

FERNANDO CESAR SOARES

**“LIVRO INÚTIL” OU MUSEU DA MEMÓRIA?
MODERNISMO E IDENTIDADE NACIONAL EM *CONFISSÕES DE MINAS***

Mariana,
Setembro de 2014

Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Ciências Humanas e Sociais
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem

**“LIVRO INÚTIL” OU MUSEU DA MEMÓRIA?
MODERNISMO E IDENTIDADE NACIONAL EM *CONFISSÕES DE MINAS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos da Linguagem
Linha de pesquisa: Linguagem e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel

Mariana
Setembro de 2014

S676m Soares, Fernando Cesar.
Livro inútil ou Museu da Memória? [manuscrito]: modernismo e identidade nacional em confissões de Minas / Fernando Cesar Soares. - 2014.
87f.:

Orientador: Prof. Dr. Emilio Carlos Roscoe Maciel.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras.
Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Modernismo. 2. Identidade (Conceito filosófico) na literatura. 3. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. 4. Memória. I. Maciel, Emilio Carlos Roscoe. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 069:821.134.3(81)



Fernando César Soares

“Livro Inútil” ou Museu da Memória? - Modernismo e Identidade Nacional em Confissões de Minas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras. Aprovada em 25 de novembro de 2014 pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury
UFMG

Prof. Dr. Carlos Eduardo Lima Machado
UFOP

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel
(Orientador de pesquisa) UFOP



DECLARAÇÃO

Declaramos, para aos devidos fins, que **Fernando César Soares** foi aprovado na defesa de sua dissertação, intitulada "Livro Inútil" ou Museu da Memória? - Modernismo e Identidade Nacional em Confissões de Minas, realizada no dia 25 de novembro de 2014. Para a obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação, outros trâmites ainda devem ser cumpridos, conforme determinação do Colegiado.

Mariana, 25 de novembro de 2014.

Prof. Dr. Clézio Roberto Gonçalves
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras:
Estudos da Linguagem

Não estou pois dentro deste livro de retalhos, e sim fora dele. Mas sinto que foi um caminho pelo qual cheguei a uma excelente cidade, de ruas largas e populosas. Ele abriu minhas gavetas secretas. Libertou-me de alguns fantasmas particulares. Agiu. Hoje não escreveria quase nada do que se contém, mas por isso mesmo a sensação de desprendimento e liberdade é maior. Vamos andando.

Carlos Drummond de Andrade

*Aos meus pais, Paulo e Neusa e meus irmãos, Eduardo,
Juninho e Carine.*

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, ao orientador Prof.: Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel, pela extrema dedicação dispensada ao desenvolvimento desta pesquisa e efetiva contribuição para que eu me tornasse um docente melhor capacitado.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro à pesquisa.

Também agradeço imensamente à professora Elzira Divina Perpétua, que contribuiu com as primeiras referências bibliográficas para a execução do projeto de pesquisa e ao professor Carlos Eduardo Lima Machado (Duda), que o acompanhou com importantes reflexões em seu desenvolvimento metodológico.

Aos professores do Pós-Letras do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto Clézio Gonçalves, Leandra Antunes, Ruth Silviano Brandão que ministraram disciplinas essenciais e complementares a esta pesquisa. Agradeço também a professora Maria Zilda Cury por suas ricas contribuições na disciplina isolada da qual participei na UFMG.

Muito obrigado, companheiros de caminhada: Andiará, Débora, Estefânia, Marcos, Maria Emília, Nárlen e Sávio. De *mãos dadas* cumprimos esta trajetória enriquecedora à nossa vida acadêmica. Como diria Drummond, “vamos andando”.

Ao amigo Wellington, pela fraternidade inigualável durante todo o percurso deste mestrado. Meus sinceros agradecimentos ao companheirismo em momentos de celebrações e percalços.

À Waniamara, amiga e companheira. Você sabe que sem você não teria nem começado. Este trabalho concretizou-se com seu apoio

À Maria Cândida, por ter me recebido tão bem em Mariana nos momentos decisivos do meu ingresso ao Mestrado. Muito obrigado!

Ao caro amigo Pedro, irmão da cidade de Mariana, com quem compartilhei estudos, bares e conversas, marcando uma presença muito significativa no cotidiano e na vida acadêmica.

À Gabi e às meninas da república Shallon, pela hospitalidade no período de idas e vindas entre Belo Horizonte e Mariana.

Aos amigos da FALE: Marcelo, Juliana, Ana, Lorena, Neo, Rodrigo e Ionete. Foi uma experiência enriquecedora estudar as “Narrativas Contemporâneas” junto a vocês.

Ao Paulo Henrique, *irmão de orientação*, precursor, para mim, das discussões dessa pesquisa drummondiana.

Aos colegas do “Bicalho” pela força e companheirismo.

À Milene, Grazielle, Flávio, Leandro, Rafa, Felipe Nunes, amigos de Belo Horizonte por quem tenho um imenso carinho e que se dispuseram a ouvir as constantes descobertas de leituras e escritas.

À grande amiga Pollyanna Sette, primeira incentivadora à continuidade dos meus estudos. Serei eternamente grato ao seu exemplo.

A todos os familiares, sinceramente realizados junto a mim.

Este trabalho é dedicado aos meus pais e irmãos, pelo amor, sobretudo.

Resumo

Esta leitura de *Confissões de Minas*, primeira reunião de prosas de Carlos Drummond de Andrade, centra-se em dois fatores: o primeiro é a declaração do próprio autor sobre a intenção de construir um *livro inútil*, um termo que caracteriza o *comentário leve da crônica* e o segundo é a organização do livro em sessões temáticas que nos permite pensá-lo como um museu que organiza textos do passado escritos em momentos distintos. A partir destas perspectivas, utilizamos os pressupostos como os de Antonio Candido e João Adolfo Hansen presentes na *Fortuna Crítica* deste livro de Drummond a fim de discutir as escritas da memória drummondiana. Demais teóricos como Benedict Anderson e Hans-Georg Gadamer nos ajudam a fundamentar sobre as multifacetadas do museu assimiláveis ao nosso objeto de estudo, compreendido como arquivo do modernismo brasileiro que reúne aspectos desde o movimento de vanguarda dos anos 20 ao poeta engajado de *Sentimento de Mundo*.

Palavras-chave: Modernismo, Identidade, Drummond

Abstract

This reading of *Confissões de Minas*, which is held as the first collection of writings in prose by Carlos Drummond de Andrade, focus mainly on two elements. The first is the author's statement regarding his willingness to write an useless book, an expression featured by the light remark of the chronicle. The second element is the arrangement of the book in thematic sessions, which allow us to see it as a museum that organizes texts of the past written in different moments. In order to discuss Drummond's writings, this reading brings to light the Critical Fortune of the book, as well as its principles, some of which were proposed by Antônio Cândido and João Adolfo Hansen. We also base this research on the works by Benedict Anderson and Hans-Georg Gadamer, so we could bring to evidence the many sides of the museum, assimilable to our object of study, which can be understood as an archive of the Brazilian Modernism. This archive refers to aspects that vary from the avant-garde movement in the 20's to the committed poet of *Sentimento do Mundo*.

Keywords: Modernism; identity; Drummond.

Sumário

Introdução.....	10
CAPÍTULO I: Tradição e ruptura	
1. Considerações iniciais	22
1.2. O clamor do presente.....	35
1.3. Considerações	42
CAPÍTULO II: Um livro museu	
2. Um livro, um arquivo	44
2.1. O museu como seleção	49
2.2. Repositório drummondiano	56
2.3. Ressonâncias do museu na literatura.....	72
3. Considerações Finais:	74
4. Referências	75
5. ANEXOS	79

Introdução

O estudo da prosa drummondiana é alvo de possibilidades tanto no que diz respeito à diversidade dos temas quanto à classificação de gênero. A escrita do poeta prosador resulta em um livro inútil¹ – caráter da linguagem despreziosa da crônica - ou seus textos curtos não pertencem a esta literatura considerada menor?² O Itabirano ensimesmado do anos 20, que se desloca do individualismo ao engajamento, tece verso e prosa que se entrelaçam configurando a sobrevivência da memória literária tanto em seu caráter interno quanto no diálogo com a tradição ocidental. Tendo escrito crônicas ou não, seus textos não permaneceram nos jornais de origem e arriscamos na possibilidade de terem se tornado peças de museu, uma vez republicados em livro. Verifica-se a possibilidade de um Drummond em suas diferentes fases em que visualizamos o poeta leitor de Montaigne, Baudelaire e Proust e mesmo de Drummond leitor de si mesmo. De acordo com Antônio Candido, neste poeta de Itabira “o que primeiro fixa a atenção é mesmo a singularidade do traço. Ele é dos poucos autores brasileiros cuja escrita parece saliente no seu modo discreto, emergindo da página com olhar inconfundível” (CANDIDO, 2004, p. 13).

O Drummond escritor, que já iniciou sua produção literária com a estética e ideologia do Modernismo, desperta na posteridade um ajustar de lentes simbolizando as possibilidades de releituras. Ao mesmo tempo em que o poeta reúne textos como se estivesse construindo um monumento ou organizando um museu, apresenta também fragmentos de recortes mais herméticos, que suspeitam da possibilidade de uma comunicação fluida entre artista e público.

Esta tensão nos instiga a investigar a reunião de textos resultantes no livro *Confissões de Minas*, uma estante em cujos compartimentos disponibilizam-se a solidão dos românticos; a convivência com os intelectuais modernistas; a descrição das cidades mineiras e o quarto de despejo para aquilo que não possui critério de classificação, as crônicas propriamente ditas dos fatos cotidianos, da experiência urbana, o capitalismo que atinge a literatura e a sensibilidade moderna. Se há lugar para as possibilidades, a

¹ Anexo 1

² A vida ao rés-do-chão (CANDIDO, 2004)

primeira reunião de prosas de Drummond encontrou também a oportunidade de abrigar as diferentes impressões sobre ele mesmo em sua *Fortuna Crítica*³.

A busca por aquilo que predomina neste arquivo do Modernismo brasileiro envolve mais a diversidade de concepções que propriamente uma polêmica. A leitura possui novas possibilidades quando divergem as perspectivas no Drummond prosador em que está inscrito o poeta. Nesta exposição de um mundo particular e local, há o contato com a universalidade da memória literária.

Confissões de Minas, o primeiro livro em prosa de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1944, é composto por uma reunião de textos curtos dos anos 20, 30 e 40. Estes se diversificam em artigos, crônicas, descrições e reflexões do poeta, consagrado pelos livros de poesia publicados no período de 1930 a 1968, reconhecidos pela tradição literária do Modernismo brasileiro. As publicações de Drummond elevaram-no como um dos grandes responsáveis pela consolidação do legado modernista.

As diversificadas temáticas drummondianas atingiram uma dimensão universal, a partir da exploração dos aspectos mais prosaicos e heterogêneos da vida moderna, destacando o choque de temporalidades entre província e metrópole, entre a tradição e a "vivência de choque" (BENJAMIN, 1985) nas grandes cidades. Estes fatores relacionam-se ao diálogo com a formação da cultura ocidental definida pela mescla de estilos⁴ - diálogo com a tradição lírica moderna desde Baudelaire, considerado o precursor da sensibilidade moderna que introduz os temas da experiência urbana na literatura lírica, ao mesmo tempo em que inicia a poética moderna em ruptura com os valores da tradição clássica e do romantismo.⁵ Trata-se de um fenômeno estilístico em que se percebe o entrelaçamento do tratamento sério e problemático do cotidiano. Verificamos, a partir desta observação, que os temas recorrentes no Drummond prosador de *Confissões de Minas* se diversificam, assim como em sua obra poética dos anos 20, 30 e 40, em escritas do eu; o ambiente familiar; o engajamento, o cotidiano e suas implicações dramáticas e corriqueiras; reflexões filosóficas e o texto poético que se refere à própria poesia. Neste temário, é notável a referência à transição do ambiente

³ Edição de 2011 Cosac Naify

⁴ Definição de Erich Auerbach

⁵ MERQUIOR, 2011, p. 323

rural para o urbano em que visualizamos uma significação sociológica. Drummond expressa em sua obra a transição do universo patriarcal de suas origens em Itabira ao indivíduo da modernidade urbana a mercê de forças e estruturas sociais.

O Drummond poeta e prosador manifesta em seu lirismo as inquietações do espírito moderno através de textos que utilizam o humor e o niilismo como estratégias libertadoras em um estilo tipicamente nacional, percebido pela linguagem atravessada de coloquialismo e marcas de oralidade. Em “Purgação”, crônica de *Confissões de Minas*, é possível exemplificar alguns destes aspectos:

Penso nos títulos dos contos e romances de hoje: *Stela me abriu a porta*, *Boa noite*, *Rosa*, *Olha para o céu*, *Frederico!* Tendência para o cartaz, justificável em face das condições da vida moderna, que tem pressas e sugere pouco. Títulos clássicos, como *A filha do capitão*, de Puchkin, já não seduzem o escritor nem atraem o público. Entretanto, é para eles que vai a minha simpatia, já que a minha curiosidade se detém nos outros (ANDRADE, 2011, p. 181).

A referência à vida moderna nesta passagem refere-se, por um lado, à simpatia e por outro à curiosidade na forma de produzir literatura. A partir desta observação, é possível constatar o engajamento presente na prosa drummondiana expressa em um texto breve. Com estas colocações, é possível discutir sobre a dialética do universal e o local representados nos textos do autor mineiro. De acordo com Merquior (2011), nem o caráter “regionalista” poderia ser atribuído a temas presentes em qualquer tempo e espaço, ainda que o poeta remeta-se com frequência às suas origens ou à mineiridade. O lirismo de Drummond se ocupa da problemática de aspectos da realidade e transita do confessional ao universalismo, dramatizando o desacerto do indivíduo lançado em um mundo em constante mutação, no qual nada mais pode ser dado como certo.

No plano propriamente estilístico, essa sobreposição de tensões leva o poeta a expandir tremendamente o leque de textos e referências com que dialoga, convertendo sua obra em um ponto de encontro no qual convergem alguns nomes mais importantes da tradição literária ocidental, de Dante a Apollinaire, passando por Montaigne, Flaubert e Proust. Nesse sentido, torna-se pertinente o confronto com a argumentação exposta por Erll e Nünning (2005, p. 04) no artigo “Onde Literatura e Memória se encontram” no que diz respeito à mnemônica intertextual. De acordo com este conceito relacionado à “Memória da Literatura”, há “uma memória do sistema simbólico “literatura” que se manifesta em

textos individuais”. Trata-se da manifestação nos textos literários da memória de textos passados. Este fator pode ser estabelecido em *Confissões de Minas*, tanto pelo diálogo com a literatura ocidental já mencionada anteriormente, quanto pela retomada de aspectos da poesia de Drummond em sua prosa. A crônica “Vinte livros na Ilha” exemplifica a construção da identidade cultural:

André Gide conta que, quando estudante de retórica, um de seus jogos prediletos era precisamente esse de fazer cada trimestre, a lista dos vinte livros [...] indicávamos, por exemplo, Goethe, simplesmente, o que nos dispensava de escolher entre Fausto, *Whihelm Meister* e as poesias, depois, recorriamos a astúcias: indicávamos Amyot, o que nos fazia ganhar, com Plutarco, como brinde, o delicioso *Daphnisset Chloé*; indicávamos Leconte de Lisle, cujas traduções nos pareciam então de uma beleza insuperável... Nossa biblioteca de vinte autores oferecia, assim, trezentos a quatrocentos volumes (ANDRADE, 2011, p. 206).

Ao contemplar as questões acerca da memória intraliterária, vale ressaltar que está presente em *Confissões de Minas* um paralelismo com o primeiro lirismo de Drummond (1925-40), que já reflete o “estilo mesclado” (AUERBACH) manifestado pela dicção remetendo-se a questões ditas “vulgares”. O próprio poeta afirma que em sua primeira publicação - o livro *Alguma Poesia* (1930) - há a constatação da “inexperiência do sofrimento e uma deleição ingênua com o próprio indivíduo. O “Poema de Sete Faces” abre este livro referindo-se aos traços da individualidade do poeta, a tão propalada *gaucherie*, que trata da versão “do anjo incompreendido e solitário” ⁶. Neste mesmo poema encontramos a mescla de estilos pela presença do grotesco que ameniza o aspecto trágico sem eliminá-lo completamente. Na sequência, em *Brejo das Almas* (1934), o autor reconhece um “individualismo mais exacerbado” paralelo a “uma consciência crescente da sua precariedade e uma desaprovação tácita da conduta espiritual do autor.” Trata-se de um eu-confessional, em que a mescla de estilo ocorre, entre tantos exemplos, através do zeugma: “Perdi o bonde e a esperança”. ⁷

Nesta linha de raciocínio, em *Sentimento do Mundo* ⁸(1940), livro que mais se aproxima do tom do prefácio ⁹ de *Confissões de Minas*, o poeta afirma “ter resolvido as contradições

⁶ MERQUIOR, 2011, p. 36

⁷ MERQUIOR, 2011, p. 59

⁸ Anexo 3

elementares de sua poesia.” (ANDRADE, 2011, p. 68), na perspectiva da negação do individualismo (MERQUIOR, 2011, p. 71). Neste livro, em oposição ao primeiro Drummond dos versos “Mundo mundo vasto mundo/ mais vasto é o meu coração” estão os versos “ Não, meu coração não é maior que o mundo./ É muito menor.” Conclui-se que o “eu” isolado deixa de ser o foco de Drummond. Um exemplo extraído de *Confissões de Minas* que ilustraria a poética do escritor de *Sentimento do Mundo* seria a crônica “Suas cartas”, em que o poeta se recorda das correspondências com Mário de Andrade nas quais é revelado o engajamento característico dos anos 30 e 40.

As cartas de Mário de Andrade ficaram constituindo o acontecimento mais formidável de nossa vida intelectual belo-horizontina. Eram torpedos de pontaria infalível. Depois de recebê-las ficávamos diferentes do que éramos antes. E diferentes no sentido de mais ricos ou mais lúcidos. Quase sempre ele nos matava ilusões, e a morte era tão completa, que só podia deixar-nos ofendidos e infelizes (ANDRADE, 2011, p. 72).

O Modernismo brasileiro, período de produção literária de Drummond, foi responsável por criar um sentimento de estado de espírito nacional marcado pelo emprego de uma linguagem que visava ao desprendimento da tradição lusitana do final do século XIX, típica do período pós-romântico. O movimento tem como grande evento a Semana de Arte Moderna, em 1922, realizada em São Paulo, com repercussões em grande parte do Brasil. Iniciou-se a partir daí a publicação de revistas literárias e a formação de grupos intelectuais. Havia neste movimento o objetivo de renovar a ideia de nacionalidade introjetando figuras como Aleijadinho e promovendo a revalorização do passado nacional. *Alguma Poesia*, publicado em 1930, traz exemplos de ruptura estética junto a outras produções, como *Remate de Males*, de Mário de Andrade e *Libertinagem*, de Manuel Bandeira. Neste contexto, apontamos como exemplo desta inovação estética o destaque à ausência de metrificação no “Poema de Sete Faces”.¹⁰ Neste poema, Drummond representa a descontinuidade característica do cubismo visível pela intensa mudança cênica. O anjo torto que acabou de ser visto de maneira simbólica dá lugar à descrição realista do bonde na rua.¹¹

É possível situar o Modernismo, portanto, como movimento inovador em que se opera, de acordo com João Luiz Lafeté (2000), uma experimentação estética baseada nas concepções artísticas das vanguardas europeias. Estas influenciaram o movimento com o

¹⁰Anexo 2

¹¹MERQUIOR, 2011, p. 38

uso dos aspectos populares e grotescos contrários à linguagem acadêmica tradicional e os fatores do cotidiano contrários à idealização da realidade. Esta influência foi enfática nos primeiros anos do movimento – marcado por um projeto de ruptura com os padrões estéticos na linguagem entrelaçada a um projeto ideológico de construir uma tradição na busca de uma identidade nacional. O *projeto estético*, portanto, direciona-se às transformações da linguagem em ruptura com as formas tradicionais – as mesmas apresentadas anteriormente no “Poema de Sete Faces” pela presença de um humor grotesco que não pode ser apontado como irônico e que se mistura ao trágico ou melancólico. Já o *projeto ideológico* é caracterizado pelas ações relacionadas ao pensamento e visão de mundo, que estão fortemente atreladas à referência a questões sociais e políticas na arte. Seguindo o raciocínio de Lafetá, não é possível tratar estas classificações de maneira mecânica e isolada. Quando se pensa em um projeto estético como crítica a uma linguagem considerada obsoleta, constata-se que a ruptura com a sintaxe e a inovação da forma como se diz algo está diretamente relacionada às modificações ideológicas e o pensamento, e, portanto, é possível afirmar que o próprio projeto estético abriga um caráter de complementariedade com um projeto ideológico. Este entrelaçamento possui relação direta com a necessidade da introdução de fatores de caráter popular e primitivo na linguagem modernista, no âmbito estritamente artístico. O campo ideológico contextualiza-se na busca de revalorização das origens e os hábitos tradicionais por parte da burguesia. Nesta operação, é possível perceber a articulação entre estética e ideologia. Portanto, a ruptura na forma de se expressar (a maneira de dizer) está diretamente relacionada aos novos conhecimentos (à maneira de ser). Mário de Andrade já havia observado em *Aspectos da Literatura Brasileira* (1978) que a ruptura proposta pelos versos livres caracterizou uma conquista do individualismo nos ritmos. Trata-se, logo, da questão estética vinculada a uma ideologia. É essencial esclarecer que:

[...]a despeito de sua artificialidade, a distinção estético/ideológico, desde que encarada de forma dialética, é importante como instrumento de análise. O exame de um movimento artístico deverá buscar a complementariedade desses dois aspectos, mas deverá descobrir também os pontos de atrito e tensão existentes entre eles (LAFETÁ, 2000, p. 20-21).

O engajamento é a palavra-chave definidora do projeto ideológico na perspectiva aqui tratada e insere-se na arte literária “como um instrumento a serviço do homem [...] a serviço de sua comunidade e de sua pátria.”¹² Logo, *Sentimento do Mundo* é um

¹² LAFETÁ, 2000, p. 124

representante por excelência desta vertente em Drummond. Trata-se da percepção da realidade por parte do “eu” que se desvincula do individualismo e encontra-se moralmente em desconforto, tentando fazer frente aos problemas sociais e políticos à sua volta:

Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário
trazer fogo e alimento.
Sinto-me disperso,
Anterior a fronteiras,
Humildemente vos peço
Que me perdoeis.
(ANDRADE, 2007, p.09)

Outro exemplo de atuação do projeto ideológico, relacionado à mudança de tônica na poesia drummondiana é o livro *A Rosa do Povo* (1945), o qual evoca os impasses da época contextualizada à Segunda Guerra Mundial, quando Drummond se aproxima de grupos intelectuais de esquerda, direcionados a uma proposta de engajamento na literatura. Os versos do poema *A Flor e a Náusea* trazem características do projeto ideológico. Encontram-se no poema o entrelaçamento de questões sociais e existenciais. O eu-lírico insere-se entre os erros do mundo e torna-se indignado. O poema traz reflexos dos totalitarismos em âmbito mundial e está concatenado à Ditadura Vargas no Brasil.

*Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjoo?
Posso, sem armas, revoltar-me?*
(ANDRADE, 2007, p. 13)

Constata-se que os textos reunidos em *Confissões de Minas* apresentam traços característicos desses dois momentos pela mistura do formal e coloquial aliado a uma preocupação em descobrir e/ou remapear a realidade brasileira. Percebe-se, neste processo, a afinidade com aspectos vanguardistas. Ao mesmo tempo, em um nível temático, é evidente a retomada de aspectos menos valorizados como as cidades mineiras. Na nota introdutória deste livro, Drummond declara sobre a necessidade de reformar o conceito de literatura para que ela tivesse préstimo no futuro:

Já não é possível viver no clima de obras-primas fulgurantes e .podres, e legar ao futuro apenas esse saldo de séculos. Reformem a própria capacidade

de admirar e de imitar, invetem olhos novos ou novas maneiras de olhar, para merecerem o espetáculo novo de que estão participando. (ANDRADE, 2011, p.14)

No entanto, este ideal de país novo contemplado pelo projeto ideológico é compreendido por Antonio Candido no ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento” como uma consciência amena de atraso cultural, visando estritamente à ruptura com o nativismo pitoresco exaltado pelo Romantismo no Brasil. Um aspecto ausente não desdobrado por Lafetá seria a noção de subdesenvolvimento compreendida como consciência catastrófica deste atraso cultural nos anos 30. Esta vertente explora a reflexão sobre a dependência cultural abrangendo, de um lado, a apropriação da cultura de massa norte-americana que supera a literatura dita engajada, gerando um quadro de público leitor reduzido e de outro as condições necessárias para o extermínio do próprio subdesenvolvimento. Este segundo cenário da dependência cultural pode ser compreendido pelo regionalismo nas publicações de Jorge Amado ou na representação de precariedade humana de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos como uma literatura de denúncia social seguindo um estilo universal. A noção de subdesenvolvimento, portanto, desmitifica o ideal de originalidade literária, sendo que o vanguardismo estrangeiro pode ser assimilado para a criação do nosso desrecalque localista como Mário de Andrade, por exemplo, executa em *Macunaíma* ou Carlos Drummond de Andrade emprega nas crônicas sobre o cotidiano, mesmo que o poeta mineiro não seja diretamente influenciado pelas vanguardas europeias, mas por seus precursores que delas assimilaram o estilo literário.

Após a discussão acerca da leitura de *Confissões de Minas* enquadrada no Modernismo, é necessário tratar das diferenças de pontos de vista na “Fortuna Crítica” do livro aqui analisado em que é percebido um jogo de tensões marcado pelas divergências explicitadas nas argumentações de Antonio Candido e João Adolfo Hansen, compreendidas como análises opostas e complementares. Candido (1944) exalta a habilidade que os poetas, de forma geral, possuem em escrever textos em prosa e compara os textos de *Confissões de Minas* às *Crônicas da Província do Brasil*, em que Manuel Bandeira reúne escritas circunstanciais acerca da modernização da sociedade brasileira no início do século XX. A semelhança entre a reunião de textos de Bandeira e Drummond destaca-se ainda na diversidade temática e a representação do provincianismo brasileiro. Candido também estabelece um entrelaçamento temático dos textos de *Confissões de Minas* e o livro *Sentimento do Mundo*. De acordo com o

ensaísta, a composição da prosa de Drummond é formada por sua poesia. Nas narrativas de *Confissões de Minas*, também encontramos as origens do poeta itabirano. Trata-se de uma perspectiva autobiográfica em que Drummond, tanto ao referir-se aos amigos e às cenas de rua, quanto às reflexões acerca da literatura, fala de si mesmo, o que configura o confessional e explica a intitulação do livro e o sentimento do mundo: o relato sobre a tristeza, a infância, a solidão e a experiência urbana. Estes temas aproximariam-se do conceito de crônica como um gênero que comunica ao leitor, em um formato híbrido, os fatores do cotidiano. De acordo com Arrigucci Jr.:

São vários os significados da palavra crônica. Todos, porém, implicam a noção de tempo, presente no próprio termo, que procede do grego *chronos* [...] uma forma do tempo e da memória, um meio de representação temporal dos eventos passados, um registro da vida escoada. Mas a crônica sempre tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo [...] trata-se de um relato em permanente relação com o tempo, de onde tira, como memória escrita, sua matéria principal, o que fica do vivido – uma definição que se poderia aplicar igualmente ao discurso da História¹³, que um dia ela deu lugar (ARRIGUCCI JR, Davi, 1987, p. 51e 52).

Em outra abordagem, João Adolfo Hansen enfatiza a declaração do poeta de que a prosa, ao contrário da poesia, é a linguagem de todos os instantes e que os temas, independentemente da profundidade que possuem, são abordados de forma “leve” na crônica. Nesta perspectiva, este gênero trataria o engajamento com menos intensidade, o que acarreta a predominância de um conceito divergente daquele contemplado por Candido. O que se percebe nesta construção é que Hansen valoriza esta insinuação de Drummond sobre o texto em prosa e transmite-o como sendo o seu conceito, fazendo, logo, com que ele se sobressaia. Hansen exemplifica estes comentários citando o texto “O livro inútil” que integra *Confissões de Minas*. Neste referido texto, Drummond declara “escrever um livro inútil, que não conduzisse a nenhum caminho e não encerrasse nenhuma experiência; livro sem direção como sem motivação [...]” (ANDRADE, 2011, p. 187). A inutilidade é contemplada por Hansen como “o que não se deve fazer no momento” e “também o que se quer fazer, mas que ainda não é possível”.¹⁴ A crônica e o seu caráter “leve”, a partir destas colocações de Hansen, não é uma categoria pertinente para abranger a complexidade dos textos de Drummond, que confessa ter a pretensão de escrever sem compromisso, o que se trataria propriamente de uma questão estilística do Modernismo em ruptura às convenções antigas através de uma manifestação espontânea.

¹⁴ ANDRADE, 2011, p. 255

Este é o fator compreendido como a influência de Mallarmé que propõe a ética do estilo orientada à destruição da sintaxe em sua crise de verso, que marca a função da presença estética de “economia do signo” presente na prosa poética drummondiana, imprimindo uma forma única, particular e, claro, esquerda, de se expressar.

Na crônica “Pontuação e Poesia”, Drummond esclarece seu ponto de vista acerca dos versos de Mallarmé “intactos e suspensos no ar”, caracterizados pela ausência da pontuação que imprime no poeta francês o que Drummond denomina de diafaneidade e descompromisso com a estética.¹⁵ Mallarmé, ao lado de Baudelaire, Poe, Rimbaud, colocam a poesia à margem da escravidão das convenções.

De acordo com Hansen, as crônicas possuem mais legitimidade no jornal que em um livro, sendo que este suporte não condiz com a recepção breve que o gênero deve ter. Ser inútil pelo caráter que a crônica propicia trata, de acordo com este teórico, de uma utopia, uma vez que o temário trazido pelo livro possui grande complexidade para ser tratado como leve:

[...] o livro é compilação feita e editada depois, quando a atualidade da crônica já passou e ela sobrevive a si mesma na leitura com um casulo de inseto ou memória exterior de matérias mortas desprovidas de imediaticidade. É por isso, talvez, que as crônicas despertam o interesse de historiadores, que se apropriam delas como documentos de ruínas (ANDRADE, 2011, p. 266).

Diante das divergências entre Cândido e Hansen na “Fortuna Crítica” de *Confissões de Minas*, observamos que cada um destes críticos destacam aspectos diferenciados da obra e colocam-nos como o centro da discussão. Ambos podem ser identificados na obra, mas os críticos fazem com que prevaleça apenas um. Este embate acaba representando a tensão em torno das possibilidades de leitura do livro em questão.

A fim de apresentar a disposição dos textos que compõem *Confissões de Minas*, verificamos que estes são organizados, respectivamente, em narrativas sobre poetas românticos sob o título de “Três Poetas Românticos”, que se refere ao individualismo ao tematizar a solidão; a convivência com artistas e intelectuais do Modernismo em reunião de textos intitulada “Na rua, com os homens”, no qual verifica-se a transição do poeta ensimesmado dando lugar ao engajamento; as cidades mineiras como Sabará e

¹⁵ Drummond menciona na crônica que se trata de uma “libertação de todo compromisso terrestre.”

Itabira, contempladas pelo capítulo, cujo título é o mesmo do livro: “Confissões de Minas”; as “Quase histórias” e “Cadernos de Notas”, que compõem os textos que mais se enquadram com a definição de gênero crônica.

A forma de organização dos textos deste livro pode ser comparada à disposição de objetos em compartimentos – metáfora que se refere à reunião de textos em capítulos diferenciados pela temática – que abrigam a memória de Carlos Drummond de Andrade, tanto a memória cultural como a memória da literatura.

O conceito de arquivo (Foucault) é pertinente para discutir a organização em *Confissões de Minas*, livro que, em determinado ponto de vista, pode funcionar como um museu da memória cultural dos anos 20, 30 e 40 da produção literária de Carlos Drummond de Andrade. Há, nesta associação, a ideia de construção do passado. O critério de seleção de textos que resulta em um livro é convergente à abordagem sobre arquivo que Foucault aplica no processo de construção histórica. Trata-se da indagação acerca da maneira de relacionar fatores divergentes e produzir encadeamento entre estes.

O encadeamento proposto para a análise da seleção do passado em *Confissões de Minas* na perspectiva de Foucault (1987, p.04) leva em consideração a “incidência de interrupções” que resulta na diversidade dos temas tratados nas crônicas do primeiro livro em prosa de Carlos Drummond de Andrade, uma vez que a história de um conceito está relacionado “a seus diversos campos de constituição e de validade, a de suas regras sucessivas de uso, a dos meios teóricos múltiplos em que foi realizada e concluída sua elaboração” (FOUCAULT, 1987, p.5).

Diante da amplitude de aspectos no entorno de *Confissões de Minas*, o propósito deste trabalho é demonstrar o alcance do Drummond prosador, ora leitor, ora escritor em um recorte que conduz à recepção de sua prosa poética como um livro inútil, expressão do autor utilizada na publicação, mas também como reconstrução do passado, fatores que transformam o caráter excludente de vetores opostos em possibilidades na literatura moderna.

Capítulo I

Tradição e ruptura

1. Considerações iniciais

Os impasses mais evidenciados no Modernismo brasileiro, movimento que significou tanto uma busca do passado como o empenho de atualização de nossa inteligência podem ser identificados em *Confissões de Minas*, - livro no qual Carlos Drummond de Andrade reúne textos bastante heterogêneos, organizados em uma série de seções temáticas. Surgido em uma fase que se sucedeu aos anos heroicos do Modernismo, porém reunindo textos escritos nas décadas de 20, 30 e 40, o livro é uma pertinente ilustração das características identificadas por João Luiz Lafetá como as grandes linhas de força da renovação impulsionada pela Semana de 22, tanto no campo da linguagem quanto da realidade. Nesta operação metalinguística e ao mesmo tempo recuperativa - em que *Confissões de Minas* se estabelece como literatura “*que se pensa e se critica*”¹⁶ contemplamos aquilo que Lafetá chamou de *projeto estético*, voltado às modificações na linguagem, atuante, principalmente, nos anos 20, correndo de par com o *projeto ideológico*, relacionado ao pensamento ou visão de mundo da época, despontado no decênio de 30, quando o artista se confronta com as inquietações do presente. Trata-se, como já foi discutido no texto introdutório, de aspectos complementares, uma vez que a transformação estética é provocada pelo intento ideológico de ruptura. Mas também são verificados pontos de atrito e tensão entre estes aspectos, o que demonstra a complexidade de *Confissões de Minas*, livro em que o esforço de unificação e síntese é continuamente problematizado pela heterogeneidade e potencial dispersivo do material compilado.

O prefácio de *Confissões de Minas* intitulado “Escrevo estas linhas” que apareceu pela primeira vez na *Folha Carioca* (1944) com o título de “O Escritor e o tempo” pode ser um ponto de partida interessante para a discussão acerca da tensão entre o projeto estético e ideológico. Encontramos nesta nota de abertura o esforço de síntese do período em que os textos foram publicados. Este esforço funciona tanto como tentativa de dar um rosto ao artefato que iremos ler quanto como um recuo autocrítico, marcando a tomada de distância do Drummond de 43 em relação ao intelectual que redigiu os textos do livro, movido por propósitos que parecem não corresponder mais às suas preocupações do presente. Neste desencontro temporal, é importante observar que o momento de redação deste prefácio é a Segunda Guerra Mundial contextualizada à

¹⁶ LAFETA, 2000, p. 36

Batalha de Stalingrado e a deposição de Benito Mussolini, período histórico que servirá de matéria à *Rosa do Povo* (1945) e que não é explicitado diretamente nas crônicas de *Confissões de Minas*. Um contexto histórico tão conflituoso desperta no leitor a busca nas páginas de um livro de crônicas o conteúdo anunciado nas manchetes jornalísticas, já que a rigor “a crônica sempre tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo” (ARRIGUCCI JR, 1987, p. 51). No entanto, este leitor se depara com um narrador que tece indiretamente sua autobiografia ao se referir aos amigos e lugares com que possui familiaridade. Nesta operação, encontramos no conteúdo de *Confissões de Minas* referências a Fagundes Varela, Abgar Renault, Emílio Moura, a luz fulgurante de Garcia Lorca, as correspondências entre Mário de Andrade e Drummond, a Itabira do passado, vista sobre o olhar do presente e a discreta cidade de Sabará. Drummond acaba construindo um livro de experiências próprias sem se ocupar dos assuntos do tempo apontados pelo prefácio – pelo menos não diretamente. O próprio poeta declara na edição da *Folha Carioca* que o prefácio “fica sendo a chave de uma porta incendiada”, dada sua parcial incoerência com o conteúdo livro. Hansen observa:

Muitas vezes, as crônicas de Drummond sofrem desses defeitos determinados, não propriamente pelo estilo, mas pela simples mudança do meio material de publicação. Mesmo assim, a passagem do tempo e a função comunicativa própria do gênero não eliminam totalmente o sentido negativo que imprime aos temas nos textos publicados como livro. Isso porque usa a crônica tentando subordinar sua estrutura comunicativa à dramatização de conflitos, tensões e contradições na memória coletiva depositada nas matérias sociais que transforma nela, que comondo o estilo como negatividade consegue derrotar aquém e além delas, para ganhar autonomia análoga à da poesia (HANSEN, 2006, p.177).

O gênero que encerraria questões do cotidiano ganha em *Confissões de Minas*, assim como no estilo prosaico drummondiano em geral, uma forma singular em que os conflitos sociais referentes à coletividade como a guerra, o nazi-fascismo e a inserção do Estado Novo no Brasil são tratados de forma oblíqua, sem apresentar-se como matéria de um tempo específico, mas relatando, por exemplo, questões como a solidão das grandes cidades já observada desde os poetas românticos, assim como os contrastes da vida moderna contemplados na contemporaneidade. Drummond, no prefácio de *Confissões de Minas* é dono de uma enunciação em que se pode perceber o eco do temário abordado em *Sentimento do Mundo*, assemelhando-se à sinopse de um romance de formação no qual o protagonista passa da individualidade para o engajamento,

superando progressivamente o “desaniminho” ou a “moléstia de Nabuco” e colocando em primeiro plano o mal-estar moral diante da realidade social.

1.1. A Presença do Passado

Se cito os outros é para melhor dizer de mim.

(Michel de Montaigne)

A busca pela consolidação de uma identidade nacional é uma das grandes linhas de forças do Modernismo brasileiro. Em *Confissões de Minas* pode-se reconhecer a tentativa de construir uma espécie de modelo reduzido da nação, articulando o passado às inquietações do presente e fazendo um sumário das manifestações culturais tidas como significativas para consolidação de uma identidade autônoma. A prosa de *Confissões de Minas* apresenta evidentes pontos de contato com o primeiro lirismo drummondiano, podendo ser visto como uma caixa de ressonância na qual as questões dramatizadas dos poemas são retomadas. Torna-se muito pertinente uma leitura que explicita melhor os ecos entre os textos em prosa e em verso, que, de certa forma, coloca em xeque a dicotomia estabelecida pelo próprio Drummond no texto do prefácio, no qual prosa e poesia são tratadas de forma estanque.

Na primeira seção de *Confissões de Minas*, a referência aos três poetas românticos Fagundes Varela, Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias, representa a retomada do passado pelo diálogo estabelecido entre o Modernismo e o Romantismo. Tomamos como recorte referencial a crônica “Fagundes Varela, solitário imperfeito,” em que Drummond reconhece uma série de elementos explorados pelos homens de 22, o que sinaliza para a persistência de temas de longa duração ligando o Romantismo com o Modernismo, tendo como eixo a cisão entre indivíduo e comunidade:

Mas olhe-se mais de perto esse solitário e ver-se-á que ele pertence à espécie dos que não amam a solidão. Dos que têm medo dela. Alguns dos seus versos, aqui e ali, denunciam certo desapontamento, certa irritação produzida pelos contatos infelizes com o mundo. Dir-se-ia que o mundo o repeliu, ou, quando menos, o ignorou [...] (ANDRADE, 2011, p. 24).

A solidão evidenciada em Varela é um aspecto estilístico encontrado na própria poética de Drummond que por sua vez resgata na contracorrente de suas preocupações sociais dos anos 40, o individualismo de sua primeira fase. Neste sentido, quando o poeta

mineiro pergunta a quem pertence a voz desanimada que diz “*Minh’alma é como o deserto*”,¹⁷ ele coloca em relevo na metáfora do verso de Varela sua própria solidão, identificando-se com sua falta de lugar e explicitando no desconforto do caos urbano um traço capaz de criar um elo de continuidade entre esse dois momentos:

A solidão é niilista. Penso numa solidão total e secreta, de que a vida moderna parece guardar a fórmula, pois para senti-la não é preciso fugir para Goiás ou as cavernas. No formigamento das grandes cidades, entre os roncões dos motores e o barulho dos pés e das vozes, o homem pode ser invadido bruscamente por uma terrível solidão, que o paralisa e o priva de qualquer sentimento de fraternidade ou temor (ANDRADE, 2011, p. 28).

A partir desta reflexão em que reconhecemos ecos do prefácio às “*Lyrical Ballads*” de Wordsworth, um dos textos chave do romantismo, Drummond frisa o estranhamento recíproco entre o poeta e o meio urbano, percebido como um espaço potencialmente hostil, aos quais o sujeito jamais se ajusta por completo, o que conduz o leitor à sua poesia de estranhamento à modernidade no qual o meio urbano aparece como uma corrente de estímulos que intimida e incomoda o sujeito. A partir do que é dito nesta crônica, pode-se traçar um claro paralelo entre Varela e Drummond, cujo trajeto existencial, de certa forma, perfaz o trajeto contrário ao do poeta romântico: se este deixa a metrópole para ir viver no campo, aquele abandona a província para ir trabalhar como funcionário público na grande cidade. A indiferença da solidão tematizada por Drummond lembra em alguns momentos o romance da literatura inglesa *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, no qual o protagonista Marlow retorna à cidade de Londres após uma expedição ultramarina ao Congo e encontra uma terra de esterilidade e opacidade:

Encontrei-me de volta na cidade sepulcral indignado com a visão de pessoas se precipitando pelas ruas para sarrupiar dinheiro umas das outras, para devorar sua comida infame, para engolir sua cerveja infecta, para sonhar seus sonhos tolos e insignificantes. Elas violavam meus pensamentos. Eram intrusas cujo conhecimento da vida me parecia uma pretensão irritante porque sentia que não poderiam saber as coisas que eu sabia (CONRAD, 2008, p.105).

A partir deste amplo leque de referências, pode-se reconhecer claramente a vontade de diálogo com a tradição literária, no movimento onde a memória intertextual que o texto de Carlos Drummond de Andrade aciona é como um aparato de lentes emprestando inteligibilidade à experiência urbana. Ao mesmo tempo, a ênfase sobre o desajuste e

¹⁷ ANDRADE, 2011, p.17

desconforto que tal experiência provoca apontam para uma tomada de distância em relação a qualquer possível visão triunfalista ou celebratória da vida moderna.

Um bom posto de observação para lidar com a complexidade deste diálogo entre Romantismo e Modernismo pode ser encontrado nas conhecidas reflexões de Mário de Andrade que, como o grande formulador da estética da semana de 22, foi talvez o primeiro intelectual a articular este laço trabalhado no texto de Drummond. Esta comparação nos ajuda a perceber desde o Romantismo aquilo que chamamos de “invenção da língua brasileira”, ainda que no século XIX este fator tenha se reduzido a manifestações individuais, não chegando a se articular em um movimento consciente de ruptura como foi a semana de 22. Nestas condições é que Antonio Candido (2006) denomina de “experiência literária e espiritual”. A dialética do localismo e do cosmopolitismo apresentada na tensão entre as expressões herdadas da tradição europeia e os elementos locais manifestados por nosso meio, raça e história divergentes desta tradição. No entanto, foi justamente o diálogo com esta tradição que nos possibilitou a consciência nacional e local a partir da qual se buscou a consolidação de uma autonomia, independência política e o nacionalismo literário do Romantismo. Este fator é retomado mais tarde no movimento modernista como forma de construção de uma personalidade local. Antonio Candido pontua que:

[...]na literatura brasileira, há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: O Romantismo, no século XIX (1836-1870), e o ainda chamado Modernismo [...] (1922-1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu. Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a particularidade literária no Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente (CANDIDO, 2006, p.119).

Ao discutir esta interseção entre Romantismo e Modernismo nos apontamentos de Antonio Candido, é possível diferenciar os propósitos de valorização da cultura nacional entre os dois estilos. Enquanto o Romantismo trabalhou com a *idealização* dos elementos da nossa cultura – em que o índio, por exemplo, é visto como herói baseando-se nos padrões nacionalistas europeus -, o Modernismo coloca em evidência aquilo que Candido chamou de “desrecalque localista”, em que a mestiçagem e as cidades históricas ficam no primeiro plano. Este fator será exemplificado

posteriormente com o caso de Aleijadinho, a figura mestiça ideal construída pela ideologia modernista. De acordo com Candido (2006), no modernismo:

Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do conde Afonso Celso, que tudo é aqui belo e risonho: acentuam-se a rudez, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem (CANDIDO, 2006, p. 127).

Candido pontua bem em sua colocação o modo como o Modernismo retoma temas e problemas trabalhados no Romantismo. Neste sentido, a incorporação dos elementos nacionais na arte pode ser visto como um dos principais objetivos da ideologia vanguardista que constitui uma retomada e complexificação de alguns temas e problemas já tratados pelos primeiros românticos.

Este processo de resgate à tradição é contemplado na segunda seção de *Confissões de Minas*, quando Carlos Drummond de Andrade destaca pontos de contato entre a obra dos escritores e questões trabalhadas por movimentos literários que aparentemente os influenciavam. Trata-se da referência ao *pessimismo* de Abgar Renault e à discrição do *secreto* Emílio Moura, como modernistas influenciados por tradições oitocentistas como o Parnasianismo e o Simbolismo.

Abgar Renault e Emílio Moura, assim como Drummond e outros intelectuais contemporâneos, possuíam afinidades biográficas pela origem rural, eram nascidos em cidades do interior mineiro, conviviam em pensões de Belo Horizonte, estudaram na mesma faculdade e trabalhavam no funcionalismo público. Este grupo referia-se à memória da infância rural e cultivava o gosto pelos literatos clássicos, mantendo o respeito pela literatura tradicional. Maria Zilda Cury (1998) observa que as fontes literárias predominantes no contexto de produção dos jovens intelectuais de Belo Horizonte eram as formas tradicionais dos sonetos de Bilac ou Alberto de Oliveira que possuíam “*a forma trabalhada e o verso perfeito*”¹⁸. Contudo, ao mesmo tempo, havia por parte destes mesmos jovens leitores dos clássicos um fascínio pelas inovações estéticas. Podemos observar que:

¹⁸ CURY, 1998, p. 85

É assim, num ambiente literário meio estacionário e, até certo ponto, refratário a mudanças, que os jovens escritores belo-horizontinos, interessados na renovação estética, vão lutando por um espaço para a publicação de seus escritos [...]. A modernização, entre seus vários agentes, é obra de uma geração, a despeito de somente alguns, ao final, se destacarem e permanecerem como grandes escritores. Acaba sendo fruto de um clima, envolvendo desde descompromissadas conversas de bar, até lançamento de periódicos e livros. Com os modernistas belo-horizontinos surge com força a ideia de “geração de intelectuais” que tanto marcou a futura produção cultural mineira (CURY, 1998, p. 86).

Desta forma, o ambiente de renovação artística entre os rapazes de Belo Horizonte é percebido no *processo de formação grupal*¹⁹ que começa a traçar as características daquilo que é moderno através da propagação de suas publicações, passando também pelo próprio caráter boêmio destes intelectuais confraternizadores *do Café Estrela*— o que “*pode significar uma abertura para novas visões de cultura,*”²⁰ observado pelo próprio depoimento de Drummond acerca de sua convivência social: “*O bom do nosso grupo era que, amando a literatura, não formávamos propriamente um grupo literário. Se uma parte dele, com o tempo, foi assim classificada, não fizemos força para isso*” (DRUMMOND, 1986, apud CURY, 1998, p. 88).

Retomando a questão do diálogo entre os jovens modernistas e a tradição parnasiana, Drummond menciona em *Confissões de Minas* a leve influência de Olavo Bilac sobre Abgar Renault, evidente no vocabulário castiço no gosto pela correção da linguagem, principalmente na prática virtuosística do soneto, ainda que esta influência não tenha prevalecido como modelo estético de defesa dos cânones lingüísticos. Desta forma, ainda que Renault tenha aderido ao grupo de vanguarda, o poeta se estabelece no movimento de renovação cultural sem abdicar totalmente do “*culto às formas decorosas de expressão*”²¹. À primeira vista, esses laços de Renault com o parnasianismo pode parecer quase um elemento retardatário na sua estética, indo em contrapelo ao esforço de renovação literária; no entanto ainda que Drummond não identifique Renault com as práticas de vanguarda, isto não o impede de reconhecer a grande qualidade de dicção do poeta que exemplifica a diversidade da produção poética brasileira que veio no bojo da semana de 22:

Consumada a função destruidora do modernismo, e desmoralizadas, por sua vez, as convenções, ficou para o poeta brasileiro a possibilidade de uma expressão livre e arejada, permitindo a cada um manifestar-se espontânea e

¹⁹ CURY, 1998, p. 86

²⁰ CURY, 1998, p. 88

²¹ ANDRADE, 2011, p. 57

intensamente, no tom e com o sentido que melhor lhe convenha (ANDRADE, 2011, p. 58).

Nesta colocação, Drummond contempla o diálogo entre a tradição e a proposta de ruptura do movimento de vanguarda. O que se verifica em Renault e Emílio Moura seria, portanto, uma linguagem que pressupõe o Modernismo, mas recusa o experimentalismo radical buscando retomar o diálogo com vertentes tradicionalistas como o Parnasianismo e o Romantismo. A partir da nova forma de expressão literária, inaugurada em 1922, Renault retoma temas clássicos como o amor e a metafísica, tensionando-os com a exploração das inquietações cotidianas e o confronto com os dilemas do presente, como nos momentos em que seus poemas ecoam às catástrofes do século XX. Outro alvo do poeta são as inquietações do cotidiano que possuem confluência temática com o prefácio *de Confissões de Minas*, especialmente quando Drummond se refere à Segunda Grande Guerra.

É possível constatar entre estes poetas uma alternância entre sentimentalismo, autossátira, a poesia epigramática vista também na primeira fase drummondiana, além do espírito religioso e até mesmo místico como é caso de Emílio Moura, retratado por Drummond como um indivíduo sem lugar e a quem dedica um epigrama em *Alguma Poesia* (1930) tecendo em sua última estrofe a “*tristeza de guardar um segredo/que todos sabem/ e não contar a ninguém/ (que esta vida não presta)*.”²² Este fator vai ao encontro do *gauchismo* do poeta mineiro cujo desajuste se revela ao não se conformar nem com as explicações materialistas e nem teológicas. Drummond ainda considera sobre Emílio Moura:

[...]Sua poesia ilustra bem a tese da variedade e riqueza do movimento modernista, onde se mesclaram poetas tão diferentes como Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Oswald de Andrade e o próprio Moura. Em uns, o objetivismo sensualista, voltado para o cheiro e o colorido das coisas: noutros, a autossátira cruel, doendo como canivete na carne [...] (ANDRADE, 2011, p.62).

Novamente, neste fragmento, Drummond exemplifica a diversidade com que se manifestou o movimento modernista contemplado no poesia de Emílio Moura, integrante da geração dos poetas de marcas subjetivas e não adepto à política do movimento renovador, diferenciando-se do que passava, portanto, das preocupações

²² ANDRADE, 2007, p. 31

nacionalistas de intelectuais como Mário de Andrade, Villa Lobos e Di Cavalcanti. Compreendemos por esta passagem que os vanguardistas se manifestavam de diferentes maneiras, mas criando uma tensão entre a construção de uma realidade como propósito ideológico e a oportunidade de utilizar a própria linguagem renovadora como contestação.

O diálogo com o passado é ilustrado também na crônica em que Drummond compara o deslocamento de Belo Horizonte a Sabará a uma queda no abismo. Em “Viagem de Sabará,” evidencia-se o deslocamento na trajetória da cidade moderna às origens coloniais colocando mais uma vez passado e presente lado a lado. A descrição da cidade de Sabará atrai, visivelmente, a atenção de Carlos Drummond de Andrade que, por sua vez, declara que esta cidade pouco interessante é propriamente uma revelação não divulgada pelos livros ou alvo de heroísmos. O poeta contempla suas edificações e apropria-se do termo de Le Corbusier para denominá-las como “máquinas de morar”. Drummond analisa o traçado urbano de duzentos anos passados e o estilo de composição dos sobrados e casas antigas num trecho que remete de forma inequívoca ao poema “Lanterna mágica” de *Alguma Poesia* (1930): “*O presente vem de mansinho/de repente dá um salto: cartaz de cinema com fita americana/ E trem bufando na ponte preta/ é um bicho comendo as casas velhas*”.²³ Estes versos dramatizam o conflito de temporalidade do Modernismo ao descrever um trajeto em que a velocidade da percepção se altera de forma brusca, lembrando um pouco a descrição benjaminiana da vivência de choque. É nítido o contraste entre presente e passado da mesma cidade das casas velhas em que o trem e os cartazes de cinema despontam como símbolo da modernidade. De acordo com Merquior:

A poesia de Drummond é o lirismo mais antifuturista que se possa imaginar. A modernização nunca é por si mesma matéria de apologia; ela não é celebrada, é sofrida. O progresso começa com a brutalização dos costumes [...] O espaço natural da vida moderna – a grande cidade – é um objeto ambivalente, ao mesmo tempo desejado e rejeitado (MERQUIOR, 2012, p. 47).

Embora tenha como foco um contexto bastante diferente daquele da crônica em questão, o comentário de Merquior destaca muito bem a ambivalência como traço fundamental da dicção de Drummond, e parece cultivar uma relação de amor e ódio com os objetos e temas que aborda; o que resulta em uma enunciação complexa e escorregadia na qual o

²³ ANDRADE, 2007, p. 10

sujeito jamais consegue ingrenar-se por completo ao seu ambiente. Em boa medida, este desconforto entre mundo e indivíduo é muito bem traduzido no célebre dístico de “Explicação”, no qual o conflito de temporalidades e mesclas que alimentam a poesia de Drummond é concretizado na contraposição de dois substantivos que servem também de sinédoques (parte que vale pelo todo) para os dois espaços em que o poeta transita: “no elevador penso na roça e na roça penso no elevador”²⁴.

Na leitura de “Viagem de Sabará”, encontramos um Drummond que valoriza a predominância da diversidade e o conflito de temporalidades entre a era moderna e o período colonial da cidade de Sabará, diferenciando-a da história construída das demais cidades mineiras como Ouro Preto, São João-del-Rei ou Diamantina. Ou seja, o prosador explora uma perspectiva oposta aos lugares onde “*Tiradentes fez isso, Marília fez aquilo*”²⁵ em seus respectivos passados heroicos. Isto nos leva a refletir sobre a funcionalidade de *Confissões de Minas* como um documento que, de maneira indireta, explora o caráter político do modernismo de reconstrução histórica e como sua prosa poética, mas também informativa, arquiva suas percepções críticas do fazer artístico de seu período de produção literária. Neste sentido, ao relatar a viagem de Sabará como “*introdução ao passado mineiro*”,²⁶ o prosador mostra sua sintonia como projeto ideológico do Modernismo, colocando os holofotes sobre aquela que talvez seja a mais discreta e evasiva das cidades históricas mineiras. Nesta mesma linha de raciocínio, ainda nesta crônica, Drummond joga uma sombra de dúvida sobre a imagem de Aleijadinho construído pelo projeto modernista de Mário de Andrade, no qual o artífice ocupa a posição de mito fundador da nacionalidade, seja pela sua origem mestiça, que se reflete nas próprias feições mulatas de suas esculturas, seja pela sua notável capacidade de dialogar em igualdade de condições com a melhor tradição europeia. Embora Drummond não chegue a negar nenhuma dessas características, o ponto central do seu texto, e aquele no qual ele toma mais explicitamente distância em relação ao ponto de vista de Mário, diz respeito à representação de Aleijadinho menos como uma figura histórica, responsável por criar um impressionante conjunto de obras que parecem desafiar a capacidade humana, tal é a sua qualidade e quantidade, do que como uma figura mítica construída a posteriori, mistura de relato hagiográfico com o conto da

²⁴ In: MERQUIOR, 2012, p. 47

²⁵ ANDRADE, 2011, p. 130

²⁶ ANDRADE, 2011, p. 130

carochinha: “*personagem mítico, de contornos indefinidos, autor de uma porção de obras que nunca fez*”²⁷. O prosador relata:

Fui, como todo mundo, visitar a igreja do Carmo. Em frente do frontispício famoso, em que o Aleijadinho pôs todos os recursos de uma técnica extremamente apurada, mais fruto de intuição que de estudo (era um monstro divinatório, não há dúvida), está o cemitério; estão as catacumbas com os nomes dos mortos inscritos no muro alto. E entre o templo e as catacumbas (uma nesga de terra), está o silêncio de um largo de igreja antiga, o inesgotável silêncio e as mil coisas misteriosas que nele se agitam (ANDRADE, 2011, p. 133).

Neste trecho, a descrição dos objetos do passado pressupõe o esforço de diálogo com o empenho modernista em construir e consolidar uma identidade nacional, a partir da seleção de novos marcos de referência para a cultura brasileira entre os quais nenhum seja mais marcante que Aleijadinho. Porém, na sequência da crônica, podemos perceber que a mesma figura transformada em herói por Mário de Andrade ganha ares muito próximos de um personagem literário saído das páginas de Vitor Hugo. É válido observar que o diálogo entre Drummond e Mário de Andrade nunca se traduz em uma concordância plena, desenhando-se antes de tudo como um choque muitas vezes indireto entre o fervor nacionalista e participativo de Mário e a ironia corrosiva drummondiana, sempre disposta a jogar uma sombra de ceticismo sobre aquilo que o autor de *Macunaíma* enuncia em tom taxativo. É evidente, logo, uma tensão na qual o vanguardista paulista atua como construtor do projeto modernista que o mineiro nem sempre respalda por completo, empenhando-se em evidenciar os pontos cegos dessas “tradições inventadas” (HOBSBAWN; RANGER, 1984).

Nesta passagem de *Confissões de Minas*, a sombra de dúvida lançada sobre Antônio Francisco Lisboa funciona como uma espécie de recuo cético em relação a essa busca de uma origem mítica para a nacionalidade; origem que, na vida irônica de Drummond, nada mais é que o efeito retroativo das inquietações políticas e ideológicas do presente. Tendo exatamente como foco principal o mito de Aleijadinho, esse debate enviesado entre Mário e Drummond expõe o Modernismo menos como um movimento cientificamente neutro do que como uma máquina de produzir passados e inventar precursores, processo que, como deixa claro, a ironia drummondiana, não se dá sem o toque de mistificação.

²⁷ ANDRADE, 2011, p. 134

Guiomar de Grammont (2008), em seu estudo *Aleijadinho e o Aeroplano – O Paraíso Barroco e a Construção do Herói Colonial*, cita explicitamente o trecho de Drummond da crônica “Viagem de Sabará” endossando sua tese sobre a história deste mito que se cristalizou pela repetição e acrescenta que “*Aleijadinhos há muitos, não apenas nos museus e nas casas dos colecionadores, mas também na morada de uma nacionalidade constituída de imaginários diversos ao longo dos últimos dois séculos.*”²⁸ Trata-se de um “herói-artífice” do barroco que foi reinventado a partir das primeiras viagens de “descoberta” em 1917 feitas por Mário de Andrade a Minas Gerais, alvo da criação das raízes brasileiras e à *arte do mulato*, como mistura de raças diferentes que se efetivaria como a arte local no processo de reinvenção de um paradigma nacional em 1922. Aleijadinho se encaixou como exemplo de miscigenação racial e cultural, uma vez que é filho de uma escrava e um branco, que resulta em um estereótipo do “caráter brasileiro”.

No ensaio “O Movimento Modernista”, publicado vinte anos após o advento do movimento modernista no Brasil, Mário de Andrade realiza um testemunho sobre o vanguardismo no Brasil admitindo que a atualização presente nas criações artísticas baseava-se na ideia de invenção do passado. O poeta paulista ainda acrescenta em sua auto-crítica:

O que nos igualava, por cima dos nossos despautérios individualistas, era justamente a organicidade de um espírito atualizado, que pesquisava já irrestritamente radicado à sua entidade coletiva nacional. Não apenas acomodado à terra, mas gostosamente radicado em sua realidade. O que não se deu sem alguma patriotice e muita falsificação... (ANDRADE, 1978, p. 243).

Ainda que Mário de Andrade não chegue a explicitar que patriotices e falsificações seriam essas, parece-nos que a análise desses diálogos enviesados em torno de Aleijadinho pode ser uma pista preciosa para definir melhor o alvo visado na citação acima. A leitura deste fragmento articulada à crônica de Drummond mencionada anteriormente nos leva a concluir que o prosador já evidenciava esta falsificação de maneira indireta. As viagens de Mário de Andrade a Minas com o propósito de “redescoberta” da arte mineira desde 1917, como relata Grammont (2008), levaram-no a publicar artigos na *Revista do Brasil* em 1920. Tratava-se de deslocamentos nas

²⁸ GRAMMONT, 2008, p. 33

“cidades velhas de minas” com a justificativa de “ salvar o Brasil”. Nestes textos, o vanguardista já demonstrava renovação estética na linguagem e explorava ideias de originalidade” ligados à arte mineira e do caráter genial de Aleijadinho a fim de construir a autenticidade da arte nacional. Esta operação remete à dimensão política do projeto modernista em função dos laços estreitos com o governo Getúlio Vargas e o consequente envolvimento com a criação do Serviço do *Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* pelo Estado Novo. As articulações entre governo e criação cultural estão relacionadas aos interesses das classes dirigentes que são cooptados pelo aparato estatal e tornam-se os construtores de uma nova hegemonia simbólica. Miceli acrescenta:

Ao mesmo tempo em que os intelectuais desta última geração oligárquica assumiam diversas tarefas políticas e ideológicas, também se lançaram a fundo nas lutas do campo literário no intuito de impor os princípios e modelos estéticos da arte “moderna” (futurismo, cubismo, surrealismo). Os acontecimentos mundanos de que participavam esses escritores nos primeiros tempos do movimento modernista (recepção, espetáculo, vernissages, concertos) e que lhes davam ocasião de divulgar suas doutrinas e suas obras, permitem compreender o mecenato que então exercia a fração intelectualizada e “europeizada” dos grupos dirigentes paulistas (MICELI, 1979, p.13).

A perspectiva histórica contemporânea observa, como nas palavras de Miceli, a amplitude e ambiguidade do movimento modernista, que se aproximava de polos antagônicos que podem ser exemplificados na atuação de Mário de Andrade em sua construção de raízes nacionais na qual se observa o equilíbrio entre popular e erudito e o autoritarismo do Estado Novo. Em seu discurso de formar um “estado nacional”.

A singularidade do Modernismo brasileiro na construção da tradição e a manifestação do passado em diferentes circunstâncias apontadas nas colocações anteriores cria um poderoso contraste com o vanguardismo europeu tratado nos estudos de Andreas Huyssen (1997) em *Memórias do Modernismo*. A respeito do posicionamento das vanguardas europeias em relação aos museus, Huyssen aponta:

O museu tornou-se o local institucional privilegiado para a “*querelle des anciens et des modernes*”. Ele suportou o olho cego do furacão do progresso ao promover a articulação entre nação e tradição, herança e cânone, e ao proporcionar o principal mapa da construção da legitimidade cultural tanto no sentido nacional como no universal. A partir de seus arquivos dividido por disciplinas e de suas coleções, o museu definiu a identidade da cultura ocidental ao desenhar as fronteiras externas e internas calcadas na exclusão e na marginalização, assim como na codificação positiva. Ao passo que os defensores da renovação da vida cultural, detratores do peso morto do

passado, diagnosticaram o museu moderno como um sintoma da ossificação cultural (HUYSSSEN, 1997, p. 222).

Este fragmento esclarece a diferença crucial entre o vanguardismo europeu e o brasileiro, uma vez que é possível observar que o primeiro atuou em um projeto futurista de abolir o passado, exemplificado por Huyssen (1997) e o segundo trabalhou, de acordo com as tensões contempladas na análise de *Confissões de Minas* na construção do passado.

Huyssen (1997) chama a atenção para a construção da memória dentro dos museus, compreendido como a elaboração do passado para atender aos interesses do presente, o que nos faz observar um aspecto curioso: o objeto de combate do modernismo europeu é aquilo que o Modernismo brasileiro tenta preservar. A obsessão pelo passado relatada por Huyssen como alvo de ruptura dos vanguardistas europeus se opõe ao assunto tratado na crônica “Vinte livros da Ilha” que representa a metáfora sobre a seleção da memória cultural. De acordo com Drummond, as respostas sobre quais livros levar a uma ilha deserta podem apurar nos leitores a representação cultural daquilo que se cristalizou a ponto de ser valorizado e selecionado. O prosador ainda observa: “[...] *Feição antipática do homem moderno, no seu desejo de fugir da vida social, sem perceber que ele a carrega com os próprios hábitos do seu corpo e as necessidades do seu espírito*”²⁹. O arquivamento desta vida cultural observada por Drummond em interseção à seleção do passado tratada por Huyssen (1997) sobre o culto ao museu implicam, seguramente, na construção de um cânone, o que seria impensável no modernismo europeu.

1.2. O clamor do presente

Na escrita autobiográfica de *Confissões de Minas* representada, em sua maior parte, nas narrativas sobre os outros, explicitada na crônica “Autobiografia para uma revista”, o Drummond que fala de si em um autorretrato é o prosador que reproduz o poema “No meio do caminho” como a última palavra que sintetiza o que o próprio Drummond diria: “Esse poema sou eu”.

²⁹ ANDRADE, 2011, p. 206ia

A retomada do poema “No meio do Caminho”³⁰ como grande marco na trajetória do poeta aponta para a centralidade do Modernismo na construção da persona poética de Carlos Drummond de Andrade. Com certeza este poema é um dos que mais se aproxima da proposta de Mário de Andrade em valorizar a linguagem coloquial e profanar o espaço castiço da literatura hegemônica. No “Meio do Caminho” foi a composição de um Drummond recém integrado no grupo de *A Revista* em 1925 e causou grande impacto em sua republicação em *Alguma Poesia* (1930). Esta fase imprime a busca da tradição vista nesta linguagem de ruptura pela presença da inscrição bilaquiana nos versos “Cheguei, Chegaste. Vinhas fatigada/ E triste e fatigado eu vinha...”. O poema também faz alusão a Dante no verso que representa o início da viagem ao inferno, purgatório e paraíso na Divina Comédia: “no meio do caminho de nossa vida” (Nemesso de cammindì mostra vita).

O efeito redundante das repetições do poema, como diria Haroldo de Campos, representa uma imprevisibilidade ou a novidade na composição poética objetivada pelo movimento de vanguarda. Mário de Andrade observa nos versos curtos de Drummond a presença de acentuações tradicionais ao mesmo tempo em que ocorrem *explosões isoladas*.

O momento em que se torna mais significativo o diálogo com o Modernismo se dá no ensaio “Suas Cartas”, no qual Carlos Drummond de Andrade constroi um retrato conciso de seu grande mentor nos anos 20: Mário de Andrade. Nas correspondências com o poeta mineiro, o paulistano, próximo ao cosmopolitismo e aos avanços tecnológicos, explicitava sua longa argumentação sobre a necessidade de dar uma alma ao Brasil tomando como modelo “*os moços modernos da Alemanha, da Inglaterra, da França, dos Estados Unidos ...*”, construindo uma tradição em uma língua culta que fosse brasileira, em um registro próximo às colocações de Wordsworth no prefácio às *Lyrical Ballads*, no momento em que o poeta inglês destaca a possibilidade de trabalhar uma temática sublime em registro coloquial. No caso de Mário de Andrade, essa aproximação com a fala popular revela um interessante faro filológico para a criatividade linguística do povo brasileiro, ao mesmo tempo em que marca distância em relação ao casticismo lusitano, soando quase como uma nova declaração e

³⁰ Anexo 4

independência do Brasil em relação a Portugal. Esta independência seria, neste contexto, muito mais cultural que propriamente política. Mário de Andrade argumenta:

O povo não é estúpido quando diz “vou na escola”, “me deixe”, “carneirada”, “mapear”, “besta ruana”, “farra”, “vagão”, “futebol”. É antes inteligentíssimo nessa aparente ignorância porque sofrendo as influências da terra, do clima, das ligações e contatos com outras raças, das necessidades do momento e da adaptação, e da pronúncia, do caráter, da psicologia racial modifica aos poucos uma língua que já não lhe serve de expressão porque não expressa ou sofre essas influências e transformará afinal numa outra língua que se adapta a essas influências (In: ANDRADE, 2011, p. 81).

Neste discurso de Mário de Andrade é notável uma concepção cultural adquirida pela influência das vanguardas europeias no que diz respeito à legitimação de formas grotescas e típicas do cotidiano em oposição à linguagem tradicional ou como diria Antonio Candido (2006, p.126), “*o culto do pitoresco nacional, o estabelecimento de uma expressão inserida na herança europeia e de uma literatura que exprimisse a sociedade.*” Nas expressões enumeradas no fragmento acima, é clara a adesão a um léxico de elementos da oralidade e relacionado ao nosso folclore que promove a ruptura com a linguagem oficializada.

Dando seguimento a esta linha de raciocínio, Mário de Andrade concorda com a regência utilizada por Drummond em “Nota Social”, texto datilografado em correspondência de 1924 no qual o poeta mineiro utilizou o termo *na estação*, o que corresponde ao projeto de ruptura com o cânone lusitano que seria, de acordo com a norma culta, “*à estação.*” Apesar deste elogio de Mário, Drummond responde em carta ao paulista que não era a sua intenção tê-la escrito desta maneira:

“O poeta chega na estação”. Você gostou da regência... Pois eu não gostei, e agora que peguei o erro, vou emendá-lo. Isto é modo de ver pessoalíssimo: correção ou incorreção gramatical. Sou pela correção. Ainda não posso compreender os seus curiosos excessos. Aceitar tudo o que nos vem do povo é uma tolice que nos leva ao regionalismo. Na primeira esquina do “me deixa” você encontra o Monteiro Lobato ou outro qualquer respeitável aproveitador comercial do Jeca. Há erros lindos, eu sei. Mas que diabo, acultura!... E poesia é também cultura. “Cometimentos”: palavra feia, concordo. Mas não tenho outra (ANDRADE, 2002, p. 82).

Drummond registrou em versão definitiva o termo com a regência “*na estação*” fazendo prevalecer a sugestão de Mário. O paulista ainda acrescentou que “no Brasil se diz “cheguei em casa”, “fui na farmácia”, “vou no cinema...””. As colocações de Mário de Andrade ilustram claramente o empenho com a renovação estética motivado

de descobrir as “raízes da alma brasileira”. São perceptíveis as dificuldades de desmembrar os padrões enraizados da língua colonizadora na formação de uma língua nacional. A razão desta dificuldade está, de acordo com Mário, relacionada ao preconceito da sociedade em função da leitura de livros que já fixaram seus padrões cultos na língua de origem portuguesa.

Dando continuidade à análise de *Confissões de Minas* que contempla o projeto modernista brasileiro pela ruptura com o passado, localizamos em “Vila de Utopia” o modelo de representação da modernidade pela presença de seus contrastes. Nesta crônica, Drummond recorda a infância itabirana em um diálogo explícito com o poema “Cidadezinha Qualquer”.³¹ O prosador relata os anos em que viveu na cidade natal, tendo como ponto inicial a casa onde morava. A partir disto, a *cidadezinha qualquer* vai aos poucos sendo materializada, no estilo proustiano, que faz uso da ação inacabada do pretérito imperfeito: “*Na nossa rua apenas passavam as pessoas que iam assistir à chegada das malas [...] as pessoas que iam reconhecer firmas no tabelião Barnabé; e algum vago transeunte [...] algum vago moleque, que ia atirar pedras na casa de Didina Guerra*” (ANDRADE, 2011, p. 120). Este relato da província dos poucos transeuntes e dos hábitos dos moleques da rua é justaposto às enumerações do cotidiano em que Drummond descreve a sombra da modernidade do Pico do Cauê e aparece como uma metonímia do avanço irreversível da modernidade estabelecendo o vínculo entre as lembranças da primeira infância e a era de desenvolvimento industrial. O prosador utiliza o mesmo caipirismo irônico de sua primeira fase e *a vida besta* da vila de utopia ao declarar que:

Se a vida passasse depressa, a estrada de ferro já teria posto os seus trilhos na orla da cidade; à sombra do Cauê, uma usina imensa reuniria 10 mil operários congregados em cinquenta sindicatos, e alguma coisa como Detroit, Chicago, substituiria o ingênuo traçado das ruas do Corte, do Bongue, dos Monjolos. Mas pra que tanta pressa? [...] (ANDRADE, 2011, p. 121).

E a pressa se cumpriu. A Itabira contagiada pelo avanço do capitalismo contrapõe-se à poesia que o desacelera. A modernidade de fato superou a vila de utopia que deu lugar não só à estrada de ferro como à indústria e ao progresso gerador de contrastes sociais. Na pesquisa centrada no projeto modernista brasileiro, é perceptível seu vínculo indissociável com a fundação de uma identidade nacional promovida pelo Estado Novo

³¹ Anexo 5

na valorização de raízes da cultura popular contemplados nos estudos de Lafetá (2000), Grammont (2008), e do próprio Mário de Andrade em *Aspectos da Literatura Brasileira* já comentados anteriormente. Como se posiciona diante desta amplitude do caráter ambivalente do movimento de vanguarda o Drummond funcionário público, diretamente ligado ao governo Vargas? Antonio Candido (1979) colabora com esta questão no prefácio da publicação *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil* (1920 – 1945), de Sérgio Miceli, argumentando que:

[...] O papel social, a situação de classe, a dependência burocrática, a tonalidade política – tudo entra no modo decisivo na constituição do ato e do texto de um intelectual [...] No processo estão envolvidos os homens com a sua carne e a sua alma, de modo que conviria acentuar mais que um Carlos Drummond de Andrade “serviu” o Estado Novo como funcionário que já era antes dele, mas não alienou por isso a menor parcela de sua dignidade ou autonomia mental. Tanto assim que as suas ideias contrárias eram patentes e foi como membro do gabinete do Ministro Capanema que publicou os versos políticos revolucionários de *Sentimento do Mundo* e compôs os de *Rosa do Povo* (CANDIDO, 1979, In: MICELI, 1979, xi, xii).

A argumentação de Candido contempla a tensão resultante das ações políticas e intelectuais do escritor funcionário público compreendido, ao mesmo tempo, como sintoma de repressão e fator que modela um estilo poético. O exemplo que destacamos em *Confissões de Minas* relacionado a esta vertente é a crônica “Morte de Federico Garcia Lorca”, texto que ilustra de forma sutil, porém incisiva a transição de Carlos Drummond de Andrade dos temas descontínuos e pessoais ao engajamento político. Neste texto, são evidentes as conexões entre os traços destacados em Garcia Lorca e sua persona política, o que nos faz identificar uma das afinidades eletivas de Carlos Drummond de Andrade, uma vez que ao falar de Lorca, o poeta tece, obliquamente, sua própria autobiografia, outro exemplo que justifica a epígrafe de autoria de Montaigne no início deste capítulo, somado às interseções entre Drummond e os poetas românticos e ao grupo de modernistas de Belo Horizonte já mencionados.

Percebemos, em análise cuidadosa, uma crítica à realidade brasileira na maneira indireta com a qual Drummond, com a mesma obliquidade de Machado de Assis, refere-se ao governo Getúlio Vargas em sua condição de funcionário público. Enquanto o Drummond modernista cultua o estilo de Machado de Assis na elaboração de sua prosa, Mário de Andrade, o idealizador do Modernismo brasileiro, reconhece os atributos do “genial escritor” e academicista do século XIX, porém considera-o deslocado do projeto

nacionalista sem condições de “ser um protótipo do homem brasileiro”, autor de obras “perfeitíssimas” de forma e fundo, em que, academicamente, a originalidade está muito menos na invenção que na perfeição”. Neste sentido, de acordo com Mário de Andrade, Machado de Assis estaria isolado à literatura clássica distante da linguagem popular almejada pelo movimento de vanguarda, cuja crítica é pautada no quesito “ser nacionalista” para atender ao processo de construção da brasilidade. Pode-se observar, entretanto, que a contraposição por parte de Mário de Andrade é mais um ponto de discórdia que o poeta paulista mantém com Carlos Drummond de Andrade, uma vez que é justamente por este viés oblíquo machadiano que Drummond considera viva a poesia de Lorca de luz “*tão fulgurante que se torna incômoda.*”³² Esta é a expressão com que a crônica em análise é finalizada pelo Drummond mestre do subentendido, uma maneira metafórica e indireta de conduzir o leitor a uma associação à repressão da ditadura brasileira.

A tensão evidente entre a intelectualidade e a política pode ser exemplificada com o caso de Graciliano Ramos, que já havia sido preso político, acusado de prática subversiva nos anos 30, e demonstrava-se incomodado com a situação dos escritores como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Abgar Renault e os demais que assim como ele trabalhavam no funcionalismo público. Nos textos de Graciliano, assim como Drummond se refere ao governo Vargas na crônica em análise, nada era escrito diretamente sobre o Estado Novo e as ações políticas, mas havia menção à falta de solução para os problemas sociais. Candido (2006) contempla este fato citando:

Sempre me intrigou o fato de um país novo como o Brasil e num século como o nosso a ficção, a poesia, o teatro produzirem a maioria das obras de valor no tema da decadência – social, familiar, pessoal. Assim vemos em Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Érico Veríssimo, Ciro dos Anjos [...] Carlos Drummond de Andrade. Cheguei a pensar que este “estigma”... seria quase requisito para produzir obras valiosas, e que, portanto, os rebentos das famílias mais velhas estariam no caso em situação favorável (CANDIDO, 1979, IN: MICELLI, 1979, xiii).

A crônica “Morte de Federico Garcia Lorca” expressa a dialética entre o local e o universal, o que endossa a afirmação de Antonio Candido (2006) sobre a integração do fazer literário e a vida espiritual que caracteriza a fisionomia poética tanto de Drummond quanto de Lorca. Da mesma forma que Garcia Lorca expressa o

³² ANDRADE, 2011, p. 101

particularismo de Granada atingindo um público externo às fronteiras espanholas, Drummond também alcança amplitude partindo de sua memória da terra natal.

A partir desta dialética também podemos pensar nos contrastes da vida moderna contemplados na crônica “Viagem de Sabará” e “Vila de Utopia”, na narrativa autobiográfica drummondiana que se refere a lugares e pessoas falando de si nas entrelinhas, ao mesmo tempo em que trata de uma questão universal recorrente na experiência urbana da modernidade, o que nos remete à solidão niilista das grandes cidades já identificadas entre Drummond e Varela.

Drummond, mesmo empenhado em “*desviar-se da pedra e a vida besta*” a fim de abandonar o individualismo, manteve-se intimista em algum grau, imprimindo esta característica em sua poética que já havia encontrado novos horizontes nos grandes centros urbanos.

É possível perceber nos poemas “Notícias de Espanhas” e “A Federico Garcia Lorca”, de *Novos Poemas* (1948) um Drummond que se refere à Espanha, mas também se refere ao Brasil da era Vargas em que “[...] O silêncio sobe mil braços e fecha-se/ entre as substâncias mais duras./ Hirto silêncio de um muro,/ de pano abafando boca [...]” (ANDRADE, 2007, p.236) e no mesmo efeito drummondiano que narra e ao mesmo tempo participa, o poeta clama pelo fim da repressão política: “[...] Lágrimas de noturno orvalho,/ não de mágoa desiludida,/lágrimas que tão-só destilam/ desejo e ânsia e certeza de que o dia amanhecerá” (ANDRADE, 2007, p.236).

Lorca pode ser visto como o emblema do artista engajado que não abdicou da estética como conciliador de contrários que articula vanguarda e tradição popular. Ao falar de Lorca, Drummond utiliza um subterfúgio para atacar a ditadura Vargas, expressividade da *luz fulgurante* do poeta espanhol cuja obra é compreendida como “poesia de veias abertas”.

A crônica “Morte de Federico Garcia Lorca” articulada ao contexto político brasileiro pode ser compreendida como a semente de Drummond na construção de uma literatura que conjugue tanto a linguagem poética quanto a participação social concretizada em social em que o esteticismo da literatura moderna já não está mais em voga em versos como: “... o povo, meu poema, te atravessa”³³ cujas palavras são autônomas e de

³³ ANDRADE, 2007, p.115

linguagem explosiva que dramatiza e interroga acontecimentos da guerra, da cidade e das recordações de infância.

1.3. Considerações

A tentativa de mapear os textos de *Confissões de Minas* partindo de seu prefácio nos leva a contextualizá-los no Modernismo brasileiro e perceber a tensão na qual esta compilação drummondiana se encontra diante dos deslocamentos temporais do poeta e prosador. Por um lado, *Confissões de Minas* é metalitura ao testemunhar o fazer modernista em seu projeto de renovação estética e atualização da inteligência artística. O prosador resgata a consagração de Aleijadinho; informa aos leitores a existência dos mitos e inventivas do movimento de vanguarda; revisita Itabira à sombra do Pico do Cauê; analisa o fazer literário dos poetas românticos e parnasianos tecendo a sua autobiografia e se posiciona frente à guerra e à ditadura brasileira que acessam seu *sentimento de mundo*. Por outro lado, este também é o livro do Drummond modernista que recebeu as lições de Mário de Andrade; do escritor funcionário público que se identifica com o estilo de Lorca e Machado de Assis e revela-se leitor de Montaigne, Proust e Baudelaire. Nesta amplitude do fazer e testemunhar é que o prosador pretende escrever um *livro inútil* e, mesmo que seja bem sucedido em seu intento não cumpre sua promessa feita no prefácio de *Confissões de Minas* de compor um livro que seja escrito e não escrito ao mesmo tempo.

Capítulo II

Um livro-museu

[...] *A estante já é uma seleção. O homem inteiro está ali,
naquelas prateleiras que dizem
dos seus bons ou maus hábitos intelectuais...*

Carlos Drummond de Andrade

2. Um livro, um arquivo

O lugar emblemático de *Confissões de Minas* no Modernismo brasileiro pode ser discutido tendo como foco prioritário a revisão e reconstrução da memória cultural brasileira, a partir de uma livre apropriação do conceito de arquivo e de uma dramatização do topos do museu como imagem capaz de resumir e cristalizar os modos pelos quais o passado é selecionado, compartimentalizado e conservado na obra de Drummond. A releitura de *Confissões de Minas* na contemporaneidade pode ser compreendida como a tendência autorreflexiva do século XX: resultado da relativização da centralidade da civilização europeia e da conseqüente emergência da Antropologia como uma das disciplinas centrais das ciências humanas, com seu foco sobre as diferenças culturais entre os povos. A partir destes princípios, ressaltamos a consolidação do museu como uma das principais instituições da Modernidade caracterizada pela reordenação histórica promovida pela reprodutibilidade técnica que possibilita simultaneidade entre fatores ocorridos em momentos díspares.

A noção de arquivo de Foucault (1987), compreendido, portanto, menos como um depósito de documentos do que como uma soma de diretrizes sobre o que será conservado e esquecido e como um sistema que determina a construção dos enunciados e a circulação dos bens culturais, remete-nos ao critério de organização dos textos que compõem o livro de Drummond, com suas seções organizadas em focos temáticos.

[...]que ligação estabelecer entre acontecimentos díspares? Como estabelecer entre eles uma seqüência necessária? [...] Pode-se definir uma totalidade ou é preciso limitar-se a reconstituir encadeamentos? [...] Que tipos de séries instaurar? Que critérios de periodização adotar para cada uma delas? Que sistema de relações (hierarquia, dominância, escalonamento, determinação unívoca, causalidade circular) pode ser descrito entre uma e outra? Que séries de séries podem ser estabelecidas? E em que quadro, de cronologia ampla, podem ser determinadas seqüências distintas de acontecimentos? (FOUCAULT, 1987, p.3-4).

A disposição das crônicas de Drummond com sua divisão em segmentos temáticos, que são como compartimentos de um todo heterogêneo, mas nem por isso incoerente, pode ser aproximado a esse trabalho de arquivista conceituado por Foucault. Ao reunir no seu livro textos escritos em épocas diversas – com um leque que vai da sua geração de intelectuais até as cidades mineiras, passando pelos poetas românticos e pelas inquietudes da vida moderna – Drummond desempenha um papel de curador de sua própria produção literária, conferindo uma unidade retroativa a fragmentos confeccionados ao longo de duas décadas, e que correspondem exatamente ao momento de consolidação do Modernismo no Brasil. Nesta operação, os termos utilizados por Foucault como ligação, sequência, reconstituição e periodização são concretizados no trabalho do autor compilador, organizando os textos da mesma família um ao lado do outro, como quem organizasse os diferentes compartimentos de um museu.

Esta reordenação que dá um novo relevo a coisas antes desprezadas tem claras afinidades com o surrealismo etnográfico (CLIFFORD, 2008), compreendido como a valorização de “fragmentos, coleções curiosas, inesperadas justaposições - que funciona para provocar a manifestação de realidades extraordinárias [...]”³⁴ de romper com a linearidade tão prezada pelo romantismo no século XIX e destacar a fragmentação e descontinuidade como traços essenciais da experiência moderna. Esta vertente configura a arte do pós-guerra representando a crise de progresso gerada pelo conflito mundial de 1914-1919; processo que evidentemente ganhará uma configuração distinta no contexto brasileiro, no qual o desejo de começar do zero, típico de nomes do alto modernismo europeu, como Picasso, Braque, Breton e outros, é contrabalançado pelo interesse por manifestações esquecidas do passado nacional, que desempenham aí uma função semelhante ao das quinquilharias e exotismos dos mercados de pulgas que atraíam a atenção dos surrealistas.

Este processo de reordenação de objetos antes desprezados e que passam a ser então objetos de um olhar atento, na medida em que se tornam marcos de referência para a construção da identidade, adquire no livro de Drummond uma forma bastante sutil, que sem chegar a ser explicitada como um plano rigoroso, pode ser percebido menos através das afirmações diretas do que no discurso construído pela montagem dos textos, capazes de desenhar aos poucos uma narrativa progressiva. No primeiro capítulo de *Confissões*

³⁴ CLIFFORD, 2008, p.122

de Minas, por exemplo, “Três poetas românticos”, podemos reconhecer uma tentativa de acerto de contas com o legado romântico, ao qual o modernismo procura dar continuidade de modo menos ufanista, ao eleger o tema da identidade nacional como uma das questões incontornáveis da arte brasileira do século XX. Já na seção “Na rua, com os homens”, o foco recai sobre os companheiros de geração de Drummond, como Abgar Renault e Emílio Moura, em quem o poeta identifica a sobrevida de algumas questões românticas, como o problema da solidão e o desacerto entre o indivíduo e a sociedade. Num plano mais distanciado, ainda, os textos sobre Garcia Lorca e Mário de Andrade podem ser vistos como o momento em que se torna mais claro o fio condutor dessa segunda seção, na qual o autor traça uma espécie de história enviesada do Modernismo Brasileiro, culminando no retrato emocionado de seu grande mentor intelectual, Mário. Na terceira seção, por fim - que pode ser vista talvez como a mais importante do livro, se considerarmos que é dela que Drummond retira o título do volume -, as cidades mineiras Itabira e Sabará são colocadas na mesma estante das crônicas “Vila de Utopia” e “Viagem de Sabará”, junto à crônica “Teatro daquele tempo”. As duas últimas partes do livro, por outro lado, “Quase histórias” e “Caderno de Notas”, parecem ter uma organização muito mais rapsódica do que as três seções anteriores, funcionando quase como um quarto de despejo do livro – ou se quisermos, como os corredores laterais do museu, no qual ficam as obras aparentemente menos vistosas, e sem tanto apelo junto ao público. Nessas duas partes, embaralham-se uma série de textos de classificação muito mais incerta, sobre o cotidiano, a experiência urbana e as próprias vicissitudes do fazer literário, sem que se possa reconhecer um fio temático tão nítido.

Nesse momento, para entender a reconstrução e reorganização do passado que o livro promove, pode ser útil um confronto com a obra de Ricouer, que ao discutir o arquivo, acrescenta elementos interessantes à caracterização de Foucault, tendo como foco principalmente a representação historiográfica :

O arquivo apresenta-se assim como um lugar físico que abriga o destino dessa espécie de rastro que cuidadosamente distinguimos do rastro cerebral e do rastro afetivo, a saber, o rastro documental [...] Esse gesto de separar, de reunir, de coletar é o objeto de uma disciplina distinta, a arquivística, à qual a epistemologia da operação histórica deve a descrição dos traços por meio dos quais o arquivo promove a ruptura com o ouvir-dizer do testemunho oral. Naturalmente, se os escritos constituem a porção principal dos depósitos de arquivos, e se entre os escritos os testemunhos das pessoas do passado constituem o primeiro núcleo, todos os tipos de rastros possuem a vocação de ser arquivados [...] Assume o primeiro plano a iniciativa de uma pessoa física

ou jurídica que visa a preservar os rastros de sua própria atividade, essa iniciativa inaugura o ato de fazer história (RICOEUR, 2007, pp.177,178).

Ainda que o nosso foco seja principalmente aqui a representação literária, acreditamos que esse extenso comentário de Ricoeur é precioso por esclarecer o processo de seleção e exclusão que todo embate com o passado implica, e destacar o lugar privilegiado dos textos escritos nessa operação. No caso específico de Drummond – que sem ser um historiador, tem, no entanto, como muitos dos autores do Modernismo, um grande interesse pela construção de uma Memória Nacional - pode ser pertinente uma aproximação com aquilo que Nora chamou “lugares da memória”, expressão que se refere à representação aos lugares que, em cada cultura, são eleitos como marcos essenciais para a construção da identidade, por serem sede de ocorrências de pontos de inflexão decisivos da narrativa partilhada pela comunidade.³⁵

A investigação de Drummond, nesse ponto claramente alinhada com as propostas de renovação e resgate do homem de 22, está menos voltada para fidelidade dos fatos – o discurso crítico do historiador sobre algo que não existe mais - do que para a criação de um corpus de referências comuns, capaz de construir uma identidade coletiva – cujo esteio vem a ser exatamente a memória afetiva do grupo, gerada pela sensação de pertencimento induzida pelo reconhecimento e reprodução de certas referências partilhadas no passado, compreendido menos como uma entidade fixa do que como um fenômeno do presente, passível de reformulações. Nesta operação, acentuam-se as oposições entre memória e história. A primeira é compreendida por Nora como um “elo vivido com a atualidade” e a segunda uma reconstrução analítica e crítica daquilo que se perdeu no tempo, respaldada em uma série de critérios disciplinares aptos a definir o que é um discurso válido ou não.

A história, nesse ponto, pode se dizer ainda claramente tributária do cientificismo positivista do século XIX – traço que se contrapõe à fluidez e caráter muito mais evasivo daquilo que Halbwachs chama de “memória coletiva”, um conceito que está menos ligado à busca de precisão e exaustividade do que ao modo como cada grupo consolida sua identidade em função da conotação atribuída a certos lugares e eventos, como é o que se vê, por exemplo, no interesse dos modernistas pelas cidades históricas mineiras, que, em contraste com o desprezo de que eram alvo no século XIX, passam a ser vistas como os principais fulcros da identidade brasileira. Segundo Gadamer, o

³⁵ NORA, 1993

historiador procura conhecer (através dos textos) um trecho do passado” enquanto, de outro lado, “uma obra de arte é um mundo completo que basta a si próprio [...] e “o interesse histórico não conhece esta auto-suficiência”³⁶. Gadamer ainda reflete sobre o posicionamento do historiador que “comporta-se da mesma maneira que todo aquele que, como filho do seu tempo, está dominado acriticamente pelos conceitos prévios e pelos preconceitos do seu próprio tempo,”³⁷ o que endossa a construção do passado pelo olhar do presente, por maior que seja o esforço de dissimular tal construção evocando os critérios metodológicos da disciplina.

História e memória trabalham, portanto, com leis diferenciadas. A primeira é formada e representada baseando-se na experiência da realidade, pressupondo uma pesquisa minuciosa dos documentos e uma pesagem do grau de confiabilidade de cada testemunho. A segunda, convertida em uma das ferramentas fundamentais para a construção de *Confissões de Minas*, com sua organização ao mesmo tempo cerrada e aparentemente casual, pretende antes fazer jus à complexidade de uma experiência, subjetiva, o que gera portanto uma tensão crescente com a própria noção de objetividade, que tende a exatamente descartar como matéria irrelevante muitos dos tópicos abordados por Drummond, como é o caso do momento em que ele se debruça ironicamente sobre a construção do mito de Aleijadinho. Gadamer nos apresenta este antagonismo entre arte e realidade pelo viés de estudos antropológicos³⁸, que, ao destacarem a função da experiência estética na construção da identidade, descaracterizam a concepção tradicional da obra de arte como mera complementação da natureza, atribuindo a ela maior autonomia, sendo que “onde a arte domina, aí passam a valer as leis da beleza e são ultrapassadas as fronteiras da realidade.”³⁹

Esta autonomia que permite ao artista desvincular-se parcialmente da ciência evoca o trabalho do bricoleur⁴⁰ - a justaposição de partes heteróclitas que forma um todo, compreendida originalmente como o trabalho manual de um artífice que opera com um rol de instrumentos limitados, a partir do qual ele vai refuncionalizando radicalmente a realidade à sua volta. Esta imagem ajusta-se nitidamente ao Drummond compilador do *livro inútil*, e corresponde à afirmação de Levi-Strauss de que “a definição do conjunto

³⁶ GADAMER, 1997, p.497

³⁷ GADAMER, 1997, p.577

³⁸ As considerações de Schiller reportando-se a Fichte (GADAMER, 1997, p.148)

³⁹ GADAMER, 1997, p. 149

⁴⁰ LÉVI-STRAUSS, 1976

não está em relação com o projeto do momento, nem, aliás, com qualquer projeto particular [...]” – ponto diretamente identificado no prefácio de *Confissões de Minas*, que Drummond já admite ser uma *porta incendiada* porque seu projeto de construir um livro escrito e não escrito ao mesmo tempo pode resultar em um conjunto de textos que destoem de sua intenção. Diante disso, é inevitável reproduzir a reflexão de Lévi-Strauss:

“Sem jamais completar seu projeto, o bricoleur põe-lhe sempre algo de si mesmo”.⁴¹

Esta passagem aplica-se muito bem a essa série de confissões enviesadas que constituem o livro de Drummond, em que a bricolagem ocorre justamente pelo uso de materiais heteróclitos submetidos a um diálogo, sem perder de vista que a seleção conduz a uma unidade de significação – que diz respeito exatamente aos vários níveis de atuação do modernismo, em seu esforço para conciliar a experiência individual e coletiva, através de um projeto que, se pode não ter a sobriedade da engenharia, nem por isso deixa de apontar para uma busca de ordem, ao construir um discurso que, ao alterar de forma bastante radical a conotação de certos signos, convertendo em matéria preciosa uma série de itens antes deprezados, como a influência africana e a própria noção da “ antropofagia” – genialmente ressignificada por Oswald como metáfora da apropriação cultural *tout court* –, vai rasurando e redesenhando drasticamente a noção de “Brasil”. Entender como se dá o impacto disso no livro de Drummond é o que tentarei fazer nas próximas páginas.

2.1. O museu como seleção

A noção de arquivo nos auxilia na delimitação de um conceito de museu articulada ao nosso objeto de análise, diante de suas definições multifacetadas há pouco referidas. Neste processo, complementam-se os estudos específicos sobre a hermenêutica em *Verdade e Método*, de Hans-Georg Gadamer (1997) e a formação do nacionalismo teorizado em *Comunidades Imaginadas*, de Benedict Anderson (2008) nos quais, em contraponto ao olhar mais filosófico de Gadamer, encontramos uma análise mais específica sobre a institucionalização do museu na modernidade, compreendido como uma ferramenta a serviço da consolidação nacional, quase como uma máquina de

⁴¹ Lévi-Strass, 1976, p. 42

produzir identidades. Artefato, como veremos, que tem muito mais que uma semelhança fortuita com a discreta complexidade de *Confissões de Minas*.

Para retomar aqui livremente um raciocínio de Kosellek, autor que mais tarde irá explorar muitos dos impasses delineados por Gadamer, o museu pode ser compreendido como um esforço de construir o passado; no entanto, diante da crise da ideia de tradição que marca a Modernidade, a relação com este não é mais óbvia, nem autoevidente, uma vez que a experiência do passado, para um típico moderno, pressupõe sempre a necessidade de um recorte, implicando com isso algumas ênfases e atenuações, nas quais se pode perceber também o influxo indireto das questões do presente, operando como lentes que tornam determinados eventos significativos e outros não.

O museu é, portanto, uma máquina de produzir identidade, pois esta, segundo Stuart Hall, nada mais é do que o subproduto do modo como nos posicionamos e somos posicionados nas narrativas do passado, entendidas como os faróis em relação aos quais nós definimos o que somos.

Gadamer (1997) menciona o museu em sua digressão sobre “experiência estética” proveniente do fenômeno hermenêutico, que trata da construção da verdade desvinculada de um método científico estritamente positivista e mais voltado para a ideia da própria ideia da investigação histórica como uma tentativa de estabelecer um diálogo entre duas épocas, buscando possíveis pontos de interseção e continuidade entre quadros de valores distintos, mas sem perder de vista também o elemento de singularidade de cada perspectiva. Esta conceitualização de Gadamer, que ao mostrar o caráter construído da tradição, faz dela algo como um mecanismo defensivo contra as instabilidades do presente moderno, marcado por uma desconfiança generalizada contra as vozes de autoridade, tem ainda o mérito de destacar o inevitável componente político e performativo dessas grandes máquinas de memória que são o cânone e o museu, postos a serviço de uma narrativa que, a exemplo do que vemos em *Confissões de Minas*, destaca no passado aquilo que ele tem de significativo, ao invés de simplesmente se ater à listagem dos fatos, independentemente do peso que estes possam ter para as urgências do agora. De acordo com Gadamer:

O museu não é simplesmente um acervo que se tornou público. Mais do que isso, os antigos acervos espelhavam (nas cortes e nas cidades) a escolha de um determinado gosto e continham, preponderantemente, os trabalhos de uma mesma “escola”, concebida como exemplar. O museu, ao contrário, é o acervo de tais acervos e caracteristicamente, alcança sua perfeição no

encobrir seu próprio surgimento a partir desses acervos, quer através de uma reordenação histórica do conjunto, quer através da complementação mais abrangente possível (GADAMER, 1997, pp. 154, 155).

Nesta definição de Gadamer, o remanejamento da história é compreendido pelo autor como corolário da consciência histórica⁴² que dita o processo de seleção do passado cristalizado na instituição museu, delineado por termos-chave como “escolhas”, “reordenação” e “complementação”, delimitadores do que uma comunidade ou sociedade reconhece como relevante e, portanto, digno de ser preservado e transmitido para as gerações vindouras. Como o autor definiu, as peças que compõem o museu são ordenadas a partir de uma representação criteriosamente conduzida, na qual o peso do presente pode não ser explícito, mas é sempre decisivo. Uma seleção desta natureza promove uma espécie de ponte entre o agora e ontem, uma vez que o novo e antigo são alinhados como etapas de uma só reestruturação narrativa, cujo efeito final chama-se identidade.

Nesse sentido, essa seleção do passado, descrita por Gadamer, está a serviço da constituição daquilo que cada sociedade entende como sendo a sua realidade, categoria que não pode ser desvinculado do interesse político de representação, atuando como o filtro apto a definir o que deve ser guardado e o que pode ser relegado ao esquecimento. Esta é justamente a perspectiva de Anderson (2008) que, em seus estudos sobre o colonialismo oitocentista no sudeste asiático, destaca o museu ao lado da cartografia e do censo como instituições construtoras e legitimadoras da identidade nacional. Juntos os elementos censo, mapa e museu

conformaram profundamente a maneira como o Estado imaginava seu domínio; a natureza dos seres por ele governados e a geografia de seu território (e, portanto, a legitimidade em relação ao passado). Juntos também, eles criaram realidades unificadas, por mais distintas que fossem; categorias raciais claras em territórios onde os grupos se misturavam e fundiam; histórias sequenciais e lógicas; mapas e fronteiras fixos [...] Os censos, mais que espelhar, construíram realidades claras e rígidas, permitindo prever políticas para essas populações devidamente imaginadas. Os mapas estabeleceram limites, demarcaram espaços e constituíram um novo discurso cartográfico capaz de comprovar a vetustez das unidades territoriais. Por fim, não se pode descuidar da importância da imaginação museológica e dos serviços arqueológicos coloniais que se conformaram como instituições de poder e de prestígio [...] (SHWARCZ, 2008 In: ANDERSON, 2008, pp.14 e 15).

As reflexões de Anderson nos ajudam, logo, a definir a museificação como uma gramática delimitadora da realidade, cuja genealogia encontra-se no processo de domínio

⁴² GADAMER, 1997, p. 153

político e da construção de uma legitimidade da nação apontada pelo historiador como um fator unificador que provoca modificações na consciência ao trazer à tona pontos específicos do passado e provocando, conseqüentemente, amnésias de demais fatores. De acordo com Anderson, as narrativas de acontecimentos históricos específicos são engendradas a partir da necessidade de suprir estes esquecimentos. O historiador exemplifica esta questão mencionando os testemunhos documentais como fotografias, diários, certidões de nascimentos, cartas, notas, pareceres médicos e outros; operações que são, por sinal, hoje, explorados por artistas contemporâneos como Boltanski e Rosângela Rennó, que constroem uma espécie de contra-narrativa da história oficial, que tem hoje também nas instituições midiáticas, como jornais e TVs, seus grandes avaliadores. A partir dessa unificação dos meios de comunicação de massa, que Anderson destaca como condição essencial para a emergência do Nacionalismo no século XIX, torna-se clara a definição de comunidades imaginadas como um conjunto de pessoas que, mesmo sem ter tido contato face a face, partilha uma série de referências comuns, por ter acesso aos mesmos jornais, livros e filmes.

O historiador ainda menciona a potencialidade do trabalho classificatório por parte das instituições, em elevar fatos cotidianos a marcos históricos e transformar datas em importantes eventos, estabelecendo assim as grandes linhas divisórias das narrativas nacionais. Observa-se esta potencialidade quando se toma como verdade incontestável os dados dos recenseadores; o mapeamento delimitador de territórios e a valorização de informações históricas e obras de arte que se tornam peças de museu. O prefácio às *Comunidades Imaginadas*⁴³ exemplifica a construção da identidade nacional e sua representação:

Os mexicanos retornam a um passado asteca ainda que não falem mais a língua; os uruguaios selecionam um herói indígena, e os suíços recorrem sempre a seu “tradicional multilinguismo quando essa realidade é absolutamente recente e data de finais do século XIX. Há todo um imaginário afetuoso, e o que os olhos são para quem desejada, a língua é para o patriota. Por meio da língua que conhecemos ao nascer e só perdemos quando morremos, restauram-se passados, produzem-se companheirismos, assim como se sonham com futuros e destinos bem selecionados (SHWARCZ, apud ANDERSON, 2008, p. 14).

A partir deste exemplo de Anderson (2008) sobre a influência linguística na consolidação da nação, é possível compreender o desempenho da literatura neste mesmo propósito; papel bastante evidente, por exemplo, se pensarmos no interesse do

⁴³ ANDERSON, 2008

Modernismo Brasileiro pela linguagem oral, correndo em paralelo à aproximação da literatura dos temas e acentos do cotidiano. A partir disso, a mesma ideia de invenção da realidade percebida no museu também pode ocorrer em um livro de textos selecionados ou em demais materiais impressos como o jornal. As técnicas empregadas nestes suportes, sem ainda tocarmos na evolução digital, contam com o poder de unificação da linguagem empregada pela coletividade, criando um sentimento de pertença, baseado na identificação de marcos comuns, que são como que transfigurados e monumentalizados pela apurada linguagem de autores como Drummond e Manuel Bandeira, responsáveis por transformar em “lugares de memória” as antes tão desprezadas cidades mineiras do século XVIII. Nesta linha de raciocínio, graças ao poder de articulação da linguagem poética, lembranças reais e fictícias são conectadas e convertidas em referências universalizáveis, reestruturando o passado, não tanto tendo em vista a busca de um relato fidedigno, mas a necessidade de construir uma identidade autônoma, demanda que constituía uma das pedras de toque dos intelectuais modernistas, que nesse ponto parecem ainda bastante devedores das pautas dos homens do século XIX, tão bem estudados por Anderson.

Ainda que não fosse historiador, o poeta Drummond, como bem observa Lauro Escorel,⁴⁴ “faz da sua poesia um ato vital, ligando-a substancialmente à sua experiência do mundo.”⁴⁵ Isto nos leva à recepção de *Confissões de Minas* como um museu da memória, marcado, como já foi discutido, pela tensão que revela a ideologia modernista e, ao mesmo tempo, realiza exposições de sua estética, de um lado promovendo a exumação de passagens vividas pelo grupo do *Café Estrela* ou exibindo as correspondências com Mário de Andrade, e de outro demonstrando ao leitor que mitos e heróis foram imaginados para legitimar a ideia de nação proposta pelo movimento de vanguarda.

Maria Zilda Cury (1998) endossa os vínculos entre esse projeto e a intensa atuação dos modernistas nos jornais da época, entendidos como um meio privilegiado para ir construindo consenso em trono de um novo repertório de valores. O jornal, não por acaso, é o suporte original das crônicas e demais gêneros de textos breves reunidos por Drummond no seu primeiro volume em prosa, que, em certa medida, parece monumentalizar e ressignificar o que eram originalmente textos de intervenção, com os

⁴⁴ ANDRADE, 2011, p. 236

⁴⁵ ANDRADE, 2011, p. 236

quais procurava disseminar os valores modernistas junto à conservadora sociedade mineira da década de 20.

A despeito de o jornal estampar a transcrição de poemas e crônicas de comentários sobre o lançamento de novos livros e revistas, a atividade literária em si mesma não era o seu ponto forte. O periódico, no entanto, vai compondo o clima cultural que propicia as mudanças de cunho amplo no campo geral das artes e específico da literatura [...] É marcante o modo como se encara, com frequência, a literatura como sorriso da sociedade como distração para os leitores, uma sorte de abstração das coisas verdadeiramente sérias da vida [...] procura-se delimitar para o literário o espaço reservado à chamada crônica mundana, que estampa notícias que vão do político passando pelo cotidiano, até curiosidades e religião (CURY, 1998, p. 85).

O fragmento acima endossa a definição da crônica como um gênero comprometido com o presente, traço que pode gerar um certo contraste com o efeito monumentalizador da sua inscrição em livro, que nesse aspecto implicaria também uma mudança de status, comparável à do objeto que de repente é considerado digno de ser incorporado à coleção de um museu. Na teorização de Maria Zilda, a ênfase recai antes sobre o papel desses textos de ocasião sobre a remodelagem da memória coletiva dos seus leitores, destacando o modo como, ao se apropriar da efemeridade do dispositivo jornal, o grupo de Drummond se servia desse meio como um espaço de militância, a partir do qual se tentava intervir no presente criticando os padrões estéticos em vigor e defendendo outros, sintonizados com as propostas de renovação do Modernismo paulista, de maior projeção naquele momento. Antonio Candido (2006) aponta a crônica em seus estudos sobre a ruptura proposta pelo Modernismo brasileiro, ao lado do ensaio histórico, como um gênero propício para tratar de assuntos relacionados ao meio, à raça e à história nacional, incorporando à literatura temas como a mestiçagem, a malandragem e os contrastes da vida moderna ainda não contemplados na literatura em função da predominância de uma linha academicista – um processo que será por ele denominado de desrecalque localista⁴⁶, num texto célebre, em que propõe uma genial contraposição entre o modernismo brasileiro e o europeu, ao mostrar como os elementos mais exóticos e estranhos empregados por Picasso e Tzara pareciam estar quase ao alcance da mão para os homens de 22, que só precisavam olhar para o lado para “redescobrir” a África. Esta nova forma de recepção, que reintegra no fazer literário a dissonância constitutiva da experiência moderna e ao mesmo tempo se propõe a organizá-la na forma de algo que seja ao mesmo tempo partilhável e reprodutível, meta que implica também a

⁴⁶ CANDIDO, 2006, p.129

apropriação de dispositivos institucionais como os citados, coadunando a agilidade da imprensa à memória de longo prazo do museu, é o grande ponto de articulação do nosso estudo de *Confissões de Minas*; livro que pode ser visto como uma instável zona de convergência entre essas duas temporalidades distintas, tendo exatamente a busca de um ponto de equilíbrio entre o instável e o duradouro. Essa nova compreensão de temporalidade, que tende converter o descontínuo e o choque em elementos estruturais do fazer artístico, ganha uma cristalização muito poderosa na montagem de fragmentos que constitui *Confissões de Minas*, produzindo também um curioso efeito de sincronia entre textos à primeira vista heterogêneos, mas que parecem começar a ricochetear uns sobre os outros tão logo reunidos em livro, quase como se fossem cenas distintas de um mesmo filme-ensaio. Mais uma vez, é uma ambiguidade muito bem definida pelo texto de Gadamer, que dá conta muito bem da sensação de crise associado aos processos de transformação de valores:

[...] quando a vida sofre suas transformações mais tumultuadas, como em tempos revolucionários, em meio a suposta mudança de todas as coisas conserva-se muito mais do que era antigo do que se poderia crer, integrando-se com o novo uma a nova forma de validade. Em todo caso, a conservação representa uma conduta tão livre como a destruição e a inovação (GADAMER, 1997, p. 423).

Embora tenha um foco muito mais genérico que o nosso, a passagem de Gadamer resume muito bem algumas das tensões confrontadas e deflagradas pela semana de 22, fornecendo também um gancho para a retomada de algumas decisivas formulações de João Luiz Lafetá, em seu clássico *1930: a crítica e o modernismo*, livro praticamente incortornável em todas as discussões sobre o período. Tendo como fio condutor a tensão entre o que chama de projeto estético e projeto ideológico – cifras para a busca da inovação e para o interesse renovado pela realidade brasileira –, o livro de Lafetá mostra como, no Modernismo, as obras mais bem sucedidas eram exatamente as que conseguiam equilibrar essas duas demandas, unindo o desejo de sintonizar a arte brasileira à vanguarda europeia à vontade de entender melhor as mazelas nacionais, projeto muito bem exemplificado na obra de Mário de Andrade, que será também uma das referências basilares do primeiro Drummond.

Confrontando o legado de Mário às obras claramente muito mais conservadoras de nomes como Agripino Grieco, Tristão de Ataíde e Octavio de Faria, Lafetá reflete sobre a tensão envolvida pela renovação estética, voltada para a transformação da linguagem, mostrando como, nos autores mais relevantes das décadas de 20 e 30, esse interesse pela

pesquisa formal não pode ser de modo algum desvinculado de implicações ideológicas, já que se propõe como uma crítica à linguagem tradicional, que bloqueava uma confrontação mais aberta com esse “luxo de antagonismos” que é a realidade brasileira. De acordo com o crítico, e poucos textos são mais exemplificativos disso que os desabusados manifestos de Mário, como o “Prefácio interessantíssimo” e “A escrava que não era Isaura”, “investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo”.

No entanto, à medida que torna-se hegemônica, a transformação linguística acaba tornando-se também vetor de consolidação de uma nova tradição, traço que realça muito bem o aspecto por assim dizer mais construtivo do Modernismo brasileiro, de que dá testemunho por exemplo a constante preocupação de Mário com temas do folclore e com a noção de patrimônio histórico, elementos que reverberam também no livro-museu de Drummond, que, mesmo sem ser abordado por Lafetá, pode ser visto também como um outro forte endosso para a lucidez de sua formulação, ao combinar o interesse pelo passado com a vontade de intervir de forma inovadora sobre o presente, construindo uma espécie de paideuma fragmentário da identidade brasileira, no qual o indivíduo ecoa o coletivo e vice versa.

2.2. Repositório drummondiano

A partir do conceito de museu centrado na noção de arquivo e reordenação histórica, reconhecemos em *Confissões de Minas* os recortes que mais evidenciam a metáfora “livro-museu” endossando a proposta modernista de produzir arte via processo de montagem, “ técnica (que) “parece atuar de modo direto sobre o processo de composição, reatualizando os textos, dando-lhe sobrevida.”⁴⁷ É desta forma que atuam os elaboradores da “linguagem de todos os instantes”⁴⁸ afirmado pelo prosador no prefácio de *Confissões de Minas*, no qual já é possível reconhecer características do museu como a função de conservação e preservação da memória, quando o autor acrescenta que “há uma necessidade humana de que não somente se faça boa prosa como também de que nela se incorpore o tempo”.⁴⁹

⁴⁷ ANDRADE, 2011, p.323

⁴⁸ ANDRADE, 2011, p. 11

⁴⁹ ANDRADE, 2011, p.11

No primeiro capítulo “Três poetas românticos” não são raros os exemplos de simultaneidade entre pontos diferentes do passado em que Drummond se refere a escritores de gerações distintas, assim como reproduz em suas crônicas as poesias de tempos desencontrados, fazendo-as dialogar umas com a outras.

O que se discute nas notas de edição sobre este capítulo é o resgate dos românticos por parte de Drummond através da seleção dos temas mais trabalhados pelo itabirano, tendo como destaque a solidão reconhecida pelo poeta mineiro em Fagundes Varela, a quem Drummond denomina “solitário imperfeito” por procurar a clausura de “alma deserta” e não sentir a solidão em meio à multidão como o modernista. De acordo com Antonio Candido: “... para ele (Drummond) não é necessário o silêncio dos desertos...Ele, nessa cidade do Rio “[...] é capaz de atingir a perfeita solidão.⁵⁰ O autor-escritor explora também na ficção de “O Escritor nasce e morre”⁵¹ a solidão niilista que acaba conectando crônicas de capítulos no livro, quando se lê:”

A maior ou menor gordura dos homens, a sua maior ou menor fome não me preocupavam. Sabia que os homens existem, que viver não é fácil, que para mim próprio viver não era fácil, mas nada disso contaminava os meus escritos [...] (ANDRADE, 2011, p.171).

Esta é a solidão não influenciada pela exterioridade, a solidão da indiferença que não intervem no trabalho intelectual, em contrapartida, é a mesma incapacidade do poeta em participar dos acontecimentos simultâneos de uma grande cidade representada em “O cotovelo dói”⁵², e que se inscreve em *Confissões de Minas* obliquamente, tanto retomando os poetas da geração anterior quanto remontando a imagem do contato com os outros modernistas em seu museu da memória. A solidão do Drummond burocrata é abordada também na biografia escrita por José Maria Cançado, que reconstrói imagens do itabirano deslocado à metrópole

[...] disparando por um corredor invisível que parecia só seu” e “ que não esbarrava em ninguém”...Ou então esperando na fila de ônibus para Copacabana, de volta para a sua casa na Joaquim Nabuco (era comum nessas horas ele fingir que não tinha estabelecido contato visual com a pessoa que se aproximava, enfiando os olhos num livro e num jornal [...] (CANÇADO, p.221).

⁵⁰ ANDRADE, 2011, p.228

⁵¹ ANDRADE, 2011, p.171

⁵² ANDRADE, 2011, p.218

No museu de Drummond, como denominamos suas confissões nas entrelinhas ao se referir aos outros, os biografemas⁵³ do poeta de Itabira residente no Rio de Janeiro, geram um efeito de curto circuito sobre seus comentários sobre Varela. São indícios da “solidão niilista” do funcionário público envolvido pela opressão da personalidade dos cosmopolitas – relatado por este trecho de José Maria Cançado -, e ao mesmo tempo, da sensibilidade moderna do poeta, cujo *gauchismo* o faz declarar: “só Deus sabe como me é difícil dirigir a palavra a um desconhecido, de qualquer idade, em qualquer situação”, reforçando a persona do primeiro Drummond como um típico mineiro provinciano e introvertido, e na mesma tacada possibilitando um ponto de contato com os poetas do século XIX. O tema da solidão configura-se, logo, como o grande elo de continuidade do Romantismo no Modernismo, o que reforça certas considerações de Lafetá e Candido sobre o vínculos entre vanguarda e tradição no Modernismo brasileiro.

O compilador acomoda na mesma estante Fagundes Varela, Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias promovendo um paralelismo tanto na perspectiva geral do capítulo, quanto, especificamente, em cada crônica. Em “Fagundes Varela, solitário imperfeito”, além de aproximar o Modernismo ao Romantismo pelo tema da solidão tratado anteriormente, Drummond elabora o seguinte alinhamento:

Álvares de Azevedo havia morrido já há nove anos, quando o moço Fagundes Varela declarava ter a alma deserta, numa casa deserta. Estamos em 1861. Junqueira Freire: morto há seis anos. Casimiro de Abreu: morto há um ano. Castro Alves é apenas um menino baiano que faz sonetos em homenagem ao diretor do colégio; tem quatorze anos e Varela ignora-o. Machado de Assis tem 22 anos e sua lira hesita ainda entre a grandiloquência e a discrição: esse mulato tão sutil e exigente, a essa época, poetava sobre Mont’Alverne, chamando-o de “régio crânio”. Não pode interessar a Varela, que sendo mais moço já avançara mais em poesia. Apenas um grande poeta está vivo e agindo, Gonçalves Dias. Tem 41 anos e é enorme, como acentua José Veríssimo, sua “ação de presença” sobre Varela” (ANDRADE, 2011, p. 19).

Esta crônica gera um efeito de sincronia entre o novo e o velho; os personagens mortos e vivos justapostos no mesmo texto, o que instaura uma gadameriana “fusão de horizontes” entre as duas épocas, sobrepondo a matéria do enunciado ao presente da enunciação, e estabelecendo assim um curioso ponto de interseção entre Drummond e as preocupações dos românticos, como se o autor visse nos jovens poetas mortos um eco diferido de si mesmo, tendo sempre como fio condutor o tema da desadaptação em

⁵³ BARTHES, 1990

face da realidade. Na mesma crônica, ao narrar as percepções do poeta Varela, Drummond acaba desdobrando também uma observação do prefácio, ao realçar a linha de continuidade entre os poetas: “...Varela chora o ‘tímido Abreu’, ‘Aureliano Lessa’, o desditoso, Basílio da Gama, grande no nome, nas desditas grande”.⁵⁴ O que chama a atenção neste trecho é a literatura como fonte de formação da tradição - a propalada característica do Modernismo brasileiro em sua busca de construção de identidade, aspecto depois retomado por Antonio Candido na metáfora da “transmissão de tocha”, na “Formação da Literatura Brasileira” . Na crônica “No jardim público de Casimiro”, Drummond realiza outra astuta fusão de horizontes com a perspectiva do poeta romântico, cujo “viril desencanto” não deixa de soar quase como uma variante malfadada da própria persona esquiva e encaramujada do autor do texto:

O Casimiro que a morte aos 21 anos não deixou nos revelasse toda a sua amarga fisionomia, e que de bom grado, colocaríamos ao lado de Fagundes Varela no viril desencanto que assegura a este outro poeta fluminense um lugar à parte entre os nossos românticos (ANDRADE, 2011, p. 36).

Na aproximação feita por Drummond entre Casimiro de Abreu e Fagundes Varela, a confluência é o desencanto de ambos, elo de continuidade que tem também repercussões sobre os dilemas do presente, ao destacar a situação heterodoxa de ambos no conjunto do Romantismo brasileiro.

Em “O sorriso de Gonçalves Dias”, tendo como foco um nome que está exatamente nos antípodas de Varela por sua exaltação indianista, podemos encontrar também um interessante retrato do conflito do poeta com os poderes constituídos, num trecho onde o signo “museu” aparece claramente investido de uma conotação negativa, o que pode até gerar uma certa discrepância com a postura aqui defendida:

Em um exemplar d’Os Timbiras, edição de Leipzig, 1857, pertencente à Biblioteca Nacional alguém escreveu a lápis-tinta: “Versos duros, malferindo os ouvidos”. Este comentário anônimo será uma paga injusta ao esforço do poeta que tanto se afadigou na composição do trabalho dedicado “à majestade do muito alto e muito poderoso príncipe o Sr. D. Pedro II, imperador constitucional e defensor perpétuo do Brasil”. Mas deve lembrar aos que se entregam a exercícios idênticos quanto é inviável a poesia dos institutos históricos, elaborada friamente pela inteligência, traindo a erudição e o didatismo e constituindo-se em peça de museu, diante da qual a nossa admiração respeitosa se inclina, mas a sensibilidade não se entrega” (ANDRADE, 2011, p.37).

⁵⁴ ANDRADE, 2011, p. 19

Neste trecho, Drummond coloca em evidência o elemento de rotinização embutido na transformação da poesia em mero instrumento de endosso de uma identidade prévia, o que implicaria o inevitável sacrifício de sua dimensão estética; traço que, como bem mostrou Lafetá, encontra-se sempre em equilíbrio com a inquietação política nas obras mais significativas do modernismo. No entanto, longe de constituir propriamente uma contradição, essa desconfiança em relação à institucionalização da arte – exemplificada na tomada de distância em face a um poesia que endossa de forma acrítica o poder constituído – exemplifica muito bem a complexidade e ambivalência da postura de Drummond, ao destacar como, em Gonçalves Dias, a adoção de um ponto de vista ufanista e pouco individualizado termina sacrificando a eficácia da sua poesia; um elemento que pode ser visto quase como uma crítica de viés ao nacionalismo pragmático de Mário de Andrade. Se pensado como uma alegoria das relações entre o poeta e o Estado, tendo como eixo a noção de que a literatura brasileira sofre de um déficit de autonomia por estar sempre comprometida com a política, esta crônica revela a experiência ambivalente do funcionário público cúmplice do aparelho estatal, e parece constituir um recuo crítico em relação ao tom engajado do prefácio, em que o autor parece também descomprometer-se de muito do que dirá depois, ao enfatizar a condição ainda “no meio do caminho” dos textos que compilou.

Nesta ambivalência do poeta e burocrata já havia um Carlos Drummond de Andrade que migrara do *gauchismo* e introversão ao modernista que se esquivou da solidão dando lugar ao *sentimento de mundo*, de *mãos dadas* aos rapazes do “Café Estrela, salvando-se do “fascismo intelectual” relatado por Lauro Escorel como a inclinação ao isolamento que faz um indivíduo negar os demais homens. Este Drummond integrado ao outros intelectuais – e mais próximo da profissão de fé do prefácio – é representado claramente no museu *Confissões de Minas* no capítulo “Na rua com os homens”, estruturado de forma análoga à ordenação dos poetas românticos, mas tendo agora como foco os companheiros de geração de Drummond, começando pelos precocemente mortos, como é o que se vê em “Recordação de Alberto Campos”:

Um recuo de dez anos projeta no presente esse grupo que em 1923 procurava o caminho, e no qual a presença está agindo que dele operava como um elemento de crítica vivaz e mordente. Abgar Renault, Gustavo Capanema, Emílio Moura, Milton Campos, Pedro Nava, Mario Casassanta, Martins de Almeida, Gabriel Passos, e outros mais episódicos, descompunham e recompunham o espetáculo humano e preparavam materiais de cultura. Mas não éramos felizes. Fomos as primeiras vítimas da nossa própria ironia, e,

impiedosos com o próximo, não nos perdoávamos a nós mesmos nenhuma fragilidade (ANDRADE, 2011, p. 50).

Drummond destaca nesta crônica o efeito de re-significação do passado ao comentar que “um recuo de dez anos projeta no presente esse grupo...”⁵⁵ Na verdade, a narrativa memorialística é que realiza o alinhamento deste grupo descartando as “aberturas históricas” (GADAMER, 1997, p.47) que constituem a marca registrada de uma geração e ao mesmo tempo destacando a impressão de uniformidade que a tomada de distância produz, e de que dá testemunho também o uso massivo da primeira pessoa do plural no trecho acima, caminhando no sentido de realçar o traço de unidade entre todos os nomes próprios citados. Ao enumerar os rapazes modernistas, o prosador coloca em evidência nomes de destaque do movimento de vanguarda, legitimando junto aos leitores a noção de uma identidade coletiva deste grupo, que é como que formulada e produzida retroativamente pelo texto memorialístico. Na perspectiva da memória social teorizada por Connerton (1999), também encontramos pontos de contato com a ênfase sobre o aspecto performativo e artificial da memória do grupo, partindo do princípio de que “as imagens do passado legitimam geralmente uma ordem social presente. É uma regra implícita pressupor uma memória partilhada entre os participantes em qualquer ordem social”⁵⁶. No caso do grupo modernista de Drummond, porém, o que aparece nas pessoas comuns como uma herança semi-inconsciente toma a forma de uma sensação de desconforto meio indefinível, sintoma de uma desconexão entre o grupo e os valores do presente. Em outro trecho, porém, esse mesmo mal estar recebe uma figuração bem mais carnalizada e pitoresca, marcando também uma tomada de distância em relação ao pathos trágico dos românticos e, ato contínuo, conferindo um grande poder de evocação à prosa de Drummond, que parece quase emprestar uma dimensão mítica aos lugares aparentemente tão prosaicos frequentados pelo grupo:

Belo Horizonte, 1931 – A passagem de Ascânio Lopes pela rua da Bahia é o único capítulo da sua vida que eu conheço, e esse capítulo me enche de saudade.” [...] Era ainda naquele tempo (bom tempo) em que se tomava cerveja e café com leite na Confeitara Estrela. Entre dez e onze horas, o pessoal ia aparecendo e distribuindo-se pelas mesinhas de mármore. Discutia-se política e literatura, contavam-se histórias pornográficas e diziam-se besteiras, puras e simples besteiras, angelicamente, até se fechar a última porta [...]” (ANDRADE, 2011, pp. 51,52).

⁵⁵ ANDRADE, 2011, p. 50

⁵⁶ CONNERTON, 1999, p. 03

Tendo como ponto de partida a homenagem a outro amigo morto, esse fragmento representa claramente o ambiente de convivência dos modernistas, com suas referências ao “Café Estrela” na rua da Bahia, além da deliciosa evocação das traquinagens dos jovens modernistas, que passa completamente ao largo de qualquer acento solene, e parece não se levar muito a sério, ao melhor estilo Oswald. É um tom bastante diferente daquele empregado no texto dedicado a Mário, “Suas Cartas”, quando, ao recuperar a memória de seu grande tutor, Drummond parece construir uma espécie de romance de formação em miniatura, que contrasta com a aparente sem cerimônia dos trechos sobre o Café Estrela, ao incorporar uma série de excertos das cartas do autor de Macunaíma;

Somos Dante e Baudelaire, somos Balzac e Dostoiévski. Com o tempo, despregamo-nos desses personagens monstruosos, caímos numa mediocridade vivida e suportável, reenquadramo-nos no plano estático, sem constelações, sem agapantos indescritíveis, sem bicicletas de fogo... Mas eu sustento que o pior literato de vinte anos ainda é um homem maravilhoso, e eu o invejo, o amo e o respeito, absolutamente sem crítica (ANDRADE, 2011, p.71).

Permitindo ver com muito mais clareza as linhas de força do jovem Drummond, esse comentário de Mário aparece quase uma lição prática de antropofagia, ao mesmo tempo em que realça a superioridade dos jovens em face do peso da tradição, apontando também para os efeitos conformistas do amadurecimento. De certo modo, é um trecho que serve também de endosso ao furor experimental da geração mais jovem, revelando o elemento libertário dessa aparente imaturidade. Funcionando como um retrato fragmentário de Mário de Andrade, uma das grandes qualidades do capítulo está exatamente no efeito de totalização provocado pelas citações intercaladas, que além de comporem uma bela sinopse póstuma do poeta mais velho, operam também como uma excelente síntese do comprometimento dos modernistas com a construção de uma identidade nacional, como fica aliás bastante evidente no trecho abaixo :

[...] Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublimelme. E nos dá felicidade” (ANDRADE, 2011, p. 77).

Com seu tom melodramático e sacrificial, este fragmento exemplifica muito bem a conexão entre vanguarda e política no Modernismo brasileiro, endossando também a conhecida observação de Antonio Candido sobre o caráter empenhado da nossa literatura. Num momento posterior, a importância crucial de Mário será retomada ainda na entrevista concedida por Drummond a Maria Zilda Cury, quando este destaca o

elemento construtivo da atuação do poeta, num trecho que o coloca claramente como o nome central da literatura do período.

[...] tivemos a sorte de nos aproximar de Mário de Andrade, que era realmente uma figura excepcional sob todos os aspectos. Não há dúvida, foi a grande figura do Modernismo brasileiro. Não só ele procurava inovar, como também tinha interesse em aprofundar o conhecimento da matéria literária, da estética literária (DRUMMOND, 1985, apud, CURY, 1985, p.143).

Seja ideológica, seja artisticamente, Mário de Andrade foi a grande porta de entrada de Drummond no projeto modernista, papel evidente desde o confronto de opiniões entre o poeta paulista e o mineiro sobre os sintagmas “na estação” e “à estação” do poema “Nota Social”, até a ruptura às formas canônicas na composição de “No Meio do Caminho”, com sua ousada incorporação da fala coloquial ao lado da citação de Dante. Elemento central na autobiografia de Drummond, por ser aquele que o libertou em definitivo da sua francofilia inicial, conclamado-o a transformar em matéria literária a realidade literária, é interessante notar como o tom de urgência da fala de Mário sobre a necessidade de “dar uma alma ao Brasil” permite reler com outros olhos a dicção exaltada do prefácio de *Confissões de Minas*, talvez o momento em que Drummond mais se aproxima do pragmatismo do seu mestre, que, em seu momento mais infeliz, chegou a inclusive dizer que “... é preciso evitar Mallarmé”. Nesse caso, porém, felizmente, não se pode dizer que a recomendação tenha sido seguida por Drummond no livro que analisamos, um livro cuja força passa exatamente pela capacidade de manter um trânsito contínuo entre o cotidiano e a tradição literária, com direito até a momentos bastante herméticos, e outros em que, a pretexto de discutir temas contingentes, Drummond vai adicionando novos capítulos à sua pequena autobiografia cubista. É o que se vê, por exemplo, em “Poesia e utilidade de Simões dos Reis”, quando, ao descrever o trabalho do bibliógrafo sergipano Simões dos Reis, Drummond parece também falar de sua própria labuta como funcionário público exemplar que era:

... Na vida de Antonio Simões dos Reis, o próprio Antonio Simões dos Reis nada significa. A única coisa que conta é o livro [...] Já se está vendo o valor de repositório, o valor de enciclopédia viva que encerra esse homem, que o ministro Gustavo Capanema soube aproveitar para pesquisas a fundo num oceano de livros, jornais, revistas e processos burocráticos. Renunciando às veleidades de autor, no sentido de criador, consome o melhor de si na coleta dos materiais que irão documentar e estruturar a obra alheia[...] Poesia e utilidade de Simões dos Reis, o homem que está sempre maquinando a caça a um alfarrábio roído de bichos, que se embriaga com a descoberta de um pseudônimo colonial, e que publica todas as suas caçadas e orgias bibliotecárias[...]

(ANDRADE, 2011, p. 91, 94).

Ao descrever o arquivo de Simões dos Reis como um repositório de fragmentos, Drummond parece falar também de si mesmo e de seu próprio livro memorialístico, instaurando uma conexão inusitada entre a função do burocrata e o trabalho literário, que, em contraste marcado com o culto do eu romântico, aparece no trecho acima como uma espécie de reorganização contínua de uma matéria prima, quase como um Marcel Broodthaers *avant la lettre*. Em outro recorte da mesma crônica, o prosador acrescenta um comentário precioso sobre as vertigens latentes na dinâmica museal, que parece às vezes muito próxima de um jogo de caixas chinesas:

É como se entrasse numa galeria subterrânea, que conduzisse a outra galeria, que por sua vez conduzisse a outra galeria, que por sua vez [...] Uma soma de sumas, que excede as possibilidades do meu campo de atenção, e que me conduz a um país alucinante de espelhos multiplicados ao infinito... (ANDRADE, 2011, p. 94).

Afinal, o trabalho de Simões dos Reis é o de seleção que estabelece uma lógica como o livro de Drummond, ou trata-se apenas de acúmulo de informações? Embora essa pergunta não receba uma resposta explícita, não há dúvida de que, falando do colega de trabalho burocrático, Drummond não deixa de fornecer uma pista valiosa para o entendimento do seu livro. Também encontramos no prefácio a José Boadella Garrós intitulado “Boadella entre elefantes”, outro comentário que coloca autobibliograficamente em realce essa função de arquivista, quase como numa piscada de olho:

Uma arquitetura musical se ergue, criando o livro, que o poeta quis rigoroso e cruel, rico de secretas associações, ligado ao tempo [...] Boadella transfere a cada um dos elefantes um pouco de sua multifária substância: confia-lhe um segredo, uma descoberta, um espasmo [...] Todos são Boadella, mas o poeta se compraz em conservá-los sob a espécie elefantina, bichos poderosos e ignorantes de sua força, boiando numa atmosfera de lirismo irresponsável, em que o mundo, coisas, elefantes e problemas se dissolvem, se recompõem, manipulados por um criador caprichoso, que só despreza as regras do jogo porque as conhece de sobra... (ANDRADE, 2011, p. 111).

Este fragmento está repleto de termos que tendem a reforçar a pertinência do topos do museu, uma vez que, ao apresentar o livro de Boadella, Drummond refere-se à associação, transferência, conservação, recomposição e manipulação, o que vai ao encontro do remanejamento daquilo que a história oferece e que no museu é homogeneizado e apaziguado. Esta regra da homogeneização e simultaneidade é perceptível no alinhamento de *Vila de Utopia* e *Viagem de Sabará* no mesmo capítulo-

título “Confissões de Minas”, fazendo esses textos operarem como perfeitos opostos simétricos um do outro, tendo exatamente como fio condutor a experiência urbana, primeiro tomando como foco a modernização de Itabira e depois detendo-se sobre a beleza discreta e sóbria daquela que é a menos monumental das cidades históricas mineiras. Gerando com isso um efeito de emparelhamento entre tempos e objetos diversos – mas não incomensuráveis – essa operação parece casar-se muito bem com o seguinte comentário de Poulot sobre o museu. :

Capturado em sua história, o museu materializa o espaço de espoliação, intercâmbio, citação e reescrita em que os objetos se inscrevem de um contexto para outro e trocam, se necessário, de denominação, dependendo de quem os possui, expõe ou empresta [...] O estatuto de peça de museu é uma fase terminal da biografia das coisas, a alternativa à eliminação sob a forma de fragmentos e outros detritos [...] o museu dá testemunho dos vestígios deixados por outras coleções – precedentes ou concorrentes -, por outras encenações ou por outras apropriações [...] nas quais os objetos ressoavam de uma forma diferente: é a partir dessa distância que ele constrói ideologias do objeto (POULOT, 2013, p. 131).

Destacando a ambiguidade e os efeitos de distanciamento que a museificação provoca, esse trecho casa-se como uma luva ao efeito produzido pelo livro de Drummond, que é tanto uma tentativa de resgatar e reanimar o que estava morto quanto um dispositivo capaz de instaurar conexões inusitadas entre os fragmentos que reúne, investindo também novas camadas de sentido sobre tais fragmentos. Por outro lado, ao mostrar a conexão entre museu e detrito, e enfatizar o caráter muitas vezes ad hoc de cada série e/ou coleção, o comentário de Poulot permite-nos também reconhecer o elemento de montagem do livro de Drummond, marcado por uma oscilação constante entre, de um lado, a necessidade de intervir sobre o presente e, de outro, conferir estatuto canônico a elementos antes subestimados do seu próprio cotidiano, como fica bem evidente nas sua reconsideração de Sabará, que é quase como um bolsão de passado colado a Belo Horizonte.

Nessa mesma seção da qual Drummond retira o título do livro, esse gosto por reunir e alinhar coisas heterogêneas se manifesta ainda na crônica “Teatro daquele tempo”, quando começando com um uso bem proustiano do passado imperfeito, Drummond termina com giro de autoironia que puxa completamente o chão do leitor, num registro comparável aos efeitos de antíclimax dos últimos versos de poemas como “O sobrevivente” ou “Cidadezinha qualquer”. Sem implicar propriamente uma contradição, é um giro que dá bem a medida da complexidade do olhar drummondiano, que às vezes

parece derrubar com um das mãos aquilo que constrói com a outra, casando a busca modernista por uma “um passado novo em folha” com a consciência de um abismo intransponível nos separando do passado, correndo de par ainda à percepção do inevitável elemento mítico e (auto) mistificador dessa busca de pontos de referência que deem respaldo ao presente. Nada a espantar, assim, que, num todo que tem exatamente no contraste seu elemento motor, o texto dedicado a Sabará parece abandonar, em muitos trechos, qualquer reserva de ironia, para tratar a cidade quase como se fosse um ser vivo, com prosopopeias que instauram um poderoso espelhamento entre a cidade e certas características normalmente associadas à identidade mineira, como a circunspeção e a reticência:

Há, é certo, os lugares históricos e os pseudo-históricos, que a memória vaidosa do povo indica ao viajante boquiaberto (todo viajante é boquiaberto por definição). Mas não são eles em Sabará que nos despertam a melhor emoção; a melhor emoção, a mais cheia de pudor e a mais profunda é para certas formas de beleza que o homem e o tempo criaram e vão destruindo de parceria; certas igrejas que envelheceram caladas e orgulhosas no seu incomparável silêncio; certos becos; certas ruas tristes e tortas por onde ninguém passa, nem a saudade deste chafariz, com uma cruz e uma data, como um túmulo; a sucessão dos Passos; muros em ruína mesmo, sem literatura, inteiramente acabados; tudo o que no passado não é nem epopeia nem romance nem anedota; o que é arte...” (ANDRADE, 2011, p. 132).

“A menos interessante das cidades mineiras”⁵⁷ leva Drummond a compará-la a outras “cidades museus” onde procede a elevação das igrejas, ruelas e becos à qualidade de objetos históricos, preservados. Este elogio de Sabará, ao descobrir uma surpreendente qualidade estética na cidade meio em ruínas, é uma boa ilustração do modo como os modernistas transformam as cidades históricas em emblemas de identidade, ao mesmo tempo em que aponta também de viés para a própria dicção taciturna de Drummond, gerando um interessante quiasmo entre o poeta e a cidade, sem que se saiba mais ao certo o que veio antes do quê: se foi o poeta que incorporou o lado sorumbático da cidade, ou se é esta que funciona como projeção de características.

Na seção “Quase Histórias”, a crônica “Um escritor nasce e morre” expande e complexifica ainda mais esse elemento autobiográfico, fazendo com que traços do poeta sejam agora retomados na figuração de uma terceira pessoa ficcional, que é um pouco como o próprio Drummond se vendo do além-túmulo. Nesse sentido, ao retomar de forma refratada muitos dos temas de livros como “Brejo das almas” e “José”, o texto

⁵⁷ ANDRADE, 2011, p. 129. w

gera outra interessante simetria com o eu lírico drummondiano, que aparece assombrando a construção dessa personagem nascida na pequena cidade de Turmalinas – “ *com o progresso a cinquenta quilômetro de distância e galinhas ciscando nas ruas*”- ⁵⁸, de onde se extrai minério de ferro, cenário do jovem Juquita, introspectivo que se transfere à capital, infiltrando-se na imprensa até o despontamento literário. Nesta narrativa há, portanto, ecos inequívocos de traços associados ao Drummond *gauche*, que parece nesse momento reescrever a própria vida em chave de ficção, como deixa clara a referência à aliança com um grupo de intelectuais que compartilhava a mesma solidão:

[...] E escrevia. Rente ao meu ombro, outros rapazes faziam o mesmo [...] Eu perseguia o mito literário, implacavelmente, mas sem fé. Nunca meus poemas foram mais belos, meus contos e crônicas mais fascinantes do que nesse tempo de crescente solidão, Solidão, solidão...Era só o que havia em torno de mim, dentro de mim. Era como se morasse numa cidade que, pouco a pouco, fosse ficando deserta. Algum tempo mais, e não haveria ninguém para dirigir os sinais luminosos nas esquinas, para dar corda aos relógios, velocidade aos bondes, carne, pão e fruta às casas [...] (ANDRADE, 2011, p.171, 173).

A leitura deste trecho retoma o tema da solidão já explorada na primeira seção do livro – o aspecto que liga o romantismo ao modernismo, ressalvadas as mudanças de cenário de cada estilo: enquanto o primeiro trata do confinamento de Varela, afastado do convívio humano nos grotões do interior, o trecho acima prefere destacar a simultaneidade entre solidão e multidão das grandes cidades – um tema que Drummond distribui obliquamente em sua produção poética e em toda a montagem de *Confissões de Minas*. De um lado, está o intelectual e burocrata transeunte da Esplanada do Castelo – “homem atrás dos óculos e do bigode” que parece fazer eco à “solidão niilista” da voz de Juquita, quando comenta que *a forma redonda ou quadrada do mundo me era indiferente*”. De outro, destaca-se também a dificuldade para dar conta da complexidade do presente, traduzida num “desaniminho” que lembra também os comentários de Mario sobre o caráter encaramujado do jovem poeta mineiro, elemento do qual Drummond parece tomar distanciamento a partir da construção da personagem “Juquita”, que soa quase como um exorcismo dos elementos mais negativos e disfóricos da sua personalidade; típico exemplo daquilo que Mario chamaria de “moléstia de Nabuco” do Itabirano, que relatou o nascimento do jovem escritor ficcional falando de si mesmo, assim como a própria morte do escritor na maturidade.

⁵⁸ ANDRADE, 2011, p.170

Como se vê, todos os elementos destacados acima parecem destacar a sintonia do livro com as propostas do Modernismo, que ecoará também em muitos dos textos reunidos na seção “Caderno de Notas”, reunindo peças de extensão variada, e que já não obedecem a uma organização tão explícita. A primeira vista, são textos que até se aproximam mais da concepção tradicional de crônica, misturando observações sobre fatos cotidianos com fragmentos de classificação mais incerta, e que parecem vagamente desconectados do todo, como é o caso de “Livro inútil”, e “Pontuação e poesia”. Na multiplicidade dessas figuras de caleidoscópio, que parecem ir embaralhando o sério e o cômico, e colocando em pé de igualdade a blague e a discussão erudita, está um elemento que parece corroer a impressão de unidade dos trechos anteriores, fazendo com que o livro produza, em seu final, uma certa impressão de inacabamento, que lembra um pouco um quarto de despejo no qual as coisas são empilhadas sem qualquer critério preciso. Se lida com mais calma, porém, é verdade que essa seção apresenta também uma série de ecos dos explorados no quarteto inicial, com a diferença de que, de um fragmento a outro, fica muito mais difícil determinar o que virá a seguir.

Em “Velha Casa”, por exemplo, a memória proustiana do prosador revela uma série de semelhanças com o estilo proustiano de “Vila de Utopia” em que Drummond recorda-se da Itabira do passado, tecendo a memória de infância do interior mineiro, no pretérito imperfeito. Para efeito de contraste, que destaca o aspecto anguloso e cheio de arestas dessa parte final do livro, podemos comparar esta crônica a um retrato na parede calculadamente anacrônico em meio à galeria de esquisitices abordadas em “Caderno de Notas”, com destaque para o texto sobre a casa multifuncional da modernidade:

André Maurois conta que na casa dos pais de Turguêniev, em Spasskoie, se manipulava tudo o que era necessário à vida da família. A casa era fábrica e celeiro. Como não lembrar a velha casa mineira, de que descendo, em que minha bisavó instalara oficinas e serviços diversos, e na qual se preparava tudo que se fazia mister para a vida no interior mineiro, vida aparentemente simples mas na verdade cheia de exigências da classe social em que minha família se integrava? ...” (ANDRADE, 2011, p.182, 183).

A metáfora da casa fábrica e celeiro sintetiza o gosto de Drummond pelos contrastes fortes e pelos efeitos de sobreposição inesperados, lembrando um pouco o dístico de “Explicação” sobre a “roça” e o “elevador”, traços que aparecem aí postos a serviço de um diatribe contra a “máquina de habitar” de Le Corbusier, destacando mais uma vez a atitude ambivalente do eu lírico diante da experiência moderna, que é, ao longo do livro ora satirizada, ora exaltada. No entanto, de todos os textos reunidos nessa seção, talvez

nenhum seja mais intrigante que “O livro inútil”, fragmento que, se por uma lado, dá uma bela amostra da habilidade do poeta em lidar com a obliquidade – dirigindo-se ao próprio livro que escreve como se fosse uma obra inda por fazer –, de outro, parece ir frontalmente na contracorrente do tom engajado ao prefácio, ao apontar para uma espécie de fosso de comunicação entre a poesia e o público, e colocar abertamente em xeque a habilidade da arte moderna de transmitir ou reproduzir o que quer que seja. Curiosamente, é o ponto também em que Drummond mais se aproxima de Mallarmé; o que implica também um forte recuo em relação às pregações nacionalistas de Mário, como bem destacou João Adolfo Hansen, num dos textos da fortuna crítica:

Escrever um livro inútil, que não conduzisse a nenhum caminho e não encerrasse nenhuma experiência; livro sem direção como sem motivação; livro disfarçado entre mil, e tão vazio e tão cheio de coisas (as quais ninguém jamais classificaria, falto de critério), que pudesse ser considerado escrito e não escrito, sempre foi um de meus secretos desejos (ANDRADE, 2011, p. 187).

O caráter metalinguístico deste excerto, retirado de um dos textos mais agressivos e misteriosos do livro inteiro, destaca muito bem o elemento de fragmentação do livro que estamos lendo, ao apontar também para a dificuldade de encontrar um fio condutor que ligue os eventos, peças de um todo que parece ir se construindo meio ao acaso. Em contraste com a nota dominante do prefácio, portanto, essa defesa de um livro sem direção ou motivação funciona quase como uma palinódia do apelo por assim dizer mais construtivo dos trechos em que o livro parece encampar sem ressalvas o legado de Mário, num tom que pode ser visto quase como uma antecipação da citação de Valéry que será convertida em epígrafe de “Claro enigma”, em 1951. Sem peias de romper frontalmente com o senso comum, esse trecho cria ainda um inevitável efeito de distanciamento em face ao apelo comunicativo do gênero “crônica”, que, em seus mais abalizados praticantes, como Rubem Braga e Paulo Mendes Campos, consegue produzir um efeito semelhante ao de uma conversa ao pé do ouvido com o leitor. O mesmo leitor, porém que surge nesse trecho tratado como um horizonte cada vez mais remoto, lembra um pouco o jogo de morde assopra proposto no texto de abertura de “As flores do mal” (1857), de Baudelaire.

Em compensação, no mesmo “Caderno de Notas”, a crônica “Vinte livros na Ilha”,- anteriormente publicada em “A Tribuna” e na “Folha da Manhã” respectivamente intitulada “Vinte livros e a ilha deserta” e “Vinte livros na ilha deserta” – mostra

Drummond assumindo mais uma vez o papel de curador do passado literário, enumerando e comentando os livros que mais o teriam influenciado, e fornecendo também uma espécie de desafoço ao efeito opressivo dos textos mais misantrópicos:

Reprimida a aventura, por todos os lados, o homem consola-se imaginando o que poderia acontecer-lhe se... E é então que surge a ideia de escolher, entre os livros de sua estante, os que o acompanhariam nessa excursão a um mundo diferente do seu [...] Sua solidão será povoada de formas humanas, de preocupações e interesses humanos, transportados do plano material para um outro em que eles não são menos reais. Assim, fugindo de seus semelhantes, esse homem voltará a eles, ingenuamente, pelo intermédio de vinte volumes escolhidos com dedo certo [...] (ANDRADE, 2011, p.205).

Les Confessions [Confissões], de Rousseau, Les Fleurs du mal [As flores do mal], de Baudelaire, o Adophe, de Benjamin Constant, o Journal [Diário], de Jules Renard – quatro títulos ao acaso, reunidos ao sabor de uma preferência individual, nutrida do velho leite francês [...] Isso demonstra apenas que vinte livros são um número demasiado grande e demasiado pequeno, ao mesmo tempo (ANDRADE, 2011, p.207).

Não fazendo nenhum esforço para disfarçar sua francofilia, essa enumeração de livros joga mais água no moinho de projeto da autobiografia enviesada, permitindo o acesso a nomes cruciais na formação da identidade literária de Drummond. Ao mesmo tempo, ao funcionar quase como um guia de leituras para a geração mais nova, o texto cristaliza de forma exemplar o contínuo vaivém entre passado e presente que constitui o movimento das *Confissões de Minas*, operando como um arquivo alternativo do modernismo, ao privilegiar livros que são de grande valia para o entendimento da figura individualista de Drummond. Este elo entre a formação do eu e as inscrições culturais que nele se sedimentam duplica a questão levantada anteriormente na crônica “O Sorriso de Gonçalves Dias”, ao destacar a relação não pacificada entre o eu poético e as instituições políticas, por mais que, no caso do texto sobre os livros favoritos, esse isolamento apareça quase como uma condição beatífica, pelo qual o sujeito logra se afastar dos apelos extenuantes do mundo à sua volta. Coincidência ou não, esse elogio flagrante da ilha deserta, ao mesmo tempo em que retoma o tema romântico da solidão, parece mudar totalmente a nota dominante nos textos mais participativos do livro, que convocam o poeta a abandonar seu solipsismo em favor de uma causa coletiva.

A partir desta articulação, é possível que Drummond torne-se o alvo da própria denúncia ao declarar: “[...] feição antipática do homem moderno, no seu desejo de fugir da vida social, sem perceber que ele a carrega com os próprios hábitos do seu corpo e as

necessidades do seu espírito”,⁵⁹ fragmento que sintetiza muito bem a ideia do homem como “tecido de contradições”, além de destacar a insuperável habilidade do poeta falar de si mesmo como se fosse um outro.

Seja quando explora situações do cotidiano como em “Natal USA, 1931”, seja quando adota um ponto de vista mais distanciado, como no texto do livro inútil, esse gosto por misturar coisas heterogêneas atinge sem dúvida alguma no “Caderno de Notas” o seu ponto máximo, revelando uma organização que pode ser comparada a certas observações de James Clifford em “A Experiência Etnográfica”, em que o autor aborda o surrealismo para designar a valorização, no início do século XX, da estética dos fragmentos e as justaposições, ou seja, aquilo que é precisamente a matéria prima para o processo de montagem de *Confissões de Minas* no deslocamento de textos de seus contextos funcionais. No entanto, ao passo que nos surrealistas isso parece dar margem às mais violentas incongruências, como dá testemunho a conhecida definição tomada de beleza como “o encontro de “um guarda chuva e uma máquina de costura numa mesa de cirurgia”(Lautreammont), é interessante notar como, em Drummond, o efeito centrífugo da justaposição é o tempo todo compensado pelo pendor a uma contínua confissão por pessoa interposta, manifesto tanto no excerto metalinguístico sobre o livro inútil quanto no texto sobre o poeta espanhol Garcia Lorca, em que, para além das referências sutis mas incisivas à ditadura brasileira, a descrição de um artista interessado tanto na cultura popular quanto nas investigações da vanguarda, tanto na experimentação formal quanto na sondagem da realidade, funciona de novo como uma perfeita descrição da atividade do Drummond. Um poeta que , para citar o seu adorado Montaigne, quando cita os outros é apenas para melhor dizer de si mesmo. Em boa medida, se não chega a resolver por completo o enigma do livro – prensado entre demandas e apelos muitas vezes auto-excludentes, como espero ter deixado claro no comentário dos trechos acima –, esse traço sem dúvida ajuda a entender melhor o poderoso efeito de unidade que provoca – mesmo e principalmente quando dá a impressão de abandonar um desenho arquitetônico mais evidente, como é o caso da sua seção final, em que todos os temas anteriores são acelerados, recombinaos e embaralhados.

⁵⁹ ANDRADE, 2011, p.206

2.3. Ressonâncias do museu na literatura

Os textos de *Confissões de Minas* são, como analisamos até aqui, marcados por uma forte descontinuidade e heterogeneidade, distantes de uma ideia tradicional de progressão, mas encontrando, paradoxalmente nesse fator tensão o seu sincronismo. Obviamente, se quisermos expandir mais a comparação com o museu, a organização do livro parece mais próxima de uma instalação de vanguarda do que de uma montagem estritamente cronológica, aos moldes de uma exposição tradicional; o que não significa que ela não esteja informada por uma intenção pedagógica, evidente no modo como certos temas retornam, com novas facetas, no decorrer da leitura. No entanto, na medida em que se recusa a seguir uma disposição linear, preferindo antes criar elos menos diretos entre os textos que reúne, o livro corre o risco de parecer muito mais rapsódico do que de fato é; impressão que, como tentei demonstrar nessas análises, é minimizada pela identificação de algumas linhas de força quase obsessivas, na qual o eu é um eco da nação e vice versa.

No primeiro momento, isso pode ser aproximado sem maiores dificuldades da caracterização proposta por Lafetá do modernismo, que parece dar conta muito bem do difícil equilíbrio que *Confissões de Minas* estabelece entre a busca de uma linguagem autônoma e o desejo de fazer jus às tensões do presente, em meio às quais a busca de um esteio minimamente sólido para a identidade nacional se mistura com as ansiedades geradas pela “transformação do mundo pelo fogo” aludida no prefácio. Entre um extremo e outro, porém – e aí que está talvez a grande diferença de Drummond em relação a Mário, o ponto em que este mais e melhor afirma o poder dissolvente do seu individualismo –, é preciso destacar como, ao longo do percurso aqui analisado, a sombra sempre insistente de um eu desadaptado aparece muitas vezes como o ponto de união entre os cacos heterogêneos do todo, compondo um mosaico onde, com sua característica modéstia e tom de reserva, mesmo a defesa de uma linguagem capaz de criar suas próprias regras – e não precisar portanto prestar contas a ninguém além de si mesma –, pode aparecer convenientemente disfarçada numa constatação de inutilidade.

Para citar outro autor caro a um certo surrealismo, tal constatação lembra um pouco os comentários do antropólogo Marcel Mauss sobre o potlatch, ao destacar a função não utilitária da produção artística na modernidade, e de certo modo colocar também na

berlinda as articulações de literatura e pedagogia, convertendo a primeira numa incessante leitura a contrapelo daquilo que o arquivo seleciona. Se isso implica também um recuo tático face as injunções mais imediatas dos modernistas, seja ao relevar o fundamento ficcional e precário das narrativas identitárias, seja ainda, como se vê magistralmente num texto como “O livro inútil”, ao virar completamente pelo avesso a aposta comunicativa da crônica, nunca será demais destacar como , marcando um recuo tático face ao projeto nacionalista de Mário de Andrade, o destaque conferido por Drummond à figura do eu torna-se em *Confissões de Minas* muito menos um bater em retirada da realidade do que um modo de garantir também o lastro crítico de sua prosa, pautada numa delicada combinação de proximidade e distância em face aos materiais que aborda. Um pouco como se o seu narrador estivesse ao mesmo tempo dentro e fora do mundo, tensão que tentei, de certa maneira, resumir na própria pergunta retórica que constitui o título desse trabalho, e que, a essa altura, me parece desnecessário responder de forma inequívoca. Nada a espantar, portanto, que quando dá a impressão de afastar-se do eu para dar conta do mundo objetivo – como é o que se vê, por exemplo nas descrições de cidades como Sabará e Itabira, sem mencionar o recuo até poetas de uma geração romântica, ou mesmo os comentários mais satíricos sobre as trepidações da vida moderna – a prosa ao mesmo tempo incisiva e evasiva de Drummond, em *Confissões de Minas*, esteja apenas encontrando um jeito de aproximar-se desse mesmo eu por um novo caminho.

De certo modo, nessa capacidade de retraçar seguidas vezes o modo de abordar um objeto – ao estilo de alguém que usasse sempre um ângulo distinto para aproximar-se dele – está também um dos grandes fatores responsáveis pela unidade desse suposto livro inútil, que, a exemplo das melhores obras do Modernismo, é suficientemente complexo para incluir em si mesmo a sua negação, e, com seu fascínio tanto por aquilo que fica do passado quanto por aquilo que dele se perde irremediavelmente, ser ao mesmo tempo tanto um museu quanto um mausoléu, tanto um vetor de conservação e estabilização da memória e identidade nacional como o lócus em que, a exemplo da figura de Aleijadinho na crônica sobre Sabará, estas instâncias se esgarçam e se dissolvem na mais completa fantasmagoria.

3. Considerações Finais:

Esta análise de *Confissões de Minas* explorou possibilidades de leitura que não se excluem por juízo de valor. O livro inútil como Carlos Drummond de Andrade pretendeu escrever é igualmente considerado um museu da memória em que as crônicas, notas e ensaios reorganizados pelo próprio autor formam um rico arquivo do Modernismo brasileiro. Nas tensões reveladas pelo poeta de Itabira existe um ponto em comum: a escrita de si nas memórias que falam dos outros e do cotidiano daquele recorte da primeira metade do século XX: os contrastes da modernidade, as guerras, os ruídos da cidade e a vida besta da província.

Buscamos articular Drummond à sua recepção intelectual desde a introspecção de sua primeira fase ao sentimento do mundo, período que abrange desde a preocupação com as inovações estéticas ao engajamento ideológico expressando a consciência de atraso cultural brasileiro tanto em sua dimensão amena quanto catastrófica, bem como o empenho em denunciar e transformar esta realidade. Endereços diferenciados como o do burocrata e do poeta e cronista entrelaçam-se na construção de um livro que não consegue ser vazio de experiência. As vozes dos poetas mortos colocam-se ao lado dos contemporâneos de Drummond, quando o Romantismo se converge ao Modernismo pela afinidade da solidão ou quando o compilador das *Confissões de Minas* enaltece a figura de seu tutor Mário e resgata a luz fulgurante de Lorca. No mesmo estilo, Itabira e Sabará são alinhadas contrastando a convivência do passado e do presente.

No mesmo objeto, temos a impressão de ler crônicas publicadas recentemente em que o leitor de Baudelaire pinta dores de cotovelo, edifícios e monumentos do meio urbano. Trata-se de uma evidente montagem do trabalho do *bricoleur* que se ajusta propriamente à metáfora de um livro museu – o lugar homogeneizador de peças do passado deslocadas de seu lugar original ou, mais propriamente, um livro que dá sobrevida às crônicas originalmente publicadas no efêmero suporte jornalístico. Nesta restauração, *Confissões de Minas*, em suas reedições, funciona como o retrato da memória cultural brasileira mantendo um equilíbrio entre a experiência histórica e artística.

4. Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

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

ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro, Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1993.

_____. *Poesias Completas*. 6a. Belo Horizonte:Itatiaia, 1980, v. 1.

ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.

ANDRADE, Mario de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1978.

_____. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ARRIGUCCI JR, Davi. *Enigma e Comentário: Ensaio Sobre Literatura e Experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSMANN, J. *Religión y memoria cultural: Diez estudios*. Buenos Aires: Libros de La araucária/Lilmod, 2008.

ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 5ª ed. S. Paulo: Perspectiva, 2004.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da Província do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo. Brasiliense. 1990.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Recortes*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo. Ática, 1987.

_____. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: Biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. 2. ed. Oeiras: Celta Editora, 1999.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CONRAD, Joseph. *Coração das Trevas*. Tradução: Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras: 2008.

CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. Tradução: Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DANTE ALIGHIERI. *A divina comédia: Inferno, purgatório e paraíso*. Tradução e notas de Ítalo Eugênio Mauro. Editora 34: São Paulo, 1999.

ERLL, A.; NÜNNING, A. *Onde Literatura e Memória se encontram: Para uma Abordagem Sistemática dos Conceitos de Memória usados em Estudo Literários*. Tradução de Simone Garcia de Oliveira, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 1987.

_____. A escrita de si. In: *O que é um autor?*. Lisboa: Vega, 1983.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Tradução de Flávio Paulo Meurer – Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GRAMMONT, Guiomar. *Aleijadinho e o Aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HAAL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais* / Stuart Hall; Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. let all.- Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOBBSAWM, E; RANGER, T. (Org.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Introdução. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

_____. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KOSELLEK, Reinhardt. *Futuro passado*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. – p. 305-327

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: DuasCidades, 2000.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Editora 34, 2011.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva* IN MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. S. Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Tradução de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*. São Paulo: Difel, 1979.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. In: *Projeto História*. n.10. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História PUC-SP. São Paulo, 1993.

POULOT, Dominique. *Museu e Museologia*. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. São Paulo: Ed. 34. 1995.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

WORDSWORTH, William. O olho imóvel pela força da harmonia. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

5. ANEXOS

ANEXO 1 - O LIVRO INÚTIL

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011 pp. 187 e 188

O LIVRO INÚTIL

Escrever um livro inútil, que não conduzisse a nenhum caminho e não encerrasse nenhuma experiência; livro sem direção como sem motivação; livro disfarçado entre mil, e tão vazio e tão cheio de coisas (as quais ninguém jamais classificaria, falta de critério), que pudesse ser considerado, ao mesmo tempo, escrito e não escrito, sempre foi um de meus secretos desejos.

Os dias passaram sobre esse projeto e não o fizeram mais nítido; ambições mais diretas me agitaram; nunca soube quando chegaria o tempo desse livro, e nunca senti em mim a plenitude insuportável da maturação; será hoje?

Se me disponho a escrevê-lo é porque já está feito...O mesmo seria dizer que minha vida está acabada. Quando me sinto capaz de nascer neste escasso momento e olhar com olhos ingênuos essa janela que se insere entre mim e a paisagem; ou aquela porta, que esconde um gato; ou o céu, onde passam aeroplanos postais. O homem acabado, o livro acabado continua, o livro que continua, e, sobretudo, o leitor que continua, estão insinuando como é audacioso esse projeto e como é difícil “pintar a passagem”, com o pincel que foge da minha mão, com a minha mão que se despreza do braço e navega por conta própria, sobre a crista móbil da onda, da onda que, por sua vez

ANEXO 2 – POEMA DE SETE FACES

ANDRADE, Carlos Drummond de. Poema de sete faces.
In: Nova Reunião. v. 01. 3. ed. Rio de Janeiro: Best Bolso,
2010. p. 09-10.

POEMA DE SETE FACES

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! Ser gauche na vida.
As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.
O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.
O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás do óculos e do bigode.
Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que era fraco.
Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.
Eu não devia te dizer
mas essa lua

mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

ANEXO 3 – SENTIMENTO DO MUNDO

ANDRADE. Carlos Drummond de Andrade. Carlos Drummond de Andrade. Poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p.67.

SENTIMENTO DO MUNDO

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

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

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

Quando os corpos passarem,
eu ficarei sozinho

desafiando a recordação
do sineiro, da viúva e do microscopista
que habitavam a barraca
e não foram encontrados
ao amanhecer

esse amanhecer
mais noite que a noite.

ANEXO 4 : NO MEIO DO CAMINHO

ANDRADE. Carlos Drummond de Andrade. *Carlos Drummond de Andrade. Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007

NO MEIO DO CAMINHO

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra

ANEXO 5: CIDADEZINHA QUALQUER

ANDRADE. Carlos Drummond de Andrade. Carlos Drummond de Andrade. Poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. 23

CIDADEZINHA QUALQUER

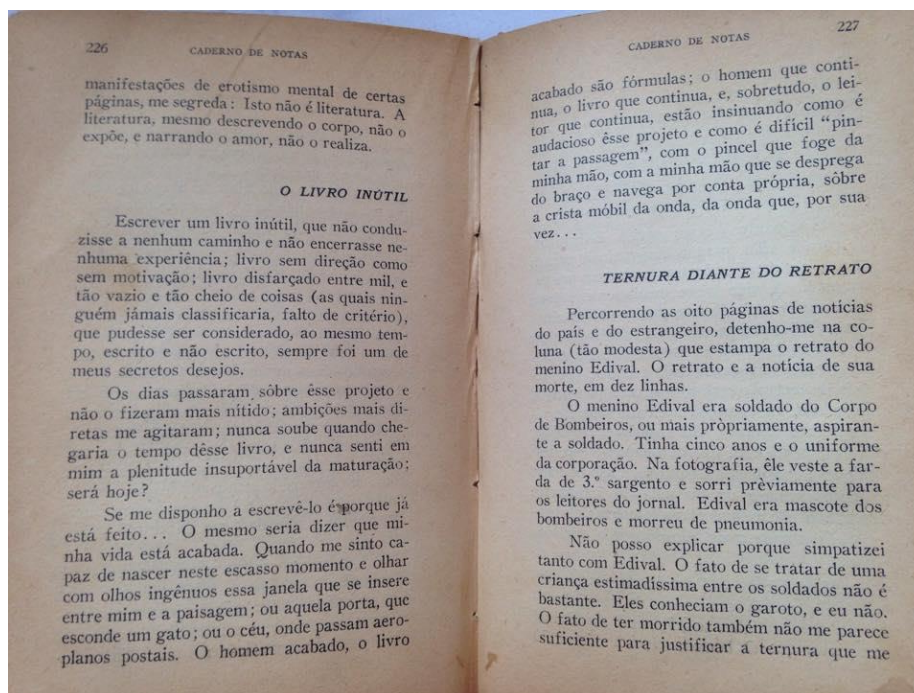
Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.

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

Eta vida besta, meu Deus.

ANEXO 6 – CÓPIA DA CRÔNICA “O LIVRO INÚTIL”

ANDRADE, Carlos Drummond. Confissões de Minas. In: O livro inútil. 1. ed. Rio de Janeiro: Americ =Edit., 1944. p. 226-227.



ANEXO 7 – CAPA DA EDIÇÃO DE *CONFISÕES DE MINAS* (2011)

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

