

ALGUMA PROSA DE DRUMMOND ¹

João Adolfo Hansen

Não há muitos prosadores, entre nós, que tenham consciência do tempo,
e saibam transformá-lo em matéria literária.

(Drummond. *Confissões de Minas*. Agosto de 1943).

Ó canhestras e vagas croniquetas,
quem vos salvou da poeira das gazetas?

[...]

Talvez algum caixeiro de quitanda
ou vendedor de velas para Umbanda,
a dissolver meu drummoniano orgulho,
vos convertia em material de embrulho

(Drummond. "Saudação". *Viola de Bolso II*, 1956-1964)²

Para mim, que cresci provinciano em uma cidade mercantil do interior do país, Drummond foi desde cedo não um tema literário, mas a presença incorporada ao lado esquerdo, sugerindo-me que, se Deus é grande, o mato de Itabira e de Para-lá-do-Mapa é maior. Hoje, principalmente hoje, sou grato à guerrilha da sua ironia imprescritível. Assim, quando Fábio Lucas me convidou para escrever sobre a sua prosa, ocorreu-me a hipótese de falar a partir dela e, principalmente, *com ela*.

Como qualquer outro, o estilo de Drummond é uma sintaxe, uma maneira particular de ver e de dizer as coisas. Mas não só, porque

¹ Publicado em *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 32, p. 139-181, 2002.

² DRUMMOND. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1964.

é antes de tudo a impossibilidade de vê-las e dizê-las de outra maneira³. Essa restrição, decisiva na sua arte de poeta do finito e da matéria, determina que a composição das significações de seus textos seja feita como divisão pelo “fatal meu lado esquerdo”, expressão-síntese de sua poética legível no primeiro poema de **A Rosa do Povo** (1945). Drummond é antes de tudo uma sensibilidade comovida, mas capaz, como dizia T. S. Eliot dos poetas metafísicos ingleses do século XVII, de controlar e devorar intelectualmente qualquer experiência afetiva.⁴ Desde seu primeiro livro, **Alguma Poesia** (1930), sua inteligência da forma aparece unida materialmente ao princípio da liberdade humana como dicção irônica e auto-irônica muito pessoal e sensível, mas sem subjetivismo, orientada por um desencantado e firme senso utópico de justiça que a faz atenta a tudo quanto é dor. A partir de **Sentimento do Mundo** (1935-1940), humanizou-se mais, se é possível dizê-lo, em uma maneira auto-reflexiva de dizer as coisas daqui e do vasto mundo que evidencia a particularidade anti-heróica de sua dicção. Acentuando a auto-reflexão com gravidade trágica, o poeta opera o sentido “esquerdo” em dois níveis complementares de significação, a angústia de viver as formas opressivas da vida capitalista e a resistência contra a sua essencial barbárie. Ser e tempo, vida profunda e miséria histórica, a complementaridade antitética das significações é estranhamento, tensão e contradição, das normas sociais que organizam a naturalidade das representações que o leitor habitualmente faz de si e do mundo. O estranhamento acontece em todos os níveis do discurso como dramatização dos temas por meio de duas perspectivas compositivas antagonônicas.⁵ Dividem a figuração da fala em afetos irônico-sentimentais irreconciliáveis e opõem os enunciados como elevação lírica e trágica das matérias humildes e baixas e rebaixamento cômico e satírico das

³ DRUMMOND. Apontamentos literários. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1º set. 1946.

⁴ “Mas Carlos Drummond de Andrade, tímidoíssimo, é ao mesmo tempo, inteligentíssimo e sensívelíssimo. Coisas que se contrariam com ferocidade. E desse combate toda a poesia dele é feita”. Mário de Andrade. **A Poesia em 1930. Aspectos da Literatura Brasileira**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1974, p. 33.

⁵ Cf. LIMA, Luiz Costa. O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: _____, **Lira e Antilira**. Mário, Drummond, Cabral. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

matérias altas e graves: “anjo torto”, “sublime cotidiano”. As mesclas estilísticas dessa divisão negam a unidade suposta do sujeito e a racionalidade suposta das coisas, evocando no leitor as incongruências de um abismo de melancolia racional e ceticismo sentimental.⁶

Diria, por isso, que as diferenças da sua poesia e da sua prosa se parecem. E isso porque Drummond escreve uma e outra segundo a dualidade característica da grande arte moderna: seus textos fazem uma teoria da sensibilidade, como forma da experiência individual possível, e uma teoria da arte, como reflexão da experiência social real. Correndo paralelos, os dois sentidos não se juntam, contudo, pois as condições sociais da experiência poética ainda não se tornaram condições da experiência real.⁷ Essa dissimetria de sensibilidade e razão, de possível e real, é o núcleo da sua forma poética. Nela, o corpo determinado pela fratura constitutiva do sujeito é condicionado pela divisão de classe. Fratura e classe o dividem como objeto finito, nunca sublime nem sublimado, dissolvendo-o em afetos divergentes. Ao mesmo tempo, a reflexão é negação do limite. Distanciamento feroz da ironia, que nega a brutalidade do dado histórico, e imersão doce do humor, que afirma a solidariedade com o sofrimento, mescla recusa e resignação. É muito difícil apreender essa experiência como uma unidade, pois ela antes se repete prismaticamente, como uma ressonância de timbres, nos modos muito variados da extrema condensação dos poemas, aparecendo na prosa por assim dizer de maneira mais frouxa ou menos condensada, mas não menos insistente. Seria inútil, por isso, comparar as duas formas só para afirmar a superioridade de uma delas.⁸ Pois nelas ecoa a mesma negatividade com o mesmo sentido moderno, mas com intensidades e significações diferentes, próprias das duas.

⁶ DRUMMOND. Vila de Utopia. In: _____. *Confissões de Minas*. Obra Completa. op. cit., p. 561. Por exemplo dessa melancolia racional e ceticismo sentimental, leia-se “O Enigma”: “Ai! de que serve a inteligência – lastimam-se as pedras. Nós éramos inteligentes, e contudo, pensar a ameaça não é removê-la; é criá-la. Ai! de que serve a sensibilidade – choram as pedras. Nós éramos sensíveis, e o dom da misericórdia se volta contra nós, quando contávamos aplicá-lo a espécies menos favorecidas.” (*Novos Poemas*, op. cit., p. 231).

⁷ DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 265-266. (Estudos, v. 35).

⁸ DRUMMOND. *Confissões de Minas*, op. cit., p. 505.

Na auto-reflexão sobre a impossibilidade da existência da poesia em um tempo de miséria, Drummond dissolve as formas artísticas que naturalizam a arte como evidência. A particularidade histórica do artifício aparece à leitura como suspensão e desvanecimento do sentido, pois incide negativamente sobre os condicionamentos sociais, materiais e institucionais da sua própria possibilidade como poesia em um mundo inteiramente subordinado à lógica da mercadoria. O real não é racional, propõe sua forma, transformando e dissolvendo as ideologias correntes sobre o tempo e a história. Dissolvendo-as, também esvazia o ato da invenção em um vácuo posto entre limites denegados: o ideal impossível das formas da sensibilidade enfim livre – a inteireza da memória da infância, a vida sem culpa, o amor, o trabalho significativo, a simplicidade da beleza, a liberdade coletiva, a utopia revolucionária – o real intolerável objeto da reflexão – a miséria da história, a mercadoria, a feiúra da cidade, a exploração, a falta de sentido, a opressão de classe, o fascismo.

Como em Mallarmé, a destruição é a sua Beatriz. Poesia da experiência, não é harmônica, pois o sofrimento humano é histórico e vamos morrer. Sua divisão mesclada corresponde à desarmonia essencial da vida, pois sabe que o sofrimento nunca é anedótico, menor, pouco ou insignificante. Máximo poeta moderno da memória, do esquecimento esquecido de si mesmo e da impossibilidade de esquecer o peso horrível do passado, Drummond sabe que qualquer dor é mal e que deve ser tratada com a delicadeza e a honestidade de uma comoção só possível porque fundada na maior solidão de todas, a do indivíduo sabedor de que vai morrer sem que a injustiça tenha acabado, uma solidão anti-heróica, portadora da peste coletiva transfigurada na recusa da grande saúde que faz a vida improvável. Sua poesia lembra que a morte, tal o gavião molhado de “Morte das Casas de Ouro Preto”, baixou entre nós, em nós, e não vai. Com comovedora exemplaridade por assim dizer compendiária, que dramatiza experiências que nunca tiveram vez nem voz, impensável amargo da beleza e impensado recalçado da dor da herança das violências das estruturas coloniais

sintetizadas na memória da família patriarcal mineira e das modernidades oligárquicas da sociedade urbana instaurada no país pela Revolução de 1930 e pelo Estado Novo, a força negativa da sua recusa da vida ruim é extraordinária. Na literatura brasileira contemporânea, só tem similar nas generosidades tão diferentes de homens e artistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos e João Guimarães Rosa. Assim como seria impossível pensar a poesia de Machado de Assis sem lembrar sua prosa, é impossível falar da prosa de Drummond sem pensar em sua poesia. Necessariamente, sua prosa inicial é lida, hoje, com a experiência acumulada de toda a sua poesia, de **Alguma Poesia** (1930) até o póstumo **Farewell** (1996). O que, ao invés de torná-la menor, efetivamente a faz mais complexa.

Na poesia, ainda na maior empatia pelo outro, a palavra de Drummond é esquivada, escarpada e até escarninha, arredia ao contato: “toda sílaba/ acaso reunida/ a sua irmã, em serpes irritadas vejo as duas”, como em “Nudez”, de **A Vida Passada a Limpo**. A condensação é extrema; mas o hermetismo se abre, paradoxalmente, à variedade das recepções. Mas sua prosa é ávida de contato. O que a caracteriza nuclearmente é a comunicação de informações referenciais que desaparecem condensadas na imagem poética, pois a poesia não pressupõe a comunicação. A prosa não é secundária, contudo, nem menor ou sem interesse, mas outra coisa, visível imediatamente na crônica.

Diferentemente da poesia, em que o conteúdo é a forma, a crônica comunica informações, pressupondo que a forma é meio para conteúdos dirigidos a uma imagem preconstituída de leitor. O gênero comunica a própria comunicação. Essa estrutura faz a crônica tender, independentemente da qualidade do texto particular, a ser uma adequação comunicativa à recepção pressuposta. Muitas vezes, uma facilidade e mesmo uma facilitação comunicativa, que fará o leitor sorrir agradao com a própria inteligência capaz de reconhecer a engenhosidade amena da crítica das matérias, e, pensando por instantes como realmente a vida anda ruim, passar para a seção esportiva. Até o dia seguinte, quando novamente sai o jornal. Pois a forma da crônica

prevê o esgotamento de si mesma quando lida, mais ainda quando aparece onde deve, o jornal e o tempo brevíssimo da sua leitura recortada na simultaneidade das informações que compõem o ato como repetição das trocas comerciais onde a crônica se dissolve naturalmente, como um *fait divers* entre outros.

Além disso, a crônica sempre é meio para outra coisa fora dela, meio por assim dizer “iluminista”, sempre atravessado por uma tensão. A crônica escrita “criticamente” propõe as informações para o leitor apostando na capacidade de produzir mudanças dos seus hábitos com comentários mais ou menos divergentes da normalidade suposta das matérias cotidianas, mas, para realizar a pretensão, tem que manter a normatividade da estrutura comunicativa, modulando-se como paralelismo de forma convencional e conteúdos “críticos”. Toda crônica é sempre “interessante”, no estrito sentido material de realizar o *interesse* fático de mensagem situada “entre” a intencionalidade autoral e a recepção pressuposta. Em termos comunicacionais, basta que realize essa função de contato para ser eficaz. Já em termos artísticos, não, pois a subordinação dos enunciados ao contato determina a crônica como reprodução simples dos esquemas que organizam a experiência das matérias que os conteúdos “críticos” pretendiam superar. A crônica é não só interessante, no sentido referido, mas literariamente boa quando é inventada programaticamente como tensão de função comunicativa e conteúdo crítico, direcionando os enunciados em sentido divergente do pressuposto na reprodução da normatividade comunicativa, numa espécie de auto-sabotagem maliciosamente irônica.

A função comunicativa do gênero, que no jornal é virtude, é o seu maior defeito estético, quando os textos são juntados em livro. No caso, a brevidade da recepção jornalística, pressuposta no contrato enunciativo do gênero, é eliminada pela contigüidade dos textos no livro, que os compacta e ao mesmo tempo põe em relevo segundo outros protocolos de leitura, como a contemplação desinteressada, deslocando-os da sua recepção inicial e tornando ainda mais tênue a atualidade do comentário dos temas. Daí, muita vez, esse ar meio

parado de depósito de coisas fúteis usadas que os livros de crônicas geralmente têm. Neles, os aspectos das matérias cotidianas escolhidos e transformados pelo autor como temas de interesse imediato, que no jornal são o nervo do gênero, tornam-se apenas póstumos, bastando lembrar o óbvio de que o livro é compilação feita e editada depois, quando a atualidade da crônica já passou e ela sobrevive a si mesma, na leitura, como memória exterior de matérias mortas desprovidas de imediaticidade. É por isso, talvez, que as crônicas despertam o interesse de historiadores que se apropriam das ruínas do tempo congelado nelas como documentos de reconstituições do passado.

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 tendendo a subordinar sua estrutura comunicativa à dramatização de conflitos, tensões e contradições da memória coletiva depositada nas matérias sociais que transforma nela, orientando o comentário com o sentido utópico da perspectiva ética que, compondo o estilo como negatividade, consegue derrotar a facticidade e a obsolescência das matérias, flutuando, por assim dizer, aquém e além delas, para ganhar autonomia análoga à da poesia. Mais ainda hoje, quando o eventual leitor pós-moderno lê a crônica zombando da sua utopia como de um morto de sobrecasaca. Pois o tempo das crônicas de Drummond realmente passou, mas não as determinações dele, que aí estão, como um verme, roendo o leitor pós-moderno ou pós-utópico, fazendo ainda pior o soluço da vida criticada nelas. Seria equivocado, de qualquer modo, aplicar os critérios de leitura da poesia à leitura das crônicas de Drummond, pois equivaleria a esperar delas uma condensação que não têm nem pressupõem.

Vejam-se, para evidenciá-lo, um trecho de crônica e um poema que, praticamente contemporâneos, têm a mesma referência, o mundo visto do apartamento.

A prosa:

Casa fria, de apartamento. Paredes muito brancas, de uma aspereza em que não dá gosto passar a mão. Aí moram quatro pessoas, com a criada, sendo que uma das pessoas passa o dia fora, é menina de colégio. Plantas, só as que podem caber num interior tão longe da terra (estamos em um décimo andar), e apenas corrigem a aridez das janelas. Lá embaixo, a fita interminável de asfalto, onde deslizam automóveis e bicicletas. E ao longo da fita, uma coisa enorme e estranha, a que se convencionou dar o apelido de mar, naturalmente à falta de expressão sintética para tudo o que há nele de salgado, de revoltoso, de boi triste, de cadáveres, de reflexos e de palpitação submarina. Do décimo andar à rua, seria a vertigem, se chegássemos muito à janela, se nos debruçássemos. Mas adquire-se o costume de olhar só para a frente ou mais para cima ainda.⁹

E a poesia:

Silencioso cubo de treva;
um salto, e seria a morte.
Mas é apenas, sob o vento,
a integração na noite.

Nenhum pensamento de infância,
nem saudade nem vão propósito.
Somente a contemplação
de um mundo enorme e parado.

A soma da vida é nula.
Mas a vida tem tal poder:
na escuridão absoluta,
como líquido, circula.

Suicídio, riqueza, ciência...
A alma severa se interroga
e logo se cala. E não sabe
se é noite, mar ou distância.

Triste farol da Ilha Rasa.¹⁰

⁹ "Esboço de uma Casa". *Confissões de Minas*, op. cit., p. 579.

¹⁰ "Noturno à Janela do Apartamento", *Sentimento do Mundo*, op. cit., p. 117.

A diferença aparece imediatamente na maneira de construir o contrato enunciativo, visível nos diferentes graus de condensação da forma. Funcionando como elemento especificador da comunicabilidade de cada gênero, a condensação também constrói destinatários específicos para eles. A poesia, sempre efetuada como tensão de sensibilidade e reflexão da pseudo-referencialidade ficcional que a faz auto-reflexiva, está aquém e além da simples função comunicativa de informações própria da prosa e, particularmente, da crônica. A imagem poética de Drummond é sempre tão extraordinariamente condensada que, fundindo forma e conteúdo, torna-se símbolo, como resultado imediato da auto-reflexão tornada sensível. Como a “pedra”, o “no meio do caminho”, o “gauche”, “José”, o “João amava Teresa”, o “elefante”, “Luísa Porto”, a “mesa”, o “áporo”, o “caso do vestido” ou a “flor”, a imagem compõe o destinatário como abertura semântica para motivos inesperados e convergentes em associações difíceis de ser determinadas univocamente. Na imagem, não há intervalo temporal entre significante e significado, por isso é muito imediata e densamente “sentida-pensada” como síntese intraduzível da experiência. E isso porque a beleza difícil da condensação de sensibilidade e auto-reflexão nela realizada dá-se à percepção num átimo, como lance de linguagem utópica que nega a imediatez da experiência comunicativa que regula as trocas simbólicas cotidianas na encenação dos seus próprios limites como forma que as refigura, dissolvendo a expectativa normalizada, referencial ou sentimental do leitor. Como ocorre com as associações da oposição semântica de “Triste” e “farol”, da expressão “Triste farol”, que é um correlato objetivo construído como oxímoro ou síntese disjuntiva da tristeza que tolda a lucidez do juízo do “eu” da enunciação, metaforizada na luz-guia-altura do farol brilhando na treva. O mesmo oxímoro da lucidez obscurecida do juízo que, no alto, distancia-se de si e do mundo para avaliar a existência, é redistribuído nos significados de “isolamento” e “solidão” da palavra “ilha” e na significação inesperada que irrompe quando a categoria “quantidade”, do adjetivo “rasa”, se transforma, pela associação com “ilha”, em “qualidade”, que

traduz a lucidez triste como irrisão generalizada da vida banal. “Triste farol da Ilha Rasa” é mais um símbolo drummoniano, pois condensa e separa num átimo a unidade contraditória de sujeito-objeto na experiência angustiada que é a do leitor.

Na poesia, a elisão dos nexos gramaticais impede, obviamente, a representação do processo analítico do pensamento como linearização sintática dos atos do juízo. A elisão dos nexos produz o discurso poético de Drummond como justaposição de fragmentos que, significando a divisão social do “eu” e das matérias, também diagrama o ato da desorganização programática da forma. A possível comunicabilidade dos temas é realizada pelo eventual leitor como inferência parcial, apenas, de significações condensadas agudamente nas palavras ou entrevistas nos intervalos do deslocamento contínuo dos pedaços justapostos. Interceptando-se em vários planos semânticos simultâneos, associados como politematismo, as imagens dão-se à leitura como se as palavras fossem as coisas ou símbolos em que a condensação elide a arbitrariedade e imotivação de significante e significado.

Algo análogo ocorre na diferença da prosa. Como no trecho de “Esboço de uma Casa”, a prosa de Drummond também avança movida analiticamente por alguns impulsos básicos encontráveis na sua poesia: a enunciação descendente, restritiva e quase pejorativa, demonstrando com minúcias a mesquinhez do objeto polifacetado pelo distanciamento da enunciação triste e sem ênfase, não obstante curiosa e quase onívora; o senso agudo do *nonsense* da opacidade bruta dos processos limitadores da vida; a desconfiança e a descrença das soluções acabadas; o raríssimo senso de alternativa; a particularização de aspectos e afetos de coisas, pessoas, personagens, situações, eventos; o desejo quase sempre incontido de evidenciar a não-naturalidade do que é dito; e a dramaticidade do terrível, que espreita no mínimo detalhe inocente. Tudo feito, contudo, de modo seqüencial e analítico, que, privilegiando a comunicação dos temas e, principalmente, a perspectiva crítica do seu comentário, pensa o discurso como meio para atingir coisas fora dele.

A materialidade da palavra em “estado de dicionário”, a mescla estilística, a sintaxe gaga, a dissolução do verso, a ausência de música, as incongruências de ironia, comoção, humor, desprezo e angústia da poesia retomam a auto-reflexão irônico-sentimental praticada pelos românticos como contraste de ideal sublime e de realidade grotesca. Como reflexão infinita de um Eu ilimitado sobre a essência da forma poética, a ironia romântica expressa o distanciamento que a perspectiva de uma consciência infeliz, mas superiormente crítica, toma em relação ao mundo mau e incapaz, em suas formas finitas, de oferecer consolo à má generalidade da sua solidão saudosa do Absoluto. Fundamentando as sentimentalidades em unidades metafísicas tidas como soluções, os românticos recusam as únicas existentes, as humanas, por isso nadificam o finito no mito.¹¹

Nada desse idealismo no estilo da poesia e da prosa de Drummond. Anti-romântico, é material. Drummond sabe, com a lição romântica de Baudelaire, que o “eu” é abominável; sabe também, com a lição cética de Montaigne, que é vário e desinteressante; sabe ainda, com a simples experiência da vida brasileira, que há coisas mais fundamentais, como a destruição. E sabe principalmente, com a sabedoria do seu fazer, que o eu lírico eleva a voz do fundo do abismo do ser, pois sua subjetividade é pura imaginação, como diz Nietzsche no *Nascimento da Tragédia*.

Em uma crônica de 1943 publicada em *Confissões de Minas*, Drummond afirma que sua primeira poesia ainda era inexperiente:

Meu primeiro livro, *Alguma Poesia* (1930), traduz uma grande inexperiência do sofrimento e uma deleitação ingênua com o próprio indivíduo. Já em *Brejo das Almas* (1934), alguma coisa se compôs,

¹¹ “Se a realidade dada perde seu valor para o ironista, não é enquanto é uma realidade ultrapassada que deve dar lugar a uma outra mais autêntica, mas porque o ironista encara o Eu fundamental, para o qual não há realidade adequada”. “Kierkegaard, O Conceito de Ironia”. In: MÉNARD, Pierre. *Kierkegaard, sa vie, son oeuvre*. p. 57-59, cit. por DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 142. (Estudos, v. 35).

se organizou; o individualismo será mais exacerbado as há também uma consciência tácita da conduta (ou falta de conduta) espiritual do autor.¹²

Assim, a partir de **Sentimento do Mundo** (1940), passou a construir a subjetividade poética como inclusão auto-reflexiva da fratura constitutiva do “eu” nas matérias sociais divididas da sua lírica. O “eu” se multiplica dividido por elas e, confundindo-se com elas, principalmente *nelas*, dissolve-se. A inclusão do “eu” na substância mesma da memória coletiva condensada nas matérias transformadas no poema especifica o humor nem sempre negro de Drummond como inclinação de uma reflexão rigorosa e afinal compassivamente trágica, que segue analisando nas ruínas da história a falta de sentido das formas capitalistas do presente, dando-lhes algum, contudo, precário e provisório, na violenta comoção intelectual que o dissolve e leva junto em outra e mais outra superação parcial do resíduo. Não mais apenas como o distanciamento da ironia dos seus dois primeiros livros dos anos 1930, em que o “eu” observa de fora o espetáculo, do ponto de vista vingativo da sua verdade ressentida. Como já disse Antônio Candido, nessa primeira poesia sempre há um “reconhecimento do fato”, mas a suposta unidade do objeto é dissolvida pela ironia, que evidencia também a divisão de um eu tirânico, auto-mutilador e culpado.¹³

Sentimento do Mundo (1940) e **A Rosa do Povo** (1945) amplificam coletivamente a “consciência tácita da conduta” como pensamento material da forma no internacionalismo marxista que passa a dar sentido utópico unificador da divisão do presente. Afirmativo, como humor, “mergulho em lenho dócil” do “eu” no tempo histórico que o dissolve, e polêmico, como destruição e superação do “eu” nas multiplicidades populares do futuro da revolução, “meu coração cresce dez metros e explode./– Ó vida futura! nós te criaremos.”, o desejo de

¹² DRUMMOND. “Autobiografia para uma Revista”. **Confissões de Minas** (Na Rua com os Homens). Rio de Janeiro: Companhia Editora Aguilar, 1964, p. 533.

¹³ CANDIDO, Antônio. “Inquietudes na Poesia de Drummond”. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

abolir fronteiras políticas e de pôr fim à divisão de classes e de nacionalidades funde a dor individual no sofrimento dos inimigos do fascismo, “nós”, compondo a experiência da leitura como uma polifonia de experiências anônimas de resistência. Solidarizando-se com a dor universal, a enunciação humorada se enternece com o povo, mas nunca é populista: a lucidez da figuração da particularidade partida num tempo de partidos exclui a imoralidade pretensiosa de falar por outros e no lugar de outros. Enquanto dissolve fronteiras políticas no internacionalismo, evidenciando que a verdadeira fronteira é a de classe, o verso dessa poesia também se transforma, tende a dissolver-se como verso. Desde 1928, quando publicou “No meio do caminho”, na **Revista de Antropofagia**, de Oswald de Andrade, Drummond dissolve a métrica passadista tradicional e muitas vezes deixa para trás o uso estrito do verso livre modernista.¹⁴

Essa mesma orientação política do sentido das significações da poesia aparece em outro registro discursivo, na nota introdutória de **Confissões de Minas**, que reclama para a prosa, lembrando Hitler, Stalingrado e Mussolini, a função utópica de redimir o tempo dominado pela peste. A utopia orienta a prosa de Drummond, evidenciando não diria a unidade, mas a distribuição diversa de seu sentido transfigurador do presente em registros estilísticos diferentes.

Sobre a prosa do poeta, é também Antonio Candido quem escreve um texto fundamental, subtexto deste. Nele, diz que o fato de Drummond fazer da palavra o núcleo de sua poética implica a dissolução do verso e, ao mesmo tempo, o livre trânsito de formas tradicionalmente prosaicas em seus poemas.¹⁵ Falando da “limpeza contida” da sua linguagem, Candido propõe que os contos de Drummond ocupam um ponto médio, entre a crônica e a poesia. Crônica e poesia formariam dois pólos estilísticos; o conto, a meio caminho de ambos, seria inventado como transformação narrativa de referências imediatas à vida de “todos os instantes”, própria da crônica, e condensações líricas

¹⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁵ CANDIDO, Antonio. “Drummond prosador”. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 11-19.

da poesia. Candido indica-nos a possibilidade de distribuir os gêneros praticados por Drummond sobre o eixo da condensação: a crônica é coloquial e pragmática, devido à função comunicativa que a põe a meio caminho entre a notação documental e a ficcionalização que revelam “certo conhecimento das formas graciosas de expressão, certo *humour* e malícia”, como se lê em uma delas, “Auto-Retrato”, publicada na revista **Leitura**, em junho de 1943. O conto, por definição gênero breve, tornado brevíssimo nas narrativas de **Contos Plausíveis** (1981), funde referências documentais e elementos narrativos da crônica com elementos líricos e críticos da poesia, como se lê na referência à “antena esquerda de um gafanhoto” que pousa na nota “Estes Contos”, que antecede **Contos Plausíveis**: “Meu melhor amigo é um continho em branco, de enredo singelo, passado todo ele na antena esquerda de um gafanhoto”.¹⁶ A poesia, como figuração de sensibilidade e reflexão, tem o máximo de condensação.

Uma leitura paciente de toda a prosa de Drummond que a compare com sua poesia encontrará mais evidências desse trânsito indicado por Antonio Candido dos temas de um campo para outro e seria útil para elucidar o sentido de formulações condensadas, por vezes herméticas, de muitos poemas. Não tenho espaço para fazê-lo e indico exemplos.¹⁷ Também seria útil comparar a estrutura de textos postos

¹⁶ DRUMMOND. “Estes Contos”. **Contos Plausíveis**. 4. ed. Rio de Janeiro: São Paulo, Record, 1998.

¹⁷ Lê-se em um pequeno texto de **Confissões de Minas**, “Nebliana”: “Mas como é impossível partir – os caminhos são compridos e os meios são curtos e a vida está completamente bloqueada – tu te resignas a tomar o teu grogue do hotel, nessa hora mais que todas tristíssima – seis horas da tarde, enquanto a neblina cai lá fora, e as mulheres passam monstruosas e vagas como desenhos indecisos, que a mão constrói para apagar logo depois” (**Confissões de Minas**, op. cit., p. 598). Em “Ciclo”, de **A Vida Passada a Limpo**, voltam as mulheres, transformadas na formulação: “Sorrisimos para as mulheres bojudas que passam como cargueiros adernando”. Aqui, o “monstruosas” da prosa se repete parcialmente em “bojudas”, que mantém a significação de quantidade, mas com conotações sexuais e de fertilidade, como a de “vaso”; “como desenhos indecisos”, formulação genérica da prosa, torna-se “como cargueiros adernando”, no poema, em que várias significações, “peso”, “carga”, “viagem”, “missão”, “esforço”, “iminência de desastre”, “dificuldade” etc. se acumulam, fazendo a imagem condensada. Mantém-se nos dois casos a prótase da similitude, “como”, indicando a operação intelectual de comparação. Por vezes, é a estrutura de uma frase que personifica o inanimado: “o mole consentimento das peras” (Idem, p. 598) reaparece na poesia como “o sono rancoroso dos minérios”. Leia-se ainda a crônica “Natal U.S.A. 1931”: “Possível alusão a Papai Noel, se bem que o indivíduo se haja desprestigiado terrivelmente em literatura. O bom ladrão que, não podendo insinuar-se por outra abertura mais cômoda, introduz-se pelo buraco da fechadura” (**Confissões de Minas**, op. cit., p. 598), citando o poema “Papai Noel às

na forma seqüencial da prosa, em inúmeros poemas, com textos que publicou como prosa, nos quais a condensação onírica dos significados tem efeitos análogos aos da poesia.¹⁸

Até aqui, falei dessas articulações gerais sabendo que é impossível dar conta de toda a prosa de Drummond em um ensaio. Por isso – e além disso – resolvi escolher o seu primeiro livro de prosa, **Confissões de Minas** (1944), para tratar de algumas disposições a meu ver básicas para a sua prosa posterior. Na nota introdutória e nos textos desse livro, Drummond reflete sobre sua prática, estabelecendo os critérios utópicos de uma ética do estilo que manteve até o fim.¹⁹ A nota é datada de

Avevas”, de **Alguma Poesia**. Do mesmo modo, a crônica “Viagem de Sabará”, em que Drummond trata da arte colonial, reaparece em poemas de “Selo de Minas”, de **Claro Enigma**.¹⁸ Por exemplo, é o caso de “Enquanto descíamos o rio”, de **Confissões de Minas**, e de “O Enigma”, de **Novos Poemas**, que têm andamento e processos analíticos análogos:

“E quando as águas pareciam calmas, um peixe voou que se escondia em camadas mais fundas que o mais fundo suspiro. Logo se formaram círculos, elipses, triângulos e mais desenhos alheios à vã geometria. Entre esses ressaltava a corola de uma flor, que era como uma cobra rastejando na corrente, mordendo apenas, com o seu breve contato, a planta úmida de nossos pés e assumindo a cada instante uma nova complexidade”. (“Enquanto descíamos o rio”, **Confissões de Minas**, op. cit., p. 594).

E: “As pedras caminhavam pela estrada. Eis que uma forma obscura lhes barra o caminho. Elas se interrogam, e à sua experiência mais particular. Conheciam outras formas deambulantes, e o perigo de cada objeto em circulação na terra. Aquele, todavia, em nada se assemelha às imagens trituradas pela experiência, prisioneiras do hábito ou domadas pelo instinto imemorial das pedras. As pedras detêm-se. No esforço de compreender, chegam a imobilizar-se de todo” (“O Enigma”, **Novos Poemas** op. cit., p. 231)

¹⁹ Neste texto, escolhi falar da prosa inicial de **Confissões de Minas** e de livros de poesia publicados pelo autor até 1945, para estabelecer algumas relações entre eles. Mas avanço um tanto, no tempo, para lembrar rapidamente que o arabesco em movimento anunciado em **Confissões de Minas** no pequeno texto sobre a “pintura da passagem”, de que trato adiante, torna-se princípio estruturador da forma em **Claro Enigma** e **Fazendeiro do Ar**. Neles, o conceptismo já classificado como “barroquismo” da dicção do enovelar-se intelectualista da linguagem sobre si, deslizando-se, estrutura, em palavra e palavra no vazio que vai de uma a outra, como se em torno de um eixo de ar, intensificado na suspensão encantatória do sentido livre de nexos de representação na fictícia aparência do presente, tem certamente sentido alegórico de resposta política ao stalinismo do PCB aludida também na prosa de **Passeios na Ilha**, como Vagner Camilo demonstra em um livro muito inteligente e instigante (Cf. CAMILO, Vagner. **Drummond. Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001). Mas, antes de tudo, isso – ou aquilo – que também já foi chamado de “formalismo” pelos que preferem falar de história ignorando a historicidade das transformações históricas da forma da poesia moderna – aponta poeticamente para o mestre de Valéry, o Mallarmé do “nada”, o Mallarmé “syntaxier”, o Mallarmé do “enunciar é produzir”, o Mallarmé que relaciona auto-reflexão, linguagem, ficção e crítica da representação: “Minha matéria é o nada”, lê-se em “Nudez”, de **A Vida Passada a Limpo** (1958). Tratando do ser e do tempo sem perder-se na floresta negra ou no mato nacionalista, Drummond busca o tema do “nada” também em outro mestre da indeterminação rigorosamente construída, Machado de Assis, desenvolvendo-o como palavra “em estado de dicionário”. Mas não só. Desde **A Rosa do Povo**, principalmente, passou a fazer poemas narrativos e dramáticos longos, que lembram

agosto 1943 e redireciona retrospectivamente o sentido da leitura dos textos, escritos entre 1932 e a data, explicitando que a leitura sempre pressupõe a complexidade crescente de seus condicionamentos históricos. Por isso, acredito que o livro possa ser lido hoje como um prefácio por assim dizer posterior da arte de Drummond, uma vez que o redimensionamento do sentido político dos textos pela nota e a efetividade crítica deles são decisivos para situar mais precisamente o sentido de livros posteriores, como **A Rosa do Povo** e, principalmente, **Claro Enigma**, além da prosa de **Passeios na Ilha**.

Confissões de Minas publica textos de gêneros variados: crônicas escritas como ensaios críticos (“Três Poetas Românticos”, “Mauriac e Teresa Desqueyroux” etc.); crítica artística, crítica política e notícia histórica (“Morte de Federico Garcia Lorca”, “Viagem de Sabará” etc.); memória dos anos da formação do autor em Belo Horizonte e dos anos iniciais de sua vida no Rio (“Na Rua, com os Homens”; “Estive em Casa de Candinho” etc.). Também há textos escritos como crônicas narrativas, quase ficcionais, de vidas compostas como retratos (“Lembro-me de um Padre” etc.); e, ainda, peças pequenas, difíceis de classificar, postas entre a teoria da escrita, a invenção poética em prosa e o diário (“Caderno de Notas”) etc.

Em um texto do livro, que situa o pessimismo da poesia de Abgar Renault no modernismo, lê-se o enunciado, que funde referências de Mário de Andrade e Mallarmé:

Consumada a função destruidora do modernismo, e desmoralizadas, por sua vez, as convenções novas com que se procurava substituir as velhas convenções, ficou para o poeta brasileiro a possibilidade de uma expressão livre e arejada, permitindo a cada um manifestar-se espontânea e insensatamente, no tom e com o sentido que melhor lhe convenha.²⁰

contos e peças teatrais postos em forma de romance ritmado e rimado, como “Caso do Vestido”. Já em **Alguma Poesia e Brejo das Almas**, tinha escrito textos como “O Sobrevivente” e “Outubro 1930”, em que a prosa comparece. **Lição de Coisas** continua a experiência narrativa e dramática em poemas como “Os Dois Vigários” e “O Padre e a Moça”.

²⁰ “Pessimismo de Abgar Renault”, **Confissões de Minas**, op. cit., p. 529.

O trecho é útil, principalmente a referência à possibilidade de “uma expressão livre e arejada”, para especificar alguns dos pressupostos artísticos do Drummond prosador. Na sua prosa, como disse, a negatividade alia-se ao exercício de uma função que sua poesia não prevê, pelo menos imediatamente: a comunicação de informações, feita na forma do comentário, quando se trata de crônica. Drummond é mais moita na crônica, dizia Rubem Braga, porque, como o gênero o obriga a ser mais claro e como na poesia o hermetismo não é de todo impróprio, guarda para o poema o mais íntimo da experiência.²¹

A tensão desse ocultamento na clareza é construída por procedimentos técnicos e tópicos de argumentação que modelam a função comunicativa (a propriedade vocabular, a clareza sintática, o estilo médio, a análise, o exemplo, a citação de autoridades, a explicação etc.) e a função crítica (a elisão de termos acessórios ou redundantes, as marcas optativas de dúvida e indeterminação, a formulação aforismática, a análise do “eu” posto como não-unidade, a ironia ou o humor quanto à matéria tratada etc). Tais procedimentos, recombinados a cada texto, constituem por assim dizer o conteúdo material da crônica de Drummond, como instrumentos gramaticais e retóricos mobilizados para “manifestar-se espontânea e intensamente” nela. A eficácia técnica desses conteúdos materiais associa-se funcionalmente à análise das matérias sociais da crônica, constituindo a maneira singular, “estilo de Drummond”, de efetuar valores simbólicos propostos à leitura como “conteúdo de verdade” relativizador e relativizado.²² O valor – ou os valores – nascem, no nível da significação do texto, da tradução das significações transportadas das matérias sociais para sua cena comunicativa pelo sentido utópico que nega sua imediatez de “fatos” evidentes, transformando-as em um “conteúdo de verdade” crítica. Este é orientado pela moralidade técnica que se auto-critica,

²¹ RUBEM BRAGA. “Fala, Amendoira”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 set. 1957.

²² Por exemplo: “Não somos bastante hábeis para extrair de nosso instrumento a nota mais límpida, bastante honestos para confessá-lo, bastante hipócritas para disfarçá-lo, bastante cínicos para nos consolar, bastante obstinados para tentar de novo e sempre. Por fim, cumprimos a nossa carreira. E não há outra”. Cf. DRUMMOND. “Do Homem Experimentado”. *Passeios na Ilha*. op. cit., p. 666.

na invenção, como a distinção continuamente aplicada de “bom” e “ruim” que aparece, por exemplo, no modo de construir o discurso como tensão.

Datando a nota introdutória de **Confissões de Minas** de agosto de 1943, “depois da batalha de Stalingrado e da queda de Mussolini”, os dois eventos – a resistência soviética contra os nazistas e a deposição do fascista – são postos por Drummond como balizas históricas da orientação do sentido da nota, feita como “exame da conduta literária diante da vida”. Afirmando que não desdenha a prosa e que a respeita a ponto de furtar-se a cultivá-la, Drummond a chama de “linguagem de todos os instantes”, o que define as crônicas do livro, que estilizam e comentam discursos de eventos e tipos humanos antigos e contemporâneos. A mesma definição faz ver que a poesia não é “linguagem de todos os instantes”, pois implica outros processos e fins.

Drummond acredita que há uma necessidade humana não só de que se faça boa prosa, “[...] mas também de que nela se incorpore o tempo, e com isto se salve esse último”. A afirmação de que a prosa deve ser inventada como redenção da miséria do tempo é utópica, evidentemente; a mesma já figurada pelo poeta em textos anteriores de poesia (**Sentimento do Mundo** (1940); **José** (1941)), e que ainda aparece em **A Rosa do Povo** (1945). Frequentemente, a literatura é escrita à margem do tempo ou contra ele – por inépcia, covardia ou cálculo – diz. Não basta usar as palavras “cultura” e “justiça” para incorporar o tempo, pois é preciso “[...] contribuir com tudo [...] de bom para que essas palavras assumam o seu conteúdo verdadeiro ou então, sejam varridas do dicionário”.

A contribuição “com tudo de bom” pressupõe que não há temas maiores ou menores, pois todos estão no tempo, atravessados pelas mesmas determinações históricas que os tornam contraditórios: “Este livro começa em 1932, quando Hitler era candidato (derrotado) a presidente da república e termina em 1943, com o mundo submetido a um processo de transformação pelo fogo”. É justamente o pensamento da contradição que permite afirmar que os temas passarão, assim como

a arte que os figura. Enquanto não passam e transformam a vida no que se sabe, os escritores têm que ter a honestidade de se confessarem mais determinados quanto aos problemas fundamentais do indivíduo e da coletividade, examinando com rigor as matérias da escrita, para atuar criticamente nos processos em que se transformam separando delas o que merece durar como “conteúdo verdadeiro”. O preceito da distinção do “bom” do “ruim” já faz, no caso, o que sua prosa seguinte faz: não aceitar a naturalidade das coisas, mas regredir ao pressuposto dos discursos que as representam, evidenciando sua particularidade datada; simultaneamente, evidenciar os encadeamentos da mesma particularidade em teias microscópicas de causa-efeito, legíveis na mínima conversa de velório ou na poesia de românticos, que permanecem impensadas para seus agentes, enredando-os em petrificações. Cabe ao escritor classificá-las, especificá-las e destruí-las. Na forma leve do comentário da crônica, na estranheza da ficção, na mescla irônica da poesia, a escrita deve assumir a utopia, dissolvendo a inércia de injustiças que se tornaram hábitos, de superstições vividas como civilização, de provincianismos com pretensão a universalidade, de “conteúdos verdadeiros” que se naturalizaram como opressão. A escrita é fundamentalmente uma crítica da opinião.

Os materiais de cultura à disposição do escritor, as representações da memória coletiva, estão no presente como conteúdos materiais a serem transformados pela técnica. O escritor deve dominá-la totalmente. A técnica não se subordina a nenhum programa partidário (ainda que a utopia da nota introdutória de **Confissões de Minas** seja marxista). Movendo-se nos limites de uma liberdade difícil, posta entre a omissão da “arte pela arte” e a submissão às palavras de ordem, a escrita deve incidir antes de tudo sobre si mesma, nas decisões do juízo do escritor que, por se saber dividido num mundo dividido, transforma a experiência histórica depositada nas matérias em experiência do presente. Sempre uma parcialidade, a escrita também não pode ceder à dura necessidade da inércia do passado, como se a história, sua matéria, fosse uma história acabada de mortos. Mas

transformá-la como história de vivos, presentes, tateando com humildade e fervor as possíveis formas de futuros em que as palavras “justiça” e “cultura” não serão só palavras. Também a história é histórica, como história antes de tudo do presente, afirma Drummond, como o Oswald de Andrade do prefácio de **Serafim Ponte Grande**. O mundo melhor avança inexoravelmente, como todas as utopias. Dirá, depois, que toda história é remorso. Amar, depois de perder, também dirá.

Reconhecendo a particularidade de **Confissões de Minas**, afirma que o livro é insuficiente, pois lhe faltaria justamente o tempo, escrito que foi para contar ou consolar o indivíduo das Minas Gerais. Segundo Drummond, duro e orgulhoso, o provincianismo dos anos da sua formação intelectual teria impedido as relações do mesmo indivíduo mineiro que escreve a nota com o período histórico em que vive. Ou, ainda, diria pouco sobre elas. Em **Confissões de Minas**, vários textos tratam de condicionamentos desse “indivíduo das Minas Gerais” a quem teria faltado a experiência do tempo nos anos 20. Também tratam da sociabilidade letrada em que se escolheu a si mesmo nesses anos, em Belo Horizonte. Numa crônica posterior, “BH”, publicada no **Correio da Manhã**, em 10/12/1967, escreve:

Nas calçadas da Avenida Afonso Pena, moças faziam footing, domingo à noite, como deusas inacessíveis, estrelas; a gente ficava parado no meio-fio, espiando em silêncio. E divertimento era esperar o trem da Central, que trazia os jornais matutinos do Rio; era fazer interminavelmente a crônica oral da cidade nas mesinhas de café do Bar do Ponto, literatura à noite na Confeitaria Estrela, do Simeão, que nos fiava a média, com pão e manteiga. Não acontecia nada. Que paisagem! Que crepúsculos! Que tédio!

Nesse tempo referido na crônica, 1923, como escreve em “Recordação de Alberto Campos”, ele e Abgar Renault, Gustavo Capanema, Alberto Campos, Emílio Moura, Milton Campos, Pedro Nava, Mario Casasanta, Martins de Almeida, Gabriel Passos e outros, esporádicos, preparavam “materiais de cultura”. Como ocorre nos grupos intelectuais do interior do país condenados à formação

autodidata e à vigilância ferozmente irônica e auto-irônica contra os poderes do obscurantismo local, também os intelectuais do grupo de Drummond eram vítimas da própria ironia, como diz, e, impiedosos com o próximo, não se perdoavam a si mesmos nenhuma fragilidade. Não eram felizes. Seu compromisso, que era o de não terem nenhum, impunha-lhes disciplinas severas: “A voluptuosa disponibilidade deixava de ser uma condição edênica para constituir fonte contínua de angústias”.²³

Era ainda naquele tempo (bom tempo) em que se tomava cerveja e café com leite na Confeitaria 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 (você se lembra, Emílio Moura? Almeida? Nava?). Ascânio chegou quando o Estrela já entrara em decadência, e nas melancólicas mesinhas o mosquito comia o açúcar derramado sobre as últimas caricaturas de Pedro Nava.²⁴

“[...] o Estrela já entrara em decadência, e nas melancólicas mesinhas o mosquito comia o açúcar derramado sobre as últimas caricaturas de Pedro Nava”. Aqui, mais uma vez é o poeta que escreve, condensando resíduos da memória individual numa alegoria de qualquer experiência análoga. Na síntese magnífica, a vida provinciana avança na voracidade cega do inseto que devora o açúcar das caricaturas, transformando a ironia e a auto-ironia na irrisão dos intelectuais nas “melancólicas mesinhas”.

Quando diz que os textos de *Confissões de Minas* dizem pouco das relações do indivíduo que os escreveu com o período histórico em que vive, isso é, obviamente, sinceridade sem complacência que avalia o tempo da juventude vivendo a vida besta provinciana e as limitações da falta de compromisso. Mas também é modéstia afetada. Mais ainda porque, em 1924, Drummond teve a oportunidade raríssima de no

²³ DRUMMOND. “Recordação de Alberto Campos”. *Confissões de Minas*, op. cit., p. 524.

²⁴ Idem, p. 525

meio do caminho da sua estrada de Minas pedregosa topar com tempestades de homens como Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Eles o deseducaram, como se vê no estilo das crônicas de **Confissões de Minas**, ajudando-o a reorientar o que já sabia do país e do mundo, além de lhe terem mostrado coisas novíssimas, interessantíssimas. Coisa de sarapantar, o encontro dos três Andrades.²⁵ Certamente, a província permanecerá até o fim na sua prosa, mas ativamente transformada na posição internacionalista como a timidez ousada de seu estilo, que avança como quem não quer nada, de cabeça baixa e de mãos pensas, cismando sobre o que é cheio de si sem si.

Assim, será útil descrever, com exemplos de **Confissões de Minas**, alguns procedimentos que constituem os conteúdos materiais de Drummond. Aqui, vou-me ater à propriedade vocabular, à clareza sintática, à formulação aforismática e à pintura do “eu”. De permeio, é possível que mais coisas apareçam.

Confissões de Minas é escrito com grande propriedade vocabular. Ela será, na prosa posterior de Drummond, sempre operada como dupla adequação da palavra à representação dos temas e à sua avaliação para o destinatário. Os textos do livro estão atravessados pela agitação modernista e sua propriedade vocabular não é purista, como a unificação monocórdica do estilo restrita ao “bem dizer”

²⁵ “Vejo moços no fundo do poço, tentando sair para a vida impressa e realizada. Como falam! Como escrevem! Como bebem cerveja! Estou entre eles, mas não sei que sou moço. Julgo-me até velho, e alguns companheiros assim também se consideram. É uma decrepitude de inteligência, desmentida pelos nervos, mas confirmada pelas bibliotecas, pelo claro gênio francês, pela poeira dos séculos, por todas as abusões veneráveis ainda vigentes em 1924. A mocidade entretanto parece absorver tóxicos somente para se revelar capaz de neutralizá-los. Ninguém morria de velhice, e cada um, inconscientemente, preparava a sua mocidade verdadeira. Essa tinha que vir de uma depuração violenta de preconceitos intelectuais, tinha que superar fórmulas de bom comportamento político, religioso, estético, prático, até prático! Havia excesso de boa educação no ar das Minas Gerais, que é o mais puro ar do Brasil, e os moços precisavam deseducar-se, a menos que preferissem morrer exaustos antes de ter brigado. Para essa deseducação salvadora contribuiu muito, senão quase totalmente, um senhor maduro, de trinta e um anos (quando se tem vinte, os que têm vinte e cinco já são velhos imemoriais), que passou por Belo Horizonte numa alegre caravana de burgueses artistas e intelectuais, adicionada de um poeta francês que perdera um braço na guerra e andava à procura de melancia e cachaça. Foram apenas algumas horas de contato no Grande Hotel; os burgueses agitados regressaram a São Paulo, o senhor maduro com eles; e de lá começou a escrever-nos. As cartas de Mário de Andrade ficaram constituindo o acontecimento mais formidável de nossa vida intelectual belo-horizontina”. DRUMMOND. *Suas Cartas. Confissões de Minas*, op. cit., p. 534.

normativo e lusitanista dos gramáticos brasileiros de fins do século XIX e começos do século XX, mas estilização de diversos padrões da língua portuguesa oral e escrita como variedade necessária pressuposta no conceito de *mot juste*. Machado de Assis e Flaubert. A propriedade e a variedade de Drummond pressupõem que a *justeza* da palavra nos enunciados, como adequação representativa dos temas, deve ser também a evidência da *justiça* dos atos do juízo na enunciação. A propriedade técnica do procedimento e do termo aplicado é homóloga da orientação ética que preside sua escolha e aplicação.²⁶ Assim, avaliando as matérias, a enunciação não as expõe, apenas, como se fossem um dado natural e coubesse ao escritor apenas rerepresentá-las numa combinação mais ou menos engenhosa. Antes de tudo, a enunciação as penetra, para solidarizar-se com elas, quando frágeis e sofrentes, e desprezá-las, quando injustas e arrogantes, rindo-se com elas e delas enquanto as desmonta, buscando o aspecto que as singulariza na sua existência social. A particularização vê de perto, várias vezes, com minúcias, por isso é apta para distinguir as ilimitadas refrações que se debatem entre o “bom” e o “ruim”, evidenciando as distinções dos atos do juízo na escolha da palavra justa:

Mas, afinal, será padre ou soldado? Não se sabe. Sabe-se que está no campo da luta, circulando entre os homens imóveis, levando-lhes comida e cigarros, amparando-os quando tombam e arrastando-os nas costas por uma hora inteira, como a esse coronel Fulgêncio, cujo corpo ainda palpitante padre Kopal tirou do chão varrido de balas e foi depositar no carro que o transportou a Passa Quatro. No ar fino, puríssimo, dos morros do Túnel, como se destaca a sua voz: “Meus amigos, atirrem! Mas atirrem sem ódio”.²⁷

²⁶ Vale totalmente para a prática do Drummond prosador de *Confissões de Minas* o que afirma sobre poesia:

“Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor de cotovelo falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos. Infelizmente, exige-se pouco do nosso poeta; menos do que se reclama ao pintor, ao músico, ao romancista” DRUMMOND. “Autobiografia para uma Revista”. *Confissões de Minas* (Na Rua com os Homens), op. cit., p. 530

²⁷ DRUMMOND. “Lembro-me de um padre”. *Confissões de Minas* (Quase Histórias), op. cit., p. 573.

Fazendo distinções, Drummond é discreto. Acredita, como Adorno, que o sujeito precisa sair de si na medida em que se oculta. Saindo de si com discrição, vai aos usos, incorporando à seleção vocabular a modernista “contribuição milionária de todos os erros”. Escreve dando nome aos bois: natural, é simples. Nunca o simplório das singelezas que expressam as boas intenções da sentimentalidade *kitsch* do autor esquecendo as matérias. Mas simplicidade que resulta da depuração obtida por operações técnicas complexas,²⁸ aplicadas com precisão de cálculo. A “poesia mais rica/ é um sinal de menos”, lê-se em *A Vida Passada a Limpo*. E: “[...] boa frase, para mineiros, é muitas vezes o silêncio” (Leitura, set. 1949). Ou, principalmente:

À medida que envelheço, vou me desfazendo dos adjetivos. Chego a crer que tudo se pode dizer sem eles melhor talvez do que com eles. Por que “noite gélida”, “noite solitária”, “profunda noite”? Basta “a noite”. O frio, a solidão, a profundidade da noite estão latentes no leitor, prestes a envolvê-lo, à simples provocação dessa palavra noite.²⁹

Nesse estilo ablativo, a subtração da crônica é sempre menor que a da poesia, devido a sua função comunicativa. Não importa que a palavra seja baixa, vulgar, infantil, analfabeta, rústica, erudita, provinciana, estrangeira, popular. Desde que se justifique, nos dois sentidos de “justeza” e “justiça”, ele a usa. É isso porque pressupõe, como Mário de Andrade, a homologia das estruturas mentais coletivas e as estruturas lingüísticas que as expressam, segundo uma psicologia social das formas que não chega a teorizar, mas que evidencia na forma.³⁰

²⁸ DRUMMOND. “As Coisas Simples”. *Confissões de Minas* (Caderno de Notas), op. cit., p. 591.

²⁹ DRUMMOND. “Purgação”. *Confissões de Minas* (Caderno de Notas), op. cit., p. 581.

³⁰ Em *Confissões de Minas*, Drummond assimila e desenvolve o que o amigo lhe dizia sobre a relação de linguagem e psicologia popular em uma carta de 18/2/1925:

“O povo não é estúpido quando diz ‘vou na escola’, ‘me deixe’, ‘carneirada’, ‘mafiar’, ‘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 de 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 a transforma afinal numa outra língua que se adapta a essas influências [...]. A aventura em que me meti é uma coisa séria, já muito pensada e repensada. Não estou cultivando exotismos e curiosidades do linguajar caipira. Não.” Cf. FERNANDES, Lygia. 71 *Cartas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Livraria São José, s/d, p. 73.

Os mínimos detalhes revelam a concepção, operada muitas vezes como técnica da *evidentia*, fazendo o leitor ver a experiência narrada, com grande economia dramática de meios. Como na brevíssima incorporação do discurso direto, a fala do menino-guia de “Viagem de Sabará”, que põe o leitor dentro da cena:

[...] Alejadinho, confiou-me ele degustando metodicamente um pé-de-moleque, era um homem sem braços nem pernas, tronco só, que fez todas essas igrejas que *o senhor está vendo aí* e depois foi para Ouro Preto fazer as de lá.³¹

Realizando o programa modernista de dar cidadania aos modos populares de falar na prosa de **Confissões de Minas**, Drummond faz aparecer, por vezes, os modos populares mineiros e até belo-horizontinos de falar, trazendo-os para a literatura culta não como exotismo, mas produção expressiva filtrada pela posição intelectual à esquerda, orientada pela ética que põe em estilo gráfico a linguagem falada. O léxico não pode ser o da língua abundantíssima, mas fóssil, de Coelho Neto, um purismo estereotipado que foi, como diz Mário de Andrade no ensaio “Parnasianismo”, de 2 de setembro de 1938, o “maior crime”.³²

Outro texto, sobre a ausência de pontuação em poesia,³³ é útil para pensar a sintaxe dessa “expressão livre e arejada”. Lendo os textos de **Confissões de Minas** também pela perspectiva da ética do estilo afirmada na nota introdutória dele, pode-se dizer que Drummond concebe a palavra duplamente: como conteúdo material ou elemento léxico construtivo da sintaxe, e como conteúdo semântico ou elemento

³¹ DRUMMOND. “Viagem de Sabará”. **Confissões de Minas**, op. cit., p. 565.

³² “A necessidade nova de cultura, se em parte produziu apenas, em nossos parnasianos, maior leitura e conseqüente enriquecimento de temática em sua poesia, teve uma conseqüência que me parece fundamental. Levou poetas e prosadores em geral a um culteranismo novo, o bem falar conforme as regras das gramáticas lusas. Com isso foi abandonada aquela franca tendência pra escrever apenas pondo em estilo gráfico a linguagem falada, com que os românticos estavam caminhando vertiginosamente para a fixação estilística de uma língua nacional. Os parnasianos, e foi talvez seu maior crime, deformaram a língua nascente ‘em prol do estilo’. Manuel Bandeira cita o caso positivamente desaforado de Olavo Bilac, vendo erros em Gonçalves Dias, corrigi-lo ingratamente”. Cf. ANDRADE, Mário de. “Parnasianismo”. **O Empalhador de Passarinho**. São Paulo: Martins, 1955, p. 11-12.

³³ DRUMMOND. “Pontuação e Poesia”. **Confissões de Minas** (Caderno de Notas), op. cit., p. 589-590.

constitutivo do “conteúdo de verdade” do sentido utópico que dissolve os desgastes ideológicos das refrações e contradições dos usos da linguagem. Exemplificando o que diz sobre a pontuação com trechos poéticos de Mallarmé e Apollinaire, Drummond infere que a fluidez de Mallarmé e o peso de Apollinaire não são produzidos pela ausência de vírgulas, mas salientados pelo artifício, concluindo que a pontuação regular ilumina todos os ângulos da superfície do poema, mas impede que se destaque algum de seus acidentes. Esse modo de entender a pontuação desloca-se imediatamente da noção normativa da mesma como marcação gramatical lógica e impessoal das funções sintáticas da frase. Permite propor, quando relacionado com a forma da sua poesia, que entende a sintaxe não como um resultado do preenchimento de estruturas normativas com palavras mais ou menos engenhosas ou “poéticas”, mas como produto de uma construção contingente, *in fieri*, sujeita aos acasos da composição a cada termo que é escolhido. A construção do texto pressupõe a pesquisa do som, da significação, da conexão e do sentido das palavras em cada ato enunciativo, que evita a inspiração fortuita trabalhando-as racionalmente, no sentido da justeza e da justiça referidas, como elemento estruturante por assim dizer plástico da forma, que é “no céu livre por vezes um desenho”, como em “Consideração do Poema”. Nenhuma noção neoclássica, rococó, romântica, realista ou parnasiana da palavra, no caso, como clareza natural da imitação, aplique decorativo, fulminante inspiração genial de potências cósmicas, reflexo mecânico ou Forma vestindo a idéia. A idéia e sua elocução nascem diretamente da palavra, extraída de fontes letradas da cultura culta e dos usos coletivos anônimos, como forma tensa de significações refratadas nos fragmentos justapostos no verso e/ou na fluidez de arabescos. Na poesia, a palavra e a sintaxe assim construídas remetem a leitura para significações por assim dizer “verticais”, (des)ordenando as significações no campo semântico geral da cultura moderna. Marcada funcionalmente pela pontuação (ou sua ausência) a forma encena o não-fundo da linguagem como realidade do possível que flutua na não-água da página, rio difícil, tentando a viagem

que divide o leitor³⁴ entre o silêncio e o desprezo. Sem elidir a divisão psicossocial da dicção, passa ao largo das classificações prévias de poesia e prosa, dissolvendo as classificações estilísticas tradicionais enquanto remete a leitura para sua matéria-prima básica, a palavra.³⁵

Drummond não escreve prosa experimental, como Oswald de Andrade, mas incorpora à escrita o núcleo moderno da experiência modernista, a livre pesquisa dos conteúdos materiais da tradição literária da língua e sua transformação crítica como “expressão livre e arejada” de uma experiência brasileira internacionalista. Sua prosa é muito culta, pois apropria-se de experiências estilísticas tentadas por outros escritores locais desde os seiscentistas. E todos os estrangeiros inumeráveis, entre eles principalmente alguns antigos, como Montaigne, lembrado por Antonio Candido, que aparece na magreza da frase, nos aforismos e na análise do “eu”. Não dissolve os nexos sintáticos, não fragmenta a dicção, não a sutilha a ponto de abolir a referência; ao contrário, como é inteligência analítica, tem predileção pela oração contínua e acidentes particularizadores, que lhe permitem a lucidez da descrença. É típica de **Confissões de Minas** a formulação de períodos compostos de orações principalmente restritivas, explicativas, condicionais, causais, concessivas e adversativas, indicando sempre com partículas, como

³⁴ Provavelmente, é em poemas de **A Rosa do Povo**, como “Vida Menor”, “Nosso Tempo” e principalmente em alguns de **Claro Enigma**, como “Os Bens e o Sangue”, “Rapto”, e em um dos melhores já escritos de toda a história da poesia, “Elegia”, de **Fazendeiro do Ar** (1952-1953), que o arabesco aparece na sua liberdade livre, suspenso no ar, como o quarto de Manuel Bandeira e a sintaxe de Mallarmé. “Fragilidade”, de **A Rosa do Povo**, teoriza a suspensão do sentido formulada antes, no pequeno texto de **Confissões de Minas** sobre “pintar a passagem”. A suspensão aludida é a do ato que figura não propriamente conceitos cheios, mas o instante mesmo das passagens do uso de uma palavra a outra, o átimo dos intervalos daquela indecisão entre som e sentido que finalmente acha a chave. Berkeley dizia que a idéia do movimento é antes de tudo uma idéia inerte. No auge da sua arte, em **A Rosa do Povo** e **Claro Enigma**, Drummond figura o movimento da linguagem mesma no incessante deslocamento vazio e silencioso dos signos, não-ser das coisas.

³⁵ “[...] a sua maestria é menos a de um versificador que a de um criador de imagens, expressões e seqüências, que se vinculam ao poder obscuro dos temas e geram diretamente a coerência total do poema, relegando quase para segundo plano o verso como unidade autônoma. Quando adota formas pré-fabricadas, em que o verso deve necessariamente sobressair, como o soneto, parece escorregar para certa frieza. Na verdade, com ele e Murilo Mendes o Modernismo brasileiro atingiu a superação do verso, permitindo manipular a expressão num espaço sem barreiras, onde o fluido mágico da poesia depende da figura total do poema, livremente construído, que ele entreviu na descida ao mundo das palavras”. Cf. CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na Poesia de Drummond”. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 122.

“mas”, “se”, “ainda que”, “também” e principalmente “talvez”, o afunilamento da particularização irradiante do tema, sempre fixado na tensão social da sua referência. A tensão é construída, preferencialmente, pela formulação optativa, hipotética, dubitativa, índice de distanciamento – “pode ser”, “poderá explicar”; pelas duplicações e repetições, marcas insistentes do desejo de especificação – “o paralisa e o priva”, “liberta e ao mesmo tempo oprime”; e oposições, que explicitam a divisão de reflexão e sensibilidade – “desta solidão está cheia a vida”; “mas, poeticamente” etc. Veja-se o exemplo:

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. Um desligamento absoluto de todo compromisso liberta e ao mesmo tempo oprime a personalidade. Desta solidão está cheia a vida de hoje, e a instabilidade nervosa do nosso tempo poderá explicar o fenômeno de um ponto de vista científico; mas, poeticamente, qualquer explicação é desnecessária, tão sensível e paradoxalmente contagiosa é esta espécie de soledade.³⁶

A literatura, ao descrever o corpo, não o expõe, e, narrando o amor, não o realiza.³⁷ A sintaxe da prosa de *Confissões de Minas* têm a precisão dessas elisões. Discreta e livre, as elisões não a obscurecem, mas a fazem clara. Obviamente, Drummond não é um neoclássico, não supondo nenhuma transparência do mundo, nem evidência de fundamento sólido, na sua razão, a que pudesse corresponder simetricamente a clareza do estilo. Ao contrário, quando transforma a matéria social de seu tempo, relativiza – mas não a abole – a representação fundamentada no pressuposto da adequação entre os signos da linguagem, os conceitos da mente e as estruturas da realidade objetiva, pois sabe que o mundo é opaco, que o sujeito é fraturado e que a linguagem não é as coisas. Sua sintaxe é clara em função da

³⁶ DRUMMOND. “Fagundes Varela, Solitário Imperfeito”. *Confissões de Minas* (Três Poetas), op. cit., p. 512-513.

³⁷ DRUMMOND. “Questão de corpo”. *Confissões de Minas* (Caderno de Notas), op. cit., p. 585.

opacidade geral: entende-a como meio para a civilidade, absolutamente fundamental na vida de relação. A sintaxe clara, ainda que acidentada pela particularização da difícil humanidade dos temas, decorre da ética do estilo. Subordinando as sutilezas do mesmo à figuração da franqueza da crítica objetivamente fundada, Drummond não afeta bons sentimentos. Como observação sem ênfase, sua franqueza é crua, mas sempre vazada numa formulação gentil. O comentário das matérias é feito à moda de antigo, que disqueteia entre amigos, aparentemente só borboleteando por assuntos triviais e gravíssimos. Mas isso é disfarce. Quando escreve que uma sutileza que não resista à prova da convivência mais larga é apenas um vício, Drummond alega justamente a necessidade política de socialização da inteligência. Sua clareza sintática a realiza democraticamente, supondo a orientação ética que se lê nos trechos da carta de Mário de Andrade transcritos numa crônica comovidíssima de **Confissões de Minas**.³⁸ Mário de Andrade ensinou-o a esquecer o bovarismo de Joaquim Nabuco e as afetações de Anatole France, como Silviano Santiago lembrou recentemente.³⁹ A mesma lição do amigo se lê quando afirma que é necessário reformar a capacidade de admirar, inventando olhos novos ou novas maneiras de olhar para estar à altura do espetáculo do tempo: “estamos começando a nascer”. Esse entusiasmo de moderno que hoje faz falta ecoa o mário-oswaldiano “ver com olhos novos” e exige um olhar armado, culto e informadíssimo sobre as coisas estrangeiras, ao mesmo tempo sem prevenção, ingênuo e como que primeiro e primitivo na consideração das coisas antigas e menos antigas do país. Ele caracteriza os melhores momentos de **Confissões de Minas**. Aqui, Drummond declara com todas as letras sua apropriação dos paulistas, principalmente as lições de Mário de Andrade sobre a moralidade da técnica e o “bárbaro e nosso”, de Oswald de Andrade. Mas, diversamente de Mário de

³⁸ Cf. DRUMMOND. Suas Cartas. **Confissões de Minas**, op. cit., p. 533-541.

³⁹ Cf. SANTIAGO, Silviano. “Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa**. Volume único. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002. p. III-XLI.

Andrade, também Mallarmé.⁴⁰ Pondo todo o empenho na palavra justa e na sintaxe clara, o pensamento ferozmente intelectual de Drummond também lembra as finezas malvadas de Machado de Assis, com o seu gosto acentuado pela enunciação suspensiva do sentido nas dissonâncias humoradas que até podem, se o leitor assim o quiser, ser entendidas como “ceticismo” e “niilismo”. Mas trabalham para outra coisa.

“A vida, como o correio, costuma chegar atrasada”. Esse enunciado de uma crônica de 1943 é típico do estilo de Drummond. Nele, vez por outra, um aforismo agudo e sintético interrompe a linearidade da função comunicativa da crônica com o relevo da súbita condensação que, hierarquizando conceitos distantes, obriga o leitor a suspender os olhos, como na arte de seiscentistas maiores. Apodítico como saber só de experiência feito, o aforismo adverte o leitor de que sempre se pode esperar o pior. O canário cantava? Pois o vento derrubou a gaiola e o iodo no bico, o aparelho na perninha quebrada e a mudez definitiva serão um testemunho da limitação que a vida impõe ao canto.⁴¹ Pessimismo? Drummond não é superficial, ainda no comentário ameno. Também propõe, mineiramente, que o que não mata, engorda. Como na poesia, o ato de observar a vida sem ênfase modula-lhe a prosa.

Os aforismos – por vezes frases apenas sentenciosas que mimetizam na forma exterior a condensação interna do aforismo – aproximam e fundem conceitos distantes num átimo que faz o leitor refletir, talvez, com o pensamento material das incongruências figuradas na síntese: “O encanto de Casimiro de Abreu está na tocante vulgaridade”;⁴² “Se quem possui um vício intelectual é feliz, o que possui dois está acima da felicidade, do tempo e da vida terrestre”;⁴³ “A mocidade entretanto parece absorver tóxicos somente para se revelar

⁴⁰ “*Selon moi jaillit tard une condition vraie ou la possibilité, se s'exprimer non seulement, mais de se moduler, chacun à son gré*”, escreve Mallarmé em *Crise de Vers*.

⁴¹ DRUMMOND. Esboço de uma casa. *Confissões de Minas* (Quase Histórias), op. cit., p. 580.

⁴² DRUMMOND. No jardim público de Casimiro. *Confissões de Minas* (Três Poetas), op. cit., p. 513.

⁴³ Idem. Poesia e utilidade de Simões dos Reis. *Confissões de Minas* (Na Rua com os Homens), op. cit., p. 544.

capaz de neutralizá-los”;⁴⁴ “A dúvida rói-se a si mesma”;⁴⁵ “A vida separa os amigos, que a morte vem juntar bruscamente”;⁴⁶ “Há paladares enciclopédicos, e o homem é, em si mesmo, um tecido de contradições”⁴⁷ etc.

Friedrich Schlegel dizia que uma agudeza triste é auto-contraditória, pois o dito agudo explicita justamente a alegria do pensamento que dança veloz entre os conceitos. Na prosa de Drummond, o pensamento dança, mas é rotineira a sentença triste enunciada como síntese do irremediável a que nunca falta o humor de quem não observa as coisas de fora, mas se inclui compassivamente nelas. Quando se inclui no sofrimento das coisas, Drummond afirma a gratuidade da sua liberdade sempre imprescritível; ao mesmo tempo, tenta, com a exigüidade de seus meios, salvar a própria coisa que sofre, resistindo com ela na duração do seu sofrimento por assim dizer “embaixo”, numa solidariedade triste e comovida, mas toda material e controlada: “Vinte anos é uma bela idade, mas tem o inconveniente de não se dar a conhecer senão depois que a perdemos”.⁴⁸

Não se apreende a verdade do acontecimento a não ser que ele se inscreva também na carne; e a cada vez se deve duplicar a efetuação dolorosa por uma contra-efetuação, que a limita, representa e transfigura.⁴⁹ Tal aquele arpejo telepático que vibra nos bens municipais de um poema, nas crônicas de **Confissões de Minas** a contra-efetuação comovida dos atos do juízo é delicadamente compassiva e vai envolvendo sem sentimentalismo, na franqueza da análise, tudo quanto é coisa pequena e frágil. Como as flores que Portinari pinta no baú dos vencidos, a representação dá sentido provisório à falta de sentido do mundo, que é como que recolhido no gesto de solidariedade. Cito inícios de crônicas:

⁴⁴ Idem. *Suas Cartas. Confissões de Minas* (Na Rua com os Homens), op. cit., p. 534.

⁴⁵ Idem. *Um Sinal. Confissões de Minas* (Caderno de Notas), op. cit., p. 591.

⁴⁶ Idem. *João Guimarães. Confissões de Minas* (Na Rua com os Homens), op. cit., p. 526.

⁴⁷ DRUMMOND. *Vinte livros na ilha. Confissões de Minas* (Caderno de Notas), op. cit., p. 598.

⁴⁸ DRUMMOND. *Fagundes Varela, solitário imperfeito. Confissões de Minas* (Três Poetas Românticos), op. cit., p. 507.

⁴⁹ DELEUZE, Gilles. *Porcelana e vulcão. Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 164. (Estudos, v. 35).

“Morte de E.B.G. Não era meu amigo, mas conhecê-lo bastou que a notícia, dada pelo rádio, me comovesse” (“Morte de um Gordo”); “Percorrendo as oito páginas de notícias do país e do estrangeiro, detenho-me na coluna (tão modesta) que estampa o retrato do menino Edival. O retrato e a notícia de sua morte, em dez linhas” (“Ternura diante do retrato”); “O caso do guarda-civil que, com risco da própria vida, salvou a de um homem que se afogava no Tamanduateí, em S. Paulo, pertence à anedota sem fugir à realidade” (“Bondade”); “Morreu a senhora do construtor, na casa ali em frente, de duas janelas e alpendre modesto, onde sobem trepadeiras. Morreu ontem.” (“Enterro na rua pobre”); “Gosto desses fotógrafos de jardim público, que semanas e meses e anos a fio esperam um freguês que não vem” (“Os fotógrafos vegetais”); “A impossibilidade de participar de todas as combinações em desenvolvimento a qualquer momento numa cidade grande tem sido uma das dores da minha vida” (“O cotovelo dói”).⁵⁰

Camus podia ser lembrado. O ritmo da frase é contido como um soluço intelectual; não há assuntos grandes nem pequenos, mas uma maneira de ver e de dizer que torna impossível o estilo ser de outra maneira: materialidade, cultura, particularização, negação, lucidez, descrença, utopia, comoção, compaixão e solidariedade.

Tratando dessa maneira de ver e de dizer, Antonio Candido aproxima a prosa de Drummond dos ensaios de Montaigne. Seguindo a pista, digamos que, em Montaigne, o uso de *acumina*, as agudezas típicas do estilo epigramático de Sêneca e das sentenças de Tácito, que vão caracterizar os estilos conceptistas do século XVII hoje conhecidos como “Barroco”, substituem construções sintáticas lineares, evidenciando o modo como significam, pois a formulação aguda pressupõe o processo analítico do juízo, que acha conceitos distanciados, compara-os, estabelece diferenças entre eles e os substitui na metáfora que condensa a sua semelhança. Em Drummond, às vezes a raiva e a violência relampejam na forma antitética das translações dos aforismos: “A vida não é um prazer, mas uma pena”.⁵¹

⁵⁰ DRUMMOND. *Confissões de Minas*, op. cit., p. 576-607.

⁵¹ DRUMMOND. *Vila de Utopia. Confissões de Minas*, op. cit., p. 561.

Como Montaigne, também evita a elocução ornada dos estilos inflados. Tem horror ao sublime, desconfia do alto e desgosta francamente do florido. Referindo-se pejorativamente à prosa ornamental de Coelho Neto,⁵² indica preferir o estilo médio, que evita o ornato, pois subordina o agradável dos efeitos à utilidade civil do comentário, de modo apropriado democraticamente à comunicação de “todos os instantes”, própria da crônica. Por vezes, tende ao baixo, quando faz ironias contra coisas que lhe parecem estúpidas, pontuando a frase com agudezas descendentes, cômicas. Bons exemplos, em **Confissões de Minas**, são os textos “Literatura Infantil” e “Questão de Corpo”.⁵³

A pintura do “eu” é uma tópica horaciana, realizada na poesia antiga como uma imagem para ser vista de perto, várias vezes, com minúcias de desenho feito à ponta de pincel e uma obscuridade relativa, derivada das distinções aplicadas aos caracteres e paixões da alma. Tal como a prudência de antigo que gagueja fingidamente, porque parou para examinar as nuances de um caráter ou das paixões, a prosa de **Confissões de Minas** sempre se detém para figurar as modulações do juízo do “eu” que se examina ao examinar a variedade grande dos assuntos e temas. É antes de tudo um “eu” intelectual, que faz a pintura de si declarando não sua suposta unidade ou essência, mas sua contingência. Sabendo-se fraturado, submete à reflexão as formas sociais de sensibilidade que o inventam quando passa de um afeto a outro: *Pensée échappée, je la voulais écrire; j'écris, au lieu qu'elle m'est échappée.*⁵⁴

Outros aspectos fazem a diferença do “eu” da enunciação dessa prosa de Drummond semelhante à diferença do “eu” da enunciação dos ensaios de Montaigne. Por exemplo, a semelhança da representação do lugar distanciado em que escreve. O francês o faz retirado do mundo, como os romanos que saem da cidade para as vilas do campo para

⁵² “A estante já é uma seleção. O homem inteiro está ali, naquelas prateleiras que dizem dos seus bons e maus hábitos intelectuais. Por isso não me admirei ao ler, num inquérito dessa natureza, a resposta de um acadêmico de direito, que juntava o Werther aos Apólogos, de Coelho Neto [...]”. *Confissões de Minas* (Caderno de Notas), op. cit., p. 598.

⁵³ Cf. *Confissões de Minas* op. cit., p. 582 e 584.

⁵⁴ Pascal, *Pensées*, 370.

escrever. O sujeito de enunciação das crônicas de **Confissões de Minas** também se retira do mundo, mas não busca o sossego do lugar ameno da tópica rústica, pois vai para o fundo da sua galeria de mineiro – metáfora não de retiro espacial ou espiritual, mas do interior melancólico, obscuro e dividido, da sua consciência, como “espaço” da suspensão valorativa – para mais profundamente mergulhar na opacidade das coisas.⁵⁵ De modo análogo, mas simetricamente inverso ao modo do “eu” nos ensaios de Montaigne, que toma distância da guerra civil em uma privacidade propiciada pelo isolamento para examinar-se de perto, várias vezes, com minúcias e clareza relativa, reconhecendo, como faz no capítulo 13 do **Livro III**, que “[...] gostaria mais de me entender bem a mim mesmo do que a Cícero”, e isso talvez porque, como afirma no capítulo 1 do **Livro I**, “[...] o homem é um tema maravilhosamente vão, diverso e ondulante. É infundado nele fundar julgamento constante e uniforme”, Drummond também toma distância do “eu”, construindo o estilo como mediação da forma dubitativa da sua lógica, mas para examinar as matérias públicas de perto, refratadas nas divisões do “eu”. Em Drummond, obviamente, a razão não tem mais nenhum fundamento absoluto. O grande cético Montaigne é leitor de Sexto Empírico e, no seu mundo antigo, a guerra religiosa demonstra que os católicos e os huguenotes têm em comum a crença em Deus como fundamento das razões opostas por que se trucidam. Drummond sabe tudo o que é preciso saber de Marx e Freud sobre a inexistência e a inutilidade de Deus como fundamento da razão. Por isso mesmo – é a diferença o que importa na analogia – a comparação com Montaigne continua muito pertinente para pensar a forma do estilo da sua lógica. Para isso, vale a pena lembrar rapidamente o ensaio 28, do **Livro I**, em que Montaigne compara a escrita à pintura de grotescos ou arabescos que têm graça, ou seja, elegância, porque ao mesmo tempo têm variedade e estranheza. No ensaio 18, do **Livro II**,

⁵⁵ Em **Passeios na Ilha**, a ilha é a metáfora desse distanciamento equidistante como “uma fuga relativa, e uma não muito estouvada confraternização”. Cf. *Divagação sobre as ilhas. Passeios na Ilha*, op. cit., p. 611.

diz que sua escrita não levanta uma estátua para ser colocada em praça pública, indicando o estilo aplicado à matéria dos arabescos, a mesma “vida baixa” do ensaio sobre o arrepender-se, o que também lhe permite definir o que diz como gênero cômico. E ainda, o capítulo 8, do **Livro III**, em que, falando sobre o estilo de Tácito, afirma que o romano faz *boutades* espirituosas, tem finezas verbais, é carnudo ou sentencioso, quando comparado a Sêneca, que, por ser estéril e magro, é justamente o mais adequado para compor o arabesco.

Semelhantemente, as crônicas de **Confissões de Minas** são escritas como pintura de uma vida comum tratando de “todos os instantes” da vida de todos os dias; a pintura é feita de perto, com minúcias de desenho ou arabescos que traçam pontos de fuga e perspectivas de uma observação repetida, com clareza, em traços estéreis ou magros, entrecortados por sentenças agudas. O gênero dessas crônicas mescladas não figura o geral ou o essencial como condição da experiência do “eu”, porque não é gênero teórico, didático ou abstrato, ainda que Drummond escreva algumas crônicas como ensaios críticos e históricos (por exemplo, “Fagundes Varela, Solitário Imperfeito” e “Viagem de Sabará”); mas toma “pelo meio”, por assim dizer, os argumentos que lhe permitem dar conta do particular das matérias e da posição intelectual do “eu” encenados nelas. A operação é refinadamente técnica. Como Montaigne, Drummond é seco, ou magro, para compor a escrita como fala de pessoa natural, comum, particular ou privada, tratando de matérias comuns e públicas. Por outras palavras, como Montaigne ao escrever ensaios, Drummond também compõe discursos do gênero “vida” ao escrever crônicas; nelas, o ponto de vista sobre as “passagens” do “eu” é politicamente mais fundamental, talvez, que os objetos descritos e analisados, pois evidencia a auto-reflexão e a particularidade datada dos condicionamentos da ética que os orienta.

Referindo as **Meditações Sul-Americanas**, em que Keyserling elenca características espirituais que pretende serem próprias de uma generalidade genérica, “o homem sul-americano”, para relacioná-las com a suposta monotonia que paira na suposta “fisionomia moral” da

América do Sul, Drummond afirma que o autor extrai dessa monotonia um “sofrimento sul-americano”. Em seguida, diz:

Seria absurdo isolar, na sensibilidade mineira, um sofrimento itabirano? Julgo que não. Sou, Itabira, uma vítima desse sofrimento, que já me perseguia quando, do alto da Avenida, à tarde, eu olhava as tuas casas resignadas e confinadas entre morros, casas que nunca se evadiriam da escura paisagem da mineração, que nunca levantariam âncora, como na frase de Gide, para a descoberta do mundo. Parecia-me que um destino mineral, de uma geometria dura e inelutável, te prendia, Itabira, ao dorso fatigado da montanha, enquanto outras alegres cidades, banhando-se em rios claros ou no próprio mar infinito, diziam que a vida não é uma pena, mas um prazer. A vida não é um prazer, mas uma pena. Foi esta segunda lição, tão exata como a primeira, que eu aprendi contigo, Itabira, e em vão meus olhos perseguem a paisagem fluvial, a paisagem marítima: eu também sou filho da mineração, e tenho os olhos vacilantes quando saio da escura galeria para o dia claro.⁵⁶

Não sendo fixos, porque atos do juízo, Drummond os figura “vacilantes”, como pensamentos de um caráter dividido por motivações melancólicas e céticas, “obscuras”, mas em ação, saindo da “escura galeria” para o “dia claro”. Neste, o que chama de “um sofrimento itabirano” é homólogo de outros, “provincianos”, “mineiros”, “brasileiros”, que qualquer um pode ainda agora viver muito legitimamente como seu, consideradas as mesmas determinações. As figuras resultantes desses atos do juízo são correlatos objetivos dos afetos que possuem e dividem o “eu”. A divisão aparece, no caso, habilmente formulada na sintaxe de formas antitéticas, contrapostas, como ocorre no contraste da “geometria” do “destino mineral”, que prende a cidade (o “eu”) ao dorso fatigado da montanha, e da fluidez alegre de cidades fluviais ou marítimas. Como o ato do juízo é auto-reflexivo, a crônica como um todo representa um juízo em ato:

⁵⁶ DRUMMOND. Vila de utopia. **Confissões de Minas**, op. cit., p. 561-562.

Fugindo ao assunto geral em proveito de um assunto particular, de lugar e pessoa, estarei corrompendo esta crônica? Não creio. Lugar e pessoa serão sempre as formas imediatas através das quais a realidade profunda se manifesta aos nossos sentidos contingentes, e uma idéia, a rosa mais bela, precisa assumir espécies físicas para existir.⁵⁷

A arte dessa prosa suspensiva, posta entre a dúvida e a não-certeza, não obstante muito decidida quanto ao direcionamento utópico do sentido da suspensão, pode ser melhor especificada por meio da noção dinâmica de “passagem” própria de seu estilo. Em um pequeno texto de **Confissões de Minas**, escrito como uma “ficção teórica”, teoriza a movimentação necessária a um estilo capaz não só de fixar o dinamismo do pensamento enquanto passa de um aspecto a outro dos temas, figurando a “geometria mineral” da formação provinciana, mas principalmente as alusões aos possíveis do futuro. Tal estilo deve figurar os temas, obviamente, mas também as formas fugidias do vir-a-ser da sensação, da memória e da não-inteireza da razão que os examina fazendo a experiência de dissolução da história própria da arte moderna:

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, ao mesmo tempo, escrito e não escrito, sempre foi um dos meus segretos 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 (o livro inútil) é porque já está feito... O mesmo seria dizer que minha vida está acabada. Quando me sinto capaz de nascer nesse 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 são fórmulas; o homem que continua, o livro que continua, e, sobretudo, o leitor que continua estão insinuando

⁵⁷ *Leitura*, junho de 1945.

como é audacioso esse projeto e como é difícil “pintar a passagem”, com o pincel que foge da minha mão, com a mão que se despreza do braço e navega por conta própria, sobre a crista móbil da onda, da onda que, por sua vez [...].⁵⁸

O livro inútil alegoriza várias disposições utópicas que a arte de Drummond intensificou depois, principalmente na poesia. Fazendo-se por instantes a hipótese irrealizável, escrevê-lo equivaleria a produzir um texto impossível, pois autonomizado de qualquer condicionamento. Certamente, a linguagem o faria cheio de coisas ausentes, mas seria vazio de experiência, por acumular todas as experiências; não teria nenhum caminho, por indicar todos; nem direção, por ser tão repleto e acabado que toda imagem de futuro estaria bloqueada. Pois pressuporia – e implicaria – a “plenitude insuportável da maturação”, não só como posse perfeita da técnica, mas, principalmente, como posse total do tempo. Seria, na sua inabilidade de abolir o bibelô sonoro, a evidência de que a história teria acabado. A “plenitude da maturação” seria “insuportável”, porque a escrita seria tão imediatamente a memória, como repetição sem diferença do tempo, que o seu presente de livro inútil ficaria idêntico a si mesmo, repleto da totalidade acabada da experiência: “Se me disponho a escrevê-lo é porque já está feito... O mesmo seria dizer que minha vida está acabada”.

Aqui, retomo o início, onde propus que as diferenças da prosa e da poesia de Drummond se parecem, pois em uma e outra ele faz uma teoria da sensibilidade e uma teoria da arte. A alegoria do livro inútil significa, nesse sentido, tanto o que não se pode fazer quanto o que se quer, mas ainda não é possível. Com ela, Drummond teoriza o núcleo duro da ética da sua arte. Kafka afirmava o desejo de escrever como um cachorro. Picasso, que passaria a pintar com a esquerda quando sua mão direita estivesse habituada. Contra a memória fonte do costume, dizia Oswald de Andrade. Como eles, Drummond afirma que, para não escrever o livro inútil, é preciso sentir-se “[...] capaz de nascer

⁵⁸ DRUMMOND. *Confissões de Minas* (Caderno de Notas), op. cit., p. 585.

nesse momento escasso”. Escolher, entre os possíveis que enxameiam na experiência, escrever numa circunstância escassa, o presente, cercada de muitos jeitos por condicionamentos e determinações, alguns deles inconscientes. A inteligência, a sensibilidade, o caráter, a família, a educação, a formação provinciana, a cultura pessoal; a situação de classe do escritor funcionário público, a posição de classe do escritor funcionário público, as amizades e as inimizades do escritor funcionário público, os amores do escritor funcionário público, as trocas simbólicas do escritor funcionário público; as instituições políticas e artísticas, a luta de classes, os acontecimentos do país e do mundo... Tornam impossível escrever o livro inútil com o sentido dado à metáfora.

Porque, quando todos continuam a nascer num momento escasso, o “olhar com olhos ingênuos” do trabalho infundável da arte ainda não começou ou, se já começou, não é mais, não pode ser mais, porque a vida não está, nunca estará completa ou acabada. Drummond afirma que o livro inútil, como livro acabado, é mais que inútil, pois pressupõe o homem acabado, a vida acabada. Fórmulas a evitar, porque o homem, o livro e o leitor que continuam, apesar de tudo, “nesse momento escasso”, nascem escassamente a cada instante, demonstrando que a escrita não está acabada porque a verdadeira vida ainda nem começou. E o livro inútil é o que ainda não veio: o que é moderno não admite cânone, nem canonização; toda crítica será, antes de tudo, auto-reflexão da sensibilidade partida que escreve, pois o leitor continua dominado. A fidelidade ao acabado é uma contrafacção, pois repetição do mesmo, num “momento escasso” em que tudo também já mudou, mas no qual ainda não veio o terceiro pensamento. Quando vier, o livro inútil será afinal inútil.

Por enquanto, certamente, o fundo da imaginação individual continua sendo a memória social dos signos. Mas a escrita que a transforma não pode repetir sua divisão e sua morte. Os conteúdos sociais da memória só interessam como matéria da experiência do

presente em que a escrita se abre inacabada ao futuro, enfim, donde tantas coisas apenas pressentidas hão de vir, entre elas principalmente o sopro da insatisfação com as limitações do “momento escasso”.

A utopia da arte moderna anunciada nessa prosa moderna “pinta a passagem” do seu próprio vir a ser como futuro ainda não imaginado. Enunciados poéticos – “com o pincel que foge da minha mão, com a mão que se desprega do braço e navega por conta própria, sobre a crista móbil da onda, da onda que, por sua vez [...]” – apontam para a linguagem como a realidade do possível de uma experiência ainda apenas aludida, pois nunca vivida antes por ninguém. Nela, a estrutura estética tende a transcender-se a si mesma, como queria Adorno, pressionada pelo conteúdo de verdade aludido, que anuncia o conceito irrealizável de sublime. Donde o “audacioso desse projeto” e, certamente, enquanto o pincel foge da mão, também o impossível utópico dele, pois os materiais do passado e do “momento escasso” do presente do escritor sempre lhe aparecem como inconciliáveis com o ideal pressuposto. Logo, ideal e material se afastam um do outro no esforço em que o escritor tenta figurar o infigurável, a arte que enfim faria coincidir totalmente a dissimetria de reflexão e sensibilidade, possível e real, abolindo o “eu”, o tempo mau e a si mesma como coisas finalmente acabadas, superadas e verdadeiramente inúteis, na forma justa do livro afinal inútil. Enquanto isso, é o “durante” do trabalho de “pintar a passagem” para o vir-a-ser da outra coisa que Drummond anuncia generosamente nessa prosa também indicativa da futura radicalidade do tema do “nada” em sua poesia, como recusa da realidade vil.

Podia-se perguntar, finalmente, o que é o “conteúdo verdadeiro” de que fala Drummond na nota introdutória de **Confissões de Minas**. O resíduo utópico, texto também das crônicas, que sobra da crítica do mundo torto como crítica das linguagens da memória dos signos na linguagem de um “eu” provisório que se autocritica. Na nota, Drummond afirma que sua prosa marcada pela vida provinciana é limitada, mas com um saldo, devendo ser lida como depoimento negativo que indicará aos mais novos o que fazer. O que fazer?