



# DESTINO MINERAL

— a montanha e sua ausência em Drummond,  
Souzanetto e Villa-Lobos.

JOÃO PEDRO CARVALHO\*

doi: <https://doi.org/10.35699/2316-770X.2022.37752>

**RESUMO** A ausência é tema recorrente na obra de Carlos Drummond de Andrade, poeta que evocou a transformação do espaço para elaborar sobre temas como a melancolia e a solidão. Propõe-se, então, observar como a montanha (enquanto espaço físico ou simbólico), assim como sua ausência, orienta a criação artística e determina a percepção de um *eu* no mundo. Para além de Drummond, selecionamos outras obras que abordam elementos minerais — como a Sinfonia No. 6, de Villa-Lobos e o postal *O lugar da ausência*, de Souzanetto — a fim de propor vínculos entre poesia, artes visuais e música e elaborar considerações sobre a montanha e seu vazio em diferentes formas expressivas. A partir das relações entre as obras mencionadas, este artigo sugere o ideal de transformação, recomeço ou reconstrução na arte nacional como forma de apreensão dos câmbios do espaço e da vida.

**PALAVRAS-CHAVE** Drummond. Poesia. Literatura brasileira. Villa-Lobos. Souzanetto.

## Mineral fate — the mountain and its absence in Drummond, Souzanetto and Villa-Lobos

**ABSTRACT** Absence is a recurrent theme in the work of Carlos Drummond de Andrade, a poet who evoked the transformation of space to elaborate on themes such as melancholy or solitude. It is proposed, then, to observe how the mountain (as a physical or symbolic space), as well as its absence, guide artistic creation and determine the perception of a self in the world. In addition to Drummond, we selected other works that address mineral elements — such as Villa-Lobos's Symphony No. 6 and Souzanetto's postcard *O lugar da Ausência* — in order to propose links between poetry, visual arts and music and elaborate considerations about the mountain and its emptiness in different expressive forms. Based on the relationships between the works mentioned, the following article suggests the ideal of transformation, restart or reconstruction in Brazilian art as a way of apprehending changes in space and life.

**KEYWORDS** Drummond. Poetry. Brazilian literature. Villa-Lobos. Souzanetto.

\* Doutorando em Estudos Literários (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal de Minas Gerais.





## Introdução

Olhei para a terra, e ei-la sem forma e vazia; para os céus, e não tinham luz. Olhei para os montes, e eis que tremiam, e todos os outeiros estremeciam.

(Livro de Oseias)

<sup>1</sup> Originalmente: “me siento como encendido por un fuego extraño y superior”.

Originalmente: “Yo soy el padre de los siglos, soy el arcano de la fama y del secreto, mi madre fue la Eternidad; los límites de mi imperio los señala el Infinito; no hay sepulcro para mí, porque soy más poderoso que la Muerte; miro lo pasado, miro lo futuro, y por mis manos pasa lo presente”.

<sup>3</sup> Originalmente: “¿Por qué te envanente que vuestras acciones tienen aleces, niño o viejo, hombre o héroe? (...) Imagináis que habéis visto la Santa Verdad? ¿Suponéis locamgún precio a mis ojos? Todo es menos que un punto a la presencia del Infinito que es mi hermano”.

Em seu curto período de vida, Simón Bolívar liderou guerras anticoloniais e promoveu a independência de diversos países americanos. É importante registrar que os ideais revolucionários do Libertador originam-se de expressões pré-românticas, campo literário que recebeu contribuições desse. Em “Mi delirio sobre el Chimborazo”, datado de 1822, Bolívar desenvolve um poema cujo sujeito lírico, após percorrer rios e florestas da América, deseja subir ao clímax do Universo. Esse lugar seria o Chimborazo, o maior vulcão em terras equatorianas e a mais alta montanha do mundo, se medida desde o topo até ao centro da Terra. Sobre seu cume, o sujeito lírico de Bolívar relata tocar o firmamento com a cabeça e, aos seus pés, enxergar os umbrais do abismo. A vista que obtém no píncaro proporciona-lhe, então, um sentimento sublime e um delírio febril: “me sinto aceso por um fogo estranho e superior”<sup>1</sup> (BOLÍVAR, 2003, p. 135). Em meio a esse devaneio, apresenta-se a ele uma figura mística e poderosa, um velho carrancudo e careca, personificação do deus Tempo:

Eu sou o pai dos séculos, sou o arcano da fama e do segredo, minha mãe foi a Eternidade; os limites do meu império os assinala o Infinito; não há sepulcro para mim, porque sou mais poderoso que a Morte; vejo o passado, vejo o futuro, e por minhas mãos passa o presente (BOLÍVAR, 2003, p. 135-136, tradução nossa)<sup>2</sup>.

O Tempo empreende questões que afirmam ao explorador sua pequenez em relação ao extenso mundo que, do alto do vulcão, contempla. “Por que te envaideces, homem ou herói? (...) Imaginas haver visto a Santa Verdade? Supões loucamente que vossas ações têm algum preço aos meus olhos? Todo és menos que um ponto ante a presença do Infinito, o meu irmão”<sup>3</sup> (BOLÍVAR, 2003, p. 136, tradução nossa). Aterroizado, o sujeito lírico dissipa sua vaidade e aprende uma lição: deverá não só conservar em sua mente o que viu e não esconder esses segredos de ninguém como também desenhar aos olhos dos seus semelhantes “o quadro do Universo físico”.

Ou seja, a voz de Bolívar deverá revelar aos demais a vista do Chimborazo para que aqueles, por meio da paisagem sublime — “aquele imenso diamante que me servia de leito” —, também possam mirar o Tempo e conhecer sua verdade.

Dito isso, o que entendemos, a partir do poema, sobre a relação entre montanha e homem? Ao alcançar o topo do vulcão, a experiência sensível provoca no explorador o sentimento do sublime que, por sua vez, projeta-lhe a imagem do velho, e este lhe proporciona um entendimento mais amplo de si. Concluímos que os seus sentidos (a vista, mas também o tato), estimulados pela grandeza, pela extensão e descomunalidade da paisagem, propiciam a intelecção — por meio de um transe — do eu no mundo.

Caso retiremos a mediação do deus Tempo, torna-se mais claro que a sensação apreende o real, mas o mais interessante é constatarmos que, justamente quando o sujeito lírico entrega-se ao delírio febril e assume a perspectiva mística, ele passa a enxergar melhor. Ao contrário de Édipo que, mesmo em pleno uso da visão, não vê e, por isso, demonstra-se incapaz de decifrar a si mesmo, o sujeito lírico do Libertador utiliza-se do universo físico para ver além e, mais do que a visão (percepção objetiva), emprega a visagem (percepção subjetiva) a fim de elaborar seu entendimento do mundo. Para além disso, todavia, a verdade adquirida mediante o devaneio, entendida por meio do discurso simbólico, deverá ser compartilhada com os demais, sendo assim, configurada como linguagem poética.

Desse modo, podemos entender o explorador que escala a montanha, encontra a entidade mágica, descobre a verdade e a enuncia de forma análoga ao episódio em que Moisés sobe o Monte Sinai para, em seu cume, receber as revelações divinas e, em seguida, compartilhá-las com seus seguidores, ou ainda como o Sermão da Montanha, em que os seguidores de Cristo são conduzidos ao topo do monte das Oliveiras para escutar parábolas, isto é, ensinamentos codificados pelo discurso simbólico.

Por fim, no poema, o aprendizado que proporcionou um saber sugere que a percepção sensível, em sua interpretação subjetiva, é condição para o discurso. Logo, ao ver, o sujeito lírico pensa e, pensando, existe e, existindo, é capaz de enunciar o que viu. Nesse processo, a vista sublime da montanha, o imenso leito de diamante, é elemento fundamental para o despertar de uma verdade adormecida no interior dos homens.

Ao analisar os escritos de outro romântico, Antonio Candido desejou avaliar o papel nas decisões humanas das alturas transformadas em imagem literária: “quantos poemas se chamam ‘Na Montanha’? (...) No Romantismo a conta é grande, e os poetas

só deixam as culminâncias da terra para subir ainda mais” (CANDIDO, 1971, p.5). Nosso esforço é semelhante e, após a breve análise do texto de Simón Bolívar, observaremos como a montanha (enquanto espaço físico ou simbólico), assim como a ausência da montanha, orientam a criação artística e determinam a percepção de um eu no mundo. Para tanto, selecionamos três obras que abordam os elementos minerais. São elas: a Sinfonia No. 6, de Heitor Villa-Lobos (do ano de 1944); o livro *Claro Enigma* (de 1951), do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade; e o postal *O lugar da ausência*, de Manfredo Souzanetto, que integra a série *Réquiem para a serra do Curral* (de 1980).

## *Desenvolvimento*

Em *O Lugar da Ausência*, ao focalizar a crítica e nostalgicamente o desaparecimento de montanhas<sup>4</sup> como consequência da atividade mineradora, Manfredo Souzanetto reflete sobre a transformação da paisagem mineral em seu estado de origem, Minas Gerais. Nesse postal, como indica o traçado sobre o céu e acima da terra, que estabelece um horizonte alterado, imaginação e imagem vinculam-se, uma vez que a montanha original existe apenas como indício — à maneira como a obra foi nomeada.

Diferentemente de telas românticas em que se destaca a presença do elemento rochoso, como em *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) ou *Cachoeira de Paulo Afonso* (1850), de Caspar David Friedrich e E. F. Schute, respectivamente — tal como no poema pré-romântico de Simón Bolívar —, no postal acima citado, evidencia-se a montanha não como lugar de referência, mas de ausência. Pensemos, então, na linha desenhada por Souzanetto de forma análoga às imagens de mãos em negativo gravadas em paredes de cavernas na pré-história.

Os homens do passado, a fim de obter esse efeito visual, assopravam pó colorido sobre o dorso das mãos e, na rocha, imprimiam o contorno dos dedos, como em um estêncil ou negativo fotográfico. O que se percebe nessas pinturas rupestres não é a mão propriamente dita, mas os seus limites, ou seja, não a substância do corpo humano, mas o que o rodeia e não o constitui — a ausência deste. Logo, por também indicar o que ali não está, o postal de Souzanetto não incorpora a montanha. Pelo contrário, a desincorpora, e assim demarca fantasmagoricamente o halo da serra morta, assemelhando-se à instalação no espaço de uma estela funerária ou lápide.

4 No caso, a serra do Curral, comparada pelo escritor Pedro Nava (NAVA, 2003, p. 7) a um pássaro caído e de asas abertas, o albatroz de Baudelaire.

Pode-se distinguir qualidade semelhante no livro *Claro Enigma*, de Carlos Drummond de Andrade. Em diversos poemas desse, a montanha é evocada também no contexto de arruinamento (a partir da atividade mineradora) com o objetivo de elaborar sobre temas considerados universais, como a melancolia e a solidão. Dentre esses, todavia, o tema que mais se destaca é o da morte — porém, trata-se de uma morte que não extingue, que não extermina completamente, mas catalisa um dialético processo de ser, não ser e retornar a ser, o que faz dos mortos seres viventes enquanto as coisas vivas arruinam-se no viver. Quia pulvis est: “olha: o que está vivo / são mortos do Carmo” (DRUMMOND, 2020a, p. 66).

Em poemas como “Convívio”, “Permanência” ou “Morte das casas de Ouro Preto”, a morte manifesta-se na vida — os que se foram “vivem senão em nós / e por isso vivem tão pouco” (DRUMMOND, 2020a, p. 85) — bem como a vida, na morte: “ou talvez existamos somente neles” (DRUMMOND, 2020a, p. 85). Assim, o que interpretamos como etapas de um processo dialético, nas palavras do poeta, é apresentado como uma “eternidade negativa” na qual a memória vivifica os mortos. Estes, por sua vez, são a matéria que possibilita a existência no instante presente, ponto de retorno ao estado original do mundo. Por meio desse perpétuo devir morrer, devir reviver, a ruína é força criativa e a criação, força destruidora.

De forma semelhante, no primeiro sermão de Quarta-Feira de Cinza, Pe. Antônio Vieira (VIERA, 2020, p. 73) suscita o episódio bíblico em que o cajado de Arão transfigura-se em serpente e devora os mesmos répteis dos egípcios — “Devoravit virga Aaron virgas eorum” — e o repara: segundo o padre português, se antes de ser serpente o objeto foi cajado e, em seguida, tornou a ser cajado, este não era serpente, mas sempre cajado. Porque, sendo a princípio algo e voltando a sê-lo, a coisa não é como se mostra no presente, mas o que fora e o que havia de ser: Virga.

Nesta perpétua circularidade em que a vida engendra a morte que a princípio a conformou, o poeta mineiro propõe a figura da “chama que dorme nos paus de lenha jogados no galpão” (DRUMMOND, 2020a, p. 86) e indica — por meio da expectativa da combustão — a potência do ser no não ser, tal como a do não ser no ser. Na geoliteratura de Drummond, portanto, como nos indica José Miguel Wisnik (WISNIK, 2018, p. 44), “o passado volta incessantemente como matéria do presente, que ilumina, por sua vez, a origem (...)”: “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 o pó / a ser pó pelas estradas!” (DRUMMOND, 2020a, p. 70).

Para elaborar seu *memento mori* com possibilidade de retorno — *et in pulverem reverteris* —, o sujeito lírico drummondiano penetra as naves das igrejas ouro pretanas e mobiliza a contradição barroca entre claro e escuro, presença e ausência, estar e não estar e sugere a morte e o voltar a ser, o “refluir” e o “ressarcir”, o “dissolver-se em outro” e o “ser em ser”, para o branco ir ao preto e, do preto, voltar pleno (DRUMMOND, 2020a, p. 74). De forma paradoxal, para o poeta mineiro, o vazio e a morte são imediatamente relativos aos seus antônimos presença e vida, pois a ruína é condição para a transformação que constitui um novo existir: “amamos tudo aquilo / que é nossa perda / (...) e negação do ser” (DRUMMOND, 2020a, p. 57).

E como a percepção da montanha fundamenta o processo de antecipação da morte na vida e da vida na morte? Tanto como matéria natural trabalhada pelos homens quanto como símbolo para o fazer histórico em devir-ruína. Vejamos: na primeira parte do poema “Os Bens e o Sangue”, emprega-se a forma de um contrato cartorial (com floreios de lírica poética) em que se enuncia a negociação das lavras da família no interior de Minas bem como os sentimentos subjetivos do responsável por esse documento-poema.

E tudo damos por vendido ao compadre e nosso amigo o snr. Raimundo [Procópio e a d. Maria Narcisa sua mulher, e o q não for vendido, por alborque de nossa mão passará, e trocaremos lavras por matas, lavras por títulos, lavras por mulas, lavras por mulatas e arriatas, que trocar é nosso fraco e lucrar é nosso forte. (...) De nossa mente lavamos o ouro como de nossa alma um dia os erros se lavarão na pia da penitência. E filhos netos bisnetos tataranetos despojados dos bens mais sólidos e rutilantes portanto os mais [completos irão tomando a pouco e pouco desapego de toda fortuna e concentrando seu fervor numa riqueza só, abstrata e una (DRUMMOND, 2020a, p. 76-77).

Entende-se que o poema assinala duas fortunas da família, manifestas em dois tempos distintos. A primeira riqueza, anterior à venda das lavras auríferas, é a fortuna mineral, fruto do trabalho na terra, geradora do poder e das tradições. Esta é matéria sólida, presente e inteira. Em função dos erros, entretanto, tal riqueza perder-se-á e, em consequência disso — decorrer histórico que precisa o sujeito lírico entre dois momentos distintos, indicados pelos tempos verbais de “lavaram” e “lavarão” —, no futuro, os descendentes apegar-se-ão a uma nova fortuna: uma abstrata, ausente e culposa. Mas que riqueza é esta, que se opõe à solidez mineral?

Em *Poética da Prosa*, Tzvetan Todorov (TODOROV, 2019, p. 156) esclarece que as palavras não designam as coisas, mas o contrário das coisas. Logo, a descrição de algo designa sua ausência, bem como a afirmação da ausência designa sua presença (a ausência da ausência). Sob essa perspectiva, a segunda fortuna de “Os Bens e o Sangue” não é mais do que o título abstrato que opera a substituição do elemento físico perdido. Onde há espaço, há mensagem, sugere Drummond em “Confidência do Itabirano”, ao assimilar porosidade e comunicação (DRUMMOND, 1993, p. 46).

Na contradição barroca desenvolvida em *Claro Enigma*, exaltam-se os opostos. Se a primeira riqueza diz respeito à lavra e a segunda à ausência da lavra, contradiz-se a montanha e a palavra “montanha”, a coisa e seu símbolo, a posse e a poesia. Com efeito, o ouro (a matéria física) é relativo à penitência, à palavra que lamenta sua perda: ambos se lavam (ambos são cultivados, a ambos se tem fervor), embora o segundo elemento da comparação — consequência de um erro — seja tanto a negação do primeiro quanto a sua substituição, já que se manifesta em sua ausência e, logo, configura-se como o símbolo que o intitula quando a terra já deixou de ser. Lavra torna-se, então, palavra (sua negação) quando a paisagem física reconforma-se como paisagem interior. De igual maneira, por meio da rima, o sujeito lírico vincula os substantivos “serro” e “erro”. Perde-se o “s”, contudo, mantém-se em caráter de paridade o bem mineral e a expressão negativa deste. No poema, afinal, contradizem-se e equiparam-se a fortuna física e a abstrata, a posse e a poesia, a coisa e seu símbolo, presença e ausência, ser e não ser.

Mas retornemos a outra questão bastante relevante em “Os Bens e o Sangue”. No poema, o sujeito lírico elabora o contrato, misto de documento cartorial e poesia, inscrevendo-se entre dois tempos, o dos antepassados e o dos descendentes. Nesse entrementes, constata a operação que conforma a mina em título, ou seja, o ser em um ser in absentia. Ao determinar o fio que conduz essa inflexão na história da família, define-se que a transação é uma transição e, dessa forma, a escrita do poema-documento limita e une posse e perda, funcionando como liame entre vida e morte tal como o Estiges conecta e divide a existência física e a metafísica: “pois eterno é o amor que une e separa, e eterno o fim / (já começara, antes de ser) (...)”. (DRUMMOND, 2020a, p. 87).

A concepção drummondiana de um mundo em movimento, mundo imanentemente transitório, aproxima-se do entendimento dialético de Heráclito, em que tudo

é e não é, pois tudo é fluido e está em constante mudança, perpetuamente surgindo e desaparecendo. Sendo pó e ao pó voltando, o eterno retorno proposto pelo poeta em seu caráter de circularidade prevê a reconstituição do elemento perdido: embora o tangível se torne insensível à palma da mão, as coisas findas, no espaço da memória, ficarão.

A partir dessas considerações, na segunda e na terceira partes do poema, destaca-se uma constante negação do todo que se aproxima de uma afirmação do nada. A ausência da presença evidencia uma ausência, e a ausência da ausência, por sua vez, uma presença. Por meio do contraste entre positivo e negativo, em que a afirmação ou a negação salientam seus pólos contrários, o poeta enumera por meio dos prefixos de ausência o “deserdado” (o herdado), o “desenganado” (o enganado), o “desfeito” (o feito) e transita entre o ser físico e o ser abstrato: “Esta figura (...) / a nos negar; depois / de sua negação / nos buscará” (DRUMMOND, 2020a, p. 78).

Similar ao episódio do cajado que se transformou em serpente ou como a figura do fogo adormecido nos paus de lenha, não se pode distinguir no livro do poeta mineiro um ser ou não ser no instante presente, mas um ser ou não ser relativos à potência de se tornar ou, então, de deixar de existir. O ser, então, é condicionado à ruína e, na experiência barroca de Claro Enigma, o nada é tão presente como o todo porque o afirma — já que nele se conformou e novamente se conformará —, assim como o todo depende do nada para ser afirmado — porque um dia nada foi e, outra vez, nada será.

O conceito de nada, quando em contradição com seu oposto, é entendido aqui não como uma ausência plena (o paradoxo do queijo suíço), mas como um estado de ser que opera à maneira dos intervalos entre as notas de uma sinfonia — carência necessária para se estruturar o conjunto de sons enquanto música.<sup>5</sup> Como compõe o poeta: “por muito tempo achei que a ausência é falta / e lastimava, ignorante, a falta. / Hoje não a lastimo. / Não há falta na ausência” (DRUMMOND, 2015, p. 21). Mas, se isso nos confunde, dado que nosso idioma limita a acepção da ausência como promotora de certa presença, recorreremos a um antigo caractere chinês: Mu, o vazio. De acordo com o semiólogo Roland Barthes (BARTHES, 2004, p. 164), o vazio do Mu não concebe um nada absoluto, mas o novo e o retorno do novo; ou seja, o Mu figura a potência de transição do não ser (o ser negativo) no sentido do ser (positivo).

No documentário Tokyo-Ga, Wim Wenders filmou a impressão desse caractere no túmulo do cineasta Yasujiro Ozu. Já no caminho de volta ao hotel, o realizador alemão

<sup>5</sup> A música e a poesia não apenas suscitam — como mais um de seus assuntos — a força negativa da extração mineral; mas, constituídas por intervalos e enjambements que as tornam porosas, repletas de ausências, estruturam-se de forma bastante adequada para exprimir tal negatividade.

refletiu o que para ele significava o vazio e lembrou-se que, quando criança, imaginava a impossibilidade de o nada existir. “Apenas o que está lá pode existir, o que é real. Realidade”<sup>6</sup>. Wenders, contudo, logo admite que nenhum conceito é mais imprestável que o da realidade, uma vez que cada pessoa observa o mundo que a cerca e elabora sua percepção para o real de maneira subjetiva — precisamente o que entendemos na leitura do poema de Simón Bolívar. O eu lírico deste, ao contemplar a grandiosidade da montanha e experienciar o sentimento do sublime, elaborou uma definição maravilhosa para seu próprio mundo.

Porém, quando a realidade que cerca Drummond se arruína, como o poeta elabora o que é real para si? Como desenhar o quadro do universo físico quando a montanha que orientava o seu entendimento da realidade — como muitas em Minas, unidade federativa cujo topônimo referencia a corrosão do espaço mineral — já desapareceu de vista?

6 Originalmente: “Only what’s there can exist, what’s real. Reality”.

Essa é a questão central do poema “Morte das Casas de Ouro Preto”, em que a chuva, símbolo para o tempo, desmancha as construções erguidas sobre o outeiro — dessa forma, o desfazer do lugar opera como símbolo para o desfalecimento dos homens, aqueles que transformaram um espaço, agora, arruinado. “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” (DRUMMOND, 2020a, p. 69). Diz-se, no poema, que as casas “se vão”, mas também se diz que “vão”. “Vão no vento, na calíça, no morcego, vão na geada (...)” (DRUMMOND, 2020a, p. 70). Com o acompanhamento do pronome “se”, o termo possui a função de verbo — ir enquanto morrer — e, sem ele, de substantivo: o vão, o vazio, a presença em negativo. Esse morrer que produz uma ausência, entretanto, é um câmbio “de si, em si”, ou seja, o fim não admite um extermínio pleno, mas uma transformação. Diz-se do novo e do retorno do novo, portanto, o vazio expressa o perpétuo recomeço: “Lá se vão, enxurrada abaixo, / as velhas casas honradas (...) / enquanto se espalham outras / em polvorentas partículas, / sem as vermos fenecer. / Ai, como morrem as casas! / Como se deixam morrer!” (DRUMMOND, 2020a, p. 70).

Não as ver fenecer, como expressa a voz do poema, reforça nossa questão acerca da possibilidade ou da impossibilidade de se suscitar uma paisagem que já não pode mais ser observada. Notamos, portanto, uma segunda vez, que o sujeito lírico não dirige o olhar a uma matéria aparentemente estática e completa (a um imenso leito de diamante, como foi descrito o monte Chimborazo) a fim de promover a inteligência, mas sua

vista se dirige precisamente à transformação (ao fenecimento) daquele mundo. Isso ocorre pois a voz lírica é ciente da qualidade circular da morte. Esta não apenas lhe permite conhecer o que a rodeia, mas, no contexto de estilhaçamento do espaço, é algo indispensável para sua intelecção.

A morte, portanto, é mais do que um tema em *Claro Enigma*: é condição necessária para a estruturação do real quando este se arruína e se torna ausência física. Dessa forma, no livro de Drummond, a intelecção do universo não é consequência da operação dos órgãos sensíveis, mas de um conhecer (conhecer a eternidade negativa) que ultrapassa o que existe em um instante específico e que pode ser visto. “Não basta ver morte de homem / para conhecê-la bem. / Mil outras brotam em nós, / à nossa volta, no chão. / A morte baixou dos ermos / gavião molhado. Seu bico / vai lavrando o paredão / e dissolvendo a cidade” (DRUMMOND, 2020a, p. 71). Já que não basta ver (ou não se pode ver?), faz-se necessário conhecer de antemão o mistério do vazio, conhecer que o pó tornará a ser pó.

Por fim, diferentemente do poema de Simón Bolívar, cujo sujeito lírico experiência o universo mineral por meio das sensações, no momento quando a montanha se perde e após essa perda, *Claro Enigma* apresenta-nos uma não montanha ou a palavra montanha enquanto significante para a montanha ausente — o halo fantasmagórico, o luto que compensa a morte, o nome que substitui a coisa. O vazio que preenche, o nada que conforma o todo. Logo, a relação entre lavra e palavra — relação tanto dicotômica quanto sinônima — equivale-se à relação entre vida e luto.

Por esse motivo, a montanha afigura-se na obra do poeta mineiro como símbolo para a morte e a dilaceração da montanha, por sua vez, como símbolo para o apagamento da memória com o passar dos anos: “aqui havia uma casa. / A montanha era maior. / Tantos mortos amontoados, / o tempo roendo os mortos” (DRUMMOND, 2019, p. 127). Enquanto luto, finalmente, enquanto símbolo para o perdido, os poemas do “fazendeiro do ar” indicam-nos a presença do elemento mineral (in absentia) bem como o traçado de Manfredo Souzanetto sobre o vazio do horizonte ainda delinea e nos apresenta a serra. “Olhei para a terra, e eis que estava vazia, / sem nada nada nada” (DRUMMOND, 2014, p. 23). Quia pulvis est. Mu.

Agora, mudemos o rumo da nossa investigação e pensemos não mais a ausência que é uma forma de presença, mas a presença que é, por sua vez, ausência. Em junho de 1948, Drummond relata em seu diário subir um pico do Cauê — que posteriormente desapareceria por completo do horizonte itabirano — já bastante devastado

pelas explosões de dinamites. Em outro momento, todavia, o poeta sobrevoa a Serra da Piedade, em Caeté, uma montanha imponente onde (ainda) não se praticava a mineração. Nove anos antes, o compositor Heitor Villa-Lobos inspirou-se no horizonte dessa mesma montanha para desenvolver uma nova técnica composicional, a da milimetria. Para valer-se deste recurso, o músico deve traçar sobre um papel quadriculado o contorno do relevo. Como o desenho possui duas dimensões, pode-se estabelecer um plano cartesiano em que um dos eixos da imagem corresponderá à frequência, enquanto o segundo, à duração rítmica. Quando ambos os elementos são relacionados, a distância geográfica corresponderá à duração das notas e os acidentes geográficos, às suas alturas (notas mais graves ou mais agudas).

Certa vez, ao olhar através da janela do seu escritório no Rio de Janeiro, Villa-Lobos contemplou as montanhas da Guanabara e exclamou:

aí estão o Corcovado e o Pão de Açúcar esperando esses milhões de anos por alguém capaz de ler e expressar a música a partir de seus relevos originais. Achei uma fonte do meu novo e verdadeiro folclore brasileiro sem precisar procurar o povo ou outros compositores (PASCAL, 1940, n.p).

Por mirar a constituição do espaço geológico ao longo de dilatados períodos da história da Terra e o breve instante em que os olhos humanos observam e entendem a vida transcorrer neste planeta, logo compreendemos que a música milimétrica orográfica aborda, para além do espaço, o tempo. Nesse viés, o relevo da montanha levou milhares de anos para ser formado, ultrapassou diferentes eras geológicas e foi lentamente moldado por agentes externos até ser a montanha do momento de vida e observação do compositor. Notamos, também, em Heitor Villa-Lobos (assim como é apresentado no postal de Souzanetto), a orografia enquanto a variabilidade do seu contorno; isto é, a serra da Piedade não se apresenta como uma substância rígida e perene, mas como o traçado do horizonte, a camada mais superficial e suscetível às erosões, sejam estas realizadas por agentes geológicos ou humanos.<sup>7</sup>

Nos dias de hoje, dado que uma mineradora explora minério de ferro na serra da Piedade, os últimos alteram de forma crítica a paisagem de Caeté. Por conta disso, caso um músico de nossos tempos traçasse o horizonte da montanha sobre o papel quadriculado e se valesse da técnica milimétrica de Villa-Lobos, sua composição diferiria da música original, já que o contorno da serra não é mais o mesmo. E, talvez, caso um compositor dos tempos futuros compusesse a partir das formas geométricas

7 Logo, a superfície mineral que, para a economia mineradora, é matéria prima (no sentido de commodity), para o músico, é matéria prima na acepção de objeto utilizado para sua expressão artística.

da Piedade, teria à disposição não mais do que um horizonte chato, consequência da mineração que extrai a substância mineral dali. Seria, quem sabe, uma composição como a experimental 4'33", de John Cage, em que o pianista se senta diante do piano e, ao longo dos minutos seguintes, não executa nota alguma.

O silêncio, a princípio, parece pairar no auditório, até nos atentarmos a novos sons: cadeiras rangem, gargantas se arranham, auscultamos nossa própria respiração e o ritmo do coração.

Não podemos presumir como o compositor musicaria a paisagem tenebrosa de uma cava de mineração, a geometria dos degraus cinzentos, o sopro árido da poeira metálica, a quietude desoladora que sucede a hecatombe, mas seria uma nova música, uma música diferente, o que nos faz concluir, a partir dos exemplos, citados que o todo, ao ser modificado, dirige-se ao nada (a presença torna-se ausência e a música torna-se silêncio). O nada, por sua vez, assume-se como todo (a ausência torna-se presença e o silêncio torna-se música) e dirige-se ao nada uma outra vez. Et in pulverem reverteris.

## Conclusões

Finalmente, retornamos à discussão inicial deste ensaio: é evidente, no período romântico, o protagonismo da montanha nas artes, dado que os entes geológicos são percebidos, também, enquanto sujeitos. No século XX, contudo, no período do Antropoceno — quando Drummond, Villa-Lobos e Souza-netto compõem —, há o protagonismo da ação humana, que transforma a montanha e faz dela o que bem entender (inclusive, transforma-a em ausência).

Como muito bem apontado por José Miguel Wisnik em *Maquinação do Mundo*, Carlos Drummond de Andrade já contestava como a transformação e o enriquecimento de sua Itabira do Mato Dentro e posterior Itabira (através da atividade mineradora) produziram, paradoxalmente, também o sentimento de solidão e a pobreza. Percebe-se nos relatos de *Confissões de Minas* como o poeta mineiro julga o despropósito dessas operações, nas quais muito se muda — afinal, Drummond diz haver três Itabiras na história<sup>8</sup> — mas é permanente, em meio aos recomeços perpétuos, a miséria, entendimento que adianta a teoria cepalina da maldição dos recursos naturais<sup>9</sup>: “tanta riqueza em potência vem sendo, talvez, um grande mal” (DRUMMOND, 2020b, p. 108). Ou,

como redigido em um artigo ainda anterior, do ano de 1938, para a Revista Acadêmica: “Então Itabira — o Brasil — vai acabar derretido em Birmingham, em Cardiff? Então os nossos duzentos anos de luta contra a pedra e contra o mato (...) vão desaparecer diante da fria contabilidade do rude capitalismo internacional?” (DRUMMOND, 1938, n.p). Prossegue:

Os proprietários da terra, que se extasiavam um momento com o dinheiro fácil do negócio [a venda das terras ferríferas], coçam a cabeça, desencantados. O dinheiro acabou. Nada mudou em Itabira. A pobreza é a mesma. O inglês bebe. A vida passa. Os ex-proprietários envelhecem. O inglês bebe. E o outro inglês não volta com as locomotivas e os altos-fornos? Tem-se a impressão de que jamais acabarão as quinhentas garrafas de whisky. O inglês bebe. (...) Mesmo assim, Itabira — é claro — é o lugar mais rico do mundo. Eu ouvia isso em 1910, quando ia para o grupo escolar e o padre Olímpio proibia que a procissão do Santíssimo passasse pelas ruas onde morava “gente amancebada”. Padre Olímpio está morto, já vou ficando calvo, o inglês bebe, não há altos-fornos, a maior riqueza do mundo se perde na maior pobreza (DRUMMOND, 1938, n.p).

Em função dessa perspectiva gananciosa, na qual o homem entende o universo como um meio à disposição para a produção ilimitada de bens de consumo e desenvolvimento infinito da técnica (embora os recursos da Terra tenham limites e a aplicação da técnica nos aproxime da finitude do ser), vivenciamos nos últimos anos crimes ambientais relacionados ao extrativismo mineral no estado de Minas Gerais, como os de Mariana (2015) e Brumadinho (2019). A imprensa nacional, quanto a estes, pronunciou-se por meio do termo “catástrofe”, como se as consequências fúnebres — 288 mortes diretas — fossem produtos de um imprevisto, um erro, e não o desfecho de uma empresa (do capitalismo neoextrativista e neocolonial) que contingencia tragédias.

Embora “crime ambiental”, nos exemplos citados, pareça mais adequado que “catástrofe” para evidenciarmos a culpa das companhias mineradoras, o segundo conceito não merece ser entendido apenas na acepção de acaso. No âmbito da teoria literária, a tragédia abarca o sentido de transitoriedade entre o todo e o nada, pois relaciona-se à reviravolta na jornada do herói trágico cujo destino é a ruína. Aquele, no entanto, deve estabelecer a possibilidade de retorno a um ponto de equilíbrio, ou seja, deve estabelecer a possibilidade de transformação (metabolé), recomposição ou ressurgimento (DE

8 “(...) a primeira Itabira, a Itabira do ouro, essa não tinha outra forma, senão a que lhe traçaram, com a ponta do pé, os desbravadores sequiosos na sua ‘exploração insensata e ruínosa das lavras’, de que fala Eschwege” (DRUMMOND, 2020b, p. 109). “Os velhos da cidade, no meu tempo, já não podiam dizer da velha Itabira, porque eles mesmos já não a haviam alcançado. (...) [Esses mesmos velhos] deram ao agrupamento social, ainda informe, contorno e coesão, estabelecendo em 1827 a freguesia, em 1833 a vila, em 1848 a cidade: e esses últimos foram, na história política e administrativa, os construtores da segunda e atual Itabira” (DRUMMOND, 2020b, p. 109). “Haverá uma terceira e diversa Itabira?” Meu Deus, como me doeria responder sim à pergunta” (DRUMMOND, 2020b, p. 110).

9 Teoria da maldição dos recursos naturais (resource curse) ou o paradoxo da abundância: a generosidade da natureza representada pela profusão de recursos naturais origina, entre outros efeitos deletérios, baixo crescimento econômico no longo prazo (PAMPLONA; CACCIAMALI, 2017, p. 130).

MARCO, 2004, p. 53). Assim, denunciar os acontecimentos enquanto catástrofes não exime as mineradoras da culpa pelas mortes nos exemplos de Mariana e Brumadinho, tampouco nega que os responsáveis por esse modelo produtivo violentam o espaço para obter o controle pleno do território e cometem barbaridades sobretudo contra as populações que não concebem a exploração neoextrativista, como comunidades indígenas, quilombolas e ribeirinhas. A mineração, como instituída em Minas Gerais no século XX, ou expulsa os locais ou cria um regime de medo sobre os que ainda resistem: há a contaminação dos rios, a ameaça de estouro de barragens, disparos de sirenes sinalizando a necessidade de fugas emergenciais, a exclusão da vida pública daqueles que se opõem aos projetos da companhia etc..

Apontar para esses fatos evidencia a existência de uma economia das catástrofes, que maquina o fazer e o desfazer segundo objetivos mercantis, um sistema em que são discutidos — como se fosse uma questão de escolha — as vantagens e as desvantagens da primazia do lucro sobre o direito à vida.

É inegável que a mineração produz o nada, agora, diante da presença da ausência, como estabelecer uma nova relação identitária com um espaço esburacado e triste? Como aceitar que o interior de Minas, em função da transição a um estado de ausência e do temor de assumi-lo, nos dias de hoje, possui uma realidade pautada pela pobreza, pela melancolia e pelo medo? O que nós, filhos da mineração, fragmentos de um destino mineral e observadores de uma geometria dura e inelutável, fazemos com a pena que nos causa a já esperada perda? São perguntas difíceis, respondidas por um silêncio desesperançoso. E, enquanto as máquinas trabalham, as barragens estouram e o nosso entorno ao pó retorna, assumimos esse nada como o todo que agora temos e cismamos na derrota incomparável. *Mu.*

## Referências:

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Claro Enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.
- \_\_\_\_\_. *Confissões de Minas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020b.
- \_\_\_\_\_. *Corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Sorriso crispado (ou o depoimento do homem de Itabira)*. *Revista Acadêmica*, ago. 1938.
- \_\_\_\_\_. *Uma forma de saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BARTHES, Roland. *O Grão da Voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOLÍVAR, Simón. *Mi delirio sobre el Chimborazo*. *El Libertador: Writings of Simón Bolívar*. Estados Unidos da América: Oxford University Press, 2003, p. 135-136.
- CANDIDO, Antonio. *Da Vingança*. In: *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971, p. 3-28.
- DE MARCO, Valéria. *A Literatura de Testemunho e a Violência de Estado*. *Lua Nova: revista de cultura e política*, n. 62, p. 45-68, 2004.
- NAVA, Pedro. *Beira-Mar*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2003.
- PAMPLONA, João Batista; CACCIAMALI, Maria Cristina. *A maldição dos recursos naturais: atualizando, organizando e interpretando o debate*. *Economia e Sociedade*, Campinas, v. 27, n.1, p. 129-159, abr. 2017.
- PASCAL, Vincent. *Music: Chorus in Manhattan*. *Time Magazine*, Estados Unidos da América, n.p, out. de 1940. Disponível em: < <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,764898,00.html> >. Acesso em: 22 de dez. de 2021.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Tradução de Valéria Pereira da Silva. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- VIEIRA, Antonio. *Sermões de Quarta-feira de Cinza*. Campinas: Editora Unicamp, 2020.
- WISNIK, José Miguel. *Maquinação do Mundo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

**CARVALHO, JOÃO PEDRO.**

DESTINO MINERAL — A MONTANHA E SUA AUSÊNCIA EM DRUMMOND, SOUZANETTO E VILLA-LOBOS.



