

A condição mineira: Drummond e a cultura do Barroco

Anelito de Oliveira

despeito de ter sido enquadrado pela tradição crítica como mais um modelo de autor universal surgido à margem dos grandes centros hegemônicos ocidentais, exemplo de superação de questões sociais específicas em favor de questões humanistas genéricas, Carlos Drummond de Andrade, cujos 30 anos de morte completam-se em 2017, tem um significado muito especial na dinâmica sociocultural mineira percebida em termos históricos. Sua obra, sem qualquer demérito de ordem estética, é um acontecimento imbricado no período que se

ANELITO DE OLIVEIRA é professor da Unimontes (MG) e autor de, entre outros, *A Aurora das Dobras: Introdução à Barroquidade Poética de Affonso Ávila* (Inmensa).

estende de fins do século XVIII, quando o movimento cultural arcádico-iluminista dá início à constituição de um campo artístico-literário que se pode considerar barroco, ao século XX, quando esse campo, impulsionado por tensões que caracterizaram a consolidação da cidade de Belo Horizonte, fundada em 1897, complica-se.

Essa complicação, precisamente, é consequência de eventos externos e internos, como as duas guerras mundiais, a ascensão, duração e queda de Getúlio Vargas, os governos de JK, tanto à frente da prefeitura belo-horizontina quanto à frente da nação, e a ditadura militar de 1964 a 1985, toda uma conturbação que tem no seu centro a “questão urbana”, como vemos em trabalhos reunidos por Leonardo Castriota no volume *Arquitetura da Modernidade* (1998). A relação objetiva de Drummond com a história local, com a “sua” Minas, embora nunca tenha passado despercebida por seus intérpretes literários, foi sublinhada de modo exemplar por Simon Schwartzman a partir de uma motivação que ele mesmo cita de Francisco Iglesias: “Drummond é quem melhor traduz Minas Gerais”. O poeta, diz Schwartzman (1997, p. 13), “viveu o suficiente, física e intelectualmente, para fechar o ciclo de três eras da vida intelectual mineira, o tempo dos literatos, o tempo das ciências sociais e o de uma nova fascinação com os tempos da literatura”.

Drummond não foi, nem para seus contemporâneos mais próximos nem para os mais distantes, apenas um poeta, tampouco apenas um prosador, um nome restrito ao mundo das letras. Configurou-se como um caso extraordinário de inquietude humana fundamentada no que se pode considerar, para além de qualquer ranço provinciano,

uma condição mineira, aquele “espírito de Minas” que o poeta maduro, depois de longos anos desterrado no Rio de Janeiro, evoca, já na década de 1950, no poema “Prece de Mineiro no Rio” (Drummond, 1973, p. 304): “Espírito de Minas, me visita,/ E sobre a confusão desta cidade/ Onde voz e buzina se confundem/ Lança teu claro raio ordenador”. Drummond foi aquele capaz de traduzir com mais agudeza as invariantes aporéticas dessa condição mineira que, como o intrigante “Áporo”, o soneto publicado em 1945 n’*A Rosa do Povo*, tomado por Davi Arrigucci Jr. (2002, pp. 61-105) como exemplar da reflexividade drummondiana, figura. Essa condição, longe de ser mera abstração filosófica, tem como fundamento um mal-estar, um impasse, numa condição humana situada, num “país bloqueado” onde se enlaçam “noite”, “raiz” e “mistério”, ou seja, uma condição histórica, material (Andrade, 1973).

O caráter dialógico, eminentemente transitivo, da sua produção tanto em verso quanto em prosa foi, dos anos 1920 aos 1980, um dado responsável pelo seu reconhecimento como expressão não apenas de uma individualidade, mas de toda uma coletividade. Coube à própria coletividade de que o indivíduo Drummond fazia parte na Belo Horizonte dos anos 1920-30 atestar a radicação da percepção do poeta na esfera do comum, das relações sociais, como revelou a publicação recente, organizada por Eucanaã Ferraz (2010), de textos que saíram na imprensa por ocasião do aparecimento de *Alguma Poesia*. Essa produção legítima e dignifica, sem dúvida, essa coletividade ao enunciar, especialmente, os seus conflitos, à medida que, audaciosa, não os escamoteia. A poesia em Drummond, mesmo em seus

momentos mais formalistas, como no obscuro *Claro Enigma* (1951), não é uma questão resolvida, esclarecida, mas, pelo contrário, é uma questão irresolvida, premente.

Trata-se de questão que o poeta compartilha como que numa confissão de que não é uma questão particular, propriedade sua, mas também de outrem, na qual o outro está efetivamente implicado, uma questão também pública, à qual o “poeta público” por excelência, como o viu Otto Maria Carpeaux num rasgo interpretativo recordado e explorado por Sérgio Buarque de Holanda (1978, pp. 151-66), dá visibilidade. A efervescência modernista estimula, claro, o então jovem poeta na Belo Horizonte dos anos 1920 a dizer livremente, mas o que Drummond acaba por revelar, já nos seus dois primeiros volumes de verso, *Alguma Poesia* (1930) e *Brejo das Almas* (1934), é imprevisível. Está ali naquela produção algo sugestivo de um espectro insubordinado a preceitos estéticos, irredutível ao Modernismo tanto quanto a qualquer vanguardismo: uma interioridade perturbada que o cultivo do *humour* mal consegue disfarçar.

No Drummond inaugural, poemas como “No Meio do Caminho”, “Política”, “Epigrama a Emílio Moura”, “Soneto da Perdida Esperança”, “Segredo”, “Poema de Sete Faces” e “Romaria”, todos enfeixados em *Alguma Poesia*, exibem marcas identitárias de um sujeito histórico estranho, “*gauche*”, como o próprio se declara numa língua estrangeira. Esse sujeito se percebe sob o signo do dever, da ética tal como postulada por Emmanuel Lévinas (1993, pp. 21-80), ou seja, da responsabilidade com o outro, sujeito desejoso, por isso mesmo, de justiça, não para si, mas para a vida social. O poeta se incumbirá de descortinar, ao longo da sua intensa e

vasta produção, essa vida social como injusta, chegando a desejar, no momento mais agônico desse processo, destruir a realidade estruturante da sociabilidade moderna. Essa realidade, tal como vemos ali no desfecho de “A Flor e a Náusea”, n’*A Rosa do Povo* (1973, pp. 140-1), é a cidade, e sua destruição implica um “declinar” de toda responsabilidade, gesto que consistiria, por conseguinte, num rompimento com a condição humana estabelecida, num vir a ser “verme”.

Pela via negativa, como que a contrapelo do que diz, “A Flor e a Náusea” afirma um elo entre responsabilidade social e condição humana. O poeta compreende que a humanidade do homem se revela na responsabilidade com outrem, no cuidado com o espaço social: a cidade. Expressa na relação com o lugar urbano em geral, que singulariza sua obra, o “senso prático”, nos termos epistemologicamente intrigantes de Pierre Bourdieu (2009), que o distingue inicialmente entre seus pares, revelando-o como um observador atento do cotidiano. Essa relação acaba por atormentá-lo à medida que se vai adensando, à medida que o poeta, em função mesmo dos muitos ofícios que desempenha – jornalista, cronista, funcionário público –, vai dissecando o objeto cidade.

O conhecimento das particularidades do corpo urbano incide, evidentemente, sobre o horizonte metafísico que, a partir de *Sentimento do Mundo* (1940) e *José* (1942), passa a ser um traço significativo do autor, o pendor à reflexividade que o fará transigir da poesia engajada, amplamente comunicativa, d’*A Rosa do Povo* à poesia trevosa, complicada, de *Claro Enigma*, conforme explorado por Vagner Camilo (2001). Trata-se de um horizonte metafísico contido, barrado pelo objeto de relação “real”, digamos, material,

a cidade, pela experiência viva da cidade, a experiência de estar no mundo como experiência da cidade.

Essa experiência consiste em habitar, percorrer, operacionalizar, enfim, esse mundo-cidade que é, na infância, Itabira, na juventude, Belo Horizonte e, na maturidade, o Rio de Janeiro. Daí que um poema como “A Máquina do Mundo” (Drummond, 1973, pp. 271-3) configure-se como um amálgama histórico-metafísico, em que a experiência histórica é estruturante da experiência de pensamento, nos termos pré-socráticos e transromânticos do último Martin Heidegger (1969), de um pensamento que deseja ir além do metafísico. Paradoxalmente, esse ir além implica ir aquém do metafísico, um movimento de retorno às próprias coisas constituintes do mundo vivido, à história material. Esta atua como uma espécie de contraforça ao pendor metafísico do pensamento, como que prendendo o sujeito ao chão, à sua Minas, de onde esse sujeito, em termos simbólicos, nunca conseguiu realmente sair.

O poema “Confidência do Itabirano” (Drummond, 1973, pp. 101-2) é exemplar, precisamente, do motivo pelo qual o sujeito drummondiano não se liberta do chão da sua história, do seu lugar originário, não se converte numa abstração transcendental entregando-se pura e simplesmente ao pensamento. A cidade – o poeta nos mostra – não constitui uma instância exterior ao sujeito, mas integra, sim, o próprio sujeito, é parte de sua interioridade, estrutura, portanto, sua identidade, é uma realidade, não uma idealidade. Ao lidar com um “senso prático”, Drummond investe sua produção poética de uma criticidade que logra, em primeiro lugar, atestar a vida social no século XX como resultado de uma construção

presidida por interesses capitalistas catastróficos. Em virtude desses interesses, as cidades, como sua Itabira, são degeneradas a fim de se tornarem mais lucrativas, são destituídas, no presente, daquilo que tinham de idêntico, de “*tò autó*”, para lembrar uma vez mais Heidegger (1991, p. 139), àqueles que ali nasceram e cresceram, daquilo que era referência de identificação entre cidades e sujeitos.

A percepção do mundo a partir de um preceito de “razão prática”, nos termos kantianos intensificados por Bourdieu (2014), a percepção de Minas Gerais, da cidade real que se opõe na modernidade drasticamente à cidade ideal, conforme a dicotomização proposta por Giulio Carlo Argan (2005), não faz de Drummond, obviamente, um pragmatista raso. Faz dele, sim, um poeta cada vez mais angustiado com o passar do tempo e cada vez mais devotado à compreensão do passado, ao tensionamento de dados da vida social mineira, como uma espécie de resistência às forças degradantes do mundo moderno regido pela ideologia do progresso, onde a diferença local, acessada em clave confusamente afetiva, de que o poema “José” (Drummond, 1973, p. 130) é exemplo notável, não pode mais existir: “Quer ir para Minas,/ Minas não há mais”.

A angústia se apresenta em Drummond como expressão do mesmo conflito entre sujeito e território, evidentemente trabalhado de modo diverso, que encontramos, em pinceladas tantas vezes rudimentares, na lírica de Cláudio Manuel da Costa. No fundo dessa angústia está um estranhamento provocado, inicialmente, pela alteração brusca da paisagem, pela sua desnaturalização, toda uma transformação processada na ordem do visível que, no limite, suscitará um sentimento de

inadequação no sujeito desvelado, de modo preciso, pelo memorável estudo de Antonio Candido (2000, pp. 84-102), o caráter dividido, conflituoso, desse sujeito, conforme abordagem recente de Laura de Mello e Souza (2011). A exemplo de Cláudio, Drummond se vê lançado a um lugar que não é realmente seu, que não é mais “sua” Minas, não é mais efetivamente seu tal como parecia pelo menos ter sido num tempo passado. A desnaturalização da paisagem divide o tempo do ser, opõe infância e maturidade, e, conseqüentemente, divide valores éticos, econômicos, políticos e culturais vigentes nos tempos passado e presente.

A angústia de ambos os poetas se acirra precisamente porque os valores do passado, considerados originais, não valem mais no presente, evidência de que um lugar aparentemente o mesmo, aquele da infância e juventude de Cláudio e Drummond, é outro. Esse estranhamento do lugar, o sentimento de estrangeiridade, não se explica apenas à luz do eurocentrismo, em função da educação europeia recebida pelos dois autores – o árcade *in loco*, o modernista no Brasil –, embora não se possa negar, naturalmente, que essa educação contribua para a formulação e mesmo impulsiona a expressão dessa estrangeiridade. Todavia, um “sentimento íntimo”, para lembrar a instigante noção de Machado, bastante agudo, de que o lugar não corresponde ao espaço, de que há um abismo entre a dimensão concreta e a dimensão simbólica, é que constitui o fundamento mesmo da estrangeiridade em Cláudio e Drummond. Fundamento resultante, portanto, de uma experiência de estar, de ocupar um determinado espaço.

Pode-se dizer que o dado decisivo nesses dois poetas, pilares extremos da tradição li-

terária mineira, não é de ordem ontológica, pertinente à cultura filosófica do ser. O dado decisivo é de ordem espacial, pertinente à cultura geográfica da terra, à localização numa região, donde resulta o entrave, o impasse, o trauma como traços característicos da constituição do sujeito, como podemos compreender a partir de explorações realizadas no âmbito das pesquisas em geografia cultural empreendidas por autores como Vincent Berdoulay e J. Nicholas Entrikin (in Mirandola Jr. et al., 2012).

Localizar-se numa região, nas Minas Gerais, aperceber-se como seu habitante, acaba por significar o tensionamento de uma verdade geográfica hegemônica, segundo a qual as Minas seriam uma margem complementar do espaço português, no período colonial, do centro fluminense no período imperial e do centro econômico paulistano já no período republicano. O papel ativo desempenhado pela geografia mineira na constituição do sujeito, na modulação da história e conseqüente complicação das várias esferas da vida social – da cultura, da economia, da política, etc. – foi exatamente o que revelou todo um conjunto de narrativas sobre Minas Gerais nos séculos XVIII, XIX e XX, entre as quais destacam-se a de José Joaquim da Rocha (1781), a de Diogo Vasconcelos (1807) e a de João Camilo de Oliveira Torres (1944).

São trabalhos que nos permitem pensar que, ao localizar-se, perceber-se numa relação de pertencimento a determinado lugar, enunciando referenciais geográficos próprios, o sujeito, tanto na lírica de Cláudio quanto na de Drummond, desvela o espaço em si, com suas irregularidades, deformações, desarmonias, enfim, com suas qualidades barrocas. Tal espaço constituiria uma espécie de cerne material do que se configurou, para o colo-

nizador europeu, como problemática cultural americana como um todo, não só brasileira. Uma cultura barroca – pode-se, sem dúvida, dizer à luz dos dois poetas – deriva, originariamente, de um espaço barroco, o que não significa solução, mas, pelo contrário, fonte de problemas, já que, assim mesmo, expõe-se uma contradição entre espaço e cultura. A cultura, no sentido iluminista preconizado pelas elites acadêmicas, econômicas e políticas hegemônicas que educaram Cláudio e Drummond, é uma referência de ordenação, não de desordenação, de episteme clássica, não barroca.

Ao se relacionar com o lugar-Minas, ao se imbuir dos seus valores estético-culturais autóctones, a produção desses autores reveste-se de um paulatino estranhamento que, no limite, culminará num “infame ruído”, sintagma recorrente em Cláudio, ou num “claro enigma”, materializando o oposto da cultura – a natureza, o bárbaro – segundo o preceito iluminista. Tal movimento de desrazão pela via da razão, ou melhor, de rasura da razão eurologocêntrica, não causaria nada ao sujeito na produção do arcadista e do modernista caso esse preceito iluminista de cultura circunscrevesse apenas o campo das artes. Mas o fato é que esse preceito circunscreve toda a vida social de modo autoritário ao longo da vigência incontestada, digamos, do projeto da modernidade, ou seja, do século XVIII até os anos 1960 do século XX.

Assim, as consequências do que Cláudio e Drummond produzem, toda a substância ruidosa a que dão forma, apresentam-se, nos seus respectivos tempos, para além do campo das artes propriamente dito, atingindo, de modos diversos, o espaço social como um todo. A gravidade dessa produção, seu poder perturbador da ordem estabelecida, revela-

-se exatamente em face da resistência que o espaço social se lhe apresenta, com o que se afirma uma divergência frontal entre dois espaços num mesmo lugar-Minas: espaço social *versus* espaço natural. O espaço social, correspondendo a um “constructo” ideológico engendrado pelas elites político-econômicas mineiras, sustenta-se a partir da repressão do espaço natural, numa permanente apologia de uma racionalidade nova, capaz de – também – orientar o Brasil, não só Minas Gerais, pelos caminhos do progresso, conforme se pode depreender da revisitação crítica que José Murilo de Carvalho faz ao controverso ensaio *Voz de Minas*, de Alceu Amoroso Lima (in Gomes, 2005). Reprimir a emergência do espaço natural significa, no limite, reprimir o próprio sujeito que o postula, enclausurando-o, num primeiro momento, e desterrando-o, finalmente, caso ouse rebelar-se.

Revelando-se, especialmente a partir de *Claro Enigma*, como partícipe da cultura do Barroco, tal como a compreendemos a partir de José Antonio Maravall (1997), como um poeta inscrito no mesmo campo conflituoso elucidado por Cláudio Manuel da Costa e expandido por Alphonsus de Guimaraens, Drummond, como o percebeu um dos seus primeiros e mais sagazes leitores, Sérgio Buarque de Holanda (1978, p. 159), teve no seu lugar de origem específico, Itabira do Mato Dentro, a referência decisiva do seu processo poético. Seu território de nascimento não é uma questão pessoal, pertinente a um indivíduo e à sua família, tampouco uma questão restrita ao passado, à infância, mas sim uma questão coletiva e atuante no presente, estímulo constante de uma racionalização do agora, das tantas “inquietações” que, como apontou Antonio Candido (1995,

pp. 111-45), perpassam a obra drummondiana. Itabira é, em linhas gerais, o termo ambíguo de uma operação dialética fadada, desde o início, a não levar a nenhuma solução, a permanecer irresoluta, configurando, nos limites da criação poético-literária, uma imagem da condição mineira como uma espécie de “indecidível”, para lembrar Alain Badiou (1996, pp. 321-35) num ponto inquietante do tensionamento que propõe da ontologia. A condição mineira, resultante da experiência histórica de uma coletividade, é aquela marcada pelo impasse, denunciando o sujeito como aquele que não se decide entre uma coisa e outra, que é e não é ao mesmo tempo, situação resultante de um desejo, como o próprio eu lírico de “Oficina Irritada” enuncia, de insubordinação, de subversão da ordem opressora, enfim, de “inconfidência”.

Ambígua, a Itabira de Drummond se nos apresenta, em termos pensantes, como tese, antítese e síntese num processo obsessivo de reflexão sobre a condição humana que alcança sua singularidade exatamente em função da resistência do sujeito a sair da imanência, de sua recusa radical a fechar os olhos para o plano histórico imediato, de sua decisão, enfim, de enfrentar lucidamente tudo aquilo que tanto o angustia, que o leva à dura experiência da história como remorso, tal como enunciado no poema “Museu da Inconfidência”, constante da seção de *Claro Enigma* intitulada “Selo de Minas” (1973, p. 257).

A mesma Itabira é referência de coisas boas e más, de pessoas admiráveis e abomináveis, situações alegres e tristes, de processos públicos e privados positivos e negativos, um modo de organização socio-cultural, portanto, que não se diferencia totalmente daquele que o poeta encontra na

nova “Cidade de Minas”, como era chamada a Belo Horizonte inventada a partir do pressuposto de uma necessária resolução, desde uma racionalidade urbanística, dos antagonismos das antigas “Minas do Ouro” (Barreto, 1996, vol. 2, pp. 277-438). Itabira se nos afigura como uma profunda aporia ao longo da vida-obra de Drummond – tanto é uma questão estética quanto uma questão biográfica, e a aporia se intensifica em razão da “ilusão biográfica” (Bourdieu, 2014) –, uma espécie de tese-antítese, afirmação-negação, contrário-contrário, que inviabiliza terminantemente qualquer possibilidade de síntese, restando-nos uma totalidade obscura como a identidade mesma, profunda, da obra poética de Drummond, aquilo que nos permite compreender por que realmente dói tanto a fotografia da sua cidade natal na parede.

Entrando na cena da criação poético-literária pela via da rebeldia em função de um quadro histórico, social e cultural novo – século XX, modernidade, Modernismo, Belo Horizonte, etc. –, livre dos fatores contextuais que contribuíram para o enclausuramento de Cláudio Manuel e Alphonsus de Guimaraens, Drummond encontra a clausura como consequência de um desterro simbólico que se lhe impõe, como seus antecessores, em razão da rebeldia, do inconformismo com o mineiro estado de coisas que marcou sua geração, nos anos 1920 e 1930, e do qual ele se colocou como porta-voz desde o início. Drummond como representante de toda a sua geração é exatamente o que assinala seu amigo modernista Martins de Almeida, em texto de 10 de agosto de 1930 compilado pela citada edição organizada por Eucanaã Ferraz (2010): “O autor de *Alguma Poesia* foi sempre em Minas o espírito mais representativo, a figura central do movimento

de renovação literária [...] Cada um de nós tem sua parte em várias daquelas poesias”.

Não se pode dizer, à luz da primeira produção em verso e prosa tão bem-humorada, que Drummond tivesse uma propensão a se tornar o poeta melancólico, profundamente angustiado, que acabou por se tornar a partir de *Claro Enigma*, que congrega dados estruturantes da produção do autor dos anos 1950 até o fim, dados estético-biográficos que ali estão compactados em poemas como “A Máquina do Mundo” e que serão desdobrados, de modos diversos, em livros como *Fazendeiro do Ar* (1952), *A Vida Passada a Limpo* (1954) e *Lição de Coisas* (1962). O enclausuramento, a expressão da “clausura” como particularidade barroca do sujeito (Deleuze, 1991) não resulta, portanto, apenas de uma espécie de fidelidade a uma tradição literária, mas da experiência histórica, da luta objetiva, material, que o sujeito trava com o seu entorno, com o espaço habitado, socialmente ordenado, com a cidade; uma luta derivada precisamente da discordância desse sujeito em relação à ordem que é imposta à coletividade na cidade, ordem que o sujeito considera injusta, enfim, as atrocidades produzidas pelo mesmo “raio ordenador” evocado na “Prece de Mineiro no Rio”.

Pode-se dizer que a dor que o poeta sente em face da fotografia de Itabira na parede do seu apartamento no Rio de Janeiro é, consoante a linha de reflexão aqui proposta, resultante da constatação de uma definitiva impossibilidade entre sujeito histórico e objeto histórico que o identifica originariamente, entre Drummond mesmo e Minas mesmo, sendo Itabira, evidentemente, uma metáfora de um lugar, uma referência objetivo-subjetiva, físico-psíquica, de uma realidade social, espacial e cultural. O po-

ema “Confidência do Itabirano” aparece, no livro *Sentimento do Mundo*, publicado em 1940, logo depois do poema “Sentimento do Mundo”, com o qual o volume se abre, o que é muito sugestivo de um movimento particularizante que se dá como uma espécie de contraparte de um movimento universalizante: pela via da confissão, expressa-se um mundo, o mundo experienciado pelo sujeito, seu mundo próprio.

“Confidência do Itabirano”, como que objetivando todo o quadro bastante subjetivo exposto pelo poema “Sentimento do Mundo”, numa linha de reflexividade surpreendentemente coesa, revela o fundamento material do mundo do poeta, a sua cidade, em face da qual a sua dor se define como histórica, resultante de relações processadas na vida social, dor que se difere, assim, de uma dor metafísica, transcendental, meramente ideal. O que se passa em “Confidência do Itabirano” resulta de um longo e honesto processo reflexivo sobre o objeto cidade, como Letícia Mallard (2005) logrou explicitar em vários trabalhos dedicados a Drummond.

Considerando o desfecho dessa peça emblemática do veio autobiográfico do poeta, isto é, “Itabira é apenas uma fotografia na parede/ Mas como dói”, podemos compreender, em clave diversa do esteticismo sedento de resolver no plano ideal tudo que se faz no âmbito da arte, que Itabira é uma realidade social, coletiva, que foi convertida numa representação em virtude de um processo histórico violento, arbitrário, no qual não se sacrificaram apenas coisas, formações rochosas, edificações ou mesmo instituições sociais, elementos plenamente objetivos, mas toda uma série de valores subjetivos, constituintes do imaginário local, repletos de signos identitários, valores

constituintes da mineiridade, sim, enquanto particularidade geográfica local, das coisas visíveis, não retórica mitificante: Itabira, na dinâmica hermenêutica materialista do poema, é referência do lugar de um sentido de estar-no-mundo sacrificado em nome de um outro sentido ordenado como oficial, não apenas em nome da modernidade ocidental, do projeto iluminista, de preceitos genéricos.

A dor do eu diante da fotografia, nada romântica, comporta uma razão muito específica, local, mineira, pode-se dizer, podendo soar somente à primeira vista como expressão de nostalgia da aura perdida diante das novas técnicas de reprodução, para lembrar o ensaio de Walter Benjamin (1994, pp. 165-96). Drummond, claro, foi um poeta que, como poucos, abraçou a modernidade, que quis ser um poeta do tempo presente, como escreveu no seu “Mãos Dadas” (1973, p. 111), e, por isso mesmo, produz uma obra que atesta a verdade de uma premissa trabalhada por Milton Santos (1991, pp. 9-35) em conferência pronunciada em Toronto, em 1977: o presente é espaço.

Através de poemas como “Sentimento do Mundo” e “Confidência do Itabirano”, Drummond acerca-se, na coletânea *Sentimento do Mundo*, que reúne trabalhos de 1935 a 1940, de um problema que se revelará intensificado nos poemas de *José*, produzidos de 1941 a 1942, e que, depois do agoral *A Rosa do Povo*, que apresenta uma produção de 1943 a 1945, o poeta aprofundará, de modo realmente traumático, figurando-o sob o signo do Barroco, como João Gaspar Simões notou pejorativamente em texto de 1953 (in Brayner, 1978, p. 195), no controverso *Claro Enigma*: o que é, para além de qualquer mistificação, a condição mineira, o modo de estar-no-mundo de uma

determinada coletividade. O livro exhibe um *modus operandi* na esfera da moderna lírica em língua portuguesa profundamente sincronizado com a cena poético-literária brasileira, antimodernista, protagonizada pela chamada “Geração de 45”, bem como com a cena filosófica europeia dos anos 1940 – basicamente aquilo que se passava na França e na Alemanha –, marcada pela fenomenologia, em que se ressaltavam um Sartre e um Heidegger, características óbvias, pode-se dizer, que não conseguiram fazer de *Claro Enigma*, por outro lado, um gesto poético menor, datado – e este é o ponto mais intrigante, do qual é preciso partir.

Drummond se aproxima ainda mais de si mesmo, expressando o que lhe é mais próprio em poemas como “A Mesa” e “Os Bens e o Sangue”, à medida que se distancia do horizonte coloquial que o distinguiu desde a primavera modernista, à medida que lida com uma unidade discursiva mais elevada, reeditando formas fixas, como o soneto, quartetos, tercetos, rimando e metrificando, dando vazão a todo um conteúdo reflexivo, transcendente: *Claro Enigma* é, desde o título, um constructo aporético, em que tudo tem um lastro infinito, inquietante. Uma das questões mais relevantes ali, pois que contribui para que compreendamos o sentido mesmo da obra, é de ordem “poiética”, digamos, pertinente ao próprio fazer, formulada de modo bastante inusitado, não em relação à própria poesia, como é comum em tantos poetas, mas em relação ao lugar de origem do sujeito histórico, em relação a Minas: “fazer” um lugar, cartografar um determinado território, narrar uma experiência constituem, na economia simbólica desse livro, um interesse que se sobrepõe ao de “fazer” apenas um poema, um interesse que

se deixa formular como o próprio problema.

Em virtude desse interesse, precisamente, é que *Claro Enigma* escapa de um duplo risco bastante evidente que correu, que foi o de ficar na história literária do século XX como mera especulação filosófica, como pretensioso exercício de ontologia, e o de ficar também como esnobe exibição de virtuosismo estético. O essencialismo, traço filosófico da fenomenologia, e o formalismo, traço literário da Geração de 45, são dispositivos que permitem ao poeta orientado pela razão prática desvelar o seu entorno vivido, dar uma forma mais pensada ainda – já que pensada sempre foi sua forma – a sua experiência histórica, processo que encontra seu ápice, sem dúvida, no poema “A Máquina do Mundo” (1973, pp. 271-3). Nesse poema, comumente percebido pela via do universalismo estéril, pode-se dizer que a condição mineira se expõe em sua plena complexidade, como condição caracterizada por uma indecidibilidade, por um estar-no-mundo marcado por uma permanente indecisão entre vários possíveis.

O poema se propõe sob o signo do movimento, de um devir, metaforizado em chave mística pela caminhada por uma “estrada pedregosa” de Minas, um movimento que é, assim, pela via geográfica, caracterizado como histórico, situado, não um movimento abstrato, mental. A estrada não é o ponto onde começa esse movimento, mas o lugar de passagem desse movimento que, na realidade, começa noutra lugar – humano, histórico, geográfico, estético, filosófico, cultural –, motivo pelo qual o poema se abre com a marcação de continuidade – “E” –, dizendo-nos que estamos diante de um fluxo narrativo, fluxo constituinte do próprio sujeito que, por isso mesmo, não se fixará ao longo

do poema, afirmando o seu enraizamento, sua condição de enclausurado, na própria racionalidade fluida que aciona.

“A Máquina do Mundo” nos revela uma situação bastante paradoxal: o desejo de esclarecimento envolvido pelo desejo de obscurecimento, um impulso em direção a uma razão metódica que contém um impulso de externar também a desrazão, culminando o processo de racionalização, que move o poema, na figuração estranha de uma espécie de mal-estar na razão que constitui, sem dúvida, uma crítica sutil, corrosiva, da hegemonia catastrófica do esclarecimento combatido pelos frankfurtianos. Evidente que “A Máquina do Mundo” é uma radicalização de todo o processo reflexivo drummondiano até o fim dos anos 1940, é uma tentativa de dar forma a questões que perpassam, inclusive, todo o *Claro Enigma*, a que se deve seu caráter paraépico, seu diálogo com Dante e Camões, e é por isso, pela sua enorme ambição, que “A Máquina do Mundo” resulta no *échec-réussite* sartriano, no “fracasso-êxito”, a que Décio Pignatari (2004, p. 109) recorreu para pensar Drummond como um poeta “situado” em sua conferência “A Situação Atual da Poesia no Brasil”, pronunciada originalmente no II Congresso de Crítica e História Literária realizado em Assis (SP) em 1961.

“A Máquina do Mundo” nos permite pensar que a materialidade do gesto poético em Drummond, seu *engagement* no entorno objetivo, resulta numa conversão daquele que pensa naquilo que ele está pensando, numa fusão entre sujeito-poeta e objeto-lugar, atestação de que o distanciamento cartesiano entre uma instância e outra tornou-se impossível para Drummond. O “êxito” do “fracasso” da obra consiste no fato de que, assim, a condição humana do sujeito vem

à tona através dos índices do seu mundo, que esse sujeito enumera como parte de sua vontade de dizer sua experiência material na “estrada pedregosa” da existência: “sino rouco”, “formas pretas”, “escuridão”, “deserto”, “rosto do mistério”, “abismos”, “montanhas”, “noturno miserável”, “sono rancoroso dos minérios”, “treva espessa”, etc. O poema logra, dessa forma, apresentar uma espécie de inventário do lugar originário da identidade

mineira, que se distingue pela sua diferença, obviamente, em relação a outros lugares, o lugar que o sujeito cartografa a partir de uma dolorosa experiência da solidão, estruturante, como se percebe, do poema “A Máquina do Mundo”, tudo nos levando a concordar com o que Otto Maria Carpeaux (in Brayner, 1978, p. 151) escreveu em 1943: “[...] a poesia subjetiva de Carlos Drummond de Andrade é verdade objetiva, é poesia da realidade”.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, José Aguilar Editora, 1973.
- _____. *Alguma Poesia: O Livro em seu Tempo*. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo, IMS, 2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. *Coração Partido: Uma Análise da Poesia Reflexiva de Drummond*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- ASSIS, Machado de. “Instituto de Nacionalidade”, in *Crítica*. Org. Mário de Alencar. Rio de Janeiro/Paris, Livraria Garnier, 1910.
- BADIOU, Alain. “O Forçamento: do Indiscernível ao Indecidível”, in *O Ser e o Evento*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996.
- BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte: Memória Histórica e Descritiva – História Antiga e História Média*. 2 vols. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1996.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o Conceito de História”, in *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BERDOULAY, Vincent; ENTRIKIN, J. Nicholas. “Lugar e Sujeito: Perspectivas Teóricas”, in Eduardo Mirandola Jr. et al (orgs.). *Qual o Espaço do Lugar? Geografia, Epistemologia, Fenomenologia*. São Paulo, Perspectiva, 2012.

- BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: Sobre a Teoria da Ação*. Trad. Mariza Corrêa. Campinas, Papirus, 2014.
- _____. *O Senso Prático*. Trad. Maria Ferreira. Petrópolis, Vozes, 2009.
- CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. Cotia, Ateliê Editorial, 2001.
- CANDIDO, Antonio. "Inquietudes na Poesia de Drummond", in *Vários Escritos*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1995.
- CARPEAUX, Otto Maria. "Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade", in *Fortuna Crítica de Carlos Drummond de Andrade*. Org. Sonia Brayner. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- CASTRIOTA, Leonardo Barci (org). *Arquitetura da Modernidade*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Le pli: Leibniz et le baroque*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.
- HEIDEGGER, Martin. *Da Experiência do Pensar*. Trad. Maria do Carmo Tavares de Miranda. Porto Alegre, Globo, 1969.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Rebelião e Convenção", in *Cobra de Vidro*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- LÉVINAS, Emmanuel. "A Significação e o Sentido", in *Humanismo do Outro Homem*. Trad. Pergentino S. Pivatto et al. Petrópolis, Vozes, 1993.
- MALARD, Letícia. *No Vasto Mundo de Drummond*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.
- MARAVALL, José Antonio. *La Cultura del Barroco: Análisis de una Estructura Histórica*. Barcelona, Ariel, 1975.
- PIGNATARI, Décio. "A Situação Atual da Poesia no Brasil", in *Contracomunicação*. Cotia, Ateliê Editorial, 2004.
- SANTOS, Milton. "O Presente como Espaço", in *Pensando o Espaço do Homem*. São Paulo, Hucitec, 1991.
- SIMÕES, João Gaspar. "Carlos Drummond de Andrade e a Poesia de Circunstância", in *Fortuna Crítica de Carlos Drummond de Andrade*. Org. Sonia Brayner. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- SCHWARTZMAN, Simon. "A Transição Mineira", in *A Redescoberta da Cultura*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1997.
- SOUZA, Laura de Mello e. *Cláudio Manuel da Costa: O Letrado Dividido*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- ROCHA, José Joaquim da. *Geografia Histórica da Capitania de Minas Gerais: Descrição Geográfica, Tipográfica, Histórica e Política da Capitania de Minas Gerais – Memória Histórica da Capitania de Minas Gerais (1781)*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1995.
- TORRES, João Camilo de Oliveira. *O homem e a Montanha: Introdução ao Estudo das Influências da Situação Geográfica para a Formação do Espírito Mineiro*. Edição comentada coordenada por Francisco Eduardo de Andrade e Mariza Guerra de Andrade. Belo Horizonte, Autêntica, 2011.
- VASCONCELOS, Diogo Pereira Ribeiro de (1807). *Breve Descrição Geográfica, Física e Política da Capitania de Minas Gerais*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1994.