

O PAÍS DAS REMEMBRANÇAS: TEMPORALIDADES DISJUNTIVAS EM DRUMMOND

*LE PAYS DES SOUVENIRS: TEMPORALITES DISJONCTIVES CHEZ
DRUMMOND*

Roberto Said¹

Universidade Federal de Minas Gerais
<https://orcid.org/0000-0002-6827-3852>
robertosaid@uol.com.br

RESUMO: Um poema e uma crônica sobre a cidade de Ouro Preto, ao lado de um poema e uma crônica sobre Sabará, constituem o *corpus* literário deste artigo cujo interesse é refletir acerca das relações entre tempo e modernidade em Drummond. Parto do pressuposto de que as cidades coloniais do barroco mineiro, ao reunirem material e simbolicamente traços da história social e cultural brasileira, da sociedade do ouro à sociedade moderna, oferecem elementos a partir dos quais o escritor empreende, com recursos literários, uma reflexão acerca da construção da memória e do tempo históricos. A hipótese de trabalho é a de que sua leitura, atenta às temporalidades disjuntivas presentes nas cidades mineiras, incide criticamente sobre as narrativas históricas e sociais desenvolvimentistas que amparam o processo de modernização colocado em curso no Brasil do século 20.

PALAVRAS-CHAVE: Tempo; memória; barroco; imagem; modernização.

RESUMÉ: Cet article propose une réflexion sur le rapport entre le temps et la modernité chez Drummond, à partir de la lecture comparée d'un poème et d'une chronique sur la ville d'Ouro Preto, aux côtés d'un poème et d'une chronique sur Sabará. Je pars du postulat que les villes coloniales du baroque du Minas Gerais, en rassemblant matériellement et symboliquement des traces de l'histoire sociale et culturelle brésilienne, de la société de l'or à la société moderne, offrent des éléments à partir desquels l'écrivain entreprend, avec des ressources littéraires, une réflexion sur la construction de la mémoire historique et du temps. L'hypothèse de travail est que sa lecture, attentive aux temporalités disjonctives présentes dans les villes de Minas Gerais, se concentre de manière critique sur les récits de développement historique et social qui soutiennent le processus de modernisation enclenché au Brésil au XXe siècle.

MOTS CLÉS: Temps; mémoire; baroque; image; modernisation.

¹ Professor de Teoria da Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

1. O PAÍS DAS REMEMBRANÇAS

A imaginação histórica reconstituirá por certo, no Morro da Queimada, o cenário onde se localizou um fato econômico, seguido de uma tragédia política. Mas este será apenas o ponto de partida, para a imaginação literária, de pungente meditação sobre a poesia das ruínas.
(Carlos Drummond de Andrade)

Em uma reportagem publicada em julho de 1954, na revista *Manchete*, Carlos Drummond de Andrade denunciava a acelerada deterioração social e arquitetônica de Ouro Preto, cidade “selo de Minas”. Estava em pauta, à ocasião, um plano de assistência federal que previa investimentos para o restauro do casario colonial, mas o presidente Getúlio Vargas, que havia aprovado o projeto incluindo-o na dotação orçamentária do ano seguinte, o enviara ao Congresso sem a totalidade do auxílio prometido. Naqueles meses de enorme turbulência política e institucional, que culminariam pouco depois com o suicídio de Vargas, o escritor engajava-se em defesa do patrimônio histórico e artístico, que tomava a antiga Vila Rica como seu emblema nacional.

O texto, assinado com o pseudônimo Ivo Serra, conclamava a intervenção reparadora da Comissão de finanças, bem como o apoio dos leitores para a causa patrimonial, tendo em vista que a cidade mineira perdia, em média, 15 casas antigas por ano.² Em seus argumentos, a fim de justificar a urgência de socorro, o escritor equacionava os desafios modernos colocados à cidade-monumento, que devia “permanecer como relíquia dos tempos da mineração do ouro, mas simultaneamente precisava viver, preparar engenheiros, manter a indústria do Saramenha, receber turistas, hospedá-los confortavelmente” (ANDRADE, 1954). Sem apegar-se à concepção de um passado original, o cronista defendia, “pois, um regime especial para a única cidade colonial brasileira de grande significação, que conserva ainda a fisionomia dos dois últimos séculos e constitui verdadeira joia urbanística entre montanhas”. (ANDRADE, 1954)

Drummond, sob a tinta de Ivo Serra, identificava ainda um curioso fenômeno econômico-administrativo que ocorria em Ouro Preto e, de resto, em toda parte do Brasil: “à medida que o município progride, fica mais pobre”. Isto porque o crescimento urbano e populacional da cidade acarretava a criação de novos municípios³ e, por decorrência, a redução de recursos, que já eram insuficientes para a manutenção da cidade, cuja maior riqueza era imaterial:

Centro de turismo, Ouro Preto é pobre. Sua riqueza está na arte barroca, nos santos de Ataíde, nas imagens do Aleijadinho, uma lira de Gonzaga, um sussurro conspiratório do Tira-

2 Ivo Serra (Drummond) baseia-se nos dados levantados pelo arquiteto Paulo Barreto, segundo os quais Ouro Preto contabilizava 1436 construções coloniais em 1917, mas que foram reduzidas a 963, em 1949, o que significa a perda de 15 edificações por ano. Com esse pseudônimo, Drummond assinou uma série de textos na revista *Manchete*, na década de 1950. Em alguns deles, como em “21 de abril contra Getúlio”, posicionava-se em oposição ao governo vigente de Getúlio Vargas.

3 O argumento apoia-se na criação do município de Ouro Branco, que foi desmembrado de Ouro Preto e recebeu a autonomia administrativa e fiscal em dezembro de 1953. A separação acarretava inevitável redução do orçamento da antiga capital mineira.

dentos, algumas sombras, esse belo Museu da Inconfidência, e essa menina que sobe em nossa lembrança, a ladeira do Vira-Saia (ANDRADE, 1954)

O tema do patrimônio histórico e artístico é, como se sabe, caro a Drummond, estando presente em toda a sua trajetória intelectual, tanto no âmbito de sua atuação como servidor público quanto em sua obra literária. Como chefe de gabinete do Ministério da Educação e Saúde (1934-1945), ao atuar como uma espécie de figura mediadora entre artistas modernos e Estado, o escritor participava vivamente das ações e polêmicas constitutivas da nova sensibilidade e da política de bens patrimoniais que dão ensejo à criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).⁴ E foi justamente na condição de funcionário do SPHAN, entre 1945 e 1962, que ele exerceu a chefia da Seção de História, de onde organizou o arquivo central do órgão e participou da elaboração e da seleção dos processos de tombamento em voga no período. A causa ouro-pretana era, portanto, bastante familiar ao poeta.

No debate cultural brasileiro do entre-guerras, o deslocamento conceitual provocado pela redescoberta do barroco mineiro, ativado com a viagem da “caravana paulista” às cidades coloniais em 1924, revela-se decisivo para a redefinição de uma tradição, ao servir como alavanca para memória e identidade artísticas nacionais, além de funcionar, no âmbito das formulações estéticas, como elo de aproximação para com as vanguardas. Há, como observou Silvano Santiago (2002), uma permanência sintomática da tradição dentro do moderno e do modernismo. O novo está no passado e a restauração da arte colonial é a tarefa do futuro. O círculo de modernistas preocupados em conservar o conjunto histórico-arquitetônico das cidades mineiras, de um lado, e em alçar a arte ali produzida como eixo de nossa tradição artística, de outro lado, encontrou no Ministério Capanema um veículo, ainda que problemático, para a consideração de seus projetos.⁵ É justamente a partir de Ouro Preto, cujo centro histórico será tombado em 1933, que será definido teórica e metodologicamente no SPHAN um modelo de patrimonialização a ser conduzido pelo Estado.

O apreço pela preservação histórica e salvaguarda da memória coletiva, notório tanto nas mediações que realizava em sua lida burocrática quanto na construção de sua poética, era visto também nas recorrentes ações públicas em que Drummond participava como protagonista. Um pouco antes da reportagem da *Manchete*, ao lado de outros artistas, ele atuara em uma campanha coordenada por Rodrigo M. F. de Andrade, Lúcio Costa e Renato Soeiro, em 1949, que se destinava a arrecadar fundos para Ouro Preto, cuja degradação arquitetônica, acentuada desde pelo menos a virada do século, agravara-se com as chuvas de verão daquele ano. Juntando-se aos esforços mobilizados por meio de leilões, Drummond doou de sua coleção particular uma edição rara do século 17 e utilizou o espaço de debate público potencializado pelo jornal diário para convocar a adesão da sociedade civil. Manuel Bandeira, que também comprara a briga da cidade histórica, lançou em

4 Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi a designação dada ao órgão federal de proteção ao patrimônio cultural brasileiro. A partir de 1946, ele foi reestruturado como Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), e, desde 1970, como Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

5 Consultar a esse respeito SCHAWARTZMAN, Simon. *Tempos de Capanema*. RJ: Paz e Terra, 2000; BOTELHO, André, HOELZ, Maurício (Orgs). *O modernismo como movimento cultural*: Mário de Andrade, um aprendizado. Petrópolis: Vozes, 2021.

jornal uns versinhos irônicos e irregulares, endereçados às mulheres da elite brasileira:

Grã-finas cariocas e paulistas
que pagais dez contos por um modelo de Christian Dior
e meio conto por uma permanente no Baldini,
está tudo muito certo,
mas mandaí também os dez contos para consolidar umas quatro casinhas de
Ouro Preto.

(Nossa Senhora do Carmo vos acrescentará)⁶

Foi exatamente nesse contexto, na edição de 4 de setembro de 1949 do *Correio da manhã*, que Drummond publicou, em tom muito diferente do poema do admirado amigo, “Morte das casas de Ouro Preto”, recolhido mais tarde em *Claro enigma* (1951)⁷:

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

Assim plantadas no outeiro,
menos rudes que orgulhosas
na sua pobreza branca,
azul, rosa e zarcão,
ai, pareciam eternas!
Não eram. E cai a chuva
sobre rótula e portão [...]
(ANDRADE, 1992, p. 227)

As estrofes de abertura do poema exploram os efeitos alcançados com a humanização das casas de taipa, testemunhas oculares do tempo passado, mas que no presente falecem como seres mortais devido à ação corrosiva das chuvas. Os objetos inanimados, as casas, metonimicamente representadas pelas suas paredes, embora sejam mais resistentes e duradouras que o tempo de uma

6 Na edição de 2 de setembro de 1949 do *Correio da manhã*, lê-se a reportagem com os dizeres “Protejamos Ouro Preto. Movimentam-se as senhoras de nossa sociedade para angariar fundos em benefício das obras de conservação da velha cidade mineira.” No dia 11 de setembro, no mesmo jornal, Bandeira publicaria o poema “Minha gente, salvemos Ouro Preto”: “As chuvas de verão começaram a destruir Ouro Preto./Ouro Preto a avozinha, vacila/Meus amigos, meus inimigos/salvemos Ouro Preto [...].”

7 Em *Claro enigma* constam 42 poemas, dos quais 39 foram antes publicados em jornais e revistas. O procedimento é recorrente em Drummond, na verdade, todos os seus livros de poesia resultam predominantemente de seletas de textos que vieram à luz anteriormente em periódicos.

vida humana, ganham vida no poema justamente ao morrer. Não eram, como se pensava, eternas, lamenta-se comovido o sujeito-do-poema. Justamente a velha cidade colonial, “joia urbanística entre montanhas”, que resistira bravamente a séculos de crise, descaso do poder público e parecia ser “imortal”. Impossível não associar a prosopopeia poética desses versos aos levantamentos estatísticos apontados, na referida reportagem de Ivo Serra, intitulada “Ouro Preto: talha dourada e alguma pobreza” (ANDRADE, 1954).

A regularidade clássica com a qual se estrutura o poema, com estrofes de sete versos, todos eles armados em redondilhas maiores, contrasta, ao sugerir permanência, com a dissolução da paisagem colonial.

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

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

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

A matéria, como as retinas, revela-se “fatigada”, termo de larga significação no léxico drummondiano, e cede à força destruidora das águas torrenciais. A estabilidade revela-se apenas aparente em um mundo que, como no imaginário barroco, vê tudo se transformar, “em si”. As paredes de barro voltam ao barro, como se atendessem a um chamado. São convocadas a se tornarem novamente terra, como se cumprissem um ciclo natural, mas trágico, que alude a discursos míticos e religiosos. Do pó de volta ao pó.

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

mineira, sobre as colinas!
Minhas casas fustigadas,
minhas paredes zurzidas,
minhas esteiras de forro,
meus cachorros de beiral,
meus paços de telha-vã
estão úmidos e humildes.
(ANDRADE, 1992, p. 228.)

A *umidade* vencerá as velhas casas de Ouro Preto que, antes orgulhosas, se mostrarão *humildes*, conforme a paronomásia do poema. As seguidas anáforas (“como”, “como”; “minhas”, “minhas”; “meus”, “meus”) ecoam o ritmo repetido da chuva mineira e monorrítmica, que perde no poema sua condição de realidade representada: ela cai não apenas sobre as casas, em suas rótulas e portões, mas cai como o tempo: ela escorre corrosivamente sobre a história. Ganha estatuto alegórico. E seus pingos, como dardos, atingem o “país das lembranças!” e ferem o sujeito-do-poema, testemunha da destruição. São dele, a partir da sétima estrofe, as casas fustigadas: “minhas paredes zurzidas”, “minhas esteiras de forro”, “meus paços de telha-vã”, que se vão enxurrada abaixo. Como se o eu se visse associado pelas lembranças e afetos às coisas em decadência, incluído que está no terreno da morte, em sua constatação emocionada. Por isso mesmo, os pronomes possessivos não indicam senão a posse do que se evanesce, conferindo uma amplitude subjetiva, dolorosa, ao que se perde. Essa familiaridade com a morte, assim como a atitude resignada, apresenta-se de modo convergente em “Convívio”, outro poema da coletânea de 1951: “E já não enfrentamos a morte, de sempre trazê-la conosco” (ANDRADE, 1992, p. 234).

A aparição textual do sujeito efetiva-se plenamente, não sem provocar estranheza e, a reboque, corroer definitivamente o esquema formal clássico do poema, com a virada discursiva para a primeira pessoa (“concentro”; “vejo”), na décima e antepenúltima estrofe. O que parecia eterno, tanto na esfera estética do poema quanto na concretude das paredes, se desmonta.

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

Vale notar que o sujeito se faz presente na condição de um olhar que acompanha a destruição em curso. Ele “afia” sua visão sobre a cidade vendo as casas antigas se dissiparem, de modo a ampliar a sua força de testemunho, ao se proclamar um doutor em perdas, um ser-olhar experimentado – no sentido de quem aprende com a experiência – de tanto perder. O poema sugere por essa via certa equivalência entre o sujeito e as casas, posto que ambos se pautam pelo olhar atento à experiência vivida. Assim como elas viram o tempo passar, viram o fim do ouro e do reino, ele vê as casas “que viram e já não veem” morrerem. O velho casario e o sujeito-das-perdas acumulam um saber alcançado com a passagem do tempo, que os conduz à contemplação da finitude. A história apresenta-se como processo inevitável de declínio, com a morte das coisas do mundo. Declínio também das palavras do poema, como demonstra Sérgio Alcides em artigo recente, pois elas sofrem a ação do tempo (“rótula”, “canadas”, “zarcão”, “lanha”, “cachorros de beiral” etc.) e já não fazem parte do léxico corrente, revelam-se arcaísmos, enquanto o sujeito igualmente “imerso no fluxo do tempo” é “quase tão vetusto quanto as casas fustigadas de que se faz herdeiro inoperante e elegíaco” (ALCIDES, 2021, p. 192).

A visão do sujeito, concentrada na destruição provocada pela chuva, a qual é confundida no poema com o próprio tempo, nota a onipresença da morte, figurada como “gavião molhado”:

Não basta ver morte de homem
para conhecê-la bem.
Mil outras brotam em nós,
à nossa roda, no chão.
A morte baixou dos ermos,
Gavião molhado. Seu bico
vai lavrando o paredão.

A morte “baixou dos ermos”, multiplicou-se por todos os lados, dentro e fora do sujeito, está “à nossa roda” e com seu bico devastador segue “dissolvendo a cidade”. A imagem desse conjunto devastado pelas águas parece cifrada na expressão “coisa pegajosa”. E no instante em que a chuva se abranda, ao se apresentar como “uma colcha de neblina”, tal como uma miragem aos olhos do observador atento, lhe é revelado, mas não aos leitores, um valioso saber. Trata-se de uma forma-

-de-segredo, que lhe é confiada, sendo por isso talvez análoga à “coisa ofertada” pela “Máquina do mundo”⁸:

[...]
Sobre a ponte, sobre a pedra,
sobre a cambraia de Nize,
uma colcha de neblina
(já não é a chuva forte)
me conta por que mistério
o amor se banha na morte.

Embora a morte se expanda para atingir a todos, ampliando seu alcance por meio de um ambíguo “nós”, “Mil outras brotam em nós” – paradoxalmente a morte “brota” – somente ao sujeito-do-poema é contado porque “o amor se banha na morte”. O texto funda-se na consciência da destruição provocada pelo tempo, que carrega tudo consigo, dando arranjo especial à imagem da dissolução – imagem que funciona como uma espécie de *axis* de *Claro enigma*. O poeta, em sua contabilidade, que registra perdas por todos os lados e constata o efeito funesto do tempo, recebe como visão privilegiada o secreto aprendido sobre a morte, isto é, sobre a paradoxal relação entre amor e morte. Nessa visão esfumada e reveladora, bocado de sonho e de epifania, sombra e iluminação, que sobrevém à chuva, nota-se a alusão à musa de Claudio Manoel da Costa, Nise, como já notara José Guilherme Merquior (1975, p. 165).

O tema da deterioração de Ouro Preto e, em um campo ampliado, o da cultura colonial mineira, salta da contingência das crônicas e reportagens dos jornais diários para a densidade filosófica do poema e adquire o status de reflexão sobre a experiência do tempo. Como se inquietações similares migrassem de um gênero textual para outro, embora produzindo peças muito diferentes entre si. O procedimento, na verdade, é constitutivo da poética drummondiana, movente e impura desde os primeiros escritos. Sem desconsiderar as condições especiais de produção para o jornal, meio periódico e comercial, com seu público heterogêneo de leitores urbanos, nem sempre familiarizado com a matéria literária, Drummond explorou, no amplo arco de sua obra, as ambivalências e interseções existentes entre os gêneros, e instituiu canais de fomentação mútua entre eles, temática e esteticamente, em práticas de escrita compósitas.⁹ As relações entre poesia e prosa foram abertamente abordadas por ele, no calor da Segunda Guerra, na nota introdutória de *Confissões de Minas* (1944), em que cobrava dos prosadores brasileiros justamente uma “consciência do tempo”, isto é, a capacidade de vertê-lo em matéria literária. Ele assim formula a questão:

8 O “saber” ofertado ao sujeito pela “máquina do mundo”, saber nomeado no poema como “essa ciência sublime e formidável” ou ainda como “total explicação da vida” será, ao contrário do que ocorre em “A morte das casas de Ouro Preto”, recusado. Cf. ANDRADE, 1992.

9 Basta ver, como exemplos, *Versiprosa* (1967), título que é todo um programa e onde estão reunidas setenta crônicas escritas em verso, e *Boitempo* (1968), memórias elaboradas em verso prosaico, em tom muito próximo ao da crônica, para desgosto de alguns de seus críticos. São projetos literários em que a própria ideia de gênero é colocada sob suspeita.

Se a poesia é a linguagem de certos instantes, e sem dúvida os mais densos e importantes da existência, a prosa é a linguagem de todos os instantes, e há uma necessidade humana de que não somente se faça boa prosa como também de que nela se incorpore o tempo, e com isto se salve este último. (ANDRADE, 2011, p.11)

Independentemente da divisão do trabalho literário de Drummond, entre o livro de poemas e a prosa do jornal, os problemas colocados pelo fluxo do tempo são sempre a matéria. Apresentam-se seja como motivo, como a crônica do tempo que passa, seja como a força que é o próprio tempo em sua dimensão histórica. “O tempo é minha matéria”, proclama o poeta de *Sentimento do mundo*, e ela, matéria, se move entre o assunto cotidiano e o filosófico, entre a fugacidade da crônica e a “fábrica altamente engenhosa” do poema, enfim, entre o eterno e o moderno, para dizer agora nos termos de *Claro enigma*. Essa consciência tão moderna do caráter mutável e histórico do tempo, atenta à espessura temporal das coisas, ao fato de que elas “sempre cambiam/de si, em si”, consciência sedimentada na lida com arquivos e documentos históricos, credenciou o poeta a tratar, a partir de diferentes matrizes textuais, quase sempre entretecidas, as condições temporais da vida individual e da vida social na nação periférica.

Por essa razão, incorporar o tempo a fim de salvá-lo não significa tomá-lo em sua dimensão transcendental como suporte incorpóreo ou veículo dos acontecimentos. Não se trata de um tempo natural nem tampouco ideal, mas, sim, de experimentá-lo, estando imerso em suas construções sociais, tal como o sujeito-do-poema que não se coloca como espectador externo à cena colonial. Ao contrário, ele poder ver e estar na ordem do tempo, vivenciando-o em seu movimento, concentrado diante da chuva impiedosa. Daí a desconstrução do registro clássico realizada no poema; as “formas estruturadas” (versos clássicos, paredes coloniais) tombam ao chão. Ouvimos a voz do sujeito que apreende o tempo em sua duração e torna sensível essa experiência para receber, como uma forma de recompensa, um saber sobre o amor e a morte, em que ele reconhece as coisas como são, mas justamente no instante em que elas deixam de ser.

Esse jogo em que uma estrutura clássica, erigida por meio de temas, linguagem e tom elevados, desfaz-se frente a condições modernas, desfaz-se como “a renda consumida/ de um vestido funerário”, vale dizer, é um dos dispositivos estéticos centrais de *Claro enigma*. Ele opera, com toda a ambiguidade resultante dos conflitos que mobiliza, por exemplo, em “Canto órfico”, em que o mito do poeta músico é evocado, mas se revela, contudo, incapaz de cativar os “monstros atuais”, ou na misteriosa “máquina do mundo” que também aparece e se desaparece, recusada que foi pelo caminhante da rua pedregosa. Rotular o livro como um retorno ao clássico é apenas uma meia-verdade; e os significados do “enigma” incrustado nesse retorno, ali esteticamente construído, não se esclarecem sem a outra metade. Tomar a obra como “o afélio” do itinerário poético de Drummond ou inseri-la num movimento mais amplo da poesia brasileira de “nostalgia da restauração”, como sugere Haroldo de Campos (1977, p. 248), significa perder de vista a complexidade do construto temporal elaborado pelo poeta.

Mirando o problema de outro ângulo, não deixa de ser desafiador para parte significativa da

fortuna crítica que aponta a força demissionária como motriz das obras drummondianas do pós-guerra, o fato de o poema sobre as casas de Ouro Preto, com teor filosófico e dicção classicizante, em consonância com o restante da coletânea, estar ligado ao ativismo social do escritor e revelar-se intimamente associado a uma campanha pública em favor da memória e do patrimônio histórico, ainda que seu sentido não dependa exclusivamente dela. Vale, por isso, lembrar que Sérgio Buarque de Holanda (1977), entre os leitores da recepção inicial de *Claro enigma*, recepção predominantemente desfavorável ao livro, já alertava que o abandono do poeta da militância de esquerda não significava o abandono das coisas do tempo.¹⁰ A renúncia de uma lírica engajada ideologicamente nos moldes do embate político brasileiro não implicava o afastamento de Drummond da história, nem tampouco que a sua poesia dos anos 1950 seria “mais serena e imperturbável do que a precedente”, como também adverte John Gledson, décadas depois (2018, p. 254).

Claro enigma, a despeito de suscitar impressões contrárias, é marcado por uma profunda circunstância histórica. Se assim de fato for, o poema “A morte das casas de Ouro Preto” poderia ser lido, conforme formulação do próprio Drummond, em um breve ensaio sobre Manuel Bandeira, como exemplo da “arte de transfigurar as circunstâncias”.¹¹ O acontecimento em sua materialidade histórica é cingido na trama cifrada do poema, já não mais convocado como dado referente, mas como ponto de partida da imaginação. Como se lê, para seguir com as palavras do poeta, no fragmento textual sobre Ouro Preto, citado aqui em epígrafe. Trata-se de “Contemplanção de Ouro Preto”, crônica híbrida por excelência, resultante do passeio do escritor à cidade mineira realizada durante a Semana Santa de 1951.¹² Em visita ao Morro da Queimada, sítio arqueológico na serra da cidade histórica, onde se encontram restos de moradias, da mineração do século 18 e da sedição de 1720, o cronista concluirá em *locus* que a reconstrução ao alcance da imaginação histórica serve apenas como trampolim para a “imaginação literária, de pungente meditação sobre a poesia das ruínas”. (ANDRADE, 1992, p. 1399).

A rigor, a reflexão a respeito da memória e do tempo histórico baliza a entrada de Drummond no redemoinho de debates estéticos e sociais da poesia moderna brasileira. Conforme apontou Augusto Massi (2012, p. 66), o poeta itabirano “tornou-se um escritor central para a literatura brasileira pelo modo como modelou, configurou e impregnou toda sua obra segundo processos e estruturas vinculadas à dimensão temporal.” Entendo, entretanto, que sua preocupação em relação ao tempo, de natureza reflexiva e filosófica, não seria exatamente documental, nem tampouco visaria identificar as contribuições estéticas advindas do passado como mote para a construção de uma identidade artística nacional. Seria, antes, e no terreno literário, refletir sobre os modos como as camadas do tempo passado, como também as do futuro, se inscrevem, sobrevivem ou desaparecem no tempo presente, tendo em vista “o espetáculo novo” da vida moderna, o “formidável período

10 Posição contrária pode ser encontrada, por exemplo, em CAMILO, Wagner. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

11 Trata-se do texto “Manuel Bandeira”, de *Passeios na ilha*: “Mas que é circunstância, neste particular de versos? Se se incorpora à poesia, deixa de ser circunstância. A arte de transfigurar as circunstâncias, poderíamos rotular a poesia. A circunstância é sempre poetizável, e isso nos foi mostrado até o cansaço pelos grandes poetas de todos os tempos, sempre que um preconceito discriminatório não lhes travou o surto lírico.” (ANDRADE, 1992, p. 1435).

12 Trata-se de “Contemplanção de Ouro Preto”, crônica de *Passeios na ilha*. In: *Poesia e prosa*, 1992, p. 1392-1404.

histórico em que lhe é dado viver” (ANDRADE, 2011, p. 14 e 13). Período histórico caracterizado na nação periférica, sobretudo, por um acelerado processo de modernização conduzido pelo Estado e um imaginário social moldado pela ideologia de progresso.

A interpretação linear e progressiva da história, ascendente com o modelo de temporalidade fomentado pelo historicismo, pode ser entendida, segundo Reinhart Koselleck (2007), como uma resposta secundária ou um modo de organizar a convulsão temporal do mundo moderno cujo ineditismo dos acontecimentos tornava imprevisíveis as expectativas em relação ao futuro. Testemunha da avalanche modernizadora que transforma a paisagem e a sociedade latino-americana no século 20, Drummond discute, a partir de uma complexa perspectiva cosmopolita, tramada da margem itabirana,¹³ a naturalização do continuum histórico e a ideologia do progresso técnico que a fundamentava.

A ideia de que o presente lança luz sobre o passado e o passado sobre o presente, evidente em si, acarreta em Drummond uma série de implicações estéticas e críticas, que incidem tanto na fabulação memorialística de sua história pessoal e familiar, quanto nos modos como sua escrita interpela a história social de um país em que a modernização é tomada como caminho para superação a qualquer preço do atraso colonial. Não vem daí, dessa contramarcha destoante dos discursos desenvolvimentistas avalizados pelo *continuum* histórico e pela concepção de história como progresso, um dos traços de negatividade de sua lírica?

O instigante estudo de José Miguel Wisnik, *Maquinação do mundo* (2017) explícita de uma maneira ainda não realizada nos estudos drummondianos como os poemas e crônicas do itabirano abordam criticamente, em seus efeitos materiais e simbólicos, a força e a amplitude da economia mineradora, com sua dinâmica internacional, na conformação da sociedade brasileira moderna. Para a argumentação aqui ensaiada, basta notar na análise de Wisnik como a narrativa do progresso e do desenvolvimento que acompanha a exploração mineral no país, revela-se, tal como apontado com acuidade pelo itabirano, uma história de devastação e catástrofe. O que nos permite dizer que, em Drummond, a reflexão de teor filosófico a respeito do tempo, provocada pela história mineira, com seu passado colonial, não se desvincula da história de modernização da nação periférica conduzida pela dinâmica econômica mundial. Sua consciência histórica do tempo, para voltar à abertura de *Confissões de Minas*, diz respeito a uma literatura que não se “faz à margem do tempo ou contra ele” (ANDRADE, 2011, p. 14), mas, ao contrário, abre canais para se analisar, para além do instrumental da história, os modos como os tempos coabitam o mesmo presente, como se reconfiguram nas narrativas históricas do país periférico.

A fim de desenvolver este argumento, pretendo acompanhar, no tópico a seguir, esse interesse do escritor mineiro pelas cidades do barroco mineiro e, por conseguinte, pelos problemas atrelados ao tempo, sem perder de vista o dito misterioso, recebido como uma confiança pelo sujeito de “A morte das casas de Ouro Preto”, além da curiosa menção à “poesia das ruínas” como perspectiva para se lidar com o mundo que se esvai.

¹³ A expressão “margem itabirana” é de Santiago (2006).

2. MINAS, TERRA DO PARADOXO

A melhor emoção, a mais cheia de pudor e a mais profunda, é para certas formas de beleza que o homem e o tempo criaram e vão destruindo de parceria.
(Carlos Drummond de Andrade)

Em uma carta a Mário de Andrade, datada de 7 de fevereiro de 1927, Drummond enviava-lhe a transcrição a lápis que fizera da biografia de Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho), elaborada por Rodrigo Bretas e lançada no *Correio Oficial de Minas* em 1858 e mais tarde compilada nas *Efemérides mineiras* (1897), de Xavier da Veiga.¹⁴ Instigado pela encomenda e pelos projetos do amigo paulista, o jovem escritor mineiro enfurnara-se nos arquivos públicos à cata de dados sobre o mestre barroco. O material serviria ao estudo que o poeta da pauliceia publicaria dois anos mais tarde sobre o escultor, “Aleijadinho: posição histórica”, numa edição especial de *O jornal* (RJ) dedicada a Minas Gerais e idealizada por Rodrigo M. F. de Andrade.¹⁵ Drummond, além de Manuel Bandeira, também participaria do periódico com a publicação de “Viagem de Sabará”, mais tarde inserido em *Confissões de Minas* (1945). Mescla de crônica de viagem e ensaio, o texto em prosa de Drummond apresenta ao leitor o centro histórico da “cidade modorrenta”, que “vale como uma introdução ao passado mineiro”, com suas igrejas, largos, becos e sobrados; traz notações sobre as ruínas e o mal estado de conservação dos monumentos, sobre os pitorescos guias turísticos, além de alguns casos e traços da gente e da história locais. A esse respeito são sutis, mas incisivas as observações sociais do cronista que se mistura à população e dialoga com diferentes personagens sabarenses. Em seu passeio pela cidade, tomamos contato com a obra de Aleijadinho, a respeito de quem ele busca informações, a despeito do “silêncio dos arquivos”, “de onde nada ou quase nada saiu até agora para iluminar a personalidade do artista”, que, de fato, era praticamente desconhecido do público brasileiro na década de 1920 (ANDRADE, 2011, p. 134).

Os comentários críticos sobre Aleijadinho, embora enalteçam seu talento, ao designá-lo como “monstro divinatório”, “formidável entalhador”, não seguem nem o tom nem os argumentos da canonização colocada em curso pelo modernismo, que o associa a intentos e procedimentos da arte moderna. O cronista atenta-se, antes, para o “personagem mítico, de contornos indefinidos”, a quem a “inventiva popular” atribui obras que nunca fez e traços que não o distinguiriam. E se admira com o modo como os rastros do artista em tudo se fazem notar, povoando o imaginário social da cidade, apesar de ela ter sido por ele pouco agraciada. Ainda assim, como as demais cidades históricas mineiras, Sabará vangloria-se das recordações do artista barroco, pois “lugar onde esse homenzinho pardo e de maus bofes passou é lugar encantado”, conforme sentença o escritor

14 Trata-se de “Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa / distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho.” Em missiva de 18 ou 19 de janeiro de 1927, Mário de Andrade solicitava o favor ao amigo: “Você vai fazer o impossível pra ver se me arranja aí um livro ou folheto sobre o “Aleijadinho” dum fulano chamado Rodrigo José Ferreira Bretas, aparecido talvez por 1858.” (*Carlos & Mário*, 2002, p. 267-269.)

15 *O jornal* (RJ), 24 de junho de 1929, número especial dedicado a Minas Gerais. Mário de Andrade também idealizava publicar um livro sobre o artista, na data de seu centenário, 1930, porém a obra não foi realizada.

viajante (ANDRADE, 2011, p. 134). Aos olhos do cronista, a obra do entalhador barroco, embora incerta e desigual, apresenta sem dúvida “técnica extremamente apurada”, sendo “capaz de colorir toda uma época” (ANDRADE, 2011, p. 136). Ele assim a resume: “dominando o puzzle econômico e acomodaticio do barroco jesuítico, aparece-nos como um criador simples, forte e desabusado.”

Curiosamente, são as casas coloniais de Sabará, concebidas com “gosto severo”, “verdadeiras máquinas de habitar” nos dizeres do cronista, que, comparadas às casas de Corbusier, “um arquiteto maluco”, estabelecem mais abertamente no texto uma ligação sugerida entre estéticas distanciadas duzentos anos. Mas, na verdade, a grande revelação da viagem a Sabará, considerada como uma “queda no abismo”, segundo expressão do cronista, é o contraste e o choque de temporalidades a que ele foi submetido, tendo partido da capital moderna e planejada de Minas para chegar à fonte do Kakende: “O passado dói fisicamente quando nos aproximamos dele com os olhos ainda cheios de presente. As linhas, cores e volumes de outrora, machucam nossa sensibilidade” (ANDRADE, 2011 p. 129).

Em sua prosa racionadora¹⁶, que não se limita a um relatório de viagem, são as ruínas e tudo mais que está prestes a desaparecer – e não exatamente o passado histórico, “puro”, tão valorizado pelo povo local – que criam as condições para o sujeito declarar o sentimento que o arrebatava nas ladeiras da cidade: “a melhor emoção, a mais cheia de pudor e a mais profunda, é para certas formas de beleza que o homem e o tempo criaram e vão destruindo de parceria [...]” (ANDRADE, 2011 p. 132). Mas em que consiste essa emoção profunda? Quais seriam seus significados? Não parece se tratar da noção de sentimento entendida correntemente como o oposto do pensamento, nem tampouco se refere à sensação restrita à esfera fisiológica ou à psíquica. A dicotomia clássica razão-emoção ou a concepção de emoção como subjetivismo seguramente não captam o que está em jogo, visto que a emoção sentida dispara a reflexão e a fabulação literária. Essa experiência sensível ativada pelas formas criadas-e-destruídas na cidade histórica designa, conforme as palavras do cronista na abertura do texto, “uma dor feliz, acabando em dissolução” (ANDRADE, 2011, p. 130).

A imagem, calcada no paradoxo, é desdobrada quando ele lista as “formas de beleza” da cidade que o emocionam, todas elas desvanecentes: “igrejas que envelheceram caladas e orgulhosas”, “certas ruas tristes e tortas por onde ninguém passa”, “muros em ruína”, “tudo o que no passado não é nem epopeia, nem romance nem anedota; o que é arte” (ANDRADE, 2011, p. 132). Trata-se, portanto, de uma emoção ou de um afeto, como se queira, difuso e intenso ligado à experiência do tempo, mais precisamente, ligado à sobredeterminação temporal, revelada numa cidade em que convivem a idade do ouro, decrépita, e a idade do ferro, com a siderúrgica e os demais elementos do mundo moderno. Em Sabará, os restos insistem de modo comovente em resistir ao assalto do novo. A cena com seus elementos antagônicos é magistralmente construída na figuração da cidade-presepe, comumente reproduzida nas estampas do Natal, que o escritor-repórter visualiza, ao fechar os olhos:

16 A expressão é de Manuel Bandeira para aconselhar o jovem Drummond, durante o curto período de existência de *A revista*, a combater diplomaticamente os passadistas de Belo Horizonte por meio de prosa racionadora. (ANDRADE, 1992, p. 1431).

Fecho os olhos para ver a cidade-presepe [...], as ruas tortas são obscuros caminhos de Deus, e todas conduzem a igrejas, no alto dos morros; como em todo presepe que se preza, pululam anacronismos; um chalezinho catita, um Ford, um cinema, uma joalheria; de novo as casas coloniais subindo a rua em procissão; grandes massas verdes inscrevem-se arbitrariamente na perspectiva urbana e desorganizam-na, jabuticabeiras. (ANDRADE, 2011, p. 139)

O escritor viaja à cidade histórica como correspondente do jornal carioca – ele assim se anuncia a seus interlocutores –, passeia pelas ruas, visita monumentos e arquivos, contempla as obras de Aleijadinho, mas o que de fato lhe toca fundo, a experiência de fato desconcertante é aquela propiciada pelo contato com temporalidades disjuntivas. O “abismo dos séculos”, que conjuga e contrasta passado e presente, moldados no encontro de singularidades locais com a força expansiva do sistema econômico mundial.

Essa justaposição de tempos heterogêneos também orienta a experiência de Drummond diante da arte barroca assentada em Ouro Preto, como se lê na já citada crônica de 1951:

O barroco raptara-nos ao êxtase católico, impusera-nos a sua própria fruição. Uma arte correspondente a período histórico já abolido, tendo perdido a funcionalidade imediata, desprendendo-se das noções utilitárias e das contingências sociais que lhe presidiam a elaboração, projeta-se hoje num plano diverso e atinge fins que seus criadores não tinham sonhado. (ANDRADE, 1992, p. 1398)

O trecho citado talvez pudesse ser subscrito ou endossado por Georges Didi-Huberman, cujas pesquisas revigoram o olhar anacrônico no campo da história da arte. Ao se desprender das contingências religiosas que o presidiram, o barroco mineiro lança-se no tempo presente com novos efeitos e significações, para atingir fins não sonhados pelos seus criadores, uma leva anônima de entalhadores, pintores e mestres de obras das Minas do século 18. A “emoção estética” provocada diante dos monumentos tem na “emoção religiosa” apenas seu “ponto de partida”, conforme expressões da crônica. Assim como antes, a “imaginação histórica” era considerada trampolim para a “imaginação literária”. A fruição suscitada pelas obras ali encontradas realiza-se em um modo intensivo, com sua historicidade específica capaz de despertar associações ancoradas no presente que, sem minimizar a “importância histórica” da arte apreciada, não se prendem à linearidade causal do tempo. Não se limitam a uma abordagem histórica factual ou contextual. O barroco em Ouro Preto, como de resto, nas demais cidades históricas mineiras, desassociado de seus contextos originais de fruição e uso, dessacralizado, revela-se “um objeto de tempo complexo, de tempo impuro, uma montagem de tempos heterogêneos formando anacronismo”, para dizer com o pensador francês (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23.).

São também anacronismos que balizam e pululam no poema “Sabará”, publicado em dezembro de 1925 no jornal carioca *A noite*, e mais tarde integrado ao poema-montagem “Lanterna má-

gica” de *Alguma poesia* (1930).¹⁷ A mesma experiência abissal, contrastiva, apontada nas crônicas de viagem já se anuncia logo nos primeiros versos do poema: “A dois passos da cidade importante/ a cidadezinha está calada, entrevada” (ANDRADE, 1992, p. 9). Em dicção heteróclita, repleto de coloquialismos e ritmos quebrados, o poema irregular desenha “cromos” da cidade, compondo um painel díspar entre o novo e o velho, o passado e o presente, a partir da experiência e do olhar do sujeito-do-poema que, postado na ponte moderna sobre o Rio das Velhas, sobre a água que não para de correr, questiona-se, assim como nos textos citados acima, sobre o sentimento do tempo:

[...] Eu fico cá embaixo
maginando na ponte moderna – moderna por quê?
A água que corre
já viu o Borba.
Não a que corre,
mas a que não para nunca
de correr.

Ai tempo!,
Nem é bom pensar nessas coisas mortas, muito mortas.
Os séculos cheiram a mofo
E a história é cheia de teias de aranha.
Na água suja, barrenta, a canoa deixa um sulco logo
[apagado]
Quede os bandeirantes?
O Borba sumiu.
Dona Maria Pimenta morreu.

Uma forma contraditória e enviesada de reflexão atravessa os versos. Melhor seria não pensar as coisas mortas que exalam a mofo, diz o sujeito-do-poema, entretanto, são justamente os mortos que ele evoca ao se questionar, valendo-se da linguagem popular corrente em Minas: “quede os bandeirantes?”. A indagação parece ressoar o *topos* latino *ubi sunt qui ante nos fuerunt?* (*onde estão os que antes de nós viviam neste mundo?*).¹⁸ E a resposta do poema não é tão direta quanto possa parecer à primeira vista. Decerto, eles já não estão ali. O Borba assim como Dona Maria Pimenta morreram. No entanto, eles se revelam presentes nessa ausência, como rastros ou, nos termos do poema, como o sulco logo apagado no curso d’água barrenta. O passado colonial e seus personagens desaparecem, seja pela ação natural do tempo, seja pelas forças destruidoras do processo de modernização, acelerado nos países periféricos em meados do século 20. Entretanto, esse mesmo passado insiste

17 Tudo leva a crer, tendo em vista a frase pinçada da crônica: “Por duas vezes Sabará me deu está sensação de dor feliz acabando em dissolução.”, que o poema “Sabará” teria sido produzido no contexto da primeira visita de Drummond à cidade, em 1925, enquanto a crônica deriva da viagem de 1927, realizada especialmente para a encomenda de *O jornal*.

18 Em *A razão da recusa*, Betina Bishop havia recorrido à fórmula latina em sua leitura da crônica “Vila de utopia”. Ver BISHOP, 2005, p. 73.

em sobreviver e teima em se fazer presente, retornando como uma forma residual, em sua ambiguidade constitutiva. Sua presença resulta de uma estranha convergência entre o que está ausente e o que se revela à visão do poeta:

Pernas morenas de lavadeiras,
tão musculosas que parece foi o Aleijadinho que as esculpiu,
palpitam na água cansada.

No quebra-cabeça paratático do poema, o sujeito avista, como matéria efêmera do presente, as mulheres lavando roupas na água cansada do rio. Mas nas pernas morenas e musculosas, para além do recorte sensual do olhar, se exprimem ou se atualizam as marcas do velho artista barroco, na medida em que elas se assemelham às suas esculturas, como se a história em suas determinações sociais e culturais também se revelasse no corpo feminino negro, como se a cena “natural” da personagem em sua vida comum estivesse carregada de historicidade. Walter Benjamin dizia, com outros propósitos, que a relação do passado com o agora não seria de natureza temporal, mas imagética.¹⁹

Como o pensador alemão, Drummond também aborda a dinâmica histórica por meio de imagens em que o passado ressurgiu residualmente em elementos menores, inobservados; manifesta-se ativamente em suas ruínas, como as que ele contempla nas cidades coloniais mineiras em que o choque temporal se lhe revela mais nítido e, claro, emocionante. Suas imagens operam, embora inscritas noutras disposições históricas e de linguagem, à maneira da “imagem dialética” de Benjamin.²⁰ Não se trata aqui de aplicar o instrumental teórico do pensador alemão, reduzindo ou enquadrando a obra do escritor mineiro a termos que lhe são externos. Embora as imagens benjaminianas, sempre tensionadas por elementos conceituais, sejam tão fascinantes quanto abertas para empreitadas dessa natureza, o resultado tende a ser um empobrecimento analítico do *corpus* em pauta, que perde sua força de originalidade e até mesmo de estranheza para o debate pretendido. No entanto, parto do pressuposto de que, no campo das ideias ou do conhecimento, o trabalho literário de Drummond se interessa por problemas caros à brilhante e tortuosa trajetória intelectual de Benjamin. Mais do que isso, diria que o escritor itabirano se insere a distância e à revelia em uma tradição de crítica da cultura, com suas arborescências estéticas e filosóficas, plasmada a partir de uma ordem fantasmática, em que as dimensões temporais do passado e do futuro são colocadas em relação.

Em situação a um só tempo móvel e contemplativa, comparável a dos cronistas-viajantes e a do observador diante das casas de Ouro Preto, o sujeito-do-poema agora examina, ou melhor, “fica imaginando”, da perspectiva oferecida pela ponte moderna, anacrônica por excelência, a cidade

19 BENJAMIN, *Passagens*, 505, N 3, 1

20 Em uma de suas formulações, em *Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, Benjamin anota que “a imagem dialética é como um relâmpago. Portanto deve-se reter a imagem do passado, neste caso, de Baudelaire, como uma imagem fulgurante no agora do cognoscível. A salvação, que só desse modo, e de nenhum outro, se consuma, só se deixa sempre ganhar através da percepção daquilo que se perde irremediavelmente”. (BENJAMIN, 1999, p. 173)

moldada por tempos embaralhados e se põe a ver e a estabelecer, a partir de um fundo compartilhado de memória cultural, relações entre rastros e personagens do passado e novidades e personagens do presente. A cidade colonial, no curioso campo visual do poeta, revela cenas fantasmáticas, carregadas de contradições. E, como não lhe interessa buscar uma suposta unidade de sentido do tempo histórico, vislumbrada no *continuum* do progresso, ele se regozija com a permanência ou a teimosia da velha Sabará: “Faz muito bem, cidade teimosa!”. Isto porque, não obstante a expansão internacional do capitalismo, cujas mercadorias e maquinário atravessam as fronteiras da periferia da América, a pequena cidade resiste a seu modo: “Nem siderúrgica nem Central nem roda manhosa de forde/ sacode a modorra de Sabará-bucu”, que “veste com orgulho seus andrajós”. Vestida com seus trapos – o adjetivo raro também designava os trajes dos bandeirantes – Sabará se cobre de restos históricos, num enlace de mundos contrastantes. O poema condensa os desdobramentos da história mineira, mas de modo a liberá-los de uma objetivação positiva, fazendo-os se moverem para trás e para adiante, em tudo se opondo ao alinhamento progressivo cultuado por uma ideologia moderna cuja lógica é de que o novo se apresenta como a necessária superação do antigo. No agora do poema, o passado vem como uma aparição até o poeta, é evocado por ele, encontra-o no seu presente, nas articulações tecidas pela (i)maginação literária.

O que se vê nesses textos de Drummond são imagens que repetem um mesmo dispositivo “poético” em que as dimensões temporais do passado e do presente são justapostas em tensa convivência: assim como as casas de Ouro Preto viram o ouro, o fim do reino português e agora veem a República; Sabará guarda o ouro e o ferro; o Rio das Velhas, que viu os bandeirantes, assiste agora à fita americana de cinema. Em conjunto, as cidades históricas mineiras são pensadas, a partir de conjunturas culturais e sociais modernas, como resultado da conjunção temporal que as constitui. Nelas, assim como no equilíbrio instável do poema, vê-se o cruzamento subterrâneo de coisas disparatadas – as torres das igrejas coloniais, as casas velhas, a pensão de Juaquina Agulha, o cinema, os bandeirantes, as pernas morenas de lavadeiras, o trem a vapor etc. – mas a partir das quais o presente e o passado se reconfiguram mutuamente e definem, não sem conflito, o arco histórico de uma condição pós-colonial. Para retornar aos dizeres da crônica, o passado mineiro é “rio de superfície tranquila e de camadas inferiores agitadíssimas” (ANDRADE, 2011, p. 130).

Para retornar à “Morte das casas de Ouro Preto”, é também todo um campo fantasmático que se desenrola em *Claro enigma*, coletânea de poemas cuja tessitura, conflitiva por definição, reúne vivos e mortos. Não apenas na “visita” do poeta a cidades históricas barrocas, enfeixada na seção “Selo de Minas”, mas igualmente nas homenagens aos poetas admirados (Mário de Andrade, Mário Quintana, Fernando Pessoa); no jantar familiar com o pai falecido (“A mesa”); no teatro fantástico dos antepassados em “Os bens e o sangue”; no olhar de criança que se revela perdido diante do espelho do poço negro (“Canto negro”), no filho não concebido, mas que “faz-se por si mesmo” (Ser); na incrível máquina camoniana, repelida pelo poeta (“A máquina do mundo”); no relógio da antiga matriz de Itabira (“Relógio do Rosário”), ou ainda no cemitério onde “o que está vivo/são os mortos do Carmo” (“Estampas de Vila Rica”). A lista é extensa, e cada um desses poemas mereceria uma leitura à luz das fantasmagorias que evocam em si e entre si, na significativa e calculada arquitetura

que conferem ao livro.

Uma formulação capaz de pensá-los em conjunto, sem desconsiderar a simplificação inerente ao intento, estaria lançada em “Memória”, poema que cifra um modo de inteligibilidade sobre o tempo engendrado na coletânea: “amar o perdido”. Uma formulação, pode-se dizer, para se pensar a história, mas também a vida, a existência, a partir do que se perde, posto que o perdido encontra *formas* de sobreviver, entre as quais o próprio poema. O poeta diz, em versos célebres, amar as “coisas findas”, pois são elas que irão permanecer. Elas sobreviverão assim como nos homens sobrevivem “o maxilar inferior de seus mortos”, ou assim como no “Museu da inconfidência” “restam poucas roupas, / sobrepeliz de pároco, / a vara de um juiz, / anjos, púrpuras, ecos”, ou ainda quando as coisas são esquecidas, pois “o esquecimento ainda é memória.” (ANDRADE, 1992, p. 235). Ao dirigir seu olhar para o que se perde, sejam as casas de Ouro Preto levadas pela chuva, sejam os becos e as ladeiras acuadas pelo progresso em Sabará, o poeta pode então apreender – e também se emocionar – como “o amor se banha na morte”.

Essas relações complexas, sem dúvida desconformes, mas também complementares, entre amar e morrer, não dizem respeito exatamente à força inerente e destrutiva do tempo, mas ao que se deseja preservar, a tudo que, tão logo desapareça ou morra, possa ser revivido em seus restos e reconectado ao presente, dando a ver um princípio dinâmico da memória poética. Um modo de pensar o sentimento do mundo à luz das perdas e de seus fantasmas, colocando em xeque as relações da história com o tempo impostas pela modernização em curso, em escala mundial. A ligação do poeta com o velho casario ouropretano (“minhas casas”), a sua emoção mais profunda com as formas de beleza em desaparecimento em Sabará, flagradas ou apreendidas justamente no instante da perda, e tudo mais concernente ao mundo em dissolução, revelam a inscrição, a um só tempo, material, histórica e artística de suas emoções, resguardadas de qualquer sentimentalismo.

Pessoas, coisas, afetos, lugares e objetos artísticos que tiveram seu “tempo” não estão encerrados em um passado concluído, eles retornam residualmente na memória fabulada pelo poema, nas conexões temporais elaboradas em um outro território, o “país das lembranças”, espaço de ficção, sobreposto, entrelaçado, abissal, mas sobretudo dissonante, cujas imagens revelam-se capazes de empreender uma arqueologia crítica da ideologia desenvolvimentista da nação moderna. Nesse território poético-ficcional, em que exercita a reconfiguração incessante dos tempos, é a memória individual e a coletiva, em suas formações históricas e culturais, e não exatamente o passado, que o poeta indaga. A poesia, morte secreta, é o outro nome dessa indagação.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

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

ANDRADE, Mário, ANDRADE, Carlos Drummond. *Carlos & Mário*. Correspondência. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 199.

BISHOP, Betina. *Razão da recusa*. Um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Nankim, 2005.

BOTELHO, André, HOELZ, Maurício (Orgs). *O modernismo como movimento cultural: Mário de Andrade, um aprendizado*. Petrópolis: Vozes, 2022.

CAMPOS, Haroldo de. In: BRAYNER, Sônia. *Carlos Drummond de Andrade*. Coleção fortuna crítica. Civilização brasileira, 1977. p. 246-252

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. História da arte e anacronismo das imagens. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

GLEDSON, John. *Poesia e poética em Carlos Drummond de Andrade*. E-galaxia.com.br, 2018.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Rebelião e convenção. In: BRAYNER, Sônia. *Carlos Drummond de Andrade*. Coleção fortuna crítica. Civilização brasileira, 1977. p. 184-191

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Puc-Rj, 2007.

QUADROS, Mariana. Iphan. In: FERRAZ, Eucanaã, CONSENTINO, Bruno (orgs.) *Dicionário Drummond*. São Paulo: IMS, 2022. p. 299-312.

MASSI, Augusto. A prosa de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Cia das Letras, *Caderno de leituras*, 2012, p. 51-69.

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

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002

SANTIAGO, Silviano. Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: *Ora (di-reis) puxar conversa!*. Ensaios literários. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 9-59.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*. Drummond e a Mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Submissão: 30 de maio de 2023

Aceite: 29 de junho de 2023