CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Gláucia Maria de Carvalho Cota

COM A PALAVRA, CARLOS:
figurações da técnica na poesia drummondiana

Belo Horizonte
2020

Gláucia Maria de Carvalho Cota

COM A PALAVRA, CARLOS:
figurações da técnica na poesia drummondiana

Tese apresentada à Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação do Programa de Doutoramento em Estudos de Linguagens do CEFET/MG, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens.

Área de concentração: Tecnologias e Processos Discursivos

Linha de pesquisa: Literatura, Cultura e Tecnologia

Orientador: Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho

Belo Horizonte
2020

Cota, Gláucia Maria de Carvalho.
C843c Com a palavra, Carlos : figurações da técnica na poesia drummondiana / Gláucia Maria de Carvalho Cota. – 2020.
167 f.
Orientador: João Batista Santiago Sobrinho

Tese (Doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2020.
Bibliografia.

1. Poesia - Escrita - Técnica. 2. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987 - Poesia. 3. Filosofia. I. Sobrinho, João Batista Santiago. II. Título.

CDD: 869.109

Ficha elaborada pela Biblioteca - Campus I – CEFET-MG
Bibliotecário: Wagner Oliveira Braga CRB6 - 3261

Gláucia Maria de Carvalho Cota

COM A PALAVRA, CARLOS:
figurações da técnica na poesia drummondiana

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, em 7 de dezembro de 2020, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens, e submetida à Banca Examinadora constituída pelos professores

_____

Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho – CEFET/MG – Orientador

_____

Profa. Dra. Mirian Sousa Alves – CEFET-MG

_____

Profa. Dra. Olga Valeska Soares Coelho – CEFET-MG

_____

Prof. Dr. Guilherme Trielli Ribeiro – UFMG

_____

Prof. Dr. Rafael Lovisi Prado – UFOP

À Luana, filha, amiga, interlocutora nesta e em tantas outras leituras.

AGRADEÇO

Ao João Batista Santiago Sobrinho,

por incumbir-se de me acompanhar nesta viagem – eu dirigi a máquina, ele me mostrou a importância de apreciar a paisagem.

À Suzana Lanna Burnier Coelho,

que me encoraja a viajar pelos meandros do conhecimento.

É possível que sintamos uma grande lassidão, uma fadiga que poderia bastar para definir nossa modernidade: mas a sensibilidade ao intolerável, esse afeto que nos deixa paradoxalmente sem afeto, desafetados, desarmados diante das situações elementares, impotentes em face da universal ascensão dos clichês, constitui uma emergência positiva no sentido menos moral da palavra, a emergência de alguma coisa que não existia antes e que induz uma nova imagem do pensamento.

(Gilles Deleuze)

RESUMO

O que se busca nesta pesquisa é pensar a técnica – o signo – em sua potência constitutiva e seus desdobramentos, considerando sua complexa multiplicidade, seus mecanismos de controle, de hegemonia e de apropriação. O exame se fará por um viés filosófico transcendental, a partir da análise de poemas que ora anunciam, ora denunciam um mundo de complexos aparatos tecnológicos, os quais ressignificam as linguagens e os comportamentos e dão novas formas à cultura. Nossa questão problemática fundamental é estudar como o desenvolvimento acelerado e o advento de novas técnicas se manifestam na escritura de Carlos Drummond de Andrade, poeta de leitura essencial para a compreensão das forças no século XX e do ideário da modernidade. A esse propósito soma-se, portanto, o de investigar a relação da poesia drummondiana com seu tempo e seu contexto: as interpretações que tece Drummond sobre o que observa e vivencia. Sua escolha de palavras para falar das mudanças verificadas e o tom que dá aos seus poemas fazem do escritor itabirano um tipo especial de espectador da época, capaz de anunciar e analisar criticamente o porvir. Sendo assim, aspiramos a explorar a lírica drummondiana, articulando-a com a escalada da técnica e ressaltando a dimensão antecipatória das maquinações elencadas pelo poeta. Embora a arte não suporte outra composição senão a estética e, assim, o plano de criação esteja sempre em foco, não se trata, aqui, de fazermos um estudo sobre a técnica poética, mas da problematização, pela voz de Drummond – poeta e personagem –, de um século assinalado pelo uso acelerado de tecnologias continuamente aperfeiçoadas e por seus desdobramentos.

Palavras-chave: técnica; poesia drummondiana; filosofia; técnica-arte.

ABSTRACT

In this research, we aim to think about the technique – as a sign – in its constitutive power and its unfoldings, considering its complex multiplicity, its mechanisms of control, hegemony and appropriation. The examination will be carried out through a transcendental philosophical bias, based on the analysis of poems that sometimes announce, sometimes denunciate a world of complex technological devices, which confer new meanings to languages and behaviors and give new forms to culture. Our main question is to study how the accelerated development and the advent of new techniques are shown in Carlos Drummond de Andrade's – a poet that is essential to read to understand the 20th century's forces and the ideas of modernity – writing. To this purpose we add that of investigating the link between Drummond's poetry and its time and context: how Drummond interprets what he observes and experiences. His choice of words to talk about the verified changes and the tone he gives to his poems make him a special type of spectator of that time, able to announce and to critically analyze what was coming. Therefore, we aspire to explore Drummond's poetry, articulating it with the escalation of technique and highlighting the anticipatory dimension of the machinations, listed by the poet. Although art does not support other composition than aesthetics and so the creative plan is always on focus, we do not deal here with the technique of poetry, but with the way Drummond – poet and character – approaches a century marked by the accelerated use of continuously improved technologies and their unfoldings.

Keywords: technique; Drummond's poetry; philosophy; technique-art.

RÉSUMÉ

L'objet de cette recherche est de penser la technique - le signe - dans son potentiel constitutif et ses déploiements, tout en considérant sa multiplicité complexe, ses mécanismes de contrôle, d'hégémonie et d´appropriation. L'étude se déroulera par les voies de la philosophie transcendantale, à partir d'analyses de poèmes, qui tantôt annoncent, tantôt dénoncent un monde d'appareils technologiques complexes, ressignifiants des langages et des comportements et donnant de nouvelles formes à la culture. Notre question et problématique fondamentale est d'étudier comment le développement accéléré et l'avènement de nouvelles techniques se manifestent dans l'écriture de Carlos Drummond de Andrade, poète, dont la lecture est essentielle pour la compréhension des forces au XXème siècle et du concept de modernité. A cet objectif s'additionne, par conséquent, celui d'enquêter la relation entre la poésie de Carlos Drummond de Andrade et son temps dans son propre contexte : les interprétations que tisse Drummond sur ce qu'il observe et vit. Son choix de mots pour parler des changements constatés et le ton qu'il donne à ses poèmes, font de cet écrivain de la ville de Itabira, une sorte de spectateur particulier de l'époque, capable d'annoncer et d'analyser l´avenir. De ce fait, nous visons à explorer la lyrique de cet auteur, en s'articulant avec l'ascension de la technique et faisant ressortir la dimension anticipative des machinations, listées par l'auteur lui-même. Bien que l'art ne supporte une autre composition sinon l'esthétique et, ainsi, le plan de création soit toujours le focus, il ne s'agit pas, ici, de faire une étude sur la technique poétique, mais de problématiser, par la voix de Drummond - poète et personnage - un siècle marqué par l'utilisation accélérée des technologies, continuellement perfectionnées, et pour ses déploiements.

Mots-clés : technique; poésie drummondienne, philosophie, technique-art.

SUMÁRIO

1 LITERATURA, CULTURA E TECNOLOGIA 12

2 AGENCIAMENTOS DO SÉCULO XX 18

2.1 No caminho, a técnica 18

2.2 Do início do século XX 26

2.3 Da produção artística e industrial brasileira 33

3 NO TREM DA VIDA: TÉCNICA NA POESIA DRUMMONDIANA 42

PARTE I – Drummond, o poeta na primeira metade do século XX 42

1930. Alguma poesia 42

1934. Brejo das Almas 55

1940. Sentimento do mundo 66

1942. José 75

1945. A Rosa do povo 80

1948. Novos poemas 83

Fim da parte I 85

PARTE II – Drummond, o poeta na segunda metade do século XX 86

1951. Claro enigma 86

1952. Viola de bolso 94

1954. Fazendeiro do ar 96

1958. A vida passada a limpo 98

1962. Lição de coisas 103

1967. Versiprosa 109

1968. A falta que ama 114

1973. As impurezas do branco 117

1977. Discurso de primavera e algumas sombras 125

1968.1973.1979 Boitempo 128

1980. A paixão medida 139

1984. Corpo 144

1985. Amar se aprende amando 149

CONSIDERAÇÕES FINAIS 156

REFERÊNCIAS 161

1 LITERATURA, CULTURA E TECNOLOGIA

> Mas a arte, a ciência, a filosofia exigem mais: traçam planos sobre o caos. [...] A filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e mergulhemos no caos. Só o venceremos a este preço.
>
> (Gilles Deleuze)[1]

> Todo abismo é navegável a barquinhos de papel.
>
> (Guimarães Rosa)[2]

Propomos aqui uma leitura da poesia de Carlos Drummond de Andrade, com enfoque no que enuncia e anuncia sobre as inovações tecnológicas da modernidade. Instigam-nos as imbricações entre poesia e técnica, a partir das quais pretendemos assinalar e discutir as percepções que o poeta, vendo-se diante do fluxo crescente de informações e das transformações do mundo contemporâneo enleado à tecnologia, não deixa de registrar.

Trata-se de um exercício crítico sobre o texto de Carlos Drummond de Andrade, poeta de leitura essencial para a compreensão da literatura do século XX no Brasil. Sublinhamos, contudo, que não se trata de um estudo sobre a técnica poética, mas da problematização, pela voz de Drummond, do processo civilizatório de um século assinalado pelo uso de tecnologias continuamente aperfeiçoadas e de seus desdobramentos. Intentamos analisar seus versos a partir do registro que eles carregam sobre a técnica e ressaltar as interligações desta com a palavra poética. Acreditamos que esse aspecto estendido, aberto, do território literário poético drummondiano é o que o torna contemporâneo.

---

[1] Cf.: *O que é a filosofia?* (DELEUZE, 2013, p. 238).

[2] Cf.: Desenredo, *in: Tutameia* – Terceiras estórias (ROSA, 2009, p. 72).

Apesar de nos referirmos à ideia de "modernidade" nos poemas drummondianos, o que nos interessa é o tempo poético – tempo não cronológico –, expressão da contemporaneidade em sua postura problemática. Aquilo de que a poesia de Drummond trata excede o moderno.

O sentido de técnica, neste trabalho, está atrelado sobretudo à ciência régia, ou ciência do Estado, aliada portentosa do capital, que reproduz círculos imperiais, reprimindo as ciências menores e nômades, que têm características próprias e que se desenvolvem segundo um conjunto mais sensível de procedimentos, por exemplo, com respeito à natureza.[3] É necessário, porém, esclarecer que não se deve reduzir a técnica a uma aplicação da ciência:

> [...] quando na verdade ela é essência da ciência. Não porque sem a técnica não seria possível nenhuma pesquisa científica, mas porque a ciência não olha o mundo para contemplá-lo, mas para manipulá-lo, transformá-lo. O olhar científico possui logo intenção técnica que o configura, qualifica e direciona para a manipulabilidade (GALIMBERT, 2015, p. 7).

A relevância deste trabalho está em identificar, na poesia drummondiana, uma relação controversa com a técnica, ressaltando a dimensão despótica desta última. Nessa perspectiva, a obra poética de Drummond comporta-se como uma máquina de guerra – um devir guerreiro que se interpõe à ordem dominante –; seus versos produzem linhas de fuga[4] que favorecem a exterioridade em relação aos territórios estriados[5] da máquina despótica.

---

[3] "As duas ciências (ciência nômade e ciência de Estado) diferem pelo modo de formalização, e a ciência de Estado [...] só retém da ciência nômade aquilo de que pode apropriar-se, e do resto faz um conjunto de receitas estritamente limitadas, sem estatuto verdadeiramente científico, ou simplesmente o reprime e o proíbe" (DELEUZE; GUATTARI, 2017c, p. 28).

[4] "Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização, de desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura" (DELEUZE; GUATTARI, 2019a, p. 18).

[5] "O espaço estriado é um espaço homogêneo – seus sulcos permitem que o fluxo escoe por todos as partes e em todas as direções, tornando-o homogêneo – em absoluto é um estado liso, este sua forma contrária" (DELEUZE; GUATTARI, 2017c, p. 39).

É no traçado das linhas de fuga que ocorre a desestratificação, a heterogeneização do pensamento. O espaço estriado cria o fluxo formalizador que se transmite a toda parte; a linha de fuga, por sua vez, é a força extrínseca que pode retardar ou interromper esse fluxo, criando um espaço liso, aberto, onde o fluxo não se distribui linearmente e escapa à reprodução, à subordinação (DELEUZE; GUATTARI, 2017c, 16-29).

A poesia, lugar de fluxo, de liberdade, instala-se fora; observe-se, contudo, que a aplicação da palavra fora não por ser entendida como sinônimo de externa ou como o que advém de fora para dentro, mas, sim, deve ser compreendida como um campo de força que chega e se instaura na dobra: do lado de dentro do pensamento, na tessitura dos enunciados que constituem as linguagens e que se coloca, não obstante as relações de poder que se impõem, nas formações discursivas - produzindo um espaço liso em meio aos espaços estriados da técnica, causando possíveis rupturas, que emanam novas possibilidades. A técnica, por sua vez, comporta-se como uma máquina despótica: a máquina despótica impõe seu poder, mobiliza, requisita e subjuga todos os fluxos para seu próprio consumo (DELEUZE; GUATTARI, 2017d, p. 255-260).

A exterioridade é a condição de se estar fora e, ainda que, em certas circunstâncias, se confunda com a forma de interioridade pela qual habitualmente aprendemos a pensar, afirma sua irredutibilidade aos aparelhos do Estado, como se lê:

> A forma de exterioridade da máquina de guerra faz com que esta só exista nas suas próprias metamorfoses; ela existe tanto em uma inovação industrial como numa invenção tecnológica, num circuito comercial, numa criação religiosa, em todos esses fluxos e correntes que não se deixam apropriar pelos Estados senão secundariamente (DELEUZE; GUATTARI, 2017c, p. 25).

Em sua potência inventiva e desagregadora da ordem estatal, sob todos os aspectos, "[...] a máquina de guerra é de uma outra espécie, de uma outra natureza, de uma outra origem que o aparelho de Estado" (DELEUZE; GUATTARI, 2017c, p. 13).

Na medida em que não somente uma parte se encontra dentro do todo, mas o todo se encontra na parte, oportunizando uma visão complexa que considera o todo e as partes simultaneamente (MORIN, 2002), podemos, ainda, nos valer da poesia de Carlos Drummond de Andrade para compreender o contexto no qual ela se insere e que, seguramente, nela está inserido – embora, como já dissemos, a poesia drummondiana ultrapasse tudo isso e conserve-se contemporânea. Para tal, reveste esta pesquisa um viés filosófico transcendental, que compreende uma perspectiva crítica em que a "[...] imanência é oriunda das fronteiras do sujeito [...] uma experiência levada ao seu limite, confrontada com aquilo que a solicita em sua potência exclusiva e própria" (ZOURABICHILI, 2009, p. 55). O campo transcendental "[...] se distingue da experiência, na medida em que não remete a um objeto nem pertence a um sujeito (representação empírica)" (DELEUZE, 2002, p. 10); dessa forma, a experiência real supera a recognição e se transforma em criação.

Drummond construiu percepções para os acontecimentos e se debruçou sobre diversos contornos da modernidade, inclusive as tramas da técnica no Brasil, no que pretendemos adentrar, para exprimir, problematicamente, o traço rizomático[6] da técnica ou da máquina despótica na poesia drummondiana.

Ao objetivo fundamental da pesquisa – o de analisar e interpretar como o desenvolvimento acelerado e o advento das novas técnicas manifestam-se problematicamente na escritura de Carlos Drummond –, somam-se outros propósitos, quais sejam: investigar a relação da poesia drummondiana com seu tempo; analisar criticamente as impressões que Drummond registra sobre a modernidade e a técnica; problematizar o diálogo técnica-arte; contribuir com a produção teórica e crítica sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade, discutindo suas relações com a técnica,

---

[6] "O rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza [...]. Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças (DELEUZE; GUATTARI, 2019a, p. 43). Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*" (*ibid*, p. 49).

aspecto relevante, mas pouco trabalhado de sua produção; assinalar aspectos da atualidade, consubstanciados pela marcha da técnica entoada por Drummond.

O *corpus* da pesquisa são poemas de Carlos Drummond de Andrade que fazem menção à técnica, analisados, em princípio, na ordem cronológica de publicação dos livros em que se inserem.[7] Sempre que necessário, entretanto, faremos regressões ou progressões temporais, recorrendo a obras de outros momentos, no intuito de esclarecer as relações entre o texto poético e a técnica.

Para dar conta do desafio proposto, realizamos uma extensa revisão bibliográfica de críticos e pesquisadores que analisam a obra de Drummond, de teóricos da literatura, assim como de estudiosos sobre a técnica, a tecnologia e seus aparatos, em especial Gilles Deleuze;[8] em todos buscamos os conceitos e pensamentos que sustentam esta investigação.

Este estudo se enquadra na categoria descritiva, na taxonomia sugerida por Vergara (2000), pois visa a descrever mundos possíveis na poesia drummondiana, por meio da exploração analítica de seus poemas. Quanto aos procedimentos, trata-se de uma pesquisa bibliográfica, já que a fundamentação teórica do trabalho leva em conta a investigação sobre técnica, com uso de material publicado em diferentes mídias, que tenham comprovado valor na construção social de conhecimento sobre o tema.

Esta tese estrutura-se em quatro capítulos; o primeiro e o segundo, teóricos, delineiam os caminhos da viagem e a bagagem que levaremos neste percurso. São trazidos conceitos indispensáveis para o diálogo técnica-arte; contam-se, entre suas principais abordagens, o panorama do Brasil do século XX, a territorialização massiva da técnica no país de Drummond, as produções artísticas brasileiras na modernidade.

---

[7] Os poemas que integram o *corpus* de análise estão publicados na seguinte edição: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

[8] Embora alguns fundamentos teóricos coloquem em lados opostos as filosofias de Gilles Deleuze e Martin Heidegger, dispomos, nesta investigação – por serem ambos críticos da técnica e sem desconsiderar a linha divisória entre um e outro –, também dos conceitos de Heidegger, a começar pelo próprio conceito de "técnica" do qual trataremos ao longo deste estudo.

O capítulo terceiro, de leitura poética cerrada, apresenta-se subdividido: na Parte I, o foco está sobre os poemas que, na primeira metade do século XX, apontam, de alguma maneira, para a técnica, descortinando seus aspectos mais significativos, sob o olhar que Drummond lança sobre o próprio tempo-espaço. Na Parte II, enveredamos pelos livros escritos/publicados na segunda metade do século, dando sequência ao mesmo objetivo, acompanhando a conversa do poeta com contexto tão copioso para a expansão do aparato técnico.

Nas Considerações Finais desta tese, alinhavamos os caminhos do discurso poético drummondiano pela técnica, no Brasil do século XX aos rumos que ela aponta no mundo contemporâneo.

2 AGENCIAMENTOS DO SÉCULO XX

> Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples/ Se quer fumar um charuto aperte um botão. / Paletós abotoam-se por eletricidade./ Amor se faz pelo sem-fio./ Não precisa estômago para a digestão [...].
>
> (Carlos Drummond de Andrade)[9]

2.1 No caminho, a técnica

No compasso da arte e da filosofia, no caminho múltiplo dos registros literários traçados sob o olhar do poeta, penetramos na poesia de Carlos Drummond de Andrade, "aclarando" – como aclarar um claro enigma - como foram se constituindo, no decorrer do século XX, do Brasil agrário até o Brasil industrializado e tecnológico, as apropriações da técnica.

A dimensão filosófica na poesia drummondiana nos levou ao plano imanência e ao plano de composição em modos deleuze-guattarianos, pensadores cujo diálogo com artes e com a literatura é inegável. O plano de imanência é "a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento..." (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 47). A filosofia traça um plano de imanência "que leva até o infinito acontecimentos ou conceitos consistentes, sob a ação de personagens conceituais"(p. 233). A arte traça um plano de composição "que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas" (p. 233). Na obra poética de Drummond transitam, em uma espécie de deslizamento, entidades ficcionais: a figura estética - da literatura, e o personagem conceitual - inventados pela filosofia, os personagens conceituais, "verdadeiros agentes de enunciação"[10], criam movimentos que delineiam o plano de imanência e intervêm na

---

[9] Cf.: O sobrevivente, *in*: *Alguma poesia* (ANDRADE, 2006, p. 26).

[10] Partindo da concepção de Deleuze e Guattari, não existe enunciação individual e sim agente coletivo de enunciação: "[...] a enunciação remete, por si mesma, aos agenciamentos coletivos [...]. É o agenciamento que explica todas as vozes presentes em uma voz" (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 18-19)

criação de conceitos (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 78-79). Assim, nos trilhos da filosofia deleuze-guattariana, quando falamos do Drummond poeta, mesmo que neste trabalho tenhamos privilegiado o uso da expressão 'figura estética', estamos sempre a dizer da instauração do personagem conceitual ou da figura estética, já que "[...] entidades de um acabam habitando certas extensões do outro" (PACHECO, 2013, p.76).

É nas potências de afectos e perceptos que vimos surgir em Drummond, na experiência sensível dos 85 anos que viveu, o personagem conceitual – o eu-lírico, o sujeito poético de uma filosofia; ou a figura estética – "[...] que opera em um plano de composição oriundo da arte" (PACHECO, 2013, p. 75), e sob o qual os afectos e perceptos se dão. Diz-se dos perceptos e afectos que são o que ultrapassa o vivido, o que, extraído de um bloco de sensações, conserva-se e é posto para fora[11] em alguma forma de linguagem (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 193-196).

Drummond, no balanço do século a partir do qual escreve, século que emerge impregnado pela ideia de "progresso",[12] põe em pauta a mola propulsora da modernidade – quando a própria técnica se transforma em técnica moderna, ao superar sua funcionalidade instrumental instalada em diferentes aspectos da vida. O poeta traz para as letras o espaço técnico que se anuncia na modernidade de uma forma completamente nova, na complexidade do seu uso, na dinâmica que impõe, na territorialização e desterritorialização[13] dos espaços.

Para falar de técnica, adotamos, à luz da filosofia deleuziana, a noção de signo. "O signo surge em um campo de representação, isto é, de significações explícitas ou de objetos reconhecidos, implicando o heterogêneo, aquilo que escapa de direito à

---

[11] Para Deleuze, nas palavras de Zourabichvili (2016, p. 38-46), afirmar o fora é considerar que nesse fora há uma relação íntima com o que o pensamento interioriza e com sua capacidade e condição de conexão com a exterioridade.

[12] Palavra essa que hoje desperta desconfiança e que, de nenhuma maneira, deve remeter à evolução contínua ou à ideia da progressão ininterrupta. Neste trabalho, apresentamos a palavra "progresso" sempre entre aspas, assinalando que compactuamos com Benjamin (2016, p. 17): "a crítica da ideia dessa progressão tem de ser a base da crítica da própria ideia de progresso".

[13] Na concepção deleuze-guattariana, o território, que é objeto e conceito, desterritorializa-se e reterritorializa-se no devir, isto é, confrontado com o advento de novos estados, repensa-se e refunda-se.

representação"[14] (ZOURABICHVILI, 2016, p. 65). O signo é sempre uma multiplicidade, é aquilo que, por intermédio de alguma violência, produz o pensar, isto é, a criação. Podemos afirmar que o poeta, diante dos agenciamentos da técnica, cria seu território.

> O que nos força a pensar é o signo. [...]. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural, é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violente o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas (DELEUZE, 2006, p. 91).

Assim, compreendemos que o signo é que produz o movimento que leva à criação, ao invocar o que se distingue, o que as formas fixas não comportam.

A concepção de técnica assenta-se, inicialmente, conforme Heidegger, sobre sua dimensão instrumental.[15] Heidegger, entretanto, nos mostra que técnica, sendo meio para um fim, é, sobretudo, uma "forma de descobrimento e desencobrimento" (HEIDDEGER, 2018, p. 18) que "[...] desencobre o que não se produz a si mesmo e ainda não se dá e propõe, podendo assim apresentar-se e sair". Tal como a técnica mais antiga, também a técnica moderna é desencobrimento, entretanto, um desencobrimento explorador, que se assegura de controle e que não se limita ao fazer humano: "[...] basta perceber, sem preconceitos, o apelo que já sempre reivindica o homem, de maneira tão decisiva, que, somente neste apelo ele pode vir a ser homem" (HEIDDEGER, 2018, p. 22). A técnica moderna forma um amálgama que alicerça os paradigmas da modernidade no âmbito do trabalho, da política, da economia, da cultura; pensamos e dispomo-nos no mundo tecnicamente.

---

[14] A representação produz uma imagem de identidade que compreende o diferente – aquilo que não é, como também o idêntico – que pode ser o idêntico, ele mesmo ou o idêntico semelhante. "O mundo da representação acha-se encerrado numa rede de analogias" (DELEUZE, 2018, p. 396). Assim, diferença e repetição são postas no objeto, ou naquilo de que se trate, sob diferentes pontos de vista.

[15] Reforçamos as diferenças conceituais entre Heidegger e a parceria Deleuze e Guattari. Porém, tendo sido o filósofo alemão a produzir uma das críticas à técnica mais importantes do século XX, consideramos relevante fazer também uma visitação crítica aos seus estudos sobre a técnica.

Para esse filósofo, como traz Brüseke (1997, p. 7), "[...] definir a técnica como uma maneira de desocultamento significa entender a essência[16] da técnica como a verdade do relacionamento do homem com o mundo". Em uma espécie de combinação de circunstâncias, o que é criado pela técnica moderna vem imbuído de critérios de utilização que trazem novos aspectos apresentados como necessários – e até indispensáveis – que refletem e influem de modo inelutável sobre a liberdade do homem. É preciso considerar que a ideia de verdade, tal como abordada em Heidegger, encontra-se no âmbito do desvelamento-velamento, ela não existe acabada: "[...] o velamento é, então, pensado a partir da verdade como desvelamento, o não-desvelamento e, desta maneira, a mais própria e a mais autêntica não-verdade pertence à essência da verdade" (HEIDEGGER, 1973, p. 339).

Uma linha histórica de sentido ajuda a compreender o desocultamento aplicado à técnica: etimologicamente, o termo grego *teknnè* refere-se ao conjunto de regras que determinava o *modus operandi* dos conhecimentos, habilidades ou talentos aplicados ao se realizar alguma tarefa, "[...] no entanto, o produzir pensado à maneira grega não significa tanto fabricar, manipular e operar, mas sim [...] aquilo que anteriormente não era dado como presente" (HEIDEGGER, 1995, p. 20). No século XVII, o termo "técnica" passou a ter seu sentido engatado ao conhecimento científico – aqui aportava, apoiada no método experimental analítico, a ciência moderna –, e essa conexão técnica-ciência, somada ao modo de produção capitalista, constituiu a tríade que determina a técnica moderna (GEHLEN, 1980, p. 9). Nesse caminho, expressões de meio e fim são insuficientes, o que rege a técnica moderna é sua função de desencobrimento:

> O desencobrimento que domina a técnica moderna possui, como característica, o pôr no sentido de explorar. Esta exploração se dá e

[16] Embora a bibliografia utilizada se valha do termo "essência", sabemos que não estamos lidando com essências, mas com multiplicidades, diferenças, isso, necessariamente, sem implicarmos uma dimensão metafísica.

> acontece num múltiplo movimento: a energia escondida na natureza é extraída, o extraído vê-se transformado, o transformado, estocado, o estocado, distribuído, o distribuído, reprocessado. Extrair, transformar, estocar, distribuir, reprocessar são todos modos de desencobrimento (HEIDEGGER, 2018, p. 20).

Dessa maneira, a técnica moderna diferencia-se das técnicas anteriores, para além da verificação histórica, já que não se limita mais à sua determinação instrumental de criar artefatos ou a dominar a natureza, mas passa a apropriar-se dela, expropriando-a e armazenando sua energia.

Podemos, agora, traçar o panorama do Brasil a partir do olhar matizado de um poeta que viveu dos tempos da lentidão instrumental aos da presença incisiva da técnica, assistindo à transformação de um país eminentemente rural em cenário e palco da modernidade.

Do seu andar pelos territórios das cidades físicas e pelas cidades de sua inventiva memória, Carlos Drummond de Andrade retratou sensações do que viu e sentiu, tecendo um universo lírico no qual aparecem os homens e as paisagens, tanto na geografia natural e urbanizada, quanto nas relações sociais e culturais que se dão nos diferentes espaços de convivência, com um misto de sentimentos expressados diante da inevitabilidade do processo civilizatório – o chamado "progresso" técnico. O poeta foi um contemporâneo na exata forma com que Giorgio Agamben conceitua esse sujeito: "aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro" (AGAMBEN, 2012, p. 62).

Drummond acompanhou e refletiu o século movimentado, tecnológico, conflituoso e obcecado pela ideia do homem novo, ideia que, segundo Badiou (2007), advém do século XIX. Antecipado pelo super-homem de Nietzsche, o homem novo é concebido pelo fim das singularidades humanas, para fazer emergir o valor orgânico das coisas – o homem em profunda harmonia com a vida e a história, na superação da sabedoria individual, o homem como ser parcial transcendido pela vida: toca-se aqui no

fundamento da modernidade.[17] O homem do século XX deve sustentar o projeto prometeico – de impossível realização – nas perspectivas de uma sociedade técnico-industrial essencialmente pacífica, em um devir de afirmação – se traz peso e sangue, vem seguido de promessa nascente: "o projeto do homem novo impõe a ideia de que se vai coagir a História, que se vai forçá-la" (BADIOU, 2007, p. 33). A ideia consiste em perceber o século como "[...] infância da humanidade verdadeira" (p. 37) e, face a um determinado tempo histórico, manter-se ereto, dominando as condições para alcançar a superação e a bonança.

É justamente no ventre desse século, unidade histórica que se articulou em torno de duas guerras mundiais e do desmoronamento do comunismo (BADIOU, 2007), que a técnica ganha uma dimensão inaudita. Para além de seu aspecto instrumental e da manifestação no cotidiano do homem moderno, ela é a consumação do próprio processo civilizatório, na sua relação extremamente problemática e exploratória com o planeta. Drummond, atento a essa dimensão totalitária da técnica, sobretudo na sua relação com a natureza, expõe em versos sua visão crítica e corrosiva do mundo, permitindo o debate da cultura do tecnicismo.

Para discutirmos conjuntamente "técnica" e "cultura", devemos estar atentos aos dois conceitos que, se contraditórios, de maneira alguma são antagônicos:

> A técnica e a cultura não se opõem de maneira mecânica, como simples opostos: elas interagem de maneira dialética, formando uma unidade em tensão na realidade histórica. [...] A técnica ou racionalidade é o saber posto em prática de forma mais ou menos imediata (na ação) ou de forma mais ou menos alienada (na máquina). A cultura ou imaginação é o elemento criador desse saber (RÜDIGER, 2006, p. 16).

Seguindo sua definição desses termos, Rüdiger chamou a atenção para os vínculos da técnica com a práxis histórica e com o "[...] princípio de construção de

---

[17] Alain Touraine, no livro *Crítica da Modernidade*, explica que, na ideologia ocidental modernista, "[...] a sociedade moderna separa o indivíduo e o sagrado em benefício de um sistema social autoproduzido, autocontrolado e auto regulado. Instala-se assim uma concepção que afasta cada vez mais ativamente a ideia de Sujeito" (TOURAINE, 1994, p. 37).

mundo em dadas condições", discutidos em Heidegger (RÜDIGER, 2006, p. 19). Sem nos aprofundarmos na filosofia heideggeriana – a complexidade desse pensamento precisa ser examinada por diferentes premissas para uma legítima análise crítica, para o que uma pesquisa inteira seria necessária –, devemos lembrar que o filósofo lança sobre a técnica uma questão de valor: quem ousaria negar que ela é correta em sua determinação instrumental e antropológica (HEIDEGGER, 2018, p. 12)? Para demonstrar seu pensamento, Heidegger aponta a técnica, inicialmente, como um meio destinado a um fim, servindo para instituir uma liberdade individual e sempre subordinada a fins estéticos, como meio de pacificação e instrumento para a arte de viver (HEIDEGGER *apud* INWOOD, 2002, p. 15).[18]

Entretanto, o homem utiliza a técnica e faz com que ela perca sua perspectiva primeira, meramente instrumental, e se entranhe na própria essência da ciência moderna, incorporando- se ao ser humano e ao seu destino. É o próprio Heidegger (2018, p. 11) que decide inquirir sua instrumentalidade e denuncia que a "essência da técnica não é, de forma alguma, nada de técnico", mas processo de armação, *Gestell*:

> Com-posição "Gestell" significa a força da reunião daquele porque põe, ou seja, que desafia o homem a des-encobrir o real no modo da dis-posição, como dis-ponibilidade. Composição denomina, portanto, o tipo de desencobrimento que rege a técnica moderna, mas que, em si mesmo, não é nada técnico. Pertence ao técnico tudo o que conhecemos do conjunto de placas, hastes, armações e que são partes integrantes de uma montagem. Ora, montagem integra, com todas as suas partes, o âmbito do trabalho técnico. Este sempre responde a exploração da composição, embora jamais constitua ou produza a com-posição (HEIDEGGER, 2018, p. 24).

Insta, aqui, ampliar a discussão sobre técnica circunscrita na composição. Como apontado por Galimberti (2006, p. 10), para compreender o conceito é preciso considerar a perspectiva científica moderna de que a ciência, fundamentada por um viés técnico-tecnológico, deve nortear toda ação humana. Inicialmente, ao falar-se de

---

[18] Cf.: HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. Trad. M. A. Werle. *Scientiae Studia*, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 375-398, 2007.

técnica, a referência era ao conhecimento e à tecnologia empregados para o domínio do homem sobre a natureza; entretanto, no afã de dominar e alterar a realidade, o homem deixou de exercer supremacia sobre a técnica, passando a ser condicionado por ela, desencadeando ações justificadas pelo ponto de vista meramente técnico. Nas palavras do estudioso:

> Debido al hecho de que habitamos un mundo que está técnicamente organizado en cada una de sus partes, la técnica no es más un objeto de nuestra elección, sino que es nuestro ambiente, donde fines y medios, objetivos e ideas, conductas, acciones y pasiones, e incluso sueños y deseos están técnicamente articulados y tienen necesidad de la técnica para expresarse[19] (GALIMBERTI, 1999, p. 2).

Nesse aspecto, o homem que concebe a técnica passa a ser regido por ela: "Esse foi Leonardo. Ele inventou o homem voador, mas o homem voador não tem servido precisamente às intenções de seu inventor" (VALÉRY *apud* NOVAES, 2007, p. 24).[20] Pode-se dizer que qualquer discussão acerca de escrúpulos ou pudor em relação a que serve a técnica tem lugar bem demarcado e esbarra em sua assustadora autonomia:

> [...] é inicialmente uma exigência ilimitada e incondicional à qual estamos submetidos. A técnica não está em nosso poder; somos nós que, sem nos darmos conta, estamos em poder dela. Acreditar no contrário é ser vítima de um preconceito e de uma ilusão antropológica (BOUVERESSE *apud* NOVAES, 2007, p. 27).[21]

Observando os artefatos utilizados na guerra e seus aperfeiçoamentos ao longo do tempo – tais como o avião, as câmeras fotográficas, a tecnologia de radares, o computador, a internet –, melhor se pode ilustrar como a técnica surge pelas mãos do homem para atender a algum fim, mas segue uma espécie de mutação, um dinamismo

---

[19] Nossa tradução: Em razão de habitarmos um mundo tecnicamente organizado em cada uma de suas partes, a técnica não é mais um objeto de nossa escolha, mas é o nosso ambiente, onde fins e meios, objetivos e ideias, comportamentos, ações e paixões, e mesmo os sonhos e desejos são articulados tecnicamente e precisam da técnica para se expressarem.

[20] Em 1919, Paul Valéry publicou numa revista inglesa dois ensaios intitulados "A crise do espírito": VALERY, Paul. La crise de l'esprit». *Œuvres* I, Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1957, p. 988.

[21] Cf.: BOUVERESSE, Jacques. Heidegger, la politique et l'intelligentsia française. In: _____. *Essais IV*: Pourquoi pas des philosophes? Marselha: Agone, 2004, pages 129-166.

que desafia o controle humano sobre seus avanços. Na guerra, tantos recursos financeiros e científicos são mobilizados que é pertinente questionar se a constituição de sentido está no desejo de finalização do conflito – discurso recorrente – ou na demonstração de poder que ela implica, e se, ao se expandirem exponencialmente as funcionalidades de tais aparatos, após sua finalidade primeira, tem-se consciência de que a técnica, em razão de sua capacidade de criar novas interfaces, tornando-se fluida, ganha força que acompanhamos ou que nos arrastam.

Na poesia modernista de Carlos Drummond de Andrade, os versos ressaltam justamente a conjuntura em que está imersa a sociedade do século XX, apontando o desenvolvimento e a rápida difusão da técnica, com sua imensa malha de informações que fluem em velocidades e quantidades expressivas, e a transformação consequente dos valores sociais, culturais e econômicos fundamentais, de tal forma que aquilo que o poeta disse sobre o século XX continua valendo para o século XXI. No livro *A literatura em perigo* (2009), Tzvetan Todorov atenta para o fato de que a literatura nasce sempre em um centro de discursos vivos, com os quais ela partilha o contexto e algumas características. Vamos, então, ao início do século passado, começando nossa viagem.

2.2 Do início do século XX

Para sondagem de um tempo histórico específico há que se levar em conta, como critério fundador, que um agenciamento existe e reexiste: existe em toda materialização do poder e reexiste atravessado e desarticulado por linhas de fuga que escapam aos poderes e aos saberes desse agenciamento, para reinvestir-se nos de outro. Os agenciamentos ocorridos no início do século XX são interpretados aqui nas zonas de vizinhança entre o pensamento criativo da arte, que ocorre nos espaços lisos (onde o pensamento flui criativamente), e o pensamento despótico, que cria os espaços estriados (nos quais o pensamento se transforma em um sistema de controle). Assim, considera-se que toda manifestação de pensamento vem carregada de pressupostos colocados em causa pelos agenciamentos ou pela máquina desejante – "[...] as formas de reprodução

social são produzidas pelo desejo, na organização que dele deriva sob tal ou qual condição que devemos analisar" (DELEUZE,GUATTARI, 2017d, p. 46). O desejo é, pois, o fio múltiplo, condutor da história. Nas palavras de Deleuze e Guattari:

> Não há agenciamento maquínico que não seja agenciamento social de desejo, não há agenciamento social de desejo que não seja agenciamento coletivo de enunciação [...] A enunciação precede o enunciado, não em função de um sujeito que o produziria, senão em função de um agenciamento que converte a enunciação na sua primeira engrenagem, junto com as outras engrenagens que vão tomando o seu lugar paralelamente (2017a, p. 147-152).

Isso significa dizer que o agenciamento coletivo de enunciação produz um determinado *socius:* "[...] a produção social é unicamente a própria produção desejante em condições determinadas" (DELEUZE; GUATTARI, 2017d, p. 51). Constata-se então que, de muitas maneiras, o *socius* é conservador; ainda que o desejo seja, em si mesmo, uma força revolucionária, ele não cessa de estabelecer conexões e, nesse movimento, pode operar uma configuração despótica.

No intuito de expor as forças indissociáveis dos agenciamentos, voltamos o olhar panorâmico para aspectos históricos do século XX: o primeiro dos anos de 1900 despontava com a promessa de um estrondoso "progresso", idealizado no século anterior. Pioneira no desenvolvimento industrial, econômico e cultural, a Europa estava impregnada do imaginário de que o poderoso império era inabalável – o crescimento em rede mundial do comércio europeu e a difusão das ideias ilustradas fizeram nascer a crença de um período de paz permanente para o continente, reforçada entre os anos 1815 e 1914, quando a Europa não enfrentou nenhuma guerra generalizada, nem sofreu muitas baixas na população, o que alimentou as mais fortes expectativas de supremacia contínua. Confirmando a hegemonia da Europa, as mudanças iniciadas pela Revolução Científica, a Revolução Industrial, a institucionalização da ciência davam a dimensão de um tempo que se propunha a disseminar os processos científicos e industriais. Os meios de transporte e de comunicação acompanhavam a torrente de avanços, a expansão das ferrovias, os telégrafos, os submarinos diminuíam distâncias; modernos

canhões e metralhadoras faziam crer que os confrontos seriam sempre de curta duração, pois eliminariam rapidamente qualquer resistência que ameaçasse o velho continente.

O século que começou calcado na crença de uma época prodigiosa, portadora de um paradigma combativo em que prevalecia a ideia da paz perpétua – obtida pela luta final, a guerra definitiva, que determinaria, então, o começo absoluto (BADIOU, 2007, p. 56) de um mundo pacificado –, foi, por fim, o "século da besta", um tempo obcecado pelo seu próprio horror, "Para ao novo mundo dar princípio", como escreve o poeta russo Óssip Mandelstam (*apud* BADIOU, 2007, p. 28-29),[22] em seu célebre poema:

O SÉCULO
Meu século, besta minha, quem poderá
mergulhar os olhos em tuas pupilas
e colar com seu sangue
as vértebras de duas épocas?
O sangue-fundador aos borbotões
vomita coisas terrestres.
o vertebrador quando muito freme
no limiar de novos dias.

Enquanto vive a criatura
deve esgotar-se até o fim
e a vaga brinca
com a invisível vertebração.
Como a tenra cartilagem de uma criança
é o século caçula da terra.
Em sacrifício uma vez mais, como o cordeiro,
é oferecido o sincipúcio da vida.

Para arrancar o século de sua prisão,
para começar um mundo novo,
os joelhos dos dias nodosos
é preciso que a flauta os una.
É o século, se não, que agita a vaga
segundo a tristeza humana,
e na erva respira a víbora
ao ritmo de ouro do século.

[22] Cf.: MANDELSTAM, Ossip. *Distiques sur Staline, in Tristia et autres poèmes*. Paris: Gallimard, 1982.

Uma vez mais os botões vão bojar
o renovo verde irromper,
mas tua vértebra está rompida,
meu pobre e belo século!
E com sorriso insensato
olhas pra trás, cruel e fraco,
como uma besta ágil outrora
as pegadas de seus próprios passos.

O poema de Mandelstam, escrito em 1922, retrata um tempo tomado por guerras em que "[...] o sangue jorra das coisas da terra" na consumação de vidas aos milhões. O século hostil foi, também, e não por acaso, o século dos aparatos técnicos que mudaram radicalmente, e cada vez mais aceleradamente, a forma de o homem se colocar no mundo. Estudá-lo pelas lentes de Drummond – aos modos aproximativos aos de Badiou, que se debruçou sobre a poética de Mandelstam para analisar esse tempo de conflitos e de "progresso" técnico (BADIOU, 2007, p. 17); de Said (2005), que traz para o debate a poesia e a política em Drummond; de Moura (2016), que, em *O mundo sitiado*, abarca a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial; ou de Wisnik (2018), que registra a atividade mineradora presente na poesia drummondiana – é explicitar na escritura da história as relações que então se estabeleceram, como, por exemplo, a dupla articulação entre guerra e tecnologia.

Para melhor compreender os agenciamentos do tema proposto na poesia de Carlos Drummond de Andrade e em seu tempo – o da modernidade de um poeta cuja contemporaneidade é inequívoca – voltemos à Europa que abrigou, em meio à expectação que o mundo moderno trazia, os movimentos artísticos e culturais das vanguardas, que colocavam em questão as condições históricas e sociais no novo século. Criticando o paradigma racionalista, a sociedade e o conceito iluminista de humanidade, contestava-se a arte que replicava o mundo sem indagar seu significado

fundamental (EDSCHMID *apud* MICHELI, 1981, p. 89),[23] clamava-se por novas formas estéticas e artísticas.

O Expressionismo, que despontou na Alemanha, o Cubismo, na França, o Dadaísmo, na Suíça, traziam a ideia trágica de um mundo atrelado à noção de crise; caberia aos artistas desses movimentos a compreensão e o desenho da realidade, o mergulho em um mundo particular, para acessar o cerne dos acontecimentos tão múltiplos desse explosivo século. Para os expressionistas, o artista deveria retratar a realidade miserável a partir de si, com um olhar subjetivo, pois deles era a responsabilidade de fazer uma arte como crítica da cultura moderna e das técnicas de composição estética, trazendo "cenas de guerra, assassinato, morte, suicídio" (HAGIHARA, 2007, p. 104). O Cubismo, por sua vez, quis reafirmar, na pintura e nas letras, a força do pensamento, mostrando a realidade em diferentes partes, sem se comprometer com a aparência original de qualquer modelo, mas apresentando-o em planos sobrepostos, como forma visível do verdadeiro entendimento da vida. O Dadaísmo, manifestação que surgiu durante a Primeira Guerra, decretava o fim da criação: "Que cada homem grite: há um grande trabalho destrutivo, negativo a executar. Varrer, limpar" (TZARA *apud* TELES, 1994, p. 145).[24]

Em contrapartida, refutando as angústias do mundo imaterial trazidas pelos movimentos expressionista, de 1905, e cubista, de 1907, o Futurismo, surgido na Itália em 1909, festejava a técnica, a velocidade e a máquina, trazendo para a linguagem artística, apologeticamente, o ritmo "[…] rápido, ágil y revoloteante como la vida moderna" (MICHELI, 1981, p. 244). Um dos fundadores do movimento futurista, deslumbrado pela técnica e entusiasta da guerra, o escritor Filippo Marinetti associou arte e política, criando o Partido Político Futurista e fundando o jornal *Roma Futurista* para disseminar seus ideais políticos; para o autor, que posteriormente ingressou no

---

[23] Cf.: EDSCHMID, Kasimir. *Über den* Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. Berlin, 1973. [The Project Gutenberg EBook, 2010]. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/32450/32450-h/32450-h.htm>. Acesso em: 12 nov. 2019.

[24] Cf.: ZARA, Tristan. *Sept manifestes DADÁ/lampisteries*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1963.

partido político de Mussolini, o Futurismo subsidiava o regime fascista, seu natural desmembramento ideológico.

Em 1917, outra corrente estética ganhou notoriedade, o Espiritonovismo, pronunciada por Apollinaire. O ideal espiritonovista aspirava ao fortalecimento da nacionalidade francesa e difundia diretrizes e concepções mais planejadas para as artes, almejando que se estabelecesse um espírito construtivo entre o mundo das artes e das ciências aplicadas (TELES, 1994, p. 152-169). Toda essa agitação artística repercutiu para além dos contornos europeus, fomentando nos povos ocidentais o desejo de romper com a tradição (ATHAYDE, 1972, p. 11).

Foi nesse contexto que, na virada do século, a indústria brasileira passou pelo processo de substituição das importações, com bens de consumo nacionais abastecendo boa parte do mercado interno. A urbanização do país, concomitante, acontecia sob a égide das representações sociais da herança colonial, que trazia incorporados mentalidades, valores e expectativas europeias que impregnavam os projetos de arquitetura e de urbanismo nos vórtices das metrópoles.

Nas letras, aos laços culturais coloniais somavam-se influências dos literatos que eram descendentes ou haviam morado, estudado ou constituído família com portugueses, o que, junto com a soberania intelectual atribuída à França, deixou protraída a inspiração literária de raízes essencialmente brasileiras.

Além do desejo de assimilar e reproduzir o estilo de vida moderno da Europa, também seu ideal de civilidade e de cultura acompanhava os brasileiros. Por aqui, tudo que havia de moderno remetia à Europa, em especial a Paris, que, nos meados do século XIX, tornara-se a capital cultural do mundo e exportava o francesismo – termo cunhado por Eça de Queirós, em 1866, para designar a tendência de se imitar tudo que se produzia em França (SARAIVA, 2004, p. 30).

Em 1914, entretanto, o século da pretensa paz duradoura começou a viver os horrores de uma grande guerra e assistiu ao fim do apogeu da Europa Ocidental. Fomentados pelas demandas provenientes do conflito, os “avanços” promovidos nos

meios de deslocamento durante a Revolução Industrial reverberaram em uma transformação profunda dos transportes terrestres, aéreos e marítimos; além disso, grande parte da modernização tecnológica foi direcionada para a produção bélica, o que fez da Grande Guerra a primeira guerra industrializada do planeta. Novos dispositivos e extensos recursos financeiros foram empregados para o aperfeiçoamento de armas, possibilitando, por exemplo, a fabricação de canhões motorizados de longo alcance, granadas, aviões de bombardeio. Mesmo a tão ovacionada civilidade europeia, para além dos que a queriam atribuída exclusivamente aos esforços dos grandes gênios ilustrados que a impeliram, foi reduzida à cultura da violência que reinou absoluta durante o conflito.

Neste ponto, somos levados a Benjamim (2016, p. 13): "[...] não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie". A própria existência da hegemonia europeia só se deu sobre uma cadeia de fatos de opressão, exploração e expropriação. Freud, em 1915, apresentou o ensaio "Considerações atuais sobre a Guerra e a Morte", no qual se lê:

> A guerra, em que não queríamos acreditar, estalou e trouxe consigo a decepção. Não só é mais sangrenta e mais mortífera do que todas as guerras passadas, por causa do aperfeiçoamento das armas de ataque e de defesa, mas, pelo menos, tão cruel, exasperada e brutal como qualquer uma delas (FREUD, 2009, p. 8).

A Europa foi mutilada, a guerra pôs vistas à barbárie, sobrepujando a ilustração que envaidecia o continente, desfez suas ligações de comércio, destruiu milhares de lugarejos rurais, avariou ferrovias e pontes, dizimou o gado, afundou inúmeros navios e abriu os campos de batalha a um surto do vírus influenza H1N1 (pandemia que, por razões contextuais, levou o nome de gripe espanhola) que fez ainda mais vítimas que o próprio conflito.

2.3 Da produção artística e industrial brasileira

Nesse período dos primeiros anos do século XX, delineava-se no Brasil um grande crescimento industrial, principalmente durante a Primeira Guerra Mundial, que inviabilizou as importações (AZEVEDO, 2010, p. 15). O impulso industrial impunha a necessidade de uma era em que o internacionalismo não pesasse tanto; esboçava-se, então, a vontade de diferença e uma espécie de instinto de nacionalidade. Sem romper com as influências artísticas europeias, correntes antropofágicas se formavam, buscando afirmar uma identidade brasileira.

Nas letras, o diálogo entre a nova geração dos literatos do Brasil e de Portugal passava a acontecer com estranheza, emergia um desejo de libertação frente à forma literária portuguesa, ao passo que a questão ortográfica ampliava a discussão sobre a fase vernaculista e adubava o terreno com debates sobre a língua no Brasil; tais questões acirram-se no ano de 1912, com a chegada de Oswald de Andrade da Europa, trazendo novidades sobre o Futurismo – ainda que se pleiteasse uma percepção nacionalista para a língua, foi no lastro das correntes estrangeiras que as ideias estéticas modernas aqui confluíram no movimento por uma expressão autônoma e nacional.

Em 1915, a fundação, também por Oswald, do jornal *O Pirralho* soma-se a outros antecedentes dignos de referência, que irrompem nas vertentes da Semana de Arte Moderna, a Semana de 22, como relacionado por Saraiva (2004): em 1916, Virgílio Lemos escreve um ensaio intitulado "A Língua Portuguesa no Brasil"; em 1919, sai o primeiro número do periódico *Revista de Língua Portuguesa,* seguido pela abertura do Ciclo de Estudos dos Falares Regionais; em 1920, é publicada pela Imprensa Oficial de Minas Gerais a *Grammatica Portugueza*, de Firmino Costa; em 1921, sai "A língua nacional", de João Ribeiro, edição da *Revista do Brasil,* trajeto seguido por outros textos que valorizavam a língua nacional e que reivindicavam um espaço de política linguística para o Brasil. Esse embate linguístico na busca de uma evolução estética caracterizou o Modernismo.

Para Álvaro de Sá (1972, p. 22), o Modernismo brasileiro foi inaugurado em 1893, com Cruz e Souza, em seu livro simbolista *Broquéis*, antes mesmo da guerra e de se plantarem questões sobre a soberania das normas portuguesas na língua brasileira. Ainda de acordo com o teórico, a Guerra de Canudos, em 1896, inaugurou o pensamento nacionalista. O que se delineava, então, era a aspiração de identidade nacional, ideia que se aprofundou nos anos de 1920 e ganhou espaço entre os artistas, os poetas, os escritores e os intelectuais, cansados de serem uma projeção europeia e desejosos de renovação.

Entre as figuras de destaque que convocavam uma nova era literária estava Graça Aranha, poeta simbolista que vivenciou na Itália o movimento futurista de Marinetti. Mesmo que a Europa continuasse a atrair os brasileiros – Graça Aranha por lá viveu alguns anos, Ronald de Carvalho passou alguns meses em Paris, onde editou seu primeiro livro de poemas, e outros tantos ali buscaram sua formação artística –, a atmosfera de ruptura crescia com a rebeldia acadêmica do anseio por um outro tempo, o tempo de uma afirmação consistente para a cultura brasileira; a expressão de ordem era "abrasileirar o Brasil".

Com o nacionalismo, o sentimento de que se podia produzir uma literatura brasileira crescia junto com a indústria do livro, que experimentou sua primeira fase de desenvolvimento no pós-guerra, embora o preço do papel nacional, a precariedade do parque gráfico e os meios de distribuição limitados inibissem um avanço maior (ABRAMO, 1971, p. 180). O número de tipografias também era tímido, concentrando-se em três editores: os irmãos Laemmert, Francisco Alves e a Tipografia da Escola Gratuita São José (BRAGANÇA, 2004).

No ritmo e na intensidade da vida moderna, com as fábricas no centro dos cenários, a emergência das metrópoles e o repertório cultural herdado colocado em cheque, aconteceu em 1917 a exposição de Anita Malfatti, que, alimentando a polêmica modernista e escandalizando a crítica, foi decisiva para o movimento dos jovens intelectuais reunidos em torno da ideia revolucionária contra o universalismo francês, o

espírito épico luso dos séculos clássicos e a rigidez da gramática (PONTUAL, 1972, p. 39).

Entre a exposição de Malfatti e o ano de 1922, avolumaram os esforços, sobretudo no eixo Rio-São Paulo, para haver uma manifestação pública em defesa das novas ideias estéticas, o que culminou na realização, em fevereiro daquele ano, de uma semana brasileira, sugerida por Di Cavalcante, "[...] que seria uma semana de escândalos literários e artísticos" (DI CAVALCANTI, 1955, p. 115). Fixar São Paulo como a cidade a sediar a semana justificava-se, nas palavras de Mário de Andrade, "[...] pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato, se menos social, mais espiritual (não falo "cultural") e técnico com a atualidade do mundo" (ANDRADE, M., 1942, p. 241).

A palestra inaugural, "A emoção estética na arte moderna", proferida por Graça Aranha, foi apresentada no Teatro Municipal de São Paulo, enquanto trabalhos assinados por Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Zina Aita, Vicente do Rêgo Monteiro, Ferrinac, Yan de Almeida Prado, John Graz, Alberto Martins Ribeiro, Oswaldo Goeldi, em pintura e desenho; Brecheret, Hildegardo Leão Veloso, Wilhelm Haarberg, em escultura; e Antônio Garcia Moya e Georg Przyrembel, em projetos arquitetônicos, foram expostos no local (PONTUAL, 1972, p. 41).

Secchin (2014, p. 115) aponta como o maior legado da Semana de 22 a instância fundada como parâmetro para todas as produções e interpretações literárias que o evento logrou erigir e de que se fez porta-voz. Suas propostas, porém, ganharam holofotes para além da região sudeste apenas em 1924, com a palestra intitulada "O espírito moderno", também apresentada por Graça Aranha, que desencadeou uma grande polêmica entre modernistas e conservadores da Academia Brasileira de Letras, onde foi proferida.

O Modernismo brasileiro, movimento de amplo espectro cultural, nele convergindo elementos das vanguardas acontecidas na Europa, antes e durante a Primeira Guerra Mundial, interrompeu o domínio verbal do lusitanismo na Academia

(SÁ, 1972, p. 21) e permitiu que se modificasse o painel das relações e das influências literárias. Apesar da relevância do movimento, o que se observa é que, no Brasil, a influência passou das antigas ideias estéticas europeias para novas ideias estéticas também europeias – futurismo, expressionismo, cubismo, dadaísmo e espiritonovismo (TELES, 1994, p. 277).

Ao serem ressignificados, contudo, os ideais europeus abriram espaço para a afirmação da literatura brasileira e puseram em pauta valores políticos, econômicos e sociais. Nesse interim é que se criou o ponto de partida para que as atenções se voltassem aos temas da realidade nacional, ganhando valor literário o falar brasileiro e reconhecimento os elementos culturais. Bem sintetiza esse momento o historiador literário Mário da Silva Brito:

> Os fatos demonstrariam que a Semana de Arte Moderna finalmente introduzira o Brasil na problemática do século XX e levara o país a integrar-se nas coordenadas culturais, políticas e sócio-econômicas da nova era: o mundo da técnica, o mundo mecânico e mecanizado – mundo que o modernismo cantaria, glorificaria e, depois, temendo-o, repudiaria, consequência dele que era (BRITO *apud* TELES, 1994, p. 276).[25]

Em meio ao alvoroço intelectual e à pluralidade de artistas que agitaram o Movimento Modernista brasileiro, o *Livro de poesias*, publicado pela Academia Brasileira de Letras, aponta Mário de Andrade como ícone. Poeta, ficcionista, musicista, esteta, crítico de artes e letras, "Mário de Andrade exerceu papel de relevo na revolução modernista, como guia e orientador das gerações intelectuais que lhe sucederam, pelo que ficou conhecido como o papa do Modernismo" (KLAXON, 1923, p. 205). Sua obra *Paulicéia desvairada*, lançada no mesmo ano de 1922, celebra no "Prefácio Interessantíssimo" os princípios estéticos do Modernismo; o livro representa um marco da poesia modernista brasileira.

---

[25] Cf.: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*: I (Antecedentes da Semana de Arte Moderna). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

Entre os mineiros, o eco da Semana de 22 foi percebido a partir da visita a Belo Horizonte, em 1924, da "embaixada de intelectuais",[26] composta por Blaise Cendrars, Olívia Penteado, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Godofredo Teles, Mário de Andrade e René Thiollier, quando se deu a condição de contato entre Carlos Drummond de Andrade e Mário. Em outubro desse ano, Drummond toma a iniciativa, inclusive, de enviar de Belo Horizonte sua primeira carta a Mário de Andrade. A tal atitude o paulista responde calorosamente, enviando resposta em poucos dias; dá-se, assim, o início de uma profunda amizade, ao qual se seguiu um conjunto de cartas carregado de confidências, visões de mundo, afetos, cumplicidades, influências e criações literárias, traçando um diálogo epistolar que vai contando e compondo duas histórias de vida e fazendo chegar em terras mineiras o Movimento Modernista, tão caro a Mário.

Em carta de 10 de novembro de 1924, Mário de Andrade convida Drummond ao debate sobre o Modernismo no Brasil. Nesse convite está a origem de sua preocupação: o Brasil da década de 20 é ainda um país de estrangeirismos, onde o que não é eco aos moldes europeus é considerado primitivista. O paulista, para quem romper com as normas da gramática lusa e atender aos chamados do espírito modernista, fortalecendo a identidade brasileira, era a única forma de respeitar a "inteligência neste país" (SARAIVA, 2004, p. 603), dedica-se ao reconhecimento de uma língua nacional para o português do Brasil:

> Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. [...] A língua que escrevo, as ilusões que prezo, os modernismos que faço são para o Brasil (ANDRADE, C.; ANDRADE, M., 2002, p. 51).

---

[26] Assim escreve o próprio Carlos Drummond de Andrade no *Diário de Minas*, em 27 de abril de 1924, sobre a visita dos paulistanos a Minas Gerais.

Carlos Drummond não comunga, de imediato, com o sentimento de Mário. Embora esteja de acordo com o amigo quanto à necessidade de se discutir o Modernismo, demonstra interpretar de forma divergente o porquê do movimento:

> Pessoalmente acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. [...] O Brasil não tem atmosfera mental, não tem literatura, não tem arte, tem apenas uns políticos muito vagabundos e razoavelmente imbecis ou velhacos. [...] Daí a aplaudir com maior sinceridade do mundo a feição que tomou o movimento modernista nacional nos últimos tempos: feição francamente construtora [...].
>
> [...]
>
> Você [Mário de Andrade] despreza acima de tudo a vil imitação dos modelos estrangeiros, e eu só posso secundá-lo nessa atitude, porque, se respeito a tradição francesa, não respeito os falsificadores nacionais dessa tradição (ANDRADE, C.; ANDRADE, M., 2002, p. 57 e 60).

É notório, nesses trechos, que os motivos atribuídos por um e por outro para a defesa de uma expressão verbal da língua brasileira sejam distintas, quiçá opostas. Porém, Mário de Andrade, didaticamente, incumbe-se da formação de Drummond para as motivações do Modernismo, como se pode ler em outra missiva:

> Não me escandalizei, mas achei lastimável [MA referindo-se ao desprezo pelo Brasil e pelos brasileiros revelado por CDA]. Tudo isso ainda são caraminholas metidas na cabeça de você pelas letras do senhor France *et caterva*. [...] Nossos ideais não podem ser os da França porque as nossas necessidades são inteiramente outras, nosso povo outro, nossa terra outra, etc. Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo para fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais (ANDRADE, C.; ANDRADE, M., 2002, p. 70-71).

É certo que, na ocasião dessas cartas, o atraso técnico do país, em conjunto com a parca produção literária em relação à Europa, contribuiu para a visão negativa que Drummond tinha sobre o Brasil. Mesmo com a Grande Guerra, a produção industrial e cultural centrada em Paris fazia da Europa o modelo dos que se queriam modernos:

"Do mesmo modo que admiravam a vida boêmia e glamourosa de Paris, as vanguardas se rendiam aos encantos das máquinas, da velocidade e procuravam unir o útil ao belo, estreitando a relação, há séculos revelada, entre a arte e a técnica" (RODRIGUES, 1997, p. 7). Enquanto isso, o Brasil continuava um país essencialmente agrário, com 70% da população vivendo no campo; os ramos industriais que se desenvolviam por aqui estavam ainda estanques pelas poucas implantações de ferrovias, o que dificultava a locomoção e o transporte de cargas, as crises no fornecimento de energia elétrica e a Revolução de 1924, em São Paulo, atrasaram ainda mais o desenvolvimento. Ademais, Drummond falava de dentro de Minas Gerais, que, embora tivesse importante parte da indústria cafeeira, produtora então do capital, estava longe de se urbanizar ou de proporcionar os mesmos espaços culturais que Rio de Janeiro e São Paulo.

Nesse contexto, para que o poeta mineiro revisasse seus posicionamentos em relação ao país, foi peremptório o encontro com Mário de Andrade, figura admirada por ele, como se lê quando o itabirano se refere a Mário como uma "excelente máquina de ideias e sensações" (ANDRADE, C.; ANDRADE, M., 2002, p. 59); para Drummond, o escritor paulista trazia em si uma inteligência capaz de grandes feitos e de promover acentuadas percepções. Mário de Andrade, animado, aplicava-se em seus ensinamentos políticos e estéticos a Drummond e fazia ecoar pelo Brasil críticas ao passadismo de Anatole France.

Após a Semana de Arte Moderna, o Modernismo se estendia em revistas e periódicos que divulgavam as ideias e os artistas do movimento. Em São Paulo, a *Klaxon* apareceu no mesmo ano da Semana de 1922, trazendo em seu editorial a seguinte explicação sobre o propósito modernista: "KLAXON não se preocupará de ser novo, mas de ser atual. Essa é a grande lei da novidade" (TELES, 1994, p. 294). Logo depois apareceram *A Estética*, no Rio de Janeiro, em 1924; e *A Revista*, em Belo Horizonte, de 1925, fundada por Carlos Drummond de Andrade e outros escritores, periódico de vida breve, mas que ajudou a afirmar o Movimento Modernista fora do eixo Rio-São Paulo.

Anos depois, vieram a *Revista de Antropofagia*, de 1928, publicada em São Paulo, expressão do Movimento Antropofágico, e *Orfeu*, de 1947, publicada no Rio.

Na torrente que o Modernismo desencadeou, outro mineiro despontou como grande revelação literária, trazendo para a prosa brasileira uma escrita comprometida com a forma coloquial, com um falar regionalizado: Guimarães Rosa, autor de uma obra que é expressão do culturalismo nacional, representando a linguagem do homem do campo, reflexo da desliteração da literatura, apontada por Alceu Amoroso Lima – Tristão de Athayde – como "[...] o fim do culturalismo; do aristocratismo; do academicismo; das barreiras intransponíveis entre a literatura escrita e literatura oral, entre literatura culta e literatura popular" (ATHAYDE, 1972, p. 10). Ao desvio dos critérios da norma literária padrão, Deleuze e Guattari nomeiam "literatura menor" a que deflagra a desterritorialização, irrompendo a revolução: "uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria[27] faz em uma língua maior" das literaturas menores "tudo nelas é político" (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 35-36). Schollammer (2001) a propósito do que dizem Deleuze e Guattari, esclarece:

> Menor é aquela prática que assume sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua e que aceita o exílio no interior das práticas discursivas majoritárias, formulando-se como estrangeiro na própria língua, gaguejando e deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita e assume o não-lugar como seu deserto, na impossibilidade de uma origem (SCHOLLAMMER, 2001, p. 63).

Vale destacar em Guimarães Rosa a presença da natureza tratada na filigrana – uma espécie de afronta ao processo civilizatório norteado pela razão instrumental, numa relação predatória que, a despeito dos efeitos terríveis que apresenta, continua

---

[27] Para Deleuze "minoria designa, primeiro, um estado de fato, isto é, a situação de um grupo que, seja qual for o seu número, está excluído da maioria, ou está incluído, mas como uma fração subordinada em relação a um padrão de medida que estabelece a lei e fixa a maioria. Mas há, imediatamente, um segundo sentido: minoria não significa mais um estado de fato, mas um devir no qual a pessoa se engaja . Devir-minoritário é um objetivo que diz respeito a todo mundo, visto que todo mundo entra nesse objetivo e nesse devir, já que cada um constrói sua variação em torno da medida despótica" (DELEUZE, 2010, 63-64). Desta forma, ao falarmos de minoria, na maneira deleuziana, estamos dizendo de uma minoria muito mais numerosa que a maioria, já que é inumerável contabilizar todos os que agem dentro dos moldes da máquina despótica e são condicentes com ela.

firme em seu processo de terra arrasada, com as justificativas exangues do capital. Todo o texto rosiano é um testemunho da grandeza da natureza.

Embora o Modernismo seja o movimento estético de maior relevância no século XX, não se pode deixar de mencionar a presença do Verde-amarelismo, dos anos 30, de Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia. Esse movimento, que propunha um nacionalismo puro, com viés nativista e contra as interferências de características europeias, acabou por convergir para a criação do grupo político Ação Integralista Brasileira (GINZBURG, 2002, p. 56). O Verde-amarelismo laborava por uma trilha xenófoba, ufanista, na qual imperava um nacionalismo vizinho às forças despóticas que, na Europa, fervilhavam rumo ao fascismo e ao nazismo.

Já a vida literária nos anos 40, de acordo com Ginzburg (2002, p. 56), pode ser compreendida como resultado dialético do aprofundamento dos conflitos ideológicos que vinham se formulando desde os anos 20 e 30: "[...] modernização tecnológica/conservação hierárquica, liberalismo/autoritarismo, modernismo antropofágico/integralismo". O acirramento dos debates entre os literatos, entretanto, não impediu a fundação, em 1942, da Associação Brasileira de Escritores, impulsionada pelo crescimento do mercado editorial brasileiro. A associação, que abrigava diferentes posições políticas, tinha entre seus membros tanto quem apoiasse os regimes nazista e fascista, como simpatizantes das ideias compatíveis com os interesses norte-americanos, e expressou uma nova concepção social para os escritores, que passaram a se denominar como membros de uma classe profissional.

É circunscrito nesse cenário de um século em turbilhão que viveu Carlos Drummond de Andrade. Ao nos aventurarmos pela poesia de Drummond, atentaremos às passagens que, de alguma maneira, tocam questões relativas à técnica, tema que perpassa a obra do poeta, atravessando-a e fazendo-se representado na trama do tempo moderno e em seus dilemas.

3 NO TREM DA VIDA: TÉCNICA NA POESIA DRUMMONDIANA

PARTE I – Drummond, o poeta na primeira metade do século XX

O cinema, a mineração, o trem, as avenidas são imagens trazidas recorrentemente por um observador de olhar acurado que, com o passar dos anos e dos livros, segue retratando em versos a técnica entranhada no cotidiano. Carlos Drummond de Andrade, poeta de longa vida e de extensa produção literária, presenteia-nos com suas palavras e nos permite trazê-las agora para adentrarmos nos aspectos e dimensões que se estabeleceram no mundo por intervenção da técnica. Por tantas referências que aparecem uma vez e outras, trabalharemos com aquelas que nos parecem mais contextualizadas ou significativas – discutir uma a uma, tomando as que se repetem, tornaria exaustivo este texto.

1930. Alguma poesia

Seu livro é de hoje, de ontem e de amanhã.
(Mário de Andrade)[28]

Em 1930, é editado *Alguma poesia*, primeiro livro publicado por Carlos Drummond; em meio às memórias infantis e ao amor por Minas Gerais, a advertência ao leitor sobre a chegada irreversível e cada vez mais veloz dos novos aparelhos técnicos, isto é, da técnica. Uma breve análise de "Construção", poema de 1924, o quinto apresentado no livro, de poucos versos, mas repleto de referências à sociedade que se modernizava, nos dá a dimensão disso:

[28] Comentário elogioso do modernista, em correspondência enviada a Carlos Drummond sobre seu primeiro livro de poesia publicado: *Alguma poesia* (cf.: ANDRADE, C.; ANDRADE, M., 2002, p. 386).

CONSTRUÇÃO
Um grito pula no ar como foguete.
Vem da paisagem de barro úmido, caliça e andaimes hirtos.
O sol cai sobre as coisas em placa fervendo.
O sorveteiro corta a rua.

E o vento brinca nos bigodes do construtor.
(ANDRADE, 2006, p. 8)

Já no primeiro verso a figura estética se revela atenta aos movimentos tecnológicos do mundo – na ocasião, os cientistas buscavam novas funcionalidades para os foguetes. Nos versos seguintes, o que chama a atenção é a urbanização das cidades: "Vem da paisagem de barro úmido, caliça e andaimes hirtos/ O sol cai sobre as coisas em placa fervendo" (ANDRADE, 2006, p. 8). A figura do sorveteiro, que aparece quase no fim do poema, também remete ao olhar do poeta para os novos tempos, já que o sorvete, apesar de ainda não ser produzido industrialmente, requeria, para seu armazenamento e distribuição, as técnicas de refrigeração recém-chegadas ao Brasil.

Permitimo-nos aqui um adendo, indo do poeta ao contista, para destacarmos o cenário da modernidade retratado em "O sorvete", conto do livro *Contos de aprendiz*. O texto, apresentado em primeira pessoa, traz dados que bem podem ser os da vida do poeta – o colégio interno, a data de chegada na capital mineira –; supomos, por isso, um "relato" memorialístico. Na narrativa, a figura estética vai ao ano 1916 e descreve situações que retratam adaptações, desejos e receios que se colocam na mudança da vida interiorana para a vida citadina, do homem do campo para o homem moderno, consubstanciados na degustação do primeiro sorvete:

> Quando chegamos ao colégio, em 1916, a cidade teria apenas cinquenta mil habitantes, com uma confeitaria na rua principal, outra na avenida que cortava essa rua [...]. Tanto é certo que o homem da cidade oferece à admiração desarmada do morador da roça, que entretanto a repele por instinto, a receia e a inveja, a expressão de um modelo ideal inatingível,

> em que se somam todas as perfeições possíveis, síntese que é de refinamento produzido pela cultura, pelo asfalto, pela eletricidade, pelo governo e por tantas outras entidades poderosas. [...] Como posso reconstituir agora tudo o que nós criáramos, para nosso próprio uso, em torno da palavra sorvete, representativa de uma espécie rara de refresco, que às pequenas cidades não era dado conhecer [...] O homem do campo, a sós com as complicações da cidade, é sempre débil; éramos debilíssimos (ANDRADE, 2012, p. 20-28).

O signo sorvete vem imbuído de significações e se torna, ele próprio, expressão do moderno. A palavra desperta e cria um universo intenso, um bloco de sensações, "[...] um composto de perceptos e afectos", como compreendem Deleuze e Guattari (2013, p. 193), atravessando, transbordando e impregnando a figura estética.

O poema lembra um movimentado curta-metragem: o grito da técnica, veloz como um foguete; o sorveteiro, trabalhador menor, lanhado pelo sol quente, é o signo de irônico frescor que corta a rua; sobranceiros, os bigodes do construtor se divertem com o vento, numa paisagem em que os trabalhadores estão invisíveis nas caliças e andaimes. Nesse sentido, nem de longe é uma exposição neutra, considerando, sobretudo, os poemas que advirão nesta tese e em que pese a dúbia posição do homem perante a técnica.

Assim como em "Construção", também em "Lanterna mágica", composição de oito poemas numerados que retratam cidades do Brasil, somos remetidos à modernização. Ali Drummond fotografa a realidade e, longe de maravilhar-se com os objetos tecnológicos e de aclamar o mundo progressista, faz saber, já pelo título, de sua perplexidade diante dos fenômenos que se apresentam nas cidades. Nesse conjunto de poemas, como descrito em Villaça (2006), pode-se perceber o choque entre o velho e o novo, que ora se expressa como uma saudosa lembrança dos tempos anteriores, ora por uma dor que salta nas entrelinhas. Para Drummond, que, ao escrever, "[...] adota a

crítica e o humor" (VILLAÇA, 2006, p. 47), os valores do indivíduo e os do mundo são inajustáveis de saída, o que se entrevê em sua poesia, com presença ativa da consciência.

Intitulando seus versos de "Lanterna mágica", Drummond parece tanto aludir às imagens satíricas produzidas com a utilização de lanternas mágicas pelos jesuítas, nos anos de 1600, quanto aos fantasmas cerebrais mostrados na produção de imagens em espetáculos teatrais, misturando técnica, magia e superstição (KORFMANN, 2006); não se pode, ainda, esquecer de Marcel Proust, autor admirado por Drummond. Proust, em 1913, em *No caminho de Swann*, primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, descreveu as imagens projetadas por uma lanterna mágica e as impressões que ficaram: em vez da distração com suas aparições multicores, a sensação de tristeza e de inquietude provocada pelas representações (PROUST, 2006, p. 25).

O trajeto drummondiano chega à Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, àquela época ainda uma jovem cidade, mas, contudo, o poeta a percebe velha. Em substituição a Ouro Preto, que durante séculos abrigou a sede da circunscrição mineira, Belo Horizonte foi planejada para ser o centro do governo e do futuro, mas o sujeito que por ela anda e a observa, repara: "Pelos jardins versailles" (ANDRADE, 2006, p. 10); se as ruas e os jardins da nova capital foram projetados seguindo os moldes de grandes urbes europeias, a mentalidade continua sendo a de uma população nada moderna.

Seguimos, então, a leitura pela histórica Sabará, localidade contígua a Belo Horizonte, mas ainda cidadezinha, assustada e escondida do trem. Lá as casas com pintura encardida têm velhas senhoras nas janelas, o calçamento é de pedra, as pessoas sobem as ladeiras a pé e tudo remete inescapavelmente ao tempo colonial. O poeta, este que sobre a cidade se põe a pensar, acha bonita a teimosia de Sabará, seu orgulho em manter as igrejas, as pensões, o casario, embora compreenda que o passado é tempo de coisas "mortas, muito mortas": com o correr das águas, que nunca param, passam os bandeirantes, as pessoas, as histórias.

Esse poeta, inclusive, anuncia que a transformação já vem chegando. "O presente vem de mansinho/ de repente dá um salto" (p. 11), na cidade encrustada no morro já tem cinema, e o filme é americano.

Drummond, como ressalta Merquior (2012), traz a poesia-acontecimento, haja vista tudo o que se passava no Brasil e nas cidades e que ele faz aproximar na sua obra poética. Mostram-se em "II/ Sabará" acontecimentos históricos, como a fundação da Companhia Siderúrgica Mineira, que operava desde 1917 e, em 1921, associou-se ao capital estrangeiro, tornando-se a Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira, e o automóvel já compondo a paisagem da pequena cidade. Nos versos em que esses elementos se apresentam, "Nem Siderúrgica nem Central nem roda manhosa de forde/ sacode a modorra de Sabará-buçu" (p. 11), há que se observar a ausência de pontuação como recurso que impõe ao leitor a pressa que tem esse tempo de modernidades.

Da antiga Sabarabuçu, da idade do ouro, para Sabará, da idade de ferro, a cidade ainda mantém o jeito de século passado, com seus "andrajos", que tanto o poeta mineiro gostaria que continuassem vestindo a pequena localidade, mas que ele próprio mostra já agonizando: "E o trem bufando na ponte preta/ é um bicho comendo as casas velhas" (p. 11). O trem, bicho que traz e leva o "progresso", que bufa, que de tão agressivo rouba das cidades o sossego, o brilho, que avilta, come e machuca, que é insaciável, também aterroriza "III/ Caeté": "A igreja de costas para o trem" (p. 12), e "V/ São João Del-Rei": "Quem foi que apitou? Deixa dormir o Aleijadinho, coitadinho" (p. 12).

É em "IV/ Itabira", poema da série no qual figura a cidade natal de Drummond, que talvez se possa sentir mais intensamente a dor dilacerante que assalta o poeta-figura estética na "derrota incomparável" contra os tempos modernos, em especial, contra a atividade mineradora e sua dinâmica extrativa tão impactante. Nessa composição curta, ele reivindica, não com luta, mas com lamento profundo, a sua parte e a de seus conterrâneos do pico da cidade, já que, filhos dessa terra e, portanto, reais proprietários, todavia desapossados pela venda da mina aos ingleses, em 1910. Para

Drummond, além dos sete versos sobre a cidade de ferro, onde os homens agora vivem humilhados, nada mais há que se possa dizer.

Chegamos ao "VII/ Rio de Janeiro" dos "Fios nervos riscos faíscas" (p. 13). Formando um todo com as palavras, fios como nervos como riscos como faíscas, Drummond elimina as restrições da materialidade orgânica e revela, na tecnologia dos fios – sistemas elétricos dos bondes –, um grande sistema nervoso. Ora, se é no sistema nervoso que ocorrem todos os estímulos sensitivos, e se por ele se dão as conexões entre todas as partes do corpo humano, encontra-se expresso pelo poeta um modo de ser determinado pela técnica, uma corporeidade da tecnologia, a técnica impondo a ordem das coisas.

Estão também retratadas, finalizando a primeira estrofe desse poema, a industrialização e a urbanização pelas quais passou a cidade na década de 1920, como o desmonte do Morro do Castelo, dito por Menezes (1994, p. 63), "[...] sob influência das pás e picaretas modernizantes [...], como o cartão-postal da modernidade brasileira". Nos versos de "Rio de Janeiro", Drummond explicita suas inquietações e, novamente, expõe um amálgama de corpo e técnica, agora do sangue vermelho à cor cinza das ruas e largas avenidas que se abriram por toda cidade: "As cores nascem e morrem/ com impudor violento. Onde meu vermelho? Virou cinza" (p. 13).

No poema "A rua diferente", primeiro apresentado em *Alguma poesia*, após o conjunto de "Lanterna mágica", o título nos oferece duas possibilidades complementares de interpretação. A primeira é um indício de mudança, com o adjetivo designando um espaço que não é mais semelhante ao que era, uma rua que não é mais igual a si, nem às outras, porque a modernização a transfigurou. A segunda usa a palavra "diferente" para marcar um lugar onde, contrariando os aplausos quase unânimes que a modernização provocava na população, as pessoas não se conformavam com essas "exigências brutas".

A primeira estrofe do poema aponta para as mudanças realizadas pelo "progresso": "Na minha rua estão cortando árvores/ botando trilhos/ construindo

casas" (p. 13). Dentre todos os poemas de *Alguma poesia,* este é o único em que a figura estética encontra empatia e algo de revolta nas pessoas que a cercam, mas isso não traz consolo, a mudança vem como imposição da vida. Há, porém, uma geração incipiente, representada pela filha do sujeito poético, na terceira e última estrofe, que não apenas aceita o "progresso", mas desfruta de suas benesses. Para os novos, a modernidade é real e até bela: "Só minha filha goza o espetáculo/ e se diverte com os andaimes,/ a luz da solda autógena/ e o cimento escorrendo nas fôrmas." (p. 14).

"Nota social", poema de 1923 (IMS, 2015, não paginado), é território de uma profunda e duradoura tristeza. De forma maquinal, Drummond descreve os passos de um poeta que, entre o desembarque em uma cidade que visita e sua chegada ao quarto de hotel, atravessa uma gama de pessoas e de aplausos, sem que esse reconhecimento minimize a melancolia que o assola até que cria, poeticamente, uma alternativa – o poema não deixa de ser uma saída imanente. Leiamos:

NOTA SOCIAL
O poeta chega na estação.
O poeta desembarca.
O poeta toma um auto.
O poeta vai para o hotel.
E enquanto ele faz isso
como qualquer homem da Terra,
uma ovação o persegue
feito vaia.
Bandeirolas
abrem alas.
Bandas de música. Foguetes.
Discursos. Povo de chapéu de palha.
Máquinas fotográficas assestadas.
Automóveis imóveis.
Bravos...
O poeta está melancólico.

Numa árvore do passeio público
(melhoramento da atual administração)
árvore gorda, prisioneira
de anúncios coloridos,
árvore banal, árvore que ninguém vê
canta uma cigarra.
Canta uma cigarra que ninguém ouve
um hino que ninguém aplaude.
Canta, no sol danado.

O poeta entra no elevador
o poeta sobe
o poeta fecha-se no quarto.

O poeta está melancólico.
(ANDRADE, 2006, p. 20)

Esses versos dão vistas a uma cidade (território estriado, por excelência, ou campo de organização), em que, como exposto no poema, modernidade e provincianismo se misturam: se os chapéus das pessoas são de palha, material tão rústico e tradicional, e bandeirinhas enfeitam o local, máquinas fotográficas e automóveis estacionados compõem o cenário. Nesse sítio indefinido – talvez porque representação de muitas localidades dispersas pelo Brasil e onde o processo de modernização cumpria-se com rapidez –, em que sequer a natureza tem espaço livre, uma cigarra canta solitária como o próprio poeta, agarrada a uma árvore já aprisionada pelo cimento do passeio e pelos anúncios ao seu redor. Cigarra e poeta, cada qual no seu canto e com seu canto inútil, ambos cercados pelo "progresso", espaço estriado, ainda sem saberem como se posicionar diante dele.

Da invisibilidade da natureza ao excesso de poluição visual impedindo o "fazendeiro do ar" de respirar, a antevisão do poeta se consumaria numa realidade

brutal, que ele verterá em poemas críticos dos quais assoma um traço melancólico. O avanço da ciência e da tecnologia é concomitante, conforme Deleuze e Nietzsche, aos tristes crepúsculos, à decadência.

> Nunca como hoje viu-se a ciência levar tão longe, num certo sentido, a exploração da natureza e do homem, mas também nunca se viu a ciência levar tão longe a submissão ao ideal e à ordem estabelecidos. Os eruditos, mesmos os democratas e socialistas, não estão desprovidos de piedade; só que inventaram uma teologia que não depende mais do coração. "Vejam na evolução de um povo as épocas em que o erudito passa para o primeiro plano: são épocas de fadiga, muitas vezes, de crepúsculo, declínio"[29] (DELEUZE, 1976, p. 36).

Nesse sentido, dois filósofos e um poeta de diferentes territórios observam, criticamente, um mesmo fenômeno, qual seja o dos agenciamentos técnicos, percebendo uma espécie de impiedade, uma teologia, uma fé inconsequente que leva o poeta, como contemporâneo que é, à melancolia.

"Coração numeroso", poema seguinte, é mais um a dizer da inquietude entre a cidade moderna que seduz – "mas tremia na cidade uma fascinação casas compridas/ autos abertos correndo caminho do mar/ voluptuosidade errante" (p. 21) – e a estranheza de viver em um espaço urbano, estriado, com largas avenidas que rasgam a paisagem e codificam o lugar de passagem, prédios verticalizando o cenário, bondes tilintando, a galeria, os homens extasiados e cativos da vida impregnada de teologia científica, indiferentes ao que deixou de ser: "a rua acabou, quede as árvores? a cidade sou eu/ sou eu a cidade/ meu amor" (p. 21). É em si que Drummond reconhece o que ele mesmo denomina cidade: o passado – "e o vento vinha de Minas" (p. 21) – e a vida que se descortina no Rio de Janeiro, os embates entre o antigo e o moderno. Nesse paradoxo, na cidade, inconteste lugar da técnica, da ciência racionalizante do Estado, pairam, lado a lado, o fascínio e o desalento, decorrência da relação dúbia que mantemos com a técnica. Mais que o embate posto, o poema remete aos processos que

---

[29] Cf.: Citação de Deleuze em NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 132.

operam os agenciamentos maquínicos do desejo, dentro dos quais a vontade de técnica atua fortemente.

No que tange ao registro da técnica, talvez o ponto mais dramático do livro, e possivelmente um dos mais comoventes de toda a obra, é atingido em "O sobrevivente", composição na qual o poeta sentencia, já no primeiro verso, que é "Impossível escrever um poema a essa altura da evolução da humanidade" (p. 26) – mal começamos a ler o poema e já nos deparamos com uma ideia de "evolução" que deve ser tomada pelo seu antagônico, já que impede "uma linha que seja – de verdadeira poesia". Leiamos o poema:

O SOBREVIVENTE
Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade.
Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia.
O último trovador morreu em 1914.
Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.

Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples.
Se quer fumar um charuto aperte um botão.
Paletós abotoam-se por eletricidade.
Amor se faz pelo sem-fio.
Não precisa estômago para digestão.
Um sábio declarou a *O Jornal* que ainda falta
muito para atingirmos um nível razoável de
cultura. Mas até lá, felizmente,
estarei morto.
Os homens não melhoram
e matam-se como percevejos.
Os percevejos heróicos renascem.

Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.
E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.

(Desconfio que escrevi um poema.)

(ANDRADE, 2006, p. 26)

"O sobrevivente" denuncia um século de acontecimentos técnicos-atemorizantes, como a hecatombe da Primeira Guerra Mundial, que matou "o último trovador" (p. 26), e de uma tecnologia cada vez mais avançada. Em versos endentados do poema, lemos: "Um sábio declarou a *O Jornal* que ainda falta/ muito para atingirmos um nível razoável de/ cultura. Mas até lá, felizmente,/ estarei morto". Um confronto é provocado aqui, e o que o sábio chama de "cultura", notadamente uma vida mediada pelos aparatos técnicos e o emudecimento de tudo o que não é moderno, é colocado em xeque por Drummond, a quem a morte parece melhor opção do que presenciar o que se passará até que cheguemos ao patamar ambicionado pelo sábio. Chama a atenção o personagem do sábio e de sua concepção nivelante de cultura, como se apenas a cultura compreendida em si mesma, antropomorfizada, fosse a panaceia para os agenciamentos que Drummond vê convergirem para a transformação da terra em um território insuportável.

O poeta antevê uma vida permeada por aparelhos e, assombrado, projeta a técnica levando à obsolescência do corpo humano: "não é mais necessário estômago para digestão" (p.27), o que nos remete aos estudos do sociólogo Hermínio Martins, que, em 1996, tematizou a filosofia da tecnologia.

Partindo da Teoria Antropológica da Tecnologia,[30] Martins (1996, p. 167) discutiu a ideia de que os artefatos técnicos seriam extensões, amplificações do ser e do próprio corpo humano, apontando, em sua análise, a expansão da tecnologia para além da projeção orgânica. Para o estudioso, é preciso considerar que a tecnologia

[30] A Teoria Antropológica da Tecnologia foi formulada por Kapp, em 1877 (MARTINS, 1996, p. 167).

contemporânea é possibilitadora de criações que superam as limitações orgânicas, viabilizando novas formas de vida, como pode se dar, por exemplo, mediante a biotecnologia. Nesse viés, o sociólogo utiliza a expressão "gnosticismo tecnológico",[31] tomada de Victor Ferkiss para caracterizar a tecnociência. Assim, uma vez mais, Carlos Drummond de Andrade, em sua perspectiva crítico-poética, se antecipa em décadas à crítica ao gnosticismo tecnológico.

A heterogeneidade não-humana, isto é, a manipulação da tecnologia até que se ultrapassem os limites da constituição da espécie antevista por Drummond, apresentada no poema com um quê irônico, intencionalmente inquietante, poderia parecer um tanto extravagante para a década de 30. Já para os anos 90, Guattari (1992) vai engendrar o conceito de subjetividade maquínica: a produção maquínica de subjetividade, enfatizando que com as transformações tecnológicas, sobretudo no contexto pós-industrial, de atividades altamente especializadas como automação, eletrônica, informática, sobrearmamento, ou seja, do capitalismo mundial integrado, é incontornável pensar o sujeito sem estabelecer conexões com as máquinas:

> Uma primeira constatação nos leva a reconhecer que os conteúdos da subjetividade dependem, cada vez mais, de uma infinidade de sistemas maquínicos. Nenhum campo de opinião, de pensamento, de imagem, de afeto, de narratividade pode, daqui para a frente, escapar à influência invasiva da assistência por computador, dos bancos de dados, da telemática. (GUATTARI, 1993, p. 177)

O fenômeno do domínio sobre as máquinas até o ponto de conectar-se a elas, que já se experimentavam ou que se antecipavam pela voz do poeta, entretanto, não traziam tempos mais ternos ou tornava os humanos melhores, e nesse século funesto eles se matavam como nunca até então: "Os homens não melhoram e matam-se como percevejos" – mas como deveriam, afinal, melhorar os homens? Talvez, para a figura estética, seja necessário que morram os homens – "um segundo dilúvio" – e, com eles,

---

[31] Victor Ferkis cunhou o termo "gnosticismo tecnológico" para significar "[...] as aspirações tecnológicas com os sonhos caracteristicamente gnósticos de transcender a condição humana" (MARTINS, 2012, p. 18).

seus heroísmos eugenistas; e "percevejo", aqui, nos parece signo da banalidade da morte. Apesar de povoado – "Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado" –, o mundo tornava-se lugar inviável. Quem, então, alcançaria ser "o sobrevivente" que se inscreve no título do poema?

Em "O narrador", Walter Benjamin, no ano de 1936, aponta a perda da capacidade de narrar como um dos mais marcantes aspectos da modernidade, especialmente no contexto pós Primeira Guerra Mundial, quando a experiência do choque criou nos homens que voltavam das batalhas a dificuldade de contar e explicar o que foi vivido (BENJAMIN, 2012). Assim sendo, o poeta, este que escreve depois de 1914, este que ainda observa, relata e interpreta a história, é ele mesmo o "sobrevivente". Embora a poesia parecesse impossível, o poema está, enfim, tecido, dando, portanto, sinais de que, na dimensão poética, a vida continua resistindo.

Finalizando o apanhado de poemas de *Alguma poesia* que explicitam questões concernentes ao processo de modernização, trazemos "Cota zero", poema de apenas três linhas que sugere a mecanização da vida orgânica, quando o objeto tecnológico surge em unicidade com a própria vida, indissociável no mundo sensorial: "Stop./ A vida parou/ ou foi o automóvel?" (p. 28); e *"*Explicação*",* mais um poema que deixa gravados a tristeza e o desamparo do autor diante da impossibilidade de se ajustar à vida e da acentuada melancolia por não mais pertencer a Minas Gerais, e tampouco ao Rio de Janeiro:

> EXPLICAÇÃO
> Há dias em que ando na rua de olhos baixos
> para que ninguém desconfie, ninguém perceba
> que passei a noite inteira chorando.
> Estou no cinema vendo fita de Hoot Gibson,
> de repente ouço a voz de uma viola...
> [...]
> (ANDRADE, 2006, p. 36)

A ficção cinematográfica, as salas de cinema tão apreciadas por Drummond, a surpresa mimética que Bergson chamou de "luxo da percepção" (VIRILIO, 1993, p. 16) trazem a magia da modernidade, entretanto, a gravidade meditativa dos versos faz chegar ao leitor a angústia de um cotidiano em que toda realidade é incompleta. Há uma figura estética que, além de dar testemunho do antigo e do novo no espaço da cidade, mostra-se envolvido, total e irremediavelmente, pela situação, e nele também aparecem as marcas da disparidade entre a vida citadina e a rural, o que se expressa num constante sentimento de falta: "No elevador penso na roça,/ na roça penso no elevador" (ANDRADE, 2006, p. 37).

Naturalmente, não esgotamos as possibilidades sígnicas deste livro no tocante à sua relação com a técnica. Porém, estimamos ter levantado as preocupações poéticas que jamais abandonaram o poeta ao longo de sua jornada, de uma nobreza sem frutos, inútil à técnica sem coração. Uma técnica com coração seria, porventura, aquela a que Deleuze e Guattari chamam de ciência nômade, ou ciência ambulante, cujo labor considera a pluralidade ou diversidade do meio:

> Há ciências ambulantes, itinerantes, que consistem em seguir um fluxo num campo de vetores no qual singularidades se distribuem como outros tantos "acidentes" (problemas). (DELEUZE; GUATTARI, 2017c, p.42).

1934. Brejo das Almas

De passagem Brejo das Almas Abraço caro amigo
(João Cabral de Melo Neto)[32]

Em *Brejo das Almas*, publicado pela primeira vez em 1934, o estudo da percepção da técnica por Carlos Drummond de Andrade deve começar pela epígrafe,

[32] Telegrama enviado a Carlos Drummond de Andrade por João Cabral, em novembro de 1942, quando o poeta passou por Brejo das Almas e quis fazer saber a Drummond da lembrança do seu livro de mesmo nome (SUSSEKIND, 2001, p. 183).

recortada do jornal *D'A Pátria* de 6 de agosto de 1931, que o poeta usa para construir uma densa ironia do "progresso" como ideia e desejo:

> Brejo das Almas é um dos municípios mineiros onde os cereais são cultivados em maior escala. Sua exportação é feita para os mercados de Montes Claros e Belo Horizonte.
> Há também grande exportação de toucinho, mamona e ovos.
> A lavoura de cana-de-açúcar tem-se desenvolvido bastante.
> Ultimamente, cogita-se da mudança do nome do município, que está cada vez mais próspero.
> Não se compreende mesmo que fique toda a vida com o primitivo: Brejo das Almas, que nada significa e nenhuma justificativa oferece.

A pequena notícia dá conta da possível mudança de nome do município mineiro de Brejo das Almas, cada dia mais próspero devido às exportações de cereais e outras *commodities*, e que, por isso, merece um nome mais condizente com sua próspera condição.

Se a nota de jornal endossa a proposta municipal de se alterar o nome da cidade – e "Brejo das Almas" não tocaria a algo muito fúnebre para uma localidade que tanto se modernizava? –, o poeta, por sua vez, ao apropriar-se desse nome "primitivo" para seu livro, preserva uma relação com o que ainda não é moderno e projeta um tom soturno que acompanha a maioria dos poemas do livro.

Título e epígrafe do livro se contestam mutuamente, fazendo da obra uma irônica ponte entre o avanço tecnológico das máquinas que permitem o cultivo de alimentos em larga escala e o terreno naturalmente úmido, escuro, onde só cresce mato, mas onde "descansam" almas, ou seja, entre a técnica que arregimenta para tempos modernos, ditos venturosos, e o lugar do refúgio, do que se quer pacato, do que escapa aos holofotes da modernidade.

Sigamos a leitura do livro por "Soneto da perdida esperança", poema em que, apesar da ideia – e talvez justamente por causa dela – de uma cidade moderna e de suas

aberturas, nenhum prenúncio de uma existência melhor se apresenta. Junto com a condução, a figura estética da qual ouvimos a voz perde a esperança e, então, deixa de perceber sentido no mundo – um mundo que não serve sequer para destruí-lo. Eis o poema:

SONETO DA PERDIDA ESPERANÇA
Perdi o bonde e a esperança.
Volto pálido para casa
A rua é inútil e nenhum auto
passaria sobre meu corpo.

Vou subir a ladeira lenta
em que os caminhos se fundem.
Todos eles conduzem ao
princípio do drama e da flora.

Não sei se estou sofrendo
Ou se é alguém que se diverte
por que não? na noite escassa

com um insolúvel flautim.
Entretanto há muito tempo
nós gritamos: sim! Ao eterno.
(ANDRADE, 2006, p. 45)

A palidez dessa figura que, entrevista nos terceiro e quarto versos e, imbuída da ideia de morte, busca desalentada o caminho de volta para casa, faz da desilusão a emoção mais forte nesse personagem drummondiano, ainda perdido entre campo e cidade. O "progresso" de nada lhe serve, se se "perdeu o bonde", o fio da meada, o entendimento da existência, perdido está, então, o lugar do aconchego, e sequer um auto – estes, cada vez mais numerosos, impõem uma rotina de cautela aos pedestres,

que não são mais protagonistas nos deslocamentos pelas ruas – passará sobre seu corpo para dar fim à angústia.

A depreciação do sentimento de si, a profunda tristeza da figura estética, a manifestação na linguagem de uma tendência algo suicida explicitada no fim da primeira estrofe, todavia, transforma-se ao longo do poema, e, em seu último verso, o sujeito clama ao eterno, trazendo para a superfície uma outra dimensão: a de vida.

> É como se a vida do organismo se movimentasse num ritmo vacilante. Certo grupo de pulsões se precipita como que para atingir o objetivo final da vida tão rapidamente quanto possível, mas, quando determinada etapa no avanço foi alcançada, o outro grupo atira-se para trás até um certo ponto, a fim de efetuar nova saída e prolongar assim a jornada (FREUD *apud* LOURENÇO, 2009, p. 113-114).[33]

Dizer sim ao eterno remete, portanto, a uma das maiores pretensões do homem: a de alcançar, pela ciência e pela técnica, a máxima longevidade imaginável. Um sim problematizado pela figura estética, pois que também um não à morte.

Voltando algumas páginas em *Brejo das Almas*, aliás, tomando o poema que abre o livro, "Aurora", também encontramos o poeta voltando para casa, neste caso, dentro bonde, em versos que é necessário ler para construirmos um paralelo entre um e outro e melhor perceber a crescente aflição da figura estética:

AURORA

O poeta ia bêbedo no bonde.
O dia nascia atrás dos quintais.
As pensões alegres dormiam tristíssimas.
As casas também iam bêbedas.

Tudo era irreparável.
Ninguém sabia que o mundo ia acabar
(apenas uma criança percebeu, mas ficou calada),

---

[33] Cf.: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1980. p. 58.

Que o mundo ia acabar às 7 e 45.
Últimos pensamentos! últimos telegramas!
José, que colocava pronomes,
Helena, que amava os homens,
Sebastião, que se arruinava,
Artur, que não dizia nada,
embarcam para a eternidade.

O poeta está bêbedo, mas
escuta um apelo na aurora:
Vamos todos dançar
entre o bonde e a árvore?

Entre o bonde e a árvore
dançai, meus irmãos!
Embora sem música
dançai, meus irmãos!
Os filhos estão nascendo
com tamanha espontaneidade.
Como é maravilhoso o amor
(o amor e outros produtos).
Dançai, meus irmãos!
A morte virá depois
como um sacramento.
(ANDRADE, 2006, p. 43)

A aurora, anúncio de um novo dia, traz, no poema, um viso de hecatombe, o amanhecer do fim do mundo. O século da guerra ressoa nesse momento no poema. Na cidade, a ruína ainda não se nota, exceto pela criança emudecida e pelo poeta bêbado, que, a despeito do estado de temulência – ou talvez graças a ele –, consegue "acompanhar o bonde". Quem daria credibilidade a uma criança ou a um poeta – inclusive, embriagado? Ademais, o que restará, diante do iminente fim, senão dançar?[34]

[34] De certa maneira, isso nos lembra "Pneumotórax", poema de Manuel Bandeira, para cujo sujeito poético, diante do irreparável, resta tocar um tango argentino. Cf.: BANDEIRA, Manoel. *Estrela da vida inteira*.

Nesse sentido, o poeta, embriagado pela vida, por uma noite insone, de poesia, de álcool, que seja, diante da trágica aurora, baila e convida a bailar entre a técnica (bonde/guerra) e a natureza (árvore/vida).

Em "Soneto da perdida esperança", apenas três poemas à frente, o sujeito já não alcançou o bonde e sobe a pé, sem esperança e com pensamentos fúnebres volteando em sua mente. Mesmo o contrapeso à modernidade é mais melancólico agora: se em "Aurora" há um movimento possível entre o bonde e a cidade e a árvore e o campo, em "Soneto da perdida esperança", o caminho para casa é uma rua íngreme que impõe passos lentos. A morosidade promove o caminhar em um espaço não mapeado, de modo que a figura estética drummondiana vai, assim, experimentando sensações: o "princípio do drama e da flora" é, talvez, o da sua própria existência ou uma questão ainda mais ampliada, o drama do homem e da natureza ultrapassados pela técnica.

"A ladeira lenta" também nos faz pensar em Sísifo, condenado, na mitologia grega, a rolar eternamente uma pedra de mármore até o alto da montanha, de onde ela volta a cair em ciclo infindável. Por causa do mito, a expressão "trabalho de Sísifo" passou, então, a ser signo de algo inescapável, inútil, sem propósito e sem saída, como, por vezes, parece ser a vida para a figura estética do poema.

Nas estrofes seguintes de "Soneto da perdida esperança", Drummond constrói uma ironia metapoética ("não sei se estou sofrendo/ ou se é alguém que se diverte/ por que não? na noite escassa"), joga com as palavras e com "sentimentos", faz permanecer o paradoxo do "insolúvel flautim". A vida retroalimenta-se; na insolubilidade do seu fluxo contínuo, a esperança – perdida (?) – no instante seguinte, é voz: "nós gritamos: sim! ao eterno".

Prosseguindo na leitura do livro, em "O amor bate na aorta", a figura estética articula uma contradição e, pelas mãos da modernidade, antes inútil no "Soneto da

---

Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 128.

perdida esperança", traz o cinema[35] como um possível acalanto para as mazelas do amor, quiçá da vida: "Meu bem, não chores, hoje tem filme de Carlito!" (ANDRADE, 2006, p. 47). Frequentador, desde as primeiras salas de cinema, Drummond foi um entusiasta da sétima arte; em 1930, sob o pseudônimo Antônio Crispim, sai na página 10 do jornal *Minas Gerais*, a crônica "Ir ao cinema", de sua autoria, na qual se lê: "ir ao cinema pelo cinema, eis a questão. Ir para compreender, sentir, sofrer e por que não? ser feliz". Vida e arte confundem-se em espectros possíveis na poeticidade Drummondiana, criam linhas de combinação seguindo outras dimensões, formando uma trama, crescendo como multiplicidade.

Dando vistas a instrumentos que levam de um a outro mundo, o poeta expõe os desdobramentos do horizonte técnico com seu indecidível entre bem e mal, vida e morte, o sujeito cindido por condições opostas e incontornáveis, e trafega em seus poemas pelas ruas, com seus bondes, autos, na magia da tela, ou na arma que encerra a vida, como se lê em "Desdobramentos de Adalgisa", do mesmo livro, no qual expressa o desejo de ser metamorfose e diz: "serei tiro de pistola". A leitura desses versos nos aproxima do entendimento do que propõe Heidegger, ao citar Hölderlin: "Lá onde mora o perigo,/ cresce também o que salva" (HÖLDERLIN *apud* HEIDEGGER, 2018, p. 37),[36] expressando a ambiguidade da técnica, ou a técnica no estofo da civilização moderna como blindagem ao risco.

Continuemos. Mais ou menos a meio caminho no livro está "Hino Nacional", poema emblemático desde o título. A força simbólica trazida pela menção do canto à pátria nos remete ao ufanismo, que logo, se verte em pura ironia:

---

[35] O personagem atribui ao cinema a capacidade de promover um diálogo intercultural, regenerador, remetendo-nos diretamente à força plástica de Nietzsche: "uma faculdade de crescer por si mesmo, de transformar e assimilar o passado e o heterogêneo, de cicatrizar suas feridas, de reparar suas perdas, de reconstruir as formas destruídas" (NIETZSCHE, 1976, p. 106).

[36] Cf.: HÖLDERLIN, Friedrich. Pão e vinho. Trad. Paulo Quintela. In: _____. *Obras completas*, Volume II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. p. 389.

HINO NACIONAL

Precisamos descobrir o Brasil!
Escondido atrás das florestas,
com a água dos rios no meio,
o Brasil está dormindo, coitado.
Precisamos colonizar o Brasil.

O que faremos importando francesas
muito louras, de pele macia,
alemãs gordas, russas nostálgicas para
garçonnettes dos restaurantes noturnos.
E virão sírias fidelíssimas.
Não convém desprezar as japonesas.

Precisamos educar o Brasil.
Compraremos professores e livros,
assimilaremos finas culturas,
abriremos *dancings* e subvencionaremos as elites.

Cada brasileiro terá sua casa
com fogão e aquecedor elétricos, piscina,
salão para conferências científicas.
E cuidaremos do Estado Técnico.

Precisamos louvar o Brasil.
Não é só um país sem igual.
Nossas revoluções são bem maiores
do que quaisquer outras; nossos erros também.
E nossas virtudes? A terra das sublimes paixões…
os Amazonas inenarráveis… os incríveis João-Pessoas…

> Precisamos adorar o Brasil.
> Se bem que seja difícil caber tanto oceano e tanta solidão
> no pobre coração já cheio de compromissos…
> se bem que seja difícil compreender o que querem esses homens,
> por que motivo eles se ajuntaram e qual a razão de seus sofrimentos.
>
> 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, 2006, p. 51)

Brejo das Almas foi publicado durante o governo Vargas, época em que Drummond, funcionário do Estado, atuava próximo ao político Gustavo Capanema, "amigo desde os bancos escolares" (WISNIK, 2018, p. 246). Naquele mesmo ano de 1934, o poeta passa a servir como chefe de gabinete do ministro, exercendo "mera função burocrática, destituída de qualquer implicação política ou ideológica, sem vinculação direta ou indireta com Getúlio Vargas" (ANDRADE, 1980, não paginado). O trânsito no poder não impediu que ele escrevesse "[...] uma poesia de acentuado caráter social, pautada, não raro, por uma crítica aos ideais do sistema político em vigor" (SAID, 2005, p. 86). Neste ponto, é importante ressaltar que a máquina de guerra pode funcionar enquanto exterioridade, mesmo do interior do Estado: "[...] poderia dizer-se que a máquina de guerra se projeta num saber abstrato, formalmente diferente daquele que duplica o aparelho de Estado" (DELEUZE; GUATTARI, 2017c , p. 27). Todos estamos, de alguma maneira, dentro do Estado, e buscar uma forma de exterioridade que leve a situar o pensamento em um espaço liso é o que cria a possibilidade de resistirmos à simetria dos espaços estriados impostos pelas forças despóticas.

Fazendo lembrar um discurso político, "Hino Nacional" apresenta-se como uma espécie de poema-convite na primeira estrofe. A figura estética convoca os brasileiros a cumprirem um dever para com sua pátria, conclama a sua participação na "descoberta" do país. Essa tentativa de arregimentar os brasileiros traz um tom apologético de identidade nacional, porém, a voz passa logo ao tom irônico, subvertendo o significado encomiástico do próprio título.

Nas estrofes seguintes, a figura estética que discursava em favor do Brasil insere o ato de se apossar do país no velho projeto de recognição - vem (de novo e de toda forma), nos moldes do velho continente, e que, ainda que agora isso seja feito pelas mãos dos compatriotas, não tem autenticidade.

> O senso comum em geral implica sempre uma colaboração das faculdades sob uma forma do Mesmo ou um modelo de recognição (DELEUZE, 2018, p. 188). [...] Há no mundo algo que força a pensar. Esse algo é o objeto de um encontro fundamental e não de uma recognição (p. 191).

O poeta, em tom de brincadeira erótica, deixa ver que o sentimento de colônia e de se assemelhar à Europa está inculcado no povo – importaremos mulheres estrangeiras, livros, professores, "finas culturas" –, novas ressonâncias talvez nem sejam possíveis: "Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil./ Nenhum Brasil existe [...]".

Os agenciamentos fizeram escoar para a engrenagem precedente a ideia modernista antropofágica de "descobrir o Brasil" que artistas como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Villa Lobos e outros empunharam. Nesses termos, o poeta nos remete aos agenciamentos nefastos da repetição. O Brasil que se deseja e se conclama brasileiro será copiado da velha Europa, onde o progresso técnico-científico segue curso firme. Deve-se compreender que o desejo traz "pontas de desterritorialização, ou, o que dá no mesmo, que ele tem sempre uma linha de fuga pela qual ele mesmo foge" (DELEUZE; GUATTARI, 2017a, p. 154), isto é, ele tanto opera na desterritorialização,

como máquina de guerra, como no agenciamento de reterritorialização, pelo aparelho do Estado.

Um quê de *blague* inicia cinco das sete estrofes do poema: "Precisamos descobrir o Brasil!", "Precisamos educar o Brasil.", "Precisamos louvar o Brasil.", "Precisamos adorar o Brasil!", "Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!". A figura estética aproxima a pátria do que é divino: há que louvá-la, adorá-la (muito próximo à letra oficial do Hino Nacional, de Joaquim Osório Duque-Estrada, que utiliza a expressão "pátria idolatrada"), e exalta o processo civilizatório técnico com verbos afins ao "progresso", como "descobrir" e "educar", para, na última estrofe, concluir com "esquecer". Esse meneio ambivalente - de louvar à esquecer - em relação à modernização nos leva à "traição da memória"[37], conduta apontada por Mário de Andrade, para quem o único antídoto, por assim dizer, contra a mão pesada da tradição é, exatamente, esquecê-la. Desenha-se, ainda, no poema, uma oposição à afirmação da identidade brasileira tão aclamada pelos modernistas quando o próprio conceito de identidade nacional é problematizado sob os dois projetos de Brasil: o da brasilidade, tão cara aos modernistas, alicerçada no Estado técnico como signo do "progresso", e o do verde-amarelismo, com seu nacionalismo extremado.

É na quarta estrofe que o poeta faz a técnica aportar no país descoberto e educado; nesse Brasil, fantasticamente, a cientificidade, a cultura, a industrialização, o bem-estar, representados pelos bens de consumo, colocar-se-iam igualmente aos pés de todos os brasileiros. A ironia recorre ao ideal extremado para chamar à reflexão: em que medida "louvar o Brasil", "adorar o Brasil" torna possível o sonho de a modernidade se realizar para todos com equanimidade? O "Estado Técnico" – em letras maiúsculas – passará, então, a Estado Técnico do Brasil, das finas culturas assimiladas, da emancipação e do aperfeiçoamento? Será este um país igualitário, em que a ciência

[37] "Mário, em carta a Sousa da Silveira, confessava ser a 'ausência total de memória' o principal defeito de sua formação intelectual; defeito este que se transformava em qualidade, visto ser a prática brilhante da memória a arma utilizada pela erudição e por aqueles que cultivam a lembrança pelo viés conservador" (SOUZA, Maria Eneida de. Relíquias da casa. Revista de Letras, Fortaleza, v. 14, n. 1/2, p.69-76, 1989).

e a técnica governem e garantam o bem-estar de cada habitante? Acaso isso tudo não é "Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado", puro devaneio?

1940. Sentimento do mundo

> Em todo caso, deixe-me dizer que o Sentimento do Mundo nos reconcilia com diversas coisas: a língua portuguesa, a poesia, o nosso tempo.
>
> (João Cabral de Melo Neto)[38]

SENTIMENTO DO MUNDO
Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo,
mas estou cheio de escravos,
minhas lembranças escorrem
e o corpo transige
na confluência do amor.

Quando me levantar, o céu
estará morto e saqueado,
eu mesmo estarei morto,
morto meu desejo, morto
o pântano sem acordes.

Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário
trazer fogo e alimento.
Sinto-me disperso,

[38] Trecho da carta enviada a Carlos Drummond de Andrade por João Cabral de Melo Neto, no ano de 1941 (SUSSEKIND, 2001, p. 165).

anterior a fronteiras,
humildemente vos peço
que me perdoeis.

Quando os corpos passarem,
eu ficarei sozinho
desfiando a recordação
do sineiro, da viúva e do microscopista
que habitavam a barraca
e não foram encontrados
ao amanhecer

esse amanhecer
mais noite que a noite.
(ANDRADE, 2006, p. 67)

Duas mãos e o sentimento do mundo traduzem a imagem de um poeta transbordado pela dor diante do cenário da guerra – que implica a indústria bélica, o desenvolvimento de máquinas técnicas aprimoradas para o extermínio, os sofisticados meios de comunicação que divulgam os resultados devastadores das batalhas. Um estado guerreiro se apropria da figura estética, em um incessante movimento de desterritorialização – o poeta se sabe forjado nos agenciamentos de uma cultura enraizadamente despótica, se sabe frágil diante do aparelho do Estado, mas, "na confluência do amor", busca fluxos de mutação.

Incapaz de erguer-se sob alguma forma de combate militar, na catastrófica luta armada, a munição do poeta é a palavra poética e, na luta, como tantos outros, quedará destroçado. O poeta não é um soldado do Estado, é um guerreiro da máquina de guerra contra a forma-Estado e une-se aos seus companheiros no além fronteira; "[...] o animam uma indisciplina fundamental, um questionamento da hierarquia, uma chamagem perpétua de abandono e traição" (DELEUZE; GUATTARI, 2017c, p. 22).

No "pântano sem acordes" (ANDRADE, 2006, p. 67), a guerra deflagrada, a guerra em si mesma, desencadeada pelos mecanismos conjuratórios, "[...] é somente o abominável resíduo da máquina de guerra, seja quando esta se fez apropriar pelo aparelho do Estado, ou, pior ainda, quando ela construiu para si um aparelho de Estado que não serve mais do que para destruição" (DELEUZE; GUATTARI, 2019c, p. 123). Nesse horizonte, não há luz, "o último trovador morreu em 1914" (ANDRADE, 2006, p. 26), é tudo escuridão, "mais noite que a noite" (p. 67).

Nos sentimentos que fazem morada no poeta, em seu percurso pelo século XX, na alternância de panoramas, flagrante aproximação entre cenários se percebe naquilo que a técnica possibilita criar. Voltemos às estruturas modernas que se erguiam no Rio de Janeiro.

Os edifícios, expressão de modernidade arquitetônica e do progressismo, signo da pirâmide social, com suas construções altivas, ornadas suntuosamente, imprimiam suas marcas na paisagem das cidades e davam às metrópoles pretensões de monumentalidade.

"Privilégio do mar", publicado no primeiro ano da década de 1940, traz à baila a elite que ocupa essas construções distintas e que, estando segura no terraço de um edifício da orla, diverte-se e aprecia a vista. O poema, em primeira pessoa, apresenta uma figura estética que se encontra em meio a um grupo privilegiado.

PRIVILÉGIO DO MAR
Neste terraço mediocremente confortável,
bebemos cerveja e olhamos o mar.
Sabemos que nada nos acontecerá.

O edifício é sólido e o mundo também.

Sabemos que cada edifício abriga mil corpos
labutando em mil compartimentos iguais.
Às vezes, alguns se inserem fatigados no elevador
e vem cá em cima respirar a brisa do oceano,
o que é privilégio dos edifícios.

O mundo é mesmo de cimento armado.

Certamente, se houvesse um cruzador louco,
fundeado na baía em frente da cidade,
a vida seria incerta... improvável...
Mas nas águas tranquilas só há marinheiros fiéis.
Como a esquadra é cordial!

Podemos beber honradamente nossa cerveja.
(ANDRADE, 2006, p. 74)

Carregado de ironia, "Privilégio do mar" dá notícia da verticalização das cidades e da transformação das paisagens, agora prerrogativa dos altos edifícios – signo da própria técnica, ou o ecúmeno das forças que a compõe, ou seja, o Estado, o capitalismo, a família, a Igreja e todos os pertences estriados e domesticantes daí decorrentes. Eles, imponentes e grandiosos, tomaram para si a brisa do mar, entre outras condições seletivas que se oferecem. A figura estética, entretanto, ironiza o conforto chamando de "medíocre" os espaços racionalizados, compartimentados, com suas matérias homogeneizantes, que se contrapõem, a rigor, aos espaços criativos.

> O espaço homogêneo [...] é a forma do espaço estriado. [...] capaz de se transmitir para toda parte, de formalizar em todas as demais dimensões, de estriar todo o espaço em todas as direções, e dessa forma torná-lo homogêneo (DELEUZE; GUATTARI, 2017c, p. 39).

O espaço estriado é o espaço da máquina despótica, formalizadora. Sob o peso do "progresso", o mundo passou a pertencer ao concreto armado, e de tal maneira as pessoas se adequam a essas construções modernas que, por extensão, tudo em volta parece sólido e estável. Tornamo-nos, como o poeta demonstra, na terceira estrofe, com o uso do verbo "inserir", máquinas-homens – a máquina capitalista civilizada[39] –,

[39] A máquina capitalista civilizada assenta-se sobre a conjunção de fluxos: "Os fluxos de código que o regime capitalista 'liberta' na ciência e na técnica engendram uma mais-valia maquínica que não depende diretamente da ciência nem da técnica, mas do capital, e que vem se juntar à mais-valia humana e corrigir a sua baixa relativa, de modo que a mais-valia maquínica e mais-valia humana *constituem o conjunto da mais-valia de fluxo que caracteriza o sistema*" (DELEUZE; GUATTARI, 2017d. p. 311; grifo do original).

operamos seguindo a codificação, acompanhamos o fluxo do tempo e somos moldados pela técnica, mesmo quando dela queremos nos esquivar.

O terraço, expressão do que se situa no alto, acima, desenha uma relação de superioridade entre os que ali se entretêm e os que estão ao rés-do-chão. O peso das desigualdades sociais impostas pelo tempos modernos, quiçá por toda contradição que a modernidade traz consigo, como a uniformização dos espaços e dos corpos ("Sabemos que cada edifício abriga mil corpos/ labutando em mil compartimentos iguais"), coloca-se com anuência – contudo melancólica – para o que é incontestável: "O mundo é mesmo de cimento armado".

Se, coniventes e confortáveis com os novos modos de viver, vamos como marinheiros em águas calmas, e se nenhum bombardeiro ameaça nossos edifícios, então a existência no tempo moderno está garantida e tranquilamente podemos permanecer em nosso terraço com vista para o mar, tão altos e grandiosos quanto é possível que os homens sejam: de cima de um prédio.

O adjetivo "cordial" da penúltima estrofe traz, com ironia, a maneira ardilosa de o Estado criar uma imagem para que a rigidez de seus formalismos e a lei para coordenar as engrenagens pareçam ativas e positivas para todos: a esquadra, força naval que representa a máquina despótica, tudo controla. O traço irônico no verso que encerra o poema segue narrando a indiferença por aqueles que as esquadras protegem e vigiam pela lógica excludente da sociedade.

Relacionando "Privilégio do mar" com o poema em prosa "Operário no mar", do mesmo livro, identificamos a percepção da figura estética dos tempos díspares para a classe burguesa – dos altos edifícios, bebendo "honradamente" – e para o proletariado, para quem, na vida, sequer sobra tempo para ouvir as notícias e conhecer suas mensagens. Sigamos o poema:

O OPERÁRIO DO MAR

Na rua passa um operário. Como vai firme! Não tem blusa. No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes, nos desconfortos enormes. Esse é um homem comum, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos. Para onde vai ele, pisando assim tão firme? Não sei. A fábrica ficou lá atrás. Adiante é só o campo, com algumas árvores, o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios. O operário não lhe sobra tempo de perceber que eles levam e trazem mensagens, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos. Não ouve, na Câmara dos Deputados, o líder oposicionista vociferando. Caminha no campo e apenas repara que ali corre água, que mais adiante faz calor. Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar-lhe que suste a marcha. Agora está caminhando no mar. Eu pensava que isso fosse privilégio de alguns santos e de navios. Mas não há nenhuma santidade no operário, e não vejo rodas nem hélices no seu corpo, aparentemente banal. Sinto que o mar se acovardou e deixou-o passar. Onde estão nossos exércitos que não impediram o milagre? Mas agora vejo que o operário está cansado e que se molhou, não muito, mas se molhou, e feixes escorrem de suas mãos. Vejo-o que se volta e me dirige um sorriso úmido. A palidez e confusão do seu rosto são a própria tarde que se decompõe. Daqui a um minuto será noite e estaremos irremediavelmente separados pelas circunstâncias atmosféricas, eu em terra firme, ele no meio do mar. Único e precário agente de ligação entre nós, seu sorriso cada vez mais frio atravessa as grandes massas líquidas, choca-se contra as formações salinas, as fortalezas da costa, as medusas, atravessa tudo e vem beijar-me o rosto, trazer-me uma

> esperança de compreensão. Sim, quem sabe se um dia o compreenderei? (ANDRADE, 2006, p. 71).

Os operários das fábricas, personificados pelo operário do mar, integram o processo de produção, que os absorve e uniformiza com roupas padronizadas e marcas impressas nas "mãos grossas", na "significação estranha no corpo". A identidade de operário está de tal forma incutida, que faz com que ele seja reconhecido mesmo sem trajar a blusa de pano grosso: a condição múltipla da dor do operário, homem comum, cuja cor da pele é mais uma condição que define sua posição no edifício técnico, ao rés do chão.

Os dois personagens sabem-se distantes, um, o narrador, é morador do edifício, o outro, um operário, que passa na rua e que – a figura estética faz saber, ironicamente – conta com um tipo de proteção divina que lhe permite andar sobre águas – o mar representando o próprio universo moderno, binário, em que se navega ou se naufraga. O operário "carrega desígnios e segredos": seu desígnio é o de ser trabalhador e soldado, espécie de sacrifício determinado pelo ecúmeno despótico; o operário, entretanto, tem também seus segredos, não é um análogo às máquinas técnicas, guarda em si um terreno não agenciado pela aparelhagem despótica.

A oposição de forças entre o burguês do edifício e ele, o operário, não o faz esmorecer, e assim ele segue firme a ordenação – não por dom divino, "não há nenhuma santidade no operário", mas pela insistência em resistir, o que é incompreensível ao poeta, ou, ainda, pela não consciência de si quanto à situação exploratória que se impõe na intensa extração da força de trabalho, que lhe consome o tempo e camufla a percepção.

A fábrica pode esculpir o operário, comprimi-lo, todavia, ele, em alguma medida, despe-se dela ao circular sem a grossa blusa e faz com que seus "desconfortos enormes" se encerrem com a jornada de trabalho. O homem mantém-se íntegro, pisa firme, gesto estranho à figura estética, que não pode explicar a altivez do operário diante do mundo marginal a que está fadado. O operário não mora no edifício, não tem

automóvel, as inovações são anúncios de um mundo que precisa da sua força de trabalho, mas ao qual ele não pertence: "o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios". Da técnica que lastreia o país, o operário é apenas parte do processo de produção, porém alheio ao produto.

Entre sujeito observador e sujeito observado colocam-se diferenças, a univocidade humana fica subsumida no caráter econômico, na separação de classes, contudo, "a diferença se esvaece no momento também no qual ela se produz" (DELEUZE, 2018, p. 72) e faz possível ao poeta almejar compreender – ou aceitar? – "Quem sabe se um dia o compreenderei?" – aquilo que parece constituir o cerne da sociedade moderna e que o operário traz impresso – as relações exploratórias, as iniquidades, a força contida dos oprimidos.

Ao percorrermos o livro, encontramos, espalhados, outros versos mais que trazem a poesia como meio de expressão do tempo técnico, como em "Tristeza do Império" e "Brinde no Juízo Final", que trazemos:

TRISTEZA DO IMPÉRIO
Os conselheiros angustiados
ante o colo ebúrneo
das donzelas opulentas
que ao piano abemolavam
"bus-co a cam-pi-na se-re-na
pa-ra li-vre sus-pi-rar",
esqueciam a guerra do Paraguai,
o enfado bolorento de São Cristóvão,
a dor cada vez mais forte dos negros
e sorvendo mecânicos
uma pitada de rapé,
sonhavam a futura libertação dos instintos
e ninhos de amor a serem instalados nos arranha-céus de Copacabana
com rádio e telefone automático.
(ANDRADE, 2006, p. 71)

BRINDE NO JUÍZO FINAL
[...]
As outras ruas são muito estreitas,
só nesta cabem a poeira,
o amor
e a Light.
(ANDRADE, 2006, p. 74)

Em "Tristeza do Império", a figura estética viaja aos anos de 1800 e engendra do passado imperial as semelhanças com o tempo presente (do poema). O Brasil da técnica, com seus aparatos a serviço da guerra, promove ainda mais o abismo entre a elite e aqueles que devem servir a manter o Estado de pé. A cantiga popular dedilhada ao piano – símbolo de opulência –, suscita, de forma irônica, um pensamento sobre como o mecanismo da máquina despótica simula conexões para coordenar as engrenagens e fazer o aparelho do Estado funcionar.

Tanto em "Tristeza do Império" como em "Brinde no Juízo Final", ao caráter social proeminente do livro juntam-se outras temáticas; os avanços técnicos se apresentam pela mão do poeta na moldura da vida citadina, as descobertas, as invenções e a urbanização das primeiras décadas do século XX são desenhadas poeticamente nos edifícios que crescem em direção ao céu, no rádio, no telefone automático, na companhia Light, responsável, no Rio de Janeiro, pela distribuição de energia elétrica, a mola propulsora para a modernidade.

Em "Inocentes do Leblon", o poeta chama o leitor para uma reflexão crítica acerca do que importamos – cultura, modelos, tecnologia: "um grama de rádio?", dando forma à matéria para o seu poema.

INOCENTES DO LEBLON
Os inocentes do Leblon
Não viram o navio entrar.

Trouxe bailarinas?
Trouxe emigrantes?
Trouxe um grama de rádio?
Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram,
Mas a areia é quente, e há um óleo suave
Que eles passam nas costas, e esquecem.
(ANDRADE, 2006, p. 75)

Vislumbram-se nas linhas da poesia drummondiana as bases e as ressonâncias do projeto de modernizar o Brasil – aporta-se aqui (uma vez mais e de toda forma) a cultura além-mar, desembarcam as descobertas de acolá, como a radioatividade e suas possíveis aplicações, vêm se achegando outros movimentos ritmados ("bailarinas") mudando a maneira própria de se movimentar do brasileiro, que ingenuamente sobrepõe formas, hábitos, costumes sem se ater aos embaraços e contas advindas dessa nova colonização.

1942. José

> [José] faz parte não só das nossas literaturas, mas também das nossas vidas.
>
> (Arnaldo Saraiva)[40]

A modernidade, pano de fundo dos poemas de Drummond, com suas relações e construções, continua a impressionar a figura estética no livro *José*, publicado dois anos depois de *Sentimento do mundo*. "Edifício Esplendor", título de poema e nome de um "medonho edifício" (p.97), transparece angústia pela vida moderna e um quê de tristeza, pela solidão daqueles que vivem isolados em locais tão austeros; leiamos a parte I.

---

[40] Saraiva, em artigo, endereça um pedido à Drummond: "Caríssimo Drummond, impõe-se realmente a publicação da biografia deste outro poema, que faz parte não só da literatura brasileira, mas também da portuguesa. Mais: que faz parte não só das nossas literaturas, mas também das nossas vidas". Ver: SARAIVA, Arnaldo. E agora, José? *Jornal de Letras*, Lisboa, n. 4, abr. 1981.

EDIFÍCIO ESPLENDOR

I

Na areia da praia
Oscar risca o projeto.
Salta o edifício
da areia da praia.

No cimento, nem traço
da pena dos homens.
As famílias se fecham
em células estanques.

O elevador sem ternura
expele, absorve
num ranger monótono
substância humana.

Entretanto há muito
se acabaram os homens.
Ficaram apenas
tristes moradores.
(ANDRADE, 2006, p. 96)

O poema, já de início, dá o tom abrupto da modernidade e ostenta a agilidade da técnica: do riscar do projeto por Oscar Niemeyer – reconhecido pelas curvas sinuosas de seus projetos, que representavam a identidade da arquitetura moderna brasileira, subitamente "Salta o edifício". Edifício como signo da opulência da técnica, ou a própria técnica em sua fria racionalidade. Com o *enjambement* "Nem traço/ da pena dos homens", o poema põe em questão o antigo, da caligrafia à pena, dos tempos de outrora aos desejos da sociedade que se inclina ante a modernização e determina um novo modo de vida, os apartamentos: como células, invólucros que enclausuram, o elevador

– a máquina – ganha o atributo humano de poder ser terno e movimenta-se como um intestino, sobre os homens desumanizados – absorve e expele substância – a substância humana: matéria absorvida, expelida, encerrada no maquinocentrismo, "acabaram os homens".

Finalizando a composição de cinco poemas que compõem "Edifício Esplendor", lemos nos últimos versos:

> V
> [...]
> — Que século, meu Deus! diziam os ratos.
> E começavam a roer o edifício.
> (ANDRADE, 2006, p. 99)

Ao dar voz aos ratos na exclamação "— Que século, meu Deus!", a figura estética emprega a relação metonímica e toma o Edifício Esplendor como o século. O século XX, como aquele prédio, nasce de uma "largada excepcional", em um período de invenção e criatividade. Entretanto, a luminosidade dos primeiros anos acaba por transformar-se no prólogo da barbárie; descortina-se um "século apocalíptico" (BADIOU, 2007, p. 18), das guerras de extermínio, do uso da técnica para promover a morte: o século da Besta, nas palavras de Mandelstam.[41]

O Edifício Esplendor que desponta no poema I do conjunto já está a ser roído no último, dando-nos ideia de que a composição poética representa o ritmo veloz e fugaz da modernidade. Nesse movimento acelerado em que se cria e se destrói, a unidade histórica que representa o sintagma "Século XX" está corroída por dentro.

Em se falando das construções modernas e do turbilhão de sensações que o plano de modernização do país produzia, em Observador no Escritório, livro-diário de Carlos Drummond de Andrade, deparamo-nos com o novo sobrepujado pelo mais novo. Drummond, nesse livro, escreve sobre a mudança do local de ofício, antes de

---

[41] Ver "O século", de Óssip Mandelstam, reproduzido em "Agenciamentos do século XX", segundo capítulo desta tese.

"estreitos compartimentos, divisões baixas de madeira, falta de conforto durante anos" para "[...] salas com luz intensa natural, [...] amplas vidraças, [...] condições ideais de trabalho". Ora, o escritório de origem mencionado pela figura estética como inadequado às atividades profissionais situava-se no edifício REX - a obra, com projeto arquitetônico datado de 1928[42] e conclusão em 1934, foi "uma das mais complexas construções dos anos 30 no Rio de Janeiro que se distingue pela técnica empregada e pelo engendramento de um novo programa arquitetônico que combina atividade comercial com entretenimento na mesma edificação", já a data da mudança, registra-se no diário em Abril – Dia 5, 1944 . Delata-se, pois, a rapidez com que se procedia a transposição de temporalidades e conceitos; o novo espaço de labor, na voz da figura estética, muito mais aprazível e moderno, abrigava-se no edifício sede do Ministério da Educação, projetado em 1937, não se distanciando, portanto, sequer uma década da construção do Edifício Rex (p. 121-126).

Avancemos, então, para a análise do próximo poema:

O BOI

Ó solidão do boi no campo,
ó solidão do homem na rua!
Entre carros, trens, telefones,
entre gritos, o ermo profundo.

Ó solidão do boi no campo,
ó milhões sofrendo sem praga!
Se há noite ou sol, é indiferente,
a escuridão rompe com o dia.

Ó solidão do boi no campo,
homens torcendo-se calados!

A cidade é inexplicável
e as casas não têm sentido algum.

---

[42] Cf.: SANTOS, Roberto Eustáquio dos. **A armação do concreto no Brasil**: história da difusão da tecnologia do concreto armado e da construção de sua hegemonia. Tese (Doutorado em Educação). Belo Horizonte: UFMG, 2008.

Ó solidão do boi no campo!
O navio-fantasma passa
em silêncio na rua cheia.
Se uma tempestade de amor caísse!
As mãos unidas, a vida salva...
Mas o tempo é firme. O boi é só.
No campo imenso a torre de petróleo.
(ANDRADE, 2006, p. 94)

"O boi" trata de uma condição – a da solidão – e de um tempo – o da industrialização, da urbanização, do capital industrial –, ambos, o isolamento e o maquinário, chegam pela via do "progresso". O sentimento de solidão impregna os espaços, caracteriza a própria época em que se vive. Ao desapossar o boi do seu lugar de estar só, obrigando-o ao convívio sem comunicação com a torre de petróleo – muda, austera, impositiva –, a modernidade decreta-lhe a sentença da solidão, o que também se dá nas cidades para o "homem na rua/ Entre carros, trens, telefones/ entre gritos"; é pelos lugares compartilhados, mas não comungados que a solidão prolifera.

O espaço geográfico do poema inclui a materialidade do campo, da rua, e é, indissociavelmente, a superfície na qual se criam e experimentam vivências incompreensíveis para a figura estética: "Homens torcendo-se calados!// A cidade é inexplicável/ e as casas não têm sentido algum". Esse espaço-tempo que se manifesta em "O boi" descortina a modernidade que chega ao país impondo novas formas de viver e modificando irremediavelmente as paisagens.

Mostrar os homens que, mesmo entre vozes e tantos automóveis, se encontra no "ermo profundo" dá ênfase à sujeição e retira qualquer possibilidade de escape, seja no campo, na cidade ou no poema. A benesse de estar só, da calmaria, findou, restou o sentir-se só, desamparado, desapropriado, sensações trazidas pelo "progresso". Nos versos da última estrofe, a negatividade de um mundo (des)organizado pelas máquinas e por seus aparatos é reafirmada na ocupação dos espaços e por suas regras, o "tempo firme" não admite nada que lhe seja alheio e se põe por cima, inclusive, do amor.

1945. A Rosa do povo

O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.
[...]
Chega mais perto e contempla as palavras.

(Carlos Drummond de Andrade)[43]

A Rosa do povo, livro escrito ao longo dos anos de 1942-45, quando a guerra na Europa ganha contornos mundiais, repercute o momento histórico que acomete o mundo e chega ao Brasil. No plano da expressão poética drummondiana, a que Mário Faustino atribuirá o *status* de "documento crítico de um país e de uma época", em citação de Said (2005, p. 23), referindo-se à relevância histórico-documental da poesia de Carlos Drummond de Andrade dos anos de 1930 a 1945, uma vez mais percebemos o olhar da figura estética sobre seu tempo. A trajetória desse poeta modernista mantém, assim, a vertente inaugurada por Baudelaire de trazer a história para o texto poético (SAID, 2005, p. 101).

Nessa obra de Drummond, aparecem encenados a guerra; as técnicas desenvolvidas na e para a guerra, que expandem seus reflexos para além dos *fronts*, na retroalimentação espiral entre "capitalismo, industrialismo e militarismo" na Europa e no além mar (ARRIGHI, 2007, p. 274); as cidades modernas, com os elementos técnicos que não dizem respeito estritamente às máquinas, e sim ampliam-se nos processos produtivos, na dinâmica citadina, no mosaico de relações pessoais e das sensações produzidas, criando cenários contrastantes e espaços diversificados da modernidade. Leiamos um poema que ilustra esse período:

---

[43] Cf.: Procura da poesia, *in*: *A Rosa do povo* (ANDRADE, 2006, p. 118).

ANOITECER

A Dolores

É a hora em que o sino toca,
mas aqui não há sinos;
há somente buzinas,
sirenes roucas, apitos
aflitos, pungentes, trágicos,
uivando escuro segredo;
desta hora tenho medo.

É a hora em que o pássaro volta,
mas de há muito não há pássaros;
só multidões compactas
escorrendo exaustas
como espesso óleo
que impregna o lajedo;
desta hora tenho medo.

É a hora do descanso,
mas o descanso vem tarde,
o corpo não pede sono,
depois de tanto rodar;
pede paz – morte – mergulho
no poço mais ermo e quedo;
desta hora tenho medo.

Hora de delicadeza,
agasalho, sombra, silêncio.
Haverá disso no mundo?
É antes a hora dos corvos,
bicando em mim, meu passado,

meu futuro, meu degredo;
desta hora, sim, tenho medo.
(ANDRADE, 2006, p. 122)

Drummond dedica o poema "Anoitecer" à sua esposa, o que nos leva a pressupor que a figura estética endereça, à pessoa de sua maior intimidade, um pedido de acalanto e aconchego, explicitados na última estrofe "Hora de delicadeza,/ agasalho, sombra, silêncio".

Ao se ler o poema, o título não deve ser destacado, e sim concatenado com cada segmento: anoitecer "É a hora em que o sino toca", anoitecer "É a hora em que o pássaro volta", anoitecer "É a hora do descanso", anoitecer é a "Hora de delicadeza". É a partir dessa concatenação que o contraponto se dá, entre o acontecimento, o anoitecer, e a memória de um tempo, de um lugar, de um cotidiano agora esmagado pela modernidade; o fenômeno não corresponde mais ao que se espera.

A lembrança do soar do sino, que, algures, anuncia o crepúsculo, remete o poeta a um tempo e espaço outros e à função do sagrado instrumento que, do alto das igrejas, proclama o encerramento de mais um dia; entretanto, ali, na cidade moderna, muitos outros sons notificam que a vida citadina segue seu movimento ininterrupto, com o barulho estridente das "buzinas,/ sirenes roucas, apitos/ aflitos, pungentes, trágicos", estendendo as horas do dia para além do pôr do sol. O espaço natural, antes dos pássaros, é agora ocupado por construções e por multidões sempre exauridas, expropriadas da sua humanidade, "compactas". O anoitecer, que antes anunciava o retorno dos pássaros aos seus ninhos e dos homens às suas casas, não cumpre mais sua função – o relógio biológico extinguiu-se com os pássaros.

Os homens minados de suas forças pela cidade moderna experimentam não o sono restaurador, mas um tipo de cessação total de energias, um cansaço arrebatador. A cidade de tantos, quando anoitece, faz ecoar seu som uivante e investe sobre seus habitantes o clamor solitário dos lobos. Da escura noite, os "escuros segredos" revelam-se ao poeta de escuta sensível e se anunciam como presságio de um mundo maquínico

opressor, desumano, do medo, afirmado e reafirmado nas quatro estrofes do poema, para detonar a grandeza dessa emoção. O poeta já não pode afirmar se a delicadeza persistirá, se ainda há refúgio – "Haverá disso no mundo?" – o tempo presente se impôs e se sobrepôs, é a hora dos corvos, do "progresso" que com seu bico dilacera tudo.

1948. Novos poemas

Onde outros colocam Deus eu coloco a obra de arte.
Quem não acredita em Deus ainda pode acreditar em Mozart.
(Carlos Drummond de Andrade)[44]

Em "Canção amiga", poema de abertura do primeiro livro publicado após o fim da Segunda Guerra Mundial, a figura estética exprime empatia por todos os povos e seres e convida, pela arte, à dissolução de fronteiras, à paz universal:

CANÇÃO AMIGA
Eu preparo uma canção
em que minha mãe se reconheça,
todas as mães se reconheçam,
e que fale como dois olhos.

Caminho por uma rua
que passa em muitos países.
Se não me vêem, eu vejo
e saúdo velhos amigos.

Eu distribuo um segredo
Como quem ama ou sorri.
No jeito mais natural
Dois carinhos se procuram.

---

[44] GRANDES entrevistas. Carlos Drummond de Andrade. Entrevista conduzida por Pedro Bloch, publicada originalmente na revista *Manchete*, nº 582 de 15/06/1963, e republicada em: ANDRADE, 2011b, p. 85.

Minha vida, nossas vidas
formam um só diamante.
Aprendi novas palavras
e tornei outras mais belas.

Eu preparo uma canção
que faça acordar os homens
e adormecer as crianças.
(ANDRADE, 2006, p. 231)

O poema traz a esperança de um porvir em que se anuncie o tempo de harmonia entre os homens que, em vigília, identifiquem e se precavenham contra qualquer perigo iminente, no desabrochar de uma época sem guerras. Em versos de integração com seu tempo e com seus contemporâneos – "Minha vida, nossas vidas/ Formam um só diamante", uma vez mais atestamos a análise que fundamenta este estudo: para Carlos Drummond de Andrade, as condições de enunciação estavam no fluxo da vida.

A primeira metade do século XX, palco de duas grandes guerras, fomentou o desenvolvimento de complexos dispositivos de defesa e impulsionou o investimento em tecnologias avançadas. No consequente processo de reconfiguração do mundo pós-conflito, abranda-se o discurso bélico, mas incrementa-se o investimento no desenvolvimento técnico, que passa a ser balizado no discurso da reconstrução, da expansão industrial e tecnológica e da consolidação da paz.

Tendo como pano de fundo as guerras ou a almejada paz declamada em "Canção amiga", o século XX faz aportar, pela técnica, uma nova ordem constitutiva, estabelecendo tendências e transformações nos mais diferentes âmbitos, que Drummond não se furta de trazer à pauta.

Fim da parte I

As obras de Carlos Drummond de Andrade publicadas na primeira metade do século XX trazem uma figura estética comprometido com seu tempo e com a história. A relação do poeta com o mundo estende-se à sua poesia, que carrega as marcas do contexto em que foi produzida, e surge, pelos afectos e perceptos, o devir sensível deflagrado pelo composto de sensações (DELEUZE, 2013). Como nos disse o próprio Drummond: "a circunstância é sempre poetizável" (ANDRADE, 2011a, p. 143).

A escuta atenta, o olhar apurado, traços constitutivos da poética drummondiana, descortinam um mundo em ebulição, com tantas guerras, transformações da vida urbana, desenvolvimento técnico, e forjam o trabalho poético como condições indeléveis e inescapáveis na enunciação e expressão literária da sua poesia: "Oh que duro duro duro ofício de se exprimir" (ANDRADE, 2006, p. 240).

PARTE II – Drummond, o poeta na segunda metade do século XX

Ao lermos uma entrevista de Drummond, publicada originalmente na revista *Manchete*, em 1963, deparamo-nos com o trecho em que o poeta diz: "A poesia, para mim, resulta de um desabafo, da inconformidade com o mundo" (ANDRADE, 2011b, p. 77). Podemos, então, dizer que, em sua obra, Carlos Drummond estabelece a proximidade entre o cotidiano vivido ou observado e a vertente poética, captando sua "força desconhecida, a força inaudita" (DELEUZE, 2007, p. 68). A lírica drummondiana, imbuída de ironia e consciência crítica, incorpora a visão de mundo do poeta, amplificando-a e sinalizando não apenas a fase em que ele vive, mas um porvir. Na maneira como nos dizem os filósofos:

> [...] o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 207-208).

1951. Claro enigma

Lés évenements m'énnuient.
(Paul Valéry)[45]

Claro enigma foi o primeiro livro publicado por Drummond na segunda metade do século XX. Nesse livro, as menções à técnica e aos tempos modernos, as ponderações entre o novo e o velho, suas interações, os paradoxos e embates colocados em questão na poética até os anos de 1950 passam a um tom de crítica bem mais contundente. A fascinação pelo moderno, ainda que contraditória e ponderada, observada até então, dá agora lugar ao reconhecimento da sobreposição hegemônica dos aparatos técnicos e de suas pretensões universalizantes, o que gera receio na figura estética drummondiana. Não se identificam, em *Claro enigma*, desejos de revivescência do passado, mas vê-se,

---

[45] O verso do poeta francês serve de epígrafe ao livro de Drummond; em tradução livre: "Os acontecimentos me aborrecem". Cf.: ANDRADE, 2006, p. 246.

pela noção contemporânea do poeta, a constatação e a contestação do que se passa no interior do sistema de aprimoramento da técnica, na sua "íntima obscuridade" (AGAMBEN, 2012, p. 64), de uma cultura unificadora, da sua força de dominação e sua vontade de poder (DELEUZE, 1976, p. 70).

Claro enigma é subdividido em seis partes; na parte "I/ Entre lobo e cão", já no poema "Dissolução", que abre o livro, a figura estética marca o fim das ilusões da juventude: "Vazio de quanto amávamos, mais vasto é o céu". Aos enganos dos sentidos de um poeta jovem, sobrepõe-se a dureza que a compreensão da realidade da vida alcança com a maturidade, trazida em "A ingaia ciência", da mesma seção I:

> A INGAIA CIÊNCIA
> A madureza, essa terrível prenda
> que alguém nos dá, raptando-nos, com ela
> todo o sabor gratuito de oferenda
> sob a glacialidade de uma estela,
>
> a madureza vê, posto que a venda
> interrompa a surpresa da janela,
> o círculo vazio, onde se estenda,
> e que o mundo converte numa cela.
>
> A madureza sabe o preço exato
> dos amores, dos ócios, dos quebrantos,
> e nada pode contra sua ciência.
>
> e nem contra si mesma. O agudo olfato,
> o agudo olhar, a mão livre de encantos,
> se destroem no sonho da existência.
> (ANDRADE, 2006, p. 248)

O título do poema nos leva à *A gaia ciência*, obra de Friedrich Nietzsche. Em seu livro, Nietzsche propõe desconstituir a ciência como mito, retirá-la da perspectiva

da verdade absoluta e onipotente e conduzi-la para espaços de uma ciência alegre. São do filósofo as palavras:

> De que meios dispomos para tornar as coisas belas, atraentes, desejáveis para nós, quando elas não o são? – e eu acho que em si elas nunca o são! Aí temos algo a aprender dos médicos, quando eles, por exemplo, diluem o que é amargo ou acrescentam açúcar e vinho à mistura; ainda mais dos artistas, porém, que permanentemente se dedicam a tais invenções e artifícios. Afastarmo-nos das coisas até que não mais vejamos muita coisa delas e nosso olhar tenha de lhe juntar muita coisa para vê-las ainda – ou ver as coisas de soslaio e como que em recorte – ou dispô-las de forma tal que elas encubram parcialmente umas às outras e permitam somente vislumbres em perspectivas – ou contemplá-las por um vidro colorido ou à luz do poente – ou dotá-las de pele e superfície que não seja transparente: tudo isso devemos aprender com os artistas, e no restante ser mais sábios do que eles. Pois neles esta sutil capacidade termina, normalmente, onde termina a arte e começa a vida; nós, no entanto, queremos ser os poetas autores de nossas vidas, principiando pelas coisas mínimas e cotidianas (NIETZSCHE, 2001, p. 202).

Ao retomar o texto de Drummond, percebe-se no título o prefixo "in", que dá o sentido paradoxal do poema em relação ao livro de Nietzsche. "A ingaia ciência" brinca, ironicamente, com a ideia do filósofo de que a arte pode deixar belo o que não é – aqui, a arte não é suficiente para dar beleza à ciência ou à consciência das coisas adquirida com a maturidade. O saber acumulado – "terrível prenda" – com o passar do tempo, inexorável, estabelece o marco entre o indivíduo jovem e esperançoso e o maduro, realista, solitário, que já sabe "o preço exato" do que é viver.

O olhar cético e lastimoso da figura estética vai se revelando ao longo da obra *Claro enigma*; em "O chamado" (p. 272), da seção "III/O menino e os Homens", um encontro na "caótica noite urbana" revela a percepção do poeta quanto à condição das cidades e a "carência humana" dos tempos modernos. Esses tempos, o poeta os relaciona com um fim, como em "Morte das casas de Ouro Preto", poema que faz propagar a queda da tradição, a imposição do novo, sem romantização, a dissolução de

um tempo e de sua memória, o fim das ilusões de que o antigo e o novo poderiam conviver harmoniosamente. Leiamos algumas estrofes:

MORTE DAS CASAS DE OURO PRETO
[...]
Vai-se a rótula crivando
como a renda consumida
de um vestido funerário.
E ruindo se vai a porta.
Só a chuva monorrítmica
sobre a noite, sobre a história
goteja. Morrem as casas.

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

O chão começa a chamar
as formas estruturadas
faz tanto tempo. Convoca-as
a serem terra outra vez.
Que se incorporem as árvores
hoje vigas! Volte o pó
a ser pó pelas estradas!
A chuva desce, às canadas.
Como chove, como pinga
no país das remembranças!
Como bate, como fere,
como traspassa a medula,

como punge, como lanha
o fino dardo da chuva
mineira, sobre as colinas!
Minhas casas fustigadas,
minhas paredes zurzidas,
minhas esteiras de forro,
meus cachorros de beiral,
meus paços de telha-vã
estão úmidos e humildes.
Lá vão, enxurrada abaixo,
as velhas casas honradas
em que se amou e pariu,
em que se guardou moeda
e no frio se bebeu.
Vão no vento, na caliça,
no morcego, vão na geada,
enquanto se espalham outras
em polvorentas partículas,
sem as vermos fenecer.
Ai, como morrem as casas!
[...]
(ANDRADE, 2006, p. 277)

A "chuva monorrítmica", alegórica, que faz desabar a cidade colonial, dá vezes a compreendermos o processo civilizatório de modernização das cidades, quiçá dos homens. Cidades e homens estão aproximados nas suas estruturas e sensações, confundem-se e misturam-se, pela anatomia ("rótula", "medula"), pelo adjetivo "honrada", pela própria condição humana de vida e morte.

Por todo o livro, o poeta perscruta, entre outras abordagens, as transformações sociais consequentes da técnica. No poema "A carta", da parte "V/Os lábios cerrados", o mundo impregnado pelas questões da técnica, nas suas diferentes expressões, aparece

no verso, "as crianças estudam uma última invenção (inda não é perfeita)". É, entretanto, em "VI/Máquina do mundo",[46] que encontramos mais elementos para o estudo que aqui se faz. O poema recebeu uma análise minuciosa de José Miguel Wisnik, que o tomou como ponto central da geoliteratura mineira enredada na poesia drummondiana. O crítico assume, em "Máquina do mundo", a "presença semioculta da mineração" (WISNIK, 2018, p. 188) e o registro das forças dos dispositivos de exploração capitalista, que subtraem o pico do Cauê, revirando os solos de Minas com as máquinas mineradoras, ao que aqui fazemos eco. Há que se abrir um parênteses para destacar que a publicação do estudo de Wisnik, tão afim às abordagens aqui apresentadas, deu-se com esta tese em andamento e já em vias de qualificação; o que, diante da proximidade dos temas de um e outro, não podíamos nos furtar de citar.

Para que discutamos o material que essa peça oferece, façamos, antes de mais, a leitura de algumas estrofes:

A MÁQUINA DO MUNDO
E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu

[46] Em 2000, a *Folha de São Paulo* organizou um concurso composto pelos jurados Alcir Pécora, Augusto Massi, Aleksandar Jovanovic, Décio Pignatari, Irlemar Chiampi, Ivo Barroso, José Lino Grünewald, Leonardo Fróes, Nelson Ascher e Sebastião Uchoa Leite, que elegeram "A máquina do mundo", de Carlos Drummond de Andrade, o melhor poema brasileiro do século XX – Caderno Mais, *Folha de São Paulo*, 2000.

para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circunspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável

[...]

Abriu-se em calma pura, e convidando
quantos sentidos e intuições restavam
a quem de os ter usado os já perdera

e nem desejaria recobrá-los,
se em vão e para sempre repetimos
os mesmos sem roteiro tristes périplos,

convidando-os a todos, em coorte,
a se aplicarem sobre o pasto inédito
da natureza mítica das coisas,

[...]

olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,

[...]

distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados,
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,
dá volta ao mundo e torna a se engolfar,

na estranha ordem geométrica de tudo,

[...]

A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.
(ANDRADE, 2006, p. 301)

Percebemos, no poema, a tradução do sentimento da figura estética diante das questões maquínicas que então se colocavam na escalada tecno-exploratória. O caminhar palmilhado, como que pé ante pé, dá a saber que o percurso pode ser perigoso. O "céu de chumbo" e "suas formas pretas" nos remetem a um anoitecer pesado, às trevas, às guerras, à escuridão que vem de longe, pela máquina, a serviço de soberanias estabelecidas, e que coloca todos em "coorte,/ a se aplicarem em pasto inédito", como gado conduzido, domesticado.

A modernidade é vista sem ilusões pelo "ser desenganado", a quem os avanços tecnológicos não seduzem faz tempo, e que está já rouco de anunciar – "sino rouco" – que a máquina, sem emitir um alerta, um único "som que fosse impuro", vai determinando a realidade que se assentou primeiro "sobre a estrada de Minas", no "sono rancoroso dos minérios", e agora, ampliada, retroalimenta-se, cresce. O "sono" parece dizer da vigília que não se colocou no zelo das riquezas de Minas, e até de um sonho de grandeza, que em um momento se fomentou, transformado em ressentimento. A figura estética está descrente, em vão anuncia os "abismos", pois que isso não evita o movimento espiral de produção e consumo da tecnologia: os "tristes périplos".

Na dinâmica espiral da técnica, a máquina se vai recompondo; a cada interação surge uma versão evolucionária, mais potente, e assim os homens seguem convencidos

da ciência "sublime e formidável". Entretanto, à figura estética, com seu olhar arguto, contemporâneo que é, o desejo da técnica não é mais apetecível, a fé já abrandada, a ilusão do moderno que traz desenvolvimento se diluiu. A máquina que se recompõe, que "dá volta ao mundo e torna a se engolfar" é repetição do diferente, na sua potência cada vez mais abrangente:

> A repetição já não é uma repetição de elementos ou de partes exteriores sucessivas, mas de totalidades que coexistem em diferentes níveis ou graus. [...] está entre os graus ou níveis de uma repetição que é, a cada vez, total e totalizante (DELEUZE, 2018, p. 378).

Mas o que pode um poeta diante da imensa engrenagem da Máquina do Mundo, diante do engenho humano que engenha a máquina? O próprio viver é engrenagem na existência que almeja "os recursos da terra dominados". A técnica empodera e empodera-se, permite alcançar patamares superiores de exploração, e seu movimento ininterrupto dita agora "tudo que define o ser terrestre". É tão somente por um rastro de esperança de que se possa rarefazer – mas não banir – a espessa treva, que o poeta vai pelos caminhos demonstrando a que veio e a quem serve a Máquina do Mundo.

1952. Viola de bolso

> [...] De resto
> Ponteia em viola de bolso
> Inteiramente à vontade
> O poeta diverso e múltiplo
> Que é Carlos Drummond de Andrade.
>
> (Manuel Bandeira)[47]

[47] Carlos Drummond de Andrade, *in*: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da tarde*. p. 119-120.

O cenário da modernidade se desenha em poemas que compõem o livro *Viola de bolso*. A correria do cotidiano retratada em "Inventário" (p. 309), ou a solidão do homem moderno sentida no poema "Homem tirando a roupa" (p. 309) são o retrato de um tempo em que, contrapondo-se ao crescimento urbano e a cidades cada dia mais populosas, as relações sociais são débeis. Para a figura estética, os laços afetivos não se estreitam, o que o leva a chamar de irmão siamês "O gato solteiro" (p. 311), esse ser solitário, privado do convívio, com quem partilha o sentimento de isolamento involuntário.

Em "Noturno mineiro" (p. 315) temos o trem que leva e traz passageiros, e que também leva o minério de ferro, matéria prima imprescindível ao que é moderno e que dá ao aço seus mil poderes na relação do poder monetário com a exploração do minério. Leiamos algumas estrofes:

NOTURNO MINEIRO
Cabe pois num vagão
toda a nossa viagem.
Mas é cinza e carvão
amor, e sua imagem

[...]

Ó trem, fuga no espaço,
chama, canto, galera!
Os mil poderes do aço,
para mim os quisera.

[...]

(ANDRADE, 2006, p. 315)

No poema, histórias de pessoas e da própria cidade se misturam, o trem mesmo respira. Amplificada, a composição ganha dimensões de um gigante, nos seus trilhos distanciam-se os amores, nos seus vagões vai o minério, bem alienado dos itabiranos, "na pulsão devoradora do capital na era do aço" (WISNIK, 2018, p. 43).

O poeta, que já não é tão moço, pois que está "Para cinquentões" (p. 355), segue alerta, no desfiar da obra, aos conhecimentos técnicos e científicos: em "Amor em viagem" (p. 325) nos fala dos meios de transporte que nos anos 50 já cortavam o Brasil. Seja pelas linhas do trem, pelos rios ou pelo mar, pelo ar, o Brasil continental apequenou-se na modernidade. Já em "A Teresa" (p. 365), o olhar paira sobre os elementos químicos radioativos – virá assim o apocalipse? Aqui explicita-se o receio da figura estética acerca daquilo que o humano toma de conhecimento. Esse sujeito poético sabe dos riscos, e nas linhas que escreve convida-nos à atenção ao movimento ininterrupto que a sociedade moderna, pela ciência, vai impondo.

1954. Fazendeiro do ar

> Não acredito que o desequilíbrio econômico, a falta de tempo e tecnização impeçam a vida da inteligência. A arte, por exemplo, nasce quase sempre de um constrangimento e é uma espécie de reação do indivíduo acuado.
>
> (Carlos Drummond de Andrade)[48]

Na epígrafe ressalta-se uma zona de aporias diante da técnica, importante de ser evidenciada – embora Carlos Drummond fale de um sujeito moderno em situação de opressão, de quadratura, paradoxalmente, ele mesmo noticia, nessas circunstâncias a arte prolifera em potência criativa.

---

[48] GRANDES entrevistas. Carlos Drummond de Andrade. Entrevista conduzida por Geir Campos, publicada originalmente na *Revista da Semana*, em setembro de 1954, e republicada em: ANDRADE, 2011b, p. 67.

Ao seguirmos alinhavando, nos poemas de Drummond, a história da modernidade no Brasil e o sentimento do poeta que vivencia esse tempo, encontramos, em "Eterno", do livro *Fazendeiro do ar*, publicado em 1954, a expressão do enfado que se abateu sobre a figura estética por estar no mundo nesse tempo: "E como ficou chato ser moderno/ Agora serei eterno" (p. 407).

Os perceptos e afectos sobre os tempos modernos revelam-se também em "Canto órfico", em uma aproximação evidente com a mitologia clássica. Nesse poema, a figura estética estabelece uma relação entre Orfeu, o primeiro dos poetas, que vai às profundezas do Hades em busca de sua Eurídice, e, ao perdê-la definitivamente, faz ecoarem pela eternidade seu canto e as artes primordiais.

CANTO ÓRFICO

A dança já não soa,
a música deixou de ser palavra,
o cântico se alongou do movimento.
Orfeu, dividido, anda à procura
dessa unidade áurea, que perdemos.

Mundo desintegrado, tua essência
paira talvez na luz, mas neutra aos olhos
desaprendidos de ver; e sob a pele,
que turva imporosidade nos limita?
De ti a ti, abismo; e nele, os ecos
de uma prístina ciência, agora exangue.

[...]

Orfeu, que te chamamos, baixa ao tempo
e escuta:
só de ousar-se teu nome, já respira
a rosa trimegista, aberta ao mundo.

(ANDRADE, 2006, p. 412)

O sujeito poético conclama o semideus a reunir seus pedaços espalhados pelas *mênades*, para que às belas artes e a suas criações nos possa conduzir de volta. Na agonia moderna, a ciência é impenetrável, os olhos estão desaprendidos de ver, o abismo à frente só ao poeta é dado perceber – é o maior deles, portanto, que pode nos reconectar com valores primevos.

Se imergimos ainda mais no poema, damo-nos conta da melancolia da figura estética quanto aos fundamentos da ciência que acabaram por desencadear a modernidade técnica e científica que se impõe vigorosamente, afastando os encantamentos da vida. Orfeu, sua música, seus versos e seus mistérios são o que poderá trazer de volta a sensibilidade, a "unidade áurea" perdida.

1958. A vida passada a limpo

> Saiu assim estirado porque todos os dia, ao passar pelo velho hotel em demolição, eu ia sentindo coisas, e estas, acumulando no papel, acabaram ocupando espaço maior do que o próprio falecido.
>
> (Carlos Drummond de Andrade)[49]

OS MATERIAIS DA VIDA
Drls? Faço meu amor em vidrotil
nossos coitos serão de modernfold
até que a lança de interflex
vipax nos separe
em clavilux

camabel camabel o vale ecoa
sobre o vazio de ondalit
a noite asfáltica
plkx.

(ANDRADE, 2006, p. 427)

[49] Em carta para Décio de Almeida Prado, então diretor do Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo,* datada de 21 de julho de 1958, apresentando seu poema "A um hotel em demolição". Arquivo Décio de Almeida Prado/Acervo IMS.

Faróis de luz – Drls, pastilhas decorativas – vidrotil, portas divisórias – modernfold, divisórias articuladas – interflex, corte a laser – vipax, invenção mecânica que produz um lúmen – clavilux, lanternas solares – camabel, chapas asfálticas – ondalit. Tantas referências aos produtos que então chegavam ao mercado e tomavam a vida enunciam o pilar desse tempo que é o do poeta: a aliança entre a técnica e a modernidade.

Com um léxico atualizado, substantivo, específico, o poema enfatiza a necessidade imediata de nos apropriarmos do vocabulário e da própria planificação das coisas modernas, mas não só. Para além da adaptação do vocabulário discordante, dissimétrico, compartimentado, há que se pensar nas novas formas de ser e de estar do homem "moderno" – inundada pelas novidades que a modernidade traz consigo, a vida se transforma, mostra o poeta, incorpora a ideia de que o moderno está relacionado com técnica e tecnologia, naquilo que ela produz e permite produzir. A linguagem do poema é o significante que revela a arquitetura dessa sociedade.

É também nesse livro que está o poema "A um hotel em demolição". O título dedicatória imbui o edifício do Hotel Avenida de humanidade, constituindo-o como um campo de fluxos do desejo, de vontades, e o transforma em matéria em movimento, em máquina desejante – as máquinas desejantes, como outras máquinas, são máquinas de corte: "[...] há sempre uma máquina produtora de um fluxo e outra que lhe está conectada, operando um corte, uma extração de fluxo" (DELEUZE; GUATTARI, 2017d, p. 16). Nessas conexões maquínicas, o processo de produção é contínuo, "[...] o que define precisamente as máquinas desejantes é o seu poder de conexão ao infinito, em todos os sentidos e em todas as direções" (DELEUZE; GUATTARI, 2017d, p. 514). A interpretação de mundo dessa máquina desejante se dá segundo a produção e a extração do seu próprio fluxo, na energia que flui em cada máquina órgão que a compõe – quartos, hóspedes, escadas, etc. Assim, espaço geográfico, espaço histórico e espaço psicológico se misturam em uma poética reflexiva no poema.

O Hotel Avenida, outrora grandioso, dá lugar ao movimento produtor-extintor, que elimina o que não é atual na dinâmica moderna. Na imagem da demolição, a ideia que impregna a modernidade: o novo se propaga, demove o ultrapassado, exalta-se o fim de qualquer tradição em nome do futuro que desponta.

A UM HOTEL EM DEMOLIÇÃO

Vai Hotel Avenida,
vai convocar seus hóspedes
no plano de outra vida.

[...]

50 anos-imagem
e 50 de catre
50 de engrenagem

[...]

Todo hotel é fluir. Uma corrente
atravessa paredes, carreando o homem,
suas exalações de substância. Todo hotel
é morte, nascer de novo; passagem de pombos

[...]
(ANDRADE, 2006, p. 444)

No poema, um tempo histórico – cinco décadas, "50 anos-imagem/ e 50 de catre/ e 50 de engrenagem" – inscreve-se em um espaço aberto, que ultrapassa a arquitetura para encerrar a dinâmica social daqueles anos. A vida pulsa no hotel, em uma ligação simbiótica com a história de cada hóspede, no olhar de cada um que conheceu a construção ou que foi por ela visto. Cômodos, móveis, utensílios integram esse corpo – máquina desejante – e seu sistema circulatório faz jorrar as memórias:

[...]

Represento os amores que não tive
mas em ti se tiveram foice-coice.
Como escorre

escada serra abaixo a lesma
das memórias
de duzentos mil corpos que abrigaste
[...]
(ANDRADE, 2006, p. 445)

Nesse movimento de interação o Hotel deixa de ser regido pela unidade temporal, tornando-se ele o senhor das horas que ali se passaram, dos amores, das tramas, das vidas:

[...]
Eras o Tempo e presidias
ao febril reconhecimento de dedos
amor sem pouso certo na cidade
à trama dos vigaristas, à esperança
dos empregos, à ferrugem dos governos
à vida nacional em termos de individuo
e a movimentos de massa que vinham espumar
sob a arcada conventual de teus bondes.
[...]
(ANDRADE, 2006, p. 446)

Entretanto, o relógio – máquina técnica – agora dita o novo ritmo e determina o tempo corrido, apressado, impaciente para qualquer demora. É na inseparabilidade da abordagem da máquina desejante e da máquina técnica, instalada em diferentes aspectos da vida, que marca o tempo e os corpos, que cresce a técnica com vontade de técnica: "robô de puro olfato" (ressalta-se que de nenhum sentido a mais) que fareja o "progresso":

[...]
Que fazer do relógio
ou fazer de nós mesmos
sem tempo sem mais ponto
sem contraponto sem

medida de extensão
sem sequer necrológio
enquanto em cinza foge o
impaciente bisão
a que ninguém os chifres
sujigou, aflição?
ele marcava mar-
cava cava cava
e eis-nos sós marcados
de todos os falhados
amores recolhidos
relógio que não ouço
e nem me dá ouvidos
robô de puro olfato
a farejar o imenso
país do imóvel tato
as vias que corri
a teu comando fecham-se
nas travessas em I
nos vagos pesadelos
nos sombrios desejos
em que nossos projetos
se estratificaram.
[...]
(ANDRADE, 2006, p. 447)

No Hotel Avenida, onde a vida se representa, toda sorte de negócios e exploração se ditava, com suas pedras, senhores, rebanhos, cafés, políticas. A trama para o fim do Hotel também vem do seu interior, ingenuamente, o estabelecimento abre suas portas e abriga aqueles que planejam sua demolição. Dessa forma, dizendo do Hotel, o sujeito poético dá consciência à nova ordem da modernidade, que regula comportamentos, e a seus desdobramentos capitalistas, maquínicos e individualistas, "fazendo surgir um clarão que sai da própria linguagem, fazendo-nos ver e pensar o que permanecia na sombra em torno das palavras, entidades de cuja existência mal

suspeitávamos" (DELEUZE *apud* ZOURABICHVILI, 2016, p. 10).[50] Assim, as linhas do poema nos levam a refletir sobre as implicações da subordinação do homem ao modelo técnico modernista que o aprisiona e, talvez, venha a exterminá-lo.

> [...]
>
> Estavas no centro do Brasil,
> nostalgias januárias balouçavam
> em teu regaço, capangueiros vinham
> confiar-te suas pedras, boiadeiros
> pastoreavam rebanhos no terraço
> e em açúcar de lágrimas caipiras
> eras ensacado a todo instante em envelopes
> (azuis?) nos escaninhos da gerência
> e eras tanto café e alguma promissória.
>
> Que professor professa numa alcova
> irreal, Direito das Coisas, doutrinando
> a baratas que atarefadas não o escutam?
> Que flauta insiste na sonatina sem piano
> em hora de silêncio regulamentar?
> E as manias de moradores antigo
> que recebem à noite a visita do prefeito Passos para discutir novas
> técnicas urbanísticas?
> (ANDRADE, 2006, p. 446)

1962. Lição de coisas

O mundo de sempre, com problemas de hoje
(Carlos Drummond de Andrade)[51]

---

[50] Cf.: DELEUZE, Gilles. *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990. p. 192-193.

[51] Em texto publicado na primeira edição do livro *Lição de coisas*, não assinado, mas atribuído ao poeta (cf.: ANDRADE, 2006, p. 454).

ORIGEM

A PALAVRA E A TERRA
[...]
V
Tudo é teu, que enuncias. Toda forma
nasce uma segunda vez e torna
infinitamente a nascer.
[...]

VI
Onde é Brasil?
Que verdura é amor?
Quando te condensas atingindo
o ponto fora do tempo e da vida?

Que importa este lugar
se todo lugar
é ponto de ver e não de ser?
E esta hora, se toda hora
já se completa longe de si mesma
e te deixa mais longe da procura?
E apenas resta
um sistema de sons que vai guiando
o gosto de dizer e de sentir
a existência verbal
                a eletrônica
e musical figuração das coisas?
(ANDRADE, 2006, p. 455)

Os poemas do livro *Lição de coisas* são apresentados em nove partes. A primeira parte, uma composição de seis poemas, é intitulada "Origem" e traz como subtítulo "A

palavra e a terra". "Origem" dedica-se a enaltecer a palavra como o nascimento e o destino de tudo. Para o poeta, a palavra é que traz à luz tudo o que é nomeado, que permite o entendimento do mundo, que informa do passado, que é, pois, a que tudo faz renascer e a tudo mantém vivo, "tudo é teu que enuncias". A palavra poética, com seus verbos, descreve; com sua sonoridade, musicaliza; com seu sistema de fios, cria e guia a eletrônica dos signos – no tempo técnico dos transistores – interligando, dando funcionamento e dando a ver o tempo ido e o devir.

Em "Vi nascer um deus", para o qual seguimos agora, o poeta adverte, logo na primeira estrofe, que este não é um poema de "Boa-Nova". A ironia é utilizada como arma de denúncia contra a máquina despótica[52] que, na contramão do espírito natalino, alimenta o capital e deixa à míngua os necessitados:

MUNDO

VI NASCER UM DEUS
Em novembro chegaram os signos.
O céu nebuloso não filtrava
estrelas anunciantes
nem os bronzes de São José junto ao Palácio Tiradentes
tangiam a Boa-Nova.
Eram outros os signos
e vinham na voz de iaras-propagandas
páginas inteiras de refrigerador e carro nacional
mas vinham.
O governo destinou só 210 mil dólares
à importação de artigos natalinos
avelãs figos castanhas ameixas amêndoas
sóis luas outonos cristalizados
orvalho de uísque em ramo de pinheiro
champagne extra-sec pour les connoisseurs

[52] "A máquina despótica é máquina social que mudou profundamente: em vez da máquina territorial, há a "megamáquina" de Estado, pirâmide funcional que tem o déspota no cume como motor imóvel, que tem o aparelho burocrático como superfície lateral e órgão de transmissão, que tem os aldeões na base e como peças trabalhadoras" (DELEUZE; GUATTARI, 2017d, p. 258).

mas vinham
a fome sambava entre caçarolas desertas
e o amor dormia na entressafra
mas vinham
e petroleiros jatos caminhões nas BR televisores transistores
corretores
descobriram subitamente
Jesus.

(Quem adquire a big cesta de natal Tremendous
no ato de pagamento da primeira prestação
recebe prêmio garantido
e concorre
na última quarta-feira de cada mês
– números correspondentes aos da Loteria Federal –
a visões como um apartamento
um jipe
uma lambreta
um lunik
um anjo eletrônico
e mais:
ajuda quinhentos velhinhos
a provar alegria
pois a Obra de Senectude Evangélica
tem comissão em cada cesta vendida.)

[...]

O Cristo é sempre novo, e na fraqueza deste menino
há um silencioso motor, uma confidência e um sino.
[...]
(ANDRADE, 2006, p. 492)

Na leitura do poema, deparamo-nos com um mercado estrategista que se vale de diferentes recursos para estimular a venda. Sorteiam-se os mais cobiçados produtos da era moderna – imóvel, automóvel, eletrônicos – entre os compradores, e a promoção das vendas com campanha de doação caridosa apazigua os que, por ventura, se sintam obrigados a praticar a tradição bíblica, dando credibilidade à roupagem moderna de uma festa religiosa.

A figura estética desenvolve o cenário de um tempo marcado pelo interesse de acumular, pelo tecnizável e consumível; a festa cristã sucumbiu aos desejos modernos pelas máquinas técnicas,[53] somados aos desejos capitalistas de posse, que a revolução industrial trouxe e alicerçou, como discutem Deleuze e Guattari:

> A máquina capitalista só está montada quando o capital se apropria diretamente da produção, e quando o capital financeiro e o capital mercantil nada mais são do que funções específicas correspondentes a uma divisão do trabalho no modo capitalista de produção em geral (DELEUZE; GUATTARI, 2017d, p. 300).

Em dramático tom melancólico, cético, o sujeito poético expressa que o resgate da simbologia do Natal só seria possível oposto ao capital, à técnica, ao moderno, e, na última estrofe, marca que já não é possível apagar os danos do mal provocado pela ciência das bombas:

[...]
e o homem esquece
metade da ciência atômica:
vi nascer um deus.
O mais pobre,
o mais simples

[53] Deleuze e Guattari denominam "máquinas técnicas" a todos os aparatos técnicos e tecnológicos, tais como eletrônicos, automóveis, bomba atômica, aviões, contudo, ressaltam que uma máquina técnica "[...] jamais é simplesmente técnica. Ao contrário, ela só é técnica como máquina social, tendo homens e mulheres dentre suas engrenagens, não menos que coisas, estruturas, metais, matérias" (DELEUZE; GUATTARI, 2017a, p. 147).

(ANDRADE, 2006, p. 495)

Os versos "e o homem esquece/ metade da ciência atômica" conecta "Vi nascer um deus" com o poema "A bomba", apresentado em sequência no livro, no qual a morte – iminente – e a esperança – que insiste – se balançam em um movimento que permanece irresolvido:

A BOMBA
[...]
A bomba
multiplica-se e ações ao portador e em portadores sem ação
[...]
A bomba
industrializou as térmites convertendo-as em balísticos
[interplanetários
[...]
A bomba
tem a seu serviço música estereofônica e mil valetes de ouro,
[cobalto e ferro além da comparsaria
[...]
A bomba
oferece na bandeja de urânio puro, a título de bonificação,
[átomos de paz
[...]
O homem
(tenho esperança) liquidará a bomba.
(ANDRADE, 2006, p. 495)

Drummond viu crescer e registrou em seus poemas o uso de elementos atômicos, como também viu ser desenvolvida, na Segunda Grande Guerra, a mais poderosa de todas as armas até então, cuja posse transformou-se em artifício para intimidar e subjugar povos. No poema "A bomba", publicado anos após o lançamento

das bombas atômicas sobre as cidades de Hiroshima e Nagasaki, o poeta registra a perpetuação da operação de combate à guerra valendo-se desse instrumento letal. A bomba, principal artefato da maquinaria de guerra, permanece como projeto de extermínio que pode ser levado à execução no maior de todos os antagonismos: a violência da destruição para restabelecer a paz. O poeta faz, então, seu apelo: "O homem/ (tenho esperança) liquidará a bomba". O uso dos parênteses parece denotar uma dialética negativa em que a crítica ao mundo quer ser menor que a esperança que insiste em resistir.

Assim como esse poema, há, na literatura mundial, outros registros sobre os conflitos bélicos no século XX que nos fazem perceber como, ao longo da experiência humana de guerra, lançou-se mão ou fomentou-se o desenvolvimento de diferentes dispositivos técnicos. No livro *A mudança*, de Marques Rebelo, temos um exemplo do uso da técnica para a divulgação de dados do conflito*:*

> Esta guerra não é um assunto como a de 1914. É o jogo de nosso destino – o mundo tornou-se uma coisa só, coisa que precisa ser liberada e expurgada. Enchendo-nos de receio ou de esperança, de fervor ou desespero, **pelo jornal, pelo rádio, pelo cinema**, acompanhamos a sua marcha com a alma em riste (REBELO *apud* MOURA, 2016, p. 111; grifos nossos).[54]

1967. Versiprosa

> Versiprosa de Drummond é bem mais verso do que prosa [...].
>
> (Alceu Amoroso Lima)[55]

Neste livro, publicado dois anos antes da chegada do homem à Lua, a figura estética segue contando da vida presente e apontando os avanços técnicos, sempre atento ao porvir. A tecnologia dos eletrônicos, que já se entrevia em poemas de outros livros, volta a aparecer, agora adjetivando profissionais, dando a dimensão de que o

---

[54] REBELO, Marques. *A mudança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 312.

[55] Crônica de Alceu Amoroso Lima, "O poeta brinca", publicada no *Jornal do Brasil*, em 13 de outubro de 1967.

dispositivo modela o homem. Os supersônicos – aviões que alcançavam velocidade superior ao do som, desenvolvidos na segunda metade do século XX – também ilustram os tempos de 1967, tempo da velocidade e do aperfeiçoamento técnico. Nada escapa à percepção do poeta, que já anuncia a possibilidade de o homem conquistar o espaço:

> A OUTRA FACE
> Por onde erra Jules Laforgue
> que não vem cantar a seu jeito
> – *Lune bénie, blanc médaillon*
> *Des Endymions* –
> a segunda face da lua?
>
> Só há fotógrafos eletrônicos
> e supersônicos repórteres?
> [...]
> (ANDRADE, 2006, p. 565)

Pela arte poética de Drummond, somos chamados a perceber a subversão de lugares – no tempo técnico, um tempo em que tudo é, em potencial, um dispositivo. A obra de Heidegger, *A questão da técnica*, publicada pela primeira vez em 1953, alguns anos antes da publicação de *Versiprosa*, também enfatizou as disposições das coisas no desencobrimento explorador[56] que rege a técnica moderna. Para ilustrar os novos arranjos, Heidegger utiliza exemplos como o do rio Reno: "A situação se inverteu. Agora é o rio que está instalado na usina. O rio que hoje o Reno é, a saber, fornecedor de pressão hidráulica, o Reno o é pela essência[57] da usina" (HEIDEGGER, 2018, p. 20), e o do coiteiro:

---

[56] O termo "desencobrimento", no sentido heideggeriano, foi anteriormente apresentado no segunda capítulo desta tese: "Agenciamentos do século XX".

[57] Reforçamos que o termo essência utilizado na expressão "essência da técnica" não pode ser compreendido no caráter de "gênero e essentia" (HEIDEGGER, 2018, p. 32), como advertido por Heidegger; em absoluto como uma abstração mítica, e sim como força inaugural, originária, forma em que vige e se realiza.

> O coiteiro, que, na floresta, mede a lenha abatida e que, aparentemente, como seu avô, percorre os mesmos caminhos silvestres, está hoje à dis-posição da indústria madeireira, quer o saiba ou não. Ele está disposto ao fornecimento de celulose, exigida pela demanda do papel, encomendado pelos jornais e revistas ilustradas. [...] Realizando a técnica o homem participa da dis-posição, como um modo de desencobrimento. O desencobrimento em si mesmo, onde se desenvolve a dis-posição, nunca é, porém, um feito do homem, como não é o espaço, que o homem já deve ter percorrido, para relacionar-se, como sujeito, com um objeto (HEIDEGGER, 2018, p. 22).

Assim como Heidegger trouxe à filosofia a ideia de "tempo técnico", Drummond o faz pela obra de arte poética, e, ao nos avizinhar dos seus perigos, convida-nos, em seus versos, a descortinar as armadilhas da vigência da técnica.

Em "Nova canção (sem rei) de Tule", um tom irônico, algo niilista, é usado pra comparar os tempos de Goethe – século XIX, de juras apaixonadas à beira-mar –, e os anos de 1900, século das guerras, em que textos eletrônicos navegam por componentes elétricos e eletrônicos e em que se lançam ao mar, ininterruptamente, em vez de promessas de amor, os elementos químicos mais danosos. Em nome do 'fazer prevalecer o bem' e da manutenção da paz, garante-se a posse das mais potentes bombas – "bentas bombas" –, realizam-se os exercícios de guerra, contamina-se o mar, produzem-se precisos aparatos bélicos, valendo-se de "infernal doçura" e de amorosas justificativas. Ao poeta, vencido, resta em verso e prosa deixar um registro melancólico sem relevância para o mundo, o registro de "apenas mais um caso de bomba ao mar".

NOVA CANÇÃO (SEM REI) DE TULE
Há muito, há muito, muito tempo
um Rei de Tule, apaixonado,
jogou ao mar a taça de ouro
em que bebera todo o amor.
[...]
Foi há tanto, nervoso tempo!
Já não se jogam taças de ouro

numa varanda sobre o mar
nem em qualquer outro lugar.
E Tule é outra. Mas que vejo?
Que objeto é esse lançado
às profundas do Mar de Baffin
quanto até as óperas mudam
de tom em seu texto eletrônico?
[...]
E é ouro mesmo? Não: plutônio
(o duzentos e trinta e nove)
e urânio, seu irmão-primo
[...]
Sob a blindagem protetora,
o idílio desses elementos
é de infernal doçura
[...]
que dia e noite, mês a mês
ano a ano, nossos motores
(oito) dos B-Cinquenta e Dois
vêm fazendo no mar das nuvens
com esses mimosos engenhos
tão amoráveis e perfeitos
e de prodigiosos efeitos
[...]
São bombas, sim, mas bombas bentas
pelo nosso santo desejo
de dirigir bem este mundo
[...]
Então, este simples escriba
claudicante na versiprosa,
eis que tentou versiprosar
mais um caso de bomba ao mar.
(ANDRADE, 2006, p. 635)

Ainda em *Versiprosa*, o poeta anuncia um suposto homem do futuro. Em "O novo homem", bem-humorado, o poeta começa se divertindo ao descrever o homem híbrido. A perspectiva ciborguiana vai crescendo verso a verso, fundem-se humano e máquina até prevalecer o homem sem humanidade. O tom divertido dá, então, lugar à lírica tensa, mostrando a transformação da relação íntima entre as pessoas em relações artificialistas, simuladas, mediadas por um humano tecnológico; nessa complexa realidade, já não é mais possível identificar onde acaba o homem-humano e onde começa o homem-máquina.

Levando em conta a definição de Haraway e Kunzru (2013, p. 36), de que "um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção", somos conduzidos ao entendimento de que as junções entre organismo e máquina vigentes na atualidade já estão conjugados no poema de 1967.

O NOVO HOMEM
O homem será feito
em laboratório.
Será tão perfeito
como no antigório.
Rirá como gente,
beberá cerveja
deliciadamente.
[...]
O homem será feito
em laboratório,
muito mais perfeito
do que no antigório.
[...]
"Nove meses, eu?
Nem nove minutos."
Quem já conheceu

melhores produtos?
[...]
Pai: macromolécula;
mãe: tubo de ensaio
e, *per omnia secula*,
livre, papagaio,
sem memória e sexo,
feliz, por que não?
pois rompeu o nexo
da velha Criação,
eis que o homem feito
em laboratório
sem qualquer defeito
como no antigório,
acabou com o Homem.
Bem feito.
(ANDRADE, 2006, p. 637)

O poeta chama atenção para uma era de humanos híbridos, na qual o anseio veemente de alcançar a perfeição nos furtará a espontaneidade, as subjetividades, a singularidade. Uma questão paira no ar ao fim do poema, e nos acompanha, ainda, se o lemos hoje: Qual o limite da ciência? A busca de superação humana será o presságio de tempos melhores ou mau augúrio?

1968. A falta que ama

> Ora, o poeta justamente, não é o sábio: o que vê mais fundo; nem é o que diz melhor: esse é o músico. O poeta é o que descobre. Isto é, o que vê primeiro.
>
> (Daniel Faria)[58]

[58] FARIA, Daniel. *O livro do Joaquim*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2007, p. 72.

Comecemos pelo poema "O par libertado", em que um verso traz, pela primeira vez nos poemas de Drummond, o computador. O sofisticado aparelho, na vigilância acirrada dos tempos da ditadura militar no país, ganha *status* de entidade autônoma – como mais um dispositivo de inspeção – e serve, também, para sugerir adjetivo para as pessoas: pedestres computadores; com um *enjambement*, o poeta faz chegar a ideia do corpo como uma máquina de alta performance, mesclando natural e artificial em um humano potencializado, construído pela tecnocultura. Com perspicácia, a figura estética cria um cenário de avanços técnicos científicos que se estabelecem numa espécie de fagocitose, sem que se saiba quais características prevalecerão do humano ou da máquina.

O PAR LIBERTADO
No centro
no centro de uma praça
no centro de uma praça circular
eis-nos sentados, contemplados
novos Rei e Rainha de Henry Moore
menos reverenciados que inquiridos
por guardas e pedestres
computadores
fotógrafos vorazes.
[...]
(ANDRADE, 2006, p. 690)

Mantendo-nos atentos aos processos de que se constituem as relações permeadas pela técnica, percebemos nesse poema o direcionamento do olhar do sujeito poético para horizontes ainda não revelados, sem o medo ou o encantamento que os avanços técnicos comumente provocam. No registro do seu tempo, a arte poética de Drummond realça, sem fetichismo, as mudanças traçadas pela técnica e suas configurações societárias.

A estrutura de um edifício, construção da modernidade tantas vezes invocada na obra drummondiana, vem de novo à baila em "A torre sem degraus", último poema do livro *A falta que ama*. Se, em "Edifício Esplendor", poema de *José*, apresenta-se em metonímia o século XX, em "A torre sem degraus" a figura estética passeia pelos séculos – os passados, o presente e os vindouros –, desenhando a dinâmica da vida humana, que segue indefinidamente com seus impasses, suas dialéticas, suas convicções e até a ausência absoluta delas. Na Babel de Drummond, a ausência de degraus trazida pelo título, o ir e vir de um andar ao outro, bem como o último verso do poema dão indicativos de que os andares representam o seguir inevitável da vida, a continuidade, mas não necessariamente uma evolução, tampouco uma sequência linear:

> A TORRE SEM DEGRAUS
> [...]
> No 24º, vide 13º.
> No 25º, que fazes tu, morcego do 3º? que fazes tu, miss adormecida
> na passarela?
> No 43º, no 44º, no... (continua indefinidamente).
> (ANDRADE, 2006, p. 700)

No verso dedicado ao 19º andar, os profetas das escrituras hebraicas, datadas de séculos a.C, valem-se, para suas previsões, do que há de mais moderno nos anos de 1960 – os computadores.

> [...]
> No 19º, profetas do Antigo Testamento conferem profecias no
> computador analógico.
> [...]
> (ANDRADE, 2006, p. 701)

O artefato surge nesse poema com predicados de oráculo, como o local sagrado em que cristãos poderão confirmar as conduções de Deus para o mundo moderno. Na Grécia Antiga, os vaticínios dos deuses só podiam ser interpretados e transmitidos aos consulentes através de sacerdotisas e sacerdotes iniciados; notemos: tamanhos são a importância e o protagonismo da técnica na modernidade que, sugerem os versos de "A torre sem degraus", a máquina substitui a figura humana de ligação entre divindades e mortais – qualquer resposta está, agora, no computador.

1973. As impurezas do branco

> No formigamento das grandes cidades, entre os roncos dos motores e o barulho dos pés e das vozes, o homem pode ser invadido bruscamente por uma terrível solidão.
>
> (Carlos Drummond de Andrade)[59]

A década de 1970 inaugura no mundo um tempo de transformação, a da sociedade industrial para a pós-industrial. Em 1969, o sociólogo Alain Touraine, um dos primeiros estudiosos a pesquisar a nova configuração social, indica como uma das características dessa mudança "o desenvolvimento rápido das informações e das comunicações, que é próprio da sociedade pós-industrial, e que não o era na sociedade industrial" (TOURAINE, 1989, p. 8), complementando, ainda: "chamar-lhe-emos sociedades programadas, se procurarmos defini-las, em primeiro lugar, pela natureza do seu modo de produção e de organização econômica" (TOURAINE, 1970, p. 7). No Brasil, embora ainda não se visse uma sociedade efetivamente pós-industrial, a criação do Ministério das Comunicações, em 1967, e da TELEBRÁS – Telecomunicações Brasileiras S. A., em 1972, eliminava o obstáculo para a comunicação em tempo real entre as pessoas e fomentava a troca de informações nos mais diferentes segmentos. Ainda que as mudanças no Brasil não acompanhassem os mesmos ritmos dos Estados

---

[59] Neste trecho, Drummond está comentando a obra do também poeta Fagundes Varela.

Unidos ou de países da Europa, a poesia drummondiana já proclamava a escalada global da comunicação e os moldes uniformizados de comportamento da população, como lemos em "Ao Deus Kom Unik Assão":

AO DEUS KOM UNIK ASSÃO

Eis-me prostrado a vossos peses
que sendo tantos todo plural é pouco.
[...]

Genuncircunflexado vos adouro
vos amouro, a vós sonouro
deus da buzina & da morfina
que me esvazias enchendo-me de flato
e flauta e fanoipéia e fone e feno.
Vossa pá lavra o chão de minha carne
e planta berrabos balouçantes
de intenso carneiral belibalentes
em que disperso espremo e desexprimo
o que em mim aspirava a se eumano.

[...]

Nossa goela sempre sempre sempre escãocarada
engole elefantes
engole catástrofes
tão naturalmente como se.
E PEDE MAIS.

[...]

Se estou doente, devo estar doentes.
Se estou sozinho devo estar desertos.
Se estou alegre devo estar ruidosos.
Se estou morrendo, devo estar morrendos?

Cumpro. Sou
geral.
É pouco?
Multi
versal.
É nada?
Sou
al.

[...]

O meio é a mensagem
O meio é a massagem
O meio é a mixagem
O meio é a micagem
A mensagem é o meio
de chegar ao Meio.
O Meio é o ser
Em lugar dos seres,
isento de lugar,
dispensando meios
de fluorescer.

[...]

[...]
Quero komunikar
em código
descodificar
recodificar
eletronicamente.

Se komuniko
que amorico
me centimultiplico
scotch no bico
paparico

[...]

E quando não restar
o mínimo ponto
a ser detectado
a ser invadido
a ser consumido
e todos os seres
se atomizarem na supermensagem
do supervácuo
e todas as coisas
se apagarem no circuito global
e o Meio
deixar de ser Fim e chegar ao fim,
Senhor! Senhor!
quem vos salvará
de vossa própria, de vossa terríbil
estremendona
inkomunikhassão?

(ANDRADE, 2006, p. 705)

O poema ilustra uma sociedade permeada pela técnica, em burburinho ensurdecedor, com suas buzinas, os avanços da medicina, o consumo que hierarquiza, a exploração espacial, e dá destaque à comunicação em massa difundida pela linguagem do capital e das tecnologias eletrônicas que "fluorescem". No cenário, a organização mundial integrada por redes virtuais – que se se prenuncia como o espaço onde a vida acontece –, a economia sem fronteiras das multinacionais, a ordenação das pessoas por padrões generalistas, a órbita em torno do capital: o deus-demônio que adestra, "esplendor de auri**quilate**", que "planta beter**rabos**", e que transforma homens em

animais gananciosos e subservientes: "Nossa goela sempre sempre sempre es**cão**carada".[60]

O apagamento das individualidades, camuflado pela exaltação do coletivo, do grupal, vem em sagaz ironia – "se estou morrendo, devo estar morrendos". Há que emergir um sujeito múltiplo, desdobrável, agenciado pelas práticas sociais afoitas por tecnologias, por plurais, por conexões: "Sou geral. É pouco?". O poeta indaga: onde o sujeito, na sua condição individual, se inscreve na legião do Deus komunikão? Na turba, o que é um? "É nada?/ Sou/al".

Na última estrofe, coloca-se com ênfase mais uma questão: se o meio virtual/eletrônico, tomado no poema como um deus, e que, como tal passa a ditar todas as regras, quais formas de comunicação e de incomunicabilidade se colocarão? O deus – tirano e demonizador, formado pela tríade meio/capital/técnica –, será consumido, junto com seus discípulos, pela própria soberba? A figura estética, diante das tecnologias que se impõem, uma vez mais acautela-se quanto ao que ovacionam todos, o que nos leva ao "contemporâneo" de Agamben (2012)[61] e ao "intempestivo" de Nietzsche: "Intempestiva essa consideração o é porque procura compreender como um mal, um inconveniente e um defeito algo do qual a época justamente se orgulha" (NIETZSCHE *apud* AGAMBEN, 2012, p. 58).[62]

Em outro poema de *As impurezas do branco*, a expressão da vida do homem moderno vem à baila. No extenso "Diamundo", a figura estética alça voo por diferentes espaços geográficos e vai anunciando as novas que surpreendem a sociedade dos anos de 1970. Os dispositivos técnicos proveem os recursos que permitem saber, em tempo real, notícias de qualquer parte do mundo. A técnica ocupa lugar implícito – pela própria modalidade na aquisição e difusão das informações – e explícito em vários versos:

---

[60] Grifos nossos.

[61] O conceito de "contemporâneo", como tomado nesta tese, é apresentado no segundo capítulo "Agenciamentos do século XX", tópico 2.1, "No caminho, a técnica".

[62] Cf.: NIETZSCHE, Friedrich. Preface. *Seconde considération inactuelle II*: De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie, Trad. Henry Albert. Paris: Mille Et Une Nuits, 2000. p. 4.

medidor de poluição, sofisticados aparelhos de telefones e de TV, cobiçados eletrodomésticos. O poema, que assume ares de um grande canal de informação, traz também ofícios tecnológicos; fiquemos com uma das estrofes:

DIAMUNDO

24 H DE INFORMAÇÃO NA VIDA DO JORNALEDOR
[...]
Programador IBM/3
conhecendo RPG
Cobol
e programação com memória de massa
Processador de produção
Supervisor de programação de produção
[...]
Analista de Software com profundos conhecimentos
de Assembler, de preferência O&S e PL/1
Engenheiro de produção com espírito analítico
e comunicabilidade

[...]
(ANDRADE, 2006, p. 709)

Ao ilustrar a crescente demanda do mercado da informática, o poema deixa antever um futuro cada vez mais computacional. A divulgação das vagas de emprego, com ofícios que certamente pareceriam estranhos à maior parte da coletividade, demonstra o tipo de trabalhador especializado que movimentará o sistema produtivo que se quer, cada vez mais, modernizado.

Um outro poema, no mesmo livro, chama atenção pelo vigor com que se acentua a questão da técnica. Leiamos:

OS HOMENS; AS VIAGENS

O homem, bicho da Terra tão pequeno
chateia-se na Terra
lugar de muita miséria e pouca diversão,
faz um foguete, uma cápsula, um módulo
toca para a Lua
[...]

Lua humanizada: tão igual à Terra.
O homem chateia-se na Lua.
Vamos para Marte – ordena a suas máquinas.
Elas obedecem, o homem desce em Marte
pisa em Marte
experimenta
coloniza
civiliza
humaniza Marte com engenho e arte.

Marte humanizado, que lugar quadrado.
[...]
O homem põe o pé em Vênus,
vê o visto - é isto?
idem
idem
idem.

Restam outros sistemas fora
do solar a colonizar.
Ao acabarem todos
só resta ao homem
(estará equipado?)
a dificílima dangerosíssima viagem

de si a si mesmo:
[...]
descobrindo em suas próprias inexploradas entranhas
a perene, insuspeitada alegria
de con-viver.
(ANDRADE, 2006, p.718)

A modernidade é versificada na trama poética desde o primeiro verso: "O homem, bicho da Terra tão pequeno": pequeno o homem ou pequeno o planeta Terra diante da espécie que se avulta pelo domínio da técnica? Pleno, o homem "faz um foguete, uma cápsula, um módulo" e parte a desbravar novas possibilidades.

O mundo é colonizável e todo o espaço será mapeado, civilizado, humanizado. Não há limites para a exploração e as conquistas a que se pode chegar, todo o universo sucumbe diante do humano que se agiganta com suas máquinas:

[...]
humaniza Marte com engenho e arte.

Marte humanizado, que lugar quadrado.
Vamos a outra parte?
Claro – diz o engenho
Sofisticado e dócil.

Com "engenho e arte" o homem afirma sua perícia em desenvolver técnicas e se apropriar do que cobiça; a produção desejante não cessa de efetuar 'fluxos contínuos'[63]. Esse movimento ininterrupto aparece em um curioso enjambement:

col-
onizar

[63] Cf.: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia. Trad. Luiz B. L. Orland. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 11- 17.

São muitos os sentidos, além do já explicitado "colonizar", que se pode somar à "onizar": entronizar, demonizar, agonizar, harmonizar. A todos eles, para esse tempo da técnica a figura estética parece querer suscitar.

Entretanto, ainda que diante de tantas habilidades para os engenhos e explorações, o homem é tomado pela melancolia – uma espécie de falta de sentido, de tédio, a vida sempre a chateá-lo, tudo "idem/idem/idem" . Resta, assim, enredar pela viagem mais difícil, conhecer-se, reconhecer-se, adentrar suas profundezas para, então, descobrir "em suas próprias inexploradas entranhas/ a perene, insuspeitada alegria". A figura estética promove, aqui, uma inversão irônica: a máquina primordial não foi, e talvez nem possa ser explorada, já que "dificílima dangerosíssima" excursão a que se faz para dentro de si. Se o passeio interno é tão cheio de riscos, a "insuspeitada alegria" que se pode alcançar não é mais que a alegria trágica nietzscheana: algum tipo de alegria poderosa em que nos reconheçamos capazes das mais audazes invenções, mas, ainda assim, "bicho pequeno da Terra" em nossa inexorável capacidade de crescimento e de declínio, sempre a retornar para a matriz.

1977. Discurso de primavera e algumas sombras

NUM PLANETA ENFERMO

> A culpa é tua, Pai Tietê? A culpa é tua
> se tuas águas estão podres de fel
> e majestade falsa?
>
> Mário de Andrade
> (Meditação sobre o Tietê)

[...]

Estranha neve:
espuma, espuma apenas
que o vento espalha, bolha em baile no ar,
vinda o Tietê alvoraçado
ao abrir de comportas,
espuma de dodecilbenzeno irredutível,

emergindo das águas profanas
do rio-bandeirante, hoje rio-despejo
de mil imundícies do progresso.

Pesadelo? Sinal dos tempos?
Jeito novo de punir cidades, pois a Bíblia
esgotou os castigos de água e fogo?
Entre flocos de espuma detergente
vão se findar os dias lentamente
de pecadores e não pecadores,
se pecado é viver entre rios sem peixe
e chaminés sem filtro e monstrimultinacionais,
onde quer que a valia
valha mais do que a vida?

Minha Santana pobre de Parnaíba
meu dorido Bom Jesus de Pirapora,
meu infecto Anhambi de glória morta,
fostes os chamados
não para anunciar uma outra luz do dia,
mas o branco sinistro, o negro branco,
o branco sepultura do que é cor, perfume
e graça de viver, enquanto vida
ou memória de vida se consente
neste planeta enfermo.

(ANDRADE, 2006, p. 787)

O título prosopopeico do poema apresentado já nos arrebata para uma reflexão. As imagens concretas trazidas pela arte poética engolfam as imagens que salpicam e instalam, entre o real e a imaginação, nas lentes do sensível, a relação de oposição entre o que é produzido pela natureza e pelo homem, da leveza de um *ballet*, pelo compasso da bolha que flutua no ar, à espuma densa do detergente que intoxica as águas do rio,

extinguindo a vida, adoecendo as cidades no curso d'água que o Tietê percorre. As palavras que registram a cena denunciam a perversa lógica do capital, ao deixar impresso o termo "valia", fazendo-o sobrepor-se ao valor da existência humana, no que somos remetidos imediatamente à Marx. Na alusão ao sociólogo, a figura estética dá à mais-valia amplitude que excede à exploração da força de trabalho, alcançando a expropriação da natureza, subtraindo a vida em nome do processo industrial. Com feroz ironia, o poema expõe a lógica capitalista da economia moderna, à qual a técnica presta serviço, viabilizando os resultados do processo que adoece o planeta. Aproximadas dos monstros, as multinacionais, grandes e ferozes, avançam sobre nós.

Podemos, a partir do poema, trazer o que Deleuze e Guattari (2017d, p. 306-307), fundamentados em Marx, dispõem sobre a máquina capitalista: "se o capitalismo é o limite exterior de toda a sociedade, é porque ele, por sua vez, não tem limite exterior mas tão somente um limite interior que é o próprio capital, limite que ele não encontra, mas que reproduz, deslocando-o sempre".

Seguindo o livro, o ritmo frenético da modernidade se manifesta na sequência dos versos que compõem as nove partes de "Jornal de serviço". Esse poema, cujos título e subtítulo – (Leitura em diagonal das "páginas amarelas") – já indicam a matéria de que ali será tratada, é ele mesmo o jornal de serviço, uma máquina reafirmando o tempo da máquina: a que produz notícias rápidas e de massa. Leiamos a parte I:

JORNAL DE SERVIÇO

(LEITURA EM DIAGONAL DAS "PÁGINAS AMARELAS")

I

Máquinas de lavar
máquinas de lixar
máquinas de furar
máquinas de curvar
máquinas de dobrar
máquinas de engarrafar
máquinas de ensacar

máquinas de assar
máquinas de faturamento
(ANDRADE, 2006, p. 795)

A anáfora desse poema dá o tom humorístico-irônico que enxerta a crítica tecida pela figura estética: o modo de existência humana vinculou-se irremediavelmente à existência dos artefatos técnicos.

Benjamin (2012, p. 213-240), no ensaio "O narrador", faz a seguinte asserção acerca dos jornais: "A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações". Ora, a figura estética, poeta que é, inverte a lógica informativa do jornal e deflagra, no poema, um repertório de sensações a partir dos classificados. Versificando as páginas amarelas de um jornal, Drummond ressoa na arte a velocidade e a automaticidade da vida imposta pelo desenvolvimento da técnica, criando a instância de sentido pela força do verso, e poeticamente cumprindo o que Deleuze e Guattari (2013) denominaram ser o objetivo da arte:

> O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 197).

1968.1973.1979 Boitempo

> Que força maior é esta que leva o poeta a [...] perscrutar criticamente os grandes acontecimentos do século [...]?
> (Silviano Santiago)[64]

No volume único de *Poesia completa*, a trilogia que recebeu o título de *Boitempo*, publicada por volumes nos anos de 1968, 1973 e 1979, foi agrupada pelo próprio poeta,

---

[64] SANTIAGO, Silviano. *Ora (direis) puxar conversa!*: ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 21.

que subdividiu a obra em nove partes. Antes de dar início às partes que então formariam *Boitempo*, o poeta insere três poemas, compondo uma espécie de prefácio. Entre eles, temos "Documentário"; leiamos uma parte:

> DOCUMENTÁRIO
> [...]
> Não saí para rever, saí para ver
> o tempo futuro
> que secou as esponjeiras
> e ergueu pirâmides de ferro em pó
> onde uma serra, um clã, um menino
> literalmente desapareceram
> e surgem equipamentos eletrônicos.
> Está filmando
> seu depois.
> [...]
> A nova humanidade deslizando
> isenta de raízes.
> (ANDRADE, 2006, p. 881)

Para além do "intuito autobiográfico" de *Boitempo*, abordado por Antonio Candido (1989, p. 55-56), falamos aqui da configuração de mundo apresentada pela figura estética. Um mundo que gira a velocidades que superam a de uma existência humana e dissolvem o passado de tal forma que não é mais possível reencontrar espaços familiares ou conhecidos modos de vida.

Em "Documentário", o "depois", pelos olhos do poeta que registra a cena, não encontra nas memórias imagens que pudessem prever os novos cenários. Desenha-se, assim, a radicalidade das mudanças que, em um espaço de pouco mais de meio século – o intervalo entre a infância e sua maturidade, aproximadamente 60 anos –, altera completamente a paisagem com os recursos que a técnica oferece. Para a "nova humanidade", o homem do século XX precisa, pois, ser fluido, existir sem precisar

retornar às suas raízes, tampouco convocá-las, já que essas se dissipam seguindo o fluxo ininterrupto da técnica.

A quinta parte de *Boitempo* recebeu do poeta o título "O menino e os grandes", revelando a relação com seu tempo de infância. Apesar de ser um olhar para o passado, poetizada, a infância ressurge vividamente. Mergulhando nos tempos de outrora, a figura estética assume a tenra idade e suas vivências como se fossem atuais, tecendo, para além de uma reconstrução mnemônica, um *estar lá*. Debrucemo-nos sobre o poema "O som estranho":

> O SOM ESTRANHO
> O gramofone Biju, com 10 discos artísticos
> em que não posso tocar
> é música/palavra para espanto global.
>
> Pedras falam, eu sei; converso imagens
> de barro e de madeira;
> troco sinais com árvores; bichos
> trazem para mim notícias do mato-fundo.
> É tudo fala, na voz certa
> de cada coisa, lugar e vez. Mas quem já viu
> máquina falar? e assim tão alto e nervos?
>
> Gigante flor sonora, invenção
> do Diabo, talvez; mas o Diabo
> tem outras falas, noturnas, ciciadas, que eu distingo.
>
> Não te decifro, gramofone,
> proibido à ciência de minhas mãos.
> Este mundo (pressinto)
> vai se tornar terrivelmente complicado
> (ANDRADE, 2006, p. 987)

É assim que a figura estética demonstra estar, desde o tempo de criança, atento ao futuro de maquinismo e de novidades técnicas complicadas. Os olhos – e os ouvidos

– infantis, postos na primeira década dos anos de 1900, estão perplexos diante da máquina que tem voz; sequer os maiores mistérios que o menino poeta supunha no mundo existirem lhe eram tão indecifráveis quanto aquele artefato falante.

Ao provocarmos uma interlocução entre o menino poeta de "O som estranho" e o jovem poeta de "O sobrevivente" (*Alguma poesia*), já analisado na primeira parte deste capítulo, observamos a formação de um sistema de desenvolvimento e de consumo técnico no mundo capaz de avançar além do que era possível imaginar no início do século. Para almas sensíveis e atentas como a do poeta, entretanto, as mudanças eram já presumíveis.

Chegando à sexta parte de *Boitempo*, intitulada "Repertório urbano", encontramos o poema "Censo industrial":

CENSO INDUSTRIAL
Que fabricas tu?
Fabrico chapéu
feito de indaiá.
Que fabricas tu?
Queijo, requeijão.
Que fabricas tu?
Faço pão-de-queijo.
Que fabricas tu?
Bolo de feijão.
Que fabricas tu?
Geleia da branca
e também da preta.
Que fabricas tu?
Curtidor de couro.
Que fabricas tu?
Fabrico selim,
fabrico silhão
só de sola d'anta.

Que fabricas tu?
Eu faço cabresto,
barbicacho e loro.
Que fabricas tu?
Toco uma olaria.
Que fabricas tu?
Santinho de barro.
Que fabricas tu?
Fabrico melado.
Que fabricas tu?
Eu faço garapa.
Que fabricas tu?
Fabrico restilo.
Que fabricas tu?
Sou da rapadura.
Que fabricas tu?
Fabrico purgante.
Que fabricas tu?
Eu torro café.
Que fabricas tu?
Ferradura e cravo.
Que fabricas tu?
Panela de barro.
Que fabricas tu?
Eu fabrico lenha
furtada no pasto.
Que fabricas tu?
Gaiola de arame.
Que fabricas tu?
Fabrico mundéu.
Que fabricas tu?
Bola envenenada
de matar cachorro.

Que fabricas tu?
Faço pau-de-fogo.
Que fabricas tu?
Facão e punhal
de sangrar capado.
Que fabricas tu?
Caixão de defunto.
Que fabricas tu?
Fabrico defunto
na dobra do morro.
Que fabricas tu?
Não fabrico. Assisto
às fabricações.
(ANDRADE, 2006, p. 1.031)

A proeminência do processo industrial imanta a construção poética. Assim, "Censo industrial" elenca homens e seus ofícios fabris, dando a extensão do aporte da técnica na sociedade. O último sujeito, porém, não está a fabricar – assiste, apenas – e não traz também labor que se desvincule dos processos de fabricação, deixando ver a esfera em que o sistema societário está circunscrito. Será este, que assiste às fabricações, o agente de enunciação de uma sociedade que reduz o homem, transformando-o em mecanismo? Encontramos em Marx (2003) asserção que trata do homem no tempo da técnica, que bem pode apresentar, sob o ponto de vista sociológico, o que fala a figura estética drummondiana:

> A maquinaria, como instrumental que é, encurta o tempo de trabalho; facilita o trabalho; é uma vitória do homem sobre as forças naturais; aumenta a riqueza dos que realmente produzem; mas, com sua aplicação capitalista, gera resultados opostos: prolonga o tempo de trabalho, aumenta sua intensidade, escraviza o homem por meio das forças naturais, pauperiza os verdadeiros produtores (MARX, 2003, livro I, vol. 1, p. 503).

"Censo industrial" retrata um tempo em que a produção se constitui do capital industrial. A dizer da sujeição do homem à máquina técnica, que "prolonga sua força e lhe permite uma certa liberação", o poema traz implicado um formato também na máquina social que "tem os homens como peças (ainda que os consideremos *com* suas máquinas) e os integra, interioriza-os num modelo institucional que abrange todos os níveis da ação, da transmissão e da motricidade" (DELEUZE; GUATARRI, 2017d, p. 187).

O poema "Tantas fábricas", do mesmo livro, segue exaltando a produção; fabricar é a palavra que impulsiona o dito progresso, a fábrica é o chão onde se dá o agenciamento: "todo agenciamento é, em primeiro lugar, territorial [...].O território excede ao mesmo tempo o organismo e o meio, e a relação entre ambos; por isso, o agenciamento ultrapassa também o simples 'comportamento'" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 218). Nesse aspecto, o capital se territorializa nos meios de produção, como vemos em Guattari e Rolnik:

> O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 323).

Por intermédio da figura estética, em "Tantas fábricas", podemos transbordar nos afectos e perceptos, deixando que os modos de existência que se inventam e se impõem no Brasil industrial atravessem o pensamento, para traçar uma instância crítica:

TANTAS FÁBRICAS
A fábrica de café de João Acaiaba
a fábrica de sabão de Custódio Ribeiro
a fábrica de vinho de João Castilho
a fábrica de meias de François Boissou
a fábrica de tecidos de Doutor Guerra
a fábrica de ferro do Girau do Capitão Aires
a fábrica de sonhos de cada morador
a fábrica de nãos do governo longínquo
a fábrica de quê? Na intérmina conversa

que rumina o milagre
e cospe de esquerda
no chão.
(ANDRADE, 2006, p. 1.071)

Ao listar fábricas, o poema nos remete à configuração industrial, com as máquinas técnicas determinando os moldes da máquina social e seus campos de força; nas palavras de Deleuze e Guattari: "a máquina social tem por peças as máquinas técnicas como capital constante enganchado no corpo pleno do *socius*, e não mais os homens, devindos adjacentes às máquinas técnicas" (DELEUZE; GUATTARI, 2017d, p. 333). A máquina capitalista, afirmam os filósofos, se apropria da produção em geral e se instala em todas as searas do corpo pleno social, assim, os fluxos sociais passam a ser regidos pelo interesse direto na produção.

Embora o poema faça parte de uma série declaradamente memorialística e traga evocações da cidade da infância e da adolescência de Drummond, a figura estética relaciona os tempos de lá e de cá, tecendo um fio que se estende ao longo dos anos, colocando em questão a manipulação que o tempo industrial exerce e sua capacidade de fabricar sonhos de consumo e de prosperidade, de definir políticas governamentais, de impulsionar o dito "Milagre Econômico Brasileiro", convenientemente alardeado como grande feito do regime militar, ao longo da década de 1970. Os termos "intérmina", "rumina", "cospe de esquerda" associados ao "milagre" enlaçam o leitor à trama e sutilmente apresentam o contraponto: a conversa acerca da aceleração do processo industrial é uma longa conversa, é preciso averiguar o sistema desde o início – Há milagre? Quais benesses proporcionou? A que preço?

O FIM DAS COISAS
Fechado o Cinema Odeon, na Rua da Bahia.
Fechado para sempre.
Não é possível, minha mocidade
fecha com ele um pouco.

Não amadureci ainda bastante
para aceitar a morte das coisas
que minhas coisas são, sendo de outrem,
e até aplaudi-la, quando for o caso.
(Amadurecerei um dia?)
Não aceito, por enquanto, o Cinema Glória,
maior, mais americano, mais isso-e-aquilo.
Quero é o derrotado Cinema Odeon,
o miúdo, fora-de-moda Cinema Odeon.
A espera na sala de espera. A matinê
com Buck Jones, tombos, tiros, tramas.
(ANDRADE, 2006, p. 1.144)

Ao se deixar levar de volta para as andanças da mocidade, a figura estética, em um jogo de presença/ausência, passeia pela Rua da Bahia, aguarda a fita começar na sala de espera, recorda o *cowboy* e seus faroestes. Na tessitura das lembranças, as sensações experimentadas vêm à tona, inebriam o poeta. A história do Cinema Odeon se confunde com a sua própria – o passar da vida, a finitude da existência – e com o próprio tempo da modernidade: o triunfo do novo, que volta as costas para trás.[65] O "progresso", que extrai sua força da destruição do passado, não corresponde, com suas inovações técnicas, aos anseios do poeta, fazendo-o prisioneiro dos modernismos. Resta o desencantamento, o lamento diante das imposições da máquina despótica.

O fazer poético drummondiano está repleto das marcas da modernidade. Sua poesia – "linguagem, ultrapassagem, auto-ultrapassagem da linguagem" (DIAS, 2014, p. 23) – expressa a indecidibilidade sem qualquer obrigação literária de referenciar o vivido, e nisso encena verdades: "matéria vertente, a qual se pode apenas querer entender" (SANTIAGO SOBRINHO, 2011, p. 236). Sousa Dias (2014, p. 23) assim dispõe: na poesia, a expressão do dizer se dá na própria matéria do indizível. A voz poética torna-se voz de outros, encontra outros seres, articula-se em blocos de sensações, excede a linguagem para fora de si mesma. A poesia é, pois, experiência sensível que é

[65] "Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo 'tal como ele foi'. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão em momento de perigo" (BENJAMIN, 2016, p. 11).

já uma "evasão do vivido, a auto-ultrapassagem do vivido na sensação" (DIAS, 2014, p. 14), fulgurações de afectos e perfectos.

Pode-se observar que as questões trazidas pelos tempos modernos se colocaram para o poeta em todas as etapas da sua vida. "Justificação", "Ruas" e "Nascer de novo", os dois primeiros poemas publicados em *Boitempo*, o último, em *Paixão medida*, embora não sejam apresentados em sequência, e tampouco componham o mesmo livro, tecem uma linha do tempo, da infância à maturidade, que confirma essa observação.

Em "Justificação", pode-se depreender que o nascer e a infância, pressupostas épocas da inocência, trazem para o poeta, entretanto, o peso da tradição familiar, que se soma ao de uma sociedade que passa por relevantes transformações – e que, entre as condições históricas e o novo que acena, não autoriza isenção. Com a modernidade às portas, o que já foi insiste em manter-se, mas o que se anuncia no porvir já se impõe e, nessa espécie de rito de passagem, na penumbra, é que foi dado à figura estética chegar e existir.

JUSTIFICAÇÃO
Estou nascendo em Vila Nova da Rainha,
cresço no rasto dos primeiros exploradores,
com essa capela por cima, essa mina por baixo.
Os liberais me empurram pra frente,
os conservadores me dão um tranco,
se é que todos não me atrapalham.
E as alianças de família,
o monsenhor, a Câmara, os seleiros,
os bezerros mugindo no clariscuro, a bota,
o chão vendido, o laço, a louça azul chinesa,
o leite das crioulas escorrendo no terreiro,
a procissão de fatos repassando, calcando
minha barriga retardatária,
as escrituras da consciência, o pilão
de pilar lembranças. Não é fácil
nascer e aguentar as consequências
vindas de muito longe preparadas

em caixote de ferro e letra grande.
Nascer de novo? Tudo foi previsto
e proibido
no Antigo Testamento do Brasil.
(ANDRADE, 2006, p. 883)

"Ruas" acompanha o composto dos afectos e perceptos que se foram construindo para o poeta. A modernidade – promessa da infância – se pôs, agora os espaços de amplidão da metrópole contrastam com o aconchego do que já era conhecido na cidade de berço, nos estreitos becos das memórias da tenra idade. A juventude acirra o sentimento anacrônico, o poeta destoa do cenário moderno, está "desarmado" diante dos modos de existência que o mundo expandido solicita. É necessário se reinventar para dar conta do "clariscuro", que prossegue, na força daquilo que se coloca entre o velho e o novo, que está entre o "esconde-esconde" das cidades de antes, e o "tudo é exposto" das cidades do poeta de agora. É preciso nascer de novo para o mundo da modernidade que a técnica faz cintilar.

RUAS
Por que ruas tão largas?
Por que ruas tão retas?
Meu passo torto
foi regulado pelos becos tortos
de onde venho.
Não sei andar na vastidão simétrica
implacável.
Cidade grande é isso?
Cidades são passagens sinuosas
de esconde-esconde
em que as casas aparecem-desaparecem
quando bem entendem
e todo mundo acha normal.
Aqui tudo é exposto

evidente
cintilante. Aqui
obrigam-me a nascer de novo, desarmado.
(ANDRADE, 2006, p. 1.093)

Passemos, agora, ao livro *A paixão medida*, para prosseguir no fio de leitura dessa tríade de poemas.

1980. A paixão medida

O motor do mundo avança:
Tenso espírito do mundo,
Vai destruir e construir
Até retornar ao princípio
(Murilo Mendes)[66]

NASCER DE NOVO
Nascer: findou o sono das entranhas.
Surge o concreto,
a dor de formas repartidas.
Tão doce era viver
sem alma, no regaço
do cofre maternal, sombrio e cálido.
Agora,
na revelação frontal do dia,
a consciência do limite,
o nervo exposto dos problemas.

Sondamos, inquirimos
sem resposta:
Nada se ajusta, deste lado,

[66] MENDES, Murilo. A flecha. *Poesia completa e prosa*. Vol. único. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (Col. Biblioteca Luso-brasileira. Série Brasileira). [livro *As metamorfoses*, p. 352-353].

à placidez do outro?
É tudo guerra, dúvida
no exílio?
O incerto e suas lajes
criptográficas?
Viver é torturar-se, consumir-se
à míngua de qualquer razão de vida?

Eis que um segundo nascimento,
não adivinhado, sem anúncio,
resgata o sofrimento do primeiro,
e o tempo se redoura.
Amor, este o seu nome.
Amor, a descoberta
de sentido no absurdo de existir.
O real veste nova realidade,
a linguagem encontra seu motivo
até mesmo nos lances de silêncio.

A explicação rompe das nuvens,
das águas, das mais vagas circunstâncias:
Não sou eu, sou o Outro
que em mim procurava seu destino.
Em outro alguém estou nascendo.
A minha festa,
o meu nascer poreja a cada instante
em cada gesto meu que se reduz
a ser retrato,
espelho,
semelhança
de gesto alheio aberto em rosa.
(ANDRADE, 2006, p. 1.198)

Na fase adulta, "nascer de novo" ganha notoriedade e passa de verso a título, como a indicar que o processo se deu. A figura estética que viu a modernidade chegar e se estabelecer noticia que, em meio a um mundo de técnicas, com suas guerras, suas criptografias todas, a razão instrumental, tão em voga, não dá conta de abastecer de significação uma vida. Um nascer de novo calcado no que há de mais humano – o amor – é premente, e é a única expectativa de incutir "sentido no absurdo de existir"; para tal, no ritmo sonoro da palavra poética, é preciso territorializar-se no tempo moderno, imbuí-lo de sentido, se organizar nele, o que Deleuze e Guattari denominam de "Ritornelo":

> O Ritornelo tem três aspectos, e os torna simultâneos ou os mistura: ora, ora, ora. Ora o caos é um imenso buraco negro, e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como centro. Ora organizamos em torno do ponto uma "pose" (mais do que uma forma) calma e estável: o buraco-negro deveio um em-casa. Ora enxertamos uma escapada nessa pose, para fora do buraco negro. (DELEUZE; GUATTARI, 2017b, p. 123).

Terminada a leitura da sequência de poemas a partir dos quais traçamos a linha do tempo, e para pensar sobre a técnica no Brasil dos anos de 1970, registramos a impulsão da construção civil, a acelerada industrialização, os avanços científicos e tecnológicos. Em *A paixão medida*, é no poema "O marginal Clorindo Gato" (a primeira publicação do extenso poema – composto de 76 estrofes – ocorreu em 1978, como livro de mesmo título) que melhor podemos observar o cenário da modernidade nesse período. Atentemos para o fato de que o tema não ganha preponderância: a modernidade aparece imbricada, parte do contexto, é apenas percebida, está diluída nos versos que lemos a seguir:

O MARGINAL CLORINDO GATO
[...]
Passaram-se muitos anos,
mais que uma vida de homem.

vieram guerras e modas,
verdades e fantasias.

Uma nova geração
marcadamente urbanística
traçou planos imobiliários
na extensão daquelas terras

Grandes máquinas desbravam
a selva densa. Operários
encontram em dois lugares
o mesmo quadro radiante:

[...]
As mais díspares versões
circularam pelo vídeo,
umas contando de um deus
que se perdera na Terra,

do diabo outras falando
e de suas diabolices.
Interpretações científicas,
herméticas, passionais,

sucediam-se, enredavam-se
sem que os doutores achassem
uma explicação plausível
para o botânico fato.

Um simples trator esmaga
os lírios luminescentes.
Os arranha-céus cresceram,
nasceram novas crianças,

vieram outros marginais,
outros iníquos eventos,
resignações e protestos,
e não se falou mais nisso.

Clorindo, Clorindo Gato,
foi esse o nome do santo.

(ANDRADE, 2006, p. 1.216)

As guerras, a urbanização, com seus planos imobiliários, as grandes máquinas desbravando os espaços, os vídeos que eternizam o registro de toda cena, a ciência com seus doutores e a busca do conhecimento não aparecem destacados ou com qualquer estranhamento. Para a figura estética, o moderno é parte integrada da vida, foi incorporado, a técnica e seu contínuo desenvolvimento naturalizaram-se, então, como o nascimento de crianças: "Os arranha-céus cresceram,/ nasceram novas crianças".

O poeta cria a trama que vai tecendo um itinerário do passado, do presente e do futuro em que "guerras e modas, verdades e fantasias" são parte de um processo já esperado, inevitável. Isto é, mudam, com o tempo, as gerações, aprimoram-se as técnicas, mas as circunstâncias históricas se repetem de forma renovada no que devêm – a diferença –; cada ciclo traz um giro análogo, mas diferente do anterior, em uma conformação espiral. O que se repete "não é o mesmo que retorna, não é o semelhante que retorna, mas o Mesmo é o retorno daquilo que retorna, isto é, do Diferente; o semelhante é o retorno daquilo que retorna, isto é, do Dissimilar." (DELEUZE, 2018, p. 394).

1984. Corpo

(Sorrio pensando: somos os Modernos provisórios, a-históricos...)

(Carlos Drummond de Andrade)[67]

O CÉU LIVRE DA FAZENDA

[...]
A natureza
recompõe seus prestígios onde o homem
parou de depredar.

[...]
Neste lugar habito em pensamento
quando Marcus Vinicius e Marco Antônio
me emprestam seus binóculos científicos
e apontam para o sabiá-laranjeira
construindo seu ninho; o carcará
metuendo, que não assusta colibris;
e cento e oito mais espécies que aqui vivem
em seus ecossistemas primitivos,
sobrantes por milagre.
Ouço, na gravação, suas linguagens.
Estão perto de mim, reis-fazendeiros
das plantas e dos bichos-alimento.
Já não é a Jaguara voluptuosa,
mas o simples refúgio, ilha de vida,
enquanto a vida nega-se a si mesma
na exacerbação das técnicas de lucro.
Pequeno paraíso vegetal
ou resto de paraíso... à sombra austera
da torre onde a suinara tem sua noite.
(ANDRADE, 2006, p. 1.246)

---

[67] Cf.: A chave, *in*: *Corpo* (ANDRADE, 2006, p. 1.245).

Nesses versos, estão em confronto natureza e progresso. O mecanismo que o processo civilizatório aciona é marcado pelo viés devastador dos espaços naturais. No contexto do poema, a técnica – salvadora e algoz – aparece nos avançados binóculos que possibilitam observar pássaros, na ciência que os estuda, na gravação do canto das aves; em contrapartida, é por seu intermédio que o homem estabelece o que deixar existir e o que exterminar. Nos versos "ecossistemas primitivos, sobrantes por milagre" e "Pequeno paraíso vegetal ou resto de paraíso", as palavras milagre e paraíso nos trazem à ideia céu e inferno, repercutindo na dúbia ação que o uso da técnica promove.

Em "Eu, etiqueta", que lemos a seguir, a máquina capitalista, assíncrona,[68] vale-se da técnica, tomada como máquina despótica, síncrona, instaurando um fluxo de consumo. Trata-se de produzir uma cultura, produzir no homem o desejo que é, na verdade, o desejo na produção e na reprodução social, "o problema do *socius* tem sido sempre este: codificar os fluxos de desejo, inscrevê-los, registrá-los, fazer com que nenhum fluxo corra sem ser tamponado, canalizado, regulado." (DELEUZE; GUATTARI, 2017d, p. 51).

EU, ETIQUETA
Em minha calça está grudado um nome
que não é meu de batismo ou de cartório,
um nome... estranho.
Meu blusão traz lembrete de bebida
que jamais pus na boca, nesta vida.
Em minha camiseta, a marca de cigarro
que não fumo, até hoje não fumei.
Minhas meias falam de produto
que nunca experimentei,
mas são comunicados a meus pés.

---

[68] "A máquina despótica é sincrônica, ao passo que o tempo da máquina capitalista é diacrônico" (DELEUZE; GUATTARI, 2017d, p. 296). A máquina despótica impõe-se simultaneamente, enquanto a máquina capitalista vai surgindo sucessivamente, criando o que Deleuze e Guattari (2017d) chamam de tempo esquizoide – uma organização e reorganização móvel, que opera sobre o corpo sem órgãos do capital.

Meu tênis é proclama colorido
de alguma coisa não provada
por este provador de longa idade.
Meu lenço, meu relógio, meu chaveiro,
minha gravata e cinto e escova e pente,
meu copo, minha xícara,
minha toalha de banho e sabonete,
meu isso, meu aquilo,
desde a cabeça ao bico dos sapatos,
são mensagens,
letras falantes,
gritos visuais,
ordens de uso, abuso, reincidência,
costume, hábito, premência,
indispensabilidade,
e fazem de mim homem-anúncio itinerante,
escravo da matéria anunciada.
Estou, estou na moda.
É duro andar na moda, ainda que a moda
seja negar minha identidade,
trocá-la por mil, açambarcando
todas as marcas registradas,
todos os logotipos do mercado.
Com que inocência demito-me de ser
eu que antes era e me sabia
tão diverso de outros, tão mim mesmo,
ser pensante, sentinte e solidário
com outros seres diversos e conscientes
de sua humana, invencível condição.
Agora sou anúncio,
ora vulgar ora bizarro,
em língua nacional ou em qualquer língua
(qualquer, principalmente).

E nisto me comparo, tiro glória
de minha anulação.
Não sou – vê lá – anúncio contratado.
Eu é que mimosamente pago
para anunciar, para vender
em bares festas praias pérgulas piscinas,
e bem à vista exibo esta etiqueta
global no corpo que desiste
de ser veste e sandália de uma essência
tão viva, independente,
que moda ou suborno algum a compromete.
Onde terei jogado fora
meu gosto e capacidade de escolher,
minhas idiossincrasias tão pessoais,
tão minhas que no rosto se espelhavam
e cada gesto, cada olhar
cada vinco da roupa
resumia uma estética?
Hoje sou costurado, sou tecido
sou gravado de forma universal,
saio da estamparia, não de casa,
da vitrine me tiram, recolocam,
objeto pulsante mas objeto
que se oferece como signo de outros
objetos estáticos, tarifados.
Por me ostentar assim, tão orgulhoso
de ser não eu, mas artigo industrial,
peço que meu nome retifiquem.
Já não me convém o título de homem.
Meu nome novo é coisa.
Eu sou a coisa, coisamente.
(ANDRADE, 2006, p. 1.252)

Um elenco de produtos padronizados e inseridos pelo sistema produtivo na vida cotidiana da modernidade veste o poeta. A figura estética está submetida de tal maneira às formas de reprodução que já não pode dizer de si, de sua singularidade, percebe-se mais um indiscernível entre tantos similares. Ainda que a figura estética se saiba "vitrine", propaganda de produtos que sequer conhece, e que até se possa acreditar, por um momento, que o uso de toda a gama de produtos seja voluntário, há que se ater às imposições da máquina despótica. Não se coloca, nesse caso, o sujeito condescendente, mas a desarticulação de qualquer manifestação crítica ao poder. No livro *Dialética do esclarecimento*, de Theodor Adorno e Max Horkheimer, publicado em 1947, os autores, contemporâneos de Drummond, denominam como "indústria cultural" a disseminação de bens padronizados, que, ancorados pela técnica, configuram o sistema vigente que passa a reger a sociedade industrial.

> a "indústria cultural" mostra a regressão do esclarecimento à ideologia, que encontra no cinema e no rádio sua expressão mais influente. O esclarecimento consiste aí, sobretudo, no cálculo da eficácia e na técnica de produção e difusão. Em conformidade com seu verdadeiro conteúdo, a ideologia se esgota na idolatria daquilo que existe e do poder pelo qual a técnica é controlada (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 16).

Nesse cenário, a técnica, tomada como máquina despótica, serve ao exercício do poder daqueles que são economicamente mais fortes, subtraindo singularidades, englobando a sociedade como um todo homogêneo e perpetuando a lógica de dominação do sistema social. A "indústria cultural" está estreitamente atrelada ao sistema econômico, sujeita, portanto, às estratégias capitalistas de superação dos óbices para a manutenção do poder. A máquina despótica se apropria dos agentes de produção e instaura um fluxo fazendo do desejo de consumo o próprio desejo da máquina.

> A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o

> momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual servia (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100).

1985. Amar se aprende amando

> — Ó vida futura! Nós te criaremos.
>
> (Carlos Drummond de Andrade)[69]

> O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,/
> a vida presente.
> (Carlos Drummond de Andrade)[70]

No último livro publicado ainda em vida, Carlos Drummond de Andrade privilegia o amor "sem omitir o real cotidiano" (ANDRADE, 2006, p. 1.274), dessa forma, a técnica opera como potência expressiva dos mecanismos que percorrem possibilidades, impulsos, desejos, como lemos no poema de saudosa amizade "Sequestro de Guilhermino César". Nessa peça, as imagens acionadas por afectos e perceptos convidam à restituição de um cenário. Transportados para os espaços-tempos vividos pela figura estética, constatamos, os leitores, que, na curta duração de uma vida, os locais e os modos de vida se redesenharam totalmente. A figura estética, que tantas vezes se antecipa ao porvir, volta o olhar para trás – um passado ali, e, contudo, tão distante – denunciando a velocidade que a modernidade imprimiu à vida.

> SEQUESTRO DE GUILHERMINO CÉSAR
> [...]
> Assim roubaremos Guilhermino César ao País do Rio Grande
> e o transportaremos ao País da Memória,
> país de cafés-sentados e redações não eletrônicas de jornais
> [...]

---

69 Cf.: Mundo grande, *in*: *Sentimento do mundo* (ANDRADE, 2006, p. 87).

70 Cf.: Mãos dadas, *in*: *Sentimento do mundo* (ANDRADE, 2006, p. 80).

Levaremos Guilhermino para livrarias
que não existem mais,
cinemas, bailes estudantis, piqueniques serranos,
que não existem mais.
debates flamívomos, cambalhotas de vanguarda
que não existem mais,
tudo que não existe mais e continua,
anulado, existindo.
[...]
(ANDRADE, 2006, p. 1.292)

Não passe sem apontamento o registro memorialístico de um espaço que a técnica suplantou – da mocidade para os anos septuagenários do poeta e de seus companheiros,[71] a modernidade reconfigurou tecnicamente os lugares e as relações. Os locais de outrora, se lá continuam, são, entretanto, irreconhecíveis em suas novas dinâmicas. Para Drummond, "que fique claro, não se trata, em absoluto, do presente hedonista da técnica, a esse o poeta combate. O passado ressoa, com frequência, como nota dissonante aos ruídos engenhosos dos dispositivos."(SANTIAGO SOBRINHO, 2015, p. 233).

"Notícias de Janeiro" também reforça a crescente influência da técnica no cotidiano da sociedade. O sistema tecnológico, fundado na microeletrônica, figura como amálgama, em um tipo de fusão com o corpo humano – os nervos são elétricos, o coração bate no ritmo da ciência e da tecnologia. Observa-se que o ano é 1974, assim, uma vez mais, o poeta se antecipa ao dizer de um mundo futuro de abundância digital:

[71] O poema, como indicado na epígrafe, foi escrito por ocasião do aniversário de 70 anos de Guilhermino, o que nos permite datá-lo de 1978, quando o próprio Drummond já era também septuagenário, bem como Cyro dos Anjos, Emílio Moura, João Alphonsus, mencionados nos versos.

NOTÍCIAS DE JANEIRO

19.1.1974

Janeiro:
preparo lento e longo combimed
o coração batendo comcitec
nervos elétricos comsart
na geografia
que o Rio transformou em Cesgranrio.
Janeiro, estoura o grito
de euforia em frente ao gabarito
ou o morder de lábios do malogro
que o computador tritura em números.
(Computador: cara moderna do destino.)
[...]
(ANDRADE, 2006, p. 1.337)

Nesse universo, o computador, que guarda o gabarito – as respostas – da Cesgranrio, aparece novamente no lugar de oráculo,[72] vaticinando sucessos e fracassos, mas dessa vez com uma potência ainda maior: o próprio destino tem a *cara* do computador; aquilo a que chamávamos fortuna, sina, essa combinação de fatores que determinam a sorte, é agora determinada pela máquina. Não apenas intérprete e transmissor das respostas, o computador se torna, na sociedade moderna antevista pelo poeta, o detentor delas.

Em uma das composições de "Esparsos de 1976", intitulada "Propaganda eleitoral", os holofotes estão sobre a televisão. Poucos anos antes, as primeiras torres de rastreamento de satélites haviam permitido ao Brasil uma comunicação direta pelo país e com o restante do mundo, e a tecnologia com sinal em cores também era recente.

1976 foi ano de eleições, fato que, conhecido e somado à abordagem política que a estrofe traz imbuída, nos conduz à ideia de que a técnica aparece no poema

[72] Como em "A torre sem degraus", poema de *A falta que ama*, anteriormente analisado nesta tese.

conectando pessoas e criando um componente comunicativo verossímil. Nessa perspectiva, a figura estética, em vez de empolgação com os recursos cada vez mais aprimorados, glosa acerca das mensagens e imagens propagadas por radiodifusão, bem como das possíveis maquiagens que o mundo técnico torna possível: "há imagens-percepção, imagens-ação, imagens-afecção, e muitas outras" (DELEUZE, 2009, p. 113).

ESPARSOS DE 1976

PROPAGANDA ELEITORAL
Na TV, só seu retrato,
com teu número e teu nome.
Serás mesmo candidato
ou simples sombra que some?
(ANDRADE, 2006, p. 1.341)

Já em "Conversa com o lixeiro", a ironia drummondiana, na voz do figura estética, traz uma crítica ferrenha aos tempos modernos. Os entusiastas brasileiros da modernidade veem os Estados Unidos pós-Segunda Guerra Mundial como exemplo de poder, força e desenvolvimento técnico. Diante do que se afigura, o poeta mostra um país que, no afã de ser moderno, encara as contradições sociais e as leis que regem a produção e o consumo como parte do processo da corrida desenvolvimentista. Nessa esfera, os artefatos confeccionados com técnica cada vez mais sofisticada representam o acesso à indústria cultural em voga; qualquer representação que macule a imagem do país, que faça emergir minimamente a lembrança de algum tipo de problema social, deve ser removida do alcance dos olhos.

CONVERSA COM O LIXEIRO
Amigo lixeiro, mais paciência.
Você não pode fazer greve.
Não lhe falaram isto, pela voz

do seu prudente Sindicato?
Não sabe que sua pá de lixo
é essencial à segurança nacional?
A lei o diz (decreto-lei
nem sei se pode assim chamar-se,
em todo caso papel forte,
papel assustador). Tome cuidado,
lixeiro camarada, e pegue a pá,
me remova depressa este monturo
que ofende a minha vista e o meu olfato.
Você já pensou que descalabro,
que injustiça ao nosso status ipanêmico, lebloniano, sanconrádico,
barramárico,
se as calçadas da Vieira Souto e outras conspícuas
vias de alto coturno continuarem
repletas de pacotes, latões e sacos plásticos
(estes, embora azuis), anunciando
uma outra e feia festa: a da decomposição
mor das coisas do nosso tempo,
orgulhoso de técnica e de *cleaning*?
Ah, que feio, meu querido,
esse irmanar de ruas, avenidas, becos, boulevares, vielas e betesgas e
tatatá
do nosso Rio tão turístico
e tão compartimentado socialmente
na mesma chave de perfume intenso
que Lanvin jamais assinaria!
Veja você, meu caro irrefletido:
a Rua Cata-Piolho, em Deus-me-livre,
equiparada à Atlântica Avenida
(ou esta àquela)
por idêntico cheiro e as mesmas moscas
sartrianamente varejando,

os restos tão diversos uns dos outros,
como se até nos restos não houvesse
a diferença que vai do lixo ao luxo!
(ANDRADE, 2006, p. 1.345)

Driblando o sistema dominante, a figura estética faz da lírica em "Conversa com o lixeiro" máquina de guerra. Ao evidenciar que a ideia de "progresso" não pode ser pensada apenas como triunfo, o poeta tensiona as estruturas que definem a condução de forças e estabelece desigualdades, como nos diz Deleuze (2017):

> As máquinas de guerra "que não seriam definidas de modo algum pela guerra, mas por uma certa maneira de ocupar, de preencher o espaço-tempo, ou de inventar novos espaços-tempos [...] os movimentos artísticos são máquinas de guerra (DELEUZE, 2017, p. 216).

Em "Brinquedos para homens", desenha-se o dito homem moderno: aquele que explora a técnica com todo seu vigor. Há recursos tecnológicos ofertados para os mais diferentes campos do desejo, e, no entanto, a anunciada alegria que a chegada de dispositivos para tantos fins traria não alcança o poeta. Para a ausência de sentido da vida, a alternativa é buscar em si mesmo motivos de satisfação, criá-los, essa é a única chance. Para a figura estética, nem Deus ou máquinas podem operar tal milagre.

BRINQUEDOS PARA HOMENS
Embora eu seja adulto,
não me seduzem os brinquedos eletrônicos
que a moda, irônica, oferece.
E excogito:
Que brinquedo inventar para o adulto,
privativo dele, sangue e riso dele,
brinquedo desenganado mas eficiente?
Tenho de inventar o meu brinquedo,
mola saltando no meu íntimo,
alegria gerada por mim mesmo,
e fácil, fluida, pluma,
pétala.

> Sem o pedir às máquinas e aos deuses,
> que cada um invente o seu brinquedo.
> (ANDRADE, 2006, p. 1.351)

A afirmação possível da vida, "tenho que inventar o meu brinquedo", anda emparelhada com a melancolia. O dito desenvolvimento técnico é denunciado pela incapacidade de dar significado a uma existência que queira mais que modismos; apenas no que é "fácil", "pluma", pode-se encontrar contentamento genuíno, o que nos leva a pensar que o poeta faz eco a Paul Valéry – "Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme c'est la peau"[73] (VALÉRY, 1960, p. 215).

[73] "O que há de mais profundo no homem é a pele", em tradução livre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A razão última das coisas imersas em poesia
(Carlos Drummond de Andrade)[74]

A contar da primeira publicação de *Alguma poesia*, por 58 anos, pudemos saborear os poemas de Carlos Drummond de Andrade. Ao registrar um repertório de sensações, Drummond, nossa figura estética, pega-nos pelas letras e nos vai conduzindo pelo emaranhado de modernidades a que ele mesmo assiste. É nesse composto de afectos e perfectos que o poeta nos permite adentrar pelas questões da técnica que se velam e se des/velam no século XX.

Ao enveredarmos pela obra drummondiana, cuidamos de respeitar a sequência cronológica da publicação dos livros. A ordem temporal em que os temas são trazidos pelo poeta nos permite viajar na história pelos braços da arte e, assim, observamos a aceleração da técnica, não pelos efeitos correntes do consenso, mas pelas maneiras múltiplas com que ela se articula, e daquilo que se ergue em torno de suas aplicações.

Uma nova maneira de pensar paira no ar. As construções modernas indiciam a chegada de novos tempos. As paisagens vão sendo alteradas: ruas largas, grandes avenidas, formas arquitetônicas inovadoras adequam-se ao contexto de mudanças técnicas, sociais e culturais. As indústrias e suas máquinas expandem os panoramas urbanos, transformando-os em espaços de trânsito para o homem do século XX. A figura estética registra, por afectos e perceptos, a travessia do antigo para o novo, vai lendo e escrevendo o percurso que a técnica traça.

O modo de construir sentidos, os valores inajustáveis entre o indivíduo e o mundo, trazidos pelo poeta na modernidade, não contrastam com os do século XXI. Ousamos dizer que a arte, e, em seu universo, Drummond, tenha contribuído para que, na atualidade, se pense o fenômeno totalitário que se desenrola quando o novo se impõe

---

[74] Cf.: A contagem do tempo, *in*: *Viola de bolso III* (ANDRADE, 2006, p. 1.437).

àquilo que o antecedeu. Um dos reflexos desse olhar diferenciado, podemos dizê-lo assim, encontra-se na arquitetura dos anos 2000; modelos de atuação urbanísticos consideram hoje que o homem procura entender seu tempo e seu passado. Dentro do processo de globalização, ele busca afirmar sua identidade por meio da conservação do passado no presente: "[...] como símbolo ou representação, essas edificações serão sempre uma conexão entre os tempos" (SILVA, 2017, p. 350).

Da roda manhosa do Ford, cantada no início do século XX, para a cidade depois atulhada de automóveis, como observou Drummond, passamos à sede de petróleo, transportado a todos os cantos do mundo por cabos submarinos, dutos e superpetroleiros. O poeta dava-se conta da vulnerabilidade do homem moderno diante do que se desenhava; para a figura estética, o futuro não era de todo incognoscível, podia-se presumir o fluxo contínuo da técnica – máquinas desejantes acopladas a uma máquina social técnica.

Na profusão de inovações que então chegaram ao Brasil, a sétima arte fascinou o poeta – Carlito, Hoot Gibson e tantos mais –, embora, na relação ambígua com a técnica, o poeta tenha manifestado que os sucessivos aperfeiçoamentos técnicos provocaram, a seu ver, uma involução na substância própria do cinema como arte.[75] Imaginamos, pois, do cinema mudo à computação gráfica com tecnologia 5G, em um sistema de mídia digital, quantos versos mais o poeta comporia nesse atravessamento de dimensões. Em sua fina ironia, talvez pudéssemos reconhecer um arrebatamento diante de tantas possibilidades audiovisuais, bem como o soar de mais um alarme no seu estar-no-mundo, agora tomado pela excelência técnica; ou, ainda, como lemos em "O fim das coisas" (ANDRADE, 2006, p. 1.144), a insistente e indefinível sensação de assalto da magia perdida no tempos do cine Odeon, "fechado para sempre".

No processo ininterrupto de produção, o homem, máquina desejante, opera por objetos e fluxos; em um arranjo maquínico, estabelece uma aliança entre o desejo e o

---

[75] Assim diz Carlos Drummond de Andrade em entrevista publicada em 1949, no *Jornal das Artes* (ANDRADE, 2011b).

campo social, o indivíduo e a sociedade, alimentando a necessidade de movimentos contínuos de inovação das máquinas técnicas. Conforme lemos em Deleuze e Guattari (2017d, p. 528): "A tecnologia supõe máquinas sociais e máquinas desejantes, umas dentro das outras, e não tem por si mesma poder algum para decidir qual será a instância maquínica, se o desejo ou a opressão do desejo".

É possível falar que, de alguma maneira, o poeta exprimiu, por afectos e perceptos, o que Deleuze e Guattari (2017c, p. 97) denominam *phytum maquínico*: "[...] a materialidade, natural e artificial, e os dois ao mesmo tempo, a matéria em movimento, em fluxo, em variação, como portadora de singularidades e traços de expressão"; o *continuum* tecnológico; o elemento técnico como matéria-energia em variação contínua, que atravessa e é atravessada pelos agenciamentos (DELEUZE; GUATTARI, 2017c, p. 94-95).

Carlos Drummond viveu um século em que as aplicações da ciência transformaram paisagens pitorescas em uma grande imagem de conectividade, encurtando distâncias, aproximando realidades; em contrapartida, elas se tornaram também espaços do mais aferrado individualismo. Nos anos de 1940, ao dizer, algo espantado, do telefone automático, poderia o poeta supor o teclado eletrônico, a voz sobre IP, a difusão dos celulares, os *smartphones*? A perspectiva dos telefones móveis capazes de amplas comunicações de voz e de vídeo, acessíveis mesmo dentro das comunidades mais fechadas, certamente exigiria um esforço imaginário que talvez nem a ele fosse possível. Se o telefone nos serve para eliminar lonjuras e aplacar a saudade, como explicar o sentimento de solidão que se instala desde a modernidade e se manifesta cada vez mais?

Neste antagonismo, a figura estética, mostrador e criador de afectos e perfectos, experimentou ressentimentos, admiração; interrogou-se, inquietou-se, traçando na composição poética um bloco de sensações. É assim, na intensidade de seus versos, que embarcamos no trem que furta da terra itabirana a dureza do ferro e leva para longe o

minério, e nos sofisticados meios de transporte – aviões de bombardeio, de carga, de passageiros; foguetes; veículos espaciais sem tripulação, que lançam satélites no espaço.

Encontramos na obra de Drummond poemas de guerra, tema que nos remete imediatamente à técnica, seja pela maneira como as notícias chegavam – por rádio e jornais –, seja pelo uso de dispositivos técnicos nos conflitos, pela criação e aceleração tecnológica que impulsionaram ou, de maneira basilar a tudo isso, pela conexão inextricável entre poder e controle da tecnologia. Interesses bélicos deram origem ao computador e à comunicação em rede, que avançaram e ultrapassaram a razão primeira de sua aplicação. O poeta, atento à marcha veloz da técnica, anuncia o pensamento computacional que se vai expandindo, delineando comportamentos e governando as ações mais banais do cotidiano.

A rede de comunicação virtual se amplia de modo exponencial e ganha expressão na poesia de Drummond. A escalada do sistema digital que o poeta acompanhou desde os primeiros passos ganhou contornos planetários. Para as guerras, a presença humana não precisa adentrar o terreno inimigo, máquinas autônomas telecomandadas informam, vigiam, atacam; para as comunicações, a nuvem, metáfora que adensa a semântica da infraestrutura física que abriga os *data centers*, é hoje o exemplo mais significativo do alcance da internet.

A inteligência maquínica se destaca nos homens feitos em laboratório – que a aguçada percepção do poeta consegue antever. Chamar os corpos de hoje de corpos humanos/máquinas não deve causar sobressalto: são corpos híbridos, onde se encontram componentes eletrônicos acoplados para monitorar doenças, *microchips* implantados que funcionam com tecnologia sem fio, próteses que restauram funções comprometidas ou algum órgão ausente.

Ampliar o olhar endereçado às máquinas técnicas, escolhendo observá-las junto de Drummond e com os contornos literários que o poeta dá ao seu tempo, é uma espécie de escape, de rota de fuga da história de sempre, escrita pelos vencedores (BENJAMIN, 2016, p. 9-20). Sob um novo prisma – que não os registros oficiais –,

demonstra-se, aqui, como a escalada da técnica tange as dinâmicas sociais, as relações de consumo, as constituições de poder, transformada, ela própria, em máquina despótica, que passa a concentrar todos os fluxos e impor novas alianças. Instaurada em definitivo, resta ao povo acompanhá-la – como a um deus? – ou se juntar à legião dos que passarão à sua margem, abandonados.

Assim, vimos que o sentir do homem moderno diante de um mundo cada dia mais abastecido de recursos técnicos não passou despercebido à figura estética estudada nesta pesquisa. Hoje, ainda mais que antes, os dispositivos de comunicação, mesmo com todas os contatos que se podem estabelecer, não aplacam o sentimento de exílio, e a poesia, precisamente por isso, torna-se necessária como nunca: entre o fechamento em si e as estendidas redes de conexões; entre os benefícios e os problemas derivados da técnica ou escancarados por ela; entre a necessidade de desenvolvimento tecnológico e os riscos inerentes à expansão dos mecanismos; entre nós e as máquinas, há muito por conhecer e absorver – como consegui-lo sem a viagem pela arte? É com ela, afinal, sempre soube o poeta, que nascemos outra e outra vez.

Nascer
outra e outra vez
indefinidamente
como a planta sempre nascendo
da primeira semente;
pensar o dia bom
até criar a claridade
e nela descobrir
a primeira sílaba
da primeira canção.

Carlos Drummond de Andrade[76]

[76] Cf.: Nascer, *in*: *Poesia errante* (ANDRADE, 2016, p. 1.476).

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Márcio. O livro no Brasil: alguns dados sobre a sua história e sua evolução. **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis: Vozes, v. 65, n. 3, p. 5-20, 1971.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. O Yanomami sem sorte. **Jornal do Brasil**. Caderno B. 23 de fevereiro de 1980.

ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. **Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade**. Org. Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Passeios na ilha**. São Paulo: Cosac Naify, 2011a.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos Drummond de Andrade**. Org. Larissa Oinho Alves Ribeiro. Rio de Janeiro: Beco do Azouque, 2011b. (Encontros)

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Contos de aprendiz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1942.

ARRIGHI, Giovanni. **Adam Smith em Pequim**: origens e fundamentos do século XXI. São Paulo: Boitempo, 2008.

ATHAYDE, Tristão de [Alceu Amoroso Lima]. Modernismo: 50 anos depois. **Revista de Cultura Vozes,** Petrópolis: Vozes, v. 66, n. 1, p. 6-20, 1972.

AZEVEDO, Esterzilda Berenstein de. Patrimônio industrial no Brasil. **USJT – ARQ.URB**, n. 3, p. 11-22, 2010. Disponível em: <http://www.usjt.br/arq.urb/numero_03/2arqurb3-esterezilda.pdf>. Acesso: 21 maio, 2019.

BADIOU, Alain. **O século**. Trad. Carlos Felício da Silveira. São Paulo: Ideias & Letras, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da História**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL DO BRASIL. **A lanterna mágica.** Acervo Digital – periódico Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em: 12 ago. 2020.

BRAGANÇA, Aníbal. **A Francisco Alves no contexto da formação de uma indústria brasileira do livro**. I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/61925657035303926383058401496669315635.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2020.

BRÜSEKE, Franz Josef. Heidegger como crítico da técnica moderna. **Papers do NAEA**, Belém, n. 7. p. 1-41, jan. 1997. ISSN 15169111. Disponível em: <http://www.naea.ufpa.br/naea/novosite/paper/116>. Acesso em: 7 set. 2020.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ed. Ática, 1989. p. 51-69.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Cleonice P. B. Mourão *et al*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Trad. Ruth J. Dias; Edmundo F. Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida. **Educação e Realidade**. Trad. Tomaz Tadeu v. 27, p. 10-17, 2002.

DELEUZE, G. Proust e os signos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento** Cinema 1. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**: um manifesto de menos. O Esgotado Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2017.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz B. L. Orland. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Trad. Bento Prado Jr; Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka** por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2019a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2019b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 3. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Lúcia Cláudia Leão, Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2019c.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2017b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2017c.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**. Capitalismo e esquizofrenia. Trad. Luiz B. L. Orland. São Paulo: Editora 34, 2017d.

DIAS, Sousa. **O que é poesia?** Lisboa: Documenta, 2014.

DI CAVALCANTI, Emiliano. **Viagem da minha vida (memórias)**. O testamento da alvorada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

FREUD, Sigmund. **Escritos sobre a guerra e a morte**. Trad. Artur Mourão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/freud_sigmund_da_guerra_e_da_morte.pdf.> Acesso: 13 jun. 2019.

FREUD, Sigmund. **A pulsão e seus destinos**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (Vol. 14). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GALIMBERTI, Umberto. **Psiche e techne.** L'uomo nell'età della técnica. Milán: Feltrinelli, 1999.

GALIMBERTI, Umberto. **Psiche e Techne**: o homem na idade da técnica. Trad. Selvino J. Assmann. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2006.

GALIMBERTI, Umberto. O ser humano na era da técnica. **Cadernos IHU Ideias**. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Ano 13, n. 218, v. 13, 2015.

GEHLEN, Arnold. **Man in the age of technology**. New York: Columbia University Press, 1980.

GINZBURG, Jaime. Drummond e a banalidade do mal. **Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários**. v. 1, p. 50-63, 2002. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol1/V1a_JG.pdf>. Acesso: 21 maio, 2019.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUATTARI, Félix. **Da produção da subjetividade**. In: ___. Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

HAGIHARA, Márcio. O *éthos* negativo e a arte de vanguarda: modernismo destrutivo das vanguardas históricas do início do século XX. **Soc.estado**, Brasília, v. 22. n. 1, p. 197-206. jan./apr. 2007. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922007000100014. Acesso: 21 maio, 2019.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, HarI. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Organização Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaios e conferências**. Trad. Emmanuel Carneio Leão *et al*. 5. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2018.

HEIDEGGER, Martin. **Língua de tradição e língua técnica**. Trad. Mário Botas. Lisboa: Veja, 1995.

HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Col. Os Pensadores).

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Para uma nova história**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. (Organizado por Marcos Costa).

IMS – INSTITUTO MOREIRA SALLES. Disponível em: <https://ims.com.br/publicacao/caderno-de-literatura-brasileira-carlos-drummond-de-andrade/>. Acesso: 21 maio 2015.

INWOOD, Michael. **Dicionário Heidegger**. Trad. Luisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

KLAXON, **Mensário de Arte Moderna**, n. 6. São Paulo, 1923. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/poesia11.pdf>. Acesso 13 jun. 2019.

KORFMANN, Michael. A literatura moderna e a visibilidade: do abstrato e da distorção no romantismo. **Revista Letras**, Curitiba, Editora UFPR, n. 70, p. 33-57, set./dez. 2006.

LOURENÇO, Lara Cristina d'Avila. A pulsão de morte e a gênese da angústia. **Ágora**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 101-117, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982009000100007>. Acesso: 13 jun. 2019.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Livro I. Trad. Reginaldo Sant'Anna Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MARTINS, Hermínio. Hegel, Texas: temas de filosofia e sociologia da técnica. In: _____; CÂMARA, João Bettencourt da. **Hegel, Texas e outros ensaios de teoria social**. Lisboa: Edições Século XXI, 1996. p. 15-36.

MARTINS, Hermínio. **Experimentum humanum**: civilização tecnológica e condição humana. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

MENEZES, Lená Medeiros de. **Indesejáveis**: desclassificados da modernidade. Protesto, crime e expulsão na Capital Federal (1890-1930). 392p. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, USP, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. **Verso universo em Drummond**. Trad. do original francês: Marly de Oliveira. São Paulo: Realizações, 2012.

MICHELI, Mario de. **Las vanguardias artísticas del siglo XX**. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

MORIN, Edgar (org.). **A religação dos saberes** – o desafio do século XXI. Trad. de Flavia Nascimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

MOURA, Murilo Marcondes. **O mundo sitiado**: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Editora 34, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **Extemporânea**. Da Utilidade e dos Inconvenientes da História para a Vida. Porto: Editorial Presença, 1976. (Coleção Síntese, 2).

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad. Paulo C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Trad. Paulo César de Souza. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

NOVAES, Adauto. Herança sem testamento? In: _____ (Org.). **Mutações**: novas configurações do mundo. São Paulo: Edições SESCSP; AGIR. 2007. p. 14-29.

PACHECO, Fernando Tôrres. **Personagens conceituais**: filosofia e arte em Deleuze. Belo Horizonte: Relicário, 2013.

PONTUAL, Roberto. Emergência do Modernismo nas artes visuais. **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis: Vozes, v. 66, n. 1, p. 37-42, 1972.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido.** Vol. I: No caminho de Swann: Trad. Mário Quintana. 3. ed. São Paulo: Editora Globo, 2006.

RODRIGUES, Marly. **O Brasil na Década de 1920** - os Anos Que Mudaram Tudo. São Paulo: Ática, 1997.

RÜDIGER, Francisco. **Martin Heidegger e a questão da técnica**: prospectos acerca do futuro do homem. Porto Alegre: Sulina, 2006.

ROSA, João Guimarães. **Tutameia** – Terceiras estórias. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

SÁ, Álvaro. Do Modernismo ao poema/processo: as direções criativas. **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis: Vozes, v. 66, n. 1, p. 21-24, 1972.

SAID, Roberto. **A angústia da ação**: poesia e política em Drummond. Curitiba: Ed. UFPR; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. **Mundanos Fabulistas**: Guimarães Rosa & Nietzsche. Belo Horizonte: Crisálida, 2011.

SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. **Sobre a nostalgia, como uma "Tarde de maio", e a técnica**. elyra Poesia e Aceleração. Revista da Rede Internacional Lyracompoetics nº 6, out./2015, pp. 221-240.

SARAIVA, Arnaldo. **Modernismo brasileiro e modernismo português**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2004.

SECCHIN, Antonio Carlos. **Papéis da poesia**: Drummond & mais. Goiânia: Martelo, 2014.

SILVA, Tânia Cristina Mioto. **São Luiz do Paraitinga:** patrimônio, reconstrução e memória coletiva**.** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017.

SCHOLLAMMER, Karl Erik. **As práticas de uma língua menor:** reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari. Ipotesi, vol. 5, nº 2, jul/dez 2001, Juiz de Fora, Ed. UFJF, pp. 59-70.

SUSSEKIND, Flora. **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro**. 11ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

TELES, Gilberto Mendonça. O privilégio de ler Drummond. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, ABL, n. 32, p. 81-137, 2002. Disponível em: <https://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista-brasileira-32.pdf>. Acesso: 30 ago, 2020.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TOURAINE, Alain. **Crítica da Modernidade**. Trad. Elia Ferreira Edel. Petrópolis: Vozes, 1994.

TOURAINE, Alain. **A sociedade post-industrial**. Tradução Ruth Delgado. Lisboa: Moraes, 1970

TOURAINE, Alain. Os novos conflitos sociais para evitar mal-entendidos. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, São Paulo. n. 17, p. 5-18, jun. 1989. Disponível em:

<https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=0102-6445>. Acesso em: 21 agosto 2020.

VALÉRY, Paul. **Oeuvres**. Volume II. Paris: Gallimard, 1960.

VERGARA, Sylvia Constant. **Projetos e relatórios de pesquisa em administração**. 3. ed. São Paulo: Ed. Atlas, 2000.

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

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Ed. Página Aberta,1993.

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

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze:** uma filosofia do acontecimento. Trad. Luiz B. L. Orland. São Paulo: Editora 34, 2016.

Revisora: Vivien Gonzaga e Silva