

# A FADIGA DA MATÉRIA: “MORTE DAS CASAS DE OURO PRETO”, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Homero Vizeu Araújo

Pois carecia que um de nós nos recusasse  
para melhor servir-nos. Face a face  
te contemplamos, e é teu esse primeiro  
e úmido beijo em nossa boca de barro e de sarro.

José Guilherme Merquior notou que os três grandes poemas “mineiros” de *Claro enigma*, de 1951, reencontram o motivo da finitude e da dissipação. São eles “Morte das casas de Ouro Preto”, “Canto negro” e “Os bens e o sangue”, definindo o núcleo da evocação histórica do livro. Poemas que dão conta da Minas colonial ou de herança colonial ali presente, inclusive de Vila Rica de Ouro Preto que era uma cidade crucial da América portuguesa dentro do sistema colonial fortalecido pelo ciclo do ouro. Na redondilha maior de “Morte das casas de Ouro Preto” avalia-se o destino do monumento civilizatório, o resquício do sistema colonial padecendo sob a chuva do século XX.

Sobre o tempo, sobre a taipa,  
a chuva escorre. As paredes  
que viram morrer os homens,  
que viram fugir o ouro,  
que viram finar-se o reino,  
que viram, reviram, viram,  
já não vêem. Também morrem.

Assim plantadas no outeiro,  
menos rudes que orgulhosas  
na sua pobreza branca,  
azul e rosa e zarcão,  
ai, pareciam eternas!  
Não eram. E cai a chuva  
sobre rótula e portão.

Para Merquior, trata-se de chuva alegórica que cai implacável desde as aliterações do primeiro verso, chuva reproduzida “por repetições em contato (v.6) e à distância (anáforas, vv.4-6)” (p.163). Assim a reiteração de palavras e de sons revela a força da chuva e da ameaça de finitude. O autor prossegue: os tt, rr e kk da segunda estrofe evidenciam o contraste entre a localização, a cor e a arquitetura das casas (rótula e portão) “com a fluidez da chuva e da morte”. E a fluidez sintática também impressiona. Na primeira estrofe um período começa no segundo verso e vai até o sétimo, na segunda estrofe o período inicia-se na primeira linha (*Assim plantadas...*) e vai bater no final do quinto verso. As frases cobrem as redondilhas com seus recursos poéticos variados para se interromperem no momento patético (*ai, pareciam eternas!*) seguido da constatação curta e emocionada (*Não eram.*). Na seqüência é afirmada a reincidência da chuva com a conjunção enfática aditiva: *E cai a chuva/ sobre rótula e portão.*

A próxima estrofe, sempre de sete versos, iniciará com a rótula na condição de sujeito da frase.

Vai-se a rótula crivando  
 como a renda consumida  
 de um vestido funerário.  
 e ruindo se vai a porta.  
 Só a chuva morrímica  
 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 detalhe arquitetônico da casa, a rótula, é submetido à comparação fúnebre com o vestido funerário, com direito às aliterações cabíveis (*rótula crivando/ renda consumida*). De novo a conjunção aditiva enfática **e** abre a frase sobre a porta, frase seguida do retorno à chuva cuja cadência sem variação é enfatizada (*monorrítmica*) para na seqüência dos versos ter seu

caráter reincidente reafirmado pela ênfase da repetição *sobre... sobre*. Mas a repetição enfática remete a um salto semântico entre noite, razoavelmente concreta e a história, da qual a cidade está repleta, embora a história esteja seriamente ameaçada pela chuva devastadora. No último verso da estrofe, vem a afirmação enfática (*Morrem as casas*.)

E assim como a rótula encerrava uma estrofe e começava outra, as casas prosseguem, ainda que elípticas, abrindo a estrofe seguinte (*Morrem, severas*.) E segue-se o comentário que vai do abstrato (*matéria*) ao conteúdo altamente determinado pela história, já que a matéria se desmancha por ter servido ao homem. Apesar das aparências em contrário, não haveria estabilidade alguma, estando a matéria sempre submetida à ação corrosiva do tempo (*cambiam de si, em si*). O encerramento da estrofe é novamente lapidar e sintético: *Hoje vão-se*. A estrofe seguinte abre com referência não mais às casas, mas ao chão que submete as casas ao apelo da aniquilação.

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!

Este apelo da aniquilação, no entanto, lança-se contra *as formas estruturadas/ faz tanto tempo*. As casas de Ouro Preto ganham esta paráfrase esquisita e muito explícita que remonta ao tempo colonial. Afinal, forma estruturada, principalmente o verbo estruturar, são novidade na língua portuguesa, o que não deixa de estabelecer o contraste com as vetustas casas em questão. Implacável, a reflexão sobre a morte e decomposição prossegue colada à realidade das ruínas periféricas do sistema colonial. O chão prossegue convocando as formas a voltarem a ser terra para que a estrofe encerre-se novamente lapidar, com um forte eco bíblico (do pó ao pó) ou ainda estoicamente antigo de *memento mori*.

A cidade barroca revela-se concomitante à reflexão sobre o caráter transitório da vida e da obra humana. Na síntese de Vagner Camilo.

A oposição, tão cara ao universo barroco, entre transitoriedade e eternidade, entre caducidade e perpetuidade, ganha a sua dimensão dramática obviamente

por se tratar de Ouro Preto, que não só se mostra plenamente integrada nesse universo, mas que é também um dos lugares onde o senso de permanência da história evidencia-se com mais força entre nós. Mantendo-se, se não intacta, ao menos preservada em grande parte até o presente século, a cidade mineira parecia, assim, desafiar a ação do tempo e do esquecimento. No poema, entretanto, a própria cidade – com suas “velhas casas honradas em que se amou e se pariu, em que se guardou moeda e no frio se bebeu”; com suas paredes que viram “morrer os homens”, “fugir o ouro” e “findar o reino”-, a própria cidade acaba por sucumbir à ação destrutiva da natureza, condenando ao esquecimento tudo o que nela é memória histórica. Disso decorre a ironia trágica, entre perpetuidade e caducidade, que perpassa, velada, os versos do poema: se nem o próprio “país das lembranças” consegue escapar à ação da natureza e do esquecimento, nada mais na história encontra garantia de permanência (CAMILO, 2001, p.292).

As duas estrofes seguintes trazem a primeira pessoa do singular, neste poema que até agora foi enunciado a partir deste olhar interessado mas razoavelmente distante. O apelo emocional torna-se um tanto mais estridente.

A chuva desce, às canadas.  
 Como chove, como pinga  
 no país das lembranças!  
 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.

A antiga Vila Rica é agora elevada à condição de país das lembranças, este arcaísmo que mais reforça o caráter antigo da memória ali presente. Não são lembranças, ou relebrança, mas lembrança. E a série de *como*

dá aquela elevação no tom evocativo que tem necessariamente o caráter repetitivo e monocórdio da chuva que desaba na sua tarefa devastadora. O efeito anafórico (*como, como*) reforça a dor da agressão (*bate, fere, traspassa*, etc) que culmina na metáfora do *dardo da chuva* de tal força que une sintaticamente duas estrofes: *chuva* em um estrofe, *mineira* começando a estrofe seguinte.

E é na estrofe sintaticamente vinculada à anterior que se encontra a anáfora da primeira pessoa, que determina agora detalhes das tais casas fustigadas: *paredes zurzidas, esteiras de forro, cachorros de beiral*, tudo dando na paronomásia úmidos e humildes, no encerramento da estrofe (para variar sentencioso) e em franca oposição à condição rude e orgulhosa referida na segunda estrofe. O olhar do poeta fica mais enternecido e compassado, reivindicando para si, mediante a anáfora *minhas, minhas*, os detalhes da condição das casas da antiga Vila Rica.

Mas as anáforas (*como...; minhas...; meus...*), a metáfora (*o fino dardo da chuva*) confere uma intensidade especial à prosopopéia: a morte das antigas casas é dolorosa, ela estremece de humildade [...] as altivas (v.9) construções da lendária Vila Rica (MERQUIOR, 1975, p. 165).

Um enternecimento que parece dar mais movimento à prosopopéia que leva o poeta a pensar a finitude.

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!  
Como se deixam morrer!  
E descascadas e secas,  
ei-las sumindo-se no ar.

Agora já em termos de catástrofe, não se trata propriamente de chuva desabando, mas de uma enxurrada que arranca de seu lugar as casas honradas em que amor, parto, dinheiro e álcool constituíam o cotidiano. Vale notar o efeito direto e um tanto anacrônico do verbo *parir*, enunciado de forma franca que hoje não se usa mais, em boa medida por ter se cristalizado em célebre expressão obscena. Respeitando o sentido original e desmarcado semanticamente, soa como mais um arcaísmo a fortalecer o testemunho sobre o Brasil colônia. O efeito reiterativo (em que, em que) também encerra a estrofe e arma o salto para a próxima: *vão no vento, na..., no..., vão na geada*. Levadas por um conjunto heterogêneo (mas assonante) que vai do vento ao morcego, do fenômeno climático ao lúgubre mamífero voador, em uma variedade que na estrofe seguinte torna-se uma espécie de pó anônimo (*polvorentas partículas*).

Na quarta linha da estrofe reincide-se na interjeição (*ai, como morrem...*) seguida da declaração da morte, para na linha seguinte referir a passividade desta morte contra a qual não se esboça resistência. Evidente que a passividade das casas já era um fato consumado devido à reincidência da chuva, à força da atuação da morte, ao apelo do chão, etc contra os quais as casas nada podiam. Mas a esta altura do poema o eu lírico manifesta-se explicitamente sobre o assunto, o que dá conta do aumento da emotividade que se acumulou ao longo das estrofes. Na estrofe seguinte finalmente o verbo virá flexionado na primeira pessoa, revelação até então adiada.

Sobre a cidade concentro  
o olhar experimentado,  
esse agudo olhar afiado  
de quem é douto no assunto.  
(Quantos perdi me ensinaram.)  
Vejo a coisa pegajosa,  
vai circunvoando na calma.

O tom elevado parece ecoar no final dos versos, que em um poema quase sem rimas ganha aqui duas de muita ênfase: *olhar experimentado* e *olhar afiado* fazem rima entre dois adjetivos que incidem sobre um substantivo que se repete. Substantivo que é o núcleo da afirmação do eu lírico, que se diz douto no assunto morte/transitoriedade. É ainda o eu lírico exposto no final do verbo na primeira pessoa do singular – a segunda vez no poema e ainda na mesma estrofe – que vê *a coisa pegajosa*, a metáfora de aniquilação que aqui se apresenta para ser retomada daqui a pouco.

Não basta ver morte de homem  
para conhecê-la bem.  
Mil outras brotam em nós,  
à nossa roda, no chão.  
A morte baixou dos ermos,  
gavião molhado. Seu bico  
vai lavrando o paredão

e dissolvendo a cidade.  
Sobre a ponte, sobre a pedra,  
sobre a cambraia de Nize,  
uma colcha de neblina  
(já não é a chuva forte)  
me conta por que mistério  
o amor se banha na morte.

Para conhecer a coisa pegajosa não basta o contato com a morte humana, é necessário reconhecê-la na sua multiplicidade e onipresença, na decadência e devastação que atingem todo o ambiente em que a consciência se percebe efêmera e frágil. O tom sentencioso de que faz uso o eu-lírico aqui já se beneficia da voltagem emocional alcançada na estrofe anterior, que permite a aliança entre a precariedade da cidade colonial, cidade barroca que assistiu à poesia e aos amores neoclássicos, e a reelaboração estética elegíaca do antiquíssimo *memento mori*, tema velho como a lírica ocidental. Daí que a cor local possa ser retomada no *gavião molhado*, que agora dá peso e concretude àquela *coisa pegajosa*, além de render a metáfora que dá conta novamente da devastação que se abate sobre as paredes de Ouro Preto.

Sob a sombra deste gavião, a cidade fenece. Para Sérgio Buarque de Holanda, uma imagem como esta permite que se expresse a veia barroca do poeta.

O “tom maior” também se faz agora mais consciente, e com isso destaca-se e avoluma-se para encrespar-se em retorcimentos barrocos. Pode-se mesmo falar, sem exagero num Drummond culterano. Contudo, onde o poeta exclama:

*A morte baixou dos ermos,  
gavião molhado,*

o caçador de imagens não deixaria de observar como a lembrança da ave, que baixa raivosa do céu para vir descascar e demolir o triste “país das lembranças”,

e que, segundo abuso inveterado de certos bichos monteses e domésticos, se põe a devorar interminavelmente o barro dos taipais e a calça protetora.

[...] *Seu bico  
vai lavrando o paredão  
e dissolvendo a cidade.*

tem significado iniludível. O gavião molhado representa muito bem essa água que vem de chofre, “às canadas”, sobre a terra, para matar sem remédio as casas de Ouro Preto, e que não tem papel fertilizador comumente associado à chuva, mas, ao contrário, uma clara missão destrutiva e rapace, pois consome a cidade e com ela a memória (HOLANDA, 1978, p. 157).

O último período da estrofe – longo, seis versos – traz novamente a anáfora agora reforçada pela aliteração de *ponte* e *pedra* seguida da *cambraia de Nize*, tecido que ecoa a longa distância aquela *renda consumida de um vestido funerário*. Mas a citação da musa é carregada de peso histórico, levando-se em conta que se trata de entidade da Arcádia, “cara a Cláudio Manuel da Costa, poeta e magistrado em Vila Rica” (MERQUIOR, 1975, p. 165). *Ponte, pedra* e *cambraia* agora não mais submetidos à chuva aquela mas envolvidos por uma *colcha de neblina* que conta ao poeta *por que mistério/ o amor se banha na morte*. O encerramento rimado reforça o que já é sentencioso e revelado pela neblina herdeira da chuva letal. Note-se que *ponte* e *pedra* são dados brutos da arquitetura da cidade, que dão lugar subitamente à *cambraia* da musa de Cláudio, exímio sonetista da língua portuguesa. Soneto que é tradição e patrimônio comum de Portugal e Brasil, metrópole e colônia, numa relação cifrada pela citação da musa árcade. Talvez, forçando um tanto a análise, possamos ver nas duas últimas estrofes um sonetinho, afinal são catorze versos em duas estrofes agrilhoadas por uma frase que encerra a penúltima estrofe e inicia a última. Há a provável referência aos sonetos de Cláudio e haveria este soneto disfarçado e sentencioso no encerramento de “Morte das casas de Ouro Preto”.

Se em “Selo de Minas”, a quarta seção de *Claro enigma*, o passado mineiro é enfrentado sem condescendência nem heroização, vale lembrar que Drummond não é o único a enfrentar o problema. Pode-se argumentar, com Italo Moriconi, que o assunto estava na ordem do dia de nosso alto modernismo.

É interessante no caso contrastar a posição heterodoxa de *Claro enigma* ao tipo de posição mais oficialista ou, no limite, patriótica mesmo, assumido pelo

*Romanceiro* ceciliano. A comparação é nos quase imposta pelo fato de que nessas duas obras máximas enfrenta-se a questão de Ouro Preto. Na primeira metade dos anos 50, já como resultado do acúmulo de saberes e práticas culturais impulsionado pelo Serviço de Patrimônio Histórico, cria-se a situação, aqui anteriormente mencionada, em que a poesia dispõe-se a assumir sua responsabilidade histórica. Ouro Preto apresenta-se como tema ou mote privilegiado.

A cidade, declarada monumento histórico, é simbólica. A Inconfidência é um referencial heróico. Nos anos 50, Ouro Preto desempenha o papel que depois do tropicalismo veio a ser desempenhado pela Bahia. Relíquia viva, fonte e foco da nacionalidade. Assim como o *Romanceiro* de Cecília e os poemas de Drummond, há *Contemplação de Ouro Preto*, de Murilo, há sonetos de Bandeira e há seu pioneiro *Guia* daquela cidade, há, enfim, a poesia de Henriqueta Lisboa (MORICONI, 2001, p. 91).

Além de sonetos de Bandeira, há seu apelo entre brincalhão e melodramático em “Minha gente, salvemos Ouro Preto”.

As chuvas de verão ameaçaram derruir Ouro Preto.  
Ouro Preto, a avozinha, vacila.  
Meus amigos, meus inimigos,  
Salvemos Ouro Preto.

Bem sei que os monumentos veneráveis  
Não correm perigo.  
Mas Ouro Preto não é só o Palácio dos Governadores  
A Casa dos Contos,  
A Casa da Câmara,  
Os templos,  
Os chafarizes,  
Os nobres sobrados da Rua Direita.

Ouro Preto são também os casebres de taipa de sapapo  
Agüentando-se uns aos outros ladeira abaixo,  
O casario do Vira-Saia,  
Que está vira-não-vira enxurro,  
E é a isso que precisamos acudir urgentemente!

[...]

Gentes da minha terra!  
Em Ouro Preto alvoreceu a nossa vontade de autonomia nos sonhos frustrados  
dos Inconfidentes.  
Em Ouro Preto alvoreceu a nossa arte nas igrejas e esculturas do Aleijadinho.  
Em Ouro Preto alvoreceu a nossa poesia nos versinhos do Desembargador.

Minha gente,  
Salvemos Ouro Preto.  
Meus amigos, meus inimigos,  
Salvemos Ouro Preto.

Poema extraído de *Opus 10*, livro de 1952, “Minha gente, salvemos Ouro Preto” é uma demonstração explícita de que o passado colonial está na ordem do dia para os poetas modernistas. Junte-se a isso a ambição do vôo poético do *Romanceiro*, de *Contemplação de Ouro Preto* e do “Selo de Minas”, de *Claro enigma* e temos um ajuste de contas histórico com o passado colonial e com o sistema que o originou. Vale lembrar que *Romanceiro da Inconfidência* é de 1953, *Contemplação de Ouro Preto* é de 1954 e *Claro enigma* é de 1951. Trata-se de uma impressionante seqüência de livros ambiciosos e arrebatadores que, entre outras características, dão conta de disposição combativa e reflexiva dos poetas modernistas agora nos anos 50. Poetas que se permitem longos poemas sobre o passado colonial mediante um vôo de imaginação e elaboração reflexiva que ecoa inclusive na organização dos poemas nos livros, que deixam de ser propriamente coletâneas para ganharem estrutura.

Ouro Preto surge aqui como a cidade sede do ciclo do ouro na América portuguesa. A antiga Vila Rica foi fundada em 1689 e tornou-se em uma década o maior centro minerador de ouro das Américas. Foi a primeira capital da capitania (1720), depois província e Estado de Minas Gerais, tendo sido substituída em 1897 por Belo Horizonte. Tornou-se cidade-monumento em 1933, quanto o Iphan tombou seu amplo núcleo, que pode ser considerado o maior acervo de arte barroca do país.

É a cidade que está no miolo de um surto então inédito de integração geográfica no Brasil colônia, cuja condição é o incremento da exploração colonial, o arrocho dos laços com o sistema colonial para que o ouro escoe pelos caminhos oficiais. Na síntese poderosa de Luiz Felipe de Alencastro.

No final do século xvii o Brasil formado a partir de Angola estava pronto.  
O mercado atlântico impusera o primado do tráfico negro, interpretado

pela Igreja como uma obra de caridade cristã e de evangelização. O escravismo dominava tudo, a barreira indígena no interior fora destruída, o território se repovoava dentro do esquadro colonial, o gado se expandiu, os mestiços e mulatos furavam o seu lugar. Nas décadas seguintes, a economia do ouro instaura uma divisão interregional do trabalho na América portuguesa, engendra um só mercado e faz isso tudo virar uma coisa só (ALENCASTRO, 2000, p. 353).

Vale lembrar que se trata de um surto de riqueza deveras restrito.

Se não cabe falar em um ciclo do açúcar, podemos falar de um ciclo do ouro, no sentido de que houve fases marcadas de ascenso e de decadência. O ouro não deixou de existir em Minas, porém sua extração se tornou economicamente pouco atraente. O período de apogeu situou-se entre 1733 e 1748, começando a partir daí o declínio. No início do século XIX, a produção aurífera já não tinha maior peso no conjunto da economia brasileira. O retrocesso da região das minas foi nítido, bastando lembrar que cidades de uma vida intensa se transformaram em cidades históricas com o sentido também de estagnadas. Ouro Preto, por exemplo, tinha 20 mil habitantes em 1740 e apenas 7 mil em 1804 (FAUSTO, 1995, p. 105-6).

Pois no miolo do incipiente mercado interno colonial e da incessante fome metropolitana por metais encontra-se Ouro Preto. Esta cidade cuja arquitetura barroca vai assistir ao surgimento da estética arcada de Cláudio Manuel da Costa e Gonzaga. No miolo, também, portanto, do esforço de renovação estética neoclássica que tratou de inserir a literatura da colônia Brasil no âmbito da literatura européia, estabelecendo uma tradição e, dadas as condições de sociabilidade existente, deflagrando a formação da literatura brasileira, segundo a famosa tese de Antonio Candido. A conexão Ouro Preto (Minas) e Rio de Janeiro viu surgir os primórdios do sistema literário, isto é, o esboço da tríade autor, obra e público, sem o qual a literatura enquanto fato civilizatório não se sustenta. Pois é esta Ouro Preto que ressurge na pena do alto modernismo brasileiro no pós-guerra e é a herança do sistema colonial que se põe em questão naquele conjunto de poemas já citado, aos que poderíamos acrescentar o espantoso *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima.

Pós-guerra que merece melhor estudo, pois configura um momento de enorme riqueza na literatura brasileira, que no caso de Drummond, entre outros, trata de ajustar contas com sentido de missão mais ou menos

edificante herdado dos dilemas da formação da literatura brasileira. Assim partem para a pesquisa estética autores que vão de Jorge de Lima e Drummond até Clarice Lispector e Guimarães Rosa, passando pelo experimentalismo coloquial-macabro-humorístico de Nelson Rodrigues em suas peças “míticas” *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946), *Senhora dos afogados* (1947) e *Dorotéia* (1949). Vale lembrar que Erico Veríssimo inicia *O tempo e o vento* nesta quadra, sendo de 1949 o primeiro volume de *O continente*. Não por acaso trata-se, para Erico, de narrar o passado colonial da América Portuguesa meridional, num esforço narrativo de largo fôlego que cobrirá aproximadamente dois séculos, de meados do século XVIII até metade do século XX.

Expandem-se uma vaga de ambição estética que se abate sobre autores maduros, uma boa parte deles já publicando pelo menos desde 1930, e no caso da poesia é a velha guarda modernista que redefine suas prioridades. Na relíquia viva mas ameaçada que é Ouro Preto lê-se a cidade símbolo do passado histórico brasileiro na condição de fonte e foco da nacionalidade. O legado patético e glorioso do sistema colonial e, portanto, documento da ocupação portuguesa. Se como quer Moriconi, no *Romanceiro* de Cecília privilegia-se o caráter heróico da resistência ao arbítrio metropolitano, em Drummond o país das lembranças não acende a veia heróica, mas incide na inspiração melancólica que deságua na reflexão sobre a transitoriedade e a morte. O passado colonial é refratado pela musa melancólica e irônica que barraria qualquer tentativa de conciliação saudosista ou patriótica, isto é, seja no sentido de saudar a herança colonial, submetida ao devastador teste do presente, seja no esforço de fundar a nacionalidade.

Até por afastar-se do sentido de missão herdado do esforço de formação da literatura brasileira, é possível a Drummond ajustar contas com o passado mineiro sem saudosismo nem patriotismo. Ciente dos perigos da poesia participante, o poeta pode saudar e identificar-se (*Minhas casas fustigadas, minhas paredes zurzidas, minhas esteiras de forro...*) com o monumento histórico em suas manifestações mais humildes, dispondo-se, assim, a anotar o ritmo da história e o caráter precário da existência.

## Referências bibliográficas

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes – a formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião – dez livros de poesia*. 10ª.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, s.d. (série Mestres da Literatura Brasileira e Portuguesa)
- CAMILO, Vagner. *Drummond – Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. I volume. 8.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. 3.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
- GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas cidades, 1981.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Cobra de vidro*. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Col. Debates)
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- MORICONI, Italo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. São Paulo: Objetiva, 2002;

### Resumo

O ensaio analisa e comenta “Morte das casas de Ouro Preto”, poema de Carlos Drummond de Andrade publicado em *Claro enigma*, livro de 1951, e o trabalho tenta definir a melancolia e o *humour* do poeta enquanto problema estético e histórico.

### Palavras-chave

Drummond, Ouro Preto, melancolia, história, poesia.

Recebido para publicação em

### Abstract

The essay analyses and comments “Morte das casas de Ouro Preto”, poem of Carlos Drummond de Andrade published in *Claro enigma* (1951), and the work tries to define the poet’s melancholy and humour as esthetic and historical problem.

### Key words

Drummond, Ouro Preto, melancholy, history, poetry.

Aceito em

