



# METÁFORAS DO LUGAR: VIAGEM E EXÍLIO NO PRIMEIRO DRUMMOND

## METAPHORS OF PLACE: JOURNEY AND EXILE IN THE EARLY DRUMMOND

Sara Begname\*

\* sarameynard@gmail.com  
Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestra em Literatura Brasileira (2023) pela mesma instituição.

**RESUMO:** Este artigo objetiva analisar um conjunto de textos escritos por Carlos Drummond de Andrade durante a década de 1920, publicados em jornais ou registrados em correspondência e projetos de livros anteriores a *Alguma poesia* (1930). Investiga-se a expressão de certo desajuste do sujeito em relação ao local em que encontra, o que aponta para uma dicção melancólica que se fundamenta sobre um problema do lugar. Analisa-se como esse sujeito frequentemente coloca-se como uma espécie de exilado na própria pátria, viajante ou transeunte, e as relações dessa poética com a obra de Baudelaire. O deslocamento, seja entre cidades ou na própria urbe, é não só o índice de uma modernização ambivalente, marcada pela convivência entre trens, automóveis, bondes e carroças, mas também a posição singular de um olhar oblíquo sobre o mundo. Desse ponto de vista enviesado, relativamente estrangeiro, o sujeito pode submeter a cidade, o outro e a si próprio à crítica e especulação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Carlos Drummond de Andrade; Belo Horizonte; Modernidade; Charles Baudelaire; Melancolia.

**ABSTRACT:** This article aims to analyze a set of texts written by Carlos Drummond de Andrade during the 1920s, published in newspapers or recorded in correspondence and book projects prior to *Alguma poesia* (1930). The subject's expression of a certain maladjustment in relation to the place in which he finds himself is investigated, which points to a melancholic diction that is based on a problem of the place. It analyzes how this subject often positions himself as a kind of exile in his own homeland, a traveler or passerby, and the relationships between this poetics and Baudelaire's work. The displacement, whether between cities or within the city itself, is not only the index of an ambivalent modernization, marked by the coexistence of trains, automobiles, trams and carts, but also the singular position of an oblique view of the world. From this skewed, relatively foreign point of view, the subject can subject the city, others and himself to criticism and speculation.

**KEYWORDS:** Carlos Drummond de Andrade; Belo Horizonte; Modernity; Charles Baudelaire; Melancholy.

Ao observar o conjunto da produção literária drummondiana ao longo da década de 1920, antes da publicação de *Alguma poesia* em 1930, chama a atenção a importância do lugar em numerosos textos, o que se percebe em representações ambíguas da província, da cidade e do próprio país, muitas vezes ligadas a um sujeito poético em condição de exílio ou errância. Um dos primeiros textos publicados por Carlos Drummond de Andrade no *Diário de Minas*, “A cidade do tédio”, tem como tema a chegada de um visitante a uma cidade peculiar, caracterizada sobretudo pela estaticidade e monotonia:

Foi andando, foi andando. A estrada se lhe abria diante dos olhos fatigados como um risco infindável, incessante... Muito sol. Muito calor. Sob o céu, o verde aborrecido da savana intermina. Súbito, um desenho imprevisto encheu o horizonte, pontuando flechas e torres a monotonia do céu vermelho. [...] Seria uma cidade? (Andrade, *Diário de Minas*, 27 de mai. de 1921).

A ironia da pergunta recai sobre a realidade de Belo Horizonte, onde o urbanismo central das avenidas largas contrastava com os arredores provincianos, bem como com uma população pequena, de costumes conservadores e rurais. Esse viajante, como observou Maria Zilda Cury (1998, p.62), parodia a atitude dos cronistas de viagem, ao assumir a condição de narrador e interlocutor-personagem. A cidade encontrada

por ele fugia a qualquer referência estrangeira de urbe; afinal, não era uma cidade “como as de legenda medieval”, tampouco uma “cidade-luz” ou uma “cidade-*yankee*, porejante do mercantilismo”. Distante de qualquer semelhança com “Pequim, Cairo ou Bruxelas”, o viajante “Viu uma rua muito larga, onde dormiam quatro fileiras de árvores. As árvores pareciam ter sono [...] Jardins melancólicos abraçavam casas fechadas. Nem viv’alma. Ninguém, absolutamente ninguém. Era estranho!”. Finalmente, o estrangeiro encontrou uma larga praça, onde criaturas semelhantes a ele, encostadas às árvores, bocejavam. A representação da cidade combina o calor e a inércia dos habitantes, que vivem sob a “monotonia do céu vermelho”, em um desenho que ironiza a simbologia tropical. Trata-se de uma “cidade morta”, cujos moradores dedicam todo o seu tempo a bocejar. Por fim, um “tipo spleenético” fala sobre a cidade ao viajante: “Somos quarenta mil ‘spleenéticos’”. O termo *spleen* – “baço”, em inglês – nomeia a parte do corpo que era considerada pelos médicos da tradição hipocrática como a sede da bile negra ou melancolia (Klibansky, Panofsky & Saxl, 2001). Ele está muito presente na obra de Baudelaire, tanto nos *Pequenos poemas em prosa* (*O spleen de Paris*) quanto em *As flores do mal*. Nessa obra, que se pode dizer ter sido arquitetada como um conjunto orgânico<sup>1</sup>, o poema inicial, “Ao leitor”, funciona como uma espécie de prefácio. Nas estrofes finais do poema, Baudelaire elege justamente o tédio como o maior vício humano:

1. Tomo de empréstimo a expressão de Eduardo Veras (2017, p. 106), quando analisou o caráter orgânico da obra de Baudelaire em relação ao *Spleen de Paris*, planejado pelo poeta para ser simétrico a *Flores do mal*.

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde!  
 Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,  
 Il ferait volontiers de la terre un débris  
 Et dans un bâillement avalerait le monde;  
 C'est l'Ennui! — L'œil chargé d'un pleur involontaire,  
 Il rêve d'échafauds en fumant son houka.  
 Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,  
 — Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!

Há um mais feio, mais maligno, mais imundo!  
 Mesmo sem grandes gestos e sem grandes gritos,  
 De bom grado da terra fatia detritos  
 E com um só bocejo engoliria o mundo;  
 É o Tédio! – com o olhar de pranto vacilante,  
 Fumando um narguilé, sonha um enforcamento.  
 Tu conheces, leitor, esse monstro incruento,  
 – Leitor irmão – hipócrita meu semelhante!

(Baudelaire, 2019, p.29).

O gesto que simboliza a experiência do tédio é justamente o bocejo, característica dos moradores da *Cidade do tédio* drummondiana. Como observou Eduardo Veras (2013, p.170), o tédio de Baudelaire é involuntário, passivo (*L'oeil chargé d'un pleur involontaire*/ o olho carregado de um pranto involuntário<sup>2</sup>) e implica falta de vivacidade e de interesse pelo mundo. No texto de Drummond, o viajante deseja “ver, observar e indagar”, deixando clara sua curiosidade pela cidade estranha, em contraste com os tipos *spleenéticos*, que bocejam, esticam os braços, são lentos e pela apáticos. Esses são traços típicos do *spleen*, a melancolia originalmente associada ao cidadão inglês, que, no século XVIII, enfrentava a angústia nas cidades que cresciam. Produto da cultura, o *spleen* não é só uma

neurose, mas uma “pose social” (Starobinski, 2016, p.9) que virou moda entre habitantes endinheirados das metrópoles europeias.

O tédio, no texto de Drummond, também é uma espécie de mal que abate os habitantes de Belo Horizonte, mas há algumas diferenças fundamentais. Em *As flores do mal*, ele é associado à lama, aos animais rastejantes e à sujeira, em um contexto medonho, pois, mais do que causar repugnância, o *spleen* pode destruir o mundo; é, afinal, um monstro que habita o homem moderno. Já o universo entediado de Drummond, cujo mundo parece tão monótono quando o de Baudelaire (2019, p. 419) – “*Le monde, monotone et petit*” – é, aqui, fruto do provincianismo de uma

2. Tradução nossa.

cidade que, ironicamente, é a capital do estado: “somos os urbanos do enfado”. Esse provincianismo é somado ao calor dos trópicos e a uma languidez que não é pavorosa, mas, antes, quase cativante:

– De sorte que somos os urbanos do enfado. E esta é a Cidade do Tédio. Chamaram-na de Belo Horizonte, devido a uns poentes cor-de-tudo que incendeiam nosso céu, mas qual! não pegou. Nem podia pegar. Que quer dizer Belo Horizonte? Nada. Agora, meu amigo, com licença. Vou-me embora. Adeus.

E saiu, bocejando... O outro acompanhou, com os olhos, a sua sombra que desaparecia, e, quatro anos depois, garatujava estas linhas. (Andrade, *Diário de Minas*, 27 de mai. de 1927).

Se, nos últimos versos do poema de Baudelaire, o leitor conhece bem o tédio e é acusado de ser semelhante ao próprio poeta, ou seja, igualmente passível de ser tentado pelo tédio, no final do texto de Drummond a identificação ocorre entre os moradores da pequena cidade e o narrador viajante, contagiado pelo tédio. O tédio não é, aqui, a expressão de um mundo decadente e transformado pela modernização, como a cidade de Paris baudelaireana, mas de um desacordo entre a promessa de uma capital metropolitana, ícone do projeto republicano e da modernidade, e o ritmo lento da província, assolada pelo calor e pela

imobilidade. Assim, aos choques culturais, Carlos Drummond responde com uma expressão estética moderna própria, que, afastando-se do nacionalismo paulista de 1920, como apontou Ivan Marques (2011), relaciona-se ao entrecruzamento de diversas perspectivas de representação urbana que têm como ponto central uma condição controversa de modernização, em que o elemento rural não se contrapõe, a rigor, ao urbano.

Para Roberto Said, o ponto mais significativo do texto é o jogo de *personae*, em que o jovem escritor aparece identificado tanto ao andarilho-viajante de “olhos fatigados” quanto ao “magro spleenético” do diálogo: “falando de si como se falasse de um outro, [...] a curta narrativa parece registrar a incômoda posição de Drummond em seu contexto local, seu modo de estar ao mesmo tempo dentro e fora daquele mundo” (Said, 2007, p.84-85).

Essa posição de desajuste antecede o que, um pouco mais tarde, seria resumido na figura do *gauche*, espécie de autoimagem de um sujeito poético tortuoso e multifacetado, orientado pelo anjo das sombras após ter caído dos céus, como o albatroz de Baudelaire, o *voyager ailé* (“viajante alado”): “*comme il est gauche et veule*” (“como ele é *gauche* e fraco!”; Baudelaire, 2019, p. 38). Já observada por Alcides Villaça (2006, p. 16) e Sérgio Alcides (2022, p.



276) na figura do *gauche*, a aproximação entre Baudelaire e Drummond mostra-se, como veremos, ainda mais explícita em outros textos de juventude.

O *gauche* do “Poema de sete faces”, também publicado no *Diário de Minas* em 1928, como bem definiu Sérgio Alcides, combina dois movimentos: “por um lado, é como se o ‘eu’ aí se plantasse por estar excluído, como inepto”; por outro, é justamente por estar a escanteio que pode submeter o outro – e a si mesmo – “ao gume crítico de uma subjetividade encouraçada” (2022, p. 273). A ambiguidade entre estar “dentro e fora” do mundo é dada, em “A cidade do tédio”, na própria condição de viajante – uma espécie de *outsider*, como também é o *gauche* orientado pelo anjo das sombras – que acaba se incorporando a Belo Horizonte, embora preserve a possibilidade de vê-la de longe. Há, afinal, um jogo estabelecido entre aproximação e diferenciação do narrador em relação aos habitantes locais e, por extensão, entre o próprio escritor e os belo-horizontinos – no fim do texto, quase indiferenciáveis. Isso é sugerido pela menção ao gesto desse narrador/escritor de acompanhar a saída do morador da cidade do tédio apenas “com os olhos” e pela menção ao tempo transcorrido desde a cena até o texto publicado, diga-se de passagem, em um jornal da própria capital, o que sugere a permanência do viajante na cidade. Também

é interessante o uso do verbo “garatujar” para referir-se à atividade da escrita. “Garatuja” é uma letra ruim, desajeitada, malfeita; a escolha lexical para referir-se à narrativa a rebaixa ao nível do tosco, do malfeito, possível fruto de um trabalho contaminado pelo tédio.

Essa atração do eu para a melancolia está, desde o início da obra do mineiro, muito associada ao lugar. O *tópos* da errância, por exemplo, está em outros textos do período, como “Uma viagem quase triste”, publicado no *Diário de Minas* em abril de 1921. A curta narrativa encena o diálogo entre dois homens que discutem o ato de viajar; um vê na peregrinação o encanto e o prazer, enquanto, para o outro, “o encanto das viagens é uma ilusão, entre mil outras ilusões”:

Meu amigo, v. não conhece o triste prazer de viajar. É que, de certo, só lhe vêm à mente as paisagens novas, os novos aspectos e os costumes curiosos. É que não imagina a tristeza de ver essas paisagens com olhos apressados. [...] A retina povoa-se d’imagens fantásticas, que se confundem, e se esmigalham. Sentimos a impressão do infinito. No fundo, ficamos atordoados. (Andrade, *Diário de Minas*, 2 de abr. de 1921).

Ao contrário de um pensamento positivo sobre a viagem, que vê nela a conquista de novas paisagens e de um

alargamento da experiência subjetiva, para o sujeito a graça provocada pelas novas miragens ao viajante é passageira. Assim, gera-se a sensação de que “o mundo lhe está a fugir”. O atordoamento do viajante logo se transmuta em tédio:

Viajar é entediar-se, acredite.

– O tédio é a doença dos inadaptáveis.

– Seja. E a terra toda é um manicômio de inadaptáveis. Meta-se num vapor, e verá. Eu não invento. Acho imbecil fantasiar a vida, que, já de si, é uma fantasia idiota. E regresso à minha primitiva afirmação. O omnambulismo não faz milagres, faz melancólicos.

Na história da cura da melancolia – esse temperamento atrabiliário, associado ao tédio e à prostração – a viagem ocupa um papel central. O enciclopedista romano Celso foi o primeiro a recomendar uma viagem anual para os espíritos melancólicos. Posteriormente, toda a literatura que se desenvolve a partir do século XVII sobre a nostalgia, espécie variante da melancolia, encontra a cura no regresso do doente ao país natal. Tradicionalmente, a cura para a melancolia encontra-se justamente na viagem, mas, se olharmos para outro aspecto da história da melancolia, os viajantes são justamente os mais abatidos pelo mal de Saturno. Starobinski (2016) lembra que, na cultura grega,

vagar é o grande mal de Belerofonte: a forma como passa o fim de sua vida após o castigo pela tentativa de alcançar o Monte Olimpo. Em Drummond, a viagem parece reforçar uma condição melancólica do sujeito na medida em que confirma sua incapacidade de se adaptar a qualquer lugar; ele, então, é vítima de um perpétuo desajuste, que convive com o tédio. No fim do diálogo, o viajante cita o famoso poema “A viagem”, que encerra *As flores do mal*:

*“Amer savoir, celui qu’on tire du voyage”.*

Eis o que exclamava o satanista de “*Les fleurs du mal*”, após haver perguntado ao viajadores: “*Dites, qu’avez vous vu?*” Os viajadores responderam, penosamente:

*“Nous avons vu des astres*

*Et des flots ; nous avons vu des sables aussi ;*

*Et, malgré bien des chocs et d’imprévus désastres,*

*Nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici.*

(Andrade, *Diário de Minas*, 2 de abr. de 1921).

O tema central do poema de Baudelaire é a necessidade de viajar, que persiste em meio à consciência dos limites da experiência humana. Diante de um grupo de viajantes, a voz poética pede para que os peregrinos espantem o tédio daqueles que viram as paisagens. A resposta é o trecho citado por Drummond e a seguir traduzido:

Vimos astros  
E ilhéus; vimos areias por aqui e ali;  
E apesar dos desastres, choques e seus rastros,  
Com frequência entediamo-nos, tal como aqui. (Baudelaire, 2019, p.419).

A conclusão do viajante drummondiano é a mesma do poema francês: o tédio (*l'Ennui*), afinal, não está motivado por interferências externas, mas é inerente ao humano, condição da qual não facilmente se pode desvencilhar-se. Em outra estrofe – da qual Drummond retira o primeiro verso – o sujeito poético expõe o verdadeiro conhecimento trazido pela viagem:

*Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!  
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,  
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image  
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!*

Amargo saber, este que nos dá a viagem!  
Hoje, ontem, amanhã, o mundo, sensabor  
E pequeno, nos faz ver a nossa imagem:  
Num deserto de tédio, um oásis de horror!  
(*Ibidem*, p.419).

O encontro propiciado pela viagem é do homem consigo mesmo, uma experiência que não ameniza o temperamento melancólico, mas, antes, o intensifica. A conclusão do poema de *As flores do mal*, paradoxalmente, é alçar âncora e partir para mais uma aventura, em nova tentativa de mitigar o tédio:

*Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!  
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!  
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,  
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!*

Ó morte, é hora, velho capitão! de alçar  
Âncora! Aparelhemos! Aqui é entediante!  
Se como tinta negra são o céu e o mar,  
Nossos corações – tu saber – são irradiantes! (*Ibidem*, p.419).

A narrativa de Drummond se encerra de forma semelhante. O homem que reclamava dos males causados pela viagem faz a seguinte proposta ao outro, com quem conversava: “Olhe, a propósito: estou hoje farto da rua da Bahia. V. não me faz companhia numa viagenszita até Sabará?” (Andrade, *Diário de Minas*, 2 de abr. de 1921). O convite não é para que se aventurem no além-mar, mas para que tomem o trem que parte de Belo Horizonte e vai até a pequena cidade. Em Sabará, “tudo é inexoravelmente

colonial”, como Drummond escreveria em poema publicado em 1925, na seção “Mês modernista” do jornal *A noite*. A menção à cidade não parece, contudo, ter o propósito de adaptar o *tópos* da melancolia (que acompanha a história da literatura e das artes em geral) à realidade local. De forma irônica, o fim do texto de Drummond retira qualquer altivez contida na saída dos viajantes de Baudelaire para a viagem transatlântica. Diante das condições impostas no ambiente mineiro, o texto sugere uma nova forma de melancolia, deslocada para outra modernidade que não a causadora do *spleen* europeu.

Também nos *Pequenos poemas em prosa* de Baudelaire a viagem aparece como uma espécie de necessidade humana que beira ao patológico:

*Tu connais cette maladie fiévreuse qui s'empare de nous dans les froides misères, cette nostalgie du pays qu'on ignore, cette angoisse de la curiosité?*

Você conhece essa doença febril que toma conta de nós nas frias misérias, essa nostalgia da terra que ignoramos, essa angústia de curiosidade? (Baudelaire, 2011, p. 92-3).

Trata-se de uma angústia constante, cuja causa é certa saudade de uma terra que o sujeito, paradoxalmente,

ainda não conhece. No ensaio que se dedica a distinguir o luto da melancolia, Freud (2013, p.41) esclarece que, enquanto melancólico, o sujeito apresenta um sofrimento intenso ligado à sensação de perda, mas sem saber o que perdeu. A causa do sofrimento é, portanto, subtraída da consciência. O objeto perdido pode, inclusive, ser uma abstração, como a própria ideia de pátria (Peres, 2013, p.53) ou de tempo passado. Diante da impossibilidade de estabelecer um laço com o mundo, o sujeito encontra-se em estado de instabilidade e de angústia, caracterizada pela repetição de um conflito que é direcionado ao próprio eu. Como observou Freud<sup>3</sup>, trata-se de um estado narcísico em que o melancólico se identifica com o objeto perdido, o que explicaria a tendência de que ele volte o ataque contra si mesmo, degradando-se: “vai, Carlos, ser *gauche* na vida”, escreveu mais tarde Drummond (2002, p. 5).

A presença do humour baudelaireano – o *tedium vitae* de “nosso amigo Baudelaire”, como escreveu Drummond em “Fome de Leitura” (1921) – é muito evidente nesses primeiros textos, nos quais a desidentificação do sujeito consigo e com o outro ocorre junto a um estranhamento visto na própria pátria, que parece comportar realidades inconciliáveis. Em “Viagem de Sabará” – outro texto dedicado ao percurso entre Belo Horizonte e Sabará –, o narrador descreve a viagem como uma experiência reveladora, capaz

3. Ver a relação que Maria Rita Kehl faz entre *Luto e melancolia* e *Introdução ao narcisismo*, obra anterior de Freud. Cf. KEHL, Maria Rita. “Melancolia e criação”. In: FREUD, Op. cit., 2013, p. 7-23.



de sobrepor diferentes tempos. Ao sair de Belo Horizonte e chegar a Sabará, a sensação seria a de uma

[...] queda no abismo, talvez o abismo dos séculos, quem sabe? Em todo caso um abismo e a sensação brusca de queda. A mudança inesperada de planos produz isso. A nostalgia das origens, inconsciente mas ativa, faz o resto. A 24 quilômetros da incaracterística e fácil capital de Minas, a velha cidade do Borbano espreita como uma cilada colonial. (Andrade, 2020, p.113).

Note-se o uso dos termos “nostalgia” e “inconsciente”, que coadunam a ideia de perda e subtração da consciência anteriormente analisadas. Esse profundo contato com o passado promove sensações ambivalentes – para mencionar mais um traço do quadro melancólico (Freud, 2013, p. 39) –, que promove dor e prazer:

O passado dói fisicamente quando nos aproximamos dele com os olhos ainda cheios de presente. [...]. Sair de uma avenida perfeitamente arborizada, aerada, iluminada, policiada e de repente plaft! cair de chofre na ladeira do Kakende... [...] Enfim, depois de algum tempo o espanto, o susto, a dor (falo das sensibilidades alertas, é claro) se confundem e se misturam num sentimento vasto e bom, numa euforia demorada, envolvente, cândida; beatitude do corpo em paz com a alma, da alma que

se espreguiça sorrindo dentro do corpo; e o espírito da gente se dissolve no passado. (Andrade, *Idem*).

O cenário de Belo Horizonte, cidade mais modernizada, arborizada e vigiada, contrasta com o ambiente rural de Sabará, onde o encontro com a arquitetura colonial e o modo de vida remetem a um Brasil pré-republicano. Embora essa pareça uma viagem no tempo, o texto deixa ver como a realidade rural está mais próxima do que se pensa, o que põe em xeque a própria ideia de modernidade associada à capital. A modernidade artificialmente traçada em Belo Horizonte (“a incaracterística capital de Minas”) convive, lado a lado, com características de um mundo rural ainda presente. Está armada a “cilada colonial”, que, apesar de dolorosa, é envolvente, e a dor convive com uma espécie de preguiça prazerosa, que atrai o sujeito para aquilo que ele acusa. Assim, a ambivalência do tempo, dilatado entre a experiência urbana e a reminiscência rural, não é apenas uma reflexão sobre a história da modernização, mas motivo e reflexo de uma cisão do eu.

Ao acompanhar o percurso empreendido por Drummond na década de 1920, podemos ver uma mudança de tratamento do tópos do *displaced man*. Fixado na literatura europeia do século XVIII, ele chega ao Brasil sob motivação sociológica diversa; aqui, o motivo do despaisamento

do sujeito está na incongruência entre o exercício intelectual e a rusticidade da própria pátria (Lima, 1989, p. 189). A princípio, como se sabe pelas cartas trocadas com Mário de Andrade, Drummond repetiu a “velha tragédia de Nabuco”, lamentando ter nascido em Minas, “quando devera nascer [...] em Paris. [...] O meio em que vivo me é estranho: sou um exilado. Eu sou um exilado, tu és um exilado, ele é um exilado” (Santiago, 2002, p. 386). Mas será na produção literária que Drummond subverteria esse *tópos* do exílio, embora sem nunca o ter desfeito.

Já nos textos de 1920, vemos como o despaisamento torna-se um desqualificador do próprio sujeito. A perda que leva o eu ao estado melancólico é relacionada à impossibilidade de identificação com a pátria, ainda que ele esteja nela: “E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria”, escreveu em “Explicação”, enviado a Mário de Andrade em 1926. Não há, portanto, uma identificação com a pátria ou mesmo o aceno a uma descoberta promissora do que não se sabe, mas a afirmação de uma contradição permanente que fundamenta o que, no fim, parece uma invenção (“Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?”, escreveu mais tarde em “Hino nacional”) ou uma ideia “sujeita a falsificações” (Gledson, 1981, p. 64); afinal, ao chocar tradição rural e modernidade, o sujeito não se põe em favor de nenhum dos

tempos, mas antes Drummond “converte seu poema em palco onde se encenam e condensam os sinais de tempos antagônicos” (Lima, 1989, p. 289).

Anterior a “Viagem a Sabará”, o poema “Sabará” foi publicado em *A noite*, em 1925. Nele, vemos como a menção à proximidade física entre Belo Horizonte e Sabará é mais uma vez usada como estratégia para ressaltar a diferença entre as duas cidades:

#### Sabará

A dois passos da cidade importante  
está a cidadezinha parada calada entrevada  
(atrás daquele morro, com vergonha do trem...)  
(Andrade, *A noite*, 21 dez. de 1925)

O recurso básico do poema é a personificação, por meio da qual características típicas de um modo de vida interiorano são deslocadas para apresentar Sabará, “parada calada entrevada”. Como uma pessoa pouco adaptada aos índices de modernização, Sabará tem vergonha do trem e teima contra a industrialização. Em outros poemas, a modernização não é associada ao trem intermunicipal, mas ao movimento causado pela locomoção na própria urbe. Mesmo nas ruas belo-horizontinas, os automóveis convivem com as carroças, como escreve Drummond em

um texto para o *Diário de Minas*: “O barulho da rua é uma sinfonia. A rua está cheia de Wagner, há Wagner nas buzinas dos automóveis e das carroças”, zombando do som dos veículos. Entre essas formas de movimentação na cidade, chama a atenção, em diferentes poemas e crônicas da década de 1920, a repetição da figura do bonde. Nesses textos, o bonde, uma “ponte entre dois tédios cotidianos: a casa e o trabalho” (I., *Diário de Minas*, 9 de abr. de 1927), é o local em que o poeta observa a cidade, o outro, e tem o pensamento suscitado pela experiência da locomoção coletiva, de onde capta matéria para a própria escrita:

Aquele que tiver olhos de ver e ouvidos de escutar aprenderá mais coisas sobre a natureza humana fazendo uma curta viagem de bonde que manuseando cacetíssimos “in-fólios” e trefegas brochurinhas. [...]. O bonde é um grande armazém da vida. E nada como ele dá essa impressão quente e gostosa da vida em movimento. (*Ibidem*).

Trata-se, sobretudo, de um exercício de visão e de escuta, que não é apenas o fundamento da crônica (Candido, 2003, p. 19), mas o seu próprio efeito sobre o leitor, já que o cronista sugere que ele esteja atento ao que pode aprender pela observação. No bonde, entre a entrada e a saída dos passageiros, o observador atento pode ver alguma

cena que valha a crônica do dia, como a dinâmica de uma família com seu filho agitado:

Aqueles que, solteirões como eu, não têm o coração ressequido pelo escasso funcionamento, pois, à falta de “casos” próprios, se interessam pelos dos outros, olharão sempre com ternura para uma família no bonde. Falo de uma família decomposta em seus membros essenciais: pai, mãe e filho. (Crispim, *Diário de Minas*, 10 de mai. de 1930).

Há, nesse sentido, um tipo de atualização da *flânerie parisienne*, já que o escritor pode observar a vida de um veículo em movimento, o que inclui o que ocorre tanto dentro quanto fora do bonde. O veículo funciona ainda como um termômetro da opinião pública, pois ele é palco para uma espécie de “crise de sinceridade” (*Ibidem*), e o cronista pode ouvir o que pensa a população sobre assuntos nacionais, como a inflação, e assuntos da cidade, como a opinião sobre o carnaval, evento censurado no “Diálogo de burgueses no bonde”, assinado por Antônio Crispim. Também se pode saber trivialidades, “que a filha de d. Gertrudes ia casar com o dr. Zizi mas acabou casando com o seu Guedes. Isso quanto ao noticiário puro. Mas o bonde nos fornece ainda a crítica literária, artística, científica, filosófica e esportiva.” (Crispim, *Diário de Minas*, 10 de fev. de 1929).

Durante o início do século XX, outros escritores usaram a imagem do bonde, que, como observa Marlene de Castro Correia (2010, p.221), configura-se como *um lugar de viagem para dentro e fora de si, definindo-se como “tópos do conhecimento do mundo e de conhecimento do eu”, duplicidade que também encontramos na obra drummondiana, quando o bonde funciona tanto como janela para o mundo quanto como estímulo à reflexão subjetiva.*

Diferentemente desses textos produzidos no fim da década de 1920 e em 1930, a presença do bonde nesta publicação de 1924 é mais discreta e menos estrutural:

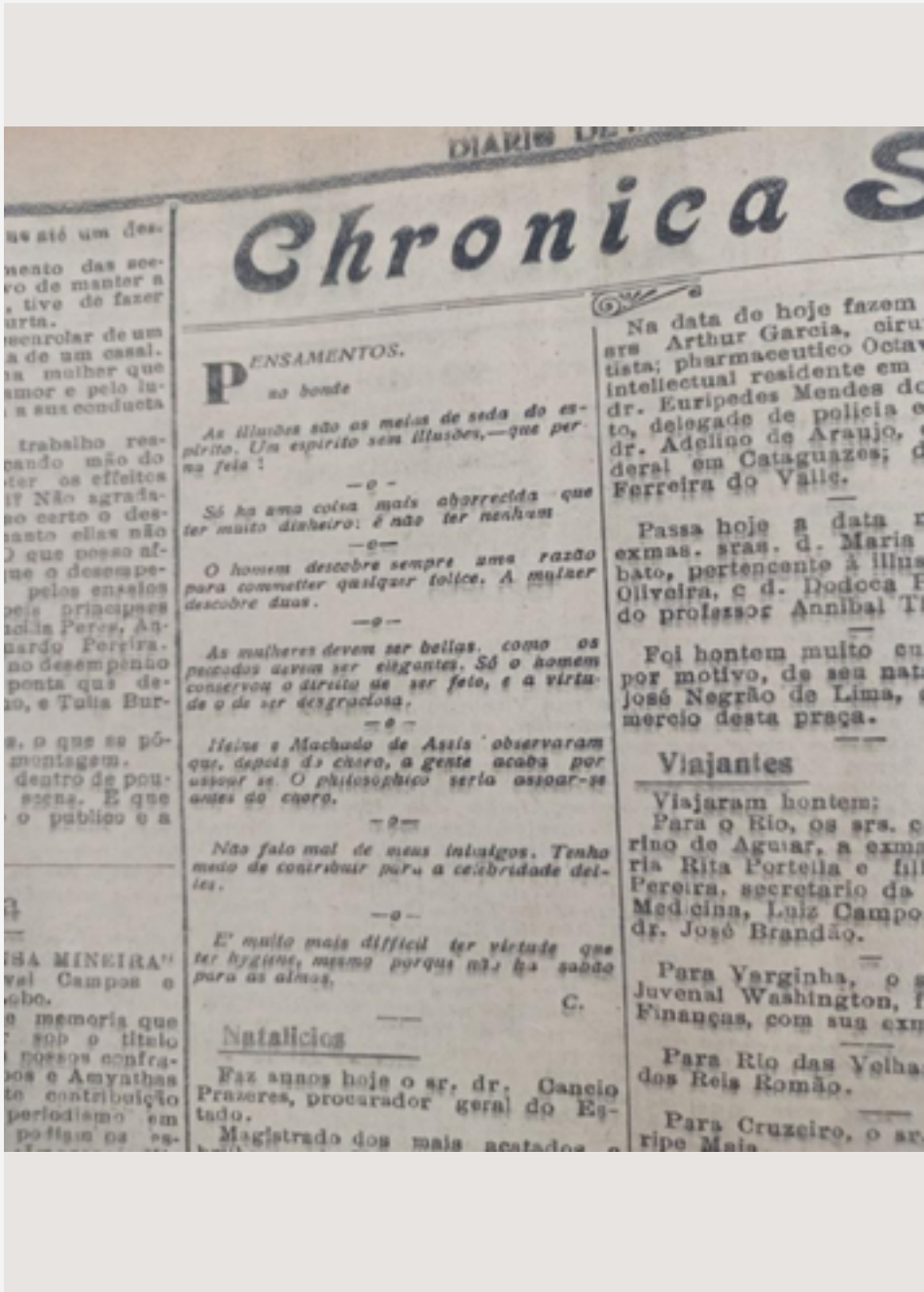


Figura 1 – “Pensamentos no bonde”, *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 20 de out. de 1924.



4. O estilo aforístico é influência de Anatole France e caracteriza um bom número dos textos publicados por Drummond na revista *Para todos*, à época dirigida pelo próprio Anatole.

No caso, o bonde é apenas o local onde se dão os pensamentos. O caráter fragmentário do texto, recurso comum ao estilo de outros textos do escritor publicados principalmente entre 1922 e 1924, sugere a ocorrência de ideias desconexas, como *flashes* ao longo da viagem, sem preocupação com uma articulação entre elas. Nota-se estilo semelhante em “Enquanto passam os automóveis” (*Para todos*, 4 de fev. de 1922), que, publicado na *Para todos* em 1923, também reúne reflexões esparsas, cujo título também sugere estarem associadas ao fluxo urbano<sup>4</sup>. Nesses dois textos, apesar de a viagem favorecer o fluxo de ideias, não há qualquer reflexão sobre o bonde, a paisagem ou os passageiros. O vínculo entre o texto e a realidade pública a que alude é enfraquecido, enquanto nos textos posteriores o bonde representa uma experiência da cidade, de observação do outro e de inclusão do escritor na cena pública. Em uma apresentação autobiográfica de Carlos Drummond de Andrade, fica clara sua intenção de construir uma imagem do escritor como alguém afim à vida comum, valendo-se, justamente, do bonde: “O sr. Carlos Drummond, apesar de sua alta prosápia, é um camarada inofensivo e democrata, que anda de bonde como toda gente” (*apud* Said, 2007, p.43).

No famoso “Poema de sete faces”, o bonde está presente como o local da coletividade. De forma mais particular, a

diversa multidão de pernas leva à inquietação íntima do sujeito poético:

O bonde passa cheio de pernas  
pernas brancas pretas amarelas.  
Para que tanta perna, meu Deus?  
pergunta meu coração  
porém meus olhos não pergunta [*sic*]  
nada.  
(Andrade, *Diário de Minas*, 25 dez. de 1928).

Nesses usos distintos da figura do bonde, a cena da reflexão urbana do sujeito em viagem se repete tanto na prosa quanto na poesia. Com o desenvolvimento das cidades brasileiras, o bonde será substituído pelo ônibus, que, com um ritmo mais veloz do que o do bonde, também suscita a reflexão do escritor, ritmada pelo balanço do veículo: “O ônibus corria, o sorriso pairava ainda depois de desvanecido, e prosseguia a entrecortada meditação poética sobre curvas – o ônibus nos jogava ora para direita ora para a esquerda – e o cristal dos versos se trincava entre o hiato de molas rangentes” (Andrade, 2012, p.116). Nessa crônica dos anos 1950, a experiência urbana é mais acelerada, o que produz uma modificação na estrutura do pensamento do passageiro – identificado como o próprio escritor –, agora mais intervalado e descontínuo. Os solavancos do veículo

chegam a interferir na crônica – entrecortada pelo uso dos travessões – e nos versos “trincados” sobre os quais o poeta medita. A intervenção direta da vida cotidiana no texto reforça a relação entre a experiência urbana e a atividade literária, aqui muito associada à esfera pública da vida, inclusive pela própria veiculação da crônica em jornal.

Na primeira poesia de Drummond, a cidade representante desse ideal de urbe agitada não é Belo Horizonte, uma “provinciana saudável”<sup>5</sup>, mas a *prafrentex* Rio de Janeiro. O elemento do “bonde” será mencionado também em “Coração numeroso”, publicado pela primeira vez em 1925. Como informa o próprio CDA no *Jornal de Letras*, em 1955, o poema teria sido escrito ainda em 1923. Note-se como o tema da passagem ganha contornos mais velozes:

**Coração numeroso**

Foi no Rio  
eu passeava na Avenida quase meia noite  
bicos de seio batiam nos bicos de luz estrelas inumeráveis  
havia a promessa do mar  
e bondes tilintavam  
abafando o calor  
que soprava do vento  
e o vento vinha de Minas  
(Andrade, *A Revista*, ago. de 1925)

No poema, a vasta cidade caracteriza-se pela verticalização urbana (“casas compridas”), pela velocidade dos automóveis e pelo barulho dos bondes, pelo tráfego de pessoas e máquinas já tarde da noite. No Rio, misturam-se a sensualidade das mulheres desnudas, a iluminação urbana e a natureza: “bicos de seio batiam nos bicos de luz estrelas inumeráveis”. Ao menos inicialmente, o sujeito poético se diferencia da cidade: ele passeia pela avenida, enquanto os carros correm; seus sonhos, “paralíticos”, contrastam com a velocidade da urbe, assim como o desgosto pela vida reforça a dicção melancólica, que soa estranha na cidade quente, movimentada, voluptuosa – plena de vida<sup>6</sup>. Para Gledson (2003, p.85), os principais recursos de afirmação de uma separação do eu dessa cidade é a evocação de Minas, através do vento por ele percebido, e a identificação do sujeito com uma máquina em “homem realejo”, que, a partir da segunda versão do texto, justapõe-se em um só nome: “homem-realejo”. Essa identificação aparece, no poema, como uma força contrária à emoção do sujeito poético, que se deixa ver na “fascinação” da terceira estrofe, e nos versos “que meu coração bateu forte, meus olhos inúteis choraram./ O mar batia em meu peito, já não batia no cais”.

Os versos finais surpreendem o leitor: acontece, afinal, a identificação entre o sujeito poético e a cidade: (“sou eu a cidade, meu amor”). No entanto, essa união é ambígua:

5. ANDRADE, Carlos Drummond de. Triste horizonte. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 787-89. O poema foi originalmente publicado no *Estado de Minas* em 1976.

6. Eucanaã Ferraz comenta o ímpeto de morte do sujeito poético de “Coração numeroso” no ensaio “Modos de morrer”. Cf. FERRAZ, Eucanaã. “Modos de morrer”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 27, p. 116, out. de 2012.

note-se que a saída não é um enlace coletivo, mas uma identificação solitária, centrada no eu, novamente, ensimesmado. É curioso como o contraste entre a melancolia do sujeito poético e a euforia da cidade aparece em um haikai, também enviado a Mário de Andrade no mesmo caderno, em 1926:

No automóvel aberto  
riem mascarados  
só minha tristeza não se diverte.

Nesse curto poema (nunca publicado ou comentado pela crítica), a cena do automóvel aberto é muito similar aos “autos abertos correndo caminho do mar”, apesar de, aqui, não haver qualquer referência ao ambiente praiano. Em relação a “Coração numeroso”, o *tópos* da artificialidade urbana é acentuado pelo uso de “mascarados”, adjetivo, que, substantivado, define os próprios habitantes da urbe. Outro índice de aproximação dos textos é o contraste entre a aparente alegria e o estado mais melancólico do sujeito poético, embora, no haikai, o verso final desvale mais para o sentimentalismo puro, ainda não contido pelo sistemático uso da ironia.

Para Costa Lima (1989), há, em *Alguma poesia*, uma “técnica da fragmentação”, que, ao sobrepor *shots* múltiplos,

evita a continuidade de uma dicção sentimental, que a todo tempo encontra na ironia o seu antídoto. Se há alguma fragmentação no haikai, com a sobreposição do riso do outro à tristeza do eu, em “Coração numeroso” esse recurso se aprimora e funciona como um freio à expressão melancólica:

e como não conhecia ninguém a não ser o doce vento mineiro,  
nenhuma vontade de beber, eu disse: Acabemos com isso.  
(Andrade, 2002, p. 20)

O súbito imperativo de “Acabemos com isso” se parece com “Eu não devia te dizer”, que, no “Poema de sete faces”, vem para reduzir o aspecto sentimental da estrofe de “mais vasto é meu coração”. Esse desvio da confissão em “Coração numeroso”, como Villaça leu em “Poema de sete faces”, é parte de um humor irônico que, “ao simular desfazer a melancolia, ainda mais a acentua” (Villaça, 2006, p. 34).

A construção dessa voz sentimental, melancólica – para ser em sequência tensionada com o a ironia – se nota nas alterações feitas da primeira versão do poema “Rio de Janeiro”, enviado a Mário de Andrade, para a versão publicada em *Alguma poesia*. No poema de 1926, a fragmentação é mais brusca, dando pouco espaço à expressão

sentimental. Além disso, no verso final, a violência, antes presente na cidade, passa para o próprio sujeito:

Meu coração vai violentamente dentro de um táxi  
(*Minha terra tem palmeiras*, IEB, MA-MOE 39, fl. 27v)

Na segunda versão, Drummond amplia a descrição da violência da cidade, estranhada pelo viajante; “meu Deus”, clama o sujeito que nos lembra a expressão de “Poema de sete faces”:

Mas tantos assassinatos, meu Deus,  
E tantos adultérios também.  
E tantos, tantíssimos contos-do-vigário...  
(Este povo quer me passar a perna.)

No verso final, o poeta modifica o advérbio, acentuando o caráter mole, frouxo, desse eu, que, muito mais apartado da cidade do que na primeira versão, soa mais estrangeiro:

Meu coração vai molemente dentro de um táxi  
(Andrade, 2002, p. 13)

Também muito presente nos textos desse período é a ideia de efemeridade da experiência na cidade, que se vê sobretudo em cenas de passagem – dos bondes, dos

automóveis, das pessoas. Um dos primeiros textos que tematizam a fugacidade do encontro urbano é “Quando ela passou por mim”, de 1924:

#### **Quando ela passou por mim**

Um esquivo minuto de perfeição... Eu vivi esse minuto, quando ela passou por mim, no tumulto da rua confusa. Ela passou por mim. Homens corriam, homens voltavam; tudo era breve e ruidoso, tudo era humano e vulgar... Bruscamente ela passou por mim, roçando o seu corpo aos meus sentidos... Senti um estremecimento na rua; mas o meu ser permaneceu íntegro – a rua convulsionou-se, homens rolaram uns por cima dos outros –, permaneceu íntegro, quando ela passou por mim... Ela passou tão bela e tão perfeita – harmonia palpitante, carne cheia de ritmos, saudade viva do Olimpo! Tão gloriosa e tão serena, que eu vivi um minuto de perfeição... Um esquivo minuto. Perto, um “frac marron” dizia para o meu êxtase: – Porque você sabe, como é ali! É no duro! (Andrade, *Diário de Minas*, 23 de jan. de 1924).

O ponto mais interessante é o deslocamento da reação do sujeito, diante da passagem da mulher, para a própria rua. É ela, afinal, que “estremece” e se “convulsiona” a ponto de os homens caírem uns por cima dos outros, o que protege o eu, que, ainda que tenha sido roçado em seus “sentidos” pela passagem, quer nos convencer de



que permaneceu inteiriço. A estratégia tem um efeito ambíguo: por um lado, potencializa o distanciamento entre o sujeito e a cena urbana, enfatizando um traço comum na poética de Drummond, identificada por Candido como uma “paralisia” (1977, p.77) diante do “mundo caduco”, mal feito, caótico. Por outro lado, a projeção das sensações humanas na rua e nos outros homens – que se trombam sem que o eu se movimente – parece justamente fazer um elo entre o sujeito e a cidade.

O texto evidentemente lembra o famoso poema de Baudelaire “A uma passante”. Primeiro, pelo tema do encontro efêmero: em Baudelaire, o sujeito experiencia a “beleza fugidia” e, em Drummond, contempla a perfeição por um “esquivo minuto”. O ambiente também se assemelha. Em Baudelaire a rua não é “confusa” como em Drummond, mas “urrava”. Mas, no poema francês, a “convulsão” é anterior ao encontro do sujeito com a passante, e não resultado de sua passagem:

*La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;*

De ensurdecer, a rua em torno a mim urrava.  
Magra, esguia, de luto, na dor majestosa,  
Uma mulher passou, e com uma mão faustosa  
A barra do vestido erguia e balançava;

Também a descrição da mulher se parece com aquela que vemos em Drummond:

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

Com pernas de estátua, ágil, aristocrata.  
Crispado como um louco, eu bebia, histrião,  
Em seu olho, céu lívido onde o furacão  
Nasce, o afeto que encanta e o prazer que mata.  
(Baudelaire, 2019, p.294-5).

A paradoxal figuração das “pernas de estátua” da passante revela a contraditória experiência de encontro e perda tipicamente moderna. A descrição tem ecos de uma tradicional representação da amada, que lembra uma estátua grega. Ao analisar outros poemas de Baudelaire, Auerbach (2012, p.316) vê como o tema da celebração da amada enquanto “Musa” e uma certa ternura íntima

aparecem, mas ganham uma figuração estranha ao idílio romântico. Em “A uma passante”, por exemplo, a beleza clássica da mulher está desfigurada pelo luto, o que não acontece com a musa drummondiana, que se conserva bela e serena. A imagem estática chama também a atenção de Starobinski, que nota a proximidade entre os termos “*statue*” e “*moi*”, os quais, respectivamente, encerram o primeiro verso da segunda estrofe e abrem o segundo verso. Essa aproximação das palavras reforçaria a estaticidade do próprio eu, fazendo dele “uma outra estátua, momentânea” (Starobinski, 2016, p.392). Walter Benjamin refere-se a essa experiência entre o citadino e a transeunte como um “choque” que leva à desestabilização do sujeito poético. A multidão não se resume, portanto, a uma rival da subjetividade, mas permite ao sujeito poético a experiência fugaz. Nela, o momento do êxtase provocado pela visão da mulher coincide com sua perda: “É uma despedida para sempre, aquela que no poema coincide com o momento de êxtase.” (Benjamin, 2017, p.121). Mas onde Benjamin localiza instabilidade, Starobinski vê petrificação. Opondo-se à tese benjaminiana de “perda da aura”, o crítico francês defende um “retorno da aura”, que paralisa o sujeito poético, posto contra um “fundo de banalidade caótica” (2016, p. 392). A reação do sujeito poético de Drummond se assemelha ao que defende Starobinski: afinal, o eu está diante de uma “saudade viva do Olimpo”,

como uma deusa que se baixou ao plano humano e lhe faz lembrar de uma realidade espiritual anterior à vida comum e urbana, mas, justamente por esse encontro se dar na esfera da urbe, parece fixada no “esquivo minuto”, enfim já perdido.

Diante da fascinação perigosa provocada por essa mulher, espécie de figura clássica no centro urbano, Starobinski nota, justamente, uma conversão do estado amoroso em estado melancólico, de forma que o eu se fixa em uma imagem já desaparecida. Mas o arremate fantasioso do texto drummondiano encerra a cena com uma blague: “Perto, um ‘frac marron’ dizia para o meu êxtase: – Porque você sabe, como é ali! É no duro!” (*Diário de Minas*, 23 de jan. de 1924). Ao emprestar a voz à vestimenta, elegante e burguesa, o escritor faz a única comunicação explicitamente dirigida ao eu. Certa “capacidade de introjetar fantasia nas coisas banais” chamou a atenção de Candido (1977, p.82), para quem a poesia de Drummond difere da de outros modernistas, por concentrar-se em uma extensão do fato no texto “para chegar a uma espécie de epopeia da vida contemporânea”. Embora o crítico tenha em mente os poemas de *Alguma poesia* e de outros livros posteriores, aqui destacamos como parte desses recursos já estavam em processo de criação e desenvolvimento por Drummond nos anos 1920.

Outro exemplo do tema da passagem é “A mulher do elevador”, que integra a coletânea *25 poemas da triste alegria*, nunca publicada:

#### **A mulher do elevador**

A que ficou longe, na grande cidade...  
 A que eu vi apenas um minuto, um minuto somente,  
 No elevador que subia...  
 [...]  
 Do que ficou, sorrindo, com um pouco de mim,  
 com um pouco de meu ser anônimo e vulgar  
 a milhares de quilômetros, na grande cidade...  
 (Andrade, *Diário de Minas*, 10 jul. de 1924).

Nesse poema, a fugacidade está tanto na imagem da cidade, grande e distante, quanto na do elevador, local de encontros rápidos entre pessoas que se deslocam. Enquanto em “Quando ela passou por mim” tudo na rua era “humano e vulgar”, em “A mulher no elevador” a vulgaridade está também no sujeito poético. No poema, o rebaixamento do amante em relação à musa ganha contornos modernos: de forma mais explícita isso se dá no jogo de hierárquico possibilitado pelo elevador e, de forma mais implícita, por a vulgaridade do sujeito ser reforçada no seu anonimado em meio à multidão da grande cidade. De modo geral, como comentou Mário de Andrade, o poema, pleno em

sentimentalismo, é “uma gostosura ingênua de tão simples”. O elemento “elevador”, que possibilita tantos jogos de sentido, ainda reaparecerá como índice da urbanidade em outros textos desse e de outros períodos, como na já mencionada oposição “no elevador penso na roça,/ na roça penso no elevador” (“Explicação”), no prédio do poeta de “Nota social” (“O poeta entra no elevador/ o poeta sobe/ o poeta fecha-se no quarto”) e, mais tarde, no “elevador sem ternura” do “Edifício esplendor” (José, 1942).

Drummond também produziu o seu “Choque”, poema enviado a Ribeiro Couto em 1927, como nos revelou a edição da correspondência entre Couto e Drummond organizada por Marcelo Bortoloti em 2019:

#### **Choque**

Tomei o bonde.  
 Sentei.  
 Abri o jornal.  
 Cacete.  
 Olhei à toa.  
 Anúncios ilustrados  
 Apregoavam utilidades.  
 Foi então que a encontrei  
 nos vimos  
 e intimamente nos amamos.

Me olhou só.  
 Não foi mais do que isso  
 Nem lhe pedi mais.  
 Não a bolinei.  
 Não nos despedimos.  
 Até hoje não tornei a vê-la  
 não sei se a verei nunca.  
 Não foi mais do que isso.  
 Foi muito pouco  
 e foi tudo. (Bortoloti, 2019, p.50).

Estamos em ambiente moderno: o bonde, o jornal, a futilidade dos anúncios. A cotidianidade se manifesta na própria linguagem escolhida, como o uso de “cacete”, a repetição e as frases simples e curtas, que forjam na forma a rapidez da experiência descrita. Transitório por excelência, o bonde é o espaço onde acontece o “choque”, ou seja, o encontro amoroso, que, embora circunscrito em um momento breve, constitui uma experiência importante ao sujeito poético: “Foi muito pouco/ e foi tudo”. Além disso, a troca de olhares entre o eu e a mulher permite um enlace amoroso “íntimo”, de forma que a repetição do verso “Não foi mais do que isso” soa artificial, uma mentira (logo desfeita) de que o sujeito poético tenta se convencer para amenizar a finitude da aventura.

Outros textos do período parecem dedicar-se a reter a experiência, já perdida, do choque na cidade:

#### **Uma feia na multidão**

A que passou (não era bela) e sorriu sem malícia nem desejo  
 na rua tumultuosa entre autos e homens  
 não era bela a que passou mas sua lembrança ficou em mim  
 como um longo arrepio.

Ficou sozinha entre tantas  
 que amei um dia e não possuí.  
 [...]

(Andrade, *Diário de Minas*, 1 de mar. de 1928)

O poema foi assinado por Antônio “Chrispim” e publicado no fim da década, em 1928. Como uma paródia de seu anterior “A uma passante”, a mulher não é pintada como um ser olímpico, e sim desfaz esse ideal – “não era bela”. Apesar disso, no fim do poema, devido ao sorriso concedido ao sujeito poético e a tê-lo enxergado em meio ao anonimato da multidão, a mulher torna-se bela: “Como era bela a que passou!”. O poema, novamente, aparece como um registro do momento fugidio, retido apenas na memória desse eu anônimo. A perda está não só no caráter fugidio do encontro, mas no fracasso da experiência amorosa desse sujeito que tudo que provoca é



um sorriso “sem desejo”, tão esquivo quanto as outras mulheres, “tantas/que amei um dia e não possuí”.

Em outros momentos, a mulher que faz o papel da transeunte é ainda mais desfigurada, distanciando-se do ideal da Musa, como Auerbach (2012, p.316) notou no poema baudelairiano. O desarranjo dessa figura é explícito em “Passa uma aleijadinha”, também publicado no *Diário de Minas* em 1924 e assinado por Constantino Serpa:

**Passa uma aleijadinha**

Passa uma aleijadinha,  
toda curvada no seu vestido de chita  
(uma coisa nas mãos do destino).  
Vai apoiada às muletas, que batem na calçada,  
vai apoiada, vai coxeando.  
(Andrade, *Diário de Minas*, 10 de nov. de 2012)

O vestido, que também aparece no poema de Baudelaire, ganha uma caracterização localista e simplória: é de chita. Não se trata de uma mulher aristocrática, mas de alguém que precisa tomar o bonde. Não tem pernas de estátua grega nem balança a barra do vestido, e sim bate as muletas. O tema da passagem está, aqui, repleto de rebaixamento e comicidade, no dribble que essa mulher precisa empreender na cidade veloz, onde “todo mundo tem pressa” e a ignora:

Súbito, um bonde dispara.  
A aleijadinha corre. As muletas caem.  
Ela torce o corpo, desamparada,  
e rola nos paralelepípedos.  
Mas logo se levanta (foi apenas um susto!)  
acha uma muleta aqui, outra mais adiante,  
e lá vai toda curvada, coxeando,  
coxeando pela rua Goiás.

(*Ibidem*)

Apesar da insistência nesse movimento desajeitado, a mulher não tem sucesso e, na tentativa de apanhar o bonde, cai; nem mesmo sua queda chama a atenção dos transeuntes. A queda da mulher é o ponto máximo desse desamparo, que, embora invisível aos outros transeuntes, é notado pelo poeta – este que, também em relativo alheamento a esse meio, pode observá-lo e intervir, com força crítica, no fluxo acelerado das transformações urbanas.

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Cotejando a produção tanto poética quanto prosaica de Carlos Drummond da década de 1920 com os poemas de *Alguma poesia*, nota-se como, naqueles textos de juventude, o escritor testava procedimentos literários e a formulação de uma dicção poética própria, que conjuga melancolia e ironia. Importante para isso é a relação

com a Baudelaire, muitas vezes explícita e mais ampla que a relação já comentada entre o *gauche* e o albatroz. Nesses textos, a recorrência das imagens de viagem, inclusive dentro da própria cidade, revela uma poética do deslocamento e da errância de um sujeito que se insere e se exclui simultaneamente do meio que habita. A partir da condição instável do *gauche* – “nas décadas de 1920 e 1930, ser *gauche* era também um modo particular de ser modernista” (Alcides, 2022, p. 277) –, Drummond coloca sob suspeita os alicerces do modernismo, ou seja, o nacionalismo e a própria noção de modernidade (Marques, 2011), sendo o lugar, Belo Horizonte ou a própria ideia de pátria, o centro dessa contradição.

REFERÊNCIAS

FONTES PRIMÁRIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. (Antônio Crispim). Família no bonde, **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 10 de mai. de 1930. **In:** ANDRADE, Carlos Drummond de. **Crônicas 1930-1934**. Belo Horizonte, Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais: Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais, 1987, p. 84.

ANDRADE, Carlos Drummond de. (Antônio Crispim). Sem título. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 10 de fev. de 1929.

ANDRADE, Carlos Drummond de. (Constantino Serpa). **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 10 de nov. de 1926. Datado de 1924.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A cidade do tédio. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 27 de maio de 1921.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Confissões de Carlos Drummond de Andrade – o autor de **Fazendeiro do ar** revela a gênese de sua atividade criadora”. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, ano VII, edição 69, março de 1955, p. 16.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Extraordinária conversa com uma senhora de minhas relações. **In: Contos de aprendiz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 116.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Fome de leitura. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 18 de mar. de 1921.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Para todos**, Rio de Janeiro, 4 de fev. de 1922, p. 12.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia 1930-62**: de **Alguma poesia** a **Lição de coisas**. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Quando ela passou por mim. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 23 de jan. de 1924.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Poema de sete faces. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 25 de dez. de 1928.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Notícia elétrica. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 27 de mai. de 1923.

ANDRADE, Carlo Drummond de. Sabará. **A noite**, Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1925.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Um prazer quase triste. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 2 de abril de 1921.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. e org. de Júlio Castañon Guimarães. 1 ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa [O spleen de Paris]**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2011.

BORTOLOTI, Marcelo. **Carlos Drummond de Andrade e Ribeiro Couto**: Correspondência. São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2019.

I. “Efêmeros no bonde”, **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 9 de abr. de 1927.

PUNTONI, Pedro; TITAN JÚNIOR, Samuel. **Revistas do modernismo**: 1922-1929. São Paulo: Imprensa Oficial, 2015.

SANTIAGO, Silviano (Org.). **Carlos & Mário**: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

FONTES SECUNDÁRIAS

ALCIDES, Sérgio. “Gauche”. **In**: CONSENTINO, Bruno; FERRAZ, Eucanaã (Orgs.). **Dicionário Drummond**. São Paulo: IMS, 2022.

AUERBACH, E. “**As flores do mal** e o sublime”. **In**: **Ensaios de literatura ocidental**. Organização de Davi Arrigucci Jr. E Samuel Titan Jr. Trad. De Samuel Titan Jr. E José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire (1940). **In**: **Baudelaire e a Modernidade**. Ed. e Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CANDIDO. A vida ao rés-do-chão. **In: A crônica:** o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Unicamp, 2003.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. **In: Vários Escritos.** 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CORREIA, Marlene de Castro. “O **tópos** bonde na poesia de Mário de Andrade”. **In: Poesia de dois Andrades (e outros temas).** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

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

FERRAZ, Eucanaã. Modos de morrer. **In: Cadernos de Literatura Brasileira: Carlos Drummond de Andrade,** São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 27, p. 116, out. de 2012.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia.** Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GLEDSON, John. **Influências e impasses:** Drummond e alguns contemporâneos. Trad.: Fraderico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GLEDSON, John. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade.** São Paulo: Duas cidades, 1981.

KLIBANSKY, Raymond; SAXL, Fritz; PANOFSKY, Erwin (1964). **Saturn and Melancholy:** Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art. Nendeln/Liechtenste**in:** Kraus Reprint, 1979.

LIMA, Luiz Costa. Drummond: as metamorfoses da corrosão. **In: A aguarrás do tempo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

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

PERES, Urania Tourinho. “Uma ferida a sangrar-lhe a alma”. **In:** FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia.** Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SAID, Roberto. **Quase biografia: poesia e pensamento em Drummond.** 282 f. 2007. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007, p. 84-85.



SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Drummond**: o gauche no tempo. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SCHWARTZ, J. A carroça, o bonde e o poeta modernista. **In: Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 11-28.

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

VERAS, Eduardo Horta Nassif. **"A encenação tediosa do imortal pecado": Baudelaire e o mito da queda**. 249 f. 2013. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

VERAS, Eduardo. A poesia incógnita: elementos para um estudo da poética do **Spleen de Paris**. **Remate de Males**. V.37 n. 1 2017. p. 93-116.

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

*Recebido: 30/06/2024*

*Aceito: 10/03/2025*