História e natureza em Alguma Poesia e Confissões de Minas

History and nature in *Magic Lantern* and *Confissões de Minas*

Leonardo Paiva Fernandes[1]
Instituto Federal do Sul de Minas Gerais (IFSULDEMINAS)
E-mail: leop_fernandes@yahoo.com.br
Orcid: 0000-0001-7905-1115

[1] Graduado em Letras Português/Inglês (Centro Universitário de Itajubá - FEPI). Mestre em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (USP). Tem experiência na área de Letras (pesquisa em Linguística, Literatura e Ensino de Língua), atuando principalmente nos seguintes temas: português brasileiro como língua estrangeira; português brasileiro como língua adicional (língua de acolhimento); poesia brasileira moderna e modernismo brasileiro; análise do discurso midiático. Atualmente, é professor substituto no Instituto Federal do Sul de Minas Gerais (campus Inconfidentes).

História e natureza em *Alguma Poesia* e *Confissões de Minas*

Resumo: Na série "Lanterna mágica" ([1930] 2012) e em *Confissões de Minas* ([1944] 2011), transmitem-se alguns conflitos elaborados através do contato mantido pelo enunciador com a matéria vislumbrada e trabalhada a partir das andanças do sujeito escritor pela histórica região aurífera de Minas Gerais. Os encontros e desencontros do eu poético com personagens, ruas, edifícios, templos, praças, monumentos, construções e elementos da natureza destacam a posição do enunciador a respeito dos espaços por ele atravessados. Considerando que o percurso narrativo tensionado liricamente é característica da poesia e da prosa drummondianas, aborda-se esse problema literário como determinante da forma com que a natureza se apresenta nos textos que aqui são comentados e analisados, especialmente "Viagem de Sabará" e "II – Sabará".
Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; história; natureza.

History and nature in *Magic Lantern* and *Confissões de Minas*

Abstract: In the series "Magic Lantern" ([1930] 2012) and *Confissões de Minas* ([1944] 2011), some conflicts are elaborated through the contact maintained by the material glimpsed and worked on from the writer's wanderings through the cities. The encounters and disencounters of the poetic self with characters, streets, buildings, temples, squares, monuments, constructions, elements of nature highlight the speaker's position regarding the space he traverses. Considering that the lyrically tense narrative journey is characteristic of Drummond's poetry and prose, this literary problem is addressed as determinant of the form in which nature is presented in the texts discussed and analyzed here are presented, especially "Viagem de Sabará" and "II – Sabará".
Keywords: Carlos Drummond de Andrade; history; nature.

1. VIAGEM, MEMÓRIA: TEMPO

A viagem e a memória evocam o tempo na obra de Carlos Drummond de Andrade. Nesse sentido, ao privilegiar um tema como a viagem, quer em verso, quer em prosa, o enunciador dá pistas de seu posicionamento mais épico diante da realidade, estabelecendo uma relação de intimidade com as paisagens nas quais ele se situa. Dessa forma, constrói-se uma sequência memorialística movida pelo desejo de expandir ou retrair a relação do sujeito escritor com o mundo físico e o real objetivo que o cerca.

Na série de poemas "Lanterna mágica" ([1930] 20211), por exemplo, as cidades são apresentadas como se o leitor estivesse frente a um cortejo prismático projetado por um viajante, que se desloca da capital do estado (Belo Horizonte) para a visita à capital do país (Rio de Janeiro), passando por antiguidades do período colonial (Sabará, Caeté e

São João del-Rei) e por lugares com os quais o eu possui relações afetivas, seja com a terra natal (Itabira), seja com certo período de sua juventude (Nova Friburgo).

Quanto à estrutura, a distribuição serializada começa com o eu (melancólico) se confundido com a cidade (melancólica) em "I – Belo Horizonte" e finaliza com o eu (provinciano) que desconfia do "VII – Rio de Janeiro", sabendo, de antemão, que esta cidade é falsa e pretensiosa (Gledson, 2018). Sustentando-se entre dois polos, o da cidade lânguida e o da cidade elétrica, o sujeito se desdobra e se distancia de si mesmo como um objeto, tornando-se um "ele" apreendido e expresso pelo acontecimento. A objetividade tende, então, a se marcar dentro da subjetividade: é a partir desse trabalho de ficcionalização do eu que se pode tatear a tensão interna entre o "eu" e o "ele" na lírica drummondiana e compreender a forma do poema como expressão do acontecimento subjetivado pela voz enunciativa (Rosenfeld, 1985; Combe, 2010), característica notável de sua poética.

Quando o olhar crítico se volta especificamente para a enunciação lírica nessa poesia, percebe-se que a tensão entre o "eu" e o "ele" se dá a partir da "constante vigilância da subjetividade", estado que, segundo João Luís Lafetá, faz o poeta ficar quase sempre "preso ao real objetivo". Essa vigilância evidencia-se frequentemente "pela presença do humor e da ironia, elementos que permitem um certo distanciamento (mesmo que ainda dentro do mais profundo lirismo) face aos acontecimentos". O *analista* e o *lírico*, diz o crítico, coexistem no trabalho de ficcionalização do eu, nascendo disso um "processo literário de que resultam momentos poéticos da mais alta intensidade" (Lafetá, 1972, p. 115).

2. PERSPECTIVAS DRUMMONDIANAS

Predomina na série a descrição espacial feita pelo eu dentro de um quadro, forma interior do poema ligada à enunciação lírica. Desse quadro, elabora-se a paisagem totalmente saturada e modelada pela "emoção de que está cheio o eu que fala" (Kayser, 1970, p. 455). Isso talvez explique o porquê de haver na "Lanterna mágica" uma

"supervalorização do olhar e das imagens deste derivadas" (Lafetá, 2004, p. 416), percebida logo nos primeiros versos de "I – Belo Horizonte":

> Meus olhos tem melancolias,
> minha boca tem rugas.
> Velha cidade!
> As árvores tão repetidas.
> (Andrade, [1930] 2012, p. 21)

O motivo do olhar organiza a unidade fragmentada, refletindo-se em poemas audiovisuais, como "V – São João del-Rei":

> Quem foi que apitou?
> Deixa dormir o Aleijadinho coitadinho.
> Almas antigas que nem casas.
> Melancolia das legendas.
> (Andrade, [1930] 2012, p. 26)

Ou nos mais "elétricos", guiados pela intensa descontinuidade da posição do eu na "atualidade", o poema da cidade grande como "VII – Rio de Janeiro":

> Fios nervos riscos faíscas.
> As cores nascem e morrem
> com impudor violento.
> Onde meu vermelho? Virou cinza.
> Passou a boa! Peço a palavra!
> (Andrade, [1930] 2012, p. 28)

No mais objetivo deles, "III – Caeté", são dadas características subjetivas às nuvens, às casas e à voz do coro: a cena duma possível romaria é descrita por um eu distanciado, que vê as nuvens viradas em "cabeças de santo" e as "casas torcidas" ou que escuta a "longa voz" que se alastra pelo morro. Nota-se que o eu vê a paisagem e escuta o som ao redor, carregando-o de sentido, pois aí tanto os elementos naturais quanto os humanos se transfiguram segundo o seu imaginário cristão.

A igreja de costas para o trem.
Nuvens que são cabeças de santo.
Casas torcidas.
E a longa voz que sobe
que sobe do morro
que sobe...
(Andrade, [1930] 2012, p. 24)

A supervalorização do olhar também pode ser deslocada para analisarmos como as perspectivas sobre os espaços físico e social contribuem para a construção de um lugar enunciativo crítico a respeito das "contradições moderno-primitivas" do Brasil (Camilo, 2001, p. 279). Pensemos, por exemplo, em "IV – Itabira".

Dentre os oito poemas da série, ele tem sido concebido pelos críticos como aquele que melhor conjugaria o drama pessoal e coletivo, dando o equilíbrio da relação entre o eu, que se imiscui na coletividade, e o mundo memorado.

Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê.
Na cidade toda de ferro
as ferraduras batem como sinos.
Os meninos seguem para a escola.
Os homens olham para o chão.
Os ingleses compram a mina.

Só, na porta da venda, Tutu Caramujo cisma na derrota incomparável.
(Andrade, C. D. [1930] 2013, p. 25).

A partir de um eu distanciado, que se coloca entre o conflito pessoal e o conflito coletivo, "IV – Itabira" é o poema do viajante que retorna à terra natal e aborda a posição de seus moradores frente a transformações naturais e sociais, forçadas pelo capital estrangeiro após a chegada de uma mineradora à cidade. A imagem de Tutu Caramujo, um senhor que "cisma na derrota incomparável" na porta de uma venda, sintetiza os conflitos ocorridos durante a muda contemplação do comércio rasteiro da natureza e, em contrapartida, da vida interior dos itabiranos. No entanto, essa percepção se dá apenas num momento posterior, um instante que podemos designar como só-depois, em que memória e escrita se enlaçam – a "duração de um passado vivido que de repente se faz vívido" (Wisnik, 2018, p. 139).

Por sua vez, embora escrito e numerado, "VIII – Bahia" parece marcar presença ambivalente nessa lanterna. Se o poema foi aí inserido, ele pode ser tratado como uma necessidade ironizada pelo poeta, porque nele não há uma ligação memorialística específica com o espaço físico do estado.

> É preciso fazer um poema sobre a Bahia...
>
> Mas eu nunca fui lá.
> (Andrade, [1930] 2012, p. 29)

Nesse caso, o eu zomba da atitude de registro que não passa pela vivência do viajante. É notável que a posição de arremate do poema e a ironia contribuem para criar esse efeito de distanciamento crítico, o que possibilita observar a contemplação do vivido de um outro ângulo. A ausência de imagem expõe a impossibilidade de se formular palavra a respeito da paisagem natural ou da paisagem humanizada da Bahia, porque o poema não seria uma expressão do acontecimento escrita pelo sujeito lírico.

Em todo caso, à medida que o acolhimento da exterioridade é radicalizado no interior da subjetividade lírica, a presença da objetividade tende a oscilar. Dessa forma, a série tende a aproximar a fusão da consciência lírica e da consciência espacial, pendendo para uma realidade moldada a partir do estranhamento. Ao transitar por alguns lugares físicos, a vivência do eu é exposta tendo em vista a memória de um aqui-agora, como se a viagem estivesse sendo presentificada no momento mesmo da escrita – daí a importância da lanterna, que surge como o projetor anacrônico dessa viagem afetiva.

Mesmo em "VI – Nova Friburgo", único poema em que se utiliza o pretérito perfeito como articulador do presente e do passado – "Esqueci um ramo de flores no sobretudo" –, a memória revivifica um elemento de natureza morta ("ramo de flores") e o "sobretudo", que estão secos, puídos ou, sabe-se lá, até mesmo destruídos no instante em que se escreve.

* * *

Antes de reunir os poemas em *Alguma Poesia*, Drummond já havia recorrido à estrutura narrativa para, num texto em prosa, dar conta desse mesmo resgate sentimental. Em "Viagem de Sabará", relato publicado em 1929 sob forma de crônica, transmitem-se alguns conflitos elaborados através do contato mantido pelo sujeito-narrador com a matéria histórica vislumbrada e trabalhada prosaicamente. É de interesse pensar como o escritor estabelece o contato cerrado e decantado com o passado, expondo modos muito próximos de "penetrar no meandro da 'humana contingência'" (Candido, [1984] 2004, p. 22) e de formular a experiência do choque em gêneros distintos.

"Viagem de Sabará" foi publicada numa edição especial de *O Jornal* dedicada ao estado de Minas Gerais. Essa produção passou a integrar a seção "Confissões de Minas", do livro homônimo, em 1944. O texto pode ser tratado como uma construção de dimensão imprevista, já que ele inicialmente tem feições de crônica; torna-se um relato subjetivo de viagem; traz dados biográficos e anedotas da cidade e de seus moradores; faz de seu fio narrativo um apanhado de colagens de poemas, de um antigo ex-voto registrado numa igreja e de uma quadra popular; ganha ares de ensaio; e, por fim, retorna, fechando um arco, a seu estatuto de origem no último parágrafo, guardando semelhanças com a série de poemas reunida em 1930.

Tanto "Viagem de Sabará" quanto "Lanterna mágica" demonstram que um mesmo assunto tensionado na poesia pode, em contrapartida, ser distendido na prosa (Candido, [1984] 2004), submetendo uma mesma matéria a tratamento diverso quanto ao gênero, mas que, por manter contatos explícitos, acaba por complementar-se e explicar-se mutuamente, sobretudo quando lidamos com essa "forma frequente de narrativização, na poesia drummondiana, que é a viagem" (Süssekind, 2004, p. 182).

Desde a primeira linha, o cronista anuncia-se como um viajante, morador da então recém-fundada capital Belo Horizonte, a "menos interessante das cidades mineiras; menos interessante do que qualquer estaçãozinha de estrada de ferro, perdida no mato, onde o trem não para". Segundo o narrador, fazer a tal "viagem de Sabará" é dar de encontro com uma revelação:

> Revelação de coisas que os livros não trazem, porque o próprio dos livros é desviar a curiosidade das coisas realmente dignas de serem reparadas; surpresa; uma sensação de queda no abismo, talvez o abismo dos séculos, quem sabe?, em todo caso um abismo e a sensação brusca de queda. A mudança inesperada de planos produz isso. A nostalgia das origens, inconsciente mas ativa, faz o resto. A 24 quilômetros da incaracterística e fácil capital de Minas, a velha cidade do Borba nos espreita como uma cilada colonial. (Andrade, C. D. [1929] 2011, p. 129).

No texto, nunca são utilizadas as preposições *para* ou *a* quando o narrador faz referência ao deslocamento de Belo Horizonte para/a Sabará. O *de*, nesse caso, indica a origem de onde se parte, como se Sabará fosse o ponto de introdução da viagem pelas cidades históricas de Minas Gerais.

Desde o início, o narrador sente que o passado "dói fisicamente" quando se aproxima dele "com os olhos cheios de presente". Os traços que singularizam a velha cidade ("as linhas, cores e volumes de outrora, tão brutalmente distintos dos de hoje") "ofendem, machucam" a sensibilidade do indivíduo acostumado com o arranjo pré-determinado da moderna capital mineira. No entanto, depois que o choque das "sensibilidades alertas" ("o espanto, o susto, a dor") do viajante se ameniza, elas se transmutam num "sentimento vasto e bom", numa "euforia demorada, envolvente, cândida".

> Esse sentimento alcança a "beatitude do corpo em paz com a alma, da alma que se espreguiça sorrindo dentro do corpo". Tomado pela "sensação de dor feliz acabando em dissolução", o espírito do viajante aceita o convite do mergulho – e a revelação, ou, antes, a sua percepção, instaura de saída a experiência melancólica (possível sinônimo para a "nostalgia das origens" do excerto supracitado) que o acompanha durante muitos momentos do relato:
>
> Por duas vezes Sabará me deu esta sensação de dor feliz acabando em dissolução. Duas vezes operou em mim o sortilégio das cidades mortas de Minas, que são as cidades mais vivas de Minas [...]. E mergulhando na sua paz profunda de ladeiras, igrejas, cemitérios, eu meditava que coisa terrível como encantamento deve ser Ouro Preto.

> E São João del-Rei. E Mariana. E Diamantina. Pois se ali que era o passado ao alcance da mão, o passado acessível, superficial, "de aluvião" como o ouro fácil do rio das Velhas; passado bon marché [módico], com duas ou três figuras de primeiro plano somente, e uma chusma vaga de bandeirantes, emboabas e liberais revolucionários agitando-se sobre o pano de fundo; se ali o prodígio era tão agudo, como seria, meu Deus!, em Diamantina, em São João del-Rei, cidades humanas e ilustres como impérios?
> Sabará vale assim como uma introdução ao passado mineiro. Aos que quiserem dar um mergulho nesse rio de superfície tranquila e de camadas inferiores agitadíssimas, aconselho que visitem e estudem primeiro Sabará. Aquela em que a perspectiva histórica, embora mais acentuada que a perspectiva artística, cede talvez mais facilmente lugar a esta última. (Andrade, C. D. [1929] 2011, p. 130).

São descritas nas primeiras páginas de "Viagem de Sabará" não apenas a estrutura inicial da "Lanterna mágica", ou seja, a disposição dos poemas que indica o deslocamento de Belo Horizonte para Sabará, mas também uma parte do modo operante do mergulho no passado das Minas Gerais que a viagem apresenta. A mudança inesperada do quadro, saída da cidade planejada para a cidade colonial, ocorre em ambos os gêneros. Se atentarmos para "I – Belo Horizonte", vemos que a nova capital não possui as mesmas características de "II – Sabará". Aquela se mostra como uma cidade monótona, lânguida, previsível e desinteressante (os versos "Velha cidade!" e "As árvores tão repetidas" exprimem essas qualidades). Por outro lado, Sabará é o espaço propício para o choque, que desloca o eu lírico no tempo, permitindo-lhe encarar "as coisas mortas, muito mortas" (a "chusma" de personagens que se agitam "sobre o pano de fundo" do relato), o "cheiro de mofo" dos séculos e as "teias de aranha" deixadas pela história.

O deslocamento o faz aceitar o perigoso convite para cair no abismo dos séculos, nessa "cilada colonial" armada pela cidade, tocaia arrebatadora dos seres que desejam ultrapassar a superfície calma da história mineira para adentrar suas camadas inferiores e agitadas. Só que o passado não se encontra no fundo de alguma mina, ele não é ouro de subsolo que precisa ser desencravado, mas se dá a ver pelo contato dos olhos com o que resta do mundo arcaico, ou seja, o contato com os seus resíduos e as suas ruínas em meio à natureza: as imagens do "ouro aluvião" em "Viagem de Sabará" e do rio que "já

viu o Borba" em "II – Sabará" dimensionam uma espécie de introdução, via ciclo do ouro, ao passado e à paisagem que restam no presente.

3 ECOS DA HISTÓRIA E DA NATUREZA

A crônica se inicia após o escritor ter passado pela viagem da qual ele dará detalhes ao longo dos parágrafos. Pode-se dizer que aí são feitas duas viagens: a primeira, a que o leva para a Sabará do presente via memória escrita; e a segunda, a que o arrasta da Sabará do presente até a Sabará do passado. Oscilando entre a crônica e o relato de viagem, marcados menos pela objetividade do que pela intensa relação contemplativa (ou a consideração detida do choque que funda a ordem temporal da dissolução), a cidade é tratada como se o viajante estivesse frente a uma pintura composta de dois planos: o primeiro e o de fundo.

Os elementos artísticos se mostraram como a porta aberta para o passado e para a elaboração da memória narrada: diferentemente das "cidades 'extintas'" de Minas Gerais, como Ouro Preto (designada também pelo antigo topônimo Vila Rica), São João del-Rei ou Diamantina, locais onde se afirma ser "impossível esquecer o elemento histórico que se insinua traiçoeiramente em toda conversa, leitura, mirada, até mesmo nos momentos de gozo estético mais desabalado", Sabará desperta o acesso ao passado devido a certa comoção propiciada pela arte. Se na cidade a perspectiva histórica acaba cedendo lugar à perspectiva artística, é por meio desta visão que o escritor pode cair no abismo dos séculos de um modo peculiar.

Na "Viagem de Sabará", cidade cuja "paz profunda" convida à meditação enquanto o caminhante faz o seu percurso, o viajante encontra

> [...] os lugares históricos e os pseudo-históricos, que a memória vaidosa do povo indica ao viajante boquiaberto (todo viajante é boquiaberto por definição). Mas não são eles [...] que nos despertam a melhor emoção; a melhor emoção, a mais cheia de pudor e a mais profunda, é para certas formas de beleza que o homem e o tempo criaram e vão destruindo de parceria; certas igrejas que envelheceram

> caladas e orgulhosas no seu incomparável silêncio; certos becos; certas ruas tristes e tortas por onde ninguém passa, nem a saudade deste chafariz, com uma cruz e uma data, como um túmulo; a sucessão dos Passos; muros em ruína mesmo, sem literatura, inteiramente acabados; tudo o que no passado não é nem epopeia nem romance nem anedota; o que é arte. (Andrade, C. D. [1929] 2011, p. 132).

Nesse elogio à memória vaidosa, há algo duma grandeza que não mira somente a "história morta e sem sentido, vazia como uma casa imensa", tal qual no verso de "*casa de tiradentes*", de Oswald de Andrade.[2] Ao voltar a sua atenção para as formas, para a relação do homem com a natureza e para os objetos do cotidiano, Drummond afirma que a iniciação ao passado mineiro dá-se por meio dessa "forma de beleza" que "o homem e o tempo criaram e vão destruindo de parceria", compreendida de maneira ampla e nada convencional, dado que as coisas e os lugares são rematados num único substantivo: tudo o que no passado não é passível de contaminar-se pela história, mas que ajuda a ler os resíduos carregados de história, como a natureza e os objetos; aquilo que não é passível de tornar-se literatura narrativa – epopeia (como a Guerra dos Emboabas, por exemplo), romance (a vida de personagens como Borba Gato) ou anedota citadina (as diversas estórias sobre Aleijadinho que estão na boca do povo); mas sim o que é simplesmente arte. Essa tentativa de dar conta duma forma de beleza pronta, completa e gasta, que se dissolve a olhos vistos, é o que encanta o viajante na crônica drummondiana.

Se o narrador reconhece na dissolução um modo de pensar a associação entre tempos, a história será lida pelo viajante através desses óculos, que o fazem não se ater simplesmente à documentação histórico-cultural porque ele a compreende para além do conjunto de fatos ou acontecimentos acumulados em livros. "A arte é curta e a história é longa", diz, a certa altura, o cronista (Andrade, C. D. [1929] 2011, p. 130). A arte é perene e leva o viajante a enxergar o passado de uma forma peculiar, propiciando ao escritor, no instante de traçar o relato, contornar a cilada colonial, ou seja, rodeá-la sem

[2] "A Inconfidência/ No Brasil do ouro/ A história morta/ Sem sentido/ Vazia como a casa imensa/ Maravilhas coloniais nos tetos/ A igreja abandonada/ E o sol sobre muros de laranja/ Na paz do capim" (Andrade, O. [1925] 1974, p. 135-136).

ser vencido pelo tempo e suas "sombras ilustres".[3] Em outras palavras, reparar no presente é reparar naquilo que, de humano e contraditório, persiste, resiste e se adensa quando do encontro com a natureza e as coisas.

* * *

A dois passos da cidade importante
a cidadezinha está calada, entrevada.
(Atrás daquele morro, com vergonha do trem.)

Só as igrejas
só as torres pontudas das igrejas
não brincam de esconder.
O Rio das Velhas lambe as casas velhas,
casas encardidas onde há velhas nas jinelas.
Ruas em pé
pé de moleque
PENÇÃO DE JUAQUINA AGULHA
Quem não subir direito toma vaia...
Bem feito!

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

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

[3] Aliás, mesmo que quisesse, em Sabará as sombras ilustres não são tão imprudentes para "nos assaltar numa esquina da cidade modorrenta, como tenho a impressão que fariam espectros consagrados de outros burgos" (Andrade, [1929] 2011, p. 132). Esse assalto ocorre num outro poema da série, "V – São João del-Rei": "As ruas cheias de mulas-sem-cabeça/ correndo para o Rio das Mortes/ e a cidade paralítica/ no sol/ espiando a sombra dos emboabas/ no encantamento das alfaias." (Andrade, C. D. [1930] 2012, p. 26).

Mas tudo é inexoravelmente colonial:
bancos janelas fechaduras lampiões.
O casario alastra-se na cacunda dos morros,
rebanho dócil pastoreado por igrejas:
a do Carmo – que é toda de pedra,
a Matriz – que é toda de ouro.
Sabará veste com orgulho seus andrajos...
Faz muito bem, cidade teimosa!

Nem Siderúrgica nem Central nem roda manhosa de forde
sacode a modorra de Sabará-buçu.
Pernas morenas de lavadeiras,
tão musculosas que parece foi o Aleijadinho que as esculpiu,
palpitam na água cansada.

O presente vem de mansinho
de repente dá um salto:
cartaz de cinema com fita americana.

E o trem bufando na ponte preta
é um bicho comendo as casas velhas.
(Andrade, C. D. [1930] 2013, p. 22-23)

Uma construção de linguagem relevante na "Lanterna mágica" é aqui reconhecível: a animalização e a antropomorfização das cidades, dos objetos, da natureza e do tempo. Dentre eles, "II – Sabará" é o poema-modelo, cuja localidade é descrita ora como uma cidadezinha calada, entrevada e com vergonha do trem, ora como uma cidade teimosa, que veste com orgulho seus farrapos. Nela, as torres pontudas das igrejas não brincam de se esconder. A água do rio que corre já viu o Borba e está cansada. Os morros têm uma cacunda onde as casas se alastram como um rebanho dócil pastoreado por igrejas. A última sequência de imagens, a do trem bufando na ponte preta, que come, como um bicho, as casas velhas, retoma e fecha o arco aberto pela 1ª estrofe.

A cidadezinha e o trem são os elementos que introduzem o tom de paralisia e de movimento sobre o qual o poema se estrutura, tensionando, de saída, o embate entre a tradição e a modernidade. Não por acaso, o encontro sonoro entre [t], [r] e [e] produz efeitos no 2º e no 3º versos, já que, no interior da cidade en*tre*vada, encontramos

foneticamente parte da palavra *tre*m e, logo, a sua ameaça de atravessamento, que se concretiza nas duas últimas linhas.

Próxima da jovem capital mineira, a Sabará do século XX ainda guarda ares do passado colonial. Imbuída de um sentimento de acuada resistência perante o objeto moderno, a cidadezinha está em silêncio, siderada atrás do morro, imóvel como o eu que a observa à distância. Somente as igrejas com suas "torres pontudas" ostentam, confiantes, seus corpos de pedra.

A arte sacra, como se vê em "Viagem de Sabará", também se sobrepõe a outros elementos do espaço. O olhar para as construções faz com que o viajante atente para as "maravilhosas combinações de planos em que se desenvolve a cidade", ou seja, um espaço composto de igrejas mais indiscretas do que as casas. Por isso a cidade parece, primeiramente, fazer um convite exterior aos olhos do viajante, cuja contemplação faz pensar

> [...] menos nos guerreiros e nos exploradores barbudos que os habitaram, do que na composição sóbria das fachadas, no gosto severo que presidiu à construção dessas moradias, verdadeiras máquinas de habitar [e de rezar, dirá o viajante na nota de rodapé] como duzentos anos depois havia de querer um arquiteto maluco [Le Corbusier]; máquinas primitivas, em que escadarias imensas faziam o papel de rodas supérfluas, porém máquinas e satisfazendo perfeitamente o fim a que se destinavam.(Andrade, C. D. [1929] 2011, p. 131).

Dirigir-se para aquilo que resiste ao tempo afasta o perigo que é abraçar as "sombras ilustres, de que os livros nos relatam as boas e as malas-artes, os heroísmos e os crimes". Ao desprezar a história oficial, o que vale é admirar o estado das coisas que um dia tiveram serventia (seja ela artística ou moral), e não a passagem/ausência dos seres, pois estes são apenas pobres fantasmas da história. Na prosa, o viajante apresenta, ainda, a ideia de que as igrejas eram "verdadeiras máquinas de rezar", porque a "pompa de algumas não indicava preocupação estética, e sim moral; era antes um ardil para atração dos crentes desidiosos e sedução dos incrédulos; exterioridades convidativas de máquina, pois" (Andrade, C. D. [1929] 2011, p. 131-132).

Na 3ª estrofe, a reiteração da palavra "velha" reforça o sentido da tradição e do desgaste natural e humano de Sabará, organizando, com base nessa disseminação da palavra, o discurso do poema. O substantivo próprio "Rio das Velhas" lambe o substantivo concreto "casas", transmitindo-lhes, a partir do nome do rio que atravessa a cidade, uma condição impregnante:

> O Rio das Velhas lambe as casas velhas,
> casas encardidas onde há velhas nas jinelas.

A interação desvela a ambiguidade do gesto metafórico e da atitude contraditória do poeta perante o tempo: a água pode tanto lamber as casas como um animal procede com a sua cria quanto correr pela cidade com brandura. No primeiro caso, o gesto assumiria um estatuto paradoxal, já que o animal assim o faz para limpar a sujeira de seus filhotes, e o rio, pelo contrário, espalha a velhice por onde passa. No segundo, indicaria a fraqueza de seu movimento, deixando transbordar a lentidão de Sabará e a forma terna com que o rio segue pela cidade, como se esta estivesse sendo zelada por ele.

As velhas debruçadas nas "jinelas" arrematam a cena, compondo uma espécie de matriosca de velhices, que vai da boneca mais externa, o rio, à mais interna, as velhas, que já não são simples personagens duma paisagem, mas seres pertencentes à própria arquitetura das casas, presas nesse quadro-janela arcaico, como que numa composição artística há muito sem retoques.

Se em "IV – Itabira" Tutu Caramujo é o personagem enrodilhado e desdobrado do eu-poeta provinciano, "espécie de guardião solitário do sentido, dos antecedentes e das consequências da cena que se desenha à sua volta" (Wisnik, 2018, p. 141), o epíteto de Juaquina Agulha atribui à dona da pensão uma característica exatamente oposta à de Tutu mas idêntica ao formato das torres orgulhosas, retas e elevadas, dando a ver a importância das coisas e dos objetos em convívio com a natureza numa composição vertical e ostensiva que persiste no presente, diferente da "IV – Itabira" em vias de desaparecimento.

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

Da ponte "moderna", possível alusão à construção de cimento armado inaugurada em 1925, substituta da ponte de madeira erguida em 1871 (primeiro elemento, no texto, que mostra a abertura da cidade para o movimento de revitalização), materializa-se o lugar de onde se contempla a cidade. Sobre o Rio das Velhas, elemento natural tratado como uma testemunha da história, o eu começa a "maginar" a mudança do tempo ao mirar a corrente fluvial. A partir da dinâmica imagética destacada pelos dois encavalamentos, abarcam-se tanto questões de ordem concreta (a da cidade observada à distância e a revitalização que acontece de baixo para cima, que começa sobre o rio e avança para a cidade) quanto de ordem abstrata (a relação entre o eu e o tempo).

Se a água ganha um estatuto de testemunha ocular dos acontecimentos (pois ela "já viu o Borba", personagem que equivale, metonimicamente, a acontecimentos históricos e conflitos marcantes da formação do Brasil Colônia, como a descoberta do ouro em Minas Gerais, a Guerra dos Emboabas e a fundação de Sabará), num segundo momento, ela muda de figura a partir de uma sugestiva dupla negação: não a água "que corre" (o Rio das Velhas), "mas a que *não* para *nunca*/ de correr", possível alegoria do tempo líquido em "II – Sabará". Certa unidade de tensões entre o passado e o presente é aí sugerida, indicando que as coisas são fugazes e que nenhuma "substância mortal", como diria Heráclito de Éfeso, pode tocar duas vezes numa mesma condição.

Não seria estranho se lêssemos na estrofe aspectos da experiência melancólica relacionada à perda do "sentimento de correlação" entre o "tempo interior e o movimento das coisas exteriores", designado como uma experiência de assincronia por

Jean Starobinski em seu ensaio sobre a poesia de Baudelaire. Se o crítico reconhece que no poema "O cisne" ["*Le Sygne*"] há não somente uma queixa da lentidão do tempo, mas, sobretudo, uma queixa melancólica em responder ao mundo, "espécie de obstáculo que o imobiliza diante do espetáculo exterior que se acelera vertiginosamente" (Starobinski, 2014, p. 59), o andamento desencontrado entre o tempo do eu e as mudanças na paisagem em "II – Sabará" é acompanhado pela acusação lamentosa, tão cara à experiência melancólica (abertura da 5ª estrofe), acarretando no confronto com o obstáculo e na estratégia crítica elaborada para tentar entender (se isso é possível) como as marcas do tempo ainda estão a impregnar esses "objetos, gestos e resíduos" (Bischof, 2005, p. 78).

> Ai tempo!
> Nem é bom pensar nessas coisas mortas, muito mortas.
> Os séculos cheiram a mofo
> e a história é cheia de teias de aranha.
> Na água suja, barrenta, a canoa deixa um sulco logo apagado.
> Quede os bandeirantes?
> O Borba sumiu,
> Dona Maria Pimenta morreu.[4]

A partir da expressão de lamento, o eu parece fazer a si uma advertência. Aproximar-se do passado é ter de lidar com a natureza que impregna a história: vide o "cheiro de mofo" dos séculos, produto de uma decomposição, e as pegajosas "teias de aranha", fios tecidos para apanhar as coisas das quais ele se alimenta – os bandeirantes, Borba Gato, Dona Maria Pimenta. E essa constatação surge a partir da atualização do tradicional *ubi sunt*, adaptação muito sugestiva, aliás, pois ela é posta coloquialmente numa forma modernista e, ao mesmo tempo, provinciana de questionamento: "*Quede* os bandeirantes?", reflexão que se relaciona não apenas à morte ou à transitoriedade da vida, mas também à trágica história mineira ligada ao ciclo do ouro.

[4] Dos três elementos históricos aqui citados, a personagem Dona Maria Pimenta talvez seja a menos conhecida. Numa crônica intitulada "Viagem de Sabará", o próprio Drummond diz que Maria Pimenta, juntamente com seu marido Jacinto de Sá Benevides, "'troncos de ilustre geração', povoou a infinita solidão de Sabarabuçu" nos seus primórdios (Andrade, [1929] 2011, p. 132).

Na crônica "Viagem de Sabará", após a reprodução literal dum ex-voto inscrito na Igreja Nossa Senhora do Ó, o narrador passa por uma experiência literária muito próxima daquela que aconteceu no poema. Esse é o momento mais lírico no interior da narrativa. Imiscuindo-se, lentamente, aos "bons tempos de 1700 e pouco, em que todo mundo ia beber água no chafariz do Kakende", é como se o personagem conseguisse acessar não apenas os "tempos heroicos e barulhentos" da cidade, mas também os seus "tempos de milagre".

De um ponto não especificado no espaço, o narrador observa as quatro estradas que atravessam a cidade: uma ao norte, uma a oeste e duas ao sul. Estas últimas cortavam a "Sabarabuçu na ponte do João Velho e na ponte pequena; a do oeste dava para o rio das Velhas, e quem aí passasse veria da ponte grande as últimas canoas paulistas sulcando melancólicas o Uaimi-i de que o ouro ia desertando." A história da região vai sendo, pois, deslindada. A canoa corta e costura o passado, o presente e o futuro. Além disso, é o canoeiro que faz a ponte entre os "de lá" e os "de cá", como nos mitos e lendas em que um indivíduo carrega as almas mortas para o além-túmulo. Nas mãos desse outro viajante, evoca-se a jornada da existência humana inserida nesse contexto por meio da saída das pepitas de ouro. Com essa deserção, resta apenas um traço deixado pela canoa, que desaparece tão logo a água barrenta o engole. Assim, forma-se a imagem fugaz da qual o cronista e o poeta recolhem uma lição melancólica: lidar com o tempo é lidar, também, com o indistinguível, os fantasmas que habitam o rio (o tempo) e desaparecem sem deixar rastros.

Diante da água suja (seria essa sujeira uma metáfora para as manchas do passado violento de Sabará?), o cronista e o poeta condensam numa imagem singular um mesmo núcleo temático, ou seja, o trágico desaparecimento das coisas e dos seres, constatando que nada mais pode ser feito quando se está frente àquilo que se desintegrou e que foi carregado para o outro lado.[5]

[5] Eis o processo de naturalização da história (Benjamin, [1928] 2011) ligada ao declínio e ao aspecto histórico de formação do Brasil, outra característica da poética drummondiana (Bischof, 2005).

Na crônica, após a predação do rio, os "personagens ilustres" mudam a sua estratégia extorsiva:

> A mineração "a lume d'água" cedia lugar à mineração em terra firme, muito mais penosa mas já praticada com êxito pelo português teimoso e absorvente. Pelos quatro caminhos circula uma turba colorida de frades, milicianos, mascates e negros, muitos negros, cinco mil negros, que sofrem e se multiplicam através da comarca do rio das Velhas. (Andrade, C. D. [1929] 2011, p. 137-138).

Nesse instante em que a exploração do rio cede lugar à exploração da terra e dos corpos negros, como é sutil a passagem temporal na crônica: de um passado "maginado" para um passado "vivenciado", os verbos, antes nas formas de pretérito, são, de repente, conjugados no presente histórico. A partir disso, o viajante "cai" nas armadilhas de Sabará e vivencia cenas dum passado relacionadas ao sofrimento dos indivíduos escravizados.

> Os dias passam-se em rudes trabalhos para uns, caçadas para outros, as noites em orgias para todos, sendo o elemento religioso o mais debochado, como em todas as Minas Gerais. A vila turbulenta exige extremos de policiamento: dois regimentos de cavalaria levantam poeira do chão, intimidando os desordeiros e ladrões; vinte companhias de ordenança, constituídas de homens brancos, onze de homens pardos e sete de homens pretos completam o ambiente marcial; não esquecer que Sabará é excelente ponto estratégico, e ninguém melhor do que Manuel Nunes Viana mostrou saber disso; os governadores que se sucedem, transmitindo-se as dificuldades, mantêm o aparato bélico que lhes é de tanto proveito na pacificação dos ânimos eternamente revoltados: "esta gente tão desobediente", escreve ao rei o conde de Assumar; "estas gentes que por caminho nenhum se podem governar"; "uma canalha tão indômita", insiste o santo inquisidor de Vila Rica, propondo a Sua Majestade, entre outras coisas amáveis, que a todo negro fugido se corte a perna direita e se adapte uma de pau.
> ... foi-se lenta a penúltima canoa; a última desce agora o rio seco, rumo de Santa Luzia ou da história mineira (ninguém sabe, nem o canoeiro); foram-se os portugueses, os baianos, os paulistas, os legalistas e os rebeldes de 1842; "as pedras de Sião choram amargamente na noite…"; quem disse? Nada chora em Sabará; tudo é sério e composto, tudo é digno; uma atitude descabelada como a do

> profeta Jeremias causaria escândalo aos discretos e orgulhosos habitantes da cidade. (Andrade, C. D. [1929] 2011, p. 138).

Retornando para a 6ª estrofe de "II – Sabará", o eu volta os olhos para a cidade. Esta, mesmo que tomada pela velhice, dá indícios de que ali tudo resiste porque possui uma qualidade: a de ser inexoravelmente colonial. Depois de abandonar o espelho opaco que é o rio, ocorre uma inversão no poema, em que o baixo (o rio) ganha ares metafísicos e, por isso mesmo, inatingíveis, e o alto (a cidade) pode ainda garantir um encontro com o passado através da materialidade que resta no espaço, os objetos e as construções, porque estes se esfacelam enquanto recusam a sua total desaparição.

> Mas tudo é inexoravelmente colonial:
> bancos janelas fechaduras lampiões.
> O casario alastra-se na cacunda dos morros,
> rebanho dócil pastoreado por igrejas:
> a do Carmo – que é toda de pedra,
> a Matriz – que é toda de ouro.
> Sabará veste com orgulho seus andrajos...
> Faz muito bem, cidade teimosa!

Diferentemente do rio, a rede metonímica de objetos encadeados sem vírgulas aponta para as testemunhas concretas da passagem temporal, coisas que acumulam resíduos. Nas protuberâncias do corpo envelhecido dos morros, o casario, que também sofre os efeitos decadentes do tempo, espalha-se e se distribui como ovelhas vistas à distância, animais dóceis, submissos e curvados diante de seus pastores, as igrejas de pedra e ouro.

A imagem comporta uma dupla leitura: além de mostrar a disposição das casas, o animal adianta um elemento-chave da estrofe, o catolicismo, culminando numa construção simbólica que dá a forte carga sócio-histórica das tradições católica e mineradora da região. As igrejas são a síntese do passado de Sabará, farrapos do cuidado pastoral com os quais a teimosa cidade veste-se com orgulho. No verso "Faz muito bem, cidade teimosa!", ao dirigir-se à Sabará, a tradição ganha um sinal positivo,

tornando-se um modelo de resistência artística às ameaças da modernidade. A próxima estrofe

> Nem Siderúrgica nem Central nem roda manhosa de forde
> sacode a modorra de Sabará-buçu.

reforça essa ideia, pois nenhum elemento do progresso industrial, aparentemente, consegue tirar a cidade (referida através do antigo nome colonial, Sabará-buçu, ou Serra resplandecente) de sua modorra secular. Mesmo com a presença da siderúrgica ou do automóvel, a cidade, aos olhos do eu-poeta, se orgulha de resistir à mudança vestida com seus andrajos.

A comparação com a crônica leva a perceber que o narrador também pensa na passagem das recordações da idade do ouro (mineração colonial) para a das certezas da idade do ferro (mineração moderna). A presença da Siderúrgica Belgo-Mineira, por exemplo, traz para o texto o elemento modernizador da paisagem: "esta usina é como um direto no queixo dos saudosistas", reatualização do orgulho dos sabarenses.

Quando nos aproximamos dos versos finais de "II – Sabará", vemos que os mais variados personagens do passado, esses remotos reflexos da história, buscaram, em certo momento, fazer do poema e do relato um esqueleto para, neles, caminhar em suas estruturas – vide, por exemplo, os bandeirantes, o Borba, Dona Maria Pimenta. As tentativas, no entanto, foram todas frustradas. Apenas a arte e a natureza conseguem alcançar tal feito: projetados nas lâminas dessa lanterna mágica empoeirada, as ruínas e os resíduos, sejam eles naturais, sejam sociais, são os elementos que expõem as "disparidades e incongruências que foram objetos do modernismo literário, quando aborda a atualidade, muitas vezes sedutora, das circunstâncias pré-modernas em meio aos processos modernizantes" (Wisnik, 2018, p. 81-82).

Em ambos os gêneros, realidade e memória se conjugam, estabelecendo, por meio da metáfora da "lanterna mágica", uma correspondência entre a morte lenta da cidade e a chegada abrupta dum "novo" progresso.

> Mais do que tema, [...] arcaísmo e modernidade enfeixam a forma do poema [drummondiano de *Alguma Poesia*], como se pode perceber

> tanto nos recursos de vanguarda associados a um tipo arcaico de romantismo sentimental quanto na construção rítmica dos versos dos poemas, que ora se estendem livres pelas estrofes, ora se regulam por métricas românticas e mais populares, ora se fraturam, confundindo verso livre e metrificação. (Pilati, 2022, p. 19).

Se a paisagem mineira é assaltada pelos índices da modernidade, como é o caso do trem e do cinema, o Rio das Velhas torna-se uma metáfora sentimental para esse "imaginário banhado no passado" (Wisnik, 2018, p. 277) – uma metáfora que é, também, resistência encantatória aos obstáculos que o mundo impõe à medida que ele avança

Referências

Andrade, Carlos Drummond de. (1930) **Alguma poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
Andrade, Carlos Drummond de. (1944) **Confissões de Minas.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.
Andrade, Oswald de. (1925) Pau-brasil. In: Andrade, Oswald. **Poesias reunidas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. p. 65-152.
Benjamin, Walter. (1928) **Origem do drama barroco alemão.** Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
Bischof, Betina. **Razão da recusa.** São Paulo: Nankin, 2005.
Candido, Antonio. (1984) Drummond, prosador. In: Candido, Antonio. **Recortes.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 13-23.
Camilo, Vagner. **Drummond:** da Rosa do Povo à Rosa das Trevas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
Combe, Dominique. (1996) A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução de Vagner Camilo. **Revista USP,** n. 84, 2010, p. 113-128.
Gledson, John. (1981) **Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade.** São Paulo: e-galáxia, 2018. *E-book*.
Kayser, Wolfgang. (1948) **Interpretación y análisis de la obra literária.** Traducción: Maria D. Mouton y García Yebra. Madrid: Gredos, 1970.
Lafetá, João Luís. Leitura de "Campo de Flores". **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros,** n. 11, 1972, p. 113-124.
Lafetá, João Luís. O motivo do olhar em **Alguma Poesia** e **Brejo das Almas**. In: Lafetá, João Luiz. **A dimensão da noite:** e outros ensaios. São Paulo: 34, 2004. p. 414-420.
Pilati, Alexandre. Um lírico cismado e moderno. *Princípios,* v. 41, n. 163, 2022, p. 187-207.
Rosenfeld, Anatol. (1965) **O Teatro Épico.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

Starobinski, Jean. (1989) **A melancolia diante do espelho:** três leituras de Baudelaire. São Paulo: 34, 2014.
Süssekind, Flora. Curva curva curva. Estratégia narrativa e forma poética em Drummond. **Poesia Sempre,** n. 18, set. 2004, p. 162-195.
Wisnik, José Miguel. **Maquinação do mundo.** Drummond e a Mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Recebido em: 23/06/2026
Aceito em: 07/09/2026