alegre”, numa cenarização estática onde “só o mosquito rápido mostra a inquietação”. Alheia ao tempo e enraizado no seu chão a “família mineira / está dormindo ao sol”. Tudo aqui é descrito fotograficamente. É verdade que “a família mineira / olha para dentro” — mas como o poeta não descreve o que ela vê, é de se supor que não muito profunda é sua visão (SANT'ANNA, 1992, p. 75-76).

No espaço de “vida besta”, os acontecimentos se desenrolam sem pressa e grandes razões. O poeta vê, em Itabira, a paralisia que parece típica dessas cidades do interior. O tempo aparentemente se esqueceu de passar. Tudo se preserva, por alguma razão inexplicável, da mesma maneira como a memória registrou. O espaço monótono provinciano propiciou uma crítica irônica a tudo que lá habitava, registrada por Drummond em sua crônica “Vila de Utopia” (ANDRADE, 1933), em que ele caracteriza o itabirano “como o protótipo do *gauche* interiorano”:

O sul-americano (o itabirano) é passivo. Ele suporta a sua vida, e não conhece outra maneira de viver. Cede pouco às influências exteriores, mas capitula incessantemente diante da impulsão interior. Todo ato sul-americano (itabirano) resulta do abandono a essa impulsão. A vida aí, não segue uma direção, mas uma inclinação. Nada de espantoso, pois, em que, refletida pela consciência intelectual, evoque um abismo de melancolia e um abismo de ceticismo. Não se passa nada de novo.

Nada serve para nada. Nenhum esforço vale ser tentado (ANDRADE *apud* SANT'ANNA, 1992, p. 76-77).

1.4 A dimensão da memória em *Passos de Drummond*, de Alcides Vilaça

Outro elemento que faz parte de toda a poesia de Drummond e da construção do personagem *gauche* é a memória. No livro *Passos de Drummond* (2006), de Alcides Vilaça, encontramos o capítulo intitulado “Registros da memória”, em que o crítico fala sobre seu caráter na poesia do itabirano. Essa relembração poética se estabelece pela soma de todos os poemas cuja matéria e processo criativo surgem de memórias. A pluralidade de humores influencia as formas e o modo como o poeta se lembra, como podemos notar em *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951). Poemas que tratam da infância na província ora relembram-na pelo viés positivo, ressaltando a vida boa infantil, ora pelo negativo, isto é, pela influência autoritária da figura paterna, ou pelo completo deserdamento, como foi dito em relação a “Os Bens e o Sangue” (ANDRADE, 1951).

Analisando o poema “Infância”, Vilaça nota que ele se vale de um tipo de lírica semelhante àquela utilizada por Manuel Bandeira, na qual a felicidade do menino está atrelada ao relato da infância. No registro do poeta, o equilíbrio de seu mundo se expressa na estabilidade da família e das mangueiras que o cercam, dando à fazenda de sua infância um tom mítico, como se ele mesmo fosse o Robinson Crusoe. Nessa dicção bandeiriana não dá suspeitas de ameaça à ordem garantida (VILAÇA, 2006).

Já no poema “Viagem na Família”, o pai fazendeiro que “campeava os matos sem fim da fazenda” agora é companhia fantasmagórica do filho, a quem conduz, em silêncio, pelo deserto de Itabira. Nota-se que a memória nasce, nesse poema, como transfiguração e é nesse tom que as coisas nele evoluem. A “viagem na família” é, de fato, interior, capturando de modo enfático essas lembranças, sobretudo a difícil relação entre aquele pai e aquele filho:

Não há dúvida de que o filho-poeta, recriando ao pai e a si mesmo no interior desta viagem, alcança a sublimação de um abraço tão consistente como inefável, em que ambos se revelam — num decisivo e definitivo silêncio — dentro da poesia: só hoje nos conhecemos. Depois deste encontro tardio e fundamental, a última imagem é também a última radical transfiguração: “as águas cobrem o bigode / a família, Itabira, tudo” (VILAÇA, 2006, p. 111).

A memória criativa de Drummond incorpora um diálogo com imagens do passado, que se dá de maneira trágica ou dramática, assume Vilaça (2006). Como o

poeta diz, em “Museu da Inconfidência” (ANDRADE, 1951): toda história é remorso. Esse remoer culposos, grande característica da poesia drummondiana, retorce a matéria vivida para acusar a instabilidade provocada pelas lembranças. A raiz dessa culpa o faz até mesmo desenterrar seus ancestrais para um justo acerto de contas entre acusador e acusados, como se vê no poema “Os Bens e o Sangue” (ANDRADE, 1951), já discutido anteriormente. Em “A mesa” (ANDRADE, 1951), a família aparece mais uma vez reunida e a figura do pai é submetida ao olhar implacável do filho, que está o mesmo tempo dentro e fora de sua ordem patriarcal.

Aos 60 anos de idade, Drummond lançou *Lição de Coisas* (1962), obra cujo título já revela sua necessidade de fazer um balanço de sua vida e poesia. Na seção “Memória”, estão agrupados seis poemas em que se destaca o olhar do poeta, que já não está mais interessado em fantasiar ou transfigurar, mas em preservar alguma percepção própria do passado. Sendo assim, as impressões que antes lhe chamavam atenção pelo caráter problemático, passam a comovê-lo e a receber sua atenção pelo que há de interessante em sua matéria. A ação do poeta passa então a ser de um narrador “estimulado por seres, cenas e causos do passado” (VILAÇA, 2006, p. 112). Como o tempo demonstraria, o poeta entra em uma fase de sua vida em que passa a compreender, de maneira prazerosa e sistemática, os chamados mais diretos de suas experiências vividas na infância e na adolescência.

A segunda novidade, apontada por Vilaça (2006) em seu texto, é o caráter mais ousado e experimental adotado pelo itabirano que é facilmente notado em poemas como “amar-amaro” (ANDRADE, 1962), “A Bomba” (ANDRADE, 1962) ou “Isto é Aquilo” (ANDRADE, 1962). Esse experimentalismo foi responsável por diversas críticas, recebidas por alguns como o atestado de que o poeta aderira à plataforma salvadora da vanguarda, como vimos no livro de Vagner Camilo (1999). Vilaça contesta:

Não quiseram ou não souberam ler o estratégico poema “F”, que fecha o volume e representa uma disposição essencial da vontade do poeta, que sua poesia seguinte viria a confirmar. Neste poema, depois de recorrer aos espaçamentos do branco, a um abusado nominalismo e tropeços sintáticos, com os quais arma uma desabrida peroração ao surgimento da forma absoluta, o poeta faz tudo culminar neste terceto discursivo tendencioso — “e não encontrar-te não é nenhum desgosto / pois abarrotas o largo armazém do factível/ onde a realidade é maior que a realidade” — cuja disposição testamentária é a da renúncia à busca da Forma idealizada, que acena daquele largo armazém do factível onde não chega a nossa percepção (VILAÇA, 2006, 113).

Se a intenção do livro é, de fato, acusar quais são as lições das coisas, o resgate da memória é mais que bem-vindo. Ele tem a função de reconhecer os diferentes temas e estilos dos livros de poesia passados e sondar, de modo mais crucial, o limite da coisificação da linguagem. Atentando-se ao aspecto formal, Vilaça (2006) percebe que, diferentemente do que ocorre em tantos outros poemas, em que temática da memória predomina, os da série *Boitempo* (ANDRADE, 1968) elegem o tempo verbal do presente como absolutamente predominante, e não mais o tempo do pretérito, para construir a sua duração. Ou seja, tudo aquilo, que poderia ser apenas lembrança, ressurgue com o impacto do presente, do agora. Trata-se não apenas de enxergar uma percepção antiga, mas de construir com ela uma nova percepção.

O termo “Boitempo” figura o peso e o arrastar dos anos, e evoca o ato de ruminação, tanto no sentido material de trazer de novo o alimento até a boca, quanto no sentido de reconsideração, cogitação, ponderação profunda do que houve até hoje. O passado é alimento, de novo e de novo (VILAÇA, 2006). A expressão “menino antigo” fala da criança que, mesmo sendo de um outro tempo, preservou-se em plena infância; a velhice, que vem nessas fases de Drummond como sinônimo de experiência e reconsideração dos fatos, também se desfaz do estereótipo de cansado que o idoso carrega, ranzinza e incapaz de aprender. O poeta ainda é menino, mas de outro tempo.

“Esquecer para lembrar” (ANDRADE, 1979) revela uma forma intrigante e paradoxal para um processo de memória: lembrar mais detidamente da matéria que permaneceu escondida por muito tempo, que não sofreu atribuições, interpretações e deslocamentos ao longo dos anos. Nesse sentido, Vilaça esclarece: “A memória dos velhos, tão detalhista na lembrança antiga, se difunde na mais recente” (VILAÇA, 2006, p. 115).

Em *Boitempo* (ANDRADE, 1968), a voz vem de ao menos duas vozes: “a do menino, que fala pelo poeta, e a do poeta, que fala pelo menino” (VILAÇA, 2006). O crítico quer dizer, ao invés de se oporem, as vozes criam um uníssono:

No conjunto, os três títulos sugerem que se faça uma leitura dúplice de boa parte dos poemas de *Boitempo*. Considere-se que a voz que neles fala é, frequentemente, um acorde de pelo menos duas vozes: o menino que fala pelo poeta e o poeta que fala pelo menino. A duplicidade logo se revela propriamente dialética, de vez que a inicial oposição se dilui na expressão de um discurso poético que promove a ressonância de uma em outra, numa espécie de uníssono que não se sacrifica a distinção dos timbres (VILAÇA, 2006, p.115).

Os poemas de *Boitempo* (ANDRADE, 1968), em que a lembrança é evocada por Drummond, demonstram a importância desse tema em sua poética. Sua forma de resgatar acontecimentos específicos e transpô-los para ideia geral compõe o modo de criação drummondiano. O velho poeta, ao reconsiderar experiências do passado, expõe, de uma só vez, os estímulos vivenciais básicos e o dinamismo que deles decorre como temas frequentes, e as necessidades de formalização a que tiveram de atender. A maturidade se esclarece como infância e a infância se ilumina na maturidade (VILAÇA, 2006).

Analisando o poema “Coleção de Cacos”, publicado em *Esquecer para Lembrar - Boitempo II* (ANDRADE, 1979), o próprio poema sugere uma organização de fragmentos, em um conjunto inédito, extravagantemente bonito e criativo. De todas as coleções que, previsivelmente, os garotos daquela idade poderiam colecionar, (selos, penas, etc.), o menino encontra sua coleção na horta de seu quintal: cacos coloridos.

Nesse trecho, o poeta revisita a infância com a consciência de que estariam, nas coisas sem valor para os outros, a suas maiores riquezas. É possível notar que o personagem *gauche* apresentado no início de “Os Bens e o Sangue” (ANDRADE, 1951), é o “fazendeiro do ar”, que compreendendo sua infância, supera as perdas ocorridas e relembra de modo terno. Porém, ao final do poema, o eu lírico assume que José não poderia ter conhecimento da coleção de cacos, pois riria dele: “Escondendo de José, porque não ria / nem jogue fora esse museu de sonho” (ANDRADE, 1979, p. 662). O poeta parece se referir ao seu “heterônimo” José, que já classificamos anteriormente como a representação máxima do *displaced*.

A coleção de cacos, que é única e não imitada, faz parte de um tesouro particular. Assim como Drummond (1945) já nos pediu atenção para a flor desbotada, que brota do asfalto, o menino antigo nos confia sua infância em metáforas: “Vidros agressivos / ferem os dedos, preço / do descobrimento” (ANDRADE, 1979, p.662). O fragmentário nos desperta alusões sobre as danificações do tempo, espaço e da vida moderna, pois sua temática foi elevada à categoria estética da modernidade, espelhando perspectivas distintas e simultâneas, percepções dissonantes, experiências de fratura (VILAÇA, 2006).

Como já é possível perceber, Drummond expôs em sua obra todas as arestas incongruentes de sua personalidade, estilo, mundo. Por exemplo: em “Cerâmica” (1962), o poeta fala sobre uma estranha xícara, formada por cacos que são a própria

vida. Ela é inútil, sem uso e está espiando o poeta do aparador. A xícara se mostra quase inquisitória, olhando e, talvez, até atribuindo julgamentos. Para Vilaça, a xícara tem sim função:

No aparador, ela é a referência da distância intransponível, do gesto impossível, espelhando ainda o isolamento, a estranheza, a inutilidade que o poeta parece reconhecer também em si mesmo. Aqui, o fragmentário é irremissível, e projeta-se na consciência do sujeito maduro como alegoria dos “cacos da vida”, e pode ainda alargar-se como expressão da nostalgia de uma totalidade órfica, daquela “unidade áurea que perdemos” em nosso “mundo desintegrado” [Canto órfico, *Fazendeiro do Ar*] (VILAÇA, 2006, p.118-119).

Já em “Coleção de Cacos” (ANDRADE, 1979), os pedaços valem por si mesmos e, no conjunto, uma fortuna para o menino que os garimpa. O menino não vê valor no que é branco e novo, e sim no que é antigo e marcado; ele segue seu garimpo, que é “tão pouco”: recolher “só o roxo não delineado, / o carmesim absoluto, / o verde não sabendo / a que xícara serviu” (1979, p. 661). Em nada esse poema antecipa a indisposição melancólica do alegorizante “Cerâmica”. Pelo contrário; a afirmação dos versos “eu refaço a flor por sua cor, / e é só minha tal flor, se a cor é minha / no caco de tigela” (1979, p. 661) traz a certeza de uma recriação por parte do poeta, isto é, da união das partes dos cacos para gerar um todo, a flor, dando outro significado a ambos.

Na análise de Vilaça (2006, p. 119) o caco “vem da terra como fruto” para o menino, mesmo sendo um mineral, é plantado pelas mãos da cozinheira morta que, provavelmente, enterrou os vestígios acusatórios da louça quebrada pelo quintal. O plano anedótico, representado pela operação furtiva da cozinheira, cruza-se com o plano imaginativo e narcísico da criança, que só compreende o mundo existindo em sua função. A arte lírica, para o crítico (VILAÇA, 2006), não deixa de ser uma extensão desse primado de um eu cuja relação com o mundo se estabelece de modo que as significações contam muito:

Na lírica moderna, as marcas de dissociação entre o sujeito e as coisas, entre um sujeito e os outros, costumam se revelar como formas da consciência irônica. Mas antes dessa consciência há a infância, em que o menino trabalha com mãos impacientes em busca de “um ouro desprezado / por todos da família”. Como não ouvir nesses versos a incompreensão do mundo que ignora o poético elefante, dos ancestrais que vêem [sic] no descendente maldito o responsável por uma poesia que se dissemina qual “um lago de pez e resíduos letais” [Os bens e o Sangue, Claro Enigma] (VILAÇA, 2006, p. 119- 120).

As duas vozes, que ocorrem de maneira simultânea, tornam-se mais visíveis à

medida que a leitura do poema acontece. A primeira delas está explícita, é a do menino em seu tempo antigo, que se convoca sempre no presente da enunciação. A segunda, sugestiva e subterrânea, nasce paradoxalmente com o poder de silêncio do velho poeta, que se cala para ouvir o que o menino tem a dizer, sem deixar, no entanto, de se oferecer como perspectiva futura para o presente da infância. Ou seja, o velho poeta aparentemente se encanta com o menino que um dia foi, e colabora com as riquezas das experiências da infância, estendendo-as ao âmbito de sua vida inteira.

Assim, aquele “museu de sonho” do qual fala o poeta, efetiva-se na “coleção de cacos” e o velho poeta transfere, para suas ações de menino, um sentido de predestinação. O menino antigo e o poeta moderno são, cada um a seu modo, colecionadores de cacos antigos e coloridos (VILAÇA, 2006). Essas duas vozes realizam a unificação que está em todo símbolo forte: a matéria visível e imanente, que tanto significa em si mesma quanto é capaz de abrir caminho para multiplicar seus significados. Tudo que o fragmento oculto sabe limitar, ele também sabe expandir. É assim que, no poema em análise (ANDRADE, 1979), o anedótico, o narrativo, o descritivo, encarnados em percepções da infância, teimam em repercutir na ampla caixa de ressonância da poesia drummondiana. Dessa maneira, a memória do velho, que resgata o menino de volta, produz um novo registro para o reconhecimento de sua trajetória.

Para o garoto, a coleção de cacos era um trabalho satisfatório, ainda que viesse com seus perigos. Por exemplo, o risco de tétano, o vidro agressivo que fura o dedo, os sinais de sangue. A incomum coleção se assemelha, em alguma medida, ao ofício poético, que se justifica como sendo uma atividade de imenso prazer, embora enfrente seus problemas. É nesse sentido que Vilaça expõe que o fazer poético sofre com “desejos, suas contradições íntimas, sua instabilidade histórica, sua frustrada metafísica” (VILAÇA, 2006, p. 120).

O menino esconde o seu tesouro das vistas de seu irmão, para que, assim, ele não risse dele, porém ele saberá no futuro, quando já for adulto, que o poeta é um ser que está frequentemente sujeito à galhofa, caminha pela estrada de pó e esperança tal qual Carlitos faz. Dono da coleção que mais ninguém imita, o menino se dedica a um trabalho quase arqueológico, reunindo cacos do passado, em que estão presentes na inocência, e nos sonhos criados nas caças ao tesouro.

Essa conjunção do contato do real com o imaginário, a matéria dos sonhos, é uma característica de Drummond, afirma Vilaça, (2006), pois o poeta utiliza desse

recurso desde *Alguma Poesia* (ANDRADE, 1930). Na poética da memória, presente em *Boitempo* (ANDRADE, 1968), essa idealização retoma às suas raízes, quando ela se cola à percepção e aos gestos corporais, às sensações e experiências, muito antes de adentrarmos o plano atormentado e especulativo que é a mente do adulto. A reavaliação da infância se alimenta de fatos vividos pelo menino, dos quais ele guardava uma “ressonância imediata e natural [...]” (VILAÇA, 2006, 120), que transbordava uma poesia inocente. A vantagem do poeta está em recapturar essa riqueza, presente em uma perspectiva em que a linguagem da memória age para percorrer em uma viagem, em que a partida e a chegada tendem a ser simultâneas e parceiras.

1.5 As inquietudes na poesia de Drummond, por Antonio Candido

Em *Vários Escritos*, de Antonio Candido (1977), o escritor dedica uma parte desse livro para tratar da obra do mineiro na seção “Inquietudes na poesia de Drummond” (1977). Candido verifica a existência de um bloco central de inquietudes poéticas que provém uma das outras, cruzam-se e derivam de um egotismo profundo, revelando exposições mitológicas da personalidade do autor.

Embora Drummond seja reticente em relação ao que são dados pessoais e o que são produtos da licença poética em sua escrita, é possível verificar uma constante invasão de elementos subjetivos, que significam a obra até o ponto onde não é necessário saber os limites da ficção e da autobiografia. A subjetividade tirânica de Drummond, conceito retirado da obra de Candido (1977), também é patética, e, portanto, *gauche*.

A nostalgia de um outro eu, que nunca se realizou, e a perplexidade que leva o autor a explorar o arsenal da memória, na tentativa de elaborar uma espécie de vida alternativa, cria uma ordem fácil, uma regularidade, e revela assim um problema sobre o qual incide Candido: se o alvo da poesia é o próprio eu, essa matéria pode ter relevância na vida íntima ou social de outras pessoas? Essa pergunta surge periodicamente na obra de Drummond (CANDIDO, 1977, p. 99).

A partir desse momento da obra, se desenvolve, justamente, esse eu que poderia ter sido, mas que não foi. O passado, trazido pela memória afetiva, oferece farrapos dos seres originais, ou seja, versões daqueles seres que viveram a memória no presente. Entre esses seres todos, o eu tornou-se um ser insatisfatório e torto que

depois se reconstrói por meio das memórias. É, portanto, possível construir uma visão coesa graças aos fragmentos proporcionados pela memória, e essa visão cria uma razão para sua própria unificação, redime as limitações e assim, oferece “uma impressão de realidade plena”:

Ora, o passado é algo ambíguo, sendo ao mesmo tempo a vida que se consumou (impedindo outras formas de vida) e o conhecimento da vida, que permite pensar outra vida mais plena. É, portanto, com os fragmentos proporcionados pela memória que se torna possível construir uma visão coesa, que criaria uma razão de ser unificada, redimindo as limitações e dando impressão de uma realidade mais plena. Esta razão de ser poderia consistir na elaboração da obra de arte, que se apresenta como unidade alcançada a partir da variedade e justifica a vida insatisfatória, o sofrimento, a decepção e a morte que aproxima (CANDIDO, 1977, p. 99).

A inquietude na obra do poeta mineiro se inscreve desde as manifestações do humor até a autonegação pelo sentimento de culpa, e torna fundamental para a identificação do personagem da vez, que invariavelmente é o *gauche*. O sentimento de culpa, indo ao limite da negação do ser, sugere até mesmo a mutilação como caminho viável para se livrar de tamanha dor aguda. No poema “Mão Suja” vemos os seguintes versos: “Minha mão está suja. / Preciso cortá-la / Não adianta lavar. / A água está podre. / Nem ensaboar. / O sabão é ruim. / A mão está suja, / suja a muitos anos” (ANDRADE *apud* CANDIDO, 1977, p. 101).

Uma vez que arranhamos a superfície da personalidade do poeta, revela-se o seu constrangimento, e ele passa a investigar não apenas a si próprio, mas também a sua relação com seu passado, seus familiares, com o amor e com a sociedade. Para Candido (1977), as relações estão dispostas em um mundo torto, tal qual a persona do poeta. Não há dúvida, a essa altura das pesquisas realizadas, que para o poeta o mundo social é torto de iniquidade e incompreensão, seja esta uma deformação circunstancial ou crucial, pois o poeta oscila entre as duas possibilidades. O ponto, na verdade, é que “ela se articula com a deformação do indivíduo, condicionando-se e sendo condicionado por ela” (1977, p. 103).

O que Candido (1977) chama de reciprocidade de perspectiva consiste em dois motivos tratados com frequência para se compreender as manifestações, nem sempre claras, do mundo torto drummondiano: desencontro e obstáculo. A concepção no universo de Drummond sustenta a crença de que o mundo negado pelo *gauche* é cheio de obstáculos e desentendimentos sociais e amorosos, conceitos formados pela a ideia de “mundo caduco”. Esse fator, de acordo com Candido, se apoiaria em

instituições falidas, resultando no isolamento do indivíduo:

Desde o início, pois, era visível na poesia de Drummond a ideia de que, para usar a expressão de um personagem de Eça de Queirós, vivemos num “mundo muito mal feito” [sic]. Esta ideia vai aumentando, até que do mundo avesso do obstáculo e do desentendimento surja a ideia social do “mundo caduco”, feito de instituições superadas que geram o desajuste e a iniquidade, devido aos quais os homens se enrodilham na solidão, na incomunicabilidade e no egoísmo. A sufocação do ser, que vimos sob as formas do emparedamento e da mutilação no plano individual, aparece no plano social como medo, [...] O medo paralisa, sepulta os homens no isolamento, impede a queda das barreiras e conserva o mundo caduco (CANDIDO, 1977, p. 104).

Temos, portanto, a impressão de que tudo está em suspenso, como se estivesse parado, petrificado. As emoções mais fortes, como o amor e o ódio, e até os gestos cotidianos de carinho foram substituídos por esse medo absoluto, uma força que invadiu todos os cantos da vida comum. A angústia se presentifica em todos os momentos e acompanha os indivíduos, falando mais alto do que qualquer sentimento ou laço. É possível notar que a paralisia “se estende a todos os níveis, todos os lugares, todos os grupos, para terminar na paralisa final da morte” (CANDIDO, 1977, p. 105).

A fase social de Drummond surge como possibilidade de resgatar a consciência do “estado de emparedamento” e apatia no qual julgava que as pessoas se encontravam. Em poemas como “A flor e a Náusea” (1945) e “Mãos dadas” (1945), percebemos uma motivação em despertar os companheiros da situação de opressão em que se encontram ao longo da marcha do mundo capitalista. A imagem da flor emerge como um símbolo da libertação, que mesmo frágil e desbotada, irrompe o asfalto, encontra a luz. A flor, que também é símbolo do frágil, carrega nesse poema o seu oposto. Ela emana força. A flor é nosso anti-herói, que contra todas as expectativas, sobrevive e prospera. Gauche, torta, desbotada.

De acordo com Candido (1977), essa função redentora da poesia, que estava associada a uma concepção socialista, ocorreu na obra de Drummond entre 1935 e se estende a partir de 1942, como forma de participação e empenho político. Era um momento de força para a luta contra o fascismo, haja vista a Guerra da Espanha e, posteriormente, a Guerra Mundial. Estas se tornaram temáticas que surtiram efeito no modo de se pensar e fazer poesia, favorecendo uma literatura mais participante no que diz respeito às questões sociais e políticas (CANDIDO, 1977). As convicções de Drummond se transformam em versos potentes, que se exprimem com nitidez, gerando poemas admiráveis; alusivos tanto nos princípios, tratados de maneira

simbólica, quanto nos acontecimentos. Ele é capaz de integrar em estruturas poéticas de forma eficaz, quase única, em um período em que tantos versos descartáveis foram escritos.

Porém, a sua posição social não se deve apenas à convicção, pois decorre sobretudo das inquietudes que o assaltam. De acordo com Candido (1977), o sentimento de insuficiência, sentido pelo indivíduo que está entregue a sua própria sorte torta, leva-o a querer completar-se interferindo nos problemas presentes na esfera social, e assim os seus problemas pessoais são substituídos pelos problemas de todos:

No livro *Sentimento do Mundo*, a mão, que simboliza a consciência aparece de início como algo que se completa, se estende para o semelhante e deseja redimi-lo. Como o poeta traz o outro no próprio ser carregado de tradições mortas, a redenção do outro seria como a redenção dele próprio, justificado por essa adesão a algo exterior que ultrapassa a sua humanidade limitada. A poesia consistiria em trazer a si todos os problemas do mundo, manifestando-os numa espécie de ação pelo testemunho, ou de testemunho como forma de ação através da poesia, que compensa momentaneamente as fixações individualistas do “eu todo retorcido” (CANDIDO, 1977, p. 106-107).

Na fase mais estritamente social, a de *A Rosa do Povo* (ANDRADE, 1945), é possível notar a inquietude pessoal, que ao mesmo tempo se aprofunda, amplia-se pela consciência do “mundo caduco”, pois a consciência individual encontra justificativa e consolo na culpa que a sociedade exerce, que a equilibra e talvez a explique, em parte. O burguês sensível se interpreta de acordo com o meio em onde se formou, e este meio é solitário. Isso nos permite compreender o eu estrangulado, que permanece sendo expulso, mutilado, execrado, é em partes a própria consciência do *gauche* atormentado. O ser/consciência corrompido/a em partes, e que habita no poeta, é produto das circunstâncias, e sendo assim, o eu torto do poeta pode se manifestar como uma espécie de subjetividade de todos, — ou de boa parte — que habitam o “mundo torto”.

Embora não contribua para redimir o personagem, que tem suas falas na primeira pessoa, Candido explica que a destruição do velho “mundo caduco” poderia arrastar consigo as condições que geram consciências estranguladas, como a sua mesma (CANDIDO, 2017). Vemos, portanto, que a destruição do mundo não é apenas proveniente da convicção política do poeta, mas uma maneira de manifestar sua insatisfação com os problemas sociais e com a forma como a sociedade se organiza na poesia, no cinema, no teatro e no romance.

A eficácia da poesia social, produzida por Drummond, também está em um interesse maior na matéria cotidiana, que sempre foi ponto central de sua obra, e talvez seja essa razão pela qual o poeta seja, também, um habilidoso cronista. Para Candido (1977), a experiência política permitiu a Drummond transfigurar o cotidiano por meio de uma profunda aproximação da consciência do outro. Ele foi capaz de compreender qual seria sua voz individual e, desse modo, gerar um tipo de voz social peculiar, ocupando-se de falar sobre dramas corriqueiros da condição humana que nos afetam diariamente, enquanto indivíduo e sociedade moderna.

O verso “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais” (ANDRADE *apud* CANDIDO, 1977, p. 109), presente no poema “Carta à Stalingrado”, de *A Rosa do Povo*, pode representar bem o ponto apresentado anteriormente. A admirável capacidade do poeta de nos libertar do ciclo diário que enfrentamos, retirando-nos da dormência cotidiana, está justamente na habilidade de subvertê-la. A poesia ocupa outros espaços: temáticas em que se apresentam modelos de indivíduos da sociedade, como a moça desaparecida, o leiteiro assassinado pelo cidadão de bem com a arma na mão e tomado pelo medo, propagado, possivelmente, pelos mesmos jornais aos quais se refere no verso. A atenção de Drummond se volta às angústias cotidianas e ao homem urbano, atormentado pelo sistema maquinal que o encerra:

Sob este aspecto, a sua poesia difere da de outros modernistas, inclusive Mário de Andrade, que tentam fixar o cotidiano a fim de obterem um “momento poético” suficiente em si mesmo; ele, ao contrário, procede a uma fecundação e a uma extensão do fato, para chegar a uma espécie de discreta epopéia [*sic*] da vida contemporânea. Isto talvez se ligue à capacidade de injetar fantasia nas coisas banais, — à maneira do jovem, que, no poema “Sentimental” — AP, escreve o nome da namorada com as letras do macarrão da sopa; e também [*sic*] ao sexto sentido, sentido que o faz traduzir a anedota na linguagem do mito e do sonho, como a “Canção da moça fantasma de Belo Horizonte” — SM, inspirada numa historieta macabra corrente a certa altura (CANDIDO, 1977, p. 109).

E é justamente pela matéria do sonho que o poeta passará a introduzir a presença de sua infância e a participação de sua família na chamada “poesia familiar”, produzida pelo itabirano. Aprofundando-nos na relação com o passado estabelecido por Drummond em toda sua obra, é curioso notar que o maior poeta social da literatura contemporânea seja, também, quem mais tocará em assuntos familiares e da instituição família, como grupo e tradição. Isso pode significar que, nesse momento da obra do Drummond (1951), as suas inquietudes se encontravam em um ciclo

peçoal e social, e sua família pode explicar por que o indivíduo se porta de determinada maneira, tendo o núcleo familiar uma grande participação na formação do sujeito (CANDIDO, 1977).

No poema “Poeta das Sete Faces”, de *Alguma poesia* (ANDRADE, 1930), o personagem *gauche* se revela como alguém que teve sua sentença decretada pelo intitulado “anjo torto”, conforme discutimos anteriormente nas considerações sobre o estudo de Sant’Anna (1992). Já seu segundo livro, *Brejo das almas* (ANDRADE, 1934) nos introduz ao ambiente familiar de Drummond, apresentado em um “pequeno quadro evocativo”, “[...] um daqueles cromos tradicionais que os modernistas gostavam de refazer na chave do humorismo, do prosaísmo e do paradoxo” (CANDIDO, 1977, p. 110). Mas é apenas em seu terceiro livro, *Sentimento do Mundo* (ANDRADE, 1940), que temos um vislumbre do que seria sua futura poesia familiar, com o poema “Os Mortos de Sobrecasaca”.

Há nesse poema uma interação que interação entre vida e morte, e essa mesma interação se estabelece em relação ao poeta e aos seus entes próximos no retrato familiar na parede. Descendente da ruína, a obsessão para com os mortos aparecerá também em seu próximo livro, *José* (ANDRADE, 1942). Desde então, a temática patriarcal aparece como fixação, no sentido ao mesmo tempo social e psicológico. Nesta fase, a figura da mãe surge apenas duas vezes, transferindo sua função para a casa ou para a cidade (CANDIDO, 1977, p. 111).

É nítido de que todas as inquietações de Drummond adquirem validade objetiva, pois se vinculam todas com uma outra: a reflexão angustiada sobre a poesia e o fazer poético. A natureza e a situação do ser, o problema do *gauche*, o homem torto que tenta se projetar em um mundo igualmente torto. Ao longo de toda sua obra, a certeza é deixada de lado, dando lugar a “dúvida e ao debate”. Sua poesia é em boa parte, nas palavras de Candido, “uma indagação sobre o problema da poesia” (CANDIDO, 1977, p. 113) e uma reflexão sobre o que é criar.

Na escrita de *Alguma Poesia* (ANDRADE, 1930), a ideia apresentada é que a poesia vem de fora, e ela é dada sobretudo pela natureza do objeto poético, de acordo com as reconsiderações feitas pelos modernistas quando romperam com convenções acadêmicas (CANDIDO, 1977). Drummond começa a se integrar nessa orientação, fazendo com que o valor poético se confunda com o sentimento em si, o que transforma um poema em um mero condutor. Notamos esse recurso em poemas como “Poesia” (ANDRADE, 1930), que resgata a inquietação do poeta ao sentar-se

frente à folha em branco; “Explicação” (1930), cujo fazer poético é abordado de maneira confessional, novamente marcado pelas inquietações do *gauche* provinciano; “Procura da Poesia” (1945), no entanto, é o poema que mais adentra a subjetividade da criação. Nesse poema, a temática da inquietação transporta-se para o domínio estético e os assuntos mais consagrados se tornam, eventualmente, nulos como fonte do poema, que segundo Candido, daqui a pouco encontrará justificativa “não como referência a um objeto, mas como expressão que se torna ela própria uma espécie de objeto” (CANDIDO, 1977, p. 115). A poesia está num local sagrado, onde é preciso uma espécie de ritual para adentrar. Com as palavras, presas em algum lugar desse espaço mental, o criador-escritor é capaz de dar vida à sua visão de mundo e de realidade. Portanto, a palavra é um elemento, um meio para produção do sentimento poético. O fim, é a própria poesia, ou melhor, o efeito que ela gerará.

Com uma serena lucidez, adquirida apenas após a passagens dos anos, o poeta renuncia a essa luta espetacular, e aos seus próprios caprichos, na esperança de que esse gesto dê lugar ao renascimento como palavra poética:

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 (ANDRADE, 2015, p. 105).

A indicação das coisas, dos sentimentos, das ideias, dos seres, não existe separada de sua representação. Para o poeta, tudo existe inicialmente como palavra. A experiência vivida não é autêntica em si, mas quando posta em versos. Candido fala sobre a estrutura desse tipo de criação poética:

A ideia só existe como palavra pois só recebe vida, isto é, significado, graças à escolha de uma palavra que a designa e à posição desta na estrutura do poema. O trabalho poético produz uma espécie de volta ou refluxo da palavra sobre a idéia [sic], que então ganha uma segunda natureza, uma segunda inteligibilidade. Tanto assim, que o poema é geralmente feito com o lugar comum — a velha pena, a velha alegria, a velha perplexidade do homem. No entanto, quando o lemos ele parece novo, só numa segunda fase identificamos os objetos de sempre; ele então completa sua tarefa, ao parecer um enunciado muito mais claro e renovador daquilo que sentíamos e fazíamos. Nas mãos do poeta, o lugar comum se torna revelação, graças à palavra na qual se encarnou (CANDIDO, 1977, p. 118).

O trabalho descrito acima, para Candido, é, em grande parte, inspiração. Consiste em retirar as palavras em quebrar sua condição de neutralidade pelo discernimento do sentido que elas adquirem ao serem combinadas, segundo uma

sintaxe especial. Trata-se de uma decisão de usar palavras que possuem relação uma com as outras, pois o trabalho do poeta está em organizar estruturas de palavras que conversem entre si.

A obra de Drummond se delineará em outros aspectos a partir de *Claro Enigma* (1977). Assim, de acordo com Candido, “a cristação se atenua ou se sublima, permitindo, no último livro, *Lição de Coisas*, uma certa recuperação do humorismo inicial e um interesse renovado pela anedota e o fato corrente, tratados com relativa gratuidade” (CANDIDO, 1977, p. 120). Em *Claro Enigma*, Drummond (1951) resgata formas, reinventa sua escrita e vai transformando, pouco a pouco, o *gauche* destinado em “fazendeiro do ar”.

Segundo Candido, observa-se, ao longo do percurso da poética de Drummond, a variação das inquietudes, que embora mudem, permanecem como constante, incidindo sobre a forma e o tema, inclinam-se ao que nas palavras de Candido compreende como “aceitação do nada” (1977, p. 120), o que resultaria em uma dicção aparentemente resignada para representar os fenômenos do mundo.

A epígrafe de Valéry, que abre *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951) poderíamos dizer, ao enfatizar o fastio diante dos eventos do mundo, relaciona-se com o sentimento de abatimento que coloca a perspectiva niilista como uma espécie de prisma para se compreender o indivíduo, a história e a poesia, conforme pode-se verificar em *Claro Enigma* (1951).

A força dos problemas, na obra de Carlos Drummond de Andrade, tem tamanho poder que o poema parece se desenvolver em volta deles, quase que os protegendo. São as inquietudes que movimentam a obra, aliadas às sensíveis criações de forma que o poeta havia atribuído. Acompanhado de Murilo Mendes, na visão de Candido, Drummond elevou o modernismo à superação do verso, manipulando a expressão do verso em um espaço sem barreiras, onde o grande momento poético depende do poema com um todo, construído de maneira livre, como ele mesmo previu em sua descida ao reino das palavras, conforme conta em “Procura da Poesia”, de acordo com os textos de Candido (CANDIDO, 1977).

De acordo com as colocações postas sobre a poesia de Drummond, buscou-se, com o estudo da fortuna crítica realizado, investigar temas que persistem dentro da obra do poeta, em particular, aqueles em destaque na obra *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951) e, conseqüentemente, em “Selo de Minas” (1951).

Essa obra porta uma compreensão/aceitação da inacessibilidade dos ideais,

do pertencimento que ronda todas as coisas, do senso de descolamento da sensibilidade, apelo do pungente na memória, e de temas que poderiam ser compreendidos, como propomos, na chave da relação da melancolia com a história. A história que assombra os poemas de “Selo de Minas” ressumbra as marcas da melancolia, justamente por ganharem expressão no discurso consciente do esfacelamento, da corrosão, onde se acerca de uma ausência renitente que desafia a própria expressão.

2 MELANCOLIA, HISTÓRIA E MEMÓRIA

2.1 Melancolia: busca pela depreensão de um conceito

Pode-se dizer que os estudiosos que buscam depreender a história da conceituação da melancolia associam, *grosso modo*, esse fenômeno a um sentimento de tristeza profunda, permeada por apatia e por um estado mórbido de abatimento mental e físico (SCLIAR, 2003). Segundo Freud, a melancolia seria uma forma de sofrimento oriundo do profundo sentimento de perda de objeto, que não ocupa a consciência do indivíduo, diferenciando-se assim do luto, sofrimento pela perda de um objeto conscientemente definido (FREUD, 2007). A melancolia, conforme demonstra Moacyr Scliar, também tem presença constante na literatura, fazendo parte do temperamento de personagens tais como Dom Quixote, do romance homônimo de Cervantes. Na literatura brasileira, ela poderia ser observada em personagens como Simão Bacamarte, de “O alienista”, de Machado de Assis, e o familiar Jeca Tatu, de Monteiro Lobato (SCLIAR, 2003).

A crítica literária Julia Kristeva aborda, em *O sol negro: depressão e melancolia*, aquilo que define como a “face oculta de Narciso” (KRISTEVA, 1989), a depressão, estendendo suas considerações ao complexo fenômeno da melancolia. É válido frisar: o termo melancolia não é necessariamente sinônimo de depressão, pois a melancolia remete a uma doença diagnosticada desde a antiguidade e, com o desenvolvimento da psicologia moderna, perdeu seu sentido clínico, preservando antes o sentido poético atribuído pela tradição. A despeito disso, Kristeva não distingue claramente os dois termos em sua obra, tecendo, por vezes, analogias entre a melancolia literária e os casos clínicos de depressão (KRISTEVA, 1989).

Ao que se refere à teoria de Aristóteles, que conceitua a melancolia associando-a à ação da bile negra e a um temperamento recorrente entre os indivíduos notáveis, Kristeva explica que a melancolia equilibrada pelo gênio é ligada com a inquietação do ser. Portanto, ser melancólico, no contexto das formulações atribuídas à Aristóteles, envolve uma “superabundância de humanidade” (KRISTEVA, 1989, p. 14). Contudo, essa visão de melancolia teria sido, segundo Kristeva, alterada na Idade Média, pois, se por um lado, o pensamento medieval liga a melancolia a Saturno, o planeta dos espíritos e pensamentos, por outro, a ideologia cristã faz da tristeza um pecado. Para demonstrar essa relação entre melancolia e pecado, Kristeva recorre a alguns cantos de Dante:

Dante coloca as “multidões dolorosas que perderam o bem do entendimento” na “cidade dolente” (o *Inferno*, canto UI). Ter um “coração taciturno” significa ter perdido Deus, e os melancólicos formam “uma seita de fracos, importunos ante Deus e seus inimigos”: sua punição é a não ter “nenhuma esperança de morte”. Aqueles a quem o desespero torna violentos para consigo mesmos, os suicidas e os dissipadores, não são menos poupados: estão condenados a se transformarem em árvores (canto XIII) (KISTEVA, 1989, p. 15).

A autora também alude à famosa gravura *Melancholia I*, de Albrecht Dürer, para discutir o modo como, entre a Idade Média e o Renascimento, se concebia a melancolia. *Melancholia I* apresenta uma figura taciturna, dotada de asas gigantescas, sentada junto a um edifício de pedra, cercada pela mais disparatada e bizarra coleção de objetos que se possa imaginar — uma balança, um cão raquítico, ferramentas de carpintaria, uma ampulheta, alguns sólidos geométricos, um sino, um querubim, uma lâmina e uma escada. Cada um tem uma simbologia específica, mas reunidos denotam uma tristeza indefinida, um estado depressivo, um vazio existencial, como se tudo houvesse perdido o sentido. Esse cão raquítico seria a representação do fraco, do melancólico. Os monges da Idade Média cultivavam a tristeza como meio de conhecimento da verdade divina e da maior prova de fé, então é possível deduzir que é extremamente variável a posição das religiões em relação à melancolia. As épocas de crise são as mais propícias para a melancolia e para o humor negro, pois nesses períodos a melancolia se impõe, se expressa e cria suas representações (KRISTEVA, 1989).

Para Kristeva, a melancolia é uma doença espontaneamente irreversível, e seu estado depende da experiência da perda do objeto e da modificação dos laços significantes; em particular a melancolia seria uma falência da faculdade de simbolização, de representação do objeto da perda (KRISTEVA, 1989). Nesse ponto, sua teoria se relaciona ao pensamento freudiano sobre o luto e a melancolia.

Sigmund Freud, em seu escrito *Luto e Melancholia* (1917), explica que o luto e a melancolia estão correlacionados, porém possuem diferenças fundamentais que ajudam a compreender melhor cada quadro. O luto está geralmente associado à perda de um ente querido ou a algo que possa substituir esse objeto de luto, tal como a perda de um amigo, da terra natal. O enlutado compreende de onde vem a fonte de sua dor. Já o melancólico também pode ter sua dor gerada por essas mesmas fontes, pois o objeto de afeição, que foi perdido, não precisa ter necessariamente morrido e sim ter desaparecido enquanto dispositivo dessa afeição. Em alguns casos, pode-se

constatar a perda, entretanto, não se sabe exatamente o que se perdeu. No estado melancólico não se pode ver exatamente qual o conteúdo da perda (FREUD, 2007).

O processo de luto não é considerado uma patologia, já que, com o tempo, o enlutado tende a retomar sua vida normal, superando a dor da perda, enquanto a melancolia possui características ligadas ao ego, à perda da autoestima e da vontade de seguir em frente, características que estão ausentes no luto:

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima [sic] a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento [sic], culminando numa expectativa delirante de punição. Esse quadro torna-se um pouco mais inteligível quando consideramos que, com uma única exceção, os mesmos traços são encontrados no luto. A perturbação da auto-estima [sic] está ausente no luto; afora isso, porém, as características são as mesmas (FREUD, 2007, p. 276).

Podemos pensar, portanto, que a melancolia tem características parecidas com o luto, exceto pela parte que está ligada ao ego, pois na melancolia, o ego sente-se culpado pela sua tristeza e impossibilidade de recuperação diante do objeto perdido. No luto, é o mundo quem se torna pobre e vazio, na melancolia, é o próprio ego (FREUD, 2007). O melancólico encontra satisfação no desmerecimento de si mesmo, culpando seu passado e sua natureza, coisas imutáveis, que acredita serem capazes de lhe atribuir valor, ou a falta dele. Uma parte de seu ego se coloca contra a outra, assim, o ego adoece a si mesmo e a insatisfação consigo próprio se torna a característica mais marcante no indivíduo.

As reclamações e acusações, que o melancólico aponta para si, raramente estão, em sua essência, associadas a ele, mas são características de alguém que ele ama, amou ou deveria amar (FREUD, 2007). De acordo com Freud, a melancolia toma de empréstimo alguns dos sintomas do luto, os fatores que atenuam essa semelhança, como exemplificado acima, tornam a melancolia uma espécie de luto patológico. Assim como o luto, é possível que, mesmo após todos esses sintomas, a melancolia desapareça com o tempo.

Outra contribuição, importante para formar nossas reflexões sobre a melancolia, foi dada pela leitura da obra de Moacyr Scliar. *Saturno nos Trópicos: A melancolia europeia chega ao Brasil* (2003) oferece um panorama da história da melancolia, apresentando considerações, em sua segunda parte, sobre a melancolia no Brasil. Para Scliar, o sentimento melancólico nasce de uma conjuntura sombria de

epidemias de peste, caça às bruxas, guerras, neutralizada pela busca por riquezas que levaram navios a cruzar o oceano e chegar ao Brasil (SCLIAR, 2003).

Assim como a teoria freudiana, as reflexões de Scliar diferenciam a melancolia do luto, tratando-a também como algo distinto da depressão. Scliar remete à obra *A anatomia da melancolia* (1621), de Robert Burton, que define a melancolia como uma experiência existencial, possuindo em si uma tristeza duradoura, que envolve até mesmo o tédio, porém, envolta por uma aura filosófica que emite dignidade e distinção. Essa visão sobre a melancolia, que perdurou durante o renascimento, segundo Scliar, teria sido submetida à crítica de Jean-Étienne Esquirol (1772-1849), discípulo de Pinel e renovador da psiquiatria. Esquirol teria considerado a melancolia como um termo adequado apenas para poetas e filósofos que, diferentemente dos médicos, “podem prescindir da exatidão”. Buscando maior precisão médica para definir o estado patológico da tristeza, Esquirol proporá o conceito de *lipemania* (do grego: *lupe*, tristeza, desgosto): situação mórbida caracterizada por uma paixão triste, debilitante, opressiva (SCLIAR, 2003).

A melancolia e a mania são então reconhecidas como diferentes ciclos da mesma doença, e mais tarde, a partir do século XX, o termo “psicose maníaco-depressiva”, definido por estudiosos da medicina, substituirá definitivamente o termo melancolia. A melancolia, por muito tempo, foi reduzida à depressão e a “dias ruins”, causando uma certa confusão entre um termo e outro.

O panorama de Scliar (2003) considera a melancolia em diferentes contextos. Primeiramente, o autor apresenta interpretações sobre sentimentos correlatos à melancolia, que se observam na Bíblia, depois passa para a investigação da visão hipocrática. Hipócrates seria uma figura imaginária, e os textos de famosos pensadores são atribuídos a ele, como textos de Aristóteles, Platão e Sócrates. Sua obra promove a valorização da observação empírica:

Pouco se sabe sobre a vida de Hipócrates; talvez fosse uma figura imaginária, como tantas na Antiguidade, mas há referências a sua existência em textos de Platão, Sócrates e Aristóteles. Os vários escritos a ele atribuídos, e que formam o *Corpus hipocraticus*, provavelmente foram o trabalho de várias pessoas, talvez num longo período de tempo. O importante é que traduzem uma visão racional da medicina, bem diferente da concepção mágico-religiosa antes descrita (SCLIAR, 2003, p. 45, grifos do autor).

Ele e seus seguidores acreditavam que os distúrbios mentais eram resultado de um desequilíbrio entre os quatro humores básicos no corpo: o sangue, a linfa, a

bile amarela e a bile negra, que correspondiam aos quatro temperamentos ou humores: sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico. A bile negra estaria acumulada no baço, cujo nome em inglês é *spleen*, termo que faz alusão ao estado melancólico até os dias de hoje.

De todos os temperamentos, segundo a teoria hipocrática, o melancólico seria o mais nocivo e patológico. Scliar afirma que Hipócrates diferia a melancolia endógena, da melancolia exógena. No primeiro caso, o sujeito se torna taciturno sem razão aparente e busca a solidão. Já no segundo, a melancolia resulta de um caso externo. A melancolia seria ainda uma doença com a qual o sujeito aspira pela morte como se fosse a própria bênção (SCLIAR, 2003).

A despeito de seu caráter negativo, a melancolia, na antiguidade, também foi associada aos homens de exceção e destaque no campo das artes e da filosofia, os quais seriam, de certa forma, mais propensos ao sentimento melancólico, e isso estaria ligado com o gênio que, pela ação da bile negra, teria poderosa ação na mente, tal como o vinho, por exemplo.

O temperamento melancólico é um temperamento metafórico, propenso, pois, à criação — na filosofia, na poesia, nas artes. Mas os melancólicos pagam um preço: esse talento os arrebatava e os conduz pela vida como um “barco sem lastro”, na expressão de Sócrates (SCLIAR, 2003, p. 47).

A melancolia como expressão da sensibilidade artística, descrita por Scliar (2003), e compartilhada por Kristeva (1989), surge dentro da poesia de Drummond e passa a ser um dos temas preponderantes da escrita de *Claro Enigma* (1951). O livro, dividido em seis partes, inicia-se pela epígrafe extraída de Paul Valéry: “*Les événements m’ennuient*”, ou “Os acontecimentos me entediam”, em livre tradução. Essa afirmação pode ser tomada como divisa da obra, que recupera no solo da poesia moderna a temática de orientação romântica, do fastio da existência, concentrada no conceito de *spleen*. Em seguida, temos a primeira parte: “Ente o Lobo e o Cão” (ANDRADE, 1951), título que nos permite associá-lo ao quadro *Melancolia I*, de Albrecht Dürer. Embora o título dessa seção seja aberto a uma variedade de interpretações, o conteúdo de desalento permeia os poemas que a integram sugerem possíveis interpretações para alegoria do Lobo e do Cão, tocando a sensibilidade lírica.

Em primeiro lugar, tem-se a condição opressiva de se estar entre duas feras, o que nos faz lembrar o momento do Canto I, do *Inferno*, de Dante, quando o poeta se

vê no meio do caminho de sua vida, acossado por uma pantera, um leão e uma loba (DANTE ALGHERI, 1987), em uma condição, portanto, sem saída. As feras de Drummond possuem diversos sentidos na tradição do imaginário: o lobo concentra todo o conteúdo de ferocidade, selvageria e violência, ao passo que o cão, se interpretado sob a tradição iconográfica da melancolia, é a própria materialização desse sentimento de tristeza profunda. Scliar explica a crença de que o organismo canino é tomado pelo baço.

De acordo com a teoria dos humores, a bile negra, seca e fria, estaria relacionada à capacidade de lembrar, isto é, relacionada com as memórias, sendo elas boas ou ruins. No cão de Dürer, temos um cão adormecido, ou seja, uma memória adormecida. O melancólico lembra, mas o que ele lembra é triste, portanto, ele se livra dessas más memórias dormindo (SCLIAR, 2003). Assim como na obra de Drummond (1951), o discurso relacionado à melancolia comumente assume uma dimensão alegórica. Com efeito, Scliar (2003, p. 50) recupera a afirmação de Benjamin: “a alegoria é a única diversão a que o melancólico se permite, demonstrando que a alegoria é uma espécie de perspectiva pela qual o melancólico representa o mundo, sua forma de expressão artística por excelência”.

Como sugere o percurso de investigação, traçado por Starobinski em *A tinta da melancolia* (2016), a tarefa de conceituar a melancolia demanda a compreensão de sua história, considerando os desdobramentos desse conceito. A melancolia, assim como muitos estados ligados à condição humana, antes de ter um nome e um conceito, já era vivenciada pelos povos. Homero, que está ligado aos primórdios do pensamento melancólico, apresenta-nos uma visão mítica do melancólico, por meio do mito de Belerofonte. Segundo esse mito, o infortúnio do homem resulta em sua desgraça diante dos deuses, e, para se libertar da tristeza, o melancólico não tem outro recurso senão esperar o retorno da benevolência divina. Antes que ele possa dirigir a palavra aos homens, é necessário que uma divindade devolva o que lhe foi destituído, pondo fim ao abandono promovido pelos deuses. Ao mesmo tempo, Homero propõe o apaziguamento farmacêutico da tristeza, procedimento que nada tem a ver com a vontade dos deuses, e sim com uma técnica totalmente humana. Como o autor explica: “A tristeza de Belerofontese origina do Conselho dos Deuses; mas os armários de Helena contêm o remédio” (STAROBINSKI, 2016, p. 20).

Seguindo para os textos hipocráticos e para a teoria dos humores, Starobinski (2016) explica o surgimento da bile negra, essa substância classificada por ele como

sendo “grossa”, “corrosiva” e “tenebrosa”. É um humor natural do corpo, como o sangue, e por isso, da mesma forma, pode se deslocar para fora do seu centro natural e irromper. Isso daria origem à várias doenças, como epilepsia, loucura furiosa, manias, tristeza, lesões cutâneas etc. A melancolia, portanto, trata-se de múltiplas expressões do poder patogênico da bile negra, que quando se encontra em excesso ou com alterações, compromete o equilíbrio dos humores.

Porém, essa linha de cuidado era tênue para outros médicos, que aplicavam métodos mais brutais: choques, castigos, correntes. Esses tratamentos eram, em geral, utilizados nos enfermos mais agitados, que não aceitavam nenhum tratamento. Com certeza, esses tratamentos foram infligidos aos doentes que sofriam de melancolia ansiosa. O abalo profundo que buscavam causar nos pacientes, tem a pretensão de despertá-los desse sonho melancólico, de trazê-los a si mesmos e deixá-los mais acessíveis ao diálogo. Quanto àqueles que não se configuram melancólicos, são designados “tristes” e, para eles, figuram cuidados mais atentos. Sumariamente, os fatores ambientais e afetivos são postos em pauta, uma vez que o tratamento envolve estar na companhia de pessoas queridas, nunca na presença de desafetos ou desconhecidos, devendo também mudar de país e, caso recobrem a razão, viajar todos os anos (STAROBINSKI, 2016).

A teoria da bile negra volta a ser reforçada por Galeno, no texto de Starobinski (2016), que fixa a descrição e a definição de melancolia no século XVIII e mesmo além dele. Se antes questionada por diversas escolas antigas, na discussão de Galeno, a teoria dos humores volta com força total. Porém, adverte-se que a bile negra em excesso pode se manifestar e se desenvolver em diferentes lugares do organismo, gerando cada vez mais novos sintomas.

Galeno (2016) também defende a teoria dos “vapores”, essas fumaças que sobem do estômago explicam também certas alucinações. Elas teriam o poder de obscurecer o espírito e criar visões endógenas. De acordo com o autor:

Portanto, contamos três variedades distintas da melancolia:

1. Uma afeção melancólica realizada no encéfalo;
2. Uma infecção generalizada, em que a atrabílis passa para o sangue de todo o organismo, inclusive para o encéfalo;
3. Uma afeção melancólica situada primitivamente no estômago e nos órgãos digestivos — a hipocondria —, atingindo o encéfalo por exalações e vapores (STAROBINSKI, 2016, p. 38).

Robert Burton, responsável pela obra *Anatomia da Melancolia* (1621), ainda seguiu muito vigorosamente a divisão acima apresentada, acrescentando-lhe a

melancolia amorosa, que Galeno não ignorava, e a melancolia religiosa, uma doença mais moderna. Para tratar da doença já inveterada, é preciso que se respeite uma lista de restrições alimentares que proíbem carnes consideradas “negras”, como de cabra, boi, touro, bode, etc. Além disso, eram evitados couves, lentilhas, pães de farelo, vinhos escuros e queijos velhos.

Vemos, portanto, uma tendência a incriminar como nocivo tudo que é relativo ao negro e ao acre. Os alimentos escuros e tidos como fortes são os precursores dessa “negra” exalação, que vem “escurecer” os nossos espíritos. Esses alimentos estariam, antes de tudo, carregados de tristeza e medo, sendo necessário por isso recorrer aos alimentos tidos como “[...] alegres, claros, jovens, macios, ricos em benfazeja umidade” (STAROBINSKI, 2016, p. 39).

Em seguida, o autor afirma que, se a melancolia viesse dos alimentos “melanogênicos”, como ele se refere, seria fácil de expulsá-la e evitá-la. Insistindo na bile negra, e na sua capacidade de inflamar e gerar uma agressividade destruidora, o autor explica:

Mas o risco está em outro lugar: a bile negra patológica é um resíduo de combustão, uma espécie de alcatrão espesso, que por sua vez pode se inflamar. É um carvão humoral. Qual não é a sua potência tóxica, a agressividade destruidora de uma substância capaz de pegar fogo por uma combustão segunda! Ora, todas as substâncias naturais podem, em seguida a uma primeira inflamação, transformar-se em humores “adustos”: bile adusta, sangue adusto, que entrarão no metabolismo terrível da cor negra. Alcatrão viscoso que queima para deixar um resíduo ainda mais escuro e espesso: matéria pesada, com a qual o espírito se entenebrece. (STAROBINSKI, 2016, p. 39)

Em poemas como “Canto Negro” (ANDRADE, 1951), vemos imagens que são atribuídas ao “negro”, que é dotado de polissemia, embora todas as classificações gerem imagens negativas, com um alto teor melancólico. O “negro central”, referido pelo poeta, apresenta-se como a própria face da melancolia, como catalisador da solidão, sentimento inconfundivelmente melancólico. No terceiro capítulo, trataremos da expressão da melancolia dentro desse poema, demonstrando os elementos que o compõe e que o tornam melancólico por excelência. Imagens como o “poço negro”, a “bacia negra”, “sol preto sobre a água fria”, evocam símbolos da tradição que se convertem, nas mãos do poeta, em alegorias, a única maneira de expressão do sujeito melancólico.

Durante o renascimento, torna-se corrente uma concepção de melancolia distinta da associada à vida religiosa, que se difundiu na Idade Média. O renascimento,

considerado “a idade de ouro da melancolia” recupera as orientações já conhecidas desde a antiguidade, que associam a melancolia ao temperamento, em particular ao dos homens notáveis e dedicados às atividades intelectuais. Sob a influência de Marsílio Ficino e dos platônicos de Florença, diz Starobinski (2016), a melancolia-temperamento aparece como algo quase exclusivo ao poeta, ao artista, ao grande príncipe e, sobretudo, ao filósofo.

Starobinski cita Du Laurens (1558-1609) que, para evitar a queda do melancólico em completa solidão, recomendava conversas, histórias agradáveis, música. A intenção era obrigar esses doentes a se inserirem novamente em um contexto social, forçando o diálogo e a convivência. Em contraste, havia o método de Jacques Dubois de Amiens, que consistia em retirar toda e qualquer possível arma de perto do melancólico, privá-lo de se aproximar de janelas e, caso tentem atacar os outros ou a si mesmos, deveriam ser amarrados e espancados. Esse contraste tem se mostrado comum no estudo da melancolia, conforme explica Starobinski, “a maneira suave e a maneira forte se opõem: em muitas outras vezes encontraremos esse contraste entre os meios violentos e os que recorrem a um arranjo sutil de impressões sensíveis, delicadamente matizadas” (2016, p. 55).

Já o tratamento farmacológico era quase unanimidade entre os médicos do Renascimento. Todos concordavam sobre o uso de três medicamentos padrão para expurgar a melancolia: os evacuativos, que expulsam o humor supostamente corrompido, os alterativos, que diluem e suavizam as ações da bile negra, embora não completamente, e os confortativos, cujo objetivo é devolver o vigor e a alegria ao paciente. Cada um desses remédios possui receitas e métodos infinitamente diversificados, modificados de acordo com o médico e a linha de tratamento melancólico que ele utiliza, que como pudemos constatar até aqui, são inúmeros.

O século XIX, de acordo com Starobinski (2016), não é apenas o século das afirmações deterministas ou das especulações sobre o destino social do homem. É a época em que ocorre a grande expansão industrial e técnica, quando vemos surgir invenções e descobertas em um ritmo mais acelerado. Mesmo assim, a melancolia segue insuficientemente explicada cientificamente, e para seu mal não existe nenhum remédio de eficácia comprovada. Consultando, por fim, uma monografia séria da época, a obra de Roubinovitch e Toulouse, o autor encontra nela um capítulo completo e eclético sobre o tratamento da melancolia, onde há numerosos meios farmacológicos, recomendações de higiene e procedimentos morais. Porém, os

autores, baseados em sua experiência, admitem que não dispõem de nenhum tratamento específico eficaz e comprovado para ser utilizado universalmente:

Foram-se os tempos em que era possível sonhar com uma droga que operasse uma revulsão completa (como o heléboro) ou um tratamento moral capaz de abolir a ideia fixa que constitui o núcleo delirante da doença. Há mil meios, e não há nenhum tratamento infalível. Mil pequenas armas que nos deixam desarmados. É preciso justapor pacientemente as iniciativas terapêuticas, estando de antemão certo de que nenhuma delas será decisiva. A impotência poderia nos levar a buscar refúgio no niilismo: nada age, portanto não fazemos nada. Mas a medicina detesta ficar de mãos vazias. A outra eventualidade, em casos assim, é a polifarmácia, a tentativa de todos os meios imagináveis: já não será uma polifarmácia ambiciosa, como a dos médicos do Renascimento, que Pinel atacava com muita razão. Uma diversidade modesta, como que desencorajada, que se desculpa de antemão pela baixa eficácia (STAROBINSKI, 2016, p 117).

A maioria dos métodos prescritos para o tratamento da melancolia ainda eram presentes em 1960, mas reduzidos em suas intenções. Eles se limitavam aos banhos, purgação, tônicos e sedativos, que não prometiam curar a doença, e sim aliviar o enfermo e sublimar seus sintomas mais sofridos. O homem melancólico, por algumas dezenas de décadas, ainda estará fadado a permanecer inacessível, prisioneiro de uma torre cuja chave ainda precisa ser encontrada. A afecção se tornou uma expressão poética, um meio de elevar esse sentimento acre que suscita em todos nós algum tipo de mal-estar, em alguma medida.

2.2 Espaço e memória

Com relação à obra de Carlos Drummond de Andrade, é impossível explicar a melancolia, que segundo o poeta provinha de seu país e das sombras das bananeiras, sem considerar a importância do espaço para seu universo poético. Ainda que Drummond preserve um olhar sentimental em relação à cidade natal, temos em “Selo de Minas” (1951) uma visão voltada para o passado como ruína e para a história como forma de investigar precisamente o passado. Como vimos anteriormente, o sentimento de *gaucherie* percorre toda a poesia do poeta, tendo suas maiores nuances nas temáticas familiares e do espaço, quando discute Itabira em sua infância, por exemplo. Ao cantar em seus versos no poema “Explicação”, “no elevador penso na roça / na roça penso no elevador” (ANDRADE, 2012), no livro *Alguma Poesia*, o poeta já demonstra estar ligado a essa mesma corrente melancólica com um sentimento dual sobre sua terra.

Ao transformar Minas em poesia, Drummond a ressignifica como sua “pátria imaginária”, como ele mesmo escreve em “Prece de um mineiro no Rio”. O papel ativo desempenhado pela geografia mineira na constituição do sujeito, na modulação da história e consequente complicação das várias esferas da vida social — da cultura, da economia, da política, etc. — foi exatamente o que revelou um conjunto de narrativas sobre Minas Gerais nos séculos XVIII, XIX e XX. São aspectos dos quais nos permitem pensar que, ao localizar-se, o poeta constrói, inevitavelmente, uma relação de pertencimento a determinado lugar, e essa relação ressoa para a além do indivíduo, atinge sua produção e sua vida pessoal.

Para que possamos compreender melhor o espaço na literatura, apoiados na obra de Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço* (1978), veremos sua ligação com a matéria poética. A questão que inicia esse livro pode nos nortear perfeitamente:

Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas em que já desejamos morar, podemos isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificativa para o valor singular que atribuímos a todas as nossas imagens de intimidade protegida? Eis o problema central (BACHELARD, 1978, p. 199).

Para resolvê-lo, é preciso compreender como habitamos nosso espaço vital, de acordo com todas as dialéticas da vida. Como nós nos enraizamos em um canto do mundo nos familiarizando imensamente com ele. De acordo com a topoanálise, um estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima, o autor explica que nossas memórias só se estabelecem de maneira imaginária:

Para analisar nosso ser na hierarquia de uma ontologia, para psicanalisar nosso inconsciente entrincheirado nas moradias primitivas, é preciso, à margem da psicanálise normal, *dessocializar* nossas grandes lembranças e atingir o plano dos devaneios que trazíamos conosco nos *espaços de nossas solidões*. Para tais indagações, os devaneios são mais úteis que os sonhos (BACHELARD, 1987, p. 203, grifos do autor).

O topoanalista quer descobrir como são essas solidões, como é a casa que ocupa nosso imaginário, onde guardamos nossas memórias. O espaço, segundo o Bachelard, passa a ter enorme importância aqui, porque o tempo não registra a duração concreta. Só se pode pensá-lo em uma linha do tempo abstrata, privada de toda a densidade. As lembranças são imóveis e quando melhores espacializadas, ou seja, identificadas no espaço, mais concretas se tornam. A determinação de datas e a localização nos espaços são cruciais para que possamos conhecer verdadeiramente nossa intimidade.

Todos os lugares onde vivemos e sofremos solidões passadas se mostram permanentes em nós, de acordo com Bachelard (1987). Mesmo quando esses espaços estão fora do nosso cotidiano e convívio, sua marca nos retorna em sonhos noturnos, como experiências de espaço reconfortantes. Até mesmo as memórias, que não são de todo agradáveis, retornam positivamente em nosso imaginário. Esse fenômeno poderia explicar a mudança de olhar que ocorre do poeta em relação à sua cidade natal, como acontece em “Os Bens e o Sangue”, quando o ele, ao final, funde-se com sua terra.

Como vimos no capítulo I, desde a obra de estreia do poeta até *Claro Enigma* (1951), o autor questiona sua infância e tenta acertar as contas com um passado que, de certo modo, é relutante. Drummond briga com seus fantasmas da memória, todos relacionados à sua infância em Itabira e à sua relação familiar, principalmente com a figura paterna. À medida que sua obra avança, vemos cada vez mais um resgate da memória positiva: as provocações e questionamentos familiares dão espaço à infância singular no interior, às aventuras infantis na fazenda, e às diversas memórias afetivas de um espaço que era retratado como conflituoso.

Para além das lembranças, a casa natal está inscrita em nós. Ela é um grupo de hábitos e gestos orgânicos, por exemplo, lembrar-se exatamente de como subir determinada escada, embora não a suba há muito tempo. De acordo com Bachelard:

A cada vinte anos, apesar de todas as escadas anônimas, reencontraríamos os reflexos da “primeira escada”, não teimaríamos em permanecer num degrau um pouco alto. Todo o ser da casa se desdobraria, fiel a nosso ser. Empurraríamos com o mesmo gesto a porta que range e iríamos sem luz até o sótão distante. Mesmo o menor trinco ficou em nossas mãos. As casas sucessivas em que habitamos mais tarde tomaram banais os nossos gestos. Mas ficamos surpreendidos quando voltamos à velha casa, depois de décadas de odisséia [sic], com que os gestos mais hábeis, os gestos primeiros fiquem vivos, perfeitos para sempre. Em suma, a casa natal inscreveu em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa e todas as outras não são mais que variações de um tema fundamental. A palavra hábito é uma palavra usada demais para explicar essa ligação apaixonada de nosso corpo que não esquece a casa inolvidável (BACHELARD, 1987, p. 206-207).

Essas lembranças, mais bem delineadas em nossa memória, seriam resultado de uma meditação poética, uma vez que, segundo o filósofo, a *poesis* nos faz reviver momentos de sonho. A casa natal atua como reduto de sonhos e o abrigo, muitas vezes em nossa memória, particulariza esse espaço. Para explicar essa atração pela casa natal, o sonho é mais eficiente que o pensamento:

São os poderes do inconsciente que fixam as lembranças mais distantes. Se não houvesse um centro compacto de devaneios do repouso na casa natal, as circunstâncias tão diferentes que envolvem a vida verdadeira teriam confundido as lembranças. Afora algumas medalhas feitas à semelhança de nossos ancestrais, nossas memórias da infância só contêm moedas usadas. É no plano de devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos (BACHELARD, 1987, p. 207).

Assim, além de todos os valores positivos associados à proteção, a casa natal se estabelece também com valores de sonho, que permanecem em nós quando a ela já não existe mais. A casa fornece ao homem razões ou ilusões de estabilidades, mas só o sonho é capaz de elevar esses pensamentos ao alcance poético.

Segundo o autor (BACHELARD, 1987), a poesia vem naturalmente de um devaneio, e é menos insistente que nossos sonhos noturnos. O devaneio poético, ao contrário do sonho comum, não adormece nunca. É sempre preciso, a partir de imagens mais simples, exercitar essas ondas de imaginação para a criação poética. Os sonhos, às vezes, colocam-nos em contato profundo com um passado indefinido, em que até mesmo a memória da casa se desprende de nós. Nesses casos, os sonhos surpreendem nossos devaneios.

Após suas colocações sobre a imagem da casa no nosso mais profundo inconsciente e sua relação com sentimentos de segurança e proteção, Bachelard (1987) explicará outras duas imagens, muito utilizadas na literatura, e que são análogas à casa: o ninho e a concha. Inclusive, Bachelard (1987) questiona o porquê de nossa consciência de bem-estar, mesmo estando no conforto da casa, apelar para comparações com os animais e seus refúgios. Fisicamente, isso poderia ser explicado pelo ato de se fechar em si, pois o ser que recebe o sentimento de refúgio se encolhe, oculta-se. Buscando um vocábulo que expresse “os dinamismos da retirada”, como nomeia Bachelard (1987), encontraríamos diversas imagens remetendo ao mundo animal e seus movimentos recônditos.

Com o ninho, sobretudo com a concha, o autor pretende caracterizar uma série de imagens chamadas de “imagens primeiras”. Seriam aquelas que suscitam em nós alguma primitividade. O ninho, lar do pássaro, associa-se à ideia de tranquilidade e descanso, e principalmente, à ideia de casa simples. A imagem que nos faz compreender o ninho é a simplicidade. Sobre as imagens que aproxima o ninho da casa, repercute um componente de íntima fidelidade, tudo nele remete à simplicidade

e delicadeza. Justamente por isso, as imagens em que o ninho é evocado geralmente remetem ao refúgio e à calma, como veremos no poema “O Ninho Tépido”, de Jean Caubère, analisado por Bachelard:

[...]

*O ninho tépido e calmo
Onde canta o pássaro
Lembram as canções, os encantos
O limiar puro
Da velha casa.*

E o limiar, aqui, é o limiar acolhedor, o limiar que não se impõe por sua grandeza. As duas imagens: o ninho calmo e a velha casa tecem, no âmbito dos sonhos, a tela forte da intimidade. E as imagens são todas simples, sem nenhuma preocupação de pitoresco. O poeta sentiu justamente que uma espécie de acorde musical repercutiria na alma de seu leitor pela evocação do ninho, de um canto de pássaro, dos encantos que nos fazem voltar à velha casa, à primeira morada. Casa como se retorna ao ninho, é porque as recordações são dos sonhos, é porque a casa do passado transformou-se numa grande imagem, a grande imagem das intimidades perdidas (BACHELARD, 1987, p. 262).

A ideia de simplicidade estende-se para o conceito da concha, que de acordo com Bachelard, é simples, claro e rígido, algo dificultoso para o poeta falar sobre, pois há sob ela uma certa deficiência de imagens. Sua imagem física, de tão impressionante e numerosa, forma, inibe o espaço da imaginação. Citando o autor, “parece que para o poeta, grande cartesiano, concha é uma verdade de geometria animal bem solidificada, logo ‘clara e distinta’” (BACHELARD, 1987, p. 266). O objeto realizado é de alta inteligibilidade, pois é a formação, não a forma, a permanecer em segredo. O lema do molusco seria: viver para construir sua casa, e não o contrário. Pensando na concha por um outro ponto de vista, e inspirado pela visão da concha do poeta Paul Valéry, o mesmo da epígrafe de *Claro Enigma* (ANDRADE, 1951), Bachelard desenvolve o pensamento de que:

Num segundo momento de sua meditação, o poeta toma consciência de que uma concha cinzelada por um homem seria obtida do exterior, em atos inumeráveis que trouxessem o sinal de uma beleza retocada, enquanto que, “o molusco emana sua própria concha”, “deixa ressar” a matéria a construir, “destila sua cobertura maravilhosa na medida certa”. E desde o primeiro líquido a casa já fica inteira. É assim que Valéry se encontra com o mistério da vida formadora, o mistério da formação lenta e contínua (BACHELARD, 1987, p. 267).

Tudo é dialética no ser que sai de uma concha, de acordo com Bachelard. O ato de expor apenas uma parte de si, mantendo o restante aprisionado, remonta ao

mistério de dentro, do interior, tema de que nos ocuparemos a seguir. A concha e o ninho surgem como imagens que remetem à segurança, à simplicidade da forma para ilustrar a função de habitar que o homem possui. A imaginação, dentro de nossos devaneios e sonhos, é curiosa quando se trata do espaço pessoal, protegido. Nas palavras de Bachelard:

Queremos simplesmente mostrar que desde que a vida se abriga, se protege, se cobre, se esconde, a imaginação simpatiza com o ser que habita o espaço protegido. A imaginação vive a proteção, em todos os matizes de segurança, desde a vida existente nas conchas mais materiais até as dissimulações mais sutis que existem no simples mimetismo das superfícies. Como sonha o poeta Noél Arnaud, o ser se dissimula sob a similitude. Estar no abrigo de uma cor apenas não é levar ao extremo, à imprudência a tranquilidade de habitar. A sombra é também uma habitação (BACHELARD, 1987, p. 283).

Outro espaço que Bachelard explica, de maneira breve, é o do canto. O espaço do canto nos interessa em particular pela presença massiva dessa imagem dentro da obra de Drummond, como vimos no capítulo anterior. O canto é o lugar de negativismo, punição, pois restringe a vida, o acesso.

Do fundo de seu canto, o sonhador revê uma casa mais velha, a casa de outro país, fazendo assim uma síntese da casa natal e da casa onírica. Os objetos, os antigos objetos o interrogam: que pensará de ti, durante as noites de inverno e abandono, a velha lâmpada amiga? Que pensarão de ti os objetos que te foram ternos, tão fraternalmente ternos? Seu destino obscuro não estava estreitamente unido ao teu? As coisas imóveis e mortas nunca esquecem: melancólicas e desprezadas, elas recebem a confiança daquilo que carregamos de mais humilde, de mais ignorado, no fundo de nós mesmos [...] O canto nega o palácio, a poeira nega o mármore, os objetos usados negam o esplendor e o luxo. O sonhador, no seu canto, pautou o mundo num devaneio minucioso que destrói um a um todos os objetos do mundo. O canto transforma-se num armário de recordações (BACHELARD, 1987, p. 290).

O sonhador, que é o ser melancólico, encolhe-se em seu canto para negar o universo. No canto há silêncio, reflexão amarga. No contexto explicado acima com as palavras do autor, podemos notar o tom de refúgio que o canto assume. Ele é a certeza local, o ponto de imobilidade; o canto é casa do ser. Vemos a ideia do canto surgir sugestivamente por Drummond em momentos de sua poesia. Em “Brejo das Almas”, no poema “Não se mate”, o ser que caminha “melancólico e vertical” é o mesmo que, um poema depois, no mesmo livro, em “Segredo”, irá sugerir “fique torto no seu canto”. O canto é o ambiente de proteção para o poeta, tal qual Bachelard o conceitua.

A dialética do interior e do exterior surge nas discussões relativas ao espaço

de Bachelard (1987), como uma tese quase tão firme quanto a dialética do sim ou não, que tudo decide, segundo o autor. Antes de tudo, é preciso constatar que esses termos, interior e exterior, expõem problemas não simétricos. É preciso tornar concreto aquilo que é do interior, e vasto, o que é do exterior. Tomando de exemplo a porta, podemos compreender o apelo às dialéticas do interior e do exterior, e do aberto e fechado. A porta é capaz de representar de maneira concreta nossos anseios, ela é um cosmos inteiro, entreaberta. Por fora, temos a expectativa do que poderia haver lá dentro, acumula-se dentro de nós a curiosidade de colocar fim a esse mistério, e por dentro, ela pode ser refúgio, proteção, barreira. Essa metáfora do entreaberto nos deixa com duas possibilidades para a porta, às vezes trancada, às vezes escancarada. Como tudo:

se torna concreto no mundo de uma alma quando um objeto, quando uma simples porta, vem dar as imagens da hesitação, da tentação, do desejo, da segurança, da livre acolhida, do respeito! Narrar-se-ia toda uma vida se se fizesse a narrativa de todas as portas que se fecharam, que se abriram, de todas as portas que se gostaria de reabrir (BACHELARD, 1987, p. 343).

Bachelard, portanto, compreende que há dois seres em relação à porta, que desperta em nós duas direções de sonho, portanto, duas vezes simbólica. E depois dessa compreensão, para onde dão as portas? Para o mundo dos homens ou para o mundo da solidão? O questionamento incitado pela brecha, pela possibilidade entreaberta da porta, parece dar certa liberdade para que se completem as lacunas imaginativas que tecemos.

Quando a palavra “dentro” surge no interior de uma expressão, prende-se pouco à realidade da expressão, traduz-se aquilo que é linguagem figurada em uma linguagem racional. Por exemplo, quando o poeta diz que a casa da sua infância está viva em sua cabeça, logo traduzimos: o poeta quer dizer que uma velha recordação está guardada em sua memória. É uma textura de imagens e pensamentos, o que supõe uma ascendência sobre a realidade. A imagem poética nos coloca diante da origem do ser falante; pela repercussão de apenas uma imagem, é possível gerar a criação poética na alma do leitor. Uma imagem poética abala toda a atividade linguística, explica Bachelard (1987). No poema “Evocação Mariana”, por exemplo, há a imagem da música que é tocada no além-morte, suave e deliciosamente. De fato, cada um tem sua própria concepção de beleza e harmonia, portanto, quando o poeta diz “a música deliciosa (que esperas ouvir na hora da morte, ou depois da morte, nas

campinas do ar)” (ANDRADE, 2015, p. 243), isso equivale a afirmar que cada ser é passível de inúmeras interpretações e imagens poéticas, capazes de refletir esse som divino, ouvido na construção do paraíso proposto pelo poeta.

Por meio da repercussão da imagem, sentimos o poder poético fluir de dentro de nós, e depois, ainda podemos sentir as ressonâncias sentimentais que ela causa, bem como sentir o retorno de recordações do passado. A imagem nos oferece uma experiência única, enraíza-se em nós e se transforma em outro ser em nossa linguagem. Admitindo uma nova imagem poética, experimentamos seu valor de intersubjetividade, a repetiremos para outras pessoas, dando alcance ao impacto dela sobre nós e sobre o outro.

A partir das reflexões de Bachelard (1987), é possível compreender que a linguagem poética, embora não seja uma necessidade vital, é uma tonificação da vida, uma emergência da linguagem. A poesia põe a linguagem em estado de emergência. Os recursos linguísticos, que seguem uma linguagem pragmática, não são capazes de alcançar os feitos da linguagem poética na mente humana e seus desdobramentos. A palavra do poeta nos fala, comunica-se conosco. E nós evocamos as imagens poéticas em nossa mente para transpô-las. As imagens aqui comentadas, como a da casa, da concha, do ninho e do canto, ajudam-nos a compreender o lugar que elas ocupam na mente humana e as conexões que fazemos para compreendê-las.

Examinada nos horizontes teóricos mais diversos, a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo. Ajudados pelo instrumento da memória, reencontramo-nos sonhando na antiga casa; não apenas nossas lembranças estão alojadas ali, nossos esquecimentos também. E quando lidamos com a imagem da casa, aprendemos a morar em nós mesmos, e a compreender que as imagens da casa estão em nós, assim como nós estamos nela.

Tais imagens devem, ao menos, ser tomadas em seu ser de *realidade de expressão*. É da expressão poética que é tirado todo o seu ser. Diminuiríamos seu ser se quiséssemos relacioná-las com uma realidade, mesmo uma realidade psicológica. Elas dominam a psicologia. Não correspondem a nenhum impulso psicológico, agora a pura necessidade de exprimir, num lazer do ser, quando se escuta, na natureza, tudo o que não pode falar. É supérfluo que tais imagens sejam verdadeiras. Elas são. Elas têm o absoluto da imagem. Ultrapassaram o limite que separa a sublimação condicionada da sublimação absoluta (BACHELARD, 1987, p. 312).

A importância da memória na poesia de Drummond se estende para a evocação do espaço. Isso porque, em seus poemas mais confessionais, vemos a

imagem de cidades brasileiras, como Rio, Minas como um todo, mas principalmente, Itabira, figurando entre suas principais temáticas. É no espaço que compreenderemos a relação familiar e acompanharemos os apanhados de memórias que Drummond coletou durante sua infância e juventude. A memória de um espaço afetivo, como o quintal de sua família, onde o jovem Carlos colecionava cacos de todos os tipos, ou no local de reprimendas, o temor à figura paterna que ocupava a cabeceira da mesa.

Adotando um vocabulário das neurociências que falam sobre rastro mnésico, iremos utilizar a obra de Paul Ricoeur *A memória, a história, o esquecimento* (2007). Tratemos, a princípio, da ideia do reconhecimento, chamado pelo autor de “pequeno milagre da memória feliz”. Quando uma imagem surge em nossa mente, temos o poder de reconhecê-la, de dizer “é isso”. Esse reconhecimento acontece de diferentes formas, ele já se reproduz no decorrer da nossa percepção. Por exemplo: um ser esteve presente em um ambiente, ausentou-se e depois, voltou. Nesse caso, nosso reconhecimento ajusta do “aparecer” para o “desaparecer”, o “reaparecer”. De muitas maneiras, conhecer é, então, reconhecer.

Esse reconhecimento pode apoiar-se em um suporte material, por exemplo, em uma apresentação figurada, um retrato ou uma foto, pois a representação induz à identificação com a coisa retratada, na ausência dela. Também há o reconhecimento mnemônico, aquele que está fora do contexto de percepção, e não necessita de um referencial de representação. Ele consiste na “exata superposição da imagem presente à mente e do rastro psíquico, também chamado de imagem, deixado pela impressão primeira” (RICOEUR, 2007, p. 438). Em nossa mente, o reconhecimento mnemônico ajusta nossa visão passada com a visão presente. O reconhecimento, em si, é o ato mnemônico por excelência. É para esse ato que converge o feixe de presunções de confiabilidade ou não-confiabilidade apontado para as lembranças. Isto é, o reconhecimento pode falhar, talvez tenhamos uma impressão errada de alguma imagem vista no passado, entretanto, quem poderia abalar as certezas ligadas às nossas emoções e ignorar um reconhecimento afetivo da memória? Geralmente, nos apegamos fielmente às imagens afetivas que nos geram reconhecimento.

O enigma da presença/ausência fica resolvido na efetividade do ato mnemônico, de acordo com Ricoeur (2007). O esquema impressão/afecção possibilita o reconhecimento. Ou seja, é necessário que algo, do seu primeiro contato com alguma coisa ou alguém, permaneça em sua memória para que você consiga se lembrar do momento como um todo, ou de ações/pessoas/coisas específicas. Há um

fenômeno chamado “sobrevivência de imagens”, presente na tese de Henri Bergson, *Matéria e Memória*, que Ricoeur cita para explicar a dicotomia lembrança/imagem. Para Ricoeur, a existência da lembrança pura é um estado virtual da representação do passado, e surge em nossa memória como um misto de lembrança e imagem. Há ainda a distinção de duas memórias: temos a memória-hábito, que é simplesmente fluída e sem reconhecimento explícito, e a memória-rememoração, e não prescinde de um reconhecimento declarado. Segundo o autor, “pode-se assim notar que essas duas formas extremas de “fidelidade a conservar” são a “memória que revê” e a “memória que repete”, operam ora em sinergia, ora em oposição. “Reconhecer uma lembrança é sempre reencontrá-la. E reencontrá-la é assumi-la disponível, se não acessível” (RICOEUR, 2007, p. 441).

Se fosse preciso resumir o texto de Bergson, Ricoeur escolheria uma frase: “que a lembrança conserva a si mesmo”. Não percebemos a sobrevivência, por exemplo. Nós a pressupomos e nela acreditamos. O reconhecimento nos torna capazes de acreditar naquilo que vimos, ouvimos sentimos e aprendemos. O conhecimento acumulado em nossa vivência pessoal definitivamente não está perdido, ele sobrevive, pois podemos recordá-lo e reconhecê-lo. Mas onde, necessariamente, ele sobrevive? De acordo com o Ricoeur, citando ainda Bergson, vamos buscar a memória onde ela está: no passado. Ou seja, buscar a memória é esperar reencontrá-la, e reencontrá-la é reconhecer o que se aprendeu anteriormente.

Sobre as inevitáveis aspas delimitadas pelo o conceito de “lembrança pura”, Ricoeur explica que essa ideia esbarra no esforço da memória. É no próprio movimento de recordação e, portanto, na progressão da lembrança pura, rumo à lembrança da imagem, que a reflexão se esforça para desfazer o que o reconhecimento faz, ou seja, reaprender o passado no presente, a ausência na presença (RICOEUR, 2007).

Contudo, nossa lembrança permanece no estado virtual, nós apenas nos dispomos a recebê-la, gerando uma atitude apropriada para isso. Aos poucos a memória surge como uma nuvem que se condensa e passa do estado virtual, para o atual. E à medida que seus contornos vão surgindo, ela tende a imitar a percepção. Mas sua raiz é o passado, é onde a lembrança reside, como citamos linhas antes. Se a memória não fosse, ao mesmo tempo, um estado presente e algo que se destaca do passado, nunca a reconheceríamos como uma lembrança, de acordo com Ricoeur (2007). Reconhecer a lembrança como tal faz parte de todo esse enigma que aqui

resumimos.

A partir daqui trataremos do esquecimento, a segunda dimensão da memória. Podemos considerá-la assim, uma vez que, segundo o autor, os estudos sobre o esquecimento constituem estudos sobre a memória: “lembrar-se é, em grande parte, não esquecer” (RICOEUR, 1987, p. 451). Mas, se de um lado, temos o esquecimento tão vinculado às memórias individuais, devemos também considerar, por outro, o impacto existente em nós e na história coletiva.

2.3 Esquecimento, melancolia e história

A memória impedida, que é evocada por Freud em *Luto e Melancolia* (2007), é uma memória esquecida. O autor explica que, nos casos apresentados, em sua memória pessoal, o paciente apenas repete, ao invés de se lembrar. Sendo assim, a psicanálise é, para os filósofos em geral, o “aliado mais confiável” a favor da tese do esquecimento (RICOEUR, 2007). Uma das convicções mais firmes de Freud é a de que o passado vivenciado é indestrutível. Mas, será que ele não estaria sujeito a ser reescrito? Na esfera social, esse esquecimento ocorre quando se destrói um arquivo, um museu ou uma cidade inteira, por exemplo, tornando-se o principal inimigo da memória e da história, e tendo quase completamente os traços pessoais daqueles que ali viveram. Ricoeur (2007) fala sobre narrativas criadas a fim de serem reproduzidas como verdade, promovendo o apagamento histórico dos acontecimentos reais:

A narrativa comporta necessariamente uma dimensão seletiva. Alcançamos, aqui, a relação estreita entre memória declarativa, narratividade, testemunho, representação figurada do passado histórico. Como notamos então, a ideologização da memória é possibilitada pelos recursos de variação que o trabalho de configuração narrativa oferece. As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela. Para quem atravessou todas as camadas de configuração e de refiguração narrativa desde a constituição da identidade pessoal até a das identidades comunitárias que estruturam nossos vínculos de pertencimento, o perigo maior, no fim do percurso, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada — da história oficial. O recurso à narrativa torna-se assim a armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica por meio de intimidação ou de sedução, de medo ou de lisonja. Está em ação aqui uma forma ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos (RICOEUR, 1987, p. 455).

Porém, o esquecimento pode se apresentar também como um aliado dessas práticas institucionais de esquecimento jurídico promovidas pelo Estado, como a anistia, por exemplo. Ela tende a colocar graves crimes cometidos no passado fora dos debates públicos, aproximando-os de uma amnésia comandada e assim privando as futuras gerações de se reapropriar criticamente desse passado:

A anistia, enquanto esquecimento institucional, toca nas próprias raízes do político e, através deste, na relação mais profunda e mais dissimulada com um passado declarado proibido. A proximidade mais que fonética, e até mesmo semântica entre anistia e amnésia aponta para a existência de um pacto secreto com a denegação da memória que, como veremos mais adiante, na verdade a afasta do perdão após ter proposto sua simulação (RICOEUR, 1987, p. 460).

Esse apagamento coletivo, promovido pela anistia, não existe sem uma cumplicidade secreta, que faz do esquecimento um comportamento “semipassivo e semiativo”, olha o esquecimento como fuga, em parte por uma vontade obscura de não se informar, de não investigar, em suma por não querer saber. O ressurgimento da história não é vantajoso para quem quer promover o seu apagamento. Citando a Europa ocidental e o restante da Europa, que após os anos de chumbo, em meados do século XX, demonstraram uma vontade obstinada em reescrever esse passado, valendo-se de estratégias de esquiva e fuga. Esse tipo de esquecimento voluntário esbarra na história do tempo presente, uma vez que é possível encontrar testemunhas vivas e escritos documentais sobre os acontecimentos considerados.

Por meio da crítica histórica — função que o autor atribui sobretudo aos cidadãos, e não aos historiadores apenas — pode-se chegar a uma memória que tenha como horizonte a justiça. Ricoeur (2007) reconhece o caráter pacificador da anistia, que poderia pôr fim a guerras civis, revoluções, mas que, dado caráter seletivo de quem as aplica, pode deixar de fora certos tipos criminosos, tornando-a desproporcional e injusta.

São muitos os campos com os quais o livro de Ricoeur (2007) se comunica. Poderíamos pensar, por exemplo, no caso brasileiro, em que a questão da anistia ressoa como um impasse em nosso passado histórico. Ainda que o livro retome diversos autores clássicos, ao final da leitura, a impressão de uma obra atual não poderia ser maior. Isso porque, os três tópicos de investigação delimitam um amplo universo de preocupações, e sua interessante abordagem mira, declaradamente, uma política da justa memória.

No Brasil, o Direito ao Esquecimento está assentado na Constituição Federal

de 1988, no artigo 5º, inciso X, sendo uma consequência do direito à vida, da dignidade da pessoa humana, da intimidade e honra. Seu objetivo é amparar aqueles que tenham se envolvido em acontecimentos públicos e necessitem do esquecimento do fato para serem reinseridos socialmente. No Brasil, o direito ao esquecimento foi acolhido pela 4ª Turma do STJ, em dois julgados, afirmando que o sistema jurídico brasileiro protege o direito ao esquecimento (REsp 1.335.153-RJ e REsp 1.334.097-RJ, Rel. Min. Luis Felipe Salomão, julgados em 28/5/2013). Também foi aprovado pela “VI Jornada de Direito Civil do CJF/STJ”, no Enunciado 531, qual seja, “A tutelada dignidade da pessoa humana na sociedade da informação inclui o direito ao esquecimento”.

É possível elencar um exemplo mais recente que os desdobramentos da ditadura militar: dentre as diversas tragédias ambientais causadas pela mineração no estado de Minas Gerais, podemos citar Brumadinho, a mais recente. O rompimento na principal barragem da cidade, em 25 de janeiro de 2019, foi o maior acidente de trabalho no Brasil, no que diz respeito a perdas de vidas humanas. Foi o segundo maior desastre industrial do século e um dos maiores ambientais da mineração do país, depois do rompimento de barragem em Mariana. Controlada pela Vale S.A., a barragem de rejeitos com local em Brumadinho e denominada barragem da Mina Córrego do Feijão, era classificada como de “baixo risco” e “alto potencial de danos” pela empresa. Acumulando os rejeitos de uma mina de ferro, a barragem ficava no ribeirão Ferro-Carvão, na região de Córrego do Feijão.

O desastre industrial, humanitário e ambiental causou a morte de duzentas e setenta pessoas, dez delas desaparecidas. A tragédia fez com que o Brasil se tornasse o país com o maior número de mortes nesse tipo de acidente, somando-se a outros dois desastres com perdas humanas ou graves danos ambientais: o rompimento da barragem da Herculano Mineração, em Itabirito (2014, com três mortes) e o rompimento da barragem em Mariana (2015, com dezenove mortes), ambas cidades mineiras.

Citamos essas tragédias para lembrar que elas passaram por um processo de esquecimento e de anistia: o esquecimento é natural e inevitável. A população se mobiliza de maneira surpreendente quando tais calamidades são verificadas, no entanto, o prosseguimento proativo de informações sobre o fato e mudanças proeminentes a serem realizadas pelo Estado se perdem com o tempo. O esquecimento é uma consequência até que surjam outras situações emergenciais.

Nas primeiras semanas após o rompimento da barragem em Brumadinho, a mídia se dedicou de forma profunda e permanente ao fato, às vítimas e aos responsáveis pelos resgates do envolvidos. Pouco menos de dois meses após a tragédia, a mídia não informava mais a população sobre a situação no local e sobre o processo judicial envolvendo a empresa, e passou a se concentrar em outros fatos. Da mesma forma que ocorre com a sociedade em geral, em que se dedica somente na tragédia da vez, ajudando a promover um esquecimento coletivo. Esse comportamento corrobora para o esquecimento judicial e eterna injustiça com aqueles cuja perda já foi tamanha.

Drummond, em tom profético, já alertava sobre a devastadora marca que a Vale deixaria em Minas Gerais. A história revelou os danos deixados por séculos de exploração do solo e cobrou sua dívida. Minas está marcada pelos desastres ambientais e essas marcas refletem em seus indivíduos e, por fim, em sua memória coletiva. As casas devastadas pelo tempo, pela lama, contam sua história e nos dão fragmentos capazes de lançar luz sobre memórias escondidas, seletivas, que os carrascos da história querem reescrever.

A visão de futuro de Drummond constitui uma interpretação moderna e sóbria da figura romântica do poeta profeta. Nas produções românticas, o poeta só consegue ser poeta do passado, ou seja: seu olhar se lança ao futuro, mas nele cristaliza apenas mitos e imagens pretéritas. A persona de *Claro Enigma* (1951) é produto da derrota das utopias pelas duas Grandes Guerras, é também um poeta de um país cujo passado deixa marcas em seus edifícios arruinados e costumes provincianos, é sujeito de uma época em que as verdades absolutas não dão conta do complexo fenômeno da história. O passado é o braço no qual podemos nos apoiar para dar continuidade ao futuro, é por ele que não somos estranhos ao conhecimento que nasce a partir dele:

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, fomos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige uma pelo (BENJAMIN, 1987, p. 233).

De acordo com esse percurso de considerações, a melancolia surge como consequência da história, da história não contada, pois ela se refere aos vencidos. A

ruína vivenciada deve se manter presente para não cometermos os mesmos erros do passado. A mesma tradição que a história pode pôr em risco, está em perigo, pois, não havendo respeito pela história, dificilmente haverá para com a tradição. A história necessita ser preservada, escutada, aprendida. É pelo passado que vemos o rastro da melancolia, é pelas pestes, guerras, e pela miséria que o “histórico emocional” se forma, como explica Moacyr Scliar:

Havia motivo para tristeza. Não um motivo racial ou constitucional, como pretendia Prado, mas um motivo social, histórico: o genocídio indígena, a escravidão negra, as pestilências, a pobreza. Era uma situação que caracterizava, e caracteriza ainda, toda a América Latina (SCLIAR, 2003, p. 167).

“Selo de Minas” (1951) apresenta uma visão melancólica por meio da história. Isso porque, traspõe em versos as impressões de uma cidade que concentra seu passado em antigos edifícios fantasmagóricos, e por meio do remorso, persiste em ruínas, seu como legado histórico. Como afirma Drummond no poema “Museu da Inconfidência”: “Toda história é remorso” e apenas o sentimento melancólico é capaz de traduzir a história dos vencidos, as feridas que sangram, como a água lavando os paredões e corroendo, silenciosamente, as marcas da história.

A fim de demonstrar as manifestações desses elementos em “Selo de Minas” (1951), comentamos a seguir as teorias apresentadas que se relacionam, em certa medida, aos poemas. Por meio de leituras interpretativas, buscaremos relacionar os elementos citados, entendendo-os como fios condutores da poesia drummondiana, mais precisamente, como contribuições à investigação de sua relação com o espaço que é guiado pela visão da ruína, como anjo da história de Benjamin.

3 VARIAÇÕES DA MELANCOLIA E HISTÓRIA EM “SELO DE MINAS”

“Selo de Minas” é o nome de batismo da quarta parte do livro *Claro Enigma* (1951), de Carlos Drummond de Andrade. É interessante pensar nesse primeiro símbolo que o poeta nos apresenta. O selo, cujo sentido figurado é apresentado nos dicionários em geral como sinal particular, distintivo ou marca, a princípio é o que Drummond pretende, talvez, transmitir-nos: a marca de Minas dentro de si. A marca é aquilo que fica, que registra e fixa, por determinado meio, sua essência, e assim ocorre com Minas Gerais no imaginário drummondiano. Minas aparece tímida em *Alguma Poesia* (1930), e segue em *Brejo das Almas* (1934) como retrato do que é provinciano. Apenas em “Selo de Minas”, o poeta, já com maturidade adquirida, consegue se apresentar diante de nós como sujeito-história. Sua biografia geográfica se revela paulatinamente quando podemos presenciar o acerto de contas com sua família, que o fizeram forçadamente fazendeiro do ar. Isso também ocorre quando temos acesso às imagens criadas para nos transpor e nos colocar diante do púlpito da pequena igreja, ou dos pontos turísticos de Minas, ou ainda presenciando o acontecimento do desfalecer das ruínas restantes de Ouro Preto.

“Selo de Minas” (1951) se constitui por cinco poemas que contam ora a história do poeta, ora a história de Minas Gerais: “Evocação Mariana”, um passeio pelos ritos cristãos do interior; “Estampas de Vila Rica”, que nos permite conhecer Ouro Preto como se andássemos pelas estradas pedregosas, pelo olhar do poeta *gauche*, consciente de sua perda. Já “Morte das Casas de Ouro Preto” discute o passado como ruína e reacende a discussão acerca da história; “Canto Negro”, por sua vez, reafirma o aspecto melancólico da ausência e da exploração do vocábulo “negro/preto”, e por fim, “Os Bens e o Sangue”, poema que possui a função de contar a história dos antepassados de um povo e ressignificar temas importantes na obra do poeta Itabirano via aceitação.

Nessa seção de poemas, percebemos um poeta atento à história, bem como seus desdobramentos que afetavam e ainda afetariam a si próprio e a construção de sua identidade poética. É nessa busca por se representar que o itabirano resgata imagens do passado, como ruína em dissolução, e as características da modernidade se interligam em uma dicção melancólica, consciente da perda. *Claro Enigma* figura junto à crítica literária como uma obra densa, que detém em si algumas outras “obras”, dada a profundidade com que é abordada cada seção nela presente. A obra permite um estudo que se debruce sobre seus temas elevados, marcados pela poética

negativa e por alegorias da história, mas também nos revela o âmago do poeta, que se funde com sua musa, Itabira do Mato Dentro. Enunciando referenciais geográficos próprios, o sujeito poético desvela o espaço em si, com suas irregularidades, deformações, desarmonias. Minas é também parte de Drummond e ele reflete isso a todo momento em *Claro Enigma* (1951), em particular, na seção “Selo de Minas”, onde a marca, deixada pelo estado do poeta, revela as feridas históricas de uma terra saqueada e de uma alma que não se conecta com sua terra, porém faz disso a sua grande conexão. Drummond quer discutir tudo aquilo que lhe foi negado, sua vergonha da família e de como puderam reduzi-lo à “simples condição ninguém”, conforme aponta em “Os Bens e o Sangue”.

Essa seção, portanto, é um acerto de contas do indivíduo com ele próprio e do indivíduo com a história, o que nos dá a dimensão daquilo que esta dissertação aborda: o sujeito é formado pela história e construído por sua influência sobre ele, e essa história é, invariavelmente, melancólica. Minas exerce sobre Drummond o fascínio da província e, ao mesmo tempo, a vergonha e a pobreza de um estado tão rico, que foi prostituído, violado e abandonado. Minas é uma alegoria do Brasil nesse e em tantos outros sentidos. Uma história cuja formação melancólica vem da mistura forçada de etnias, do conflito, da morte. O histórico emocional brasileiro, como afirma Scliar, está implicado por seu DNA, afinal de contas temos em nosso sangue o genocídio do povo indígena, a escravidão do povo negro, as pestes e pobreza trazidas pelos portugueses (SCLIAR, 2003, p. 167).

A melancolia como expressão da sensibilidade artística, descrita por Scliar, surge dentro da poesia de Drummond e passa a ser um dos temas preponderantes da escrita de *Claro Enigma* (1951). Manifestando-se de diferentes maneiras, ora pelo cansaço, ora pelo tédio, a melancolia sempre paira como uma névoa densa, estática, pelos poemas da obra de 1951, em especial, na seção “Selo de Minas”.

3.1 Os elementos religiosos e a melancolia, em “Evocação Mariana”

Já no início de “Selo de Minas” (1951), temos o poema “Evocação Mariana”, no qual toda representação de elementos religiosos e metafísicos está posta. Não à toa, o título evoca o nome da mãe de Jesus, Virgem Maria, e ao mesmo tempo a cidade de Mariana-MG gera dualidade enquanto revela as temáticas que envolvem o poema. Nessa atmosfera religiosa, igreja nos é apresentada, e somos levados a resgatar

profundamente da memória as imagens de cidades do interior do Brasil onde avulta sempre algum templo “grande e pobre”. Há poucas flores nessa igreja, e estas eram de horta, colhidas talvez por fiéis para desviar a atenção da precariedade da pouca luz. Os fiéis também eram poucos e se confundiam em meio às estatuas dos santos. Após a primeira estrofe, temos uma compreensão maior do estado de ânimo desse ambiente. O padre é caracterizado como cansado, no entanto, ainda sim, murmura uma reza:

A igreja era grande e pobre. Os altares humildes.
Havia poucas flores. Eram flores de horta.
Sob a luz fraca, na sombra esculpida
(quais as imagens e quais os fiéis?)
ficávamos.

Do padre cansado o murmúrio de reza
subia às tabuas do forro,
batia no púlpito seco,
entranhava-se na onda, minúscula e forte, de incenso,
perdia-se (ANDRADE, 2015, p. 243).

A atmosfera mística é criada pela fumaça do incenso que paira sobre o teto da humilde capela, sublimando-se no ar à medida que adentra as frestas e entranhas dessa entidade chamada igreja. O plano terrestre da igreja não impede que por dentro haja, na verdade, um ambiente transcendente, um plano espiritual que une os fiéis ao som da reza lamentada do padre. A igreja parece se demonstrar como abrigo da melancolia desde sua fundação, afinal, os grandes afetados por ela eram aqueles que viviam da prática religiosa. Jean Starobinski trata, em *A tinta da melancolia* (2016), da história da melancolia, de sua origem e seus tratamentos quanto afecção. Considerando o mundo cristão, o autor explica que, nesse contexto, leva-se em conta a distinção entre as doenças da alma e as doenças do corpo.

Segundo Starobinski, a mentalidade medieval compreende que as doenças da alma correspondem ao pecado, e exigiriam uma punição divina. Já as doenças do corpo representam uma provação meritória. Não seria fácil, de acordo com o estudioso, definir quando se está lidando com um ou com a outra. Além disso, as afecções depressivas constituíram um problema em especial: com muita frequência os “Pais da Igreja” (maneira como o autor se refere aos religiosos do alto escalão) tinham que dar sua opinião. Trata-se de um pecado de tristeza ou de uma afecção melancólica que necessita de atenção e tratamento médico? Ou seria um pecado de acedia? (STAROBINSKI, 2016).

A acídia seria, de acordo com Starobinski,

um peso, um torpor, uma ausência de iniciativa, um desespero total diante da salvação. Alguns a descrevem como uma tristeza que deixa mudo, uma afonia espiritual, verdadeira “extinção de voz” da alma. Ela seca em nós o poder de palavra e de oração. O ser inferior se tranca em seu mutismo e se recusa a se comunicar com o exterior. [...] Assim, o diálogo com o outro e com Deus seca, esgota-se em sua própria fonte. Uma mordalha cobre a boca da vítima da acedia. O homem como que engoliu e devorou a própria língua: a linguagem lhe é retirada. Mas, se aceita isso, se sua alma se compraz nisso, se esse peso, imposto talvez pelo corpo, recebe o assentimento da vontade perversa, então é um pecado mortal (STAROBINSKI, 2016, p. 43-44).

O autor explica que a acídia surge de maneira literária no inferno de Dante, nomeada pelo autor de *accidiosi*. Essa população reside na vizinhança dos coléricos, cujo castigo é uma agressão eterna, voltada contra eles mesmos; enfiados na lama de um grande atoleiro, limitam-se a soltar grunhidos e sons confusos. A capacidade de se expressar em palavras lhes é retirada. Segundo o crítico,

a aforia espiritual, a impossibilidade de se expressar, é figurada aqui pela imagem alegórica mais vigorosa: os *accidiosi* são uns lambões (no sentido literal desse termo familiar) e, por conseguinte são prisioneiros da lama. Só o poeta pode perceber o murmúrio disforme que eles fazem ouvir (STAROBINSKI, 2016, p. 44).

A acedia geralmente atacava reclusos, homens e mulheres que se dedicavam à vida monástica, e cujos pensamentos deveriam se voltar unicamente para esse bem espiritual, que no futuro, irá lhes parecer fora de alcance. Quando a *acedia* domina uma vítima, inspira-lhe terror pelo lugar onde se encontra, tendo desprezo por sua cela e por seus companheiros. Qualquer esforço espiritual é inútil, e o desejo de partir se torna enorme no enfermo, que busca encontrar, em outro lugar, a cura e a salvação para seus males.

A solidão se demonstra como uma causa para a melancolia, ou ao menos, como um efeito, se encararmos sua história. O isolamento imposto pela religiosidade podia desencadear o comportamento melancólico. Mas, na igreja que analisamos aqui, a expressão da melancolia parte de um outro espaço. Ele não parte da solidão, mas do cansaço. O padre, figura de conexão entre o terreno e o celeste, fortalece-se no acompanhamento, no coro que cria forças na atmosfera proporcionada por aquele espaço sacro. Ainda no poema “Evocação Mariana” (1951), vemos a continuação daquilo que o poeta afirmava se perder. Num breve movimento, ele percebe que não há perda. Há uma integração surreal de elementos terrenos que servem de ponte para o plano espiritual. Observemos a terceira estrofe:

Não, não se perdia...
Desatava-se do coro a música deliciosa

(que esperas ouvir à hora da morte, ou depois da morte, nas campinas do ar)]
e dessa música surgiam meninas — a alvura mesma —
cantando (ANDRADE, 2015, p. 243).

O poder exercente da música no ambiente religioso faz com que os presentes embarquem nesse transe de reza, sonhando ou vislumbrando esse paraíso que é particular e, ao mesmo tempo, fixado no imaginário coletivo: a colina verde, “nas campinas do ar”. Esse espaço etéreo é acompanhado de música cantada por meninas com a mesma alvura etérea exigida pelo ambiente. A música também exerce um papel importante na história da melancolia patológica, como tratamento.

Ainda de acordo com Starobinski (2016), a tristeza e o receio constituem, para os antigos, os sintomas cardeais da afecção melancólica. A palavra “melancolia” designa o humor natural, não patogênico, e a mesma palavra é utilizada para definir a doença mental causada pelo desequilíbrio dos humores. Essa desordem, segundo o autor, exercerá uma influência considerável na cultura ocidental, acompanhando as vocações heroicas, o gênio poético ou filosófico.

A terapêutica psiquiátrica de Asclepiades, relatada por seu enciclopedista romano Celso, comporta uma infinidade de métodos que se somam àqueles descritos nos textos hipocráticos sobre a teoria dos humores, que veremos a seguir. No método de Asclepiades, uma psicoterapia de encorajamento complementa as medidas somáticas, isto é, o melancólico deve ser animado, alegrado. Aqueles que estão à sua volta, tentam devolver-lhe a sensação de valor; para afastar suas convicções mais sombrias, o mundo deve se suavizar ao seu redor. A música é considerada, nesse método, um bom meio de vivificação do ambiente, um meio útil para arrancar dos doentes seus tristes pensamentos e melhorar seu humor (STAROBINSKI, 2016). A música teria, portanto, um efeito de elevar a alma do melancólico à satisfação, a uma plenitude possível apenas no plano desconhecido, ou seja, no da morte ou além-morte, como neste poema de Drummond. Em “Evocação Mariana”, a música exerce um papel que contrapõe o peso melancólico da história, uma vez que atua como agente de elevação e transcendência em uma atmosfera grave, escura, correspondente à própria cidade. A música, assim, gera uma elevação imaterial àqueles que estão em condição terrena.

No ambiente da igreja, vemos uma força que subverte o sentido. O rito ali exercido tem enorme poder, e ele é em si mais importante que qualquer outra coisa. O resultado dessa profunda comunhão é a libertação do ser. As almas, em sua

essência, flutuavam naquele espaço dogmático, e é possível sentir, por meio da estrofe final, a metafísica atingida coletivamente entre aqueles fiéis:

De seu peso terrestre a nave libertada,
como do tempo atroz imunes nossas almas,
flutuávamos
no canto matinal, sobre a treva do vale (ANDRADE, 2015, p. 243-244)

É nesse espaço repleto de simbologias barrocas que a melancolia perpassa “Selo de Minas”. Ela é o pós-transe. Ela paira, teimosa, por toda Minas Gerais e espera os fiéis à saída da capela. A melancolia que toma o Estado, o país e o poeta, é fruto de uma percepção maior sobre a história. Com relação à obra de Drummond, é impossível explicar esse mal, que segundo o poeta provinha de seu país e das sombras das bananeiras, sem considerar a importância do espaço para sua poesia.

A importância que Itabira exerce é inegável, como referência geográfica, e sobretudo, pelo caráter melancólico da consciência moderna do poeta, que compreende, no espaço dissoluto da história, a ruína como resultado de tudo. E essa consciência moderna fragmentada é afetada diretamente pelo espaço: a industrialização, o nascimento dos grandes centros urbanos, a mecanização do trabalho e do homem.

3.2 Os fragmentos da história em “Estampas de Vila Rica”

A aproximação da poesia drummondiana com os elementos das cidades mineiras se mostra, desde o princípio de sua obra, pedra fundamental. A melancolia cria força e se integra em meio ao cenário turístico apresentado em poemas como “Estampas de Vila Rica” (1951). A produção poética do escritor itabirano manifesta o contraste entre a modernidade e os valores da interioridade. Esse conflito gera, como traço caracterizador de sua poesia, elementos como a degradação, a provocação e a beleza.

O poema, dividido em cinco partes e estruturado como um poema autointegrado, faz de “Estampas de Vila Rica” uma espécie de seção dentro da seção “Selo de Minas” (1951). As partes ou poemas de “Estampas de Vila Rica” invocam de modo íntimo edifícios famosos de Ouro Preto, os quais são importantes para toda Minas Gerais, e por consequência, para o poeta. Ressoam na história coletiva do país e permitem que os fatos sejam contados.

A primeira parte, intitulada “Carmo”, coloca-nos diante de um espaço intocável.

Pertencente aos mortos, todo aquele ambiente. Nada ali pode ser alterado, pois ao final do poema, temos um aviso:

I - CARMO

Não calques o jardim
nem assustes o pássaro.
Um e outro pertencem
aos mortos do Carmo.

Não bebas nesta fonte
nem toques nos altares.
Todas estas são prendas
dos mortos do Carmo.

Quer nos azulejos
ou no ouro da talha,
olha: o que está vivo
são mortos do Carmo (ANDRADE, 2015, p. 244).

Os mortos do Carmo estão vivos. Espreitando cada movimento dado ao redor. Vivos, permanecem presentes na imagem da história. São como os vermes na fotografia de família, que teimam em roer tudo o que é material, e que jamais conseguiriam corroer a memória, pois o passado permanece intacto ao “imortal soluço de vida”, tal qual Drummond escreve em “Os mortos de sobrecasaca”, poema localizado no livro anterior a *Claro Enigma* (1951), *Sentimento do Mundo* (1940).

Partindo desse sentimento melancólico que a presença etérea causa no leitor ao contemplar a primeira parte do poema, há uma crescente absurda com os versos dedicados à Igreja de São Francisco de Assis, localizada em Ouro Preto. Em uma admiração preeminente, Drummond descreve como foi arrebatado pela beleza e elevação daquela arquitetura. Ele não crê no Senhor, não o ama, mesmo assim, é tomado por um sentimento incapaz de ser contido. Adentrar aquele espaço ritualístico é custoso ao eu lírico. Ele não quer ceder ao plano espiritual:

II - SÃO FRANCISCO DE ASSIS

Senhor, não mereço isto.
Não creio em vós para vos amar.
Trouxestes-me a São Francisco
e me fazeis vosso escravo.

Não entrarei, senhor, no templo,
seu frontispício me basta.
Vossas flores e querubins
são matéria de muito amar (ANDRADE, 2015, p. 244).

O eu lírico se põe na posição de não merecedor de tamanha beleza, pois ele atrela a elevação espiritual ao ritual cristão. O homem em questão se comporta quase como um viciado que, diante de seu objeto de obsessão, não é capaz de resistir. Ele

não quer entrar nesse templo, apenas a fachada lhe basta. Suas flores na entrada e suas estátuas de gesso acenam-lhe, como um delicado convite do qual ele não se vê capaz de fugir. O poeta prossegue: ele quer o belo, e não aquilo que é alma. A interessante escolha da palavra “alma”, posta como uma oposição à beleza, sugere uma profundidade adequada no poema. A essência é pesada, ela quem faz o poeta pressentir as dores das chagas de Jesus Cristo ao chegar defronte à igreja:

Dai-me, Senhor, a só beleza
destes ornatos. E não a alma.
Pressente-se dor de homem,
paralela à das cinco chagas (ANDRADE, 2015, p. 244).

Porém, ao entrar, o poeta é tomado pela força daquele espaço. Perdido, ele questiona a si (ou questiona a Deus?) e a imanência da Igreja de São Francisco, palco de tanta fé. Percebemos aqui a reverência e a graça recebida ao adentrar esse espaço que se materializa em sonho:

Mas entro e, Senhor, me perco
na rósea nave triunfal.
Por que tanto baixar o céu?
Por que esta nova cilada? (ANDRADE, 2015, p. 244).

Os espaços dentro da poesia do itabirano ocupam certa importância, principalmente quando se trata de sua terra natal. Na obra de Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço* (1978), encontramos elementos que teorizam a ligação do espaço com a matéria poética. Inicialmente, é preciso compreender como habitamos nosso espaço vital, de acordo com todas as dialéticas da vida, isto é, como nos enraizamos progressivamente em um canto do mundo e criamos uma imensa familiaridade com ele. A casa, a princípio, é nosso canto no mundo. Ela se torna um verdadeiro cosmos, portador de nossas maiores intimidades. Segundo o Bachelard (1987), possuímos a essência da noção de casa, o que nos permite criar a noção de segurança com o mínimo de abrigo. Ele explica que ser abrigado sensibiliza os limites do abrigo. Ou seja, o ser vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, por meio dos pensamentos. A memória do espaço, portanto, fica apegada à nossa mente. Deste modo, das tantas outras vezes que o autor pode ter sofrido esse embate, o registro imagético ficou.

A figura do ambiente se prende de maneira fixa às nossas memórias, de modo que, quando vamos ocupar um novo espaço, nossa mente recorre a todas as imagens dos antigos espaços de nossa vida. Bachelard (1987) explica que a causa disso é porque vivemos fixações de felicidade, isto é, estamos frequentemente reconfortando-

nos ao reviver lembranças que nos dão a sensação de proteção. “Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida” (BACHELARD, 1987, p. 201).

Usando a figura da casa como exemplo de espaço afetivo, o filósofo e poeta explica que, pelos poemas, talvez até mais do que pelas lembranças, podemos acessar o fundo poético existente no espaço da casa. A casa é um dos maiores poderes de integração entre pensamentos, lembranças e sonhos da humanidade. Nessa integração, o princípio que faz a ligação entre sonhos e memória, é o devaneio: passado, presente, futuro, dão à casa dinamismos diferentes. Ora se opondo, ora por um estímulo mútuo, a casa na vida do ser humano afasta contingências e certifica sua continuidade. Sem ela, o indivíduo seria um ser disperso, exposto. Antes de ser atirado ao mundo, o sujeito é colocado no berço da casa, de acordo com Bachelard (1987). E sempre, segundo ele, em nossos devaneios, nossa casa é um berço, onde a vida começa bem, fechada, protegida.

Quando retomamos, na memória, a imagem de nossa casa natal, somos tomados por essa onda de acolhimento e proteção da qual as imagens citadas acima fazem parte. Sendo assim,

é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas [*sic*] e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. Voltamos a eles durante toda a vida em nossos devaneios (BACHELARD, 1987, p. 202).

O espaço, que cria tamanho esplendor e arrebatamento, surge para além da igreja mineira. Ele é retratado dessa maneira, pois assim o autor parece lembrar dele. A imponência e emoção descritas se assemelham ao deleite após uma longa privação. Por meio da memória, o espaço ganha nova vida. Vamos submetendo-nos a mudanças ao longo do tempo, e assim funcionam os espaços gravados em nós.

Ao final desse “poema” nos é revelado, de fato, aquilo que o autor preza no espaço mencionado, que parece funcionar de maneira oposta aos maquinismos cotidianos do mundo comum. Não é a missa a responsável por encantar o poeta, tampouco a celebração. Ao adentrar a igreja, ele é recebido pelos púlpitos vazios e mudos, e podemos notar como a imagem conforta o autor pelo acréscimo do sorriso que eles emitiriam. Ele é recebido calorosamente pelo ambiente, construído no poema, como se esse espaço o seduzisse, levando-o ao seu âmago, às suas

entranhas. Nesse momento, o homem, diante da grandeza, arrepende-se e emite a frase que finaliza esta parte do poema:

Senhor, os púlpitos mudos,
entretanto me sorriem.
Mais que vossa igreja,
esta sabe a voz de me embalar.
Perdão, Senhor, por não amar-vos (ANDRADE, 2015, p. 245).

O remorso aparente dá lugar à terceira parte do poema, que se refere à Mercês de Cima. Nele, há uma mistura dos elementos sacros, como a própria Mercês, com elementos mundanos, ligados ao pecado da carne, como a “pequena prostituta” em frente à igreja. Há uma ambiguidade quanto a quem se refere o autor ao citar os “anjos caídos”. Seriam aqueles que cediam à “dádiva do corpo” ou a própria prostituta, que pelo adjetivo “pequena”, pode entender-se como jovem?

III MERCÊS DE CIMA

Pequena prostituta em frente a Mercês de Cima.
Dádiva de corpo na tarde cristã.
Anjos caídos da portada e nenhum Aleijadinho para recolhê-los
(ANDRADE, 2015, p. 245).

Aleijadinho, figura histórica que orgulha Minas Gerais, surge no poema como aquele que poderia recolher os anjos caídos da fachada da igreja. Mas sua ausência não permite que essa ação se concretize. O escultor é nascido em Ouro Preto, cidade em que a igreja está situada. Talvez essa conexão tenha sido o que leva o poeta a citar o habilidoso arquiteto e artesão. Aleijadinho também possuía uma doença que lhe deteriorava e deformava o corpo, principalmente as mãos, seus principais instrumentos de trabalho. É importante perceber o jogo ambíguo que há na ideia de anjo caído, cujo sentido poderia ser “aquele que é vencido”, tal qual Lúcifer, ou remeter às estátuas de gesso que ornamentavam a frente da igreja. Estes últimos, ao longo dos anos, tornaram-se decadentes e frágeis, desprendendo-se da fachada da Mercês em direção ao chão, deteriorados, tal qual a doença fez com o escultor, em uma projetiva mística.

A grandeza do escultor contrasta com a das jovens prostitutas, anjos impuros, que não poderiam ser esculpidas por mãos tão gloriosas. A precariedade da cena, na qual o pecado mancha a inocência dos ditos anjos caídos exatamente em frente à igreja provinciana, envolve os elementos religiosos com um silencioso pecado, um tácito acordo nunca verbalizado entre os habitantes da cidade e as jovens prostitutas. A elas cabe a invisibilidade conveniente, a deterioração.

Resta, portanto, ao poeta a missão de recolher esses anjos, imortalizando-os em sua poesia. Nesse pequeno e delicado quarteto de versos, ele expressa a inocência em contraste com o que há de vil e pecaminoso na venda daquele corpo infantil. O olhar do poeta se põe no presente, como testemunha dos fatos passados, como se pudesse de fato recolher os anjos da portada e colocá-los em seu devido local. Como se fosse possível acolher a pequena prostituta, restituindo-lhe a inocência, a graça imaculada. Mas ele não é capaz. Cabe, então, ao poeta, o registro, o olhar de degradação que envolve o sacro, o cristão, e que capta a tarde pecaminosa que cai sobre os fiéis da Mercês.

Os elementos, descritos em “Mercês de Cima”, partem de uma ideia de decadência, principalmente quando os relacionamos à ideia de que a prostituta faz da frente da igreja seu ponto de atendimento. O puritanismo disfarçado de respeito, característica do interiorano, demonstra o tom hipócrita da falsa concordância que rege os costumes. Os anjos, possíveis ornamentos, estátuas colocadas na criação da igreja, perdem com o tempo seu alvo tom de gesso, sua pureza de novidade. A jovem prostituta um dia envelhecerá e será substituída por outro anjo, que caído, também se deteriorará.

Presentes na história, Drummond resgata os anjos para demonstrar o caráter profano de tudo que é belo e puro. Ao acolher tais anjos caídos em sua poesia, o poeta não faz o caminho de consagrá-los, isto é, de retirá-los do domínio humano e elevá-los ao sagrado. Ele faz o contrário, os profana, e restitui o seu sentido livre. O corpo de Cristo, consumido entre os cristãos naquela igreja, confunde-se com o corpinho da prostituta, que provavelmente não pode tomar a bênção. A graça manual de Aleijadinho não pôde alcançá-las, no entanto, o encanto melancólico de Drummond foi capaz de capturar tal cena e imprimi-la na eternidade poética. Talvez, na brevidade do poema que habita seu peso histórico, suas impressões imagéticas ricas dão conta de tomar o leitor e deixá-lo estático por um minuto, antes de prosseguir leitura.

Em “Hotel Toffolo” (ANDRADE, 1951), quarta parte do poema, vemos se formar mais solidamente o retrato do coração histórico mineiro, que nos é apresentado por Drummond. Temos, na figura do Hotel Toffolo, mais um ponto turístico de Ouro Preto, situado nessa espécie de Via Crúcis às avessas que vamos reconstruindo com o poeta ao longo de “Estampas de Vila Rica”. O tom etéreo ainda está presente nesse poema, cuja sublimação da carne surge em ambiente não sacro. O eu lírico chega ao hotel, mas é informado que “não havia jantar”. Porém, o hoteleiro não considera uma fome

não física por parte do do poeta:

IV HOTEL TOFFOLO

E vieram dizer-nos que não havia jantar.
Como se não houvesse outras fomes
e outros alimentos.

Como se a cidade não nos servisse o seu pão
de nuvens.

Não, hoteleiro, nosso repasto é interior,
e só pretendemos a mesa.

Comeríamos a mesa, se no-lo ordenassem as Escrituras.

Tudo se come, tudo se comunica, tudo, no coração, é ceia
(ANDRADE, 2015, p. 245).

O alimento a que se refere o poeta se revela um alimento feito para a alma, que nutriria o espírito. Esse alimento, segundo o eu lírico, está dentro dele mesmo, dentro de nós. Percebemos uma clara convergência na relação entre a expressão “pão de nuvens” e o verso final, “tudo, no coração, é ceia”, pois ambas comprovam a ideia de que o poeta se refere àquilo que é capaz de suprir o espírito. O jantar para o corpo não seria servido, mas isso não o incomoda: a cidade de Ouro Preto tem para lhe oferecer seu pão de nuvens. É nesse espaço onde ele se reconecta com o repasto interior, o alimento necessário e sempre disponível.

O pão, que na simbologia religiosa representa o corpo de Cristo, faz parte de algo servido pela cidade. A cidade, nesse poema, assume a posição sacra das igrejas anteriores. Ela eleva e dignifica seus moradores de modo tal, que eles não se abalam com a falta do jantar. No poema, há uma sublimação, pois embora não houvesse o jantar, havia o repasto interior, capaz de lhes aplacar a fome. Essa serenidade poderia ser o fruto da transformação das inquietudes do poeta, conforme sugere Candido. Talvez, da própria aceitação do nada.

De acordo com o conceito de alegoria de Benjamin, em *Origem do Drama Barroco Alemão* (2013), as coisas devem ser tiradas do seu contexto para que possam ser alegorizadas. Esse alimento, que surge no poema como algo findo a princípio, passa a ser a matéria dos sonhos, algo etéreo, que supre o espírito das necessidades do poeta. O citado alimento passa, portanto, por um processo alegórico: funcionando por uma relação de semelhança, a alegoria permite ao leitor, a partir do signo presente, ampliar seu processo de interpretação e a possibilidade de exemplificação de significações profundas. Talvez, a partir da leitura de Benjamin (2013), seja possível dizer que a alegoria aponta para o próprio cerne da obra de arte e de sua interpretação, diferentemente do símbolo, que tem a capacidade de atrair o homem

para si.

Enquanto o símbolo atrai para si o homem, a alegoria irrompe das profundidades do Ser, intercepta a intenção em seu caminho descendente, e a abate. O mesmo movimento é peculiar à lírica barroca, “os poemas não têm nenhum movimento para frente, mas incham de dentro”. Para resistir à tendência à auto absorção, a alegoria precisa desenvolver-se de formas sempre novas e surpreendentes (BENJAMIN, 1984, p. 205).

No século XVIII, a alegoria sofreu com a doutrina antialegórica, pois foi vista como uma imitação limitadora, uma vez que é cheia de convenções e foi, por muito tempo, confundida com o conceito de símbolo. Esse pensamento simbólico, como trata Benjamin, foi a razão pela qual a alegoria foi taxada de antiquada. Em suas palavras, “a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 184).

Ainda sobre o conceito definido por Walter Benjamin, em *Origens do Drama barroco alemão*, a alegoria seria um procedimento de representação da realidade que se oporia à noção de símbolo romântico. O símbolo partilharia da crença de que existe uma sintonia perfeita entre a expressão e o ideal que se busca representar (BENJAMIN, 1984). Ao adaptar essa noção às investigações que propomos, isso equivaleria ao dizer que o absoluto é passível de ser representado pela poesia. A alegoria reconhece a cisão entre a expressão e o ideal, e cria uma forma de representação própria, marcada por fragmentação, aceitação da insuficiência e, por fim, pela melancolia. O alegorista procede desse modo, pois é consciente de que a história se constrói sobre escombros, cabendo a quem busca representá-la recompor os vestígios estilhaçados do real (BENJAMIN, 1984).

Ao aceitar que não é possível submeter a literatura, em especial, a poesia, a símbolos que representassem um todo, seria possível uma interpretação mais coerente e aberta da obra de arte. Benjamin nos apresenta o conceito da alegoria aberta, em que a metáfora é fraturada e pode possibilitar diversas interpretações nos limites do universo de um autor. Por meio da elipse e da sugestão, é possível alcançar a verossimilhança, aguçando a particularidade mental do leitor em relação ao objeto apresentado. Na ausência, há representação crítica da verdade, de modo que aceitar a falta de representação imediata leva à reflexão sobre o objeto de leitura. Segundo Benjamin:

Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor

não tem importância. Mas ao mesmo tempo se torna claro, sobretudo para os que estão familiarizados com a exegese alegórica da escrita, que exatamente por apontarem para outros objetos, esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz aparecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os santifica. Na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado. A dialética da convenção e da expressão é o correlato formal dessa dialética religiosa do conteúdo. Pois a alegoria é as duas coisas, convenção e expressão, e ambas são por natureza antagonísticas (BENJAMIN, 1984, p. 196-197).

No poema “Hotel Toffolo” (1951), quando o poeta totaliza a noção de ceia, o próprio vocábulo empregado possui a força de guiar nossa mente através desse fragmento não revelado. O pão de nuvens também só é passível de existir dentro da poesia e de uma representação fragmentada da realidade. O excesso de detalhamento empobrece a obra, uma vez que a sugestão pode revelar muito mais do que uma imagem já pronta.

O escritor George Steiner, em *Linguagem e Silêncio* (1968), alega que o silêncio é um refúgio tentador ao poeta, devido à força das palavras e do expressar-se. Principalmente porque, nas palavras de Steiner, pela natureza do trabalho de ir além do que o poeta reproduz, o poeta deve prevenir-se para não ir longe demais. E esse “ir longe demais”, segundo ele, envolve ainda a impossibilidade de a língua representar um sentido divino que supera o nosso próprio sentido com as palavras. Onde cessa a palavra do poeta, começa uma grande luz (STEINER, 1968).

Steiner também toma como exemplo a experiência da visão de Dante em *Paraíso* no sentido da escrita, sendo um exercício controlado, mas com enorme risco moral e poético no cálculo da impossibilidade linguística da representação. Dante leva a língua até o seu limite, para transmitir o rigor intenso e exato da visão. Quando Drummond finaliza o poema com a frase “Tudo se come, tudo se comunica. Tudo, no coração, é ceia”, o adendo em deixar claro que no âmbito sentimental, ou seja, “do coração”, mostra que toda poesia é possível. O alimento celeste é possível e capaz de alimentar, e ele alimenta aquilo que não vemos. Sobretudo, o nosso órgão principal, conhecido por suportar as metáforas e alegorias românticas mais clichês.

O céu também se torna parte da alegoria imperfeita, representando a grandeza do ideal, do elevado, e que contém o único alimento necessário para as almas de Itabira, já alimentadas pelos pães de nuvem advindos do céu da cidade. A reprodução dos fenômenos do mundo, de acordo com convenções, não é suficiente para que a

arte traduza a verdade; daí a necessidade de tocar o limite da expressão e elevar a pintura ou o poema na elipse. A alegoria preserva seu papel importante, não como imitação limitadora ou criadora de símbolos absolutos, mas como oportunidade de concretização do abstrato, de uma convenção consciente dos limites. Sua representação fragmentária é a única possível diante da perda do ideal, pois só seus fragmentos podem sugerir a plenitude.

Seguindo para a quinta e última parte de “Estampas de Vila Rica” (1951), temos em “Museu da Inconfidência” exatamente aquilo que o título sugere: uma reflexão sobre a história. O museu é, sem dúvida, um dos grandes pontos turísticos de Ouro Preto e, novamente, destoa do conjunto de igrejas que vínhamos visitando ao longo do poema. O museu carrega as feridas mineiras, celebra a história como ponto fulcral para a compreensão daquela gente.

São palavras no chão
e memória nos autos. As casas inda restam,
os amores, mais não.

E restam poucas roupas,
sobrepeliz de pároco,
a vara de um juiz,
anjos, púrpuras, ecos.

Macia flor de olvido,
sem aroma governas
o tempo ingovernável.
Muros pranteiam. Só.

Toda história é remorso (ANDRADE, 2015, p. 245).

Ao encerrar o poema “Estampas de Vila Rica”, esse trecho fecha também todo o percurso caminhado para chegar a uma conclusão ao mesmo tempo simples e extremamente complexa: “toda história é remorso”. Drummond reafirma a importância dos edifícios em manter, de alguma forma, a história e a memória vivas. A casa ainda resta, os amores, não. O tempo passou para Minas, e a impressão, que temos ao ler a segunda estrofe, é a de que muito se foi e pouco resta. Os elementos citados indicam, de certo modo, a mistura entre objetos sacros e objetos da justiça humana. O poeta primeiro se refere a um elemento do ritual litúrgico, ao citar uma parte das vestes do pároco, e logo após, cita a vara do juiz, profissional que tem como função decidir como, e se, a justiça será aplicada.

O esquecimento é matéria da última estrofe do poema, surge como aquilo que governa o tempo, e é qualificado pelo poeta como sendo algo “ingovernável”. Essa palavra nos acrescenta a impressão de não importar o quanto se tente deter o tempo:

nunca temos controle sobre ele. Além dessa visão, se nos atentarmos ao fato de que a história, segundo Benjamin, é escrita pelos vencedores, seria deles os remorsos referidos pelo poeta? De fato, há uma dualidade nessa colocação. Os muros, símbolo daquilo que é fixo, lamentam, choram. Eles parecem deter a memória dos acontecimentos que viriam a se tornar históricos: a mineração do ferro, do ouro e da vida, levados pela “Companhia Inglesa”, citada por Drummond, talvez. A história parecer ser marcada por esses diversos acontecimentos dos quais gostaríamos de esquecer, mas que pelo bem coletivo, não podemos. Nossos remorsos históricos têm o poder de nos resignar diante dos acontecimentos.

No texto de Walter Benjamin, *Tese sobre o conceito da História* (1987), o autor defende que a somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado, isto é, somente uma humanidade redimida é capaz de citar seu passado. Isso só é possível quando encara toda a história: a dos ganhadores e a dos vencidos, os grandes acontecimentos e os pequenos. Nessa obra, Benjamin faz uma crítica radical ao continuísmo da história, a ideia sem fim do progresso e, sobretudo, recoloca o movimento entre presente-passado como um conjunto totalizante, responsável pelo freio da barbárie promovida pela continuidade histórica.

Conforme observado, do quadro *Angelus Novus*, de Klee, Benjamin compartilha aquilo que ele imagina ser a visão do anjo da história; com olhos escancarados, boca dilatada e asas abertas, seu rosto se dirige ao passado. Observando esse curso da história, vemos acontecimentos sucessivos. Ele, uma catástrofe única que acumula ruínas sob ruínas. O anjo do exemplo gostaria de se manter no passado, mas é impelido pela tempestade do progresso, que o arrasta para o futuro. As ruínas às quais Benjamin se refere são os fragmentos da história, que foi construída em catástrofes. O que chamamos de progresso, portanto, representa apenas uma percepção de história que nada mais é do que uma distorção do verdadeiro conceito de história.

De acordo com o autor, “a história é um objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1987, p. 229). O passado reverbera no presente e Benjamin aponta a consciência do caráter negativo e destrutivo que deve compor uma compreensão materialista do passado ou uma teoria da história. Surge então uma teoria da história iluminada pelo presente, não mais pelo passado, e que critica a ideologia do progresso e a do processo destrutivo da vida moderna. A herança da barbárie, que parece ser passada

de geração em geração, vai se revelando ao historiador, o único capaz de interpretar novos sentidos à luz do passado. Para tanto, é necessário que este adote o lado dos vencidos; ele precisa analisar a história do ponto de vista daqueles que mais perderam, pois Benjamin reitera sua crítica ao historicismo dizendo que articular historicamente o passado não é conhecê-lo como de fato foi:

O historicismo culmina legitimamente na história universal. Em seu método, a historiografia materialista se distancia dela talvez mais radicalmente que de qualquer outra. A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. Ao contrário, a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido (BENJAMIN, 1987, p. 230).

O passado é outro. Nós sempre o aprendemos pela perspectiva do presente. De acordo com Benjamin, “escrever a história significa citar a história. Mas faz parte do conceito de citação que o objeto histórico em questão seja arrancado de seu contexto” (BENJAMIN, 2007, p. 595). Citar a história não é compreender como ela de fato foi, e sim torná-la atual em um momento de perigo, como um relâmpago, para iluminar o presente. Reabrir a história para nela reviver potencialidades não realizadas. Citando a tese VI, podemos compreender a visão de Benjamin em relação à ideia de representação do passado:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN, 1987, p. 229).

Diante do perigo que cita Benjamin, é necessário haver um lastro da história no qual possamos nos apoiar para sua manutenção. Em suma, Walter Benjamin provoca

e inspira a pensar uma teoria e uma prática histórica que possibilitem enxergar a catástrofe da vida moderna, o poder hierárquico dos vencedores na sociedade e as possibilidades de redenção dos vencidos para que, assim, seja elaborado um projeto inverso de resistência: uma história sem separações e hierarquias para a libertação das esperanças oprimidas do presente-passado.

O progresso repele que o anjo da história se detenha olhando para os fragmentos e para as ruínas, portanto, é preciso seguir em frente, ainda que o futuro seja a marca da dissolução passada, tal como no poema “Os Bens e o Sangue” (1951) que iremos analisar em breve. O poeta olha para o passado com a sensibilidade de uma grandeza perdida e em ruínas.

3.3 Dissolução e melancolia em “Morte das Casas de Ouro Preto”

A memória e a ruína são motes que parecem se entrelaçar na poesia do poeta itabirano. Se até então ele nos apresentou um caminho pelas belezas turísticas de Ouro Preto, embora da maneira drummondiana, cheia de ironia e certa melancolia entremeada a esse percurso, agora nós conheceremos as mazelas, a destruição. Em “A morte das casas de Ouro Preto” surge um eu lírico que, como um profeta, vê o movimento da história na dissolução das casas de uma cidade mineira que oferece cenário à história da construção do país.

As casas evocadas pelo poema testemunharam desde os corriqueiros acontecimentos até aqueles que de fato mudaram o curso da história. O poeta, ao contemplar as casas, artilha da perspectiva dos velhos edifícios — em outras palavras, ele também se torna testemunha de toda a história. Há nesse poema, portanto, uma conjugação entre dicção visionária profética, interpretação crítica da história e linguagem sublime, elementos distintos que se articulam para divisar a grandeza das “paredes que viram morrer os homens” (ANDRADE, 2015, p. 246) e a melancolia evocada pela chuva que traz a dissolução à paisagem da velha cidade mineira:

Sobre o tempo, sobre a taipa,
a chuva escorre. As paredes
que viram morrer os homens,
que viram fugir o ouro,
que viram finir-se o reino,
que viram, reviram, viram,
já não veem. Também morrem.

Assim plantadas no outeiro,
menos rudes que orgulhosas
na sua pobreza branca,

azul e rosa e zarcão,
 ai, pareciam eternas!
 Não eram. E cai a chuva
 sobre rótula e portão.

Vai-se a rótula crivando
 como a renda consumida
 de um vestido funerário.
 E ruindo se vai à porta.
 Só a chuva monorrítmica
 sobre a noite, sobre a história
 goteja. Morrem as casas.

Morrem, severas. É tempo
 de fatigar-se a matéria
 por muito servir ao homem,
 e de o barro dissolver-se.
 Nem parecia, na serra,
 que as coisas sempre cambiam
 de si, em si. Hoje vão-se.

O chão começa a chamar
 as formas estruturadas
 faz tanto tempo. Convoca-as
 a serem terra outra vez.
 Que se incorporem as árvores
 hoje vigas! Volte o pó
 a ser pó pelas estradas!

A chuva desce, às canadas.
 Como chove, como pinga
 no país das lembranças!
 Como bate, como fere,
 como traspassa a medula,
 como punge, como lanha
 o fino dardo da chuva

mineira, sobre as colinas!
 Minhas casas fustigadas,
 minhas paredes zurzidas,
 minhas esteiras de forro,
 meus cachorros de beiral,
 meus paços de telha-vã
 estão úmidos e humildes.

Lá vão, enxurrada abaixo,
 as velhas casas honradas
 em que se amou e pariu,
 em que se guardou moeda
 e no frio se bebeu.

Vão no vento, na caliça,
 no morcego, vão na geada,
 enquanto se espalham outras
 em polvorentas partículas,
 sem as vermos fenecer.
 Ai, como morrem as casas!
 Como se deixam morrer!
 E descascadas e secas,

ei-las sumindo-se no ar.

Sobre a cidade concentro
o olhar experimentado,
esse agudo olhar afiado
de quem é douto no assunto.
(Quantos perdi me ensinaram.)
Vejo a coisa pegajosa,
vai circunvoando na calma.

Não basta ver morte de homem
para conhecê-la bem.
Mil outras brotam em nós,
à nossa roda, no chão.
A morte baixou dos ermos,
gavião molhado. Seu bico
vai lavrando o paredão
e dissolvendo a cidade.
Sobre a ponte, sobre a pedra,
sobre a cambraia de Nize,
uma colcha de neblina
(já não é a chuva forte)
me conta por que mistério
o amor se banha na morte (ANDRADE, 2015, p. 246-248).

Segundo George Steiner,

O poeta é criador de novos deuses e preservador dos homens [...]. E porque nossas línguas possuem o tempo verbal futuro cujo fato por si só é um radiante escândalo, uma subversão da mortalidade, o visionário, o profeta, homens nos quais a língua encontra-se num estado de extrema vitalidade, podem olhar para além, podem fazer da palavra uma projeção para além da morte (STEINER, 1988, p. 57).

Steiner reforça o mito do poeta visionário, que subverte a mortalidade ao divisar o futuro, e com palavras constrói imortalidade. O poeta rompe com a transitoriedade ao falar para além dela. Drummond resgata o passado, enquanto é repellido para o futuro inevitavelmente. Porém, essa volta ao passado ocorre por meio de uma amarga melancolia, que avalia toda a perda e dissolução histórica ocorrida ali.

Nesse sentido, é possível correlacionar a “visão” do poema ao modo de contemplação da história considerado por Walter Benjamin em *Sobre o conceito da história* (1987), sob a qual a história se manifesta como ruína. A história surge como anjo de Klee de que já falamos, um anjo melancólico que contempla os escombros do passado, é tomada de suas reflexões pelo progresso, através de um vento que o impele violentamente ao futuro:

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê

uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIM, 1987, p. 225).

Por meio do uso da prosopopeia, recurso que atribui um sentimento ou ação própria dos seres humanos a seres inanimados, “Morte das casas de Ouro Preto” anima os edifícios para testemunhar sua morte. O eu lírico projeta-se para o centro da história, compõe a visão da destruição das casas da cidade de Minas Gerais, onde narra uma chuva que corrói, e assim, vai destruindo os monumentos da história colonial, à medida que converte as casas e os acontecimentos ao pó das estradas. Escrito em redondilha maior, “Morte das Casa de Ouro Preto” é, para José Guilherme Melquior, conforme afirma em *Verso Universo em Drummond*, um dos grandes poemas que se debruçam sobre Minas Gerais, revelando dentro de si os motivos da finitude e da dissolução (MELQUIOR, 1975). Para Melquior, trata-se de uma chuva alegórica que cai implacável desde o primeiro verso e é reproduzida por repetições em contato e a distância, tal como a utilização de anáforas (MELQUIOR, 1975).

Como Kayser explica, “a anáfora corresponde à *epífora*: nela repete-se a mesma palavra no fim de grupos de palavras, frases ou períodos” (KAISER, 1963). Esse recurso é utilizado diversas vezes ao longo do poema, seja na primeira estrofe, com uso do verbo “viram”, ou no restante do poema, com o verbo “morrem”. As outras repetições utilizadas, como “sobre”, criam uma cadência de ritmo, como se fossem a própria chuva a cair nas casas, desta forma: “Sobre a ponte / sobre a pedra / sobre a cambraia de Nize” (ANDRADE, 2015, p. 279).

Para Affonso Romano de Sant’Anna, Drummond narra, em “Selo de Minas”, a destruição das cidades, e “Morte das Casas de Ouro Preto” é o exemplo mais completo disso. Um “aguaceiro continuado” desaba sobre as construções seculares, ligando a ideia de destruição a imagens aquáticas (SANT’ANNA, 1992). O poema marca diversos verbos que remetem à dissolução do espesso, tal como “escorrer” e “dissolver”. Segundo Sant’Anna, as imagens de destruição fundem-se com a própria ideia de abatimento do poeta. Nas descrições, há uma morte indefensável, convergindo sobre coisas das quais esperamos o fim (SANT’ANNA, 1992). Poeta e cidade são um só ser em destruição, ambos conhecendo a morte na água-tempo.

Não podemos não notar que as casas são, de fato, alegorias do curso de decomposição da história. As casas se desfazem depois de cumprir seu papel de abrigo, de atender necessidades tão humanas, de modo que foi necessário utilizar no poema a prosopopeia. Os corpos são as casas, é onde se amou e pariu, fazem parte dos olhos que viram fugir o ouro e findar o reino, a colônia. No poema, a voz lírica toca a realidade da dissipação a que estamos sujeitos, o caráter corrosivo do tempo. Vagner Camilo sintetiza esse caráter transitório da vida ao falar sobre o poema:

A oposição, tão cara ao universo barroco, entre transitoriedade e eternidade, entre caducidade e perpetuidade, ganha a sua dimensão dramática obviamente por se tratar de Ouro Preto, que não só se mostra plenamente integrada nesse universo, mas que é também um dos lugares onde o senso de permanência da história evidencia-se com mais força entre nós. Mantendo-se, se não intacta, ao menos preservada em grande parte até o presente século, a cidade mineira parecia, assim, desafiar a ação do tempo e do esquecimento. No poema, entre- tanto, a própria cidade – com suas “velhas casas honradas em que se amou e se pariu, em que se guardou moeda e no frio se bebeu”; com suas paredes que viram “morrer os homens”, “fugir o ouro” e “findar o reino” -, a própria cidade acaba por sucumbir à ação destrutiva da natureza, condenando ao esquecimento tudo o que nela é memória histórica. Disso decorre a ironia trágica, entre perpetuidade e caducidade, que perpassa, velada, os versos do poema: se nem o próprio “país das lembranças” consegue escapar à ação da natureza e do esquecimento, nada mais na história encontra garantia de permanência (CAMILO, 2001, p. 292).

O poema apresenta a tentativa de criar uma representação da história, recompondo os acontecimentos a partir da contemplação das ruínas que o tempo formou. A história do passado, presente na memória reconstruída afetivamente pelo poeta ao longo dos versos, e a história que se formou, as fantasmagóricas ruínas se chocam diversas vezes no poema, quando o eu lírico descreve a realidade dos escombros das casas e o que se passou por lá.

Claro Enigma (ANDRADE, 1951), como um todo, oferece-nos inúmeras faces do tema da dissolução. De acordo com Alcides Vilaça (2006), essa temática perfaz uma ampla história subjetiva das negações e recusas que se acumularam ao longo da obra de Drummond, e agora pedem uma nova tradução “já que não se confundem com o anedotismo de *Alguma Poesia* (1930), nem com o sarcasmo escatológico de *Brejo das Almas* (1934), nem com a ironia tensa e oscilante presente entre os símbolos afirmativos de *A Rosa do Povo* (1945): as negações dentro do “quarteto metafísico [...] têm a gravidade de uma definição última, formulada como desistência subjetiva dos afetos, das esperanças e das remissões” (VILAÇA, 2006, p. 82).

Esses lugares de dissolução, que Drummond nos apresenta em *Claro Enigma* (1951), funcionam como a tríade original do fenômeno poético, a do sujeito, a do mundo e a da linguagem. Nesse ponto da obra de Drummond, essa tríade está inteiramente submetida à rarefação do corpo, à pulverização do mundo, à beleza desorientada do discurso. Do lado do sujeito está o silêncio, a sombra, o enigma, a cegueira, a opacidade, a secura, a paralisia (VILAÇA, 2006, p. 82).

Ao longo de “Morte das Casas de Ouro Preto” (1951), o olhar do poeta sobre as casas torna-se mais enternecido, e a partir desse momento, a anáfora “minhas” passa a correr em repetição, e o eu lírico incorpora então aquela vista com seus acontecimentos pessoais: “Minhas casas fustigadas / minhas paredes zurzidas, / minhas esteiras de forro, / meus cachorros do beiral, / meus paços de telha-vã / estão úmidos e humildes”. A antiga Vila Rica é então elevada à condição de “país das lembranças”, arcaísmo que mais reforça o caráter antigo da memória ali presente. Não são lembranças, ou relembração, mas lembranças. E a série de acontecimentos passados que produzem essa elevação, no tom evocativo que tem necessariamente o caráter repetitivo e monocórdio da chuva, desabam em sua tarefa devastadora (VILAÇA, 2006).

O efeito anafórico (a repetição de como, no poema citado a seguir) reforça a dor da agressão (bate, fere, transpassa, etc.) que culmina na metáfora do dardo da chuva de tal força que une, sintaticamente, duas estrofes: “chuva” se encontra no final da sexta estrofe, e sua continuação, a palavra “mineira”, começa na estrofe seguinte, a sétima do poema. Desta forma:

A chuva desce, às canadas.
Como chove, como pinga
no país das lembranças!
Como bate, como fere,
como traspassa a medula,
como punge, como lanha
o fino dardo da chuva

mineira, sobre as colinas!
Minhas casas fustigadas,
minhas paredes zurzidas,
minhas esteiras de forro,
meus cachorros de beiral,
meus paços de telha-vã
estão úmidos e humildes (ANDRADE, 2015, p. 246-247).

O detalhe arquitetônico dessa casa, a rótula, é submetido à comparação fúnebre com o vestido funerário, com aliterações cabíveis (rótula crivando / renda consumida): “Vai-se a rótula crivando / como a renda consumida/ de um vestido

funerário. E ruindo-se vai a porta. / Só a chuva monorrítmica / sobre a noite, sobre a história / goteja. Morrem as casas” (ANDRADE, 2012, p. 246).

De novo, a conjunção aditiva enfática abre a frase, seguida do retorno à chuva, cuja cadência é enfatizada de forma monorrítmica, para, na sequência dos versos, ter seu caráter reincidente reafirmado pela ênfase da repetição “sobre... sobre”: “Sobre a ponte, sobre a pedra, / sobre a cambraia de Nize”). Essa repetição insistente remete ao fato de que a história está, talvez, seriamente ameaçada por essa chuva devastadora. Essa chuva condensa, em alguma medida, o esquecimento, o abandono e o lugar para onde caminha tudo aquilo que a história não se encarregou de cuidar: o fim. No último verso da estrofe, temos a afirmação enfática: “Morrem as casas”.

Assim como a rótula encerrava uma estrofe e começava outra, as casas prosseguem, ainda que elípticas, abrindo a estrofe seguinte (Morrem, severas.) E segue-se o comentário que vai do abstrato (matéria) ao conteúdo altamente determinado pela história, já que a matéria se desmancha por ter servido ao homem. Apesar das aparências em contradição, não haveria estabilidade alguma, estando a matéria sempre submetida à ação corrosiva do tempo (cambiam de si, em si). O encerramento da estrofe é novamente sintético: “Hoje vão-se”. A estrofe seguinte abre com referência não mais às casas, mas ao chão que as submete ao apelo da aniquilação: “O chão começa a chamar / as formas estruturadas / faz tanto tempo. Convoca-as / a serem terra outra vez. / Que se incorpore às árvores / hoje vigas! Volte o pó / a ser pó pelas estradas!” (ANDRADE, 2012, p. 246).

O eu lírico, que “é douto no assunto” da perda, declara que “não basta ver a morte de homem” para conhecer a morte bem. Ao ver como a vida é transitória e como o fim chega para as casas coloniais ou para barraquinhos fustigados e humildes, não importando o quanto foi valioso o seu caminho na história, o ser se dá conta da transitoriedade da vida e de seu próprio fim. O pó é o destino do homem e de suas construções, é preciso compreender e observar. O tom melancólico, que ganha força ao longo dos versos, agrava-se ao se constatar a chegada da morte, materializada na metáfora do gavião que devasta com seu bico as paredes de Ouro Preto.

Nos versos finais, há um momento visionário e singular. Tal como Dante, que no *Paraíso*, não era capaz de encontrar palavras que traduzam a imagem de Deus (STEINER, 1988), o eu lírico de “Morte das casas de Ouro Preto” é um profeta que não consegue revelar completamente sua visão. A morte contou ao eu lírico, envolta em uma colcha de neblina, por qual motivo o amor se banha na morte, mas a resposta

é oculta pela impossibilidade de representação em palavras, como Steiner disse a sobre Dante: “Onde cessa a palavra do poeta, começa uma grande luz” (STEINER, 1988, p. 59). O poeta precisa encontrar o ponto onde o silêncio se transforma em luz, não ir longe demais e desgastar a palavra e comprometer seu sentido sagrado. É nesse exato ponto que a poesia e o mito do poeta visionário se encontram e se fecham. A partir disso, as palavras não puderam traduzir o que o eu lírico vê.

Partindo de uma concepção melancólica presente na história da literatura, compreendemos que, em muitos momentos, o melancólico fala por alegorias. De acordo com o professor e pesquisador Fabiano Rodrigo da Silva Santos, em seu artigo intitulado “Uma poética de escombros: O motivo da ruína e da moderna poesia autoconsciente”:

Pode-se arriscar dizer que Kristeva sugere que o melancólico fala por alegorias. Se toda a arte é, em seu fundo, alegórica, sob tal perspectiva, chega-se a desoladora constatação de que toda poesia é, em alguma medida, elegia, seja por uma experiência viva apenas na memória (individual ou coletiva), seja por uma utopia cujo ardor arrefece quando a palavra se enuncia, seja por um ideal sem forma (SANTOS, 2019, p. 78).

De acordo com Santos, portanto, se considerarmos que toda arte é, em alguma medida, alegórica todo o poema portaria a ressonância da ausência e da impossibilidade, inscrita na concepção de alegoria. Alegoria confere à poesia uma pluralidade tamanha, que nos possibilita analisar, por diferentes recortes, o mesmo poema. As metáforas, meios únicos de comunicação melancólica, apoiam-se em fragmentos, ora no silêncio, ora na supressão da palavra. Portanto, a alegoria melancólica pode representar aquilo tudo que está ausente no discurso, mas que se fortalece pela sugestão.

De acordo com Kristeva:

Lembre-se da palavra do deprimido: repetitiva e monótona. Na impossibilidade de encadear, a frase se interrompe, esgota-se, para. Mesmo os sintagmas não chegam a se formular. Um ritmo repetitivo, uma melodia monótona vem dominar as sequências lógicas quebradas e transformá-las em litanias recorrentes, enervantes. Enfim, quando, por sua vez, essa musicalidade frugal se esgota ou simplesmente não consegue se instalar por força do silêncio, o melancólico, com o proferimento, parece suspender qualquer ideação, soçobrando no branco da assimbolia ou no excesso de um caos ideatório não-ordenável (KRISTEVA, 1987, p. 39).

No conceito definido por Walter Benjamin, em *Origens do Drama barroco alemão* (1984), a alegoria seria um procedimento de representação da realidade que se oporia à noção de símbolo romântico. O símbolo partilharia da crença de que existe

uma sintonia perfeita entre a expressão e o ideal que se busca representar (BENJAMIN, 1984). Adaptando essa noção às investigações que propomos, seria o mesmo que dizer que o absoluto é passível de ser representado pela poesia. A alegoria reconhece a cisão entre a expressão e o ideal, e cria assim uma forma de representação própria, marcada por fragmentação, aceitação da insuficiência e, por fim, melancolia. O alegorista procede desse modo, pois é consciente de que a história se constrói sobre escombros, cabendo a quem busca representá-la recompor os vestígios estilhaçados do real (BENJAMIN, 1984).

Quando Drummond se propõe a falar pela poesia sobre o curso da dissolução que sofre o patrimônio do Brasil, as casas não são mais meras construções: se tornam testemunhas. Desde *Alguma Poesia* (1930), as casas espiavam os homens, como canta o mineiro em “Poema das Sete Faces”, testemunhando os acontecimentos cotidianos. À medida que as casas se desfazem na chuva cadenciada pelas inúmeras figuras de linguagens empregadas no poema, das quais exploramos algumas, a memória se dilui juntamente a elas. A memória é o que forma um país. Quando perdemos as “rememorações” dos casarões e casebres, perdemos parte da identidade que permeia a história coletiva e individual de Minas e do Brasil.

A representação alegórica das casas surge para defender a história e o papel central do tempo passado para a configuração das experiências humanas. Nas casas metafóricas, vemos a própria história se dissolver na matéria, com o barro do paredão, enquanto a dissolução melancólica acontece ao longo de toda a obra de Drummond. Minas faz parte dessa dissolução. A dissolução da herança do poeta, perdida em negócios escusos, a dissolução da cidade que o poeta conhecia e de uma Itabira que sucumbia, ao mesmo ritmo da história, ao completo esquecimento. Como na alegoria composta por Benjamin, o anjo da história já não pode se deter às sucessivas catástrofes, pois o progresso o repele; a história a ser contada não é aquela dos vencidos, mas dos vencedores. Na melancólica dissolução histórica dos edifícios e da memória coletiva mineira, o amor se banha na morte e sempre encontra a finitude.

3.4 A poética das ausências em “Canto Negro”

Em “Canto Negro”, penúltimo poema de “Selo de Minas”, encaramos outra alegoria sendo construída, embora essa gire em torno de uma palavra polissêmica: o preto. “Canto Negro” é um poema cuja memória de uma infância escravocrata surge

para lembrar, de maneira melancólica, a passagem do tempo e a perda da inocência frente ao mundo dos adultos, narrado pelo eu lírico que perderá seus “olhos de infância” durante seu percalço. Cabe ainda estabelecer aqui uma consideração sobre a ideia de alegoria, para uma melhor compreensão de como ela se dará dentro da análise poética.

O estudioso Lauro Junkes, em seu artigo “O processo de alegorização em Walter Benjamim” (1994), traz considerações em relação à obra desse autor, detendo-se mais profundamente na discussão sobre alegoria. Para Junkes, a concepção benjaminiana se desenvolveu em dois momentos: no contexto do barroco e, mais tarde, nos estudos baseados em Baudelaire. Para compreender a alegoria, em Benjamim, é preciso rever sua teoria do conhecimento, e sobretudo, da linguagem, pois a investigação filosófica como busca da representação elucida boa parte das questões ligadas à ordem das ideias. Para Benjamim (2013), as ideias não se situam num mundo à parte, isto é, elas têm, na dimensão nomeadora da linguagem, um recinto próprio.

Para simplificar, a alegoria para Benjamim é o que liberta a coisa de seu contexto funcional. Para criar a alegoria, é necessário tirar as coisas de contexto e, com os fragmentos que sobram, atribuir um novo sentido. É por essa noção de destruição que se dá a ideia de subjetividade atribuída à alegoria, pois ela se apresenta como fragmentos e não como parte de um todo. A alegoria moderna se torna assim uma metáfora incompleta, impossível de ser universalmente representada:

Enfim, é a alegoria que liberta a coisa do seu aprisionamento num contexto funcional, no qual não tem sentido próprio, mas somente como parte dum todo, como elemento do contexto. Arrancando as coisas do seu contexto e colocando-as em novos e diversos contextos, o alegorista, com sua descontextualização e recontextualizações arbitrárias, indica que o sentido atribuído a coisa do contexto específico não é original e inato, mas um sentido arbitrário (JUNKES, 1994, p. 130).

Assim faz Drummond quando descontextualiza os temas trabalhados em *Claro Enigma* (1951), ele gera fragmentos abertos para a subjetividade. O poema “Canto negro” (1951) resgata temas como os diversos e divergentes sentidos da palavra “negro”, unindo o resgate da memória afetiva com a memória histórica, e inclui elementos comuns à melancolia advinda da marca escravocrata, marca constante e fresca no lombo da história brasileira.

À beira do negro poço
Debruço-me, nada alcanço
Decerto perdi os olhos
Que tinha quando criança

Decerto os perdi, com eles
É que te encarava, preto
Gravura de cama e padre
Talhada em pele, no medo

Ai, preto, que ris em mim
Nesta roupinha de luto
E nesta noite sem causa
Com saudade das ambacas
Que nunca vi, e aonde fui
Num cabelo no sovaco (ANDRADE, 2015, p. 248).

O eu lírico presente em “Canto Negro” é, sem dúvida, marcado pela sombra da melancolia de um passado obscuro. O “negro” nesse poema assume diversas formas e, para explicar seus motivos, ocuparemos primeiramente do conceito de melancolia que permeia suas entrelinhas. A melancolia é gerada por perdas que o indivíduo não compreende de onde vieram, e passa sua existência sem gerir o luto necessário pela falta do referencial. Temos, nesse poema, um eu lírico que perdeu, ao longo do tempo sua infância, os olhos de menino que enxergavam tantas outras coisas além do simples negro, e como descreve no poema, só lhe sobrou a memória.

Já traçamos anteriormente o perfil da melancolia, portanto, é necessário que se resgate algumas informações para a construção da análise desse poema. Freud, em sua obra *Luto e Melancolia* (2007), trabalha com a ideia de um melancólico que entende quem/o que perdeu, mas não compreende completamente o efeito da perda em sua vida. Isso faz o autor acreditar que a melancolia está ligada a uma perda objetual retirada da consciência, diferentemente do luto. No poema, o eu lírico inicia seu lamento pela perda dos olhos de menino, impossíveis de serem mantidos ao longo dos anos. Sua visão não é mais a mesma, pois não possui a sensibilidade e a imaginação de uma criança frente a um poço negro, que é um infinito de possibilidades. Em uma estrofe mais a frente, é possível atestar essas colocações com o eu lírico relatando: pelosos olhos de criança que enxergava o preto. O resgate da infância nesse poema é muito importante, não apenas por se tratar de uma memória advinda do objeto de perda, gerador melancólico, mas por plurissignificar a infância, o passado.

O mau era o nosso, e amávamos
A comum essência triste

Numa visguenta doçura
 De vulva negro-amaranto Barata!
 Que vosso preço
 Ó corpos de antigamente
 Somente estava no dom
 De vós mesmos ao desejo
 Num entregar-se sem pejo
 De terra pisada (ANDRADE, 2015, p. 249)

No poema, o passado não é apenas marca de uma infância feliz que foi perdida, mas da história da escravidão, vivida paralelamente, fazendo parte da infância do eu lírico. Moacyr Scliar, na obra *Saturno nos Trópicos*, citada anteriormente, relembra que parte da melancolia abatida sobre as obras brasileiras, e por consequência sobre os autores, é fruto do histórico emocional da formação de nosso povo. Segundo Scliar:

O terceiro momento da melancolia ocorre no Brasil, na virada do século XIX e começos do século XX. Um período de grandes avanços no mundo: extraordinário progresso da ciência, industrialização. Como no início da modernidade (e como, já antes, na Grécia clássica), novos horizontes se abrem — também à custa de um preço. A pobreza é grande, nas cidades que crescem as doenças se disseminam. No *Retrato do Brasil*, Paulo Prado, de acordo com os critérios (e os preconceitos) da época, identificará “três raças tristes”, e a tristeza resulta dos mesmos excessos que caracterizaram o Renascimento europeu, a cobiça e a luxúria. A tristeza aparecerá em dois personagens de ficção, o Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, e Macunaíma, de Mário de Andrade (SCLIAR, 2003, p. 167).

As “três raças tristes”, a que o autor se refere, são justamente aquelas que compõem o nosso sangue miscigenado. Fruto de um genocídio indígena, da escravatura negra, das pestes e da pobreza, o Brasil tem suas razões para a melancolia. Quando o eu lírico volta a se lembrar de sua infância, que coincide com a escravatura, ele não se lembra exatamente dos momentos bons, ele lembra sua infância da maneira como ela lhe marcou. Diante da memória, o melancólico retorna à perda. Tendo consciência da melancolia que permeia o texto e sua origem, podemos trabalhar com as significações do negro. Com a repetição da palavra “preto”, intercalada com seu sinônimo, “negro”, o poeta descreve os pretos que passaram por sua vida. Pessoas, espaços, ambientes e temor, tudo isso carregando a simbologia da forte escuridão, representada primeiramente no preto “talhado em pele, no medo”.

A palavra “preta”, nesse sentido, relewa-se plurissignificativa também. A escuridão do negro está associada à cor da pele e à cor da escuridão, que por seu caráter obscuro, gera o temor. O preto, é em seguida associado ao luto, como se fosse possível usar a vestimenta do luto como uma pele, e logo após, faz referência a uma tribo angolana, criando uma aparente conexão entre o luto com o fato da Angola ter

sido uma grande matriz para manutenção da escravatura.

O poema continua, ele assume um tom mais maternal, ainda que calcado na melancolia da perda. O preto da vez é a recordação de sua ama de leite, que o amamentou, nos versos 16-17 “chupando já não sei que seios moles / mais claros no busto preto”. Ao longo do poema, o eu lírico se encontra com os diferentes tons de negro que se mantiveram fixados em sua memória:

Preto que vivi, chupando
 Já não sei que seios moles
 Mais claros no busto preto
 No longo corredor preto
 Entre volutas de preto
 Cachimbo em preta cozinha

 Já não sei onde te escondes
 Que não me encontro nas tuas

 Dobras de manto mortal
 Já não sei, negro, em que vaso
 Que vão ou que labirinto
 De mim, te esquivas a mim
 E zombas desta gelada
 Calma vã de suíça e de alma
 Em que me pranteio, branco
 Brinco, bronco, triste blau
 De neutro brasão escócio
 Meu preto, o bom era o nosso (ANDRADE, 2015, p. 248).

Na obra de Afonso Romano de Sant’Anna, *Drummond, o gauche no tempo* (1992), o autor se dedica a estudar de forma mais detida a obra deixada por Carlos Drummond de Andrade, destacando motivos reincidentes na literatura do poeta itabirano. Uma das temáticas que Sant’Anna resgata é a memória. Segundo o autor, reativar as imagens do passado é re-sentir antigas percepções, é um gesto voluntário que leva o poeta ao conhecimento de sua própria essência. A visão, para Sant’Anna, é o elemento mais empregado nesse tipo de poesia e funciona como sinônimo de consciência, isto é, o olhar é o elemento clarificador do presente e ordenador do passado e do futuro. Essas irradiações dentro do tempo e essa simultaneidade de percepções possibilitam ao poeta a recriação de si mesmo a partir de seus próprios sentidos (SANT’ANNA, 1992).

A memória, nesse poema, está acompanhada da repetição que soa no preto e seus sinônimos, e repetir, segundo a etimologia do verbo, é esforçar-se para alcançar de novo. O processo de repetição surge na obra de Drummond tanto nos pormenores, como os fonemas, quanto na estrutura poemática, que são os versos, rimas etc., como quando, por exemplo, o poeta cria a aliteração entre as palavras

“branco/brinco/bronco/brasão”. Drummond tem uma forma característica de implantar a repetição como uma atividade lúdica. Segundo Sant’Anna:

[...] O poeta, embora traga ostensivamente uma criança em seus gestos, pela repetição, atua em dois planos: entrega-se a uma atividade lúdica, que é a suspensão momentânea do tempo, e se empenha na reconstrução do Ser, na medida em que opera uma reintegração de diferentes níveis de tempo, num tempo único. O jogo do poeta-*creator* é essencialmente interessado. O ato de repetir é basicamente uma atitude contra o tempo, necessidade de fixar a essência do que passou e experimentar sensações do prazer antigo diante do desconforto do tempo presente (SANT’ANNA, 1992, p. 211).

Deste modo, a poesia se torna mais lúdica quanto mais penetra na fonte da memória. O autor afirma que *Claro Enigma* foi o início da exploração mais sistemática da memória, em que houve um aumento de jogos de palavras, trocadilhos, antíteses, coros. Em Drummond, tudo é feito para superar o tempo a partir do próprio tempo. Ele se repete através de uma anamnese para se reconstruir mais além de si mesmo. Reúne-se pelo *logos*-memória poesia para se projetar, repete para recriar-se. Também após *Claro Enigma* (1951), pode-se assinalar um “eterno retorno”, quando se inscreve uma curva no horizonte, e o poeta passa a habitar o crepúsculo e seu aquecido mundo de memórias.

Cria-se, portanto, uma relação, segundo o estudioso de Drummond, entre o processo de repetição e o processo de re-sentir a vida. Nos poemas onde se aplica as imagens sensoriais na reconquista do mundo antigo, o poeta realiza uma volta sobre si mesmo e não se contenta com a reativação do sentido repondo as imagens de ontem, ele quer ir além. A repetição na poesia drummondiana visa atingir, pela redundância, uma clarificação daquilo que ele quer dizer, porém as anáforas não podem cair na banalidade, pois elas devem ser portadoras de um significado profundo, tal como ocorre em “Canto Negro”. É pelo processo anafórico que se anula a sensação de tempo como fluxo.

Agora veremos como o símbolo do negro, dentro da psicologia, é diretamente ligado com a escuridão, a tristeza e a melancolia. Para o psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, o negro sinaliza uma etapa que deve ser ultrapassada, uma vez que representa o lado sombrio da personalidade. Na obra *Estudos do Simbolismo do Si-Mesmo* (1998), Jung trata das sombras que determinadas personalidades carregam, seriam consideradas o “lado negro” de cada um. O arquétipo da sombra é baseado em um subconsciente da alma, onde se armazenam os instintos mais primitivos de si mesmo, portanto, a sombra é o arquétipo do lado negro da alma. Esse conceito está

intimamente ligado com a ideia de subconsciente, desenvolvida por Freud, e é lá que se encontram nossos medos, traumas do passado, decepções e memórias associadas à melancolia. Segundo Jung:

A sombra constitui um problema de ordem moral que desafia a personalidade do eu como um todo, pois ninguém é capaz de tomar consciência desta realidade sem dispendar energias morais. Mas nesta tomada de consciência da sombra trata-se de reconhecer os aspectos obscuros da personalidade, tais como existem na realidade (JUNG, 1998, p. 19).

É importante colocarmos também que há, no negro, o prazer sexual secreto, a culpa cristã e ao mesmo tempo o desejo que o autor cultivava pelo corpo de uma “não amada”. Ao iniciar a sétima estrofe, Drummond revela que não sabia se deveria classificá-la como amada, em um discurso subjuntivo no qual ele a colocaria, principalmente, como aquela capaz de lhe despertar cobiça. Envolto no “mistério das coxas”, o eu lírico se envolve em um tom de erotismo velado, bem-comportado. O ato possui tamanha graça e beleza, que tinha, para o poeta, a capacidade de transpor o momento presente e fazê-lo mergulhar na “letárgica bacia”, fonte de um estado inconsciente profundo, em que ele se refazia após a conjunção carnal:

Amada
Talvez não, mas que cobiça
Tu me despertavas, linha
Que subindo pele artelho
Enovelando-se no joelho
Dava ao mistério das coxas
Uma ardente pulcritude
Uma graça, uma virtude
Que nem sei como acabava
Entre as moitas e coágulos
De letárgica bacia
Onde a gente se pasmava
Se perdia, se afogava
E depois se ressarcia (ANDRADE, 2015, p. 249).

O contraponto, dessa vez, é mais melancólico que a própria colocação do poeta. Conforme já dissemos anteriormente, de acordo com Benjamin (2013), a história segue contada pelos vencedores, e no caso da escravidão, não seria diferente. Temos, nessa colocação, um ser sem rosto e sem história que serve ao filho do senhor com seu próprio corpo. O corpo negro, hipersexualizado, não era capaz de gerar amor, apenas desejo e volúpia, e o jovem poeta tomado por um contexto escravocrata, o reproduz, reduzindo-o aos encontros na bacia, que reflete o frio e remete ao negro.

Na obra de Sant’Anna (1992), ele trata a questão da luz em contraposição com

as trevas. Há em Drummond (1951) a alternância, por vezes conflituosa, entre o claro e o escuro, que vão se modificando em favor dos tons cromáticos que escapam à representação da temporalidade. Branca, tem o papel de simbolizar a superação do tempo em um tempo infinito e está associada também ao aspecto essencial das coisas (SANT'ANNA, 1992).

Como exemplo, o autor cita o poema “Canção da Moça Fantasma de Belo Horizonte” (ANDRADE, 1951). Em “Canto Negro” (ANDRADE, 2015), o autor deseja um estado no qual “nem de branco as coisas fossem chamadas”, pelo caráter da representação do branco quanto nascimento, clareza, pureza. Valores que, em *Claro Enigma* (1951), não redimem o mundo de seu obscuro passado e presente fragmentado. Drummond realiza o que Sant’Anna vai chamar de associação cromática, isto é, a partir de uma cor, o poeta relaciona outros objetos da mesma tonalidade; Em “Canto Negro” (1951) isso ocorre nas comparações entre o negro do poço, e o preto do luto. Ou mesmo no caso do busto preto/corredor e de preto/preta cozinha. Na relação preto-branco-branco-preto, o autor recorre a uma oposição, segundo Sant’Anna (1992), uma associação por contraste, em um sistema de bilateralidade, tal como os pilares de toda obra de Drummond: a vida e a morte, o ser ou não ser, o claro e o escuro, a ruína-construção.

Portanto, temos, em “Canto Negro” (1951), um eu lírico que busca um resgate de si mesmo pelo recurso da memória, escolhendo o lado sombrio para representar suas experiências pessoais, juntamente com a história escravagista mesclada com a sua. O tom melancólico e a escolha do *leitmotiv* da cor preta resgatam a bÍlis negra, associada à teoria dos humores de Aristóteles, que causa vapores tristes e lúgubres, localizada no baço, ou *spleen*. O poeta cita “o sol negro sobre a água fria” remetendo novamente ao sol negro da melancolia, que se torna frio e seco pelo poder de ação da bÍlis negra, sem o poder de aquecer a água da bacia alegórica e plural da sua infância:

Bacia negra, o clarão
Que súbito entremostravas
Ilumina toda a vida
E por sobre a vida entreabre
Um coalho fixo lunar
Neste amarelo descor
Das posses de todo dia
Sol preto sobre água fria (ANDRADE, 2015, p. 249).

O eu lírico afirma que o rancor de si mesmo vem com a cor preta, responsável

pela onda amarga, pela garrafa de breu, possível alusão ao sentimento melancólico causado pela bÍlis negra, por um passado enegrecido por sua prÓpria memÓria, consumida pela negritude do presente do eu lírico e pela impossibilidade de resgate de uma visão positiva de seu passado negro. Essa solitude, representante da melancolia, fortalece-se na comparação entre preto e branco, reforçando-se no contraste entre o sorriso alvo, que esconde algo muito maior: o buraco central e sombrio que parece fazer parte também do eu lírico. O estado de isolamento faz com que essas personas do poeta oscilem entre o preto e o branco, mas é justamente ao encontrar seu negrume, o preto dentro de si, que ele volta sereno de sua crise aparente. O rancor citado parece ser parte do artifício da corrosão apontado por Costa Lima (1995). Quanto mais o indivíduo encara sua história, e se dá conta de sua existência, maior é a corrosão; por meio dela, ele é capaz de assumir sua história, ainda que se ressinta dela:

Vejo os garotos na escola
 Preto-branco-branco-preto
 Vejo pés pretos e uns brancos
 Dentes de marfim mordente
 O alvor do riso escondendo
 Outra negridão maior
 O negro central, o negro
 Que enegrece teu negrume
 E que nada mais resume
 Além dessa "solitude"
 Que do branco vai ao preto
 E do preto volta pleno
 De soluços e resmungos
 Como um rancor de si mesmo (ANDRADE, 2015, p. 249-250).

A angústia do ser irrompe nessa penúltima estrofe, onde o preto assume ainda mais um caráter ambíguo: é capaz de abrigar a ternura e, ao mesmo tempo, a onda amarga. A voz, que acreditamos se referir ao próprio eu lírico, descrita como faminta, perde-se na "garrafa de breu, de pranto ou coisa nenhuma", representando uma ausência que se estende para sua existência no mundo. A oposição complementar que existe em "dançar de umbigo, litúrgico" resgata a sexualidade apresentada em estrofes anteriores *versus* a crença, o ritual religioso.

Como um rancor de si mesmo
 Vem do preto essa ternura
 Essa onda amarga, esse bafo
 A rodar pelas calçadas
 Famélica voz perdida
 Numa garrafa de breu

De pranto ou coisa nenhuma:
 Esse estar e não estar
 Esse ir como esse refluir
 Dançar de umbigo, litúrgico
 Sofrer, brunir bem a roupa
 Que só um anjo vestira
 Se é que os anjos se mirassem
 Essa nostálgica rara
 De um país antes dos outros
 Antes do mito e do sol
 Onde as coisas nem de brancas
 Fossem chamadas, lançando-se
 Definitivas eternas
 Coisas bem antes dos homens (ANDRADE, 2015, p. 250).

Ao final do poema, o eu lírico parece ter cumprido sua jornada pessoal ao devanear em frente ao poço negro. No início do poema, ele nada era capaz de enxergar e acreditava que a razão disso seria a perda do olhar infantil possuído quando era mais jovem. Porém, é possível perceber um movimento de ressignificação por parte do eu lírico, tendo a última estrofe declarado que ele, agora sim, era capaz de ver. Adulto, ele vê “um passarinho e um desejo”, algo relacionável com a vontade de liberdade, ao mesmo tempo que ele mantém um certo mistério ao não revelar qual seria esse desejo. Certamente, o adulto não é capaz de enxergar o poço, o buraco dentro de si, da maneira feita quando criança. Seu olhar se modificou, e a memória do poço também; à medida que o sujeito assume sua história, ele se torna capaz de modificá-la.

À beira do negro poço
 Debruço-me; e nele vejo
 Agora que não sou moço
 Um passarinho e um desejo (ANDRADE, 2015, p. 248-250).

Como é possível atestar após a análise, o motivo melancólico nesse poema parte de um sentimento de tédio e vazio que permeia todo *Claro Enigma* (1951), onde o tema da memória revela feridas abertas marcadas tanto na história da construção do país, quanto em um poeta que busca, no resgate dessa mesma história, uma reconstrução para a compreensão de si mesmo. “Canto Negro” (1951) em tons de ausência e busca, questiona uma história que foi ocultada e embranquecida, deixada no esquecimento, ao mesmo tempo que percebe sua própria história entrelaçada, e busca responder a esses conflitos internos. A memória do período escravocrata encontra, no tom melancólico, um meio de ressurgir do passado e rescrever-se. Não com os finados olhos de criança, mas consciente da marca deixada para sempre nos corpos e na literatura brasileira.

“Os bens e o Sangue”, poema que encerra a seção “Selo de Minas”, trata

justamente dessa necessidade aparente de encontrar seu espaço no mundo que move o eu lírico itabirense. Veremos, primeiramente pelo testamento e depois pela visão de Drummond, como teria se dado a perda de todo o patrimônio familiar e o desprezo para com a geração futura. Antes que possamos nos ocupar de fato com o poema, é importante discutir a persona de maior destaque do poeta, que vem a ser o “gauche”, de acordo com Sant’Anna (1991).

3.5 A memória e o *gauche* em “Os bens e o sangue”

O poema “Os Bens e o Sangue” encerra a seção “Selo de Minas”, objeto de nossas análises. É interessante colocá-lo como, de fato, um encerramento. Não do assunto família na obra do poeta, que será explorado de diferentes maneiras, mas do complexo *gauche* gerado pela falta de aceitação de sua não-herança. Discutindo com seu leitor assuntos obscuros de família que não ousamos falar nos almoços de domingo, Drummond põe à mesa o testamento de seus antepassados, o que nos explicaria melhor como formou-se o “fazendeiro do ar” apresentados ao público no livro seguinte.

Dividindo-se em três partes, o poema tem início com algo que julgamos ser um contrato. Essa primeira parte, de acordo com publicação na *Revista Anhembi*, em 1951, foi resultado da leitura que Carlos Drummond de Andrade fez de um maço de documentos no qual havia contratos de compra e venda de ouro em Minas Gerais, na metade do século XIX. A respeito da introdução do poema, é, de partida, que ele vem precedido de uma nota, na revista, que não foi incluída posteriormente no volume *Claro Enigma* (1951). Não consta nela se é de autoria de Paulo Duarte, editor naquele período, ou se seria do próprio poeta:

Embora persuadido de que não cabe explicação para um poema, além da que ele mesmo traz consigo, o autor julga conveniente informar quanto à gênese desta composição. Resultou ela da leitura de um maço de documentos de compra e venda de datas de ouro no nordeste de Minas Gerais, operações essas realizadas, em meados do século XIX. Simultaneamente, certo número de proprietários, integrantes da mesma família, resolveu dispor de tais bens, havidos por meio de herança ou de casamento. Até então, permaneciam sob domínio do mesmo grupo familiar os terrenos auríferos descobertos em 1781, na serra de Itabira, pelo capitão João Francisco de Andrade, que os transmitira a um seu sobrinho e sócio, o major Lage. Diz Eschwege que as lavras de João Francisco, em 1814, produziam mais de 3 mil oitavas de ouro. A exploração declinou com o tempo, e por volta de

1850 vemos os donos se desfazerem de jazidas e benfeitorias².

Essa nota nos adianta o tom que soará ao longo do poema: o da corrosão. O declínio da exploração de minérios, conforme consta na nota, fez com que aqueles vieram em busca das riquezas do solo se desfizessem das terras, a fim de evitar prejuízos financeiros. A corrosão do solo concretizada em 1850 se perpetuou ao impregnar a poesia do nosso itabirano, que descende da família mineradora. O princípio-corrosão apresentado por Costa Lima nos mostra as consequências deixadas no poeta deserdado.

Para Costa Lima, a obra do autor é marcada até as entranhas pela ideia de corrosão que, desgasta os seres e as coisas. A corrosão se confunde com seu resultado: o vazio. Costa Lima (1995) procura identificar o princípio da representação drummondiana de um mundo marcado por perdas e ruínas, assumindo a feição de um abismo sem fundo. A corrosão está contida no poema, a princípio, na dissolução dos bens: “e nossa rica fazenda / já presto se desfazendo”, na corrosão do sujeito ainda não formado e da herança familiar “e o menino crescerá sombrio, e os antepassados no cemitério / se rirão se rirão porque os mortos não choram” e pela história que se desfaz por conta da mineração e exploração das riquezas, vendidas para longe: “e secando o ouro escorrerá o ferro, e secos os morros de ferro taparão o vale sinistro onde não mais haverá privilégios” (ANDRADE, 2015, p. 253). A corrosão não parte apenas daquilo que é material, parte também do sentimento de não pertencimento, de despejo da própria terra, do resgate do pensamento *gauche* para enfim confrontá-lo. Vemos esses apontamentos no início do poema:

I
 Às duas horas da tarde deste nove de agosto de 1847 nesta fazenda
 do Tanque e em dez outras casas de rei, q não de valete, em Itabira
 Ferros Guanhões Cocalis Joanésia Capão diante do estrume em se
 movem nossos escravos, e da variação perfumada dos cafezais q
 trança na palma dos coqueiros fiéis servidores de nossa paisagem e
 de nossos fins primeiros, deliberamos vender, como de fato
 vendemos, cedendo posse jus e domínio e abrangendo desde os
 engenhos de secar areia até o ouro mais fino, nossas lavras mto [sic]
 nossas heranças de nossos pais e sogros bem amados q dormem na
 paz de Deus entre santas e santos martirizados. Por isso neste papel
 azul Bath escrevemos com a nossa melhor letra estes nomes q em
 qualquer tempo desafiarão tramoia trapaça e treta:
 ESMERIL PISSARÃO

² ANDRADE, Carlos Drummond de. Os bens e o sangue. **Anhembi**. v. I, n. 03. São Paulo: Anhembi, fevereiro de 1951, p.465-469.

CANDONGA CONCEIÇÃO

E tudo damos por vendido ao compadre e nosso amigo [o sr Raimundo Procópio e a d. Maria Narcisa sua mulher, e o q não for vendido, por alborque de nossa mão passará, e trocaremos lavras por matas, lavras por títulos, lavras por mulas, lavras por mulatas e arriatas, que trocar é nosso fraco e lucrar é nosso forte. Mas fique esclarecido: somos levados menos por gosto do sempre negócio q no sentido de nossa remota descendência ainda mal debuxada no longe dos serros. De nossa mente lavamos o ouro como de nossa alma um dia os erros se lavarão na pia da penitência. E filhos netos bisnetos tataranetos despojados dos bens mais sólidos e rutilantes portanto os mais completos irão tomando a pouco e pouco desapego de toda fortuna e concentrando seu fervor numa riqueza só, abstrata e uma.

LAVRA DA PACIÊNCIA
LAVRINHA DE CUBAS
ITABIRUÇU

(ANDRADE, 2015, p. 250-251)

O eu lírico do poema se demonstra um sem lugar, como define Sant'Anna (1992) ao trabalhar as características do personagem frequente, o *gauche*, sempre deslocado, torto. Inserindo as datas dos acontecimentos no poema quase para atestar sua veracidade, o poeta faz dele um documento formal, onde o eu lírico resgata a memória familiar, juntamente à memória de Itabira, de Minas. Segundo Vagner Camilo, o poema trata de um julgamento de dentro da cabeça do poeta, que é o “fazendeiro do ar”, aquele que foi destituído do ofício dos seus antepassados à força:

[...] Os “Bens e o Sangue”, sem deixar de ser um tragédia em versos, é também um *julgamento* promovido no *tribunal interior* do consciência culpada de nosso *fazendeiro do ar*, que se *debate* entre os valores, os exigências e o *dike* do clã mineiro em que nasceu e foi criado, e o sentimento de traição dos mesmos, seja pelo inaptidão paro o trato com o gado, "poro os cavalhadas e os trabalhos brutais com o faca, o formão e o couro ... "; seja pelo opção por uma atividade poética e por uma consciência social e-política que não só o afastava dos valores ancestrais, mas também os tomava como alvo de crítico, conforme vimos ao trotar do dupla motivação da culpa (CAMILO, 1999, p. 211, grifos do autor).

O poema resgata também o tema da memória, algo que o poeta costuma evocar para falar sobre Itabira e seus acontecimentos da infância, abordando desta vez, a memória histórica de seus antepassados e de Minas Gerais. A construção de vozes difusas das oito partes que constituem o poema, dá voz às memórias (reais ou inventadas) que esclarecem os acontecimentos. Com mais de 130 versos, e alternando diferentes metros e recursos poéticos — redondilhas, diálogo dramático, arcaísmos, cultismos barrocos —, o poema incorpora temas recorrentes da poesia drummondiana, do complexo do itabirano à recordação do passado familiar, passa por

uma longa meditação sobre as desventuras das minas do ouro e do ferro.

Sant'Anna afirma que através da memória, o poeta sente novamente o passado, revive e reinventa sua história e sente na pele as tragédias sofridas. Drummond se abre através do eu lírico de "Os bens e o Sangue" (1951) para sentir novamente o que é de direito ter sido tirado, porém se une a um outro sentimento, isto é, a perda cantada por Drummond representa todo um povo, a perda de uma história, o que acarreta um olhar ainda mais melancólico sobre os acontecimentos revividos por ele. A poesia é o instrumento para essa melancolia, é com ela que se reúnem os sentidos, que não permitem o esquecimento e o silêncio. A poesia é "instrumento pelo qual o homem se escuta e se ressoa através dos tempos" (SANT'ANNA, 1992, p.44). Poesia e memória caminham juntas em "Os bens e o sangue" para dar voz aos mortos "negociados" e aos "que negociaram", para lembrar que a poesia ressoa a história e é efetivamente marcada por ela, produzindo impressões particulares, mas em resultado dos acontecimentos. O poeta explora suas inquietações pessoais e as mescla, pela força da história, com os acontecimentos registrados, supondo a malícia por trás das negociações e um certo tom de ensinamento, em que a perda do dinheiro familiar viesse para um crescimento pessoal, por meio do qual se perderia o patrimônio, mas se ganharia a riqueza "abstrata e una", conforme diz o poema. "Os bens e o sangue" (1951), demonstra do que é feito o poeta *gauche*. Destrinchando com um doloroso bisturi o passado de sua família, Drummond utiliza o testamento, que nunca obteve, para compreender o resultado de forçado desapego.

Um outro aspecto importante, para que sejamos capazes de compreender a fortuna crítica de Drummond e discutir os aspectos familiares, é o conceito de princípio-corrosão observado, ao longo da obra do poeta, de maneira progressiva. O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade foi objeto de estudo de Costa Lima e é uma das temáticas de "Os bens e o sangue". Na obra *Lira e Antilira* (1968) o autor se dedica a estudar três grandes nomes da poesia brasileira, entre eles Drummond. Costa Lima nota que há um veio subterrâneo alimentando as diversas faces da poesia do itabirano, o que ele denomina de princípio-corrosão. Para Costa Lima, a obra do autor constitui uma projetiva mística, marcada até as entranhas pela ideia de corrosão que desgasta seres e coisas.

A corrosão confunde-se com seu resultado: vazio. Costa Lima procura identificar o princípio da representação drummondiana de um mundo feito de perdas e de ruínas, assumindo a feição de um "abismo sem fundo". Para o autor, se o semblante da história "é algo de permanente

corroer”, *Claro Enigma* desvelaria uma espécie de “corrosão-opacidade” (LIMA, 1968).

A corrosão está contida no poema em sua ênfase à dissolução dos bens: “e nossa rica fazenda / já presto se desfazendo”, e na corrosão do sujeito, ainda não formado, e da herança familiar “e o menino crescerá sombrio, e os antepassados no cemitério / se rirão se rirão porque os mortos não choram” e pala história que se desfaz pela mineração e exploração das riquezas, vendidas para longe: “e secando o ouro escorrerá o ferro, e secos os morros de ferro taparão o vale sinistro onde não mais haverá privilégios”. A corrosão não vem apenas do material, mas do sentimento de não pertencimento, de despejo da própria terra, do resgate nunca abandonado do *gauche*.

A corrosão parece ser vaga e inconsciente à princípio, mas vai se agrava e torna-se mais dramática à medida que o poeta se dá conta das tragédias que sua vida comporta; quanto mais consciente da existência, maior a corrosão. A partir de *Claro Enigma* (1951), o poeta, portanto, fornece uma perspectiva de se salvar da corrosão, descobrindo-se na intemporalidade da memória. O significado da corrosão, em sua obra, acaba por não ser o derrotismo ou o absentismo, ao contrário, ela aparece como uma maneira de assumir a história.

O convívio sem contato, a incomunicabilidade apresentada no início de sua obra, permitem a Drummond a especulação metafísica instaurada no conflito de “um eu todo retorcido”, *do gauche*, desnudando a poesia confessional a partir da Palavra-Itabira e de suas experiências, em múltiplos sentidos, com o verso. A visão caleidoscópica da urbanidade aparece em Drummond diferentemente de outros poetas, pois surge sob o ferro e as montanhas de Itabira. Nas palavras de Costa Lima:

No contexto drummondiano aparece como a maneira de assumir a História, de se pôr com ela em relação aberta. É deste modo que a vida não aparece para o poeta mineiro como jogo fortuito, passível de prazeres desligados do acúmulo dos outros instantes. Ela não é tampouco cinza compacta, chão de chumbo. Ao invés dessas hipóteses, a corrosão que a cada instante a vida contrai há de ser tratada ou como escavação ou como cega destinação para um fim ignorado. Em qualquer dos dois casos — ou seja, quer no participante que no de aparência absenteísta — o semblante da história é algo de permanente corroer. Trituração. O princípio-corrosão é, por conseguinte, a raiz, talvez amarga, que irradia da percepção do que é contemporâneo (LIMA, 1995, p. 179).

A partir daqui, iremos considerar impacto dessa poesia de corrosão, tanto em *Claro Enigma* (1951) como um todo, e mais particularmente na seção “Selo de Minas”.

A princípio, a recepção não tão calorosa de *Claro Enigma* nos direciona ao olhar lançado sobre o livro quando foi publicado, e nos permite analisar as mudanças de paradigma sobre a mesma obra anos após. As temáticas aqui tratadas, tal como a figura do *gauche* e a influência da família e da figura da cidade, seja ela a natal ou a grande, partem do princípio-corrosão que, em alguma medida, durante a obra do poeta, nos ajudariam a compreender como se tece o fio estético do itabirano e as possíveis influências advindas dele.

O tema da família, por exemplo, surge também como uma temática potencializadora da corrosão, pois o poeta lamenta a perda da sua herança e a impotência diante de sua relação com a figura patriarcal. Esses motivos e temas nos encaminham pouco a pouco para a dissolução, fonte condutora capaz de ligar toda a obra de Drummond.

A melancolia surge em *Claro Enigma* (1951) como uma espécie de elo entre a consciência individual e uma percepção lúcida e reveladora de um mundo consciente da frustração, fragmentação e resignação diante do enigma da existência. A singularidade de “Selo de Minas” se relaciona ao tratamento das preocupações de *Claro Enigma* de maneira sensível ao peso da história. A aproximação da poesia drummondiana com os elementos das cidades mineiras se mostra, desde o princípio de sua obra, como uma pedra fundamental, a partir da qual a melancolia vai criando força e se integra ao sentimento dissoluto, que se apresenta em poemas como “Morte das casas de Ouro Preto” (1951), como veremos a diante.

A produção poética do escritor itabirano manifesta o contraste entre a modernidade e os valores da interioridade. Esse conflito gera, como traço caracterizador, elementos como a degradação, a provocação e a beleza. Nesse segmento do livro, constata-se a desilusão típica do indivíduo moderno que confronta o opaco da existência e a dissolução gradativa dos homens. Ao representar a história e paisagem mineira sob o signo da opacidade e dissolução, “Selo de Minas” enfatiza a memória como instância que busca resistir à força da dissolução.

Antonio Candido, por exemplo, encontra em *Claro Enigma* (1951) um mirante privilegiado para se contemplar a dissolução da conflitante relação entre o Eu e o mundo, conflito estabelecido entre o gesto culpado de se debruçar sobre a matéria pessoal e a aspiração ao registro de preocupações sociais legítimas, que caracteriza toda a produção de Drummond.

Para Candido, em *Claro Enigma* (1951), talvez seja mais importante a

transformação das inquietudes, gerando certa serenidade expressa não apenas pelo significado da mensagem, mas pela regularidade crescente da forma, a que o poeta parece tender com o fato de equilíbrio na visão do mundo. Entretanto, essa serenidade é também fruto de uma aceitação do nada — da morte progressiva na existência de cada dia, da dissolução do objeto no ato poético até a negação da própria poesia (CANDIDO, 1977, p. 95).

É possível nos debruçar sobre os vários *gauches* presentes na poesia de Drummond e sobre vários aspectos do desenvolvimento desse personagem em progresso, pois há uma linha muito clara que revela sua infância, crescimento e maturidade. O ser embrionário presente em *Alguma Poesia* (1930) e *Brejo das Almas* (1934) se entreabre aceitando suas antíteses no percurso entre *Sentimento do Mundo* (1940) e *Rosa do Povo* (1945) para, ao final, entregar-se ao exercício pleno da dialética existencial, de *Claro Enigma* (1951) até *Boitempo* (1968). Segundo Candido, os limites não são precisos, um estágio leva ao outro naturalmente, sendo contínuos e complementares. Em “Poema das Sete Faces” (1930), podemos notar traços do *gauche* em seu primeiro estágio, pois este poema revela logo em seus primeiros versos a definição da imagem central de sua poética: o *gauche* desarticulado diante de sua realidade e o conflito do eu *versus* o mundo. Ao mesmo tempo, revela-se a atitude natural do indivíduo conflitado: ele compensa-se narcisisticamente, pretendendo uma posição de superioridade que disfarce a precariedade de suas origens. O personagem que assim nos é apresentado, apesar da ironia, traço drummondiano, revela sucessivamente as diversas facetas de seu conflito: o *gauche* psicológico e sentimental, aquele que é deslocado social e geograficamente, o excêntrico literário e social.

Seja qual for a variante que apresente o *gauche*, ele se articulará como uma *dramatis personae*, de acordo com Sant’Anna (1992). O tipo *gauchese* constitui uma *persona* pela qual a voz do poeta repercute, como um ator que se integra com seu personagem passando determinada mensagem, sem estar preso a ela para sempre:

A imagem do homem como ator e a metáfora do *theatrum mundi* que Curtis dá como usual desde a Antiguidade em Drummond aparecerem sistematicamente. “É teatral a escada entre as ruas e os Andrades”, diz em *Visita Matinal*: “Tudo é teatro, suspeito que me dizes” (A um morto na Índia), considera o propósito do cenarista Santa Rosa: “Os olhos se inflamam, e do mundo o espetáculo é vário/ e pode ser visto e amado” (A Luís Maurício, Infante). Teatro, ainda que um tanto monótono, é a própria vida das cidades do interior que conheceu, onde as pessoas se relacionam num Drama Seco e onde as procissões,

romarias e outros espetáculos seguem “pela rua-teatro, lentamente” (Procissão). O teatro estava ligado com a própria experiência do poeta, pois que toda cidadezinha do interior tinha seu teatrinho sustentado pela Câmara Municipal (Teatro Daquele Tempo) (SANT’ANNA, 1992, p. 40).

Alguns dos poemas de Drummond revelam em sua própria estrutura a empostação dramática do poeta e “a estrutura dramática desta poesia se confirma no desdobramento de alguns egos auxiliares” (SANT’ANNA, 1992, p. 41). Já nos primeiros trabalhos publicados por Drummond, o poeta demonstrava interesse por se disfarçar, escondendo-se em pseudônimos encontrados ao longo de sua obra, como o Carlos, o José, e muitos outros, que surgem para mesclar o eu lírico de Drummond com suas personas literárias.

Como obra dramática, a poesia de Drummond cria essa ilusão de vida, uma vez que o ofício do poeta é o de criar a experiência e a sensibilidade de acontecimentos já vividos e sentidos, e de organizá-las de modo a constituir uma realidade experimentada pura e completamente, um trecho de vida. Nesse sentido, a obra do poeta é uma ficção. Discutindo a imagem do *gauche*, Sant’Anna explica que este personagem “pode ser descrito inicialmente a partir do elemento morfológico ‘torto’, do elemento cromático ‘sombra’, e elemento topológico ‘gauche’” (SANT’ANNA, 1992, p. 42). Dessa forma, o personagem criado por Drummond está sempre à sombra dos acontecimentos, espreitando no escuro.

Por toda a obra de Drummond, há vestígios do conflito que surge de uma relação com o espaço, e no caso do *gauche*, essa relação é de deslocamento, ou *displaced*, como define Sant’Anna. Há sempre uma referência ao lado esquerdo em seus poemas, seja de coisas ou pessoas. Em “Consideração do Poema”, ele anota e guarda os poetas mais queridos deste modo: “se incorporam ao fatal do meu lado esquerdo”. Sant’Anna explica que “fechando-se no seu canto, o espaço poético de refúgio e imobilidade, o *gauche* confere ao mundo seus próprios atributos de impermeabilidade. Para ele, o mundo é fechado e indevassável” (1992, p. 43).

Nos cantos, a luminosidade é sempre pouca e recai sobre o personagem às sombras. O anjo torto, que lhe conferiu a bênção contrária de ser *gauche* na vida, é desses que vivem na sombra, já anunciando em seu primeiro poema o legado de categorias negativas e a acentuação de tons escuros em sua poesia. As tonalidades alteram-se de acordo com o desenvolvimento do personagem, como pudemos conferir no poema analisado anteriormente, “Canto Negro” (1951).

O sentimento de isolamento, a princípio, em relação ao acesso ao que seria de seu direito, faz com que o poeta guarde um certo rancor de seus antepassados, classificando-os como seres maldosos, cegos pelo lucro e que não nutriam nenhum sentimento de preservação, vendendo tudo aquilo que, para o poeta, não tinha preço. No desmembramento da riqueza familiar, seu destino é abruptamente selado como o ser de alma rachada, torto, que se esconde em si mesmo a ponto de olhar para os acontecimentos de um lugar de fora, observando-se, conforme faz ao se referir em terceira pessoa: o homem atrás dos óculos e do bigode, o Carlos, o José. Nesse poema, o eu lírico é o menino:

II

Mais que todos deser damos
deste nosso oblíquo modo
um menino inda não nado
(e melhor não fora nado)
que de nada lhe daremos
sua parte de nonada
e que nada, porém nada
o há de ter desenganado.
E nossa rica fazenda
já presto se desfazendo
vai-se em sal cristalizando
na porta de sua casa
ou até na ponta da asa
de seu nariz fino e frágil,
de sua alma fina e frágil,
de sua certeza frágil
frágil frágil frágil frágil
mas que por frágil é ágil,
e na sua mala-sorte
se rirá êle da morte (ANDRADE, 2015, p.251).

A imagem da fazenda que se desfaz expõe ainda mais a fragilidade pessoal dessa família tradicional de Minas, cujas riquezas provinham da, agora empobrecida, terra. A ideia de se cristalizar em sal, desfazer-se em pó, dá-nos uma dimensão ainda maior do tamanho da perda que o sujeito tenta assimilar: a dissolução foi completa e nada sobrou para o “menino ainda não nado”, menino que o poeta também não gostaria de ter sido, de acordo com o poema. A anáfora, nos versos finais da palavra “frágil”, expõe a condição da história naquele contexto: o passado não é considerado como um peso para que se mantivesse o patrimônio, a tradição, mas o futuro também não é; o menino ainda não nascido, já nasce deserdado, mais à sua sorte do que os nascidos antes dele. O espaço de privilégio que se mantinha existiu até que chegasse sua vez, e agora ele enfrentará o novo, não por sua escolha, mas por seu destino.

Há um processo que ocorre no sujeito *gauche*, no qual há uma espécie de tomada de consciência, em que ele passa a se reconhecer pela negação. No caso de “Os Bens e O Sangue” (1951), de tanto retomar a situação de perda da sua herança, ocorrida com o desmembramento da fortuna dos Andrade, ele acaba por fincar em si próprio raízes da história de sua gente. Talvez o Drummond herdeiro não tivesse dentro de si as marcas ancestrais presentes tão fortemente em sua escrita. É preciso conhecer a história para que se conheça aquilo que se perdeu. O indivíduo se reafirma ao conhecer suas origens, mesmo que via negação e crítica:

O poema é a narração de como aquele que tinha “carne de palhaços” e “cuja alma é dos pretos”, aquele que não tinha “outro amor a não ser os doidos”, aquele “filho pobre, descorçoado e finito”, totalmente “inapto para as cavalhadas e trabalhos brutais”, se transforma, enfim, de deserdado em “o desejado”. A parte final da composição sendo a fala de um ancestral, é a confissão do êxito do *gauche* diante da história, da família e de si mesmo, por ter transformado a maldição em bênção (“A praga que rege / para teu bem será”). A linhagem de mineradores e fazendeiros que tendia a nele se apagar reacende-se mais fortemente pela afirmação poética que perpetua o *gauche* como o “fazendeiro do ar” (SANT’ANNA, 1992, p. 70).

A figura do patriarca surge em poderosas imagens, nas quais compreendemos a extensão do seu poder e da sua influência na formação do jovem *gauche*. Temos no poema apresentado o conflito entre a imagem de autoridade e de poder que o *gauche* atribui ao pai, ao passo que ele desvaloriza a jornada do filho. O pai tem controle sobre a eternidade, enquanto o filho, frágil, debate-se contra as intempéries da vida comum (SANT’ANNA, 1992).

Sant’Anna explica que o indivíduo, a exemplo do personagem drummondiano, aparenta ter consciência de sua posição de *displaced* em um momento de valores sociais que se substituem rapidamente. Seu desajustamento presente o faz buscar conforto em imagens da infância, momento em que o *gauche* encontrava estabilidade e compreensão. O próprio ato de regaste e insistência no passado revela uma tentativa de recuperação de si mesmo, de fazer permanecer no presente algo que já não existe mais (SANT’ANNA, 1992). Notemos nos versos do poema:

III
 Este figura em nosso
 pensamento secreto.
 Num magoado alvoroço
 o queremos marcado
 a nos negar; depois
 de sua negação

nos buscará. Em tudo
 será pelo contrário
 seu fado extra-ordinário.
 Vergonha da família
 que de nobre se humilha
 na sua malincônica
 tristura meio cômica,
 dulciamara nux-vomica (ANDRADE, 2015, p. 252).

A negação marca o poeta à medida que eterniza o objeto negado interna e profundamente no sujeito. A família nobre mesmo assim se humilha, pois, ao ver do poeta, curva-se aos desmandos estrangeiros e exerce o entreguismo. Assim, o ouro extraído de Minas Gerais (e por que não da própria família do poeta?) hoje figura na Europa, não apenas nas pequenas e modestas igrejinhas de Ouro Preto. A melancolia surge novamente, dessa vez quase cômica, venenosa. E é, inclusive, pelo nome-planta “*nux-vomica* que podemos encontrar mais características do sujeito *gauche*. Devido às catástrofes financeiras de sua família e à impossibilidade de viver da herança pretendida, o jovem Drummond cursou e se formou no curso de Farmácia em 1925, tornando-se o orador da sua turma de última hora. Talvez daí venha a inspiração para o poema “Final da história”, publicado posteriormente em sua obra, no livro “Boitempo” 1968. Nesse poema, Drummond reverenda os afazeres e deveres morais da profissão e reafirma, assim, sua inadequação para o ofício.

Esse ofício, para o qual o poeta não nasceu, acompanhou-o ao longo de sua obra, onde os nomes de medicamentos, venenos e outro fármacos foram inclusos de maneira a imprimir parte do seu lado farmacêutico dentro de seu lado poeta. O sujeito *gauche*, que provem desses deslocamentos pessoais e sociais, manifesta-se mais uma vez, tendo o espaço de sua terra natal, de sua província como um catalisador para os conflitos familiares ocorridos. Podemos notar no trecho abaixo:

IV
 Este hemos por bem
 reduzir à simples
 condição ninguém.
 Não lavrará campo.
 Tirará sustento
 de algum mel nojento.
 Há de ser violento
 sem ter movimento.
 Sofrerá tormenta
 no melhor momento.
 Não se sujeitando
 a um poder celeste
 ei-lo senão quando
 de nudez se veste,
 roga à escuridão
 abrir-se em clarão.

Este será tonto
e amará no vinho
um novo equilíbrio
e seu passo túbio
sairá na cola
de nenhum caminho (ANDRADE, 2015, p. 252).

Percebemos que, pela perspectiva egóica do autor, seus antepassados escolheram deliberadamente destitui-lo desse espaço de vida campestre, reduzindo o grande nome dos Andrade à “condição de ninguém”, e o condenando a uma vida de violência. O vislumbre do futuro do jovem herdeiro é *gauche* por excelência: impossibilitado de lavrar a terra, atormentado em seus melhores momentos, vicioso, ateu; só se dobra ao poder divino da nudez, conforme o paralelo criado pelo poeta nos léxicos celeste/nudez, por meio do qual os equipara. O sujeito crescido se tornará o que a família abominaria, encontrando seu equilíbrio no vinho, sem nenhuma direção certa para seguir.

A persona *gauche* transfere para a língua seus conflitos mais internos, de maneira tal que o estilo que o poeta desenvolve sempre apresentará marcas psicológicas do próprio autor e de sua época, como observamos ao longo do poema citado anteriormente. Se, nos determos ao estudo dos versos drummondianos, poderemos notar um movimento de ruptura por meio da ironia. Em sua primeira fase, Drummond empregava a ironia em seus versos quase que como um mecanismo de defesa para sua *gaucherie*. O riso direcionado a algo ou alguém impede que o alvo seja ele próprio. À medida que o poeta caminha para uma poesia de cunho metafísico, a utilidade irônica muda: torna-se uma constatação de nossa condição humana diante da eternidade (SANT’ANNA, 1992). A partir dessa virada, o autor se dedica à universalidade em detrimento do sentimento particular. Na estrofe seguinte, podemos observar traços dessa velada ironia com a manutenção da terceira pessoa empregada para citar a si mesmo, menino:

V
— Não judie com o menino
compadre.
— Não torça tanto o pepino,
major.
— Assim vai crescer mofino,
sinhô!
— Pedimos pelo menino porque pedir é nosso destino.
Pedimos pelo menino porque vamos acalotá-lo.
Pedimos pelo menino porque já se ouve planger o sino
do tombo que êle levar quando monte a cavalo.
— Vai cair do cavalo
de cabeça no valo.

Vai ter catapora
 amarelão e gálico
 vai errar o caminho
 vai quebrar o pescoço
 vai deitar-se no espinho
 fazer tanta besteira
 e dar tanto desgosto
 que nem a vida inteira
 dava para contar.
 E vai muito chorar.
 (A praga que te rogo
 para teu bem será.) (ANDRADE, 215, p. 153).

Nesse poema, Drummond se oculta, sobretudo, sob a voz de seus antepassados, fazendo com que os mortos se dirijam ao presente de maneira direta. As lembranças que destituíram o poeta de sua suposta vocação se libertam, no poema, ao afirmar que o resguardaram do ofício da fazenda pelo seu próprio bem, prevendo um destino desastroso para o menino: “Pedimos pelo menino pois já se ouve planger o sino / do tombo que ele levar quando monte a cavalo” ou mesmo no verso “(A praga que te rogo / para teu bem será.)”. A ironia de uma criação livre, mas sem liberdade, torna-se presente, fazendo com que a escolha nunca seja do indivíduo, mas de sua família. O pai, disfarçado de compadre, Major, sinhô, revela o tipo de relação familiar entre pai e filho, e de que forma isso impactou a poesia do itabirense.

Os poemas, em que o pai do poeta aparece referido como tal, lembram uma espécie de rito póstumo, feito ao mesmo tempo para aplacar, humanizar e compreender essa figura extrema: a figura de um pai que se colocava como pilar patriarcal da família, do ponto de vista do personagem *gauche*, e que controlava todos os aspectos da vida familiar em questão, conforme podemos notar nos estudos de Sant’Anna (1991). O poeta do tempo presente se volta para o passado, para um acerto de contas com seus mortos.

Presente em *Claro Enigma* (1951), o poema “Os bens e o sangue” estabelece ligação entre o passado da família e o presente do indivíduo, por meio da forma significativa de um testamento. Candido explica:

O extraordinário poder do grupo familiar consistiria em excluir qualquer chance de outra maneira de ser para o descendente; consistiria em uma imanência todo-poderosa que lhe traça bitolas e explica por que ele precisa dela para compreender a si mesmo, na natureza e em suas relações (CANDIDO, 1977, p. 112).

O resultado da interferência paterna se plasma nos versos seguintes, demonstrando a extensão da importância dos acontecimentos da infância para a criação poética do poeta itabirano.

VI

Os urubus no telhado:

E virá a companhia inglesa e por sua vez comprará tudo
e por sua vez perderá tudo e tudo volverá a nada
e secado o ouro escorrerá ferro, e secos morros de ferro
taparão o vale sinistro onde não mais haverá privilégios,
e se irão os últimos escravos, e virão os primeiros
camaradas;]
e a besta Belisa renderá os arrogantes corcéis da
monarquia,]
e a vaca Belisa dará leite no curral vazio para o menino
doentio,]
e o menino crescerá sombrio, e os antepassados no
cemitério]
se rirão se rirão porque os mortos não choram
(ANDRADE, 2015, p. 253).

Ao tratarmos de como se estabelece a relação do *gauche* com o sujeito lírico presente em *Claro Enigma* (1951), a intenção é compreender o impacto daquilo que surge como um tema e se estabelece praticamente como uma persona, permeando toda a obra de Drummond. O tema da família surge como uma temática potencializadora do *gauche* melancólico, que lamenta a perda da sua herança e a impotência diante de sua relação com a figura patriarcal. Esses motivos e temas vão nos encaminhando para a dissolução, fonte condutora capaz de ligar toda a obra de Drummond.

É preciso seguir em frente, ainda que o futuro seja a marca da dissolução passada, tal como em “Os Bens e o Sangue”. A temática, também histórica, desse poema, vem do poeta que olha para o passado com a sensibilidade de uma grandeza perdida, e em ruínas. Segundo Affonso Romano de Sant’Anna:

O poeta que já desvendara o passado e se afirmará no presente, obviamente se contemplaria na investida no futuro. Mas ainda: Ao perpetrar o futuro ele está se reafirmando no passado e continuando o mesmo *pro-jectum* de irradiação temporal do Ser. Passado e futuro não são talvez nada mais que revérberos semelhantes de uma mesma imagem (SANT’ANNA, 1972, p. 103).

Ao falar sobre a perspectiva de um Drummond dentro do tempo futuro, vemos que ele, invariavelmente, reverbera no passado:

VII

Ó monstros lajos e andridos que me perseguis com vossas
barganhas]
sobre meu berço imaturo e de minhas minas me expulsais.
Os parentes que eu amo expiraram solteiros.
Os parentes que eu tenho não circulam em mim.
Meu sangue é dos que não negociaram, minha alma é dos pretos,
minha carne dos palhaços, minha fome das nuvens,
e não tenho outro amor a não ser o dos doidos.

Onde estás, capitão, onde estás, João Francisco,
do alto de tua serra eu te sinto sozinho
e sem filhos e netos interrompes a linha
que veio dar a mim neste chão esgotado.
Salva-me, capitão, de um passado voraz.
Livre-me, capitão, da conjura dos mortos.
Inclui-me entre os que não são, sendo filhos de ti.
E no fundo da mina, ó capitão, me esconde (ANDRADE, 2015, p. 254).

Nos aproximando do final do poema, vemos em sua penúltima estrofe a dissolução, mais uma vez, visitar a temática drummondiana. Dessa vez, é-nos narrada a dissolução familiar, a corrosão da árvore genealógica dos Andrades. Podemos perceber pelo verso “e sem filhos e netos interrompes a linha”, que a continuidade é finda: a princípio, a continuidade da herança, do espaço e da terra, depois, a continuidade familiar, dada pela falta de continuidade genética aparente. Porém, ao longo do poema, podemos essa dissolução não é corrosiva, mas expansiva; ela ressignifica o que a terra era para o clã, e principalmente, para o poeta. O eu lírico parece querer furtar-se desse destino familiar, por meio do esquecimento, da reclusão.

A província se transforma, ao longo da obra de Drummond, em importante elemento da história do indivíduo e do poeta. A forma como aborda sua terra natal demonstra uma relação afetiva profunda com o espaço. Itabira desenvolve o papel de ponto de referência para o *displaced*: seu canto no mundo. É na província que se reconhece, pois ela é matéria dentro de si. Ao escrever sobre o cotidiano simples da cidade e descrever elementos como a igreja humilde presente em “Evocação Mariana” (1951) ou mesmo nas notas curtas de “Estampas de Vila Rica” (1951), onde descreve de maneira irônica e particular, tal como apenas um habitante pode fazê-lo, o poeta eterniza a cidade em sua obra, mantendo viva para sempre a memória e a história da pequena Itabira do Mato Dentro, assim como a de Minas Gerais como um todo. Drummond sempre será habitante de Minas, de Itabira. Durante sua obra, a cidade e sua memória se eternizam e se fundem com a do poeta. Ele pertence à sua cidade musa:

Explica-se, portanto, que sua antiga cidade apareça descrita como “vila utopia” num misto de idealismo e realidade: “Hoje, amanhã, daqui a cem anos, como há cem anos atrás [*sic*], uma realidade física, uma realidade moral, se cristalizam em Itabira. A cidade não avança nem recua. A cidade é parálitica. Mas de sua paralisia provém sua força e permanência [...] A cidade parece encantada” (Vila de Utopia). Essa nova interpretação de província corresponde a um processo de essencialização da vida e da obra. O mundo antigo torna-se em

imagens, sensações, cheiros, sons e reponta aqui e ali de um modo não muito lógico. Transforma-se numa sombra que o acompanha (Província Minha Sombra). Os amigos mortos na província seguem-no em sua lembrança pelas ruas da grande cidade. A figura do pai torna-se cada vez mais fantástica e dominante, a casa e a fazenda cada vez mais maiores e identificadas com paz, felicidade fora do tempo. (SANT'ANNA, 1992, p. 78)

O retorno da musa, Minas, faz com que Drummond adquira outra perspectiva dos fatos ocorridos. O poeta, segundo Sant'Anna, reinterpreta a província à medida que ele próprio vai se reinterpretando. A característica irônica presente em sua primeira obra dá lugar a uma compreensão mais profunda: há muito mais do que sua perspectiva pondera. O poeta passa por um processo de ressignificação da perda, conforme sugere o poema "Memória", já em Claro Enigma: "Amar o perdido/ deixa confundido/ este coração" (ANDRADE, 2015, p. 224).

A princípio, o *gauche* provinciano possuía uma perspectiva de mundo egocêntrica, o que faz com que o conflito *gauche*-família, conforme cita Sant'Anna, potencialize-se. Ao longo do processo de ressignificar o ambiente provinciano, o *gauche* vai compreendendo, como um jovem que abandona a adolescência, que há muito mais no mundo. Ele é pequeno, em relação ao universo (SANT'ANNA, 1992). Essa consciência metafísica adquirida pelo *gauche* durante a obra, guia-nos pelos olhos do autor, e nos mostra a ideia de que a vida própria é uma viagem. As descobertas que realiza durante esse caminho é que vão construindo a metamorfose do *gauche*. O retorno à terra natal vem carregado com uma dose de sentimentalismo e essa revisão de si que veremos nos versos finais do poema:

VIII

— Ó meu, ó nosso filho de cem anos depois,
que não sabes viver nem conheces os bois
pelos seus nomes tradicionais... nem suas cores
marcadas em padrões eternos desde o Egito.
Ó filho pobre, e descorçoado, e finito,
ó inapto para as cavalhadas e os trabalhos brutais
com a faca, o formão, o couro... Ó tal como quiséramos
para tristeza nossa e consumação das eras,
para o fim de tudo que foi grande!
Ó desejado,
ó poeta de uma poesia que se furta e se expande
à maneira de um lado de pez e resíduos letais...
És nosso fim natural e somos teu adubo,
tua explicação e tua mais singela virtude. . .
Pois carecia que um de nós nos recusasse
para melhor servir-nos. Face a face
te contemplamos, e é teu esse primeiro
e úmido beijo em nossa boca de barro e de sarro"(ANDRADE, 2015,

p. 250-254).

Há, nesse retorno à província, um retorno justamente à terra. No verso “És nosso fim natural e somos teu adubo”, o poeta parece assumir a máxima de que o destino do homem é de fato o pó, a terra. É nosso corpo morto que produz esse adubo da terra, o adubo das gerações. Foi necessário que tudo se perdesse, para que se reconstruísse de outra maneira. O filho inapto, que não teria jeito para os trabalhos braçais (e brutais) que demandaria a vida na fazenda, a vida plenamente provinciana, perpetuando os tais privilégios citados por Drummond no poema e que foram perdidos, assim com o clã dos Andrade, vai perdendo suas terras, sua influência e por fim, seus integrantes, que retornam ao pó da terra negociada. Não importa mais qual lavra vai na escritura, os antepassados de Drummond possuem aquela terra, onde dissiparam sua existência. Os mortos de Itabira assumem essa figura plasmada, fantasmagórica na poesia do fazendeiro do Ar.

Ao contemplar a terra, face a face, após essa total e completa dissolução que é a morte, o ciclo parece completar-se; o poeta finalmente assume essa ressignificação e se torna, de certo modo, a própria província. A vida corre para morte, mas permanece viva ainda sim, os edifícios corroídos pelo tempo, mas intactos nos registros da memória. A memória criativa de Drummond incorpora um diálogo com imagens do passado que ocorre de maneira trágica ou dramática, conforme constata Alcides Vilaça (2006). Como vimos anteriormente, em “Museu da Inconfidência”: toda história é remorso.

Esse remoer culposos, grande característica da poesia drummondiana, retorce a matéria vivida para acusar a instabilidade provocada pelas lembranças. A raiz dessa culpa o faz até mesmo desenterrar seus ancestrais para esse metafísico acerto de contas. Podemos perceber em “Os bens e o sangue” o modo como família surge mais uma vez como a voz fonte das inseguranças e da formação do sujeito *gauche*, enquanto a figura do pai é submetida ao olhar implacável do filho, que está ao mesmo tempo dentro e fora de sua ordem patriarcal.

Se o discurso produzido na velhice carrega a sabedoria de quem revisita o passado não de maneira leviana, mas de forma vital e motivada, trabalhada pelo desejo de totalização da própria história, a poesia da velhice também propõe parâmetros, alguns estéticos, cuja função das palavras pode pedir nova ponderação. “A matéria bruta autobiográfica, tão tensionada e transfigurada ao longo da poesia de Drummond, impõe-se agora na velhice, como estilo vital para um surpreendente re-

enraizamento” (VILAÇA, 2006, p.121).

“Os bens e o sangue” (1951) tem o poder de descortinar a força de Minas dentro da poesia de Drummond, mas, principalmente, demonstrar como as relações emocionais do sujeito no contexto familiar acabam por fazer parte de suas inquietudes, conforme falou Candido. O inquieto poeta tem dentro do seu cerne o conflito familiar e com o espaço, mas o beijo dado na boca húmida de barro simboliza esse eterno retorno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se dizer que “Selo de Minas” opera praticamente como outra obra, dentro de *Claro Enigma* (1951). Essa parte preserva as características centrais da obra, que parecem ser a melancolia, o tédio, e representação da história a partir do esfacelamento, isto é, da percepção do fragmentário. Além disso, a linguagem mostra-se consciente do limite e da opacidade. Enquanto *Claro Enigma* (1951) contempla a opacidade dos fenômenos cotidianos, e incide sobre essa perspectiva por uma gama de elementos diversos, demonstrando a experiência do sujeito moderno, “Selo de Minas” (1951) se debruça sobre uma história de escombros, em que o poeta insiste em permanecer para testemunhar o constante corroer, o final destinado.

A melancolia surge na quarta parte de *Claro Enigma* como aquela forte herança de nossa formação, de que fala Scliar (2003); por isso, a melancolia que “Selo de Minas” divisa sobre a história de Minas Gerais, sobre a história brasileira, é, aparentemente, objeto de uma transfiguração: um estado de ânimo que passa a operar como agente de uma consciência trágica, que constata o constante esfacelar que rege o fluxo dos acontecimentos. A ausência é a poética da melancolia, como pudemos constatar em “Canto Negro”, e nos demais poemas da seção. Ela interpreta perfeitamente os vazios de Drummond, seja na ausência da palavra, seja em sua tentativa de elevação para um plano que, por ser inefável, desperta desconfiança.

O estudo do espaço contribuiu para a compreensão da dimensão afetiva do poeta com Itabira, e de como nossas casas, cidades e locais que já habitamos têm influência na formação do nosso ser. E claro, se o espaço se conserva como marca pessoal, a compreensão da dimensão da memória na obra do poeta e na tradição da literatura nos fornece base para a interpretação da história. Os espaços aparecem em “Selo de Minas” ora como memória, ora como ruína, e se reconstroem, por meio da força poética de Drummond, que evoca a tradição para reviver seus mortos, contar a história silenciada e esquecida nos escombros do casarão colonial. A história sobrevive ao corroer do tempo, imortalizada neste livro pelo itabirano.

Pode-se dizer, com base no percurso investigado, que a melancolia que perpassa “Selo de Minas” condiz com a leitura de Kristeva da melancolia como a linguagem da crise; uma falência da faculdade de simbolização que também se reflete no discurso de uma sociedade em crise. Quando às orientações para a expressão e consequente compreensão do fenômeno social, em particular daquilo que falta, entra

em crise, a linguagem, sugere Kristeva, que se acerca do mundo, da sociedade, da história, assume contornos melancólicos (KRISTEVA, 1989), ou seja, torna-se fragmentária, obsessiva, lacunar. A escolha da melancolia para avaliar a perda e buscar uma interpretação sobre tudo que se deteriora, pela força do tempo e se torna, inevitavelmente parte da história, demonstrou-se a chave adequada para adentrar o reino das palavras que caracterizam o universo do sujeito melancólico de “Selo de Minas”, o *gauche* que busca na história reconstruir a si mesmo.

A contemplação melancólica, conforme Benjamin, resgata, de certa maneira, os fatos do esquecimento:

Este mundo a invoca sempre, e cada juramento ou memória que tenha a lealdade como atributo investe-se com os fragmentos do mundo das coisas como com seus objetos mais inalienáveis, cujas exigências nunca são excessivas. De forma tosca e até injustificada, ela exprime, à sua moda, uma verdade, e por causa dela trai o mundo. A melancolia trai o mundo pelo saber. Mas em sua tenaz auto-absorção, a melancolia inclui as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las. [...] A obstinação que se manifesta na intenção do luto provém de sua lealdade para com o mundo das coisas (BENJAMIN, 1984, p. 178-179).

Com as análises e considerações apresentadas, buscamos, de fato, ilustrar os procedimentos que caracterizam as relações entre o motivo da melancolia e a dissolução da história, que assumem forma nos poemas, discutindo também como o espaço e a memória podem ser interpretados como formas de evocação, “das coisas mortas”, das ausências que demandam esquadrinhamento.

Na busca de evidenciar as relações entre melancolia e o lirismo na poesia do mineiro, fizemos uma leitura íntima, que se baseou nas teorias como a da história e do espaço enquanto ponte para interpretar as metáforas fragmentadas que Drummond emprega nos poemas de “Selo de Minas”.

Não pretendemos, com as análises apresentadas, sugerir que as manifestações da melancolia poética e do peso da história são passíveis de serem isoladas de modo sistemático, mas enfatizar a presença de tais temas, tão relevantes à tradição da poesia e que ressurgem munidos de preocupações modernas. Em linhas gerais, a melancolia surge em *Claro Enigma* (1951) como espécie de elo entre a consciência individual e uma percepção lúcida e reveladora do mundo, consciente de frustração, fragmentação, e resignação diante do enigma da existência; em “Selo de Minas” essas questões surgem de maneira a rever a história, isto é, observar que dela só se formam ruínas, ao mesmo tempo que o poeta faz um balanço de si próprio, no

qual, por meio da dissolução, tematiza a cidade, a família, a fazenda.

“Selo de Minas” concentra em si notas pessoais sobre o poeta e sua família na composição dos poemas, e ao mesmo tempo revela uma nova Minas Gerais, ao olhar melancólico e saudosista empregado nos cinco poemas que compõem a quarta parte de *Claro Enigma* (1951). A cidade, evocada por meio de seus elementos históricos, marca um memorialismo de ruínas, que nos atenta para uma consciência do rumo da história: a dissolução. Minas e Drummond se irmanam, pois, sua história marca-o desde o nascimento. O selo, a marca de Minas, do clã dos Andrade, das pequenas igrejas aos casarões comerciais, mostra seu cunho nas poesias de José, Carlitos, Carlos e tantos *gauches* que couberam nos heterônimos disfarçados de Drummond e que puderam, de alguma forma, traduzir o espírito deste que é de fato, um dos maiores poetas brasileiros de todos os tempos.

Nosso trabalho pretendeu oferecer uma contribuição modesta ao campo de estudos não apenas da poesia de Carlos Drummond de Andrade, mas de certos temas e procedimentos, como é o caso do motivo da melancolia e da representação histórica como ruína, que por terem presença reiterada na poesia moderna, podem ser tratados como referências para interpretação dessa tradição. Assim, esperamos que nosso trabalho também se inscreva como contribuição, igualmente modesta, para o estudo da poesia moderna.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova Reunião: 23 livros de poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores). p. 181-354

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. (Organização da edição brasileira de Willi Bolle) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BENJAMIM, Walter. **Tese sobre o conceito de história**. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1980.

CAMILO, Vagner. **Drummond: Da rosa do povo à rosa das trevas: classicismo, melancolia e cosmovisão trágica na lírica de Drummond (1948-1951)**. Campinas, SP: [s.n.], 1999.

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

CANDIDO, Antonio. **Inquietudes na poesia de Drummond**. In: CANDIDO, Antonio. Vários escritos. São Paulo: Duas cidades, 1977.

FREUD, Sigmund. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Coordenador geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2004-2007

JUNG, Carl Gustav. **Estudos sobre o simbolismo de si mesmo**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Coleção Stvdivm, 1963.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro: depressão e melancolia**. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LIMA, Luiz Costa. **Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

O DIREITO AO ESQUECIMENTO e as liberdades de informação e de expressão. Tribunal de Justiça do Distrito Federal e do Territórios, 2019. Disponível em: <https://www.tjdft.jus.br/consultas/jurisprudencia/jurisprudencia-em-temas/direito-constitucional/o-direito-ao-esquecimento-e-o-conflito-com-os-direitos-a-liberdade-de-infor>

macao-e-de-expressao. Acesso em: dez. 2021.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Trad de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2007.

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

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos**: a melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia**: Uma história cultural de tristeza. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo. Companhia das Letras, 2016.

STEINER, Georges. **Linguagem e silêncio**: Ensaios sobre a crise da palavra. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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