

## **O documentário lírico da modernidade: a existência isenta de raízes**

Márcio Roberto Soares Dias<sup>1</sup>

Ao longo da obra lírica de Drummond, a reflexão sobre o passado e o escoar do tempo atravessa vários temas – a investigação do mundo, a indagação sobre o amor, a família, a província... – que se arrostam com a noção de finitude. Assistindo e experimentando o inevitável desgaste promovido pelo tempo, o poeta dedica-se, na maturidade, a contar seus ganhos e principalmente as suas perdas, enriquecendo sua obra com a expressão das tensões vividas pelo homem que, consciente, ruma para a dissipação. Assim, por um lado, essa inclusão da vida na notação cronológica faz nascer a noção de que o tempo é, por assim dizer, contraditório e irreversível, uma vez que sua passagem não assegura evolução, ascensão do ífero para o superior. Por outro lado, o advir peremptório da maturidade faculta-lhe um movimento de resistência: o deslocamento em direção aos antepassados para compreender sua própria consciência permite-lhe restaurar vínculos afetivos e, nesse decurso, recriar poeticamente a própria biografia. No entanto, uma parcela considerável de sua poesia memorialística – notadamente aquela produzida nos decênios de 1930, 1940 e, sobretudo, 1950 – traz um tom profundamente assinalado pela dúvida, pela inquietude, pelo sentimento de culpa. Nesse período de autoanálise mais dura, desenvolve a mitificação da família e das Minas Gerais da infância, o que acaba por lançar sobre o próprio eu certa suspeição, marcada principalmente pelo desajuste familiar. A partir

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto de Teoria da Literatura – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

de *Lição de coisas*, já aos 60 anos de idade, e sobretudo com *Boitempo*, o poeta insurge-se com certa veemência contra o seu ensimesmamento, engendrando, por meio da memória, a reavaliação (reconstrução) do passado como único recurso capaz de converter em ganho o que, na vida, resultou em perda.

Na poesia de Carlos Drummond de Andrade, a presença de Itabira, como espaço definitivo e emocionalmente característico, parece começar a tomar corpo e densidade somente a partir de *Sentimento do mundo*. No entanto, o livro de 1940 apenas abre caminho para a inauguração – que efetivamente ocorrerá em *José* e será mantida ao longo de toda sua obra – da tensão dramática estabelecida entre o poeta e o mundo perdido da pequena cidade do interior de Minas. John Gledson (1981, p. 145) entende a intensidade da poesia de Drummond voltada para Itabira não como o simples resultado da força dos sentimentos que usualmente ligam um indivíduo à sua terra natal. O vigor dessa poesia, para Gledson, guarda estreita ligação com a sofrida descoberta de Itabira como uma espécie de paraíso perdido. E a base dessa descoberta é a própria percepção do crescente distanciamento instaurado entre o poeta e o mundo provinciano do interior mineiro. Em “Viagem a Sabará”, crônica reunida no livro *Confissões de Minas*, ele reconhece que “O passado dói fisicamente quando dele nos aproximamos com os olhos cheios de presente. As linhas, cores e volumes de outrora, tão brutalmente distintos dos de hoje, ofendem, machucam a nossa sensibilidade” (Andrade, 1988, p. 1365). Não obstante, é exatamente essa dor provocada pelas imagens do passado – ao assinalar, antes de mais nada, o desencontro de dois tempos e de dois mundos – o móvel que provoca, no presente, o surgimento, em forma de palavra poética, de um mundo outro, não simplesmente mimético, mas ao mesmo tempo espectral e autográfico.

A perplexidade, confessada pelo poeta, diante da dissonância entre a imagem que possuía da cidade e o quadro que, na atualidade de 1933 (data de sua última visita a Itabira), contempla com seus olhos físicos, atesta mudanças não apenas do lugar, mas também – e o que é mais importante e mais desconcertante – de si próprio. Com efeito, o poeta tem a consciência de que a lembrança de um fato, de um contexto antigo, por mais claro que possa parecer, nunca consegue reproduzir a mesma imagem experimentada, por exemplo, na infância. Torna-se inevitável o reconhecimento de que o indivíduo rememorante já não é a mesma pessoa que viveu os eventos transcorridos no passado, pois a sua percepção altera-se e, com ela, suas ideias, seus juízos de realidade e de valor.

Essa mudança do indivíduo e, por conseguinte, de sua maneira

de perceber o mundo, Drummond expressa de maneira inequívoca em “Documentário”. Esse, aliás, é um dos três poemas que, agrupados sob a rubrica “Boitempo”, fazem a vez de introdução lírica do livro de mesmo título, reorganizado pelo poeta nos anos 1980<sup>2</sup>. No poema, ao modo de um registro feito através da lente de uma objetiva, o eu lírico, quando experimenta fazer a viagem em direção às origens, alcança o seu próprio desenraizamento e reformula a saudade, na medida em que o vivido não é mais reencontrado: o que resta são os escombros e as ruínas de um tempo e de um lugar:

### Documentário

No Hotel dos Viajantes se hospeda  
incógnito.  
Lá não é ele, é um mais-tarde  
sem direito de usar a semelhança.  
Não sai para rever, sai 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.  
O perfil da pedra  
sem eco.  
Os sobrados sem linguagem.  
O pensamento descamado.  
A nova humanidade deslizando  
isenta de raízes.  
Entre códigos vindouros

---

<sup>2</sup> Nos anos 1980, quando migrou da José Olympio Editora para a Editora Record, Drummond reestruturou os poemas constantes das coleções *Boitempo* (1968), *Menino antigo* (1973) e *Esquecer para lembrar* (1979), enfeixando-os em um livro único sob o título de *Boitempo*. Nessa reestruturação, o poema “Documentário”, colocado desde então no início do que se convencionou chamar de série *Boitempo*, passou a figurar como espécie de preâmbulo lírico do livro, agora o mais extenso de Drummond. Assim, quando neste artigo nos referimos a *Boitempo*, estamos aludindo à série completa, como foi reorganizada pelo poeta.

a nebulosa de letras  
indecifráveis nas escolas:  
seu nome familiar  
é um chiar de rato  
sem paiol  
na nitidez do cenário  
solunar.  
Tudo registra em preto-e-branco  
afasta o adjetivo da cor  
a cançoneta da memória  
o enternecimento disponível na maleta.  
A câmara  
olha muito olha mais  
e capta  
a inexistência abismal  
definitiva/infinita.

Em “Documentário”, um dado irônico sutil, anunciado no título, perpassa o poema para confirmar-se nos últimos versos. Esse dado irônico reside justamente na pretensão em tratar com distância e objetividade a questão espinhosa da dor provocada pelo desencontro entre presente e passado ou pelo descompasso entre um mundo findo e aquele outro que tomou o lugar do primeiro. A frieza da objetiva – à medida que se presta ao papel de mediadora entre o olho humano (que talvez se perdesse no sentimentalismo da busca vã por um tempo perdido...) e os resíduos do que fora o cenário de seu passado – pretende afastar o elemento emotivo, restringindo a força da nostalgia. O olho mecânico da câmera, e sua pretensa capacidade de captar com mais profundidade o mundo exterior, revelar-se-ia o objeto ideal para dar ao olhar humano aquilo que é negado pela subjetividade: um caráter de certeza.

Assumindo tom narrativo, em terceira pessoa, o poema principia com uma frase, organizada em dois versos, que dá conta aos leitores de que o eu lírico, no papel de narrador, vai relatar o retorno às ocultas realizado por um personagem a um certo lugar — mais especificamente a uma cidade. Em termos estilísticos, essa disposição para manter os olhares e o conhecimento públicos afastados é expressa através da ocultação do sujeito gramatical na desinência verbal de número e pessoa. É óbvio, no entanto, que os leitores de Drummond sabem tratar-se, esse “ele” esconso, de uma máscara usada pelo próprio poeta, em imaginária visita a Itabira. O eu lírico parece, aliás, contar com essa certeza do leitor: note-se que,

na única vez em que aparece no poema, o pronome “ele” não desempenha a função de sujeito da oração, mas de predicativo do sujeito (“Lá [ele] não é *ele*). Como propõe Alfredo Bosi, a cinesia das imagens ocorre primariamente nos circuitos da visão, mas com a possibilidade de obter acesso à dimensão da palavra. Para tanto, são necessárias, pelo menos, duas operações: a denominação e a predicação. A primeira consiste em dar um *nome* à imagem; a segunda, em dizer algo a seu respeito. Assim, uma vez nomeada, necessário se faz afirmar, “a partir da nossa afetividade e da nossa percepção”, alguma coisa sobre essa imagem-nome. Do contrário, isto é, limitando-se apenas à denominação, o processo de significação fica restrito somente ao tempo de sua enunciação, apagando-se com o esvanecimento do próprio som da palavra (Bosi, 2000a, p. 77).

Em seu texto, Drummond não nomeia nem refere através de um pronome a *persona* lírica (o que, em português, às vezes é prescindível, haja vista a possibilidade de se ocultar o nome do sujeito, ou a imagem-nome, na desinência verbal), mas diz muito a seu respeito, principalmente quando a qualifica, ou antes, quando lhe nega um certo atributo, qual seja, a condição de ser “ele” (“Lá não é ele”). Assim, “ele”, a *partir da afetividade e da percepção* de Drummond (como diria Bosi), deixa de ser *aquele* de quem se fala ou escreve, e passa a ser *aquilo* que se fala ou escreve sobre alguém. O poeta, então, através de um único vocábulo, executa as operações de denominação e de predicação, inscrevendo, no circuito da palavra, a imagem de um homem (convertido em *persona* lírica) na condição de alguém que, durante o exercício de procura das suas raízes, busca também sua própria identidade, busca ver a si próprio.

Note-se que a *persona* lírica é constituída a partir da montagem de dois motivos diametralmente opostos, o hóspede adventício e o filho que a casa retorna. A junção desses extremos numa só *persona* conduz inevitavelmente à ironia, assinalada pela cena do desencontro, ou pelo reencontro que não mais se realiza, uma vez que o filho pródigo surpreende-se convertido num forasteiro. Despojado da qualidade comunicada pelo predicativo “ele”, e conseqüentemente de todo o significado afetivo contido nesse atributo, a *persona* lírica passa a figurar como um ser destituído daqueles traços de semelhança que, mesmo tenuemente, identificavam-no a um lugar e a uma gente.

Em “Confidência do itabirano”, o poeta, conquanto admitisse seu elo existencial com a cidade onde principalmente nasceu, já constatava, com sofrimento, que de suas raízes restava apenas uma imagem fotográfica. A Itabira da fotografia na parede era, na verdade, a cidade *do menino*, cidade que aparece em “Documentário”, reduzida a pó pela ação do

tempo. Aliás, não apenas a cidade sofre os efeitos da passagem do tempo; o efeito é idêntico sobre todos os *objetos* do passado, apagando-se literalmente um mundo: a natureza (uma serra), o indivíduo (um menino), um grupo (um clã). A passagem do tempo faz com que o reencontro de um homem com a sua cidade natal transforme-se em simples encontro realizado entre dois desconhecidos: “Não sai para rever, sai para ver”.

Esse encontro é relatado a partir de um ponto de vista bem característico: tomando uma perspectiva de onde pode observar o desenrolar dos acontecimentos com alguma distância, o eu lírico cria a impressão para o leitor de que os eventos se desenrolam diante dos olhos deste, como se, ao invés de lendo, estivesse assistindo aos acontecimentos em frente a uma tela de projeção. Especificamente nesse poema, o recurso de narrar no tempo presente cria também, além da impressão de objetividade, a ilusão de uma dupla visada cinematográfica, uma vez que a descrição que se faz da *persona* lírica, no momento em que contempla a cidade através da lente de sua filmadora, nos é dada através de imagens em forma de *flashes* (apresentados por meio de frases nominais curtas). Colocando-se de fora, o eu lírico pode não só assistir a si próprio e às imagens que captura, mas também excogitar sobre a falta de identidade entre os objetos que vê e aquelas outras imagens, as que estão registradas na memória.

Não surpreende a perplexidade diante da distância entre o visto e o internalizado, uma vez que, constituindo um modo de presença, a imagem – como explica Alfredo Bosi no ensaio “Imagem, discurso” – esforça-se para substituir o contato direto com o objeto, sem, contudo, abolir tanto sua concretude exterior, quanto sua existência interna no indivíduo, mas, ao contrário, procurando mantê-las juntas. A imagem, todavia, é um conhecimento obtido através de um dos sentidos do corpo. É o olho que dá a conhecer ao homem o infinito das formas. No entanto, como a visão apreende dos objetos mais do que sua aparência, captando também laços afetivos que unem ou separam o sujeito que vê da aparência que se oferece à sua vista, aquele esforço de preservar unidas a realidade do objeto-em-si e a sua presença desmaterializada no interior do indivíduo sofre seu primeiro abalo. Diz Bosi:

A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a ocorrer aquele processo de *co-existência* de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele.

O nítido ou o esfumado, o fiel ou o distorcido da imagem

devem-se menos aos anos passados que à força e à qualidade dos afetos que secundaram o momento de sua fixação. A imagem amada, e a temida, tende a perpetuar-se (...). E a sua forma nos ronda como doce ou pungente obsessão. (Bosi, 2000b, p. 20-21)

A presença do olho mecânico da objetiva, no texto de Drummond, talvez indique exatamente a tentativa de burlar os afetos do olhar humano, numa espécie de esforço para esconjuram a emoção apreendida durante o ato de captura da aparência das formas – o que daria aquele caráter de objetividade (ou certeza) radical às imagens. Mas a câmera do poeta filma objetos, arrolados numa sequência de frases nominais, cujo dado característico a cada um é a marca de uma ausência subjetivamente percebida. A *persona* lírica capta com a sua filmadora não o perfil de *uma* pedra, mas “O perfil *da* pedra *sem eco*”, isto é, sem memória, sem rastro, ou sem acolhimento; “*Os* sobrados *sem* linguagem”, ou seja, edificações que nada *lhe* comunicam. Ironicamente a máquina do poeta não consegue registrar apenas a realidade material dos objetos; ela inscreve a transcendência inusitada de ausências perceptíveis somente pela emoção. Novamente Bosi: “A imagem do objeto-em-si é inaferrável; e quem quer apanhar para sempre o que transcende o seu corpo [o corpo do objeto] acaba criando um novo corpo: a imagem interna (...). Que pode adorar ou esconjuram”. (Bosi, 2000b, p. 21)

A ironia de Drummond parece voltar-se para uma ideia esdrúxula, difundida nas décadas de 1940 e 1950 principalmente por André Bazin, de que a fotografia pertence não ao domínio da cultura, mas ao das ciências naturais, porque é a própria “realidade” que se imprime a si mesma na película (Machado, 1999). Na mão do poeta, contudo, o equipamento eletrônico inscreve na película também “objetos” outros, destituídos de forma e aparência: o pensamento estagnado e uma natureza humana nova, cuja essência se mostra, à câmera, modificada em relação à antiga, principalmente no que diz respeito à sua falta de vínculo emocional com o lugar. Mais uma vez, a câmera flagra nas coisas (inclusive nas coisas intangíveis) uma ausência, uma falta. Essa privação, essa lacuna presente nos objetos, expressa no poema como ausência de rastros e memória (*eco*), de comunicação (linguagem), de vínculos (raízes), acusa uma das tonalidades dos tempos modernos em que se perde irremediavelmente a aura que circundava objetos e indivíduos.

Aqui, as considerações do filósofo Walter Benjamin a respeito do fenômeno histórico da decadência da aura da obra de arte são fundamentais para a compreensão dessa percepção de Drummond acerca

das ausências ou do rompimento mesmo do circuito comunicativo que deveria sempre permear a relação entre o olhar do eu lírico e os objetos por ele contemplados. Aliás, em suas reflexões, Walter Benjamin toca muito mais do que na questão da crise da aura instaurada na tradição das Belas-Artes em virtude principalmente do desenvolvimento dos novos modos de reprodução técnica. Com efeito, o filósofo berlinense reflete também, e de modo agudo, sobre a crise da percepção e sobre a decadência da experiência vivenciadas pelo homem no seio da sociedade moderna. É muito importante destacar a forte tensão que atravessa os textos de Benjamin voltados para esse fenômeno<sup>3</sup>; tensão expressa, sobretudo, pela existência simultânea de dois sentimentos ou duas ideias, mutuamente opostas, a respeito da maneira como é avaliado o fenômeno do declínio da aura. Se, por um lado, é evidente no pensamento benjaminiano a consideração negativa da aura – quando entendida como uma espécie de mistério imperscrutável que instaura uma distância opressiva e dominadora entre o observador e a obra<sup>4</sup>, por outro lado é também notória (muito embora pouco lembrada) a presença de um sentimento nostálgico em relação à obra de arte como um espaço privilegiado de recriação de uma experiência – já em vias de completa extinção – insólita e singular para o expectador: a obra de arte, na medida em que preserva o mistério e a inacessibilidade (a distância), revela-se objeto capaz de trazer de volta, na forma de reminiscência, um tempo (utópico) em que os homens e as *coisas* que compunham o mundo conviviam numa relação de profundo equilíbrio (Cf. Jameson, 1985, p. 65-66). Mais que contorno iluminado, a aura expressaria também um sentido do mundo, um tangenciar súbito, fulminante, um confluir breve e histórico entre a profundidade das coisas e uma captura da vida possível (Cf. Benjamin, 2000, p. 103-149).

“Documentário”, a princípio, parece registrar o deparar-se do eu lírico com uma realidade que não permite a captura de qualquer possibilidade de vida: os objetos já não têm sequer o resto de som, eles já não comunicam nada, uma vez que perderam também a linguagem; o que foi a origem familiar do eu lírico dissipa-se no esquecimento, à medida que se apagam os sentidos antes comunicados pelas coisas; “códigos

---

<sup>3</sup> Refiro-me aos textos “Pequena história da fotografia”, de 1931; “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de 1935; e “Sobre alguns temas em Baudelaire”, de 1939.

<sup>4</sup> Esta visão é desenvolvida principalmente nos ensaios “Pequena história da fotografia” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

vindouros” indecifráveis convertem o significado de uma tradição em um ruído desprovido de sentido. Mas justamente a constatação de ausências que rondam as formas dos objetos marca a percepção subjetiva do poeta para a sua aura.

Em vários ensaios, Walter Benjamin reflete sobre o lugar do indivíduo na sociedade moderna, submetida ao capital e à mercadoria. Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, ele apresenta sua concepção de experiência, analisando a cisão realizada por Proust no conceito de memória, desmembrado em duas noções diferentes, a “memória voluntária” (aquela subordinada ao intelecto) e a “memória involuntária” (aquela motivada por um encontro fortuito com um objeto material qualquer, não submetido à ação da inteligência). Para Proust, a memória voluntária transmite informações sobre o passado de uma forma bem limitada, isto em virtude de não guardar qualquer traço (afetivo) daquele tempo, uma vez que se apoia na objetividade da atenção e da inteligência. Para o escritor francês, o passado só se revela com certa plenitude através do encontro casual e involuntário de um indivíduo com um objeto material que lhe traz alguma impressão sensorial deixada por um evento ou circunstância. Proust acrescenta que “é uma questão de sorte, se nos deparamos com [este objeto] antes de morrermos ou se jamais o encontramos” (Proust *apud* Benjamin, 2000, p. 106). Embora admita a cisão da memória na modernidade, Benjamin não vê, todavia, evidências para a tese de que o passado depende exclusivamente do acaso para aflorar. Para o filósofo, acreditar na dependência da eventualidade e do fortuito como condição única para adquirir-se ou não uma imagem de si mesmo significa admitir que as inquietações da vida interior do ser humano têm e sempre tiveram um caráter, por assim dizer, eminentemente privado e individualista. Na verdade, essas inquietações assumem, sim, esse caráter de privacidade e de exacerbada individualidade, mas tão-somente depois de se reduzirem todas as chances de os fatos exteriores se integrarem à nossa experiência. Afinal, “onde há experiência, no sentido estrito do termo, entram em conjugação certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (Benjamin, 2000, p. 107). Mas, conforme Benjamin, a modernidade aponta para o afinamento da experiência, e essa circunstância, com efeito, acaba por ocasionar a cisão entre passado individual e passado coletivo, na medida em que enfraquece a tradição. Não é de surpreender, portanto, que as condições modernas de existência viessem também cindir a memória nas duas formas descritas por Proust.

Para compreender de uma forma mais sistematizada como se dá

essa cisão, Walter Benjamin reporta-se a Freud. No seu ensaio *Além do princípio do prazer*, Freud levanta a hipótese de que o consciente surge no indivíduo com a finalidade precípua de ocupar o lugar de uma impressão mnemônica deixada por algum evento estimulador. Isso quer dizer que, durante o curso do fenômeno da conscientização, os estímulos são anulados de forma a não imprimir nenhuma modificação permanente nos elementos do consciente. De fato, para Freud, não cabe à consciência a função de armazenar traços duradouros como base para a memória. Ao contrário, sua finalidade é proteger o organismo contra a ameaça de estímulos excessivamente carregados de energia e provocadores de traumas, os choques. Freud defende ainda que o constante exercício de controle desses estímulos acaba por dar uma maior “robustez” ao consciente, tornando-o mais apto na sua tarefa de atenuar a recepção do choque (cf. Freud, s/d). Assim, quanto maior for a frequência da inscrição dos estímulos no consciente, maior será a chance de esses estímulos se converterem em vivência, aumentando também a possibilidade de se evitarem os seus efeitos traumáticos. Dito de outro modo: ao mitigar e conter o choque, o consciente converte o evento não em *experiência*, mas em *vivência*, e o incorpora não ao acervo da *memória*, mas ao das *lembranças conscientes*.

A partir da hipótese de Freud, Benjamin nota no trabalho de Proust um esforço permanente de trazer à tona o passado que não foi assimilado pelo consciente, mas que permaneceu imerso no inconsciente, período inclusive em que se viu crivado por reminiscências. Os eventos formadores do passado conservado no inconsciente não constituem o registro daquilo que Benjamin denomina de vivência, logo também não são marcados por uma distinção cronologicamente ordenada de ocorrência dos fatos. Trata-se de um passado desagregado do próprio tempo, um passado composto por instantes pouco frequentes e que se revestem de tamanha importância, a ponto de se transformarem em memória. No jargão de Proust, um passado ao alcance apenas da *mémoire involontaire*, uma vez que é composto somente de momentos singulares que se convertem em experiência, no sentido restrito do termo, e que entram para o patrimônio da memória. Para Benjamin, momentos invulgares: “Estes dias significativos são dias do tempo que aperfeiçoa (...). São dias do rememorar”. São momentos que passarão a fazer parte da “experiência no sentido forte e substancial do termo, que a filosofia clássica desenvolveu, que repousa sobre a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade, (...) retomada e transformada” (Gagnebin, 2006, p. 50) em cada nova geração. A experiência porta em

si esse potencial de transmissibilidade que, quando levado a efeito, no momento em que é compartilhada, deixa de ser alheia ou individual para tornar-se elemento da tradição. Isso equivale a dizer que a experiência estabelece entre os seres humanos uma continuidade comunicativa só possível através do ato de lembrar. “A experiência”, diz Benjamin, “é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória” (2000, p. 105). Mas, como na sociedade moderna a experiência, em seu sentido forte, deixa de ser dominante, perdendo espaço para a vivência consciente dos choques, os conteúdos da tradição perdem sua força de transmissibilidade, já que não há mais a experiência para vinculá-los à nossa existência.

Note-se como, em “Documentário”, são perceptíveis o enfraquecimento da experiência e a debilidade da transmissão dos conteúdos da tradição. Na busca por objetos que guardariam algum substrato identitário, Drummond nos dá a ver que os olhos cheios de passado de sua *persona* lírica defrontam um presente marcado por signos obscuros que não lhe comunicam sentido algum. São os “códigos vindouros” indecifráveis, intensificadores da desarmonia entre dois tempos e entre dois seres: o indivíduo hospeda-se no hotel e lá não mais é ele, porque o presente revela-se como “inexistência abismal” – somente no passado encontra identidade, pessoalidade. No presente, sobressai apenas a balbúrdia de vozes provocada pela interferência mútua de um excessivo número de canais destinados apenas ao ato “intransitivo” de informar, não a comunicar experiências. Na visão da *persona* lírica, os homens do presente despontam com a leveza insuportável dos movimentos livres de liames ou vínculos emocionais com uma cultura, com um lugar. Desembaraçada de raízes, a nova humanidade tem como marca o isolamento existencial: “A nova humanidade deslizando / isenta de raízes”. Sua câmera registra a nova geração de seres humanos incapaz de integrar os fatos exteriores à sua experiência, mas apta apenas a compreender os acontecimentos externos, no lapso do instante em que se dão e se extinguem, sem deixar vestígios e sem criar qualquer relação com outros acontecimentos que os antecederam ou que os sucederão. A tradição torna-se pouco crítica, sem clareza diante do cenário brumoso (“a nebulosa de letras”) que converte a transmissibilidade de seu conteúdo em incerto ruído animalesco destituído de qualquer significado: “seu nome familiar / é um chiar de rato”.

A sobrevivência da tradição e de seus conteúdos, como já foi

mencionado, depende da continuidade de sua transmissão. Mas a força de transmissibilidade desses conteúdos se torna débil, uma vez que o elemento capaz de jungi-los à nossa existência, a experiência, não encontra mais lugar na sociedade moderna. Sedimentada na cadeia da tradição, a transmissão da experiência se dava através da faculdade da reminiscência, que assumia, nos narradores tradicionais, a forma de memória. Tal memória aproxima-se do sentido da *mémoire involuntaire* de Proust, descrita em “Sobre alguns temas em Baudelaire”: uma memória difusa que acolhe e se oferece a inúmeros e mais variados fatos; uma memória cuja abrangência permite a apropriação do curso das coisas e também o resignar-se com o seu desaparecimento. Em “O narrador”, Benjamin (cf. 1996, p. 197-221) alude ao romancista que, desmembrado do convívio com seus pares, não pode falar exemplarmente de suas preocupações, o que o leva ao estado de incapacidade de dar ou de receber conselhos. Como lembra o filósofo, o isolamento que impede o compartilhamento das experiências é um fenômeno da modernidade, cujo efeito mais drástico é o próprio embotamento da faculdade de percepção. Especialmente na grande cidade moderna, a defesa contra o excesso de estímulos, os choques, leva o indivíduo a desenvolver uma atitude de indiferença em relação ao que está a sua volta. A consequência dessa apatia é o atrofiamento da capacidade de dar ou revidar o olhar. Ou seja, o desinteresse em relação ao ambiente circundante redundava no vazio comunicativo, uma vez que o indivíduo sente ou crê esgotadas todas as possibilidades de experiências ou sensações. Sem experiência que possa ser transmitida, estrangula-se o circuito comunicativo no qual a tradição se desenvolve e expande. Essa crise da percepção é tão profunda na sociedade moderna, que nela estaria contida a própria crise que então se delineava na reprodução artística. Para Benjamin, a capacidade de perceber as coisas (e o outro está arrolado entre essas *coisas*) não se restringe ao ato de lhes direcionar os olhos. Mais do que isso, a percepção manifesta-se no ato de investir os objetos do poder de revidar o olhar. Aliás, é um traço próprio do olhar que percebe a expectativa de ser correspondido, mesmo quando os olhos se voltam a um objeto inanimado. E quando essa “expectativa é correspondida, aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda sua plenitude” (2000, p. 139). Isso implica dizer que o próprio ato de perceber a aura de um objeto transforma esse mesmo objeto em um interlocutor; ou seja, a percepção da aura cria a possibilidade do estabelecimento de um circuito comunicativo fundamental, para que a experiência aurática continue a ser revitalizada por meio desse inusitado compartilhamento.

Em “Documentário”, a persona lírica de Drummond tenta inscrever um momento, eternizar uma paisagem com a objetividade de quem pretende rechaçar a emoção e a nostalgia: “afasta o adjetivo da cor / a cançoneta da memória / o enternecimento disponível na maleta”. A câmera, ao mediar o ato de registro que perpetuará o momento, torna-se espécie de testemunha taciturna e silenciosa das perdas do poeta. E como testemunha, ela, ironicamente, parece humanizar-se, revestindo-se daquela capacidade de lançar o olhar às coisas, um olhar cheio de subjetividade e apto a perceber a aura dos objetos. O eu lírico constata que “A câmara / olha muito olha mais”, pois ela, ao captar o objeto no átimo do instante, registra os rastros deixados pela dissipação, inscrevendo uma ausência plena e irreversível ou, como diz o poeta, “a inexistência abismal / definitiva / infinita”. O olhar da câmara traz em si, portanto, o anúncio de um tipo de morte. O produto de seus registros, a imagem captada, jamais poderá reconduzir ao instante vivenciado e para sempre perdido, mas orienta a memória em direção a fantasmagorias e visagens. A Itabira do passado, o poeta sabe, está morta; dela resta, entre outros rastros, um vestígio em forma de imagem fotográfica pendurada na parede. Uma imagem que constitui lembrança espinhosa e dolorida de que a cidade do presente jamais corresponderá ao olhar do poeta. A fotografia de Itabira pendurada na parede é, pois, o vestígio de um desaparecimento. Por isso a *persona* lírica de Drummond esforça-se para evitar a emersão do passado, colocando-se justamente como um “documentarista” – alguém que, a certa distância, filma em preto e branco, recusando a cor, a emoção. Na verdade, percebe-se todo o seu esforço para despir-se da memória (involuntária), único recurso capaz de alcançar aqueles momentos singulares que se convertem em experiência, no sentido vigoroso do termo. Evidentemente que seu esforço é vencido e o poema mostra-se agônico, justamente porque conta/narra essa luta. Se ganhasse a batalha, Drummond teria um documentário; como perde, tem um poema tratando de sua própria realização problemática.

### Referências Bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. 6. ed. (revisada e atualizada). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

BENJAMIN. Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. Trad. Hemerson Alves Baptista. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed., 2. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 103-149. (Obras escolhidas, v.3).

\_\_\_\_\_. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_ . *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. 7. ed., 10. reimp. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 197-221. (Obras escolhidas, vol.1).

BOSI, Alfredo. Frase: música e silêncio. In: \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2000a. p. 77-162.

\_\_\_\_\_. Imagem, discurso. In: \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2000b. p. 19-47

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: \_\_\_\_\_. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, s/d(a). 1CD ROM . Produzido por Z-Movie Studio.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. Trad. do autor. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

JAMESON, Frederic. Walter Benjamin; ou nostalgia. In:\_\_\_\_\_. *Marxismo e forma*. Trad. Iumna M. Simon *et all*. São Paulo: Hucitec, 1985.

MACHADO, Arlindo. *TÉCNICAS* fotográficas. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

**Resumo:**

Este artigo faz uma análise dos vínculos afetivo-cognitivos que Carlos Drummond de Andrade estabelece com elementos (pessoas, espaços, instituições...) que, na nebulosa do tempo, parecem perder a força, inscrevendo-se de forma problemática no circuito de transmissão da tradição.

**Palavras-chave:** Carlos Drummond de Andrade; Memória; Tradição; Poesia Brasileira.

**Abstract:**

This paper analyses the affective and cognitive bonds that Carlos Drummond de Andrade forms with elements (people, places, institutions...) which seem to lose their power during the course of time, inscribing themselves problematically in the path of transmission of tradition.

**Keywords:** Carlos Drummond de Andrade; Memory; Tradition; Brazilian Poetry.