6
Drummond como experiência limite do modernismo

Carlos Drummond de Andrade é o problema-limite do modernismo brasileiro, momento em que o movimento faz sua curva crítica. Talvez fosse esse o fator que o fez sobreviver ao século XX como o maior poeta brasileiro, o mais popular, mais vendido e aclamado. Ele foi a contração muscular da poesia modernista pelo motivo de não se adequar totalmente a nenhuma das fases modernistas. Não que ele não tenha sido um modernista como um Mário de Andrade ou um Guilherme de Almeida, ambos exemplos de experimentação e "classicização" do movimento. Admite-se aqui que Carlos Drummond foi inflexível a qualquer leva modística que abateu os rumos das questões estéticas e nacionalistas. Como podemos perceber em suas cartas para Mário de Andrade, a adesão ao brasilismo não foi completa, sóbria, mas afetada pela exaltação e conveniência, pela necessidade de afirmar-se apenas pela empolgação do momento e pela cordialidade e diálogo ameno, embora crítico, com o amigo paulista. As lições de Mário não eram absolutamente acatadas; e quando Drummond aceitava suas propostas ele o fazia com um teor cético tipicamente drummondiano que não agradava ao poeta paulista. Veremos, como exemplo desse comportamento, a relação de Drummond com o tema nacionalismo literário proposto por Mário de Andrade, como também a discussão do poeta mineiro sobre a tradição literária, que é em si o debate sobre a tradição brasileira em literatura.

Discutimos anteriormente que no primeiro modernismo praticamente toda a tradição era deplorada pelos modernistas, taxada de passadista e destoada dos novos momentos; o parnasianismo foi então eleito o arqui-inimigo. Em 1924 ocorre a grande reviravolta nacionalista que se encontrava com um passado literário, com a lei Brasil, e com alguns cânones da literatura, no intuito de promover uma cultura brasileira organicamente centrada nas manifestações populares e folcloristas, sintomas de uma nacionalidade concreta. Para demonstrar a discordância e a personalidade, Drummond aceita discutir tal questão sobre a tradição literária e sua relação com o movimento modernista.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

6.1.
Drummond em estado bruto: 1922-1924

São poucos os trabalhos que tratam do jovem Drummond, aquele anterior à década de 1930 e ao seu primeiro livro, *Alguma poesia*. Fator preponderante dessa situação é a quase indiferença ativa de críticos que não se sentem atraídos pelas primeiras manifestações do mineiro, ainda "disformes" e salpicadas com os brios de juventude, tentando se impor literariamente e por isso, relegado às contradições e intempéries da ingênua agressividade literária. Suas primeiras contribuições jornalísticas são quase totalmente desconhecidas. Maria Zilda Cury (1998) foi a que mais teve coragem de tratar por inteiro as críticas e participações do então jornalista Carlos Drummond no jornal *Diário de Minas* na década de 1920. Cury prioriza, então, as crônicas, os poemas e as críticas literárias que retratam um Drummond participativo dentro da conjuntura de renovação das letras nacionais e das discussões circunstanciais que pairavam no ar da inteligência brasileira, além de sublinhar a liderança do jornalista diante do nascente grupo de jovens modernistas mineiros e de retratar as mudanças e a modernização e renovação cultural da cidade de Belo Horizonte. No entanto, seu trabalho dá uma sensação de que o tesouro não fora tão bem gasto, que suas fontes não foram inteiramente interpretadas. A autora mais descreve do que analisa as críticas de Drummond, o que torna o trabalho mais parecido com um levantamento ou um inventário, coisa que Fernando Py, tão trabalhosamente fez no seu *Bibliografia comentada de Carlos Drummond de Andrade* (1985). Ainda assim a tese de Cury tem sua importância crucial para os estudos do poeta por fornecer dados que comprovam os dilemas da mente drummondiana que digeria aos poucos o verdadeiro teor das propostas modernistas.

É por isso que *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, de John Gledson, também se torna um trabalho importante para compreendermos o fato de que Drummond não fora um modernista nato, que nasceu literariamente já a postos nas trincheiras das vanguardas (Gledson, 1981, p. 23). O caminho do poeta mineiro, como o de Mário de Andrade e o de Manuel Bandeira, fora feito de lutas intestinas e conturbadas discussões que o fizeram escolher e militar em torno de uma só ideia, a que ele achava mais condizente com os novos ares de um país e de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

uma cultura ainda por se desenvolver. Escreve Gledson, reafirmando, agora em *Influências e impasses*, o caráter não-modernista do primeiro Drummond:

> Antes do modernismo, ele foi fortemente influenciado por escritores como Álvaro Moreyra, e sem dúvida por outros autores brasileiros e franceses das escolas do simbolismo e do penumbrismo. Ele sentiu um entusiasmo arrebatador e quase totalmente acrítico por eles, o que resultou em obras que não podem ser descritas senão como imitações. (idem, p 2003, 34).

Diria Drummond bem mais tarde em entrevista sobre a relação com o seu alvaromoreyrismo de juventude.

> Álvaro Moreyra, com seu y civil, era para mim a própria encarnação da arte delicada de escrever. Com o y e com as reticências que arrematavam sempre suas frases. Como as reticências alongavam, refinavam, musicalizavam o bloco de palavras, fazendo com que elas continuassem suspensas no ar, depois de concluído o texto! Não me envergonho do meu alvaromoreyrismo descarado, de simples repetidor canhestro, sempre aquém do modelo. Entre modelos de banalidade ou mau gosto, vigentes na época, sua proposta sensível e irônica seduzia pela finura. (Andrade, 2003, p. 1219)

O primeiro contato dos modernistas com o simbolismo é um dado importante para ser ainda estudado com mais vigor. É crível que o simbolismo teve uma relação íntima com as conquistas modernistas, como seus versos livres já bem acentuavam. É de seu ramo carioca que surgem as primeiras manifestações de uma arte nova, e nomes com os de Mário Perdeneiras, Olegário Mariano, Ronald de Carvalho e Ribeiro Couto, sem falar de Manuel Bandeira; estes eram tidos como fermentos de renovação artística desde a Primeira Guerra Mundial[1] (Marques, 2011, p. 16). Neste sentido é possível contrapor a afirmativa de Alfredo Bosi quando ele diz que

> o Simbolismo não exerceu no Brasil função relevante que o distinguiu na literatura europeia, na qual o reconheceram por legítimo precursor do imagismo inglês, o surrealismo francês, o expressionismo alemão, o hermetismo italiano, a poesia pura espanhola. (Bosi, 1994, p. 269).

[1] Em dezembro de 1924, Mário de Andrade expõe para Manuel Bandeira seu *mea culpa* sobre a relação entre o modernismo e as escolas "passadistas", em especial o simbolismo: "Toda reação traz exageros. Eu tive porque fui reacionário contra simbolismo. Hoje não sou. Não sou mais modernista. Mas sou moderno, como você. Hoje já posso dizer que sou também um descendente do simbolismo." ANDRADE, Mário. *Cartas a Manuel Bandeira.* Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, p. 40.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Bosi esquece o respeito e a admiração que os modernistas tinham pelo solitário simbolista Alphonsus de Guimaraens, a quem Mário de Andrade visitara já em 1917, quando de sua primeira viagem à Minas. Esquece também as palavras de Oswald quando diz, na ocasião da morte do poeta mineiro, que este era "um lutador da arte nova": "Alphonsus de Guimaraens valia sem dúvida todos os poetas da Academia Brasileira." (Andrade *apud* Brito, 1978, p.21). É nesta tradição penumbrista que Drummond primeiro se faz poeta, aguçando as características reticências nos versos, o teor sombrio e melancólico, como o atesta um dos primeiros livros compilados pelo jovem poeta, *Os 25 poemas de triste alegria*, de 1924. Diz dele Antônio Carlos Secchin:

> Atmosfera algo anestésica, de que, no início do século, Mário Perdeneiras se fizera cantor, e que pouco depois, com mais rendimento estético, seria retomada por Álvaro Moreyra, Ronald de Carvalho e Ribeiro Couto. É nessa linhagem que assumidamente se inscreve o primeiro Drummond. (Secchin, 2012, p. 14).

A verdade é que Drummond tinha, à época, suas afinidades eletivas entre o simbolismo decadentista à carioca e o modernismo de vanguarda paulista. Não se pode dizer por isso que, entre 1919 e 1924, ele era um ativista abertamente modernista. Um artigo interessante que demonstra bem a relação do jovem Drummond com o modernismo é o intitulado "Sobre a arte moderna", escrito por ele e publicado em 27 de outubro de 1923 na *Para Todos*, revista sob a direção de Álvaro Moreyra. Nele podemos ver um Drummond cauteloso quanto às "estéticas desvairadas":

> Consciente ou inconscientemente, todos nos sentimos presa do terrível desejo de reformar (...) Os homens de hoje não têm mestres. Quebraram as tábuas da sabedoria, e com elas fizeram um lume delicioso... Ninguém segue mais o exemplo das sombras amáveis do passado. Para quê? Todos se contemplam no espelho e a si mesmos elegem mestres... Há tanto discípulos quanto apóstolos. Isso é divertido, mas exprime um trágico momento da alma coletiva. A arte moderna propaga-se como um incêndio — e eu não sei, ninguém sabe qual o limite máximo de difusão a que podem atingir essas ideias revolucionárias. (Andrade, 2012, p. 124)

O que pesa é a sensação de que as revoluções que as vanguardas vinham empreendendo não tomassem nenhum rumo lógico, nem em suas expressões próprias nem em suas atitudes iconoclastas. Existia o medo mesmo de que a literatura, pelo menos como era conhecida na forma de uma mensagem "coerente", poderia acabar de vez nestas tentativas de revoluções permanentes das

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

formas. Acima de tudo, essas revoltas desestruturam a concepção de um artista iluminado, senhor da inspiração, pois, lembrando Peter Bürguer, a perspectiva vanguardista destrona a hierarquia entre artista e público, pois para elas nós todos temos a capacidade de criar obras de arte; a vanguarda, nas suas manifestações mais extremas, "contrapõe a esse caráter não apenas o coletivo, como sujeito da criação, mas a negação radical da categoria da produção individual." (Bürguer, 2008, p. 109).

É neste sentido que a tradição literária, com os seus mestres do passado, se esfuma no ar na medida em que todos podem ser mestres de si mesmos, artistas independentes de uma diretiva que impunha uma arte dada e previamente aceita. Então, segundo Drummond, como não temer que toda essa "democracia" literária possa pôr em risco o sentido mesmo da figura do artista, da literatura, do trabalhador intelectual? No entanto, apenas aqui, não é certo ver nestas palavras do crítico um elitismo que tivesse medo da massificação da literatura pela simples razão de que o direito da população à literatura, em geral, nunca fez parte das reivindicações literárias — ao contrário da reivindicação do povo *na* literatura —, modernistas ou não, nem tampouco pensavam que isso seria possível e, portanto, esse problema nem sequer passava pelas suas cabeças. Como sempre, a questão era interna entre os artistas: se não se pode negar que essa renovação existe e, ainda, se ele mesmo, Drummond, se identifica com o movimento de vanguarda, como então garantir sua sobrevivência, sendo que ele poderia, por força de seus princípios de experimentação contínua, cair no nada, na mera literatice fortuita sem sentido e sem objetivo de um momento de crise? Se os mestres do passado não mais existem o que eles, modernistas, estavam produzindo de definitivo? Se existe a necessidade inconteste e angustiante de renovação permanente, então o que era a arte moderna, como defini-la? Octávio Paz, ao definir essa condição como *tradição da ruptura*, poderia, no caso brasileiro, chamá-la *de academização da ruptura*, i.e., a experimentação sem tom construtivo, apenas repetitivo e por isso entediante, digamos mesmo, conservadora, no sentido de mudar para permanecer ou permanecer somente na mudança sem sentido. Esse era o medo de Drummond. Como vimos, era para resolver essa questão que o segundo modernismo vinha à tona.

No mesmo artigo, Drummond continua o seu questionamento sobre a perenidade do movimento.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> O dia é cheio de amargura, e, pois, as visões do artista moderno não o são menos. Tais criações terão — quem sabe? — a duração do nosso instante de desvairismo. Mas eis aí a hipótese audaciosa, pois não é lícito prever o quanto viverá uma obra de arte. Um minuto de beleza vale por toda a eternidade... Permanecerá a arte nova somente enquanto for desequilíbrio social a única verdade de fácil constatação? Ou, restabelecido o sossego dos homens, continuará ela como uma sublime vitória do espírito sobre o tempo? Não se sabe... Tudo é possível... (Andrade, 2012, p. 125)

Ele aí teme que a arte modernista seja apenas um momento de "desvairismo" contextualizado pelo mundo pós-Primeira Guerra[2]. É neste sentido que a adesão à uma estética que parecia tão pontual, momentânea, e fruto específico de uma crise social e política global, parecia ser perigosa, dado que, pela mesma instabilidade do momento, poderia sobrevir uma era de paz social e, consequentemente, segundo a lógica apreensiva de Drummond, da ascensão de uma arte harmônica, séria e acadêmica, de uma arte classicizada, pois naqueles tempos "tudo é possível". Por isso é interessante notar — por contraste com a crítica de então, como essa de Drummond — que a arte de vanguarda era de tal forma revolucionária, experimental, anti-pictórica e não-naturalista, que qualquer mente, aberta o minimamente possível, olhava-a como uma expressão caricatural, caótica, excêntrica, tipicamente paranoica, para tomar de empréstimo o termo usado por Monteiro Lobato. É por isso que Drummond temia que, ao produzir literariamente obras que expressassem tal técnica, cairia no ridículo e na improdutibilidade, se adentrasse um novo período estável no mundo. Corroborando com John Gledson, a conversão de Drummond ao modernismo foi hesitante, tateando cautelosamente a segurança de que era exatamente aquela a arte de vanguarda que se coadunaria numa arte *efetivamente* coerente e, acima de tudo, estável ao ponto de garantir a sobrevivência de quem a aderisse (Gledson, 2003, p. 60). É o que ele, Drummond, confessa mais tarde numa crônica de 1927:

> Me sinto contente, Martins de Almeida, meditando na responsabilidade que tenho neste acontecimento [a aceitação do modernismo por Almeida]. Você teimava em não admitir as expressões novas da arte e da literatura que começavam a aparecer

[2] A leitura de Alceu Amoroso Lima em 1919 no contexto europeu era outra: "A influência neo-naturalista da guerra sobre a literatura, em França, não parece prosseguir com a Paz. O que aconteceu com a poesia, durante a guerra, parece dar-se agora com toda a literatura. Nota-se, em França, um renascimento do romance de aventura, da literatura de imaginação, da fantasia e do exotismo. (...) A guerra sacudiu a literatura trazendo-a do cubismo quase ao naturalismo, e levando-a depois à mais desmedida fantasia." LIMA, Alceu Amoroso. *Estudos literários.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1966, p. 87-88.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> no Brasil, expressões que também eu ainda não assimilara bem, mas pelas quais tinha uma larga simpatia. Mas quando eu o peguei ali no Bar do Ponto e o levei ao Grande Hotel, onde o pus em contato com os viajantes mais inteligentes que já estiveram em Minas Gerais — Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars — você não pode ter deixado de sofrer a forte 'ação da presença' daquelas personalidades tão agressivamente novas e tão fascinadoramente irradiantes. (Andrade *apud* Gledson, 2003, p. 309)

De acordo com o artigo, o modernismo também não foi instantaneamente aceito pelos mineiros. Um exemplo é Abgar Renault que, a exemplo de Drummond e Martins de Almeida, não conseguia entender bem o real objetivo do modernismo: "De início, não me despertou entusiasmo o movimento modernista. Não o compreendi bem; por deficiência crítica ou por preconceito recebi-o inicialmente como um processo de alteração, ou melhor, de destruição formal." (Renault *apud* Marques, 2011, p. 22).

São vários os trabalhos que mostram como o modernismo mineiro tinha uma relação específica com as vanguardas modernas, e como eles souberam se adequar ao espírito revolucionário da estética vanguardista com o chamado mito da mineiridade, conservador e tradicional. Ao fazer uma análise sociológica do movimento modernista mineiro, pautando-se pelas condições sociais dos escritores e pelas afinidades pessoais, Fernando Correia Dias, aponta três características do ideário mineiro no grupo: a tradição repensada, a conciliação de lealdades e o apelo à razão. Apesar de uma leitura mais ou menos estrábica dos textos expostos nos números d'*A Revista*, veículo dos modernistas mineiros, ele afirma que os mineiros não tendiam a romper com o passado intelectual da região, mas sim valorizá-lo criticamente:

> Em relação ao passado literário em Minas, entendo que os modernistas locais tiveram uma consciência muito nítida da necessidade de preservação da continuidade histórica da vida intelectual. Retomaram, numa visão compreensiva, as obras do árcade, assim como, num outro plano, a de Aleijadinho. (Dias, 1975, p.172-173)

Por outro lado, esses modernistas faziam conciliações de lealdade entre a relação emotiva com a região mineira, o país e o cosmopolitismo — reunindo regionalismo, nacionalismo e universalismo. O que fica nesta análise de Dias é a inferência de que a tradição e o teor emotivo de valorização da região são os fatores da mineiridade, interferindo e condicionando as contradições de um

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

movimento estético tecnicista, urbano e universal e de uma "característica ideal" de um povo cujos costumes regionais influiriam na visão de mundo, montanhesca, "caipira", roceira, interiorana etc. que formariam o "caráter mineiro". Neste sentido, assim escreve John Wirth sobre a ambiguidade dos modernistas mineiros:

> Em relação à Minas, tinham um sentimento de ambiguidade: deploravam seu atraso e procuravam as fontes de sua vitalidade na arte, arquitetura e língua. Basicamente, nutriam simpatias pela tradição, o que refletia tanto suas origens de cidade pequena quanto o ambiente de peso mas provinciano de Belo Horizonte. (Wirth *apud* Cury, 1998, p. 63)

Por esta perspectiva que podemos ter outro olhar sobre a angústia de Drummond? É dubitável. Mas no mito da mineiridade existia uma conturbação da modernidade brasileira. Ele é a dialética entre o local e o universal, escancarado-o como uma fratura exposta. Assim é que afirma Antônio Candido:

> Como acontece na província, fez parte da formação deles algum atraso de gosto misturado ao interesse ativo pela novidade. Assim, ainda poderiam discutir longamente sobre quem era melhor, Eça de Queiroz ou Camilo Castelo Branco, e se impregnavam de Anatole France. Mas absorviam igualmente textos mais chegados a uma certa pré-modernidade (...) De tal modo, que receberam e adotaram com sofreguidão a Semana de Arte Moderna (...) (Mello e Souza, 1993, p. 12)

A inquietação estava expressa pela própria capital mineira, Belo Horizonte, projetada aos modos haussmannianos pelo engenheiro Aarão Reis; planejada em linhas e traçados regulares, a cidade era a "poesia da República", como escreveu certa vez João do Rio, pois ela encarnava os ideais positivistas de progresso, racionalização e ordem. Mas nada disso tirava a sensação de marasmo de uma cidade incrustada no interior do país, ainda persistente num provincianismo, num ambiente que ainda revivia a nostalgia dos momentos áureos do passado minerador. Ao analisar o mito da mineiridade, Ivan Marques, afirma que essa ambivalência resultava numa visão especial dentro do campo das elites:

> As elites modernizadoras se esforçavam para negar o atraso, mas não a tradição. Embora sonhassem com o progresso, acharam meios de resgatar as origens mineiras, enraizando os ideais republicanos na malograda Inconfidência. (MARQUES, 2011, p. 32).

É o que também pensa Guilhermino César, num artigo de 1982:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> A aspiração do novo, do diferente, andava no ar. Por outro lado, atendo-me a Belo Horizonte, a própria capital mineira, adrede construída, pedra sobre pedra, era por si mesma um sinal premonitório; convidava à revisão do passado. (César *apud* Cury, 1998, p. 78).

A condição de um modernismo provinciano inflacionava ainda mais as possibilidades de pensar uma arte de vanguarda essencialmente cosmopolita dentro de um contexto histórico em que a modernidade se fazia pelas balizas do nacionalismo ou do "regionalismo". Por isso, o exemplo dos mineiros, e de Drummond especialmente, serve bem para discutirmos as nuances do modernismo brasileiro; é por isso também que tomamos Drummond como consciência-limite das fraturas e discussões modernistas. Se Merquior afirma que o modernismo foi fruto de um país em transformação, em transição, fazendo com que unisse primitivismo e vanguarda, não seria improvável se ele também afirmasse que Drummond, pela sua própria saga íntima,

> exala consciência histórica. A parábola do fazendeiro do ar é metáfora de nossa evolução social. Filho de fazendeiros, sentindo e sofrendo a grande cidade dos anos mais tempestuosos do seu século, ele captou como ninguém o significado emocional de nossa complexa metamorfose de subcontinente agrário em sociedade sócio-urbana. (Merquior, 1990, p. 305).

Mas Drummond conseguira sondar tal perspectiva sem ao menos aderir ao primitivismo, como o fizera Mário de Andrade e Oswald de Andrade e outras correntes, excetuando-se o já isolado Graça Aranha. Não precisou de uma proposta que aderisse à mitologização da cultura nem à busca de uma essência brasileira que tivesse na origem étnico-popularesca o dado para a observação crítica das condições brasileiras de entrada no "concerto das nações modernas", como tão ansiosamente queria Mário de Andrade. Neste sentido, as palavras de Luiz Costa Lima nos corroboram:

> Apesar da marcante influência da sensibilidade de Manuel Bandeira, apesar da amizade com que Mário o distingue, Drummond, como seu conterrâneo Murilo Mendes, se distingue pela apreensão consequentemente realista. Contra uma projetiva mítica, a sua obra propõe uma projetiva realista, marcada até às entranhas pela ideia da corrosão que desgasta seres e coisas. (Lima, 1995, p. 133)

A posteridade deu cargo às provas desses caminhos tortuosos de ambos os lados, e hoje podemos ver Drummond como um poeta mais "universal", traduzido

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

e estudado em muitas línguas, do que os paulistas primitivistas. É, no entanto, claro que a "vitória" desse modernismo drummondiano tem um caráter denunciatório do que realmente sobrou como tradição modernista viável à literatura. Neste sentido, o nosso trabalho tem um caráter apenas introdutório ao problema, que parece ser maior do que o nosso fim pode suportar.

Voltando ao artigo "Sobre a arte moderna", ele o encerra de modo reticente e ainda apreensivo, deixando a questão sobre as verdadeiras capacidades do modernismo em aberto:

> Insisto em dizer que [o modernismo] é uma arte de luto e de lágrimas. As emoções dionisíacas, de força e volúpia, que se refletem nos corações dos artistas de hoje, são o contingente pessoal. Mais ainda nas páginas de maior alegria erra a tortura coletiva. Libertação! Libertação! Mais do que nunca, é impossível libertar-se. Entreguemos ao destino, senhor de mãos diferentes, o conto indeciso do nosso futuro... A terra continuará a rolar, com igual indiferença... (Andrade, 2012, p. 125)

O ceticismo é completo e até certo ponto frustrante. Ao ligar o modernismo apenas às agruras do pós-guerra, Drummond não vê o movimento como outra coisa senão a mimese e o produto direto da barbárie, mesmo tendo em conta que "as estéticas desvairadas já se faziam notar aos olhos antes da conflagração." (idem, p. 123). Com um certo apelo humanista, o crítico se inquieta mais ainda ao pensar que a adesão ao modernismo poderia implicar na conveniência com a "tortura coletiva", sendo que ela era uma "arte de luto e de lágrimas." Incrível notar tal debilidade crítica de quem via as vanguardas europeias sem seu teor de criticidade à sociedade burguesa, a mesma que produziu aquela barbárie bélica. Ainda assim, é notório que a descrença do arremate final no artigo tenha em mente a possibilidade de fracasso total do movimento, que pregava a liberdade e a alegria dionisíaca sem ter em conta as responsabilidades sociais e políticas que o contexto impunha. É como se a liberdade estética não fosse liberdade se não acompanhasse a liberdade coletiva. Neste sentido, Drummond parece ter em mente a questão participante do artista modernista, pois a abstinência de suas responsabilidades estéticas numa sociedade deveria ser acentuada e tratada como autocrítica necessária para que assim a arte também não concorresse ao vale de lágrimas das mazelas sociais. Seria demais prever aqui o Drummond de *A rosa do povo*, como um crítico adepto do *avantlaletrismo* poderia supor, mas é não menos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

interessante notar como o apelo humanitário foi algo raro nesta fase do modernismo.

Mas um certo clamor pela universalização da arte pode ter seus momentos mais altos neste Drummond. É o que ele pede num artigo de 10 de janeiro do mesmo ano do texto acima analisado.

> O poeta não deve exprimir a sua própria dor, e a sua melancolia, e o seu prazer, mas antes, acima de tudo, o prazer, a melancolia e a dor dos outros seres. O espírito é universal e infinito não se contém dentro de si mesmo: clamo por um espaço mais dilatado que as estreitas paredes da carne. (Andrade *apud* Cury, 1998, p. 123-124)

Estranho que um poeta tão individualista, como o conhecemos hoje, tenha escrito tais palavras, embora essa seria a condição de uma personalidade poética que teria em si um dilema, segundo Otto Maria Carpeaux:

> A poesia de CDA exprime um conflito dentro da própria atitude poética: transformar um arte toda pessoal, a mais pessoal de todas, em expressão de uma época coletivista. Ou, para falar em termos pessoais: guardar, no turbilhão do coletivismo, a dignidade humana. (Carpeaux, 1977, p. 146).

Mais estranho ainda é que, lendo o artigo "Sobre a arte moderna" e sua apreensão sobre as condições do modernismo como arte renovadora viável, nos surpreendemos com a constatação de que, já em 1922, Drummond contraditoriamente se punha na trincheira das vanguardas modernistas. Nos artigos do *Diário de Minas*, sua adesão parece ser confiante e militante. Em crítica de 30 de setembro de 1922 ao livro *Os condenados*, de Oswald de Andrade, dizia ele:

> O futurismo, para vencer de fato em semelhante meio, terá que lutar com dificuldades assombrosas. Veio encontrar-nos em marcha decidida para a retaguarda; a soldadesca vai recuando sob o comando do general Coelho Neto, do cel. Viriato Correa, do brigadeiro Catullo Cearense, e vários militares. Quando o exército chegar 'à extrema curva do caminho extremo' estará morta a literatura nacional. (Andrade *apud* Cury, 1998, p. 73)

A literatura morta comemorada é a da tradição literária, dos mestres e cânones, do regionalismo grosseiro. Aqui Drummond parece não hesitar sobre a capacidade crítica e desafiadora do movimento modernista, atentando à sua coragem literária de enfrentar os ídolos da literatura nacional. Ele está coerente

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

com aquilo que vimos sobre o primeiro modernismo, sabe que a vitória dos novos é certa e que ela trará uma mudança tão drástica a ponto de criar uma outra literatura, diferente de todas as anteriores. Também está de acordo com a série de famigerados artigos de Mário de Andrade, que em 1919, os publicou sob a reunião do título, "Mestres do passado":

> Tolos e Malditos! Cuspimos sobre vós a nossa maldição e as risadas alumbrantes da nossa cólera, o despeito divino das nossas impaciências! (...) Que o Brasil seja infeliz porque vos criou! Que a Terra vá bater na Lua arrastada pelo peso dos vossos ossos! Que o Universo se desmantele porque vos comportou! E que não fique nada! Nada! Nada! (Andrade, 1978, p. 309).

Esta fase, como vimos, é ainda de tomar posições, de assumir querelas, de gritar para ser ouvido e tomar posse das atenções do público.

Numa cidade como Belo Horizonte esse tipo de grito ainda se fazia em tom angustiante para um jovem que via nela o tédio da modorra provinciana e conservadora, como escreve em uma crônica de 27 de janeiro de 1921:

> E esta cidade do Tédio. Chamaram-na de Belo Horizonte, devido a uns poentes cor de tudo que incendeiam o nosso céu, mas qual! não pegou. Nem podia pegar. Que quer dizer Belo Horizonte? Nada. (Andrade *apud* Cury, 1998, p. 62).

A sensação de que algo precisava ser renovado nas letras brasileiras foi comentada em entrevista de 1982:

> Nós não estávamos satisfeitos com o que havia lá. Não só em Minas como no Brasil, a literatura tinha sofrido certo declínio. E pegando os livros publicados em 1920, 21 e 22, verificamos que não havia nada de novo, realmente, no Brasil. (idem, p. 142).

Mas o mesmo artigo sobre *Os condenados* de Oswald de Andrade ainda revela certa impaciência e incerteza quanto à verve do modernismo brasileiro.

> Que quer dizer, afinal, o futurismo de São Paulo? A revista intitula-se: 'mensário de arte moderna'. Eis uma sábia denominação. Arte moderna quer dizer uma porção de coisas; confio que queira dizer também futurismo. Até agora parece difícil analisar a significação desse movimento. Pelo motivo muito simples de serem poucos os frutos que ele nos tem oferecido. (idem, p. 71)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Como se vê, a resistência de Drummond quanto à capacidade de fixação e força do modernismo ainda parece abalada pela simples constatação de que ainda não se produzira obras suficientemente modernistas para serem aclamadas e vangloriadas como a nova tendência que iria acabar com a literatura nacional predominante. Como ser "os novos" se não havia nada de novo produzido? É essa a questão de Drummond, pois sua sede de ver a prova cabal da arte moderna que poderia calar os críticos passadistas ainda não estava elaborada, sintetizada em arte pronta e acabada. É neste sentido, de concretização do pensamento viabilizando a coerência do movimento, que Drummond ainda escreveria mais tarde o artigo anteriormente visto, "Sobre a arte moderna". Parecia que mesmo um ano depois, mesmo com a publicação do saudado *Paulicéia desvairada* e seu manifesto-mor do modernismo de primeira fase, o "Prefácio interessantíssimo", o crítico mineiro ainda não via no modernismo uma força eficaz de criação renovadora. Mesmo o livro do qual a crítica de Drummond se detém, *Os condenados*, não dava cabo das suficiências experimentais e estéticas modernistas que tanto o crítico exigia do grupo paulista, o que é estranho já que muitos críticos apontavam o alto teor de vanguardismo no romance de Oswald, como o então progressista Alceu Amoroso Lima: "Sente-se, nesta *reação contra a ordem artificial*, a influência do cinema como a proclamou Epstein ou como a ensaiou Jules Romains." (Lima, 1972, p. 205. Grifos meus).

É deste modo que vemos o quanto Drummond se sentia indeciso, dada sua incapacidade de deter neste momento os verdadeiros sentidos pelos quais o modernismo vinha passando. Tanto é sua incompreensão que, em outro artigo de 30 de setembro de 1922, ele ainda discuta a questão do futurismo no grupo de renovadores da arte, situação já polemizada e discutida entre Mário e Oswald em 1919. Defendendo o futurismo, escreve o crítico mineiro:

> Aliás, futurismo é, ou pelo menos, deve ser ânsia de liberdade, arrancada para o azul, guerra aos velhos processos, alma nova: exaltação. Quem sofrer, viver e gritar é futurista, podendo, indiferentemente, achar o Sr. Nicolas Beaudin um gênio ou uma zebra, o Sr. Blaise Cendrars um deus ou um cavalo (para mim, ambos são deuses e gênios). (Andrade *apud* Cury, 1998, p. 70)

Alguns meses depois, num aforismo, ele se confessava no mesmo *Diário de Minas*: "Os futuristas, afinal, não passam de macacos que caíram do galho... (Esta opinião é de outro macaco)." (idem, p. 185).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Sua opinião não será a mesma em 1924, quando de sua "entrada" no modernismo, embora ainda não no modernismo nacionalista do momento e de seu contato real com o movimento por ocasião da caravana paulista e suas conversas com Mário de Andrade. Agora o futurismo é um termo a ser depurado, como escreve em artigo de 07 de fevereiro daquele ano:

> Se há no Brasil um grupo que honestamente se opõe ao futurismo, este é, sem dúvida, o grupo audacioso de São Paulo, que vem pelejando com tanta beleza pelo ressurgimento da literatura no Brasil. Ele não se filia a nenhuma escola; quer tão somente — peço atenção, meus senhores! — fazer arte nova, novíssima. Que ideal mais alevantado e menos sectário? Mas essa boa gente dos periódicos nacionais não compreende semelhante coisa... Confesso que, mais de uma vez, ao levantar-me, tenho corrido ao espelho, e, num exame ansioso das linhas do meu rosto perguntando a mim mesmo: 'Serei futurista?' A crítica desse país é essencialmente confusa, e revoluciona de tal modo as límpidas noções que a angustiosa pergunta me tem penetrado fundamente coma lâmina fria... No Brasil, dorme-se modernista (sem escola) e acorda-se futurista (escravo do Sr. Marinetti!). (idem, p. 69-70)

Quando Drummond resolve um questionamento pessoal quanto ao modernismo, ele se depara com outro que o próprio grupo vinha discutindo por um tempo, o do nacionalismo. É incrível pensar como um crítico tão perspicaz não conseguia acompanhar o vaivém do movimento do qual tinha certa simpatia. Mas esse deslocamento já tinha um histórico, pois mesmo a Semana de Arte Moderna não tinha surtido nenhum efeito na pacata cidade de Belo Horizonte, como o próprio Drummond confirmou, alguns anos depois:

> Tanto que posso lembrar-me, o pequeno grupo de rapazes mineiros 'dados às letras' não tomou conhecimento. Explica-se: só por acaso líamos jornais paulistas, e os do Rio não deram maior importância ao fato, se é que deram alguma. (idem, p. 76).

A influência da literatura e do meio carioca era patente no primeiro Drummond adorador de Álvaro Moreyra; nos anos de 1922 e 1923, o grupo paulista tem sua atenção despertada, principalmente com a publicação do romance *Os condenados* de Oswald e do *Paulicéia* de Mário. Mas somente em 1924 Drummond realmente entra de fato na consciência modernista e de suas cisões de então, mormente pela caravana paulista em Minas e pela publicação do "Manifesto da poesia pau-brasil". Ainda assim, o nosso crítico, tendo resolvido suas dúvidas quanto à adesão completa, vinha formatado intelectualmente por

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

outra condição que o colocaria na corda bamba das discussões do momento: Drummond era um universalista e francófilo sem restrições. Ele não cederia a nenhuma necessidade nacionalista ou folclórico-indiano-mitológico que Oswald colocava então em jogo.

Como vemos, a sensação de estar deslocado, marginalizado, um *outsider* é e continuará sendo posteriormente, a marca de sua trajetória poética, mesmo quando de sua participação política ou de sua renegada inclusão e contribuição dentro do modernismo nacionalista, sua atitude fora a de "um *gauche* tímido que assiste a tudo à distância" (Sant'Anna, 1992, p. 23), cuja tortuosidade (Marques, 2011, p. 34) tinha por certo uma característica crítica, quando o ceticismo predominava, mas também dificultava sua visão totalizante dos processos dos quais ele mesmo se entretinha. Antonio Candido definira essa característica drummondiana como uma inquietude particular presente em suas obras:

> O bloco central da obra de Drummond é, pois, regido por inquietudes poéticas que provém uma das outras, cruzam-se e, parecendo derivar de um egotismo profundo, tem como consequência uma espécie de exposição mitológica da personalidade (...) Trata-se de um problema de identidade ou identificação do ser, de que decorre o movimento criador da sua obra na fase apontada, dando-lhe um peso de inquietude que a faz oscilar entre o eu, o mundo e a arte, sempre descontente e contrafeita. (Mello e Souza, 2011, p. 70)

A evasão era uma característica de seu individualismo, mas ela gera uma angústia da qual Drummond sempre fora portador, como escreve Merquior em seu *Verso Universo em Drummond*:

> No fundo, o evasionismo moderno conhece sua impotência; sabe-se ferido de morte pela 'vacuidade do ideal'. Assim, não lhe resta senão o gosto agridoce da evasão sem destino, a embriaguez da rebelião sem amanhã (...) O individualismo coriáceo de Drummond insiste na solidão irredutível, moral e socialmente irrecuperável (...) Ele será sempre um *outsider*, o que caricatura o general em plena guerra, sob a 'indignação cívica' dos outro... (Merquior, 1976, p. 19-20)

Num primeiro momento, o *gauche* fez então a caricatura da tendência modernista nacionalista, lutou com unhas e dentes para defender uma arte livre, aplicou na medida sua crítica impecável contra qualquer escolarização do modernismo, fato mesmo que o fez criticar posteriormente as associações do movimento brasileiro com o futurismo italiano. Mas mesmo em 1924 o demônio do ceticismo ainda o atacava, e a adesão ainda era frágil: ele ainda estava em

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

transição, que só seria realmente ultrapassada depois que suas correspondências com Mário de Andrade são iniciadas. No entanto, a transição dizia respeito justamente às novas condições e imposições do movimento; suas fissuras e polêmicas podem ser sintomaticamente reveladas num artigo publicado por Drummond em duas partes na *Gazeta comercial*, de Juiz de Fora, em 20 e 22 de julho de 1924, intitulado "As condições atuais da poesia no Brasil". O artigo, bem ao gosto machadiano de panoramizar a literatura da atualidade, é considerado como familiar ao famoso "Notícias da atual literatura brasileira (Instinto de nacionalidade)" do bruxo do século XIX. (Gledson, 2003, p.305) (Marques, 2011, p. 96).

Drummond começa o artigo com uma homenagem a Olavo Bilac, um dos "mestres do passado" atacado por Mário de Andrade, fato que causaria estranhamento a quem então se dedicava exclusivamente à arte nova.

> Emudecida a lira gloriosa de Olavo Bilac, operou-se no país uma grande transmutação de valores poéticos. Bilac foi, mesmo, o único artista de moldes parnasianos a conservar-nos o nome livre de irreverências. Preservou-o alta nobreza dos seus versos, que tão cedo não serão esquecidos. Se é volúvel a nossa memória, nem por isso o cantor de Fernão Dias Paes Leme terá a sua obra exposta ao sarcasmo dos vindouros. É que ele nos deixou mais de uma coleção banal de versos parnasianos: deixa-nos o arrebatamento tropical, o gosto enamorado da terra, e ao fim, o seu cansaço, que era o cansaço de um filho dos trópicos. Destino maravilhoso, o desse poeta! Não o podemos conceber de outra maneira. Sente-se que Olavo Bilac preencheu o seu minuto com o máximo de ação e de sentimento, e deixou a vida desdobrar-se como uma sucessão de paisagens novas, ao longo de uma viagem ardente mas orientada. Moço, gozou e sofreu os espasmos e delíquios de um temperamento de fogo. Foi vivendo, experimentando os homens e as coisas, indagando, pedindo, cantando. Ao morrer, poderia afirmar que não falsificara os seus destinos. Respeitamo-lo com razão. E quando não agissem outros motivos, sua obra seria considerada ao menos pela feição nacionalista de muitos dos seus poemas, sabido que nacionalismo é paradoxalmente, uma tendência de peso na moderna literatura brasileira. (Andrade, 2012, p. 133-134)

A extensão da citação é valida para tomarmos conta da sensibilidade e quase comoção das palavras desse animador da revolução da arte, da renovação estética modernista. A data do artigo é crucial para entendermos tais palavras e suas colorações ambíguas. É preciso reportar ao fato de que Drummond homenageia ao talvez último grande poeta brasileiro que talvez tenha levado consigo "toda" uma literatura brasileira que parecia não voltar mais, e ao mesmo tempo deixou uma semente que, de certo modo, seria seu triunfo póstumo: o nacionalismo do qual o príncipe dos poetas defendera e que agora era erigido como tendência da literatura

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

modernista. Ironia do destino talvez essa que fazia ligar o mestre do Parnasianismo ao Modernismo. Mas Drummond, como a dobra ou consciência-limite do modernismo, conseguira aí, como ninguém antes ou depois, ter tal consciência e pescar uma similaridade que faria constranger aos seus colegas paulistas. E antes de tudo, tal passagem era um tapa nos detratores do passadismo, de Oswald à Menotti, de Milliet a Mário; resposta muito bem exposta quando Drummond escreve que o nacionalismo é "paradoxalmente", a nova tendência modernista. Primeiro como tragédia depois como farsa: os "passadistas" então não pareciam tão diferentes dos "renovadores" da arte. É como bem escreve Abel Barros Baptista ao analisar a *Formação da literatura brasileira,* de Cândido:

> O paradoxo [da *Formação* de Antonio Candido], de resto apenas aparente, reproduz aquele que encontramos no próprio movimento modernista, que em certo sentido também não foi modernista: no sentido em que, ao comprometer-se com a construção nacional, se inscreveu na continuidade da construção nacional, quer quando surgiu como reinteração do gesto fundador romântico, quer quando evoluiu para o 'projeto ideológico' com desvalorização da experimentação e dissolução da ideia de vanguarda. (Baptista, 2007, p. 66)

Mas não fora Mário de Andrade que, no artigo sobre "Os mestres do passado", escrevera que Olavo Bilac era o deputado da Beleza, defendendo-a "desde que se considere a Beleza segundo a definição escolástica 'o que agradou'. E Bilac agradou. Foi um encantador. Todos os artifícios da Beleza soube reunir em seus versos."? (Andrade, 1978, p. 284). Como vemos, até mesmo Mário de Andrade se revelava ambíguo quanto à Bilac, e ele mesmo reconheceria os exageros de tal artigo contra os "mestres" passadistas em carta a Manuel Bandeira, datada de 11 de maio de 1929:

> Sou como todos os outros, já confessei publicamente erros morais meus, desfazendo um mal que fizera antes (caso dos Mestres do Passado que depois pela América Brasileira confessei ser falso porque de propósito eu apresentara os defeitos e ocultara as qualidades dos em questão)...[3] (Andrade, s/d, p. 154).

[3] São interessantes as palavras de Manuel Bandeira sobre a sua relação com os "passadistas" e com os modernistas: "Não quisemos, Ribeiro Couto e eu, ir a São Paulo por ocasião da Semana de Arte Moderna. Nunca atacamos publicamente os mestres parnasianos e simbolistas, nunca repudiamos o soneto nem, de modo geral, os versos metrificados e rimados." BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 65.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

O tom de deferência de Drummond pode ser também considerado apenas como uma forma de agradecimento pela "transmutação" a que, por ora, operava na literatura brasileira por ter-nos deixado o "arrebatamento tropical" da terra. É certo então afirmar que, numa época que abriria terreno para as reabilitações literárias de autores que cantaram *verdadeiramente* a terra natal brasílica, por que não aceitarmos as colaborações do nacionalismo olaviano, mesmo sendo ele um parnasiano afeito ao formalismo tantas vezes execrado pelos modernistas de primeira fase? Enquanto Paulo Prado fazia ecoar um Casimiro de Abreu nas poesias-comprimido reunidas no livro *Pau-Brasil*, por que não remontar ao autor de "Via Láctea" o sabor tropical da arte nacionalmente modernista? São questões que parecem apenas especulativas. Mas a única coisa certa a dizer é que Drummond, assim como Mário, tinha desde o começo um apego ao parnasiano, o que ele, o mineiro, confessaria em uma entrevista na década de 1980:

> Soneto de Bilac era como a *vária* do *Jornal do Comércio*, esta no plano político, aquele no plano literário. O mestre falou? Turibulemos. *Sempre amei Bilac, embora não o confessasse no período modernista.* (Andrade, 2003, p. 1215-1216. Grifos meus)

O símbolo, no entanto, não deixa tomar o artigo de 1924 como uma reabilitação. Prova disso é que, como quem quer erigir uma tradição, Drummond exclui uma para dar voz à outra. É o que ele faz com o outro poeta parnasiano, Alberto de Oliveira. Continua ele:

> Já o mesmo não acontece com o Sr. Alberto de Oliveira, que vem sendo impiedosamente atacado, e a quem, em boa justiça, não poderíamos desejar melhor sorte. Em nenhum outro poeta a lira parnasiana foi mais insensível, nem correspondeu menos à nossas necessidades espirituais. Condeno-o a natureza mesma do seu espírito: espírito de escola, limitando ao tempo, e que, logicamente, passou com a sua escola e o seu tempo. (Andrade, 2012, p. 134)

Drummond aqui ressoa a voz de Mário, no artigo deste sobre os "mestres":

> O Sr. Alberto de Oliveira foi perseguido por uma grande infelicidade na vida: não teve que dizer. Mas era poeta. E como não tinha que dizer, sentiu os seus amorezinhos, as suas verdadezinhas... Quando não sentia coisa nenhuma, escrevia poemas parnasianos. (Andrade, 1978, p. 274).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

O crítico mineiro faz ali o mesmo que irá fazer em outro momento que analisarei: pôr fogo a um nome para dar voz apenas a uma direção específica e daí erigir uma tradição literária estabelecida que terá como pano de fundo os debates modernistas atualizados. Aquele que canta a terra tropical merece o respeito, mas o que não atende às "nossas necessidades espirituais" deve ser escachado e repelido, "onde nenhum curioso irá desencavá-lo". Drummond usa destes dois exemplos, Olavo Bilac e Alberto de Oliveira, para introduzir o leitor à "nova poesia no Brasil". Sobre os escombros literários desses foi possível fazer uma ligação, uma "linha de continuidade", como diria Mário de Andrade, que retomasse a literatura antes totalmente rechaçada numa fórmula nova que encarasse a tradição literária com os olhos voltados ao projeto brasilista de construção de uma literatura orgânica e nacionalmente unificada. Para retomar aos velhos deuses é preciso eleger também velhos diabos.

Mas isso significava que Drummond já então defendia o nacionalismo? Não. O crítico não dá a entender que o nacionalismo de Bilac seria crucial para a sobrevivência e a força de construção da nova fase nacionalista *em literatura*, muito menos como um *feedback* constrangedor em si. Como vimos, ele vê em Bilac a imagem do "paradoxo" modernista, e ainda tem a audácia de insinuar que o parnasiano, com seu tropicalismo, seria mais natural e original do que os modernistas, não afetando nem transformando em programa nacionalista a sua escola. Afinal, não eram os vanguardistas que queriam a mudança total? Por que recorrer ao "perigoso" nacionalista dos antigos? Para Drummond, Bilac soube cantar a sua terra de modo saudável, sem o esforço caricatural e ingênuo, pois é assim que ele arremata: "Apenas o perfil luminoso de Bilac permaneceu íntegro em relação às suas falanges." (Andrade, 2012, p. 134). Mas ainda assim, qualquer defesa do nacionalismo se revelará ao longo do artigo como nociva, pelo menos esteticamente. O mais certo é afirmarmos que a defesa de um gosto pessoal não cedeu em nada qualquer resquício de crítica, seja ela de caráter modernista ou não, nacionalista ou não. O que fica então é que Drummond, em nenhum passo de sua vida intelectual, conseguiu se articular dentro de uma linha de pensamento que lhe tirasse toda a liberdade de espírito e sua autonomia de criação, o que vale seja para essa época de nacionalismo exacerbado, seja em sua participação junto ao PC, seja em sua "classicização" logo após *A Rosa do Povo*, como bem mostrou

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Vagner Camilo[4]. (2010). Para tanto a ideia fixa da fraqueza do modernismo ainda persistia, mesmo depois do impacto da visita dos paulistas cinco meses antes, impacto que o próprio Drummond confessava ser crucial para a sua entrada no movimento, como visto anteriormente. A hesitação, portanto, continua:

> Infelizmente, essa poesia que hoje ostenta graças inéditas é motivo para inquietas indagações. Não se fixou. Os espíritos gozaram de tamanha liberdade que se embriagaram. Cada um seguiu o seu rumo, e os rumos foram desencontrados. Os poetas mais representativos do momento são indispensáveis entre si, o que é louvável, mas têm discípulos, que são unidos e confusos. É preciso aproveitar a todo transe a liberdade! Daí a incerteza, e a angustiosa interrogação: qual o rumo definitivo que tomará a poesia brasileira? Eis o que não sabemos. (Andrade, 2012, p. 134-135)

Alguns meses depois, em 17 de outubro de 1924, em outro artigo publicado no *Diário de Minas* intitulado "Poesia Brasileira", a sensação continua a mesma:

> Não nos iludamos com exterioridades: ainda não chegou o momento da poesia brasileira. O que se vem fazendo ultimamente, despertando relativo interesse, e obtendo maior ou menor êxito, não passa de experiências. Os nomes dos experimentadores são conhecidos. Em todos eles se nota a educação e formação europeias; em alguns se observa um nítido desejo de animar visões e aspectos do panorama físico e moral do país; em poucos esse desejo só vai convertendo numa aspiração tanto mais forte quanto mais inconsciente; em nenhum (e isto é satisfatório) há um hipócrita respeito aos fictícios valores do passado. (idem, p. 142)

O ambiente modernista, de 1922 a 1924, mudara drasticamente, mas Drummond ainda permanecia em seu ceticismo rançoso. Se é certo que as influências dos modernistas paulistas ficaram mais fortes desde o começo do ano de 1924, então como explicar essa atitude? No primeiro trecho vemos as mesmas reclamações de que a liberdade até agora não dera frutos verdadeiros, não empolgou nem atraiu um público capaz de manter-se ativo na dinâmica do movimento que simplesmente "não se fixou". Passados dois anos de angústia, Drummond ainda via um panorama no qual "cada um segue seu rumo", tendo que se questionar para onde vai dar tanta liberdade desenfreada e sem objetivo nenhum. Mesmo a tendência nacionalista de Oswald aqui é para ele não tão

[4] Explica Camilo que, em Drummond, "a ilha [metáfora do isolamento de Drummond] propõe uma visão em *perspectiva* do real e não sua anulação completa. Se ela implica evasão, isso não redunda em alienação social ou política, por mais paradoxal que pareça." CAMILO, Vagner. *Drummond:* da Rosa do Povo á Rosa das Trevas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010, p. 93.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

escolástica, como se ali naquele momento ele não previsse que a brasilidade modernista estava para crescer e se expandir como um vírus letal. O mineiro identifica apenas como um "cunho", uma manifestação como todas as outras, e adverte:

> Antes de tudo, precisamos reformar essa ideia de nacionalismo, que interpretações viciosas tanto deturparam. (...) Com efeito, não valia a pena fazer-se revolução literária para voltarmos às fórmulas e preconceitos estéticos do Sr. Coelho Neto e do Sr. Catulo Cearense. (idem, 2012, p. 135).

Da mesma forma, no artigo de outubro ele apenas afirma ser essa linha de "alguns", embora se tornando "forte e mais inconsciente". O fato é que o crítico tinha um receio enorme pela elaboração de uma literatura voltada exclusivamente para a terra natal, seja ela na fórmula folclórica e indianista de Oswald de Andrade, seja na forma especulativa do integracionimo de Graça Aranha, que então se combatiam. Escrevia Drummond em junho de 24, mesmo mês em que o autor de *Malazarte* dera uma conferência criticando a tendência primitivista de Oswald:

> Ouçamos ainda a voz do conferencista quando nos informa que 'ser brasileiro não significa ser bárbaro'. De acordo. Erro é de muita gente boa, inclusive do Sr. Oswald de Andrade, um dos nossos mais luminosos espíritos. Mas ser brasileiro não é também vencer a natureza e sua metafísica, e integrar-se no cosmos, — é esse o erro de Graça Aranha, espírito sem raízes na realidade. (Andrade *apud* Cury, 1998, p. 129)

Deslocado dos novos rumos Drummond ainda insiste na desconfiança para com o modernismo. Não entendeu o primeiro modernismo e agora não entende o segundo, apenas tenta encará-los como um só bloco disposto pelo caráter de experimentação inútil; em 1924, Drummond ainda permanecia atrás do modernismo, que ele invariavelmente não conseguia compreender senão pelas externalizações e características mais comuns. Sua angústia era resultado de um mal-estar, num isolamento crítico pouco afeito às nuances de opiniões e discussões dentro do movimento, por isso sua segurança em dar de cara apenas com literatura e autores tão bem definidos e "esteticamente possíveis" como Anatole France, seu ídolo de então. No entanto, a crítica ao nacionalismo era pertinente dado a iminência catastrófica dentro das próprias experimentações de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

vanguarda que reduziriam ano a ano. Arremata então sua invectiva contra o nacionalismo no artigo "As condições atuais da poesia brasileira":

> Ele [o nacionalismo] repugna os espíritos sadios e lúcidos. Admissível na ordem política, é de todo inconveniente na ordem estética. E é um doce engano, esse de que teremos uma literatura genuinamente brasileira apenas com a utilização de motivos brasileiros. Assim, fazer poesia tropical *à outrance* é um ingênuo delírio. Os temas da poesia são universais. As palavras de Gonçalves Dias não nos farão esquecer as paisagens 'civilizadas' da Europa (e vice-versa). (Andrade, 2012, p. 136)

A passagem sobre a "utilização de motivos brasileiros" faz lembrar o ensaio de Machado de Assis quando este afirma:

> Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. (Assis, 1974, III, p. 803).

Quando Drummond reitera o caráter universal da poesia, ele faz o mesmo que Machado de Assis ao confirmar o intuito de que a poesia se faz com qualquer matéria, corroborando portanto a sua essencial universalidade. Muito embora haja semelhança de objetivos, os dois críticos divergem quanto à sutileza ao tratar do tema, devido mais ao fato de ser o jovem Drummond, irrepreensível e alardeado, vaticinando a torto e a direito, se comparado ao autor de *Memorial de Aires*, cuja maturidade soubera articular o tema numa saída perfeitamente crítica e sóbria, a do "sentimento íntimo"; condição paradoxal da literatura brasileira que, segundo Abel Baptista, "não retira da tradição europeia qualquer princípio que impeça a literatura brasileira de ser brasileira, mas também não extrai do Brasil qualquer critério ou garantia de nacionalidade." (Baptista, 2003, p. 108). Já Drummond pensa apenas na recaída drástica que o assunto local, como ponta de lança estética, acarretaria na literatura não brasileira em geral, mas *também*, modernista. É antes de tudo um homem formado na tradição europeia que não quer entregar-se às estreitezas nacionais para ver-se legitimado como um autor, i.e., ele teria que se recondicionar para entrar nesta nova onda, o que parecia não estar nem um pouco disposto. Do mesmo modo ainda era um autor "passadista", nos termos modernistas, aquele que não via na cultura popular ou primitiva brasileira um assunto louvavelmente literário, o que será bem exposto nas suas cartas para

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Mário de Andrade, que veremos daqui a pouco. Mas o que importa aqui é o relato contraditório, ainda de uma mente "disforme" e, nesta medida, crítica, ainda que numa ingenuidade sintomática.

É nesta sede de universalidade que Drummond irá elogiar as *Canções gregas*, de Guilherme de Almeida, como um desvio saudável da tendência predominante do nacionalismo:

> Este poeta maravilhoso e ágil nos ensina que, sob o céu azul a alma dos homens tem mil e uma vivendas, e ama transportar-se às mais diversas regiões. (...) Mas em nosso espírito vadio erra a nostalgia de paragens longínquas, onde nunca estivemos e onde a nossa alma viveu instantes inesquecíveis: Paris, Versailles, a Roma dos Césares e dos papas, Atenas... Ninguém me fará entrar na cabeça que São João d'el Rei vale Florença, e que o Aleijadinho é superior a Miguel Ângelo. (Andrade, 2012, p. 136)

O próprio título do livro de Guilherme de Almeida reflete certa condescendência com temas clássicos. Podemos então perceber as diferenças internas que já grassavam o modernismo hegemônico paulista, que enfim o nacionalismo tinha que passar por um obstáculo que vinha junto com a própria condição de defesa de uma literatura nacional: a formação dos próprios modernistas. Seria difícil para muitos negar essa condição que o mesmo Drummond tinha consciência; como negar a tradição europeia pré-vanguarda e a própria Europa se é desta que vinham as fontes para tal crítica? Essa contrariedade sempre fizera parte da tradição da literatura brasileira, desde o romantismo (Cf. Baptista, 2003). Mas o nacionalismo modernista, ao contrário do romântico, não sublimava o ranço estrangeiro com a idealização à europeia do brasileiro, do indígena, e sim, encarava ou tentava encarar a verdadeira face da cultura popular, agora com olhos positivos e otimistas, o que fora difícil para muitos poetas que sonhavam com os ares de uma Europa civilizada. É neste sentido que também entendemos este Drummond que nos escreve, do mesmo modo como ainda é sintomática sua falta de simpatia total com o movimento modernista. É o que se vê nestas palavras do nosso autor em 30 de setembro de 1922, no *Diário de Minas*, no mesmo artigo sobre *Os condenados*, de Oswald de Andrade:

> Ninguém pode honestamente pensar em Jeca Tatu, símbolo da terra patrícia, quando sabe que há no Brasil cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Juiz de Fora, onde uma população convulsa esfervilha entre arsenais, fábricas, docas e estações ferroviárias. (Andrade *apud* Cury, 1998, p. 123).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Certo lado do país, aquele já revelado por Monteiro Lobato ou mesmo Euclides da Cunha, ainda não podia ser visto pela retina do crítico mineiro sem uma sensação de desconforto, ao contrário do que então começavam a fazer os primitivistas paulistas. Por isso a opinião de Mário de Andrade em entrevista de 1925: "No Brasil, em que trata-se antes de mais nada de ser Brasil, sonetos como Anchieta ou poesias como as *Canções gregas* são passadismo puro, vaidade individualista, diletantismo sem função, almofadismo sem elegância verdadeira." (ANDRADE, 1983, p. 19). Está claro que é esta nova condição que dificultava a adesão completa de Drummond ao movimento modernista.

Como exemplo disso é que, depois de dissertar sobre os novos da poesia e da crítica à tendência oswaldiana, Drummond encerra o artigo tratando os modernistas como *eles*, e não por *nós*: "Confiemos, portanto, nessa geração sem compromissos nem preconceitos; nem todas as suas ideias são justas, mas os seus ideais são luminosos." (Andrade, 2012, p. 142). A confiança esbarra na sensação de que o que existe no momento não é tão interessante, devido ao fato mesmo de que o movimento poderia perder seus princípios e respingar nas velhas atitudes regionalistas e nacionalistas que não fizeram crescer a literatura brasileira. Ao contrário do que se pode pensar, Drummond quer uma literatura brasileira, mas que não se interpelasse e enrugasse nas tentativas de delimitação unívoca de temas e assuntos. Em 17 outubro de 1924, ele escreve no artigo "Poesia brasileira", em que diz sua opinião nestes termos:

> Chegamos, é fato, à compreensão de uma dolorosa necessidade: a necessidade de sermos brasileiros dentro do Brasil, na língua como no sangue, e na literatura como na língua. Mas, isso não se faz com um manifesto ou uma conferência. É a obra, nem sempre visível, muitas vezes irregular, e até mesmo inconsciente, de gerações sem conta. Com que ridícula sobranceria pretendemos renunciar à cópia dos figurinos franceses, e reunir materiais para a criação de um autêntico 'gênio brasileiro', que podemos contrapor ao malsinado gênio francês! (Andrade, 2012, p. 144)

O problema para a formação de uma literatura brasileira de porte é ainda a falta de uma tradição literária historicamente construída. É neste sentido que Drummond atende às necessidades que os outros modernistas viam como a primitivização dos temas literários. Não chega a ser angustiante para Drummond pensar que ainda seria uma questão de tempo, obra de gerações, a formação da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

literatura brasileira. Para isso, é ingenuidade negar toda a cultura estrangeira, e mesmo sua cópia, sendo que é dela que podemos tirar as fontes de uma cultura e de uma história que são modelos a seguir. Mais uma vez, Drummond acredita que o desejo anti-mimético é uma ideia não brasileira mas sim europeia, daí que ele vaticina: "E queremos manufaturar qualquer coisa parecido com um gênio brasileiro! (Fugindo à imitação, continuamos a imitar)." (idem, p. 144). O modernismo brasileiro teria que entender que o próprio nacionalismo não era uma ideia nativa, mas europeia do mesmo modo que a vanguarda e toda a literatura com a qual o Brasil vinha dialogando durante séculos. Como negar tal comércio necessário para a subsistência de qualquer cultura? Como negar que a própria civilização que os modernistas primitivistas queriam não era uma civilização à Europa? Era negar a história do país, ainda novo, sem uma cultura vigorosa, sem mesmo uma "elite" preparada para dirigir intelectual e politicamente (lembrem-se da opinião de Silvio Romero). Sem uma tradição robusta como a francesa não haveria como construir uma literatura genuinamente nacional; por isso que o quase-modernista Drummond ainda lamenta a falta de ligação com uma tradição literária: "Com efeito, quais os vínculos que prendem a geração ora em atividade e as antecedentes? Pode dizer-se, de um modo geral, que essas em nada influíram sobre os moços de hoje." (idem, p. 146).

Neste mesmo mês de outubro Drummond lera uma carta de Mário de Andrade endereçada a Martins de Almeida e decidira também entrar em contato com o poeta paulista. A partir de então, a correspondência duraria 21 anos, até a morte do autor de *Paulicéia*. Não há como negar a contribuição intelectual de Mário para com o jovem poeta e crítico Drummond. É a partir das cartas que aquele irá discutir os temas e bastidores do movimento, ao mesmo tempo em que tentará trazer Drummond para as hostes do modernismo nacionalista. A escolha por Mário é sintomática pois Drummond já vira o Pau-Brasil de Oswald com maus olhos, e a visita dos paulistas revelara o caráter normativo e certamente militante do autor de *Pauliceia*. Confessa Drummond na crônica "Suas cartas", em *Confissões de Minas*:

> É quase impossível ter vinte anos, um pouco de sensibilidade, um pouco de insatisfação, e não entregar a alguns poetas e alguns romancistas o cuidado de resolvermos os nossos problemas, de nos salvar de nós mesmos. (Andrade, 2003, p. 198-199).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

A primeira carta de Drummond é datada de 28 de outubro, ou seja, quatro dias depois do artigo supracitado, "Poesia brasileira". Ele parece inovar nos termos:

> Estou convencido que a questão da literatura no Brasil é uma questão de coragem intelectual. Ou por outra: é preciso convencer-se a gente de que *é* brasileiro. E *ser* brasileiro é uma coisa única no mundo; é de uma originalidade delirante. Não confundir com nacionalismo. Aliás, você sabe disso melhor do que eu. (C&M, 2002, p. 14)

Drummond já vinha em direção a Mário com a ideia de que ele saberia tratar os temas do modernismo atual. A coragem intelectual de que fala remete às discussões do momento em que colocavam de um lado Oswald de Andrade e do outro Graça Aranha. Não é errado afirmar que Drummond tenha procurado Mário por vê-lo como um independente dentro destas correntes divergentes, do mesmo modo que essa coragem intelectual seja o verdadeiro auxílio com que Drummond queria resolver seus "preconceitos intelectuais", como ele mesmo confessaria mais tarde na já citada crônica sobre as cartas de Mário. Uma carta de Manuel Bandeira a Drummond, de 21 de outubro, mostrava bem a posição-chave do paulista dentro das discussões modernistas:

> Pensando bem, creio que no fundo estão todos [Graça e Oswald] de acordo, e o problema de enquadrar, situar a vida nacional no ambiente universal, procurando o equilíbrio entre os dois elementos. O Mário de Andrade que parece ser o nosso maior poeta atual e o segundo grande poeta brasileiro (o primeiro foi Castro Alves) parece ter resolvido o problema nos seus últimos poemas, sobretudo no 'Noturno de Belo Horizonte', que é todo o Brasil, ou pelo menos um pedaço enorme do Brasil, sentido com larga emoção por um espírito de alcance e de cultura universais. (Bandeira *apud* Moraes, 1978, p 118)

O "você sabe disso melhor do que eu" de Drummond tem como pano de fundo tal carta de Manuel Bandeira. É dela que o mineiro tira a sua também coragem intelectual para interpelar o paulista e resolver assim sua questão pessoal sobre o modernismo. E mesmo a aparente linguagem pró-nacionalista, quando afirma a necessidade de "ser" brasileiro, não nos autoriza a refletir que Drummond já se convertia. Ele faz questão de assinalar que aquelas palavras não podem ser lidas como nacionalistas; na verdade, ele está pensando na carta de Manuel quando este aponta que Mário soube auxiliar o primitivismo e o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

universalismo, e era justamente neste último ponto que o crítico mineiro se reportava ao escrever aquela carta. Drummond buscava uma universalidade que ele via minguar mais e mais com as polêmicas envolvendo a brasilidade, e, de acordo com Bandeira, apenas Mário conseguia ter uma visão que acatava o universalismo sem preconceitos, embora ainda pensando numa mediação nacional, mas ainda assim, era isso que importava, sem nenhum programa sectário. A "independência" de Mário então chamou a atenção do crítico independente e *outsider* mineiro. Então, este resolvera pescar aquele, e de certo modo provocar uma resposta que lhe desse uma saída para suas inquietações. Ao cutucar tal onça ele seria aos poucos devorado pela moléstia-de-mário, a do nacionalismo universalizante. O ataque viria na resposta, quando Mário comenta o artigo sobre Anatole France que Drummond enviara junto à sua carta:

> Li seu artigo. Está muito bom. Mas nele ressalta bem que falta em você — *espírito de mocidade brasileira*. Está bom demais pra você. Quero dizer: está muito bem pensante, refletido, sereno, acomodado, justo... principalmente isso, escrito com grande espírito de justiça... você já é uma só lida inteligência e já muito mobiliada... à francesa. Com toda a abundância do meu coração eu lhe digo que isso é uma pena. Eu sofro com isso. Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo. Apesar de todo o ceticismo, apesar de todo o século 19, seja ingênuo, seja bobo, mas acredite que um sacrifício é lindo. O natural da mocidade é crer e muitos moços não creem. Que horror! Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. (C&M, 2002, p. 50-51)

Mário logo percebeu a relação de Drummond com o espírito francês, mesmo num artigo que prometia criticar Anatole France, principalmente com o ceticismo que será a maior característica do poeta mineiro. Por outro lado, Mário já fala como um escritor maduro que precisa arrebanhar jovens para o sacrifício da construção de uma literatura que se dedicasse exclusivamente ao Brasil. Mais do que isso, transparece certa angústia em ver tais moços ainda deslumbrados com os ares europeus sem ao menos ter saído do país, algo que ele ainda não identificava com o ar provinciano que Drummond revelava. Não é difícil então ver que o paulista se indignava em perceber a ineficácia do modernismo, pelo menos daquele modernismo que ele e os primitivistas vinham há pouco lutando. Tudo porque, como dissemos, o nacionalismo de desrecalque custava muito àqueles moços que, como Drummond mais tarde diria, "precisavam deseducar-se" da "decrepitude de inteligência, desmentida pelos nervos, mas confirmada pelas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

bibliotecas." (Andrade, 2003, p. 199). A resposta de Drummond então vem com uma sinceridade ou "cinismo", segundo Ivan Marques, que enfim respondia em parte as invectivas contra o nacionalismo que vimos nos artigos atrás analisados:

> Reconheço alguns defeitos que apontam no meu espírito. Não sou ainda suficientemente brasileiro. Mas, às vezes, me pergunto se vale a pena sê-lo. Pessoalmente, acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. Tenho uma estima bem medíocre pelo panorama brasileiro. Sou um mau cidadão, confesso. É que nasci em Minas, quando devera nascer (não veja cabotinismo nesta confissão, peço-lhe!) em Paris. O meio em que vivo me é estranho: sou um exilado. E isto não acontece comigo, apenas: "eu sou um exilado, tu és um exilado, ele é um exilado". Sabe de uma coisa? Acho o Brasil infecto... O Brasil tem uma atmosfera mental; não tem literatura; não tem arte; tem apenas uns políticos muito vagabundos e razoavelmente imbecis e velhacos. Entretanto, como não sou melhor nem pior do que os meus semelhantes, eu me interesso pelo Brasil. Sei o aplaudir com a maior sinceridade do mundo a feição que tomou o movimento modernista nacional, nos últimos tempos: função francamente construtora, após a fase inicial e lógica de destruição dos falsos valores. O que todos nós queremos (o que, pelo menos, imagino que todos queiram) é obrigar este velho e imoralíssimo Brasil dos nossos dias a incorporar-se ao movimento universal das ideias. Ou, como diz Manuel Bandeira, "enquadrar , situar a vida nacional no ambiente universal, procurando o equilíbrio entre os dois elementos" equilíbrio evidentemente difícil, dada a evidência da desproporção. E este é um trabalho de muitas e muitas gerações. Como realizá-lo? Penso que este problema envolve centenas de problemas particulares, que rebentam e se desenvolvem na intimidade do nosso espírito inquieto. Cada um de nós tem de resolver o seu caso, criado e mantido à sombra desse caso brasileiro. (C&M, 2002, p. 56-57)

Drummond cita a carta que Bandeira lhe enviara para corroborar suas ideias de universalidade. Mas é incrível que ele não tenha percebido que a universalidade de que Mário falava tinha implicância num nacionalismo que enfim desautorizava qualquer afirmativa de que o poeta paulista sabia como fazer o Brasil "incorporar-se ao movimento universal das ideias". É que para Mário a universalidade se alcançava com o quinhão brasileiro, e apenas brasileiro; isto quer dizer que com a primitivização e folclorização da literatura brasileira tendo por base a cultura popular, o país partiria do regional para o universal, mas apenas como uma peça dentro de um enorme quebra-cabeça. A universalização pressupunha um produto tipicamente brasileiro que seria sua literatura popular coroada pelos mitos, superstições, canções, brincadeiras, religiosidade etc. É o que diz Mário de Andrade em carta a Joaquim Inojosa:

> Veja bem: abrasileiramento do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo = o Brasil pros brasileiros. Não é isso. Significa só que o Brasil pra

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a civilização da Terra, tem de concorrer pra esse concerto com sua parte pessoal, com o que singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a Civilização. Da mesma forma que do lado prático. Se nós quiséssemos concorrer pra organização da economia da Terra, com o trigo próprio da Rússia ou o vinho próprio da França ou da Itália, a nossa colaboração seria inferior, secundária, subversiva e inútil porque nem o trigo nem o vinho são específicos da nossa terra. Mas com a borracha, o açúcar e o café e a carne nós podemos alargar, engrandecer a economia humana. Da mesma forma nós teremos nosso lugar na civilização artística humana no dia em que concorrermos com o contingente brasileiro, derivado das nossas necessidades, da nossa formação por meio da nossa mistura racial transformada e recriada pela terra e clima, pro concerto dos homens terrestres. (Andrade *apud* Moraes, 1978, p. 120)

Drummond não conseguiu compreender que esta universalidade era coerente com a literatura primitivista que faziam Oswald e Mário. Só que para o mineiro, a universalidade era a liberdade de temas, a despreocupação de formas ao mesmo tempo que a capacidade de escolher em que tempo e em que espaço escrever. Drummond também reafirma o que disse em outro artigo quando pensa que a literatura brasileira precisa de mais tempo e de uma tradição para dar-se por formada, assim como acontecera com as nações europeias. Mas apenas se dá por esta via, já que o ambiente "imoralíssimo" e "infecto" das paisagens brasileiras não seria capaz por si próprio de criar e dar mote às criações imaginativas perfeitas. Não é preciso muito esforço para perceber os preconceitos intelectuais de que ele mesmo falaria mais tarde sobre esta época. Apesar de tudo ele tinha consciência — neste caso talvez cínica — de que esta posição não era aristocrática e tampouco antidemocrática, como escreve na mesma carta: "Espero que não veja nestas palavras a intenção de criar uma oligarquia intelectual, ou qualquer coisa parecida com um clã ou um mandarinato das letras. Não. Estamos, se não me engano, em dias largamente democráticos, em que nenhuma aristocracia é possível, mesmo a da inteligência." A questão então sobrepunha o campo literário e passava a ter uma constituição também política, porque "o nacionalismo convém às massas, o universalismo convém às elites (repito, não se trata de *clã*)." (C&M, 2002, p. 60). Então, a própria identificação dos preconceitos nacionalistas com o povo, como se fosse naturalizado, faz com que Drummond, ao negar o elitismo, reafirme-o na mesma medida em que diz que o nacionalismo é perigoso, esteticamente falando, i.e., ele não admitia ver qualquer resquício de literatura popular dentro do campo ilustre da literatura e o nacionalismo que tanto o modernismo vinha pedindo dava como iminente tal acontecimento. Esse caráter

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

aristocrático e elitista de Drummond fora exposto no editorial do primeiro número de *A Revista*, em julho de 1925, escrito pelo nosso crítico, intitulado "Para os céticos", reforçando a nossa hipótese de que o nacionalismo modernista *também* responde à crise social e institucional do país, principalmente após 1924:

> Na ordem interna é forçoso lançar ainda uma afirmação. Nascidos na república, assistimos ao espetáculo cotidiano e pungente das desordens intestinas, ao longo das quais se desenha, nítida e perturbadora, em nosso horizonte social, uma tremenda crise de autoridade. No Brasil ninguém quer obedecer. Um criticismo unilateral domina tanto nas chamadas elites culturais como nas classes populares. Há mil pastores para uma só ovelha. Por isso mesmo as paixões ocupam o lugar das ideias, e, em vez de discutirem-se princípios, discutem-se homens. (Andrade, 1925, p. 12-13)

Portanto, podemos ver que a universalidade de Drummond era bem vinda e daria vazão a uma crítica aos rumos do modernismo mas, sendo ele baseado tematicamente em preconceitos, seria também tão nocivo quanto o que ele combatia. Os modernistas mineiros, identificados por Pedro Nava como politicamente de centro (Cançado, 1993, p. 109), entendiam a crise de então como um problema meramente político em que faltava um braço forte no Estado para resolver as desordens internas. É difícil não pensar como estes modernistas, revolucionários esteticamente, não tinham nenhuma opinião relativamente progressista em política. A questão é pertinente pois a maioria deles, em entrevistas posteriores, afirma, por exemplo, que a relação do grupo com o *Diário de Minas*, jornal da oligarquia local, era apenas casual, sendo que não respondiam às demandas políticas, e neste sentido estavam certos, como vimos anteriormente em outro capítulo. Mas agora, com um veículo próprio, eles não fugiam de uma visão *high brown*, de escacho da população, incivilizada e inculta. Então, mesmo nos mineiros, estava ausente o cunho popular ao mesmo tempo em que expressavam o continuísmo de uma dominação social e intelectual que eles mesmos aí não conseguiam disfarçar:

> Os intelectuais da rua da Bahia não eram, basicamente, homens de letras perdidos na provinciana Belo Horizonte, mas uma geração bem nascida, bem educada, e represada em suas aspirações de influência e poder. Ela se constitui assim, em *intelligentsia* que olhava inevitavelmente com rancor e desesperança para as oportunidades que os velhos oligarcas do palácio da Liberdade lhes negavam. Abertas as comportas do sistema político, lançaram-se com todas as forças à vida política, sem trair, mas na realidade cumprindo sua vocação de intelectuais. Poucos, como os poetas Emílio Moura e Drummond, teriam o talento e as

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> condições pessoais adequadas para fazerem da literatura não somente um estilo, um adorno ou um traço a mais de sua cultura, mas sua forma mais alta de realização pessoal. Para os demais, a política foi o caminho. (Schwartzman, Bomeny & Ribeiro, 1984, p. 28)

Mas, por outro lado, como vimos, era o real individualismo, a idiossincrasia *gauche*, que também impedia o apego de Drummond ao programa nacionalista que o movimento, de forma geral e incluindo Mário de Andrade, impunha. É o que nos explica Gilda de Mello e Sousa:

> Parece evidente o desacordo entre o seu temperamento e o nacionalismo, a que haviam aderido os companheiros. Era uma tendência que procurava pesquisar a realidade exterior, os aspectos pitorescos dos costumes e do país, dando preferência à paisagem (tratada de maneira ornamental, não psicológica), relegando para segundo plano as sondagens de cunho mais pessoal. Que sentido poderia ter isso para o seu temperamento fechado e solitário, que só contava com a arte para se exprimir? Como ter um programa estrito e definido a sua alma ferida, esquiva e no entanto sequiosa de comunicação? (Mello e Sousa, 1980, p 271)

No fundo, Drummond cedia aos poucos por necessidade de sobrevivência literária, razão pela qual não foi preciso muito esforço do poeta paulista. Depois de algumas cartas de Mário ele já se dava por "vencido" na questão sobre o nacionalismo, como vemos na carta de janeiro do ano de 1925: "(...) verá que capitulei em mais de um ponto. *Hoje sou brasileiro confesso.* E graças a você meu caro!" (C&M, 2002, p. 88. Grifos meus). E na carta seguinte, de 06 de fevereiro:

> Quando penso que também andei a esmo pelos jardins passadistas, colhendo e cheirando flores gramaticais, e bancando atitudes de sabedoria! Pois veio o imprevisto e me expulsou do jardim. Você, com duas ou três cartas valentes acabou o milagre. Converteu-me à terra. Creio agora que, sendo o mesmo, sou outro pela visão menos escura e mais amorosa das coisas que me rodeiam. (C&M, 2002, p. 95)

Ivan Marques escreve que Drummond resplandecia um paradoxo quando critica ao mesmo tempo primitivismo e Machado de Assis, símbolo do universalismo, no seu artigo d'*A Revista* que analisaremos adiante (Marques, 2011, p. 96). Mas ele não percebe o momento em que Drummond faz sua conversão ao brasileirismo e portanto, a coerência de sua crítica contra o bruxo realizada após a conversão. De qualquer modo, Drummond não conseguirá de todo entregar-se ao nacionalismo como queria Mário de Andrade, ambos teriam ainda muito que discutir. Aqui, no entanto, Drummond poderá ser considerado,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

enfim, um modernista absolutamente reconhecido. Ele estará em paz consigo mesmo e sua "moléstia de Nabuco", o dedicar-se apenas à cultura estrangeira, sanada. A conversão se dá de forma atabalhoada e incisiva, típica de autoafirmação. Por isso veremos adiante momentos em que se percebe a ânsia de Drummond em purificar-se do universalismo e do seu "não-modernismo" da época anterior, momentos que mostram discordâncias e contradições importantes.

6.2.
O eterno do moderno: Drummond e as tensões da tradição brasileira: 1925-1930

O Drummond brasilista agora fará o possível para provar a si mesmo sua conversão. Em artigo intitulado "A tradição em literatura", publicado em 1925 em *A revista*, periódico dos modernistas mineiros, ele mostra-se afobado e incisivo nas palavras, não medindo a crítica, discernindo o que é tradição válida e tradição passadista; diferenciações que o nacionalismo do segundo momento pedia. Uma leitura detalhada de tal artigo será então necessária para entendermos a contribuição de Drummond para pensar os limites e tensões, nuances e fissuras da tradição brasileira nos aspectos do modernismo aqui estudados.

Drummond terá então que fazer um acerto de contas com sua formação intelectual, daí resultou seu interesse pelo diálogo com a tradição literária, com os nossos clássicos, para depurá-los, avaliá-los à luz das "necessidades novas", de um presente temporalizado pela constante de atualização, de atualizar ao atual; enfim, pondo o fogo da crítica a serviço da ideia "acrítica" da tradição Brasil, de certo modo imóvel, e nestas circunstâncias ele estará erguendo uma tradição: a tradição modernista. Uma tradição contra outra, é certo, pois elas se multiplicam. Para preservar uma — a do brasilianismo em literatura — ele vai atacar outra. E assim, pensando estar mudando, a crítica modernista estava reafirmando aquilo que negava. Negação da negação. A modernidade brasileira em estado puro.

O texto de Drummond se articula em torno da crítica à tradição. Mas como, se nessa fase os modernistas estavam num movimento de "ida à tradição"? Essa questão é o que faz de Drummond uma experiência limite dentro do modernismo. Ao mesmo tempo em que adere à tese nacionalista tradicionalista, ele a explode de certo modo e dá vazão à crítica da tradição. No entanto, mesmo assim, como veremos, a sua crítica da tradição se fará em nome de uma perspectiva ainda

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

marcante do segundo momento modernista, tudo porque ele tenta destruir o maior fantasma da tradição nacionalista brasileira, Machado de Assis, aquele que mais bem soube empreender uma crítica contra esta. Em movimentos sempre ambíguos, o crítico mineiro por um lado dá força à empresa de Mário de Andrade e, por outro, critica-a por colocar a tradição, em alguns momentos do artigo, como um bloco só. No fim das contas, a sensação que o autor nos dá é a de que a tradição *em si* não merece nenhum beneplácito. Para tal afirmação concorre a crítica de Mário contra a concepção de tradição de Drummond. Mais uma vez, este não soube acatar bem as peripécias do momento modernista. No entanto, esse será o fator que o tornará de certo modo mais crítico.

6.2.1.
Abrindo portas abertas

Carlos Drummond de Andrade já começa o artigo com distinções:

> Os escritores que falam em nome de uma tradição são justamente aqueles que mais fazem por destruí-la e contribuem para sua corrupção. Ao contrário, aqueles que não se preocupam com os fantasmas e fantoches do passado, mantém inalterável a linha de independência intelectual que condiciona toda criação de natureza clássica. São estes últimos os verdadeiros tradicionalistas, por isso que o próprio da tradição é renovar-se a cada época e não permanecer unificada e catalogada. Romper com os preconceitos do passado não é o mesmo que repudiá-lo. (Andrade, 1925, p. 32)

Drummond inverte as ordens nas quais o senso comum concebe a tradição, qual seja, a de que os tradicionalistas são aqueles que preservam as obras do passado. Com isso, ele se aproxima de um novo modelo de tradição, implicando assim novos jogos de concepção temporal que veremos mais adiante. Entretanto, vale aqui notar, primeiramente no texto, a oposição nova entre “os escritores que falam em nome” da tradição e aqueles que “não se preocupam com os fantasmas e fantoches do passado”.

A ideia central da distinção é que a tradição é móvel, e que por isso mesmo ela não deve ser movida nem delineada, muito menos glorificada ou desviada para qualquer finalidade, é de certo modo então, inútil, imprestável, obsoleta por definição; no entanto, ao isolá-la num canto só seu, Drummond acaba dando-lhe aura, uma autenticidade de algo intocável e único que ninguém deve glorificar

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

porque já é em si algo grandioso na sua inutilidade. Quando tocada, isto é, "quando pessoas falam em nome" dela, sua corrupção é inexorável. Chave do primeiro enunciado: o mineiro está fazendo um ataque aos homens que se legitimam por detrás da tradição, que a tomam para fins pessoais ou ideológicos, e assim se pensam inabaláveis e irrefutáveis; claro que, neste sentido, o documento é político, o próprio programa da revista, escrito também por Drummond, confessava abertamente. A crítica dirige-se então aos "escritores" de intenção política e seus meios desprezíveis de agir em torno de uma aura do passado e de seus cânones, identificando a corrupção de tal ação numa "tradição em si". Estava em jogo a avaliação que punha no passado o direito de autoridade, a autoridade do passado que é, portanto, no sentido aí colocado, a tradição.

O período seguinte é tanto quanto audacioso. Os "fantasmas" e os "fantoches" do passado são imagens que nos dão a entender aquela dialética entre os do pretérito e os de agora, metáfora finíssima em sua composição. Os "fantasmas" pressupõem tanto o espírito que ainda permanece sobre nossa consciência como sua capacidade de nos inquietar, de assustar aqueles que, assim sendo, também nos olham e velam — portanto um papel *ativo* e nada inocente do passado, sua permanência e seus poderes inabaláveis: pois quem pode lutar contra algo invisível, uma espécie de grande Outro lacaniano? O próprio poeta mais tarde dará uma boa imagem dessa condição no poema "Convívio", de *Claro Enigma*:

> Mas, como de longe, ao mesmo tempo que nossos atuais habitantes
> e nossos hóspedes e nossos tecidos e a circulação nossa!
> A mais tênue forma exterior nos atinge.
> O próximo existe. O pássaro existe.
> E eles também existem, mas que oblíquos! e mesmo sorrindo, que [disfarçados...
> (idem, 2002, p. 287)

Voltando à crítica de Drummond. Na primeira frase o passado como alma, na segunda como poder. Mas os "fantoches" aplainam tal prepotência; sendo "fantoches", o passado é controlável, submisso aos nossos comandos, suscetível à boa ou má intenção de quem o usurpa, deste modo corruptível, como o próprio Drummond o via. Novamente aqui a tradição não se afasta do utilitarismo.

No entanto, o "verdadeiro tradicionalista" não se importa com nada disso; é trabalho baldado pensar ou entrevar-se nesse caminho, existem preocupações

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

maiores que lhe afastam de um problema que não existe e que se existe está morto e, assim sendo, não se deve profanar o descanso eterno dos antepassados. Mas Drummond revela sua antinomia. A própria razão de ser do artigo acaba na negação de suas palavras: se na tradição não se toca por que então escrever sobre ela, tocá-la e sacudi-la e, por fim, corrompê-la? Será que Drummond está "fantochizando" o passado? Se sim, será em direção a um único caminho, uma só resposta a que já nos acostumamos ouvir, a da tradição Brasil?

Drummond aponta uma continuidade da qual não se necessita cuidado ou discussão, tampouco o resguardo que os "falsos" tradicionalistas procuram atender e "falar em nome". Os verdadeiros tradicionalistas "mantêm inalterável a linha de independência intelectual que condiciona toda criação de origem clássica". É o primeiro vacilo que ele deixa escapar, é o homem necessitando de liberdade para produzir, que deve pertencer a uma verdadeira linhagem digna de respeito e admiração, é o poeta pré-conversão aflorando no asfalto sufocante de uma pregação incondicional de um ideal, seja ele qual for, que empobrece a originalidade criativa. É ainda a revolta de um ano antes (portanto, no período ainda não nacionalista) que ainda persistia nesta carta, dentre muitas outras que debatiam o mesmo tema, datada de 30 de Dezembro de 1924 para Mário de Andrade:

> Entendo por nacionalista: ter princípios, fazer estudos sobre o amor à pátria, etc. E como é bom ser brasileiro! Contudo, não é o único bem da vida. Daí amanhecer, outros dias, norueguês ou tchecoslovaco (mais frequentemente francês.) Isto é o que eu chamo de liberdade espiritual. (C&M, 2002, p. 79)

A distância entre a "liberdade espiritual" aqui e a "independência intelectual" ali só poderia ser mensurável no apelo moral que separa o verdadeiro do falso; é certo que tal apelo não atinge a tradição — ela aqui permanece como algo "no seu canto" — mas um comportamento em relação à ela, daqueles que lhe exibem como troféu e de outros que a ignoram. Mas a tradição "renova-se" porque quem a mantém são homens "independentes"... dela mesma! O "toque" é inevitável, mesmo os que se afastam de sua presença, e por causa disto, cedo ou tarde a corromperão; no fim, falsos e verdadeiros são julgamentos que se anulam. Na situação limite que o próprio artigo impõe e denuncia (como uma atitude que "se importa" com a tradição), resta a Drummond posicionar-se: nem criar cânones

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

nem deixá-los de lado: que se tome o cadáver da tradição ao sabor das tapas, mas sem "repudiá-lo".

O rompimento ao longo do texto, no entanto, parece virar repúdio. Mas nestes termos apresentados pelo crítico a ruptura parece superficial, pelo menos na sua acepção mais ou menos polida da tradição. É claro que Drummond vai eleger apenas um passado, dentre outras, para fazer sua crítica e depuração — e estrategicamente será a obra de Machado de Assis, o autor que menos se ajustava à tradição da brasilidade —, pondo-o num único bloco passível de confrontação e de avaliação suscetível. Nem por isso ele não se via incluso também numa tradição, o próprio tom de acerto de contas de um recém-convertido que suas palavras escancaram, o ato em si do tema proposto, a entonação moral quanto aos verdadeiros tradicionalistas como homens independentes: nada de tudo isso lhe poderia ser estranho. A noção sóbria de que o rompimento deve ser saudável adere à certeza de que o próprio Drummond também está na arena de disputa da tradição, e mesmo que no desenvolvimento da argumentação, o não-repúdio fique intolerável, ele sabe que poderá ser julgado pela posteridade. Uma consciência histórica não se desliga dessa percepção aguda. Tal consciência de efemeridade, como vimos, fora a angústia que fizera com que Drummond aceitasse o modernismo tão tardiamente, visto que não via no movimento uma duração que lhe fizesse vingar e permanecer na literatura brasileira. Assim, ele pensava sobre o modernismo então no artigo "Sobre a arte moderna", de 1924:

> Esta arte é bem atual, e não tem relações imediatas com o futuro. É o espelho do dia que passa... O dia é cheio de amargura, e, pois, as visões do artista moderno não o são menos. (idem, 2012, p. 125)

Fica perceptível que essa amargura ainda era consciente no Drummond convertido.

6.2.2.
No labirinto o fio

A relativização do rompimento, e com ela o da própria tradição, mistura-se com a atitude extremista, a negação total.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> A verdade é que o tempo age sobre qualquer livro de duas maneiras: debastando-o e emprestando-lhe novas aparências. Por um lado, tira-lhe todo o interesse que seja do tempo, e que com ele se adelgasse; por outro, empresta-lhe uma consistência que o torna capaz de impressionar sensibilidades de tempos muitos diversos. Assim, o livro de 1500, lido em 1905, não é o mesmo livro de então; morreu um pouco e tornou a nascer um pouco. É um outro livro de um outro autor. O que chamamos tradição propriamente não existe. Que vem a ser uma tradição literária? Talvez o mosaico fantasista e caprichoso com que o tempo se divertiu em transformar a sucessão de obras e autores que constituem uma literatura? Não pode ser mais que isso, e a nossa época, dotada de espírito crítico, acha pouco. (idem, 1925, p. 32)

A questão parece ser a mesma: como negar a existência daquilo que já notamos como conceito, no caso, a tradição? Mesmo essas contradições de superfície do extremista, sem a análise pontual das afirmações, não reduzem a finalidade última de demonstrar a relação íntima entre os tempos e, também, o poder daí resultante, seja do passado na forma de tradição — a tradição como aura e não necessariamente como autoridade —, seja do presente na da crítica modernista. É esta consciência que está por trás das "duas maneiras" com que o tempo age, por extensão, sobre um documento de cultura.

Surpreende, pois, a afirmação de um tempo pelo tempo como produtor "caprichoso" da tradição. O que anteriormente dependia dos homens, na atividade ou na passibilidade, agora se reduz a um poder incontrolável, difícil de alcançar; mas para Drummond, assim como o tempo muda, a tradição "renova-se", portanto, a indiferença pela tradição parece estar de acordo com a indiferença pelo tempo, sendo que esta que se liga àquela. De nada adianta qualquer pretensão de autoridade dos homens para sobreviverem ao eterno em suas obras, a posteridade dos seus nomes é oficio alheio, trabalho perene que corrói sua carne deixando apenas um resíduo — este resíduo para Drummond é a tradição[5]. Resíduo que não permanece intocável pelo tempo, pois em sua acepção, a tradição é móvel, então o trabalho será tão infinito quanto os séculos, o adelgamento permanecerá.

Quais os "interesses", então, que levam o tempo a talhar esta ou aquela obra? Drummond não parece ser explícito para aquilo que ele mesmo está fazendo ao escrever aquelas letras. Isso não o reserva de dar uma resposta plausível. O interesse é do próprio tempo, i.e., apenas aquelas obras que estão "de acordo" com o que podemos dizer "espírito do tempo" é que poderão ter o privilégio de serem

[5] O que nos faz lembrar do poema *Resíduo*: "E de tudo fica um pouco./ Oh abre os vidros de loção/ e abafa/ o insuportável mau cheiro da memória." ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa.* Rio de Janeiro: Aguilar, 2002, p. 159.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

moldadas... Por outro "espírito do tempo" posterior. É neste sentido que o modernismo faz a apropriação do romantismo e de toda a tradição de brasilidade. Então é sintomático dessa "coincidência temporal" tais palavras de Mário de Andrade sobre o romantismo na sua conferência de 1942:

> Esta necessidade espiritual [revolucionária], que ultrapassa a literatura estética, é que diferença fundamentalmente Romantismo e Modernismo, das outras escolas de artes brasileiras (...) Ora aquela base humana e popular das pesquisas estéticas é facílimo encontrar no Romantismo, que chegou mesmo a retornar coletivamente às fontes do povo e, a bem dizer, criou a ciência do folclore. (Andrade, 1975, p. 250)

Então, tudo depende de um denominador comum que ligue os tempos diferentes, de uma continuidade, uma "linha inalterável" (como o quer o próprio Mário). Está então flagrante a mesma "linha" em Antonio Candido, quando este diferencia as *manifestações literárias* da *literatura*, "considerada aqui como um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase." (Mello e Souza, 2007, p. 25). Ponto crítico: tradição invariável (o *supra-histórico* de Nietzsche) e tradição mutável. Como reconciliar? Não é preciso, nunca deve ser. O contraste nos distrai enquanto que o sentido por trás das contradições aparentes está na segunda "maneira" com que o tempo trata a obra: "empresta-lhe uma consistência que o torna capaz de impressionar sensibilidades de tempos muitos diversos."

"Consistência", feição, esqueleto que nos olha recém-nascidos, que detém certa beleza que extasia-nos por sua sincera beleza, vamos dizer, por sua empatia; a empatia é incontornável, a fluidez do tempo não desgasta a imagem, sua nossa semelhança. A identidade com coisas tão velhas impressiona e conquista porque atingiu nosso sentimento. A "sensibilidade histórica" é atemporal, aistórica por ser histórica.

Convém aqui fazer um diálogo com talvez o maior modernista que problematizou a tradição contra a paixão crítica moderna, e perceber as nuanças com que o modernismo tinha que lidar. Escreve-nos T. S. Eliot:

> O sentido histórico envolve uma percepção, não só da passadez do passado, mas de sua presença; o sentido histórico compele um homem a escrever não apenas com sua própria geração em seus ossos, mas com um *sentimento* de que toda a literatura da Europa desde Homero e dentro dele a toda a literatura de seu país tem uma *existência simultânea* e compõe uma *ordem simultânea*; este *sentido histórico*, que é um sentido de atemporal, assim como do temporal e do atemporal e do temporal

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> em conjunto é o que torna um escritor tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que faz um escritor mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (Eliot, 1932, p. 14. Grifos meus)

Ser contemporâneo de si mesmo, como escrevera certa vez o poeta Murilo Mendes, é para T. S. Eliot ser contemporâneo de um tempo atemporal, de uma história aistórica. A busca do presente é a busca de algo que não é presente nem mesmo passado porque não tem definição passível de medição cronológica, apenas de apreensão sensitiva, mas de um sentido que no fim das contas nos impede de nos aventurarmos no próprio presente, no contemporâneo, já que ele é dado de antemão em direção ao coração de quem viver e sentir o agora; neste sentido, nem mesmo é preciso compelir a escrever com o sentimento, sendo que, escrevendo mesmo com a matéria do novo ou do velho, ele vai tratar de um contemporâneo de antigamente ou de um contemporâneo de agora. O "sentido histórico" de Eliot anula-se, ou antes, é apenas "sentido", é apenas tradição, uma continuação infalível, sendo que fugir para qualquer tipo de forma, clássica ou moderna, é permanecer num mesmo território, livre da consciência de mudança e na superficialidade do histórico, da diferença de tempos. O pleonasmo do argumento é o exemplo eminente do pleonasmo do tempo. A tradição — o tempo verdadeiro — tem sempre a última aparência do momento que morreu, e nós "modernos" e iludidos que somos, não sabemos que ao olhar, sentir ou impressionarmo-nos por sua presença, estamos "escrevendo" nós mesmos, como podemos ver na tradição Brasil. Para o modernista cristão inglês, se o antigo não deve mais existir, tão menos o moderno permanecerá ileso.

Essa continuidade pela continuidade, essa "ordem simultânea" que vagueia sobre todos os tempos parece se aproximar da *supra-história* nietzscheana, fantasma eterno caminhante nos jardins da história. Nietzsche também apontava uma "simultaneidade intemporal" de indivíduos "que formam uma espécie de ponte sobre a torrente do devir", cabendo à história mediar esse elevado "diálogo entre os espíritos". Assim, a grandeza da humanidade pode sim ser uma construção *ao longo* da história, apesar de não histórica, mas feita de modo concatenado, aos saltos.

A "sensibilidade de tempos diversos" de Drummond e a "ordem simultânea" de Eliot parecem se completar. Apenas parecem. Enquanto o americano insistentemente tentar refutar qualquer sinal de mutabilidade, chegando

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

a anular o tempo compartimentado "em nome" da tradição pela tradição, da tautologia, Drummond ainda se compraz na concepção do tempo histórico porque o trabalho capaz de impressionar a sensibilidade dos tempos, capaz de tocar o coração da atualidade que o *recebe*, é também, apesar do que vimos anteriormente, tarefa ativa do presente, afinal, um sentimento que viaja absoluto, transgredindo qualquer fronteira cronológica, explodindo as dimensões do espaço temporal, chega até nós, bate em nossa porta insistentemente e podemos até abri-la, mas compete ao nosso coração arrebatá-lo, ao nosso presente, senti-lo e impressionarmo-nos.

Retomando o artigo de Drummond, ao afirmar a inexistência da tradição, ele foi impassível, insensível, não lhe agradou o espetáculo, aparentemente bateu a porta na cara da tradição, mas nem por isso deixou de abri-la para verificar a sua "consistência", sua face.

Ao tratar antes da onipotência de um tempo artesão a talhar a tradição, o crítico mineiro esboçou uma premissa que poderia ter sua conclusão depois da constatação da "sensibilidade de tempos diversos", mas ficou apenas na premissa. Na verdade, a conclusão era clara: por detrás da especulação do trabalho do tempo ou da significação dos homens na tradição, fica a certeza de que esta é uma avaliação, interpretação; e sendo interpretação ela, a tradição, só pode ser analisada como uma forma de *tradução*, porque ela se torna outra, vibrando o eco na abóbada de cada século: como escreve Drummond, "morreu um pouco e tornou a nascer um pouco. É um outro livro de um outro autor." Continua porque morre também. Mas é uma tradução nos sentido exposto por Karl Marx e Friedrich Engels, no caso da releitura que os alemães fizeram do socialismo francês[6]:

> O trabalho exclusivo dos literatos alemães foi o de pôr em uníssono as novas ideias francesas e a sua velha consciência filosófica, ou melhor, apropriar-se das ideias francesas partindo do próprio ponto de vista filosófico. Apropriaram-se dessas ideias pela tradução, como se faz com uma língua estrangeira (...) Por exemplo, por debaixo da crítica francesa ao regime do dinheiro, escreveram: 'Alienação da natureza humana', debaixo da crítica francesa ao Estado burguês, escreveram: 'Abolição do reino da universalidade abstrata' e assim por diante. (Marx & Engels, 1993, p. 92)

[6] Aqui seguimos a ideia proposta por Flora Süssekind (1984).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

A releitura da ideia original, da obra original, na direção de um novo sentido contemporâneo, que satisfaça as novas necessidades do momento, é o que então fazia Drummond. E é neste mesmo sentido que o modernismo reelaborava suas concepções de literatura nacional e de seus precursores. Nesta tradução retroativa, principalmente a de "desrecalque", elementos novos são reinterpretados e traduzidos na predileção das demandas atuais[7]. Como escreve Flora Süssekind sobre a ideologia estética do naturalismo:

> A construção de uma história literária, como a de uma árvore genealógica, se faz com o ocultamento das diferenças e descontinuidades. (...) Nada que coloque em dúvida a caracterização de tal literatura como um processo contínuo e evolucionista de aperfeiçoamento (...) De um pai para filho, de um escritor a outro, de um período a outro, e espera-se que se repita a tradição transmitida senão hereditariamente, ao menos literariamente. (...) Em eco, repetem-se proverbialmente. (Süssekind, 1984, p. 33-34)

Sendo uma seleção, uma avaliação, o olhar que cria uma tradição distingue o que lhe convier do passado. Os tempos se reconciliam, reverberam a força do novo, este sempre um problema antigo, se o motivo maior for o Brasil do futuro, pois o Brasil é meta-história, *telos*: uma filosofia da história, determinismo genuíno, lei de desenvolvimento histórico inelutável, como escreve Roberto Ventura:

> A história literária brasileira, traz, desde os primeiros esboços no romantismo, a definição de uma entidade abstrata corporificada nas obras, criações individuais que refletiriam um "caráter" ou "espírito" coletivo: o *ser nacional*. Busca-se uma essência, situada em uma teleologia inscrita na ordem natural das coisas. A história literária se torna sinônimo mais ou menos difuso desse ser, com a função de apresentar a identidade coletiva do povo brasileiro, cuja origem é remetida à formação quase mítica de uma 'tradição' nacional. (Ventura, 1991, p.166)

Nisto reside a "originalidade" brasileira, e a inteligência de tanto pensar na nacionalidade, esqueceu-se deste quinhão, pura metafísica da sensibilidade, tão distraídos puderam estar, que mesmo vendo-se numa história não sabiam que a história estava neles, impregnado do mofo dos antigos, mofo tão novo quanto as

[7] Assim é que Mário de Andrade escreveria, por exemplo, sobre Aleijadinho, relendo-o: "Mas abrasileirando a coisa lusa, lhe dando graça, delicadeza e dengue na arquitetura, por outro lado, mestiço, ele vagava no mundo. Ele reinventava o mundo. O Aleijadinho lembra tudo! Evoca os primitivos itálicos, bosqueja a Renascença, se afunda no gótico, quase francês por vezes, muito germânico, quase sempre, espanhol no realismo místico." ANDRADE, Mário. *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Revista Acadêmica editora, 1935. P. 65.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

recentes teorias vindas das vanguardas europeias porque a seleção do passado vem junto à seleção do presente, das ideias atuais que não semeiam arbitrariamente em quaisquer terras, traduzidas em idioma local para poderem falar com aquela voz que encontramos aqui "desde sempre". A inteligência brasileira ultrapassou a vulgar disputa entre modernos e antigos porque nossos novos estão condenados a ser velhos de espírito. Mas ressuscitamos a ideia nacional, enquanto morrem os homens e os tempos: a tradição brasilianista supera os tempos, flutua acima da história, zomba da mudança, é extemporânea em qualquer atualidade, pode morrer com uma geração mas a próxima vestirá a mesma sobrecasaca. Mais ainda: como tradução do que está à disposição, a tradição não deve ser vinculada meramente ao campo da produção, menos do tempo como tampouco do homem, mas ela se insere sim no campo da recepção. O passado e seus homens produzem, mas nós e a crítica, ao avaliarmos e distinguirmos, também produzimos um modo de recepção.

Em uma entrevista bem posterior, na década de 1980, Drummond dá bem essa dimensão da tradição literária:

> Nunca deixei de nutrir certo respeito-ternurinha pelos mais velhos que tinham feito o mesmo que eu tentava fazer. Podia não ser muito afeiçoado ao que escreveram, mas eram de certo modo meus tios, pessoas a quem a gente dispensa consideração, mesmo não indo com a cara deles. De fato, se não fossem esses tios literários, que mal ou bem nos transmitem o fio de uma tradição que vem de longe, não haveria literatura. Ninguém a inventaria. (Andrade, 2003, p. 1214)

Nem por isso Drummond deixa de notar no artigo por nós analisado a morbidez da "crítica" diante do "mosaico fantasista e caprichoso", ainda que reconhecendo-a como tal. É preciso mais que isso. Se damo-nos ao trabalho de enfrentá-la, abrir a porta para encarar a face disforme, mas sendo ainda assim *uma* face, um conjunto do "atemporal, assim como do temporal e do atemporal e do temporal" eliotiano, se produzimos tal receptividade, avaliando-a e assim identificando-a e batizando-a, a tarefa da crítica não deveria acabar aí. Na passagem seguinte, o crítico abre o coração da crítica verdadeira:

> Temos mais que direito de desrespeitar essa tradição: temos o imperioso dever. E só assim teremos dessa matéria morta e pegajosa dos séculos uma argila dúctil, que sirva às nossas criações. (idem, 1925, p. 32)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

"Romper" com o passado, "desrespeitar" a tradição. Ali sem refutação, aqui sem escrúpulos de qualquer ordem. É claro que nem tudo que é passado é tradição; é preciso separar o que sobrou como silêncio do que sobrou como voz — aquela mesma voz de sempre. Drummond vacila ao olhar para trás porque, em nome de um projeto maior, ele deverá respeitar certo passado que lhe interessa, novamente, vale a pena repetir, o de uma tradição de brasilidade. Por outro lado, a "tradição" escolhida a dedo (e o crítico ao eleger apenas "a" e não "uma" das tradições a ser negada está sendo eminentemente político, posto que tem consciência que a tradição é vária e "renovável" como ele nota anteriormente) será a *tradição crítica* desta brasilidade, a crítica canonizada apesar e por causa de sua perturbação que afrontou, ironicamente por sua "independência espiritual", o Brasil da tradição, a tradição do Brasil — a tradição chamada Machado de Assis. Exige-se sacrifício pessoal, o mineiro mesmo o confessa no artigo, posto ser o autor de *Brás Cubas* um dos seus maiores mestres: a Causa pede a prova de fidelidade. Um dos sacrifícios que Mário de Andrade exigira de Drummond em nome do ideal brasileiro e que antes da conversão ele, o mineiro, refutara em carta de 22 de novembro de 1924 respondendo:

> Enorme sacrifício; ainda bem que você o reconhece! Aí o lado trágico do caso. É um sacrifício a fio, desaprovado pela razão (como todo sacrifício). Confesso-lhe que não encontro no cérebro nenhum raciocínio em apoio à minha atitude. (C&M, 2002, p. 59)

Tragédias que seriam agora postas na ordem do dia.

Drummond escancara sua "corrupção" antes indesejada, põe os pingos nos is: "a" tradição, mesmo a desrespeitada, deve ser entregue ao serviço dos contemporâneos. O vacilo dentro do vacilo. O "desrespeito" pode ser favorável à uma conversão da tradição indesejada; absorvida, ela terá um sentido mais ou menos viável à "criação". Se Eliot não se dá a esse trabalho porque existe uma só "ordem simultânea" e conseguintemente nada pode ser negado, o mineiro, ao abrir a porta sabe que aquela "sensibilidade" da tradição, se moldada à sua "matéria dúctil", poderá ser útil. No começo de sua argumentação era o tempo que se inspirava "caprichosamente" no trabalho de produzir a tradição, agora o crítico desce ao chão e se adianta ao que são as condições reais do trato: são os homens que moldam e talham esta matéria argilosa a seu bem entender; sendo ela

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

renovável, não será tão menos intocável (retira sua aura) e maleável (esquece o argumento moral). A corrupção da tradição então é a condição da "renovação".

6.2.3.
O roçar dos mantos

Drummond passa a afinar sua crítica, historicizando-a. Do desrespeito à tradição ele conclui:

> Recolhamos o seu espólio sem excesso de veneração; temos que proceder a um grave inventário de suas pretendidas riquezas. O presente não pode estar a sofrer os contínuos *bluffs* do passado. Seremos duramente julgados amanhã, porque é cada vez maior esse diabólico senso crítico que distingue o homem e o moderno. (Andrade, 1925, p. 32-33)

O movimento de uma continuidade já é caso acertado, é patente que deveremos tratar o que parecia intratável, se o que sobrou serviu de herança não custa recebê-lo, é no ato da recepção que a tradição, na sua condição de que não há algo que não ela mesma, poderá ser "corrompida" — sem nenhuma "veneração" ou "impressão", podendo ser vista apenas como espólio. Os bens podem ficar conquanto os antigos donos abandonem seu encargo de "fantasmas do passado". Ainda assim, os objetos têm que passar pelo crivo, é preciso avaliar seu lastro para que sua "matéria dúctil" possa ser útil à criação, à originalidade dos novos, fator único de nossa ausência de recusa. Entretanto, o capricho que agora parece nosso e não do tempo, esconde uma condição inalterável da modernidade: a necessidade de olhar o antigo (como vimos com David Harvey) e, pelo contraste, saber-se outro, novo; é a ação simples e vulgar da alteridade, da diferenciação; a dependência é de mão dupla (porque o motivo era um só, o da brasilidade), mesmo que disfarçada em "independências espirituais" do presente de lado ou de "fantasmas" do passado do outro.

O "espólio" é que deve ser, à sua maneira, moldado e "inventariado", digno de reconciliação, ou seja, se podemos manter o diálogo ou pelo menos o olhar sobre a tradição, apenas sob a condição de espólio, essa concessão toma validade. A tradição vai aos poucos sendo reabilitada, pelo menos a que conhecemos, da qual Drummond também tenta se dobrar. Alistamento, separação, discriminação, quantificação, qualificação — tal material, se sobreviver a tal

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

avaliação, que antes era outorgado ao tempo "caprichoso", mas sustentado agora por critérios críticos de demandas atuais, superficialmente independentes, se, enfim, for provada sua utilidade, sua "pretendida riqueza", então não tem por que recusá-la: a nuance entre rejeição e ponderação irá depender de sua utilidade, por isso ali se rompe, aqui se inventaria, se reconquista. Nesse amálgama entre o vacilo e a atitude extremista, nessa crítica estrábica, não deveria faltar a contradição, e nem terá importância se no princípio Drummond afirma não ser da natureza da tradição a sua catalogação e que, nesta altura, já apela para o inventariamento do seu "espólio".

Ao analisar o famoso artigo de Machado de Assis, "A nova geração", Abel Baptista, dá um resumo do que seria a condição do conceito de "pecúlio" usado pelo autor de *Americanas*:

> Nestes termos, se a emergência do novo é inseparável da memória do antigo, isso deve-se também ao fato de a memória do antigo se estruturar na dependência do novo emergente. O 'pecúlio', neste sentido, não representa a resistência do passado aos modernos: é uma componente indispensável da própria condição moderna. (Baptista, 2003, p. 88)

Aqui em Drummond, no entanto, o espólio não é apenas o que "entra e fica", como diz Machado sobre o seu "pecúlio", mas o que serve de apoio à tradição brasileira. Quando aconselha que a tarefa da crítica é "proceder a um grave inventário" do "espólio", Drummond abre novamente espaço para a noção de uma *tradução* da tradição, sendo que a interpretação, ao dar prova ou não das "pretendidas riquezas", seria o único ato sensível que ligaria o objeto de inventariação com aquele que a inventaria. A "sensibilidade" da tradição que anteriormente "impressionava", que vinha de um antes e permanecia numa linearidade infinita, aqui é substituída pelo sentimento crítico que vai em direção oposta, à cata do que lhe interessa — a relação é essencialmente interesseira senão não valeria a empresa —, e recompõe o que ele separou e avaliou, no sentido de dar um uso conveniente à nova criação; o utilitarismo, como se viu, nunca foi velado. Seria a paixão crítica de que nos fala Octávio Paz (1984)? Seria o impulso moderno?

A condição é dúbia, e nem por isso, ou por causa disso, deixa de ser moderna. Aquela modernidade duplamente ambígua.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

A razão de ser da argumentação, sendo em si uma tentativa de distinção entre os velhos e os novos, já está inclusa no debate moderno e modernista. É preciso a identificação daquilo que se nega para ser negado, lógica simplista, diga-se de passagem, mas crucial para qualquer movimento que se pretenda novo porque o adjetivo só existe por exclusão: ele não é o "recente" tampouco o "melhor", uma "arte recente" ou uma "sociedade melhor" oferecem a imagem *revolucionária* que o "novo" abriga. Os "desrespeitadores" assim o são somente porque necessitam de um objeto a ser "desrespeitado", os inventariantes seriam inúteis sem os bens a administrar. Assim, Drummond não se desvincula desta condição primaria moderna: a crítica, para interpretar, precisa reconhecer a tradição, mesmo que em sua forma retalhada, esquartejada, em estado de "espólio". Nessa acepção a tradição é incontornável, na há como negar-lhe qualquer inexistência e nem ignorá-la, não vale, portanto, ser falso ou verdadeiramente tradicionalista, ela está aí — no momento mesmo em que a domamos, ela parece dotada de autonomia, de um poder de insistência, ao menos.

A tensão da premissa é moderna, portanto, só que ela deságua por dois veios que se separam e se encontram ao longo de um caminho ruidoso, com um só fim. Sendo aceita no *contraste visual* — olhar o decrépito esqueleto para o reconhecimento do próprio vigor da juventude — a tradição eleita para o tapa do qual nós exigimos como oferta pelo seu "reconhecimento" (só o tapa imprime no passado o hematoma que dá visibilidade à tradição) não deixa de ser uma afronta à também pretensa onipotência do novo: o moderno adjetivado é intransitivo, finge unilateralmente à exigência e à servidão do velho, quando na verdade só pode existir na companhia deste, mesmo que seja usualmente como seu antônimo, seja no dicionário como no movimento histórico. É interessante como essa condição sobreviveu nas vanguardas, como podemos perceber nas *práticas modernas* aliadas às *filosofias e éticas antigas*, como bem escreve Antoine Compagnon sobre Malevitch, por exemplo:

> Contentamo-nos em insistir ainda na coincidência de uma pintura decisiva na história e de uma filosofia ultrapassada [a influência do niilismo no pintor] servindo-lhe de pretexto. Não se encontraria a mesma mistura, a mesma defasagem ou a mesma tensão na maioria dos artistas contemporâneos, verdadeiramente inovadores, em Proust, Joyce, Eliot, Pound, Kafka? A nova arte não anda sem arcaísmo. É assim que, em *Dom Quixote*, reagindo contra o conformismo do

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> romance de cavalaria, Cervantes deu origem ao romance moderno. (Compagnon, 2010, p. 76-77)

No entanto, por outro lado, a aceitação da tradição não se traduz na sua resistência justamente por sua tradução, sua interpretação; na verdade, o que parece ser afronta, resistência, fantasmagoria da tradição, na aparência incondicional, é apenas uma condição para sua "fantochização" pelo desrespeitoso tribunal da crítica moderna — como um *bem* ela só é de agrado porque é espoliada, saqueada pelos bárbaros modernos que somos: anular a anulação, negar a negação, negar o moderno para ser moderno, negar a si mesmo. A alteridade e a diferença, se irrevogáveis, estão, como modernos, condenados a se desfazerem por completo em infinitos outros, em incontáveis novos. Drummond quer ambos, embora saiba, como moderno e artista modernista, que também será superado, será um "outros de antes". Mas o que vale é a moeda do atual (tal nossa modernidade), na luta pelo agora, por um projeto único que, se não é anterior à modernidade é ao menos tão infinita se comparada à finitude das gerações, deverá permanecer, posto que é o sentido maior tanto seu quanto dos "desrespeitados" filtrados; tradição que se renova e se nega por ser ela mesma, a interpretar "fantasmas" e "fantoches", dois papéis, antes sentimento do que história, que compelem os homens a escrever com sua geração em seus ossos e com uma "ordem simultânea" impressa na pele, alteridade na superfície de uma identidade, de uma tradição — enfim, de uma tradição de brasilidade. Que é a identidade senão entender-se apenas com o que nos convém, com o que basta ao seu projeto, como quer Drummond? Se um dia ele será superado, um descarte na lista de inventário ou uma madeira a ser talhada, não tem importância talvez: ele está seguro de que esse trabalho, mesmo regido por qualquer "alteridade" e "diferença" ou geração que vier, será pautado por um único princípio, em uma única identidade, pronta a desaguar num único e só futuro, uma só história, um só oceano, oceano imenso chamado Brasil.

Este panorama que Drummond nos mostra — de uma tradição que não é aquela tradição (ruptura) por ser a tradição (uma só voz) de uma só tradição (Brasil) — convida qualquer análise da modernidade brasileira a se retirar, pois é trabalho inútil, talvez, não porque não sejamos modernos, vemos o contrário, mas pelo fato de que toda a diferença é uma só unidade, a paixão crítica, a *diferença*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

outra se transforma numa *diferença mesma*; o sentido de qualquer "espólio" é enriquecer uma ideia, e se essa riqueza aumenta irremediavelmente, a inteligência "independente de espírito" segue caminho proporcionalmente inverso, empobrece, recua em sua aparência de originalidade.

A discussão se alimenta da modernidade — caça-lhe, prende ao cativeiro, degusta todas as forças e virtudes guerreiras para depois vomitá-la, criando uma substância que é mistura de sulcos internos e proteínas estrangeiras a seu corpo, gosma verde e amarela —, para fins externos a ela mesma: inventaria apenas o que lhe pode servir como "espólio", e assim, pode dar ao "fantasma" moderno o mesmo tratamento dado à tradição, colhe apenas o que convém de sua "pretendida riqueza", e, portanto, chega à atitude extrema de suprimir até a autoridade do moderno, de modo que o próprio Drummond anula seu "desrespeito", como também ele se faz necessário porque será no futuro um objeto de crítica e razão de ser de outro "espólio" posterior de caráter... Brasileiro! Modernofagia. Por isso parecemos mais modernos do que qualquer modernidade.

Se a tradição da transformação, a continuidade da descontinuidade aponta os pés para o infinito, pois só neste significado é que repousa o sentido do futuro, é a condição moderna por excelência, nem tanto o somos. É como sentir a dor de uma perna amputada: apenas sente-se com a alma e com a carne disponível, não com *uma* carne que deveria sentir. A fastigiosa caça da modernidade só faz sentido se o vômito for verde e amarelo, do contrário é trabalho vão; enquanto não se acha tal substância autêntica, a aventura moderna é necessária.

A mudança numa só direção não exclui a acumulação, mas só neste sentido pode se dar ao luxo de distinguir antes e depois, velho e novo, todos sobre o mesmo terreno. Drummond fala de "riqueza" pretendida do passado, mas não vai de encontro à concepção de um montante cultural que tenha seu valor para o sortudo que está no atual, o crivo do "inventário" serve tão-só para distinguir positiva ou negativamente tal lastro cultural. Aí, no entanto, a "riqueza" tem uma escalada vertical e não horizontal, não é um amontoado arbitrário, é o que há de comum entre todas as tradições que o tempo, ou melhor, os homens foram produzindo, recebendo e deixando de herança para quem os receber; se a avaliação cabe a nós, intransigentes contemporâneos, é claro que ficaremos apenas com o que é de nosso interesse, o que causar empatia com nosso projeto presente, a questão é que havia algo de comum entre a "sensibilidade

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

impressionante" que vinha de lá, da tradição, e o sentimento de empatia que vai de cá, da crítica modernista. Drummond talvez não percebesse que ao repartir os bens para uma só "riqueza" estava reprisando o mesmo ritual que a geração inventariada por ele, embora não se iludisse que no futuro isso era mais que certo, devido ao "diabólico senso crítico que distingue o homem e o moderno." Se para Paz (1984) a tradição é ruptura, aqui a tradição (continuidade) é tradição (Brasil), a tautologia insiste, a modernidade recua. A modernidade resiste.

6.2.4.
O mesmo assunto

Continuidade da descontinuidade do igual, repetição na diferenciação, não diferenciação repetitiva. O novo não se faz no presente, a busca do atual só carece do antigo porque o céu dos problemas deste é o mesmo que paira sobre as nossas cabeças. O presente não é matéria de criação — reconhece Drummond que não é possível ser original se a demanda literária é a mesma; é do "espólio" avaliado, da tradição, "matéria morta e pegajosa", moldada e inventariada que deve partir a inspiração do novo, que já não é mais original. Depurou-se então o termo: "o novo", antes forma de contraste, oposição, diferença, agora é harmonia, semelhança, identidade. Rompe com o passado sim, não menos o desrespeito para com a tradição; mas há passados e passados, tradições e tradições, fica com uns desaparecem outros, tudo dependerá do inventariante, i.e., do crítico do presente, do moderno. Neste sentido — e apenas neste —, Drummond não destoa muito da concepção de "sentido histórico" de T. S. Eliot anteriormente citada. Se o "espólio" feito em todas as gerações precedentes tinha como único motivo inventariar uma tradição literária brasileira, o escritor moderno carrega em si (e o Drummond recém-convertido nacionalista não se abstém disto) aquela "ordem simultânea" que o faz escrever tanto com a comunidade de sua geração quanto com um sentimento em sua alma. Assim, ao que o mineiro pensa ser a superação da tradição em estado bruto, apreende-se um conceito que denota a própria tradição — a continuidade — na ideia de "espólio"; por isso, se não lhe dá mais uma aura, uma autoridade, põe-lhe um decoro. Neste sentido, Drummond é novamente mais moderno que a modernidade, brinca com ela, questiona-a com seus próprios termos, procura a brecha e por ela explode a diferença, é, portanto,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

moderno porque exterior a esta na medida em que a anula em seu próprio território. Em jogo, a criação que atinja a todos, absoluta, homogênea, sem nenhum contraste interno. Para isso sacrifícios são necessários:

> Que cada um de nós faça o íntimo e ignorado sacrifício de suas predileções, e queime silenciosamente seus ídolos quando perceber que estes ídolos e suas obras são um entrave à renovação da obra geral. (Andrade, 1925, p. 33)

Seria inevitável que a "obra geral" entrasse em desacordo com a "predileção" pessoal — daí que o sacrifício deve ser tão "renovável" quanto a tradição —, que é mais "íntimo", mais privado que um ato público, embora Drummond faça o favor de expor sua fogueira num periódico. Aqui novamente a atitude extremista mistura-se com um pesar, pois atirar à fogueira os "ídolos" cabe a cada um, mas "silenciosamente", sem qualquer tipo de alarido passível de trauma, afinal é uma questão "íntima", e sendo do sentimento, do coração, é preciso o mínimo de respeito; outra reviravolta: o "desrespeito" obrigatório — é um dever moderno — e "imperioso", afobado e inconsequente, aqui está envolto em uma atmosfera de deferência; para cremar o corpo é preciso velá-lo, certo de que o "ídolo" não é um indigente, tendo então direito a certa cerimônia, tudo porque é um sacrifício pessoal, e Drummond mais do que qualquer um sabe que isso dói um pouco. É o que ele relembra bem mais tarde, com relação ao próprio Machado de Assis:

> Deste não me separaria nunca, embora vez por outra lhe tenha feito umas má-criações. Justifico-me: amor nenhum dispensa uma gota de ácido. É mesmo o sinal *menos* que prova, pela insignificância e transitoriedade, a grandeza do sinal *mais*. Se me derem Machado na tal ilha deserta, estou satisfeito; o resto que se dane, embora o resto seja tanta coisa amorável. (Andrade, 2003, p. 1217-1218)

Os "ídolos", entretanto, não estão no "espólio" inventariado; depois da avaliação, eles são comprovadamente aqueles de "pretendidas riquezas", não-eleitos, profanadores, degradados, devem ser portanto denunciados, admoestados e condenados finalmente a arder em chamas. Como bem nos diz Flora Süssekind sobre a condenação de Sílvio Romero ao mesmo Machado de Assis:

> Se não repete a nacionalidade, tal como a define Sílvio Romero, Machado torna-se passível de crítica. (...) Ao fragmentar alguns de seus sustentáculos com a ironia, resta-lhe uma dupla condenação. Machado parece, como o pequeno Johann, usar

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> sua pena para, com uma linha dupla, fraturar o 'instinto de nacionalidade' dominante na ficção brasileira. Ruptura que não o deixa sem a punição de torná-lo sem 'filhos' ou 'seguidores'. Estéril como Aires e Bentinho, permanece estigmatizado por inexplicável isolamento de quem, numa literatura que se exige documental, ironicamente pincela fragmentos. (Süssekind, 1984, p. 30-32)

Neste tratamento o esquecimento da tradição não aceita, que se transubstancia na imagem dos "ídolos", é tarefa dos novos; a verdadeira afronta não vem da tradição maleável e sim da que não se ajusta a uma condição que nos interessa, a nós contemporâneos, justamente daquela que nos tornaria mais modernos, pois ela demonstra o contraste interno, a alteridade, a consciência de uma variedade heterogênea, como em Machado de Assis. Negando-a em nome de uma modernidade — do "desrespeito" à uma autoridade de antigamente — nega-se a negação, o mesmo movimento que faz ouvir a voz de um, que é sempre uma voz, tapa simultaneamente a boca de outros, que são a voz discordante, disforme, inconveniente e, no mesmo sentido, perturbadora.

A tradição filtrada, "inventariada", perpetua a voz única, a brasilianistica em literatura, graças a este desacordo que será tão "renovável" quanto qualquer tradição, i.e., como as gerações precedentes levaram ao fogo os "ídolos" discordantes, as futuras também perpetuarão o rito. Mas, ao contrário do que poderia parecer, esta desarmonia não chega a ser ruptura, daí que não se pode levar a considerá-la eminentemente moderna, já que é o desacordo de um mesmo problema, pauta as mesmas questões seguidas das mesmas argumentações, sendo que a voz que discorda ainda assim põe em consideração o projeto brasileiro — e se ele deve ser eternamente vencido pela voz hegemônica, isso não o torna uma "vítima" da "amodernidade" em território brasileiro. Os filhos desgarrados, bastardos, deserdados, para lembrar as associações de Flora Süssekind (1984), ainda que expulsos de casa, tinham o sangue de seus pais correndo em suas veias, e, conseguintemente, falando de modo "naturalista", estavam condenados ao mesmo "vício". Mais particularmente podemos percebê-lo em Oswald de Andrade, que, apesar de um romance extremamente experimental na década de 1920, será o primeiro a encontrar a tradição da brasilidade como saída para o sucesso do modernismo.

Drummond quer que saibamos da reflexibilidade, da racionalidade aguda de sua proposta; passa certo ar de segurança e responsabilidade, dá a entender, enfim, para o leitor, a integridade da ação e, é claro, de seu projeto, projeto de toda uma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

(várias) geração(ões), de todos que irão perpetrar a "obra geral" da literatura brasileira, do seu sistema. Foram-se os tempos das provocações imprudentes, das polêmicas de letralices formais, das semanas de pura ofensa e ousados berros, dos "reformistas que gritam demais", como ele mesmo escrevera a respeito dos paulistas em um artigo de 1922 (*apud* Cançado, 1993, p. 95); agora é hora de abraçar um projeto, é preciso a análise da realidade, o estudo comprometido com uma disciplina austera, de reflexão e avaliação incorrigíveis, e as seguintes polêmicas daí resultantes só levariam a mais estudo e levantamento de documentação, sendo pois de "interesse". Neste sentido é que se entende o caso discordante entre Mário e Oswald, como escrevera Eduardo Jardim, de Moraes, entre a visão analítica da cultura daquele e a visão intuitiva e sintética da nacionalidade deste último (Moraes, 1978, p. 124), assim como podemos perceber o porquê da tomada de posição do nosso mineiro para o poeta de *Paulicéia*.

A reflexão previne que da queima não sobre um pouco de cinza dos "ídolos", cinza que possa ainda perturbar a "consciência moderna". E como não pensar também que o ato serenizado do qual o termo "silenciosamente" nos remete não seja uma forma de ter a garantia do sucesso da depuração, sendo um processo gradual, obtido aos poucos, já que a fogueira está no nosso íntimo e nada se queima instantaneamente, ainda mais obras e homens de consideração (novamente, a questão é pessoal, emotiva); por outro lado, nem mesmo é inconcebível que no "respeito", na ponderação, se esconda *também* certo masoquismo de *sentir cada segundo* da gloriosa purgação...

Afinal, o maldito da literatura é um *mal entendido* porque "disse o mal", o indizível, o sacrilégio; é dado à atualidade o dever do "desrespeito": os desregrados serão intraduzíveis, ilegíveis, e daí para a deslegitimação é só um pulo, um risco no material do inventário. Se eles ainda insistem na perturbação de seu silêncio, na fantasmagorização, sendo que foram descartados para a fantochização, é porque o silêncio é a linguagem possível para os que tiveram a voz engolida pela boca do esquecimento. Entretanto, o maldito-mor não era apenas o "ídolo" como também um deus, o maior deus da literatura brasileira. Como isso pôde acontecer? Abel Baptista mostra-nos como Machado de Assis fora aos poucos sendo absorvido pelos intérpretes interessados pela tradição brasileira, tendo sua perturbação normalizada (Baptista, 2003, p. 35), mas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Drummond, intratável, resolveu mexer no morto e profaná-lo de vez. Assim ele mostra a verdadeira face e o fim último de seu artigo:

> Amo tal escritor patrício do século 19, pela magia irrepreensível de seu estilo e pela genuína aristocracia do seu pensamento. Mas se considerar que este escritor é um desvio no que deve seguir a mentalidade de meu país, e a aristocracia um refinamento ainda impossível e indesejado, que devo fazer? A resposta é clara e reta: repudiá-lo. Chamemos este escritor pelo nome: é o grande Machado de Assis. Sua obra tem sido o cipoal em que se enredou e perdeu mais poderosa individualidade, seduzida pela sutileza, pela perversidade profunda e ardilosa deste romancista tão curioso e, ao cabo, tão monótono. (Andrade, 1925, p. 33)

O "sacrifício" íntimo como perda condicional inevitável só é dado ao sentimento de ligação, de amor pelo objeto oferto; Drummond faz questão de ressaltar, por necessidade de coerência, que quando falava de "predileções" não estava lançando mão de um jogo superficial de retórica, antes do sacrifício do "ídolo" vem o pesar do poeta, da pessoa que não deixa de entrever na fogueira um pedaço de sua carne também. O reconhecimento do amor, por outras vias, dá a patente de legitimidade: todo mártir tem direito ao respeito, e com o respeito vem o exemplo; Drummond é prova de exemplaridade, faz de sua autofagia uma mensagem, do ato heroico um reconhecimento coletivo — o leitor entende como grandioso e glorioso o ato íntimo do crítico, sendo levado pela empatia a considerá-lo.

O amor não resiste à falha do "objeto" amado, qualquer vestígio *estranho* à imagem que dele construímos resulta numa alteração, o que pensávamos ser puro, perfeito, porque assim o *entediamos e víamos*, agora foi corrompido, ele então se torna estrangeiro, irreconhecível, não adere mais ao que sentíamos dele receber: como a tradição, o amor também está circunscrito ao campo da recepção, quem ama, quem traduz, sempre recebe uma imagem mas não se vê que é nele que a imagem também é produzida, como se ele fosse a retina ao transformar a luz exterior num conjunto de formas e cores dentro do cérebro. Sendo algo que não eu ou uma continuação de mim, sendo *outro*, a alteridade da alteração é repudiada, desprezada, degradada: seguinte à resposta do amante diante da Queda do amado, o crítico também parte do amor para o ódio, o "repúdio".

Machado de Assis transformou-se, portanto, num desvio no íntimo, na predileção do mineiro, mas também o era na "mentalidade" de seu país — veja que quem dá a avaliação é ele! O lado pessoal extrapola para um dado objetivo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Neste sentido, seria interessante um estudo sobre a relação do modernismo com Machado de Assis, figura para eles tão emblemática e que expunha suas contradições. Podemos perceber essa relação de amor e ódio nestas palavras de Mário de Andrade sobre o criador de Brás Cubas:

> Amor que nasça de piedade, nem é amor e nem exalta, deprime. E sobra ainda lembrar que certas desgraças, não o são exatamente. Nascem do nosso orgulho. Nascem de uma certa espécie de pudor muito confundível com ambições falsas e com respeito humano. Estou me referindo, por exemplo, a preconceitos de raça e de classe. E aos artistas a que faltem esses dons de generosidade, a confiança na vida e no homem, a esperança, me parece impossível amar a perfeição, a grandeza da arte é insuficiente para que um culto se totalize tomando todas as forças do crente. Sabes a diferença entre a caridade católica e o livre exame protestante?... A um Machado de Assis só se pode cultuar protestantemente. (Andrade, 1972, p. 90)

A "magia irrepreensível" de Drummond, ao chocar-se com algo maior merece o "repúdio", a "aristocracia" genuína e a "falta de generosidade", a condenação da "impossibilidade"; enquanto o amor afirma, o ódio, em nome de outro amor, nega. Nesse jogo, não menos contraditório quanto coerente, aqui nem mesmo essas palavras são válidas, o vacilo parece perpétuo na medida em que os inventários das gerações futuras também o serão, tudo envolto numa única questão brasileira.

Chega a ser irônico um poeta cuja mais densa característica era o individualismo ligar esse comportamento à "perversidade", metaforizando tal condição no termo "cipoal", lugar de difícil acesso, e, talvez, seria esse o significado da "impossibilidade" mencionada como inabitável e impraticável; os termos "sutileza" e "ardilosa" "perversidade", incorporam na nova imagem alterada, o sentido da malícia dissimulada, do encanto sorrateiro premeditando maus caminhos para a presa que a própria metáfora do "cipoal" faz crer, como um bicho escondido no mato pronto a dar seu bote. Machado atrai olhares, leitores inocentes, ingênuos imberbes, moços literatos desavisados: Machado, nesta acusação de Drummond, é Capitu e seus olhos de ressaca, olhar oblíquo e dissimulado, perverso e ardiloso; se na sua juventude tais olhos deram-lhe a oportunidade e o encanto do primeiro beijo literário, mais tarde ele expôs a confissão do adultério, denunciando a si mesmo. Do mesmo modo, como não ligar Drummond a Bentinho: este para edificar seu amor rompe com a tradição, quebra uma promessa santa, mas posteriormente, ao legitimar a separação na

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

acusação de adultério, estará assim reafirmando outra tradição, a do casamento, isto é, as "corrupções" das tradições são modeladas ao interesse pontual, presente (não seria esse um ato moderno?). Também o mineiro: em sua juventude e até pouco tempo antes de tal artigo esbravejava impaciente contra qualquer vestígio de tradição brasilianista em literatura, converte-se e agora o vemos como mais um no contingente desta.

Mas então ele ainda estava em sua mocidade, e sendo assim, como ele mesmo assevera ao fim do artigo, num tom digno mesmo de fecho de manifesto: "É inútil acrescentar que temos razão: a razão está com a mocidade." (Andrade, 1925, p. 33).

6.3.
O *gauche* retomado

É interessante notar como Carlos Drummond de Andrade não conseguia articular as questões modernistas presentes. Como vemos nesse artigo acima analisado, a tradição é, por princípio, algo nefasto, mas aos poucos ele a reelabora como algo a ser filtrado pois o seu objetivo *também* é sinalizar que estava de acordo com a brasilidade do modernismo, e com isso, das reinterpretações da tradição literária brasileira. Não por isso o ataque pessoal contra Machado de Assis. Pode se dizer que o artigo inteiro é um ato falho, no sentido freudiano do termo. Tudo porque ele acaba se revelando ainda independente, com a sede daquela liberdade que tanto lutara em debates com Mário de Andrade. A questão contraditória é que neste número de *A revista* o nacionalismo é o mote em quase todos os artigos e no próprio editorial do qual Drummond fora o autor:

> Será preciso dizer que temos um ideal? Ele se apoia no mais franco e decidido nacionalismo. A confissão desse nacionalismo constitui o maior orgulho da nossa geração, que não pratica a xenofobia nem o chauvinismo, e que, longe de repugnar as correntes civilizadoras da Europa, intenta submeter o Brasil cada vez mais ao seu influxo, sem quebra da nossa originalidade nacional. (idem, 1925, p. 12)

Este período final são palavras difíceis para o modernismo do segundo momento. Nem Oswald, nem Plínio, muito menos Mário aceitariam tais assertivas. No entanto, é estranho que este último não tenha se referido em suas cartas ao mineiro a nenhum dos artigos do primeiro número da revista.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

A contradição de Drummond fora outra vez flagrante alguns meses depois da publicação de "A tradição em literatura". No artigo "T'ai", no jornal *A Noite*, em dezembro de 1925, Carlos Drummond de Andrade retomava a questão e vaticinava contra o respeito à tradição:

> Que diabos posso descobrir senão exotismo numa besta que morreu há 500 anos e nem sequer deixou nada pra mim? Podem dizer que a substância humana é a mesma. Porém, cada época tem sua feição, e modela a seu jeito essa substância. Ai é que está. Pra v. se acamaradar com um individuo tão recuado no tempo, precisa emprestar-lhe sua inquietação de V., sua filosofia das coisas, seu modo de ver e de pensar. Tem que recriá-lo, pois não. A prova é que não são nem um nem dois escritores apoteosados por uma geração e pulverizados por outra. (idem, 1972, p. 259)

O artigo todo apresenta argumentos contra o respeito à tradição que os modernistas tinham à época, afirmando que a corda do passado "está apertando demais" e que "o melhor era cortá-la duma vez." (idem, p. 258). Somente aqui podemos perceber que, para o modernismo nacionalista, a volta à tradição brasileira, que era o preceito de qualquer nacionalismo, apresentava suas brechas incorrigíveis. E seria mesmo Drummond quem exploraria, mesmo que às vezes não conscientemente, tal condição peculiar de tradicionalismo e modernismo brasileiro. Tanto que é impossível prever que o autor dessa crítica acima tenha sido o mesmo que escrevera o editorial *Para os céticos* cinco meses antes em que afirmava: "Pugnamos pelo saneamento da tradição, que não pode continuar a ser o túmulo das nossas ideias, mas antes a fonte *generosa de que elas dimanem*." [8] (idem, 1925, p. 12. Grifos meus).

Mas agora Mário de Andrade não gostou do artigo "T'ai", como ele mesmo escreve a Drummond no Ano Bom de 1926:

> Discordo de você sobre tradição. Isto é, não sei se discordo propriamente. Meia coluna vi que não dava bem pra você esclarecer bem o conceito de tradição e o emprego dela que repudiava. Você leu a minha entrevista n*'A noite*? Lá estabeleci a maneira de tradição pra qual sou favorável. Que emprego e que aliás você também emprega e nem que não queira há de sentir fatalmente, como prova o "Sabará". (C&M, 2002, p. 180)

[8] É o que também afirma Gustavo Canedo no artigo *A situação*, também no primeiro número de *A revista*, onde escreve: "É esta a forma de patriotismo, que à luz do amor à tradição, nos guia à posteridade de um amor luminoso." CANEDO, Gustavo. *A situação* In A revista. Belo Horizonte. Ano 1. Vol. 1.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Drummond acaba não respondendo a crítica. Pelo último artigo analisado bem se vê que Drummond não conseguira apreender bem o sentido de tradicionalização de que fala Mário de Andrade em sua entrevista acima mencionada.

> Toda tentativa de modernização implica a passadistização da coisa que a gente quer modernizar. Assim nos sujeitos indivíduos que *tentam* é natural, quase imprescindível a psicologia do revoltado. A gente se revolta contra o que parou. Isso perturba o indivíduo, faz ele praticar exageros, leviandades e perder principalmente muito da posse de si mesmo (...) Numa revolta o importante é não ficar marcando passo. A gente se excetua apenas o tempo necessário para conquistar mais liberdade e sobretudo visão melhor da torrente humana. Mas depois se reintegra na torrente, porque só mesmo dentro dela pode eficiente e fecundo. Pois até já não se fala que muitos de nós, modernistas brasileiros, estamos voltando para trás? Voltando nada! Não paramos na revolta, esse foi o jeito com que acertamos a primeira pergunta do nosso exame. (...) Tradicionalizar o Brasil consistirá em viver-lhe a realidade atual com a nossa sensibilidade tal como é e não como a gente quer que ela seja, e referindo a esse presente nossos costumes, língua, nosso destino e também nosso passado. (Andrade, 1983, p. 17-19)

Na verdade, em "T'ai" parece haver uma discordância com o "Sobre a tradição em literatura", devido à falta de ponderações que ele faz sobre a tradição. Bem visto, é o Drummond *gauche* e crítico aflorando, ao mesmo tempo também um crítico ingênuo e pouco afeito às nuanças do modernismo. É a mesma mente pré-1924 que tenta perceber que a tradicionalização do modernismo parecia ser um erro inelutável, mas ainda assim, criticável. Ao fim, ele se revelará inquieto quanto à nacionalização do modernismo, mesmo produzindo críticas e poemas que se esforcem por predispor uma necessidade de documentação da brasilidade. O desinteresse pelo primitivismo ao menos continuava o mesmo, como ele confessa ao amigo em carta de 07 de fevereiro de 1927:

> Nunca tive a menor simpatia pelo índio, nunca recebi a menor sugestão dele. Nada em mim e fora de mim me fala dele. Detesto *O guarani*, romance e ópera. E já que estamos falando em índio, me explique aquela sua "Toada do pai do mato", que fui descobrir — era, imagine onde! — dentro duma conferência do senhor Arnaldo Damasceno Vieira. É preciso admitir que sou ignorantíssimo em folclore indígena. O poema me perturbou, mas não me comoveu. (C&M, 2002, p. 269)

A verdade é que Mário de Andrade não conseguira converter um espírito tão livre e individualista como o de Drummond para a simpatia de um projeto que se construía, para o mineiro, como um abandono total à sua criação intelectual e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

literária, e ainda mais porque exigia uma disciplina quanto à pesquisa folclórica e mitológica da qual pouco fora afeito. Mais do que isso, o modernismo de Drummond ainda persistia num invólucro pouco purista quanto às reivindicações modernistas de primeira fase, por exemplo. Com isso não queremos afirma o não-modernismo crônico do poeta, seria ridículo não pensar na ironia, no poema-piada, no verso livre, na síntese etc. das quais Drummond fora mestre; mas nele permaneceram certos esforços que pareciam estar "ultrapassados", como bem mostra a crítica do mesmo Mário de Andrade ao primeiro livro de poemas do nosso mineiro, *Alguma poesia*:

> Tem mesmo em Carlos Drummond de Andrade um compromisso claro entre o verso-livre e a metrificação. Os versos curtos assumem, na infinita maioria, função de versos medidos, contendo noções geralmente completas e acentuações tradicionais. (Andrade, 1972, p. 32).

Drummond, portanto, abandona o seu penumbrismo alvaromoreyrista, mas continua num diálogo constante com soluções poéticas não-modernistas, daí que o elegemos como a dobra do movimento, seu limite crítico.

É neste sentido que entendemos que Drummond sempre tivera em conta o diálogo com a tradição literária, e nem por isso não seria tão surpreendente assim a sua "virada classicista" de *Claro Enigma*. Esta questão já fora resolvida por Vagner Camilo ao argumentar que o poeta *gauche* e solitário queria

> por um lado, proteger-se da retórica alienante e estéril em que incorreu a geração de 45 no seu intento de firmar o território autônomo da poesia, em resposta à especialização do trabalho artístico então em curso; de outro, escapar ao comprometimento político-partidário de muitos artistas participantes que se sujeitaram aos dogmas jdanovistas. (Camilo, 2001, p. 96).

Mas é importante ressaltar o quanto a formação pré-modernista de Drummond sobreviveu ao choque do movimento e à adesão junto aos modernistas, que, anos mais tarde seria relativizada. Em entrevista a Zuenir Ventura no ano de 1980, Drummond, ao ser perguntado sobre seu verdadeiro papel de *gauche* na vida, responde:

> Acho que fui. Porque aderi ao sistema de valores que dominava na minha época, *participei timidamente* de um movimento de renovação literária, que não chegou a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> ser política, nem social, nem econômica. Fiquei na minha toca. (Andrade, 1980, p. 8. Grifos meus)

Por fim, quando Carlos Drummond de Andrade publica *Alguma poesia*, com poemas escritos ao longo da década de 1920, percebemos suas faces quanto ao nacionalismo, principalmente em poemas como "Também já fui brasileiro":

> Eu também já fui brasileiro
> moreno como vocês.
> Ponteei viola, guiei forde
> e aprendi na mesa dos bares
> que o nacionalismo é uma virtude.
> Mas há uma hora em que os bares se fecham
> E todas as virtudes se negam.
> (idem, 2002, p. 7)

E, em um poema tipicamente marioandradiano como *Europa, França e Bahia*, de depreciação da "moléstia de Nabuco", um final-ato-falho:

> Meus olhos brasileiros se fecham saudosos.
> Minha boca procura a "Canção do exílio".
> Como era mesmo a "Canção do exílio"?
> Eu tão esquecido de minha terra...
> (idem, 2002, p. 9)

Não é a toa que *Alguma poesia* já é considerado como parte de um outro modernismo, de uma outra "geração". Em tudo Carlos Drummond pôde contribuir para assentar sua poética e pensamento numa conformidade literária divergente do chamado segundo modernismo, de ânimo nacionalista. Drummond então repete nos poemas suas críticas e dúvidas já adiantadas a Mário de Andrade por meio de suas cartas. Emanuel de Moraes interpreta o último poema citado como a penúria da condição de exilado de sua terra natal, Itabira (Moraes, 1972, p. 6), mas ele não conseguiu atender aos reclames de que o poeta, mesmo refutando a saudade de terras não conhecidas, ainda assim não consegue vislumbrar a própria terra, sua nacionalidade, e mesmo o sentimento ufanista ressaltado pela alusão ao poema de Gonçalves Dias encontra uma quase *blague* diante da artificialidade do momento em que a saudade não tem nem mesmo um objeto, revelando-se por si inútil e sem sentido. É como se essa passagem fosse uma introdução para o famoso final do poema *Hino nacional*, de *Brejo das Almas*:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!
Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,
Ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.
O Brasil não nos quer! Está farto de nós!
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?
(Andrade, 2002, p. 52)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA