

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS - ESTUDOS LITERÁRIOS

GLLEYCE CLIVIA VINAGRE SANTOS

**ECOS CINEMATOGRAFICOS NA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE
ANDRADE**

BELÉM
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS - ESTUDOS LITERÁRIOS

GLLEYCE CLIVIA VINAGRE SANTOS

**ECOS CINEMATOGRAFICOS NA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE
ANDRADE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mayara Ribeiro Guimarães

BELÉM
2017

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –
Biblioteca do ILC/ UFPA-Belém-PA**

Santos, Gleyce Clivia Vinagre, 1990-

Ecos cinematográficos na poesia de Carlos Drummond de Andrade / Gleyce Vinagre Santos; Orientadora, Mayara Ribeiro Guimarães. — 2017.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado Acadêmico em Letras, Belém, 2017.

1. Andrade, Carlos Drummond de – 1902-1987 - Crítica e interpretação.
2. Poesia brasileira – História e crítica. 3. Cinema e literatura. I. Título.

CDD-22. ed. 869.909

FOLHA DE APROVAÇÃO

GLLEYCE CLIVIA VINAGRE SANTOS

ECOS CINEMATOGRAFICOS NA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mayara Ribeiro Guimarães

Aprovado em: ____/____/____

Conceito: _____

Menção: _____

Banca Examinadora

Professor (a): _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Professor (a): _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Professor (a): _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais, Márcia e Sérgio.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por absolutamente tudo.

Aos meus pais, Márcia e Sérgio, pelo apoio e pela base que sempre foram e sempre serão na minha vida.

Ao Bruce, pelo amor e companheirismo de sempre.

À minha mestra, orientadora e amiga, Mayara Ribeiro Guimarães, por quem tenho enorme admiração e respeito, agradeço pela atenção e dedicação desde a fase de Graduação até hoje, no Mestrado.

Aos meus parceiros de Mestrado e, agora, de vida, Deynea, João e Antônio, pela amizade, confiança e apoio. Que possamos exercer nossa profissão com todo amor que nutrimos por ela.

Aos membros da Banca de Qualificação, Prof.^a Dr.^a Livia Lopes Barbosa e Prof. Dr. Luis Heleno Montoril Del Castelo, pela leitura, atenção e contribuição.

Aos membros da Banca de Defesa, Prof. Dr. Gustavo Silveira e Prof. Dr. Luis Heleno Montoril Del Castelo, pela disponibilidade, leitura e contribuição.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, ao Instituto de Letras e Comunicação e a Universidade Federal do Pará, agradeço pela oportunidade de estudo.

POESIA

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.

No entanto ele está cá dentro
inquieta, vivo.

Ele está cá dentro
e não quer sair.

Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira.

(Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

A presente dissertação desenvolve uma proposta interpretativa das mudanças ocorridas no século XX, no que diz respeito à percepção humana e sua relação com a linguagem poética quando do advento do cinema e da marca desse na produção poética de Carlos Drummond de Andrade, tanto no que diz respeito às referências ao cinema ou à utilização de aspectos da linguagem cinematográfica como forma de renovação da linguagem literária quanto às influências na formação do sujeito lírico drummondiano. Assim, dividida em três capítulos, investigam-se poemas selecionados de *Alguma poesia* (1930), “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, de *A rosa do povo* (1945), e uma seleção de poemas da série *Boitempo* (1968, 1973 e 1979). No primeiro capítulo vemos o traçado de um panorama que nos esclarece sobre a linguagem cinematográfica, as mudanças na estrutura da percepção humana quando do surgimento do cinema na vida do homem moderno e sua marca na poesia de Drummond. O segundo capítulo adentra a leitura de poemas drummondiano para investigar seu perfil enquanto poeta-cinemeiro e a transposição de aspectos da linguagem cinematográfica para a linguagem poética. No terceiro e último capítulo revelam-se alguns laços entre a poesia drummondiana e os filmes de Charlie Chaplin, assim como algumas afinidades entre o sujeito poético Carlos e o personagem fílmico Carlito. Entre as principais referências teóricas e críticas tomadas como base para a escrita dos capítulos estão Walter Benjamin (1987), no que se refere à marca do cinema na percepção humana, Andrei Tarkovski (2010), no tratamento de aspectos cinematográficos, Paul Ricoeur (2007) e Henri Bergson (1999), no que diz respeito à apreensão das lembranças em imagens, André Bazin (2006) no estudo de aspectos da obra chapliniana, e, por fim, Marlene de Castro Correia (2015), Davi Arrigucci Jr. (2002) e Antônio Candido (1989 e 1995) para o estudo orientado da poesia de Carlos Drummond de Andrade.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Drummond de Andrade. Poesia. Cinema.

ABSTRACT

The present dissertation develops an interpretive proposal of the changes occurred in the twentieth century, regarding human perception and its relation with a poetic language when it makes the movie of the cinema and the mark this in the poetry production of Carlos Drummond de Andrade, both in the which refers to references to cinema or to the use of a cinematographic language as a form of renewal of literary language for the influences in the formation of the drummondiano lyrical subject. Thus, divided into three chapters, poems selected from *Alguma poesia* (1930), "Canto ao homem do povo Charlie Chaplin", from *A rosa do povo* (1945), and a selection of poems from the series *Boitempo* (1968, 1973 and 1979). In the first chapter we see the outline of a panorama that clarifies us about a cinematographic language, such as changes in the structure of human perception when the emergence of cinema in modern man's life and his mark on Drummond's poetry. The second chapter introduces a reading of Drummond poems to investigate his profile as a poet-cinematographer and a transposition of a cinematographic language into a poetic language. In the third and last chapter are revealed some links between a drummondiana poetry and the Charlie Chaplin films, as well as some affinities between the poetic subject Carlos and the film character Carlito. Among the main theoretical and critical references taken as a basic for the writing of the chapters are Walter Benjamin (1987), with regard to the brand of cinema in human perception, Andrei Tarkovski (2010), in the treatment of cinematographic aspects, Paul Ricoeur (2007) and Henri Bergson (1999), with regard to the apprehension of memories in images, André Bazin (2006) in the study of aspects of the chapliniana work, finally, Marlene de Castro Correia (2002, 2010 and 2015), Davi Arrigucci Jr. (2002) and Antonio Candido (1989 and 1995) for the oriented study of the poetry of Carlos Drummond de Andrade.

KEYWORDS: Carlos Drummond de Andrade. Poetry. Movie theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. A POÉTICA DA MODERNIDADE.....	12
1.1. O cinema e a arte na modernidade.....	13
1.2. A poesia de Carlos Drummond de Andrade e o cinema.....	23
2. “SESSÃO DE CINEMA”: O SENTIMENTO DE AMOR VISUAL.....	33
2.1. Carlos vai ao cinema: o perfil do poeta-espectador em <i>Boitempo</i>	35
2.2. “Que riqueza, viver no tempo e fora dele”: <i>Boitempo</i> e a temporalidade da imagem cinematográfica.....	45
2.3. “O presente vem de mansinho de repente dá um salto”: <i>Alguma Poesia</i> e a transposição de aspectos cinematográficos para o discurso verbal.....	55
3. DRUMMOND E CHAPLIN: AFINIDADES POÉTICAS EM “CANTO AO HOMEM DO POVO CHARLIE CHAPLIN”.....	66
3.1. “Contra a miséria e a fúria dos ditadores”: a face social.....	67
3.2. “Vai, Carlos! ser <i>gauche</i> na vida”: o humor e a face <i>gauche</i>	77
CONCLUSÃO.....	86
REFERÊNCIAS.....	89

INTRODUÇÃO

O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,/ a vida presente.

(Carlos Drummond de Andrade)¹

“Ecos cinematográficos na poesia de Carlos Drummond de Andrade” tem por objetivo principal erigir uma proposta interpretativa das mudanças ocorridas no século XX, no que diz respeito à percepção humana e sua relação com a linguagem poética drummondiana quando do advento do cinema e da marca deste na produção poética de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). Assim, são abordados poemas que revelam o diálogo de sua poesia com o cinema, “signo do tempo presente”: poemas selecionados de *Alguma poesia* (1930), “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, de *A rosa do povo* (1945) e poemas escolhidos da série *Boitempo* (1968, 1973 e 1979).

O *corpus* representa alguns dos muitos poemas que revelam a relação entre o poeta, sua produção poética e o cinema. Diante disso, nesta dissertação visa-se examinar e compreender, a partir do corpus selecionado, como a modernização do século XX interferiu na percepção deste artista moderno alterando seu modo de escrita poética, no período que vai de 1930 a 1979, no que diz respeito às referências ao cinema, à transposição estética da linguagem cinematográfica e às afinidades com o personagem fílmico que em muito se identifica com o sujeito poético drummondiano.

Tal exame se dá no contexto metodológico dos estudos de Walter Benjamin (1987), no que se refere à marca do cinema na percepção humana, Andrei Tarkovski (2010), no tratamento de aspectos cinematográficos, Paul Ricoeur (2007) e Henri Bergson (1999), no que diz respeito à apreensão das lembranças em imagens, André Bazin (2006) e o próprio Charlie Chaplin (2014), no estudo do cinema chapliniano e da figura de Carlito e, por fim, Marlene de Castro Correia (2002, 2010 e 2015), Davi Arrigucci Jr. (2002) e Antônio Candido (1989 e 1995), na orientação para o estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade.

Para tanto, este trabalho é dividido em três capítulos: o primeiro, uma espécie de “prelúdio” ou “panorama” busca esclarecer alguns aspectos relacionados à linguagem cinematográfica, à transformação da experiência subjetiva humana quando do surgimento do cinema, implicando alterações na vida e na arte do homem das metrópoles, às tendências vanguardistas francesas, de grande importância na formação estética do modernismo

¹ ANDRADE, 2014, p. 100, v. 1.

brasileiro e ao tratamento que a poesia de Carlos Drummond de Andrade dedica ao cinema e que, ao mesmo tempo, o cinema “dedicou” – não de forma proposital e consciente – à poesia.

No segundo capítulo desta dissertação, voltamo-nos para poemas de *Alguma poesia* e *Boitempo* com o objetivo de mostrar como as relações do poeta com o cinema e com a linguagem cinematográfica estão refletidas em sua práxis poética, tanto no que diz respeito à utilização de experiências pessoais no cinema, como poeta que vai ao cinema e registra poeticamente essas idas, permitindo-nos vislumbrar a relação entre o cinema e o Eu, quanto à transposição, para sua obra poética, de aspectos próprios da linguagem cinematográfica.

No terceiro capítulo, partindo para o estudo de “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, procura-se mostrar como os filmes de Charlie Chaplin, ícone do cinema no início do século XX, marcaram o poeta dando origem ao poema de *A rosa do povo*, onde o encontro entre os dois universos e de suas obras dialoga, entre outros aspectos, e de forma terna e festiva, acerca de suas faces sociais, engajadas na destruição do “mundo caduco”, e suas faces *gauches*, que diante do caos da cidade moderna fazem do humor uma forma de ligarem-se ao mundo do qual se sentem tão distantes.

A perspectiva poético-cinematográfica levantada por esta pesquisa partiu, acima de tudo, da leitura dos poemas de Drummond. Assim, levando em conta que a relação entre a poesia drummondiana e o cinema é um assunto já abordado pela crítica, busca-se somar à fortuna crítica do poeta com um estudo mais aprofundado e abrangente do assunto, o que difere da grande maioria dos textos que tratam dessa relação de forma rápida e rasa, visto o tratamento de outro aspecto da obra drummondiana.

1. A POÉTICA DA MODERNIDADE

O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.

(Walter Benjamin)²

De acordo com Marlene de Castro Correia (2010), de origem e raízes modernistas a poesia de Carlos Drummond de Andrade apropriou-se de elementos constitutivos do modernismo brasileiro, revelando a modernidade de sua obra poética por meio de formas e temas privilegiados. Em “A poesia de Carlos Drummond: *topoi* modernistas”, de *Poesia de dois Andrades: (e outros temas)*, a autora investiga aquilo que o poeta tem de seu enquanto realização do ideário modernista: “de seus postulados teóricos, de seu programa de ação, de seu repertório temático, de suas marcas discursivas” (p. 7).

Entre esses *topoi* ou em meio a esse repertório temático, Correia (2010) aponta o cinema como “*topos* ou emblema privilegiado do ideário modernista” (p. 16). Assim, partindo de um *topos* originário do modernismo, Drummond acabou por imprimir à sua obra, ao longo de sua evolução poética, o selo da modernidade. Este selo estaria, portanto, tanto na referência ao cinema quanto no poder de renovação que o cinema, como veículo, poderia transmitir às outras artes, e em especial, à literatura: “velocidade, simultaneidade, superabundância visual e choque visceral” (SINGER, 2004, p. 115).

Na modernidade, a importância do cinema está estritamente relacionada às mudanças profundas no aparelho perceptivo humano, isto é, à renovação do aparelho sensorial do indivíduo, “é a forma de arte que acompanha a ameaça crescente à vida que o homem moderno tem que enfrentar” (SINGER, 2004, p). Transformando os fundamentos da experiência subjetiva humana, vemos o poder do cinema se estender à produção poética deste como forma de renová-la, de transformar a estrutura da experiência literária e de colocá-la em concordância com as condições da vida moderna.

Este primeiro capítulo, não se estabelece, como é de costume, como um capítulo teórico, mas como uma espécie de “prelúdio” ou “panorama” na tentativa de elucidar alguns pontos cruciais relacionados, primeiro, à linguagem cinematográfica, à mudança na experiência humana quando do advento do cinema, influenciando transformações na vida e na arte da modernidade, e às tendências vanguardistas francesas que tiveram grande importância na

² BENJAMIN, 1987, p. 752.

consolidação da crítica cinematográfica, na formação estética do modernismo brasileiro e na irradiação de conceitos e teorias que se desenvolveram e proliferaram no Brasil.

Segundo, sobre o tratamento que a poesia de Carlos Drummond de Andrade dedica ao cinema como elemento representativo da modernidade e como arte pela qual desenvolveu uma verdadeira e indissolúvel relação de amor que pode ser constatada pelas inúmeras alusões, para falar de modo geral, que o poeta faz ao cinema ao longo de sua produção literária em versos.

1.1. O cinema e a arte na modernidade

A partir da segunda metade do século XIX, com o surgimento de novas técnicas de reprodução, deu-se início ao surgimento de novas formas de arte e, dentre elas, o cinema, resultado das experiências fotográficas de reprodução³. Imagens⁴ em movimento projetadas numa tela. Eis o conceito de cinema – ou cinematógrafo, como fora chamado até o final da década de 20 – quando os irmãos Lumière o apresentaram pela primeira vez para um público pagante, em Paris, em 1895.

Ainda que tenha feito uso pródigo de tudo que veio antes dele, expondo traços de teorias anteriores e o impacto dos discursos de áreas adjacentes, como apontam Jean-Claude Carriere (1995), Robert Stam (2003) e outros estudiosos de cinema, a sétima arte se formou, antes de tudo, a partir de si mesma, criando uma linguagem absolutamente nova e que, desde seu nascimento, se apresenta em constante metamorfose, flertando “com todas as grandes tentações artísticas desde os anos 20, com resultados geralmente efêmeros” (CARRIERE, 1995, p. 43)⁵.

Sua evolução técnica por meio das relações por justaposição de imagens (montagem), substituição veloz de cenas, deslocamentos no espaço, movimentos de câmera, processos narrativos, proliferação de planos, manipulações temporais, entre outras coisas, como a adaptação de textos literários para roteiros cinematográficos – até mesmo por grandes escritores, o que nem sempre resultou em sucesso – ou o chamado “cinema de autor”, proporcionou a evolução do cinema por meio dos filmes e da linguagem técnica.

³ “Pela primeira vez na história do processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (BENJAMIN, 1987, p. 167).

⁴ “Imagem seria [...] tudo aquilo que a representação na tela pode acrescentar à coisa representada” (BAZIN, 1991, p. 67).

⁵ “Assim, ainda que seja verdadeiramente novo, o cinema não é, de modo algum, isolado e autônomo. Formas tradicionais, mais fortes que todas as outras, se introduzem nas técnicas de hoje. E, independente da nossa própria vontade, carregamos dentro de nós outras formas invisíveis, que determinam a maneira pela qual vemos e retratamos o mundo” (CARRIERE, 1995, p. 39).

Assim, constituindo “*locus* ideal para a orquestração de múltiplos gêneros, sistemas narrativos e formas de escritura” (STAM, 2003, p. 26) a evolução técnica do cinema deu-se de forma rápida e ininterrupta, a exemplo da proliferação de técnicas de montagem e de enquadramento de planos, da impressão de movimentação e da prolongação do passado no presente, como forma de temporalidade fílmica.

Com a invenção da técnica fundadora da narrativa fílmica, a montagem⁶, a partir da qual os filmes devem ser construídos, passou a ser possível imprimir às imagens imóveis o movimento que caracteriza a imagem cinematográfica. Assim, a partir da justaposição de planos⁷, peça básica na construção fílmica, chegou-se à criação de sentidos antes inimagináveis: dois planos filmados em lugares diferentes, com distintos objetivos, podiam, quando justapostos, alcançar um terceiro significado, diferente e maior do que a mera soma das duas partes. Ou seja, a justaposição de planos, de fragmentos, de instantes, podia criar uma nova realidade.

O plano não possuía significado próprio, dependia da relação entre os outros planos, de modo que “imagens de um filme documental sobre bombeiros e imagens encenadas, relativas à mãe e filha, gravadas em estúdio, e a conjugação dessas imagens, que inicialmente não tinham qualquer relação entre si” (CANELAS, s.d., p. 2) podiam dar origem a uma história de salvamento, uma narrativa.

A proliferação da variedade de planos também ampliou as possibilidades técnicas de montagem no cinema. Planos como o do *close-up*, a câmera subjetiva e os *flashbacks*, por exemplo, permitiram ao espectador um envolvimento ainda maior em relação à narrativa, consentindo o envolvimento emocional do público, o que, sem dúvida, enriqueceu a estética cinematográfica.

Antes de montar os planos, no entanto, era preciso obtê-los. Para tal, foi necessário realizar escolhas de enquadramento, definindo a dimensão exata em que os planos seriam apresentados aos espectadores, constituindo o primeiro aspecto da participação criadora da câmera no registro que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística.

De acordo com Marcel Martin (2005), nos primórdios do cinema, quando a câmera filmava numa posição fixa, registrando o ponto de vista do espectador da plateia, o

⁶ De acordo com André Bazin (1991) “a montagem constitui o elemento mais específico da linguagem fílmica [...] é a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e duração” (p. 66), isto é, é a organização das imagens no tempo e a respectiva “criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações”, de modo que a significação final do filme resida “muito mais na organização dos elementos que no conteúdo objetivo deles” (p. 68).

⁷ “Plano é o nome dado a uma imagem capturada por uma câmera de cinema ou vídeo, que enquadre algo, geralmente um ser humano, de uma forma previamente definida” (PISANI, s.d., p.16), isto é, a partir do enquadramento escolhido.

enquadramento não tinha qualquer realidade específica, visto que se limitava a delimitar um espaço. Com o tempo e com as experimentações com a câmera, verificou-se que se podia mais: deixar determinados elementos da ação fora do enquadramento, mostrar apenas um pormenor significativo ou simbólico, compor arbitrariamente e de maneira pouco natural o conteúdo do enquadramento, entre muitas outras possibilidades que trouxeram para a linguagem cinematográfica uma extraordinária transformação e interpretação da realidade.

A impressão de realidade foi intensificada com a impressão de movimento inscrita nas imagens. Só o cinema realizou o sonho do movimento, da reprodução da vida, isto é, o cinema reproduzia a vida tal como ela era, pelo menos essa era a ilusão – com exceção do som e da cor, no primeiro momento –, afinal, a imagem é sempre imóvel, o cinema não reproduz o movimento da vida. De acordo com Jean-Claude Bernardet (2012), “foi necessário deixar muita coisa de lado para identificar a imagem cinematográfica à percepção natural” (p. 18).

Outro ponto crucial para a impressão de realidade cinematográfica foi o “perpétuo tempo presente do cinema” (STAM, 2003, p. 27). A imanência do passado no presente “em nenhum gênero se expressa de forma tão impressionante quanto na mais jovem de todas as artes” (HAUSER, 1998, p. 970):

A concordância entre os métodos técnicos do cinema e as características do novo conceito de tempo é tão completa que se tem a sensação de que as categorias temporais da arte moderna, como um todo, devem ter surgido do espírito de forma cinematográfica, e fica-se propenso a considerar o próprio cinema como o gênero estilisticamente mais representativo da arte contemporânea, embora qualitativamente talvez não o mais fértil (HAUSER, 1998, p. 970).

Ao falar em um novo conceito de tempo, Hauser se refere à filosofia do tempo de Bergson, “cujo elemento básico é a simultaneidade e cuja natureza consiste na espacialização do elemento temporal” (p. 970). De fato, a noção de tempo na teoria de Henri Bergson é análoga à representação desse elemento no cinema, isto é, a concepção bergsoniana de tempo refere-se tanto ao passado quanto ao futuro e ao presente, como tempos que se entrecruzam. Assim, a referência ao passado é feita como a um “antigo presente”, ou seja, como parte integrante do presente: um passado eterno, condição para a passagem do tempo.

No cinema, a temporalidade fílmica é marcada pela presentificação das ações, das imagens e do tempo. Há um prolongamento do passado no presente de forma que as imagens se apresentem ao espectador como presentes, atualizadas. Ainda que se tenha consciência de estarmos diante de uma tela de projeção e de uma realidade em simulacro, a simultaneidade e a presença do tempo presente tornam o cinema cada vez mais crível quando se trata de pensá-

lo como meio tecnológico que registra uma impressão do tempo e a reproduz na tela quantas vezes deseja. Para Andrei Tarkovski (2010), cineasta e crítico de cinema, com o registro de uma impressão do tempo, “conquistara-se uma matriz do real” (p. 71).

Assim, o cinema passou por uma série de gradações evolutivas que tornaram possíveis, aos poucos, a descoberta dos elementos determinantes de sua especificidade como linguagem técnica. Da câmera fixa dos irmãos Lumière e George Méliès, as técnicas cinematográficas sofreram grandes transformações proporcionadas pela influência do avanço tecnológico e abriram-se para a introdução do som e da cor, da profundidade de campo, do uso da câmera em diferentes “manobras”, entre outras técnicas que fizeram surgir, cada vez mais, um cinema que se mostrava mais verdadeiro porque menos artificial.

Como desdobramento da concepção socioeconômica da modernidade⁸, “que designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos (XIX-XX) e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX” (SINGER, 2004, p. 95), a concepção neurológica da modernidade, na linha traçada por Walter Benjamin, pensa a modernidade como um “registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinta, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno” (SINGER, 2004, p. 95).

Tal concepção enfatiza os modos pelos quais as mudanças ocasionadas pelo crescimento demográfico, pelo avanço tecnológico e pelo desenvolvimento capitalista, transformaram a estrutura da experiência, fazendo com que o homem se defrontasse com uma nova intensidade de estimulação sensorial, pois “a metrópole sujeitou esse indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos” (SINGER, 2004, p. 96):

O rápido agrupamento de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada ao alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas: essas são as condições psicológicas criadas pela metrópole. A cada cruzar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade cria um contraste profundo com a cidade pequena e a vida rural em relação aos fundamentos sensoriais da vida psíquica (SIMMEL, 1950, p. 410 apud SINGER, 2004, p. 96).

⁸ O pensamento contemporâneo apresenta inúmeros conceitos para o termo “modernidade”. Conceitos que vão de aspectos morais, políticos e socioeconômicos a aspectos cognitivos e neurológicos. Entre eles, o conceito socioeconômico talvez seja o que dominou a crítica contemporânea. Esse contexto, no entanto, oportunizou mudanças que ultrapassaram o limite socioeconômico e permitiu a coexistência de outra concepção de modernidade, aquela formulada pela teoria social de Walter Benjamin.

Nesse contexto, o cinema se coloca como agente e sintoma, haja vista, além de ser resultado do avanço tecnológico, afetou de forma central a estrutura da experiência subjetiva do homem, principalmente por seu impacto visual. Ou seja, a “modernidade transformou a estrutura não apenas da experiência diária”, fruto dos choques e colisões que um novo cotidiano impôs ao homem, “mas também da experiência programada, orquestrada” (SINGER, 2004, p. 112), inaugurando uma espécie de comércio sensorial, comércio de sensações visuais e cinéticas.

Assim, em culminância com as sensações intensas das metrópoles, o cinema surpreendeu tanto na forma quanto no conteúdo, pois o cinema foi o veículo que, através de sua técnica, transmitiu a velocidade, a simultaneidade e a superabundância visual e de choque que representavam a vida moderna, como ressalta a observação de Walter Benjamin citada por Singer:

[o cinema] corresponde a mudanças profundas no aparelho aperceptível – mudanças que são experimentadas, em uma escala individual, pelo homem na rua, no tráfego da cidade grande e, em uma escala histórica, por qualquer cidadão dos dias de hoje. (BENJAMIN, 1985, p. 250 *apud* SINGER, 2004, p. 115).

Ao renovar o aparelho sensorial do indivíduo, o cinema transformou-se na forma de arte que melhor acompanha e representa a vida que o homem moderno teve que enfrentar. Portanto, a evolução técnica do cinema também provocou a evolução da percepção dos espectadores de cinema que, orientados pelas “modalidades de fascinação predominantes nos primórdios do cinema, se alimentava de atrações como o poder mágico e ilusionista da reprodução cinematográfica” e “suas manipulações cinéticas e temporais” (HANSEN, 2012, p. 206).

Walter Benjamin (1987) afirma, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, que “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo em que seu modo de existência” (p. 169), deixando claro que, diante de um mundo em transformação, o homem moderno tem sua experiência estética e visual, assim como a percepção sensorial, transformadas, em consequência às mudanças ocasionadas pela vivência do homem moderno nos grandes centros urbanos⁹.

⁹ Nessa perspectiva Benjamin elege o cinema como a forma de arte que corresponde mais adequadamente ao homem moderno, precisamente porque afeta os homens em uma sensibilidade já transformada pelos cotidianos da vida moderna.

No entanto, tal transformação não se deu de forma tranquila entre os indivíduos, isto é, o homem viu-se dividido interiormente entre o fascínio e a repulsa pela ameaça de uma desindividualização e automatização. Apenas após esse momento seguiu-se uma inevitável aceitação progressiva e o entendimento de que tais transformações modificariam profundamente a sensibilidade do homem moderno e, conseqüentemente, suas relações com o mundo e com a arte.

Assim, seduzido pelo espetáculo do novo real que as grandes cidades, em processo de industrialização, oferecem à sua sensibilidade, o homem tem a reorganização da experiência mediada primordialmente pelo campo da recepção cinematográfica. Isto é, há uma transformação da percepção humana pelo cinema e sua capacidade como veículo de experiência. Essa reorganização, reestruturação ou adaptação a uma nova percepção, que “se mascara de modernidade” (HANSEN, 2012, p. 214), manifesta-se, sobretudo, em termos espaciotemporais.

Graças à câmera, o cinema ampliou a percepção de mundo do homem moderno, isto é, ampliou a visão sobre as representações que regem o nosso cotidiano. O homem que passa a ver o mundo pelas lentes da câmera tem sua percepção alterada no que concerne à experiência visual. Conseqüentemente, a produção artística, fruto do subconsciente humano, passa a ser visivelmente marcada por essa mudança.

As técnicas “como o *close-up*, o intervalo temporal e a fotografia em câmera lenta, e acima de tudo a montagem, modificaram nossa percepção do mundo visual” (HANSEN, 2012, p. 233):

Aqui intervêm a câmera e seus acessórios, subindo e descendo, cortes e closes, sequências longas ou rápidas, ampliações e reduções. Ela nos abre pela primeira vez o inconsciente óptico, do mesmo modo que a psicanálise nos revelou a experiência do inconsciente pulsional. (BENJAMIN, 2012, p. 28)

Logo, a experiência cotidiana do cinema, que nos deixa “ver” o mundo a partir da superfície da tela – espécie de órgão protético – não só duplica a percepção cognitiva humana, mas também transforma sua natureza. Isso porque com as relações de espaço e tempo e as técnicas do cinema, a percepção humana se liberta do mundo em que esteve condicionada e se sujeita à “condensação temporal e espacial extrema” que a mantém “em suspenso, flutuando em uma sequência de dimensões aparentemente autônomas” (BUCK-MORSS, 2009, p. 13-15).

O cinema, ao utilizar aparelhos capazes de penetrar o âmago da realidade, expande o mundo dos objetos dos quais tomamos conhecimento, tanto no campo visual, como sensorial,

aprofundando a percepção humana. É por esse motivo que, para Benjamin (1987), a câmera nos abre pela primeira vez a experiência do inconsciente ótico. Afinal, a natureza que fala à câmera é diversa da que fala aos olhos, principalmente porque substitui o espaço onde o homem age conscientemente por outro, onde sua ação é inconsciente: “muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos” (BENJAMIN, 1987, p. 190).

Ao oferecer uma nova sensibilidade que se configurada pelo mundo moderno, o cinema, com suas mudanças bruscas de imagens, interrompe a associação de ideias do espectador e o bombardeia com fragmentos narrativos, como uma sequência de *choque*, experiência que nasceu com a agitação da vida moderna e foi absorvida pela linguagem do cinema:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1987, p. 174).

Como já fora dito, essa transformação afetou não somente a vida cotidiana do homem das grandes cidades, que se viu quase obrigado a adaptar-se ao caos urbano, mas a sua relação com as formas de representação artística, onde se refletiram as marcas da experiência moderna de sensações múltiplas e significados incontroláveis de um estilo fragmentado e descontínuo tal qual a natureza da percepção moderna.

Expressando a experiência de choque – segundo o conceito de Walter Benjamin, “sensações efêmeras acentuadas que atingem o sujeito moderno com grande intensidade” (CHARNEY, 2004, p. 323) – o cinema tornou-se a forma de arte definidora da experiência temporal da modernidade, isto é, a experiência do instante, da fugacidade e da fragmentação. Não é por acaso que Jean Epstein concebia o filme como uma “cadeia de momentos, uma colagem de fragmentos que produzia não um fluxo uniforme de atenção, mas altos e baixos repentinos e imprevisíveis” (CHARNEY, 2004, p. 324).

A movimentação acelerada no espaço e no tempo também criou um ambiente de fluxo, efemeridade e deslocamento que encontrou no cinema seu lugar definitivo. A união entre espaço-tempo descobriu seu lugar no cinema, afinal a essência da sétima arte surgiu justamente da capacidade de movimento e mudança no espaço e no tempo, de modo que, chegou-se à conclusão máxima de que o cinema é, acima de tudo, movimento. O cinema não aceita estagnação, seja ela no tempo ou no espaço:

O hoje é um ontem, talvez velho, que faz entrar na porta dos fundos um amanhã, talvez longínquo. O presente é uma convenção incômoda. Em meio ao tempo, é uma exceção ao tempo. Ele escapa ao cronômetro. Você olha para o seu relógio; o presente estritamente falando não está mais lá, e estritamente falando ele está lá novamente, ele estará sempre lá, de uma meia-noite à próxima. Penso, portanto, existi. O eu futuro irrompe no eu passado; o presente é somente essa muda instantânea e incessante. O presente é somente um encontro. O cinema é a única arte que pode representar esse presente como ele é. (EPSTEIN, 1991, p. 179-180 *apud* CHARNEY, 2004, p. 326)

Como se vê, Epstein apresentou o presente como uma colisão entre passado e futuro e o cinema pôde refletir essa realidade temporal. Essa concepção tornou o passado uma categoria sempre atual, sempre presente, atualizando tudo o que possa vir a ser representado pela tela, afinal, se o presente é sempre um encontro, é com o passado, de forma mais concreta, que ele mantém um diálogo.

A arte moderna e, mais especificamente, o cinema, tornou-se um meio de recriar a experiência consciente, penetrando no caos que se instalara no âmago de cada indivíduo e o fazendo renascer para o mundo tal qual ele era. O curta-metragem dos irmãos Lumière, que resultou na primeira exposição pública do cinema e marcou seu nascimento, em 1895, na França, ao exibir um trem chegando a uma estação, causou espanto e desespero nos espectadores que acreditaram, num primeiro momento, que o trem sairia da tela e os atropelaria, recriando e provocando, de forma simulada, a experiência de choque que o espaço urbano impunha ao homem.

Isto é, o medo, a repulsa e o horror que a multidão da cidade grande sentia em um primeiro contato com a metrópole foram recriados pelo cinema. O movimento no espaço e no tempo, a simultaneidade, a velocidade e a captação do instante foram inseridos no filme, fazendo com que:

As desvantagens potenciais da modernidade se tornassem vantagens estéticas: choque, velocidade, e deslocamento tornaram-se montagem, e o esvaziamento da presença, na técnica do cinema, tornou-se o meio pelo qual o espectador pôde encontrar um lugar no movimento incessante do filme para a frente (CHARNEY, 2004, p. 331).

É nesse sentido que o cinema transforma a experiência no espaço urbano em criação artística: “acima de tudo, foi essa a forma de experiência em movimento que ligou a experiência do cinema à da vida diária na modernidade” (CHARNEY, 2004, p. 332). É dessa experiência que a vanguarda modernista, “atraída pela intensidade das emoções da

modernidade”, se apossa do cinema como um “emblema da descontinuidade e da velocidade modernas” (SINGER, 2004, p. 115):

A ascensão cultural do cinema, iniciada a partir do momento em que deixa de ser simples diversão popular para ser “sétima arte”, “pintura da luz”, “sinfonia visual”, deve-se principalmente a estetas que, vinculados à defesa da modernidade, promovem a sua entrada nos domínios da história da arte. Eram, esses críticos e teóricos, “amigos da sétima arte para elogiar o moderno” e eram “modernos através do culto à sétima arte” (CUNHA, 2011, p. 73).

De acordo com Cunha (2011) a França dos anos vinte foi responsável por sedimentar a crítica cinematográfica, formulando conceitos e teorias que se desenvolveram e proliferaram em outros países, incluindo o Brasil. O autor ressalta a importância da revista francesa *L'Esprit Nouveau*, revista de estética, de 1920, que em seu número de estreia já anunciava que desconsiderando, sem hesitações, os quadros tradicionais, “anexaria todos os domínios onde se revelassem tendências que tivessem importância considerável na vida moderna” (CUNHA, 2011, p. 73), entre esses domínios estava o cinema.

A revista e seus postulados teóricos, assim como alguns autores franceses, exerceram importante influência sobre o projeto estético-ideológico da Semana de Arte Moderna, em 1922, e do modernismo brasileiro. É dessa revista, por exemplo, que Mário de Andrade retirou a maior parte de suas teorias poéticas. O “Prefácio Interessantíssimo” de *Pauliceia Desvairada* (1922), e sua ampliação, “A Escrava que não é Isaura” (1925), já revelavam essa influência na medida em que sedimentam ideias futuristas e expressionistas, fazem alusão à fórmula da poesia somática de Paul Dermée, citam Jean Epstein, ligado ao grupo de *L'Esprit Nouveau*, e Blaise Cendrars: “o programa da revista tinha por fim estabelecer as bases teóricas para uma arte de rigor, de clareza e de equilíbrio, que se ajustasse à experiência cultural da época” (NUNES, 2002, p.45).

Acerca da influência do cinema sobre a literatura, é Jean Epstein, cineasta, crítico de cinema e romancista francês, que, em 1921, no capítulo “La Poésie d’Aujourd’hui, un Nouvel État d’ Intelligence”, do texto *Le Cinéma et les Lettres Modernes*, tratará do tema de forma específica, sistemática e aprofundando as ideias que já vinha aparecendo em textos de outros teóricos do cinema até aquela época, teorizando assim sobre a nova poesia e as características do cinema.

Epstein acreditava que entre a literatura moderna e o cinema existia um sistema de trocas e que, para se sustentarem mutuamente, ambos deviam sobrepor suas estéticas. Ao estabelecer comparações entre as duas estéticas, o francês chegou a observar identidades entre elas: “sucessão rápida de detalhes, sugestão, gesto incompleto, ausência de sentimentalismo e rapidez de raciocínio” (EPSTEIN, 1974 apud CUNHA, 2011, P.82).

Atribui a esta última característica a importância de ser a principal aproximação entre a literatura moderna e o cinema, inferindo-se que tal característica corresponde ao pouco tempo que o espectador de cinema e o leitor de literatura têm para a interpretação. À sucessão rápida de detalhes e à rapidez de raciocínio, que ele chama de “estética da sucessão, rapidez mental, sugestão e proximidade” (EPSTEIN, 1974 apud CUNHA, 2011, P.82), atribui-se o valor de simultaneidade. De modo que, citando Cunha:

A poesia moderna e o cinema assumem a posição privilegiada exatamente pela sua construção, embasada na rapidez de elementos sucessivos que, superpostos na percepção do leitor/espectador, produzem o efeito de simultaneidade. (CUNHA, 2011, p. 84)

Blaise Cendrars, novelista, poeta e vanguardista francês, também levou para sua obra literária elementos da técnica narrativa do cinema. Como modernista, buscou retratar em sua obra as circunstâncias da vida de sua época, isto é, da vida moderna. Logo, sendo moderno o culto à sétima arte, Cendrars transportou para sua literatura a montagem rápida, a simultaneidade e o ritmo veloz, características próprias do cinema. A poesia de Blaise é cinematográfica porque elimina os elementos estáticos do texto, em alguns a pontuação também é suprimida com a intenção de apontar para o corte na montagem das imagens literárias, construção do ritmo poético.

Segundo Cunha (2011) é Cendrars quem inaugura, na poesia, o simultaneísmo, com *Prose du Transsibérien* e *La Petite Jehanne de France*, de 1913. O texto em questão, rimado e ritmado, e em uma espécie de expressionismo bruto, registra simultaneidades e coincidências, como se estivesse dentro de um trem em movimento e, de um ponto de vista móvel, o autor utilizasse uma câmera cinematográfica correndo paralelamente ao “real”. Tempos depois, tendo a oportunidade de colocar em imagens cinematográficas suas ideias em movimento, Cendrars leva adiante “a discussão sobre a ‘era da velocidade’ e a valorização da técnica e da montagem no cinema pelas outras artes” (CUNHA, 2011, p. 90).

A obra do francês repercutiu não apenas na Europa. No Brasil o grupo modernista teve conhecimento de seus estudos através de Oswald de Andrade, que esteve com Cendrars em

Paris, e de Mário de Andrade, leitor e autor de resenhas de alguns de seus livros, de onde, aliás, além das teorias de *L'Esprit Nouveau*, vieram muitas outras influências.

“Após as experiências europeias do Futurismo e do Expressionismo, a França se tornou a principal sede do *cinéma d'avant-garde*” (CUNHA, 2011, p.94) e, diferentemente do que ocorreu no Brasil, os criadores do Modernismo francês envolveram-se com o cinema tanto no nível da reflexão crítica sobre a sétima arte, como nova estética, quanto no campo de sua experimentação, isto é, com cineastas aventurando-se no fazer literário e escritores no fazer fílmico, e, principalmente, na teorização sobre as relações entre as duas artes:

Dessa intensa e fértil atividade só chegam reflexos ao Brasil [...] através principalmente da atitude visionária e aberta de Mário de Andrade, que concentra o pensamento moderno da reflexão sobre o cinema como “a criação artística mais representativa” de sua época. (CUNHA, 2011, p.95)

É na revista modernista brasileira *Klaxon*, de maio de 1922, em seu texto-manifesto de inauguração, no segmento intitulado “Estética”, assinado por Mário de Andrade, que se atribui ao cinema, de forma explícita, a importância de *topos* ou emblema representativo da modernidade, representativo do ideário modernista, ao afirmar que “a cinematografia é a criação mais representativa de nossa época” e que seria preciso, então, “observar-lhe a lição”:

Em *Klaxon* (1922), a primeira publicação modernista, [...], a estética já é a linha da renovação orientada no sentido da atualidade, sob o foco do cinematógrafo e da psicologia experimental: uma soma de vivências da época, uma articulação de indícios ou pistas para a reforma do entendimento artístico, levada a cabo pelas correntes europeias [...]. (NUNES, 2002, p. 40)

É pela Revista *Klaxon*, que visa a vida presente na busca de ser atual, de obedecer à atualidade e defender o lirismo como produtor da obra de arte moderna, que a produção intelectual modernista começa a entrar em consonância com o progresso. É esta a revista que valoriza o cinematógrafo, que sabe que ele existe e que dele tira lições.

1.2. A poesia de Carlos Drummond de Andrade e o cinema

A modernidade literária, atenta às novas condições de vida moderna, isto é, às condições de uma civilização industrial e tecnológica – com a velocidade, a rapidez dos deslocamentos espaciais e a aceleração temporal – viu-se seduzida pela possibilidade de

renovação estética que as vanguardas e os modernistas tanto buscavam em suas tentativas de romper com os moldes tradicionalistas e acadêmicos que dominavam a escrita literária até o fim do século XIX, quando as grandes metrópoles atingem o auge da aglomeração populacional e do avanço tecno-industrial, estendendo ao século XX as promessas de renovação da estética literária.

Foi então que a poética “adaptou a sensibilidade e a inteligência aos novos dados da ambiência da civilização industrial” (ÁVILA, 2002, p. 47-48): elegendo o cinema como arte representativa da modernidade, os modernistas acreditavam que a estética renovadora do cinema poderia atualizar as outras artes. A “libertação” permitida pelo cinema, cuja estética se coloca contra as ideias tradicionais da vida e da criação artística, inaugurou uma nova forma de olhar que abalou significativamente a estrutura da experiência perceptiva humana e, conseqüentemente, a tradição artística, permitindo que o homem “empreendesse notáveis viagens exploratórias, as quais, sem que nós percebêssemos influenciaram todas as artes próximas, talvez até mesmo nossa conduta pessoal” (CARRIERE, 1995, p. 34).

Dado dessa nova ambiência da civilização, “signo do tempo presente”, o cinema representou um novo paradigma no campo das artes. Na literatura, a montagem, o enquadramento, a impressão de movimento, a prolongação do passado no presente, como forma de temporalidade fílmica, aspectos próprios da linguagem cinematográfica, cada um a seu modo, estenderam-se ao texto verbal para representar esteticamente a configuração de uma nova poética que se mostrava em consonância com os efeitos de sua época – em suma, o dinamismo trazido pela linguagem do cinema.

No entanto, não apenas a linguagem cinematográfica passou a influir na moderna forma do fazer literário. A experiência no cinema, isto é, o hábito moderno de frequentar as salas de cinema, de assistir aos filmes, de conhecer seus heróis, mitos, as divas do cinema, os astros, os grandes diretores, entre outras, marcaram significativamente a experiência subjetiva do homem moderno, afinal o cinema surgia como uma arte completamente nova – ainda que tenha se apropriado de aspectos de outras artes – e impunha ao homem uma série de experiências também novas.

Assim, a poesia moderna muitas vezes se apresentou como uma espécie de prótese do cinema, como uma arte na qual o fluxo de imagens realiza um papel decisivo e onde se revela o entrelaçamento entre o lirismo típico do discurso poético e a narratividade comum à linguagem cinematográfica. De modo que, inscrita no contexto da modernidade, a poesia moderna passa a ser, também, uma arte marcada pela proliferação da imagem – a relação entre as imagens e seu poder evocativo – e pela montagem.

Dentre os poetas modernistas brasileiros ou oriundos do modernismo brasileiro, Carlos Drummond de Andrade soube se movimentar bem à vontade diante dessa poesia, registrando sua relação com o cinema em sua obra literária em verso e em prosa. “O amor consistente e persistente do poeta pela nova arte do século XX se consubstancia em alusões recorrentes ao longo de sua obra” (CORREIA, 2015, p. 77), colocando o cinema no centro da experiência moderna vivenciada pelo homem da metrópole e que tem tal experiência refletida na criação literária:

O poeta frequenta as salas de cinema, identifica-se com os atores e heróis, o imaginário cinematográfico do autor impressiona a memória lírica do poeta, perpassando a sua poética ao longo de mais de sessenta anos. (CUNHA, 2007, p. 120)

As relações de interlocução e intertextualidade entre a poesia drummondiana e o cinema se dão de distintas formas, no entanto, sempre atribuindo ao cinema um tratamento literário: poetizando sua experiência de *habitué* das salas de cinema em diversas fases de sua vida, aproximando o vivido ao poetizado; transpondo as técnicas discursivas do cinema para o discurso poético, numa forma de experimentação e renovação da linguagem literária; e recuperando cenas de filmes e situações vividas por personagens fílmicos, num diálogo que interfere na criação do sujeito poético drummondiano.

A presença do cinema na poesia de Drummond, desde *Alguma poesia* (1930), demonstra o interesse que o poeta e sua geração, entusiastas da sétima arte, desenvolveram pelo cinema desde muito cedo e, acima de tudo, revela sua formação poética por meio do cinema, ele que, mais do que um espectador comum, foi um cinemeiro:

O forte imaginário cinematográfico de Drummond determinou a poética que colocou em cena um homem partido e repartido em fotogramas provisórios, com os quais ele montou sequências fílmicas que, ao mesmo tempo em que recuperavam sua meninice nos cinemas provincianos de Minas, instalavam-no na modernidade da metrópole. Seja como espectador de um filme calado em preto-e-branco, seja como leitor de um filme falado em cores, o cinemeiro Carlos sempre se fez contemporâneo da fabulação de luz e sombra que iluminou, permanentemente, a criação de uma obra que pensou o universo enquadrado pelas imagens fragmentadas que a sala escura lhe proporcionava. Drummond elegeu o texto fílmico como interlocutor privilegiado de seu texto verbal, num exercício de fértil intertextualidade estética (CUNHA, 2007, p. 111).

Pela frequência com que surgem nos versos de Drummond, as alusões ao cinema acabaram por transformá-lo em *topos* recorrente de sua obra poética. Em muitos dos poemas, é como se acompanhássemos o poeta ao cinema e com ele assistíssemos, no Cinema Pathé, no

Cinema Odeon, no Cinema Floresta, no Cine Comércio, ou outro cinema da capital mineira citado por ele ao longo de sua obra, uma sessão de cinema com filmes de David Griffith, Max Linder e Charlie Chaplin, ou admirássemos com ele a beleza de Greta Garbo, Joan Crawford, ou outra das muitas namoradinhas do poeta-cinemeiro, como vimos em “Retrolâmpago do amor visual”, de *Discurso de primavera e algumas sombras* (1977), onde o poeta, além de evocar o nome de mais de cem dessas atrizes, declara sua paixão pelo cinema:

Em frente da tela
branca para os outros,
para mim repleta de signos
tão indestrutíveis
que nem meu cansaço
de velho olhador
logra dissipá-los,
sem timbre nostálgico,
atual e sempre,
mantenho a leitura
deste sentimento
de amor visual
(ANDRADE, 1983, p. 790)

Em outros poemas, como “Sabará”, de *Alguma poesia*, o cinema é encarado como índice da modernidade, como símbolo do tempo presente na cidade mineira, como indicador das mudanças ocorridas nas grandes cidades e do expressivo boom industrial e tecnológico que marcou o início do século XX:

O presente vem de mansinho
de repente dá um salto:
cartaz de cinema com fita americana.
(ANDRADE, 2014, p. 17, v. 1)

Essa alusão ao cinema, no entanto, é marcada por um estado melancólico do poeta que lembra a cidade de seu passado, colonial, sem trens, sem pontes de ferro. Assim, algumas alusões que faz ao cinema como emblema da vida moderna, como substitutivo de um passado colonial tão familiar, tão seu, aparecem divididas entre o sentimento de fascínio e o de angústia de quem, como é o caso de Drummond, cresceu em cidade pequena e em meio à vida rural:

O ritmo da vida moderna, a velocidade com a qual as coisas se movem hoje, a força e a energia com que tudo é feito angustiam o homem de compleição arcaica, e essa angústia é a medida do desequilíbrio ente suas pulsações e as pulsações do tempo (GASSET, 1932, p. 31 apud SINGER, 2004, p. 119).

A angústia, o desequilíbrio *gauche* em relação ao tempo e a voz melancólica que faz o movimento de retorno ao passado rural, são vistos em “Explicação”, também de *Alguma poesia*, onde o poeta expressa, juntamente com a utilização do *topos* do cinema, a “sen-si-bi-li-da-de” de ser filho de fazendeiro:

Estou no cinema vendo fita de Hoot Gibson,
de repente ouço a voz de uma viola...
saio desanimado.
(ANDRADE, 2014, p. 47, v. 1)

A viola, da qual o poeta diz ouvir a “voz”, não pertence ao espaço do filme – nessa época, entre 1925 e 1930, período provável da escrita dos poemas de *Alguma poesia*, os filmes eram mudos – mas ao espaço interior do poeta que, por sua vez, remete-o para outro eixo de seu conflito emocional e espacial: o do interior de Minas, o de Itabira, o da província, que sempre esteve presente na obra e no coração do poeta: “uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração” (“América”, *A rosa do povo*, 1945).

Outros poemas, como os de *Boitempo III*, em que o poeta registra poeticamente algumas experiências no cinema, se diferenciam da perspectiva de “Sabará” e “Explicação”, pois se vê um debruçar-se sobre o passado, num diálogo com suas origens, livre de melancolia, de angústia. É então que Drummond poetiza sua experiência de *habitué* das salas de cinema em diversas fases de sua vida, aproximando o documento do vivido à criação poética¹⁰, como em “A difícil escolha”:

É tão farto o cardápio, que vacilo:
Não posso ir a todos os cinemas,
e é só uma noite cada filme.
Meu Deus, ajudai-me neste passo:
Vejo a Bertini? Vejo a Menichelli?
(ANDRADE, 2014, p. 301, v. 3)

Registro do humor e da ironia drummondianos, a poetização da experiência no cinema surge marcada pela verve própria do período inicial do modernismo, não a que se refere aos poemas-piada, mas aquela em que o poeta galhofeiro atribui um tratamento dessacralizante ao objeto ao qual se refere, como na irônica apóstrofe a Deus: “Meu Deus, porque me

¹⁰ Nos volumes de *Boitempo* o poeta traça uma autobiografia poética que remete não apenas a sua vida, suas origens e sua formação literária, assim como à produção poética interior, mas a um espaço criado pela poesia, de modo que, os poemas situam-se entre o vivido e o inventado: “aquilo que revelo/ e o mais que segue oculto em vítreos alçapões/ são notícias humanas,/ simples estar-no-mundo,/ e brincos de palavra,/ um não-estar-estando,/ mas de tal jeito urdidos/ o jogo e a confissão/ que nem distingo eu mesmo/ o vivido e o inventado” (“Poema-orelha”, *A vida passada a limpo*, 1959).

abandonaste/ se sabias que eu não era Deus/ se sabias que eu era fraco” (“Poema de sete faces”, *Alguma poesia*, 1930).

No caso do poema de *Boitempo*, o poeta rebela-se contra a censura da época que, vinda de autoridades locais, como a Igreja e os exibidores de filmes, restringiam as fitas em que as musas do cinema eram acusadas de atentar contra a moral e os bons modos das tradicionalíssimas cidades de Minas Gerais. A poetização de experiências como essa é marcada, nos poemas de *Boitempo*, por certa “leveza” de tom, por um gesto mais brincalhão, cômico, ainda que a ironia da poesia drummondiana não seja, de fato, leve. Mas, se comparados à densidade que marca a produção poética anterior, pode-se dizer que os poemas de *Boitempo* inscrevem-se fora de amarras psicológicas e sentimentais comuns à poesia de Drummond.

É nessa perspectiva de tom que o poeta irá recuperar uma série de momentos passados por meio de imagens-lembranças, noutra forma de dialogar com o cinema e com a imagem cinematográfica. O diálogo ao nível da imagem¹¹ ou da experimentação de novas técnicas discursivas é menos evidente por exigir abordagens que envolvem mais instrumentos conceituais, vindos não apenas dos campos teóricos específicos de cada uma dessas artes, poesia e cinema, mas também da área específica dos estudos entre essas artes.

Em *Boitempo*, a imagem será abordada em seu aspecto temporal, ressaltando sua capacidade de atualizar, de estender o passado ao presente. Recorremos, então, à noção bergsoniana de imagem-lembrança, onde “o passado dura, sobrevive ao presente que ele foi, e por isso róí o porvir, debruçando-se sobre ele” (ANDRADE, 2012, p. 6), o que dialoga diretamente com o movimento que Drummond realiza em *Boitempo*, como está dito em “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.

¹¹ Utilizamos o conceito de imagem de Henri Bergson, segundo esclarecimento de Gilles Deleuze (1981): “a imagem é o que aparece. A filosofia sempre tem dito “o que aparece é o fenômeno”. O fenômeno, a imagem é o que aparece. Bergson nos diz então, que o que aparece está em movimento” (p. 5). A noção de movimento também é baseada no que diz Deleuze (1981): “é em si mesma que a imagem é movimento e em si mesmo que o movimento é imagem. A verdadeira unidade da experiência é a imagem movimento” (p. 4).

Está filmando
seu depois.
(ANDRADE, 2014, p. 9, v.3)

Testemunhas não só do presente que elas foram, mas de outros presentes que elas ainda podem vir a ser (em um tempo futuro, um depois, um porvir), essas imagens do passado se atualizam, ou se fixam, nos poemas de *Boitempo*, no exato momento em que são escolhidas para servir ao presente, no exato momento em que o poeta sai para vê-las, ou seja, quando se forma a percepção do presente.

Esse trabalho de reconstituição, de evocação de lembranças que se estendem do passado ao presente, passando da lembrança pura à imagem-lembrança, só é possível por meio do processo de atualização da lembrança em imagem, afinal, “uma lembrança, à medida que se atualiza, sem dúvida tende a viver numa imagem” (BERGSON, 1999, p. 158). Assim, situando-se num passado ontológico, o poeta realiza a evocação e a reconstituição de imagens de um real-anterior que se atualiza e se transforma em imagem-lembrança:

Trata-se, em tudo isso, da adaptação do passado ao presente, da utilização do passado em função do presente - daquilo que Bergson chama de "atenção à vida". O primeiro momento assegura *um ponto de encontro do passado com o presente*: literalmente, o passado dirige-se ao presente para encontrar um ponto de contato (ou de contração) com ele. O segundo momento *assegura uma transposição, uma tradução, uma expansão do passado no presente*: as imagens lembranças restituem no presente as distinções do passado, pelo menos as que são úteis. O terceiro momento, a atitude dinâmica do corpo, *assegura a harmonia dos dois momentos precedentes*, corrigindo um pelo outro e levando-os ao seu termo (DELEUZE, 1999, p. 56).

Essa progressão, do encontro à tradução e à harmonia das naturezas distintas do tempo passado e presente, como sugere Deleuze (1999), dá origem à imagem-lembrança que, ao unir-se com a noção de movimento, assemelha-se à imagem cinematográfica, a qual associamos as imagens que o poeta apreende através da atualização das lembranças, como se vê em “Passado presente”, de *Boitempo III*:

Ah, nunca pensei que o passado existisse
assim tocável, a mexer-se.
Existe. E fala baixo. Daqui a pouco
toma o trem da Central, rumo ao silêncio.
(ANDRADE, 2014, p. 320, v. 3)

Nesses versos, como em muitos outros da série *Boitempo*, descobre-se uma temporalidade presente no tratamento das lembranças do passado, tal como percebemos a imagem cinematográfica exibidas nas telas, elemento básico da linguagem cinematográfica

enquanto fator de construção da narrativa e responsável pela produção da realidade por meio de uma aparelhagem técnica e, também, pela busca de expressar o sentido desejado pelo realizador do filme.

Em *Boitempo*, o poeta não trabalha com aparelhos técnicos ou “equipamentos eletrônicos”, no entanto, está filmando o passado transposto para o futuro, isto é, confundindo, expandindo a percepção do passado à percepção do presente. De modo que a imagem se torna uma (re) construção do real-anterior, afinal, está sempre no presente da percepção e da consciência do poeta, tal qual a imagem cinematográfica se mostra atual à percepção do espectador.

Assim, a memória, a invocação de lembranças e a apreensão delas, isto é, a forma como elas se revelam ao poeta, através de imagens, fazem de *Boitempo* um livro onde a escrita poética de Carlos Drummond de Andrade se aproxima da imagem cinematográfica e faz com que os poemas se aproximem do âmbito do visível, em consonância com a obsessão visual que a poesia drummondiana demonstra desde os poemas iniciais. Vale a pena ressaltar que a memória, ainda que tenha sido atualizada pelo discurso poético, ainda que tenha sido “resgatada” do passado ao presente, permanece virtual, em nível poético e imagético:

[...] continua em estado virtual; dispomo-nos assim apenas a recebê-la adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela (lembrança) passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenham e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção (BERGSON, 1999, p. 156).

Nesse sentido, vemos que o poeta demonstrou uma leitura de mundo transfigurada pelas imagens em movimento de seu *écran* particular. Em poemas de *Alguma poesia*, acompanhamos o olhar do poeta através dos enquadramentos do real-imaginário que nos fez ver por meio do código verbal. Transformando e registrando o olhar sobre o mundo em poemas, como no cinema, a câmera grava em imagens definitivas, infinitas, a percepção da realidade.

Nesses poemas, outros aspectos cinematográficos são utilizados, como a montagem, a escolha de planos, o enquadramento, e a impressão de movimento. Como observou Marlene de Castro Correia (2010), “signo do “tempo presente”, o cinema irrompe no texto [...] em discurso acessível mas sugestivo da especialidade da narrativa filmográfica e sua técnica de montagem” (p. 18).

Tal transposição de discurso, no uso da linguagem cinematográfica e fílmica, em poemas que se apresentam como que filmados ou fotografados por uma câmera, que na

verdade é nada mais que o olhar humano, o olhar do eu poético que capta as imagens cotidianas e as transforma em um filme poético, ou poema cinematográfico, é decorrente da subconsciente adaptação às técnicas empreendidas pelo cinema e que constituem o todo fílmico. Transformando o leitor de poemas em espectador de cenas que, recriadas pela linguagem literária, transformam-se em verdadeiras fitas. Assim, a leitura do texto deve estar mais próxima possível das circunstâncias de sua criação.

É o caso das alusões às cenas de filmes, aos personagens e às narrativas fílmicas que, de alguma forma, transformaram-se não apenas em vertente consequente para a práxis poética, mas, e com maior frequência, em aspectos que acabaram auxiliando na construção do sujeito poético da poesia drummondiana e, ainda, na elaboração de disfarces ou personagens poéticos. Vê-se, então, o poder que o cinema teve no momento de criação poética, um deles: Carlito.

É possível rastrear em seu canto a adoção de uma postura criadora do personagem poético chapliniano. No universo lírico do poeta, a identificação do eu poético com a imagem do personagem Carlito proporciona ao poeta o exercício de um humor que, mais próximo da ironia do que da alegria descompromissada, permite ao poeta o gesto previsível e ao mesmo tempo inusitado no enfrentamento com o mundo prosaico que o rodeia. Além disso, o engajamento social de que suas obras são exemplo faz desse encontro um momento único na poesia de Drummond.

Poetas desengonçados, líricos, palhaços, irônicos, a quem um entendimento mútuo permite trocarem os disfarces e seguirem por uma “estrada de pó e esperança”: a estrada da condição humana que o poeta fílmico e o poeta literário percorrem em caminhadas paralelas.

Assim, o cinema, em suas várias facetas, integra o discurso da poesia drummondiana e imprime nela o selo da modernidade, não apenas por ser o cinema um emblema moderno, como escreveu Mário de Andrade no “Prefácio Interessantíssimo”, de *Pauliceia Desvairada* (1922), primeiro livro de poesia do modernismo brasileiro:

Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida actual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras frequentam-me o livro não é porquê pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser. (1972, p.28-29)

Mas principalmente porque o cinema fez parte da formação pessoal e literária de Carlos Drummond de Andrade, desde a infância até a vida adulta, transformando a

experiência no/com o cinema, introjetada na vida psíquica do poeta moderno, em referências, em transposições, em culto, em amor, em suma, em experiência literária.

2. “SESSÃO DE CINEMA”: O SENTIMENTO DE AMOR VISUAL

Em frente da tela/ branca para os outros,/ para mim repleta de
signos/ tão indestrutíveis/ que nem meu cansaço/ de velho
olhador/ logra dissipá-los,/ sem timbre nostálgico,/ atual e
sempre,/ mantenho a leitura/ deste sentimento/ de amor visual.
(Carlos Drummond de Andrade)¹²

A obra poética de Carlos Drummond de Andrade dialoga constantemente com o visual, aspecto adquirido através de sua incansável luta com a linguagem e do “sentimento de amor visual” (ANDRADE, 1983, p. 790), que estimula a criação poética e revela, entre outras coisas, umas das marcas – e também uma das paixões do poeta – da poesia drummondiana: sua “indissolúvel relação amorosa com o cinema” (CORREIA, 2010, p. 20).

Como se lê na citação acima, o cinema – entre outras artes que prezam, sobretudo, pelo caráter visual, imagético – fascinou o poeta de uma forma particular, forma pela qual só esta arte é capaz: pelo poder de projetar imagens em movimento. Assim, desde o primeiro contato de Drummond com o cinema, em 1911, com a abertura do primeiro cinema de Itabira¹³, o poeta viu-se seduzido pela magia da sétima arte:

C.D.A. amava o cinema. E, talvez, de maneira única entre os da sua geração. Nascido em 1902, sete anos depois que as primeiras imagens foram projetadas sobre uma tela em Paris. Sua infância aconteceu durante a infância do cinema, quando a sétima arte não possuía ainda uma estrutura industrial, e era visto como mera curiosidade tecnológica. A adolescência do poeta aconteceu também junto com a adolescência do cinema, quando este não era ainda considerado arte, mas um simples entretenimento para as classes menos abastadas. C.D.A. se tornou adulto nos anos 20, período em que a genialidade de Murnau, Lang ou Eisenstein consolidava finalmente o lado estético dos filmes, e que a indústria dominava a produção e criava um fenômeno sócio-cultural-econômico (GALDINO, 1991, p. 14-15).

Marlene de Castro Correia (2015) observa que, dos poetas modernistas ou oriundos do modernismo, Drummond é o responsável pelo maior número de alusões ao cinema, tornando-o *topos* recorrente em sua obra. Ou seja, o fascínio que o cinema despertou em Drummond, aliado ao “sentimento de amor visual” – que surge no poeta desde a infância, com as

¹² ANDRADE, 1983, p. 790.

¹³ Em *Tempo, vida, poesia* (1987), o poeta conta da abertura, em 1911, do primeiro cinema de Itabira, pelo farmacêutico Eurico Camilo: “só quem assistiu à infância do cinema no Brasil pode avaliar o que era essa magia dominical das fitas francesas e italianas, sonho da semana inteira” (p. 16).

ilustrações de seus livros, e, posteriormente, com as artes plásticas, a fotografia e, finalmente, o cinema – tornou-se vertente conseqüente para sua práxis poética.

Com base no exposto acima, o presente capítulo propõe a leitura de poemas selecionados da obra drummondiana com o objetivo de tornar clara algumas formas de referência ao cinema em sua poesia. Desse modo, dividido em três partes, este capítulo busca evidenciar alguns modos de referência ao cinema – considerando tanto a experiência do poeta enquanto frequentador de salas de cinema e a posterior poetização dessas experiências, quanto o trabalho de transposição de aspectos da linguagem cinematográfica para a linguagem poético-literária verbal.

Assim, no primeiro momento, este capítulo investiga, a partir de poemas que nasceram da poetização de experiências de Drummond enquanto espectador de cinema, algumas faces do personagem poético, Carlos, como a face anarquista, a crítica, entre outras. Ao mesmo tempo, traça um perfil para o poeta espectador, num recorte de tempo que se estende do período do colégio interno, no Rio de Janeiro, entre os anos de 1918 e 1919, até o momento em que se muda para esta cidade, em 1934, e tece uma reflexão sobre o cinema da época, em Minas Gerais. Para tal, selecionaram-se os seguintes poemas, da coletânea de *Boitempo III – Esquecer para lembrar* (1979): “Sessão de cinema”, “A difícil escolha”, “Rebelião”, “O grande filme”, “O lado de fora”, “Dificuldades do namoro” e “O fim das coisas”.¹⁴

No segundo momento deste capítulo voltamos à série *Boitempo* e seus poemas de teor memorialístico, para pensar a impressão imagética que marca a apreensão das lembranças, fixadas em poemas, e que também sugerem, além da relação com a imagem, a utilização de recursos específicos do cinema, em especial a atualização do tempo, que permanece sempre presente, e, como afirma Tarkovski, (2010), é o aspecto que torna uma imagem cinematográfica. Aqui, fez-se necessária a leitura e o estudo de poemas distribuídos entre os volumes da série, isto é, *Boitempo I* (1968), *Boitempo II - Menino Antigo* (1973) e *Boitempo III - Esquecer para lembrar* (1979): “Cisma”, “Bota”, “Banho de bacia”, “Memória prévia”, “O passado presente”, “Coleção de cacôs”, “(In) Memória”, “Documentário” e “Intimação”.¹⁵

No terceiro e último momento, passamos à leitura e análise de poemas que, na referência que fazem ao cinema, ressaltam seu *status* de arte moderna e irreverente, no

¹⁴ *Boitempo III – Esquecer para lembrar* é um livro de caráter memorialístico e contém o maior número de registros da ida ao cinema, mais especificamente, em duas seções: “Fria Friburgo” e “Mocidade solta”.

¹⁵ A razão para a escolha dos volumes de *Boitempo* para este estudo relaciona-se, primeiro, ao pouco espaço que a crítica deu aos poemas de *Boitempo*, ou seja, ao desejo de contribuir para uma fortuna crítica mais ampla da poesia drummondiana, e, segundo, por esses volumes possuírem um *corpus* interessante no que diz respeito à poetização de acontecimentos do cotidiano armazenados pela memória e sua atualização, isto é, o poder de estender essas lembranças ao momento presente, de modo que tanto os hábitos de um cinéfilo inveterado quanto à atualização do tempo, aspecto da imagem cinematográfica, acenderam a ideia do diálogo com a sétima arte.

diálogo fértil com o Modernismo brasileiro que, apesar de não ter tido Drummond como figura emblemática, o influenciou de forma latente em seus primeiros livros, a exemplo do experimentalismo estético que resultou, entre outras coisas, na transposição para o discurso verbal de características da linguagem cinematográfica tais como a montagem, o enquadramento, a impressão de movimento, entre outros. Os poemas abordados aqui pertencem ao livro de estreia de Drummond, *Alguma Poesia* (1930), livro que mais se nutriu da verve modernista: “Poema de sete faces”, “Lanterna mágica” (“Sabará”) e “Balada do amor através das idades”.¹⁶

2.1. Carlos vai ao cinema: o perfil do poeta-espectador em *Boitempo*

Em “Poesia e ficção na autobiografia”, de *Educação pela noite & outros ensaios*, Antonio Candido (1989) classifica os dois primeiros volumes da série *Boitempo* como autobiografias poéticas e ficcionais, dando a eles a possibilidade de serem lidos em “dupla entrada”, ou seja, tanto como documentos da memória, quanto como obras criativas, tendo como essência o fato de essa leitura ser realizada de forma simultânea e não alternativa.¹⁷

Nessa perspectiva deu-se a leitura de poemas de *Boitempo III*, onde uma série de poemas que se estendem da seção “Fria Friburgo” a “Mocidade Solta”¹⁸, além de retratarem experiências da ida do poeta ao cinema, revelam um Carlos cinemeiro nas fases adolescente e adulta, até o início da década de 30, e permitem traçar um perfil do poeta que vai ao cinema na Belo Horizonte do início do século XX.

Em *Tempo, vida, poesia* (1987), onde expõe algumas lembranças da vida literária, Drummond conta que durante o período em que esteve no colégio interno, em Nova Friburgo – Rio de Janeiro, aconteceram muitas festas durante o ano, com direito a comida de qualidade e programas como a “sessão músico-cinematográfica”. Em uma dessas festas o poeta teve a

¹⁶ A escolha por *Alguma Poesia* justifica-se por esse ser o livro de orientação estética que mais se aproxima da orientação modernista de 1922, no que diz respeito à renovação da linguagem, tanto pela referência ao tema cinema quanto pela transposição de aspectos da linguagem cinematográfica.

¹⁷ Publicado em 1987, *A educação pela noite & outros ensaios* reúne textos de palestras e artigos divulgados em circunstâncias diversas pelo crítico Antonio Candido. Em “Poesia e ficção na autobiografia”, um dos textos que compõem o livro, Candido comenta obras de escritores mineiros que podiam ser classificadas como autobiografias poéticas e ficcionais, entre 1968 e 1973, entre elas estão os dois primeiros volumes da série *Boitempo*, publicados em 1968 e 1973, respectivamente. O terceiro volume foi publicado em 1979 e, por isso, não foi incluído. Entendendo, no entanto, que este se encaixe na mesma perspectiva dos volumes anteriores, estendemos a ele a classificação dada por Candido aos primeiros volumes.

¹⁸ Essas sessões se referem ao período em que Drummond foi aluno interno no Colégio Anchieta da Companhia de Jesus, em Nova Friburgo, Rio de Janeiro, entre os anos 1918 e 1919, até ser expulso “como ‘anarquista’ teórico” (ANDRADE, 1987, p. 38) e retornar a Minas Gerais, indo morar com a família em Belo Horizonte, onde ficará até 1934, quando se muda, em definitivo, para o Rio de Janeiro.

oportunidade de assistir filmes naturais – ou documentários – como *Visita ao Jardim Zoológico de Paris*, filmes dramáticos, como *Martírio de Sto. Estevão* (ou seria *Martírio de São Sebastião?*¹⁹) e *O Berço Vazio*, e a comédia *Max Linder Asmático*, resultando dessa experiência o poema “Sessão de cinema”:

Não gostei do *Martírio de São Sebastião*.
 Pouco realista.
 Se caprichassem um tanto mais?...
 Prefiro mil vezes *Max Linder Asmático*.
 Ah, que não tarde a vir do Rio
 o anunciado *Catástrofe Justiceira*.
 Deve ser formidável.
 Repito baixinho:
Catástrofe Justiceira. Catástrofe.
 Que pensamento diabólico se insinua
 no gozo destas sílabas?
 Até agora só tivemos
 coisas como *O Berço Vazio*,
O Pequeno Proletário,
Visita ao Jardim Zoológico de Paris.
 Não me interessam documentários insípidos.
 Quero uma boa catástrofe bem proparoxítona,
 mesmo não justiceira. Mesmo injusta.
 Será que na sessão do mês que vem
 terei este prazer?
 (ANDRADE, 2014, p. 258, v. 3)

Recuperada pela memória e fixada em poesia, a experiência de “Sessão de cinema”, além de demonstrar a paixão pelo cinema, que se compreende na ânsia por mais filmes, por uma próxima sessão e por mostrar-se atento às condições do mercado cinematográfico e à circulação dos filmes nos grandes centros urbanos, como o Rio de Janeiro, permite revelar uma das faces do Carlos drummondiano: a face anarquista.

A preferência por filmes mais realistas, catastróficos, menos insípidos, nos quais terá prazer – o que, certamente, o colégio, conservador, rigoroso e disciplinador, não aprovaria – sugerem um Eu um tanto quanto desordeiro, que se opõe ao objetivo moral do colégio, portanto, de ordens hierarquicamente superiores, que exibem filmes que são vistos por ele como “insípidos”.

Em sua poesia, a face anarquista nem sempre aparece revestida de “pensamentos diabólicos”, na maioria das vezes apresenta-se juntamente ao lirismo crítico, isto é, como forma de questionamento, de filosofia, de protesto, de repensar crenças, valores e conceitos

¹⁹ Parece haver uma confusão na lembrança do nome do filme. No poema o poeta fala de *Martírio de São Sebastião*, enquanto em *Tempo, vida, poesia* (1987), encontramos referência ao *Martírio de Sto. Estevão*.

pré-determinados por uma sociedade injusta e excludente. É por meio dessa postura que os poemas permitem a reflexão sobre o mundo e, principalmente, sobre o estar no mundo.

Como observou Correia (2002), “a poesia equaciona-se como ação sobre o real” (p. 14), logo, em “Sessão de cinema”, o discurso galhofeiro, irônico e debochado, a crítica em relação às escolhas dos filmes pelo colégio e a preferência por filmes catastróficos são formas de ir contra os valores que o colégio, de orientação cristã, representa.

É seguindo essa mesma perspectiva que temos “A difícil escolha”, da sessão “Mocidade Solta” onde o espírito anárquico aparece de forma mais latente. Antes, porém, vejamos o que diz o também mineiro Pedro Nava (1903-1984), escritor e amigo de Drummond, ao escrever acerca da Belo Horizonte do início dos anos 20, onde era estudante de Medicina:

Uma cidade profundamente quieta e bem pensante, amava o soneto, deleitava-se com a ópera em temporada, acatava o Santo Ofício que censurava por sua conta os filmes, suas moças liam Ardel, Dely, a Bibliothèque de ma Fille, a Collection Rose, não conversavam com rapazes e faziam que acreditavam que as crianças pousavam nas hortas entre os pés de couve, raminhos de salsa, serralha, bortalha e talos de taioba (NAVA, 1985, p. 179 apud GALDINO, 1991, p. 12)

Inserido nesse contexto, acatar o “Santo Ofício” foi o que o poeta não fez. Em “A difícil escolha”, a ironia crítica e o humor do poeta-cinemero, “dos mais expostos à galhofa”, zombam da classificação dos filmes pela “Liga pela Moralidade”, criada em Belo Horizonte, em 1919. O poema surge como forma de registrar a revolta do jovem poeta ante a censura de filmes nada “insípidos”, aqueles tão esperados por ele, a serem exibidos pelos cinemas locais.

Acontecia que, diariamente, o jornal *Minas Gerais* publicava, na “Coluna Associações”, a lista de filmes censurados pela Liga, poder exercido por autoridades locais, como a igreja e os próprios exibidores, como era o caso da Liga pela Moralidade, fundada pela Empresa Gomes Nogueira, até 1932. Os filmes referenciados no poema foram duramente criticados pela Liga e é da moral imposta por ela que o poeta zomba:

Cada manhã, a Liga pela Moralidade,
serviçal, pontual,
indica os filmes que podemos ver,
os prejudiciais,
os com reservas,
os inofensivos.
A Mulher de Cláudio, com Pina Menichelli,
tem decotes inconvenientíssimos.
Quando o Coração Quer, com Francesca Bertini,
é coleção de cenas sensuais.

Remorsos do Cura, não sei com quem,
 imoralíssimo.
 Alta imoralidade, em *Pacto infernal*,
 2º episódio: adultério à vista.
 Dorothy Dalton. *O Dom da Fascinação*,
 bem, pode ser visto com algumas reservas.

É tão farto o cardápio, que vacilo:
 Não posso ir a todos os cinemas,
 e é só uma noite cada filme.
 Meu Deus, ajudai-me neste passo:
 Vejo a Bertini? Vejo a Menichelli?
 (ANDRADE, 2014, p. 301, v.3)

Na última estrofe, o humor e a ironia, marcas da poesia de Carlos Drummond de Andrade, aparecem de forma a demonstrar sua insatisfação diante da censura pela Liga. Naturalmente, a preferência por filmes catastróficos o impelia aos filmes tidos por “prejudiciais”, “inconvenientíssimos”, “imoralíssimos”, de modo que, apesar de cultuar as atrizes de cinema da época, como Greta Garbo, Marlene Dietrich, Joan Crawford, Theda Bara e a própria Dorothy Dalton, imortalizadas em crônicas e versos, o poeta via-se dividido entre infidelidade, decotes e cenas sensuais.

A menção a Deus, em “Meu Deus, ajudai-me nesse passo” é uma forma de ferir a moral e o tradicionalismo dos costumes e das instituições mineiras, marcadamente regidas por valores e dogmas cristãos, e uma maneira de protestar contra a censura e a favor da liberdade de expressão e escolha, como tantas outras vezes as fez em sua obra poética.

A face crítico-anarquista do poeta-cinemeiro também se mostra em “Rebelião”. Nesse caso, a Empresa Gomes Nogueira, que exercia o monopólio dos cinemas em Belo Horizonte, no início da década de 20, causou confusão ao aumentar abusivamente os preços para assistir às sessões de cinema, além de desconsiderar a meia-entrada para estudantes:

A empresa Gomes Nogueira
 dobrou o preço do ingresso.
 Alega que a nova fita
 É de beleza infinita.

Aos estudantes recusa
 direito de meia-entrada,
 esse direito imortal,
 escrito na lei falada.
 (ANDRADE, 2014, p. 304-305, v. 3)

O fato provocou grande alvoroço entre os estudantes, que protestaram contra tal abuso. Drummond, que na época também era estudante, participou (?) do protesto, fazendo jus ao apelido de anarquista. Em cidades como o Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, entre

outras, a ida ao cinema tinha se tornado um hábito de todas as classes, devido ao seu baixo custo. Por esse mesmo motivo, os estudantes, que viviam de mesada, como o próprio Drummond²⁰, fizeram do cinema seu programa diário. Diante do aumento, portanto, rebelaram-se contra os exibidores:

Tamanho abuso levanta
as pedrinhas do passeio.
Até mancebos serenos
protestam; nem é pra menos

Vamos entrar assim mesmo,
protestar não adianta,
e a fita, diz *Cena Muda*,
tem um mistério que espanta

Mas tamanho desgraçado
na algibeira estudantil
gera rumor, logo mil
ruídos vão se incorporando.
(ANDRADE, 2014, p. 305, v. 3)

Vemos que há a afirmação de que “protestar não adianta” e que seria necessária uma reação mais “ruidosa”. De modo que, do protesto vai-se ao ponto de os estudantes saírem “queimando bonde/ que nada têm com essa história”, o que nos sugere, mais uma vez, o espírito anarquista – faceta frequente em sua poesia social. A noção de que é preciso se colocar contra as injustiças ou abusos de poder de forma mais drástica, com uma rebelião, reafirmam o caráter anárquico e revolucionário do poeta que vai ao cinema, do jovem Drummond, como ele próprio brinca nos últimos versos do poema, como uma forma de lembrar que assim o chamavam, e até de fazer jus a tal nomeação:

Os bondes, mas logo os bondes?
providência de estudantes?
Isso mesmo: velho impulso,
a destruição dos amantes.

Do cinema em polvorosa,
na turba, sai o anarquista.
(ANDRADE, 2014, p. 306, v. 3)

Em “O grande filme”, que também registra o aumento abusivo dos ingressos para sessões de cinema (Vejo *Intolerância* de Griffith,/ no Cinema Pathé./ Estudante já não vale

²⁰ “[...] ao sair do colégio às carreiras, com a sensação de quem levou uma pancada na cabeça, fui praticar em Belo Horizonte, pela primeira vez, as delícias da liberdade. Dediquei-me instintivamente ao prazer de vadiar. Estudar? Pois sim. Fazia de conta, iludindo o pai severo mas generoso, que soltava a mesada” (ANDRADE, 1987, p. 43).

nada./ Pago entrada comum, preço incomum:/ 2 mil réis e mais 100 réis de imposto), o poeta fixa a experiência de ter assistido ao filme de David Griffith (1875-1948), *Intolerância* [*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* (1916)], uma das obras mais importantes do diretor de cinema estadunidense, em exibição nos cinemas Odeon e Pathé, em 1921.

Esse título remete a um dos poemas de amor de Carlos Drummond de Andrade, “Balada do amor através das idades”. O filme de Griffith conta quatro casos de intolerância que se estendem ao longo de um período de 2 500 anos. O processo criativo do poema drummondiano segue o mesmo processo do filme de Griffith e fala sobre a força de um amor intenso que sobrevive a armadilhas e *unhappy-end* através de diferentes épocas. É notável, portanto, a transformação da experiência do cinema em vertente consequente para o fazer poético.

Dentre os filmes assistidos e registrados em *Boitempo III*, *Intolerância* parece ter sido o filme que causou maior impacto no poeta, que admitiu ser o filme imponente demais para o conhecimento que tem de fatos históricos tão esparsos no tempo, vê-se alheio àquela realidade, tão dessemelhante da realidade mineira, de modo que revela ter saído “em frangalhos” do cinema:

Intolerância
 ou a luta do amor através das idades,
 Cristo, Babilônia, São Bartolomeu noturno...
 É grandioso demais para a minúscula
 visão minha da História, e tudo aquilo
 se passa num mundo estranho a Minas
 e à nossa ordem sacramental, sob a tutela
 do nosso bom Governo, iluminado
 por Deus.
 (ANDRADE, 2014, p. 302, v. 3)

Na última estrofe do poema, o poeta aproveita o ensejo dado pelo filme, onde a intolerância é vista e analisada em quatro diferentes estágios da história – na Babilônia, na Judéia, na Paris de 1572 e na América – para criticar a existência da intolerância, representada na figura do Governo de Minas Gerais, utilizando, para isso, seu sátiro potencial irônico e crítico:

Esmaga-se esse monstro de mil patas.
 Saio em frangalhos, respiro o ar
 puríssimo de todas as montanhas.
 Intolerância? Aqui no alto, não,
 desde que se vote no Governo.
 (ANDRADE, 2014, p. 302, v. 3)

Em “O lado de fora”, a Sessão Fox, onde se exibiam os filmes novos da Fox, era a sessão mais luxuosa da cidade, e, provavelmente onde se cobravam os maiores preços para assistir aos filmes, era um verdadeiro espetáculo. Drummond, cinemateca que era, confessa que chegou a vender seus livros para ir a uma dessas sessões, mas, ainda assim, não conseguiu pagar a sessão:

Sexta-feira. Sessão Fox
nebrilha de gente fina.
Fico do lado de fora.
Não tenho dinheiro agora.

Agora ou toda a semana?
O mês inteiro? Meus livros
troquei por alguns mil-réis:
eram dedos, não anéis.

Não deu pra ver a fita
da ofídica Theda Bara.
(ANDRADE, 2014, p. 303, v. 3)

Além do amor pelo cinema, por seus ídolos e musas, outro motivo para ir ao cinema se interpõe: é que tal sessão era o ponto da paquera, naquela época. O amor, então, aparece para revelar outra faceta drummondiana: a da poesia amorosa. De acordo com Correia (2002), nessa vertente da poesia drummondiana predomina “a prática da poesia amorosa como relato ou expansão esteticamente organizada de experiências e aspirações do eu lírico” (p. 33-34):

Que importa a fita? Importante
é a cicuta deste instante.

A moça de meus cuidados,
mas de mim tão descuidada,
surge, camélia ridente.
Finjo ser indiferente.

//

Não tem sentido, ou tem muito,
Esperar por duas horas
que ela saia do cinema
como sai, de mim, o poema.

Aprendo a lição tortuosa
de curtir a dor das coisas.
O que ela viu, tela e enredo,
não vale esse meu brinquedo,

o pungitivo brinquedo
de pensar na moça em vão,
do lado de fora, o lado

que ficará do passado

e vige ainda: poder
de sentir, mais que o vivido,
o que pudera ter sido,
o que é, sem jamais ser.
(ANDRADE, 2014, p. 303-304, v. 3)

“A dificuldade ou mesmo a impossibilidade de fazer o homem sua opção amorosa” (CORREIA, 2010, p. 20), tema desenvolvido por Drummond em vários poemas, é o que sugere “O lado de fora”. Parece haver um Eu melancólico em relação ao passado e a uma situação não realizada e, apesar disso, o poeta consegue sentir, ainda que sentir o que jamais foi. Tal postura não é tão comum na poesia drummondiana amorosa.

Geralmente o poeta assume um discurso humorístico no tratamento do tema do amor, a fim de evitar qualquer transbordamento emotivo que possa vir a ter, por meio do envolvimento como o objeto afetivo, não se podendo confundir, portanto, emoção contida com ausência de emoção. Na dialética retração-expansão o poeta encontra outro recurso para a dosagem emocional, posicionando-se entre a “correção do patético e do confessionalismo exacerbado” (CORREIA, 2002, p. 32) e a expressão comedida da emoção.

A série *Boitempo*, no entanto, parece celebrar o tempo passado, de modo a evitar muitas das restrições frequentemente usadas na poesia de Drummond, como as restrições mentais da emotividade. Nessa série, como bem observou Candido (1989), o poeta surge sem amarguras, sem acidez em relação a si mesmo, inclusive a auto-ironia, que marca a obra do poeta desde *Alguma Poesia* (1930), assume um aspecto deliberadamente brincalhão:

Os fatos e sentimentos, as impressões e ambientes, que são o ponto de partida da elaboração literária, pesam com maior impureza do que na obra lírica anterior; e, como acontece nos livros de memórias pessoais, a elaboração da forma não chega a dispensar o sentimento vivo do objeto, ponto de partido, porque o escritor quer justamente pô-lo a luz da ribalta, embora poeticamente transfigurado. Resulta um modo narrativo ou lírico mais particular, em relação à lírica anterior de Drummond; porém, mais geral, em relação ao ângulo específico de uma autobiografia (CANDIDO, 1989, p. 63).

Em “Dificuldades do namoro”, o humor esperado no tratamento do tema do amor dá as caras. A dificuldade da escolha amorosa aparece novamente e, dessa vez, livre de qualquer transbordamento emotivo, pelo contrário, a dificuldade assume um aspecto humorístico, brincalhão.

Drummond brinca com sua situação financeira, com o aumento dos preços das sessões de cinema, tantas vezes reclamada nos poemas anteriores, e com a tal “lei mineira” de levar

ao cinema a namorada, sempre acompanhada de algum membro da família, nas sessões noturnas, como mais um dos costumes tradicionalistas da família mineira – o que era muito custoso, se lembrarmos de que esses jovens eram estudantes e viviam de mesada:

Por força da lei mineira,
se te levar ao cinema
levo também tua irmã,
teu irmãozinho, tua mãe.
Porém a mesada é curta
e se eu levar ao cinema
a tua família inteira
como passarei o mês
depois dessa brincadeira?
(ANDRADE, 2014, p. 333, v. 3)

Vemos como o cinema está ligado às experiências de vida de seus *habitués*. Como o cinema tinha se “infiltrado”, no século XX, auge do cinema no Brasil, nos costumes e hábitos da população. Carlos Drummond de Andrade era um *habitué* inveterado frequentador de cinema, “desde os salões elegantes do cinema Odeon até os cinemas poeira situados na zona boêmia da cidade” (GALDINO, 1991, p. 7):

Mas não se tratava de um cinéfilo qualquer. Fiel ao estigma do anjo tutelar que lhe ordenara “ser *gauche*” na vida, podemos vislumbrar aquele anarquista do poema “Rebelião” que sai queimando bondes. De modo literal e metafórico um anarquista com a “maligna inclinação” pelos melodramas burlescos [...] (GALDINO, 1991, p. 7).

Para além do gosto burlesco, o fascínio pelo cinema, um retrato do que acontecia na cabeça de milhões de espectadores, “a obra de Drummond mostra uma indissolúvel relação amorosa com o *cinema*, que ele incorpora à sua experiência existencial” (CORREIA, 2010, p. 20). Nessa linha é que, em “O fim das coisas”, fica clara a importância do cinema na vida do poeta, ao lamentar o fechamento do Cinema Odeon, no último dia do ano de 1927. Inaugurado em 1912, era o mais antigo da capital mineira, antes, considerado o mais elegante e confortável da cidade:

Fechado o cinema Odeon, na Rua da Bahia.
Fechado para sempre.
Não é possível, minha mocidade
fecha com ele um pouco.
Não amadureci 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?)

(ANDRADE, 2014, p. 306, v. 3)

A antiga sala de cinema pertencia à Empresa Gomes Nogueira, que comprando o Cinema Glória, decidiu aposentar o Odeon, considerado, por esse tempo, velho e ultrapassado. A primeira metade da década de 20, período da juventude de Drummond, coincide com o “período de ídolos que viviam na luz e falavam a linguagem universal da pantomina, inabalados pela conversação” (GALDINO, 1991, p. 32). O Cinema Odeon era a catedral desse culto, que também era culto de nosso poeta:

Não aceito, por enquanto, o Cinema Glória,
maior, mais americano, mais isso e aquilo.
Quero é o derrotado Cinema Odeon,
o miúdo, o fora de moda Cinema Odeon.
A espera na sala de espera. A matinê
com Buck Jones, tombos, tiros, tramas.
A primeira sessão da noite.
A divina orquestra, mesmo não divina,
costumeira. O jornal da Fox. William S. Hart.
As meninas-de-família na plateia.
A impossível (sonhada) bolinação,
pobre sátiro em potencial.
Exijo em nome da lei ou fora da lei
que se reabram as portas e volte o passado
musical, waldemarpissilândico, sublime agora
que para sempre submerge em funeral de sombras
neste primeiro lutulento de janeiro
de 1928.

(ANDRADE, 2014, p. 306-307, v. 3)

As lembranças da juventude, as experiências vividas no Odeon, o passado de uma vida cheia de imagens, música e estrelas, surgem tocadas por certa melancolia, sem as restrições emotivas que são comuns na poesia de Drummond. O poeta expõe seus sentimentos sem mascará-los, de forma sincera e inconsolável. A melancolia pela “morte das coisas” revela o quanto o cinema, enquanto espetáculo, enquanto hábito, enquanto arte e estética – vertentes consequentes para sua práxis poética – marcou a vida de Carlos Drummond de Andrade e sua produção literária modernista, inserindo-o no rol da arte moderna.

“O fim das coisas” é de grande relevância, ainda quando se trata da introjeção desse *topos* na vida psíquica do homem urbano – consequentemente na vida psíquica de Drummond, que, apesar de ter nascido no interior de Minas Gerais, em Itabira do Mato Dentro, passou a maior parte de sua vida entre Belo Horizonte e no Rio de Janeiro. Tal introjeção se dá, pois, como observa Correia (2015), o cinema é representativo das experiências de choque dos grandes centros urbanos, pela multiplicidade e intensidade de

repetidos estímulos sobre a estrutura sensorial e psíquica do espectador dos acontecimentos que se desenrolam na rua e na tela, de forma que passa a haver a atribuição de significado existencial a aspectos cotidianos da vida urbana (p. 171), como é o caso do fechamento do Cinema Odeon e dos outros fragmentos de memórias fixados pelos poemas abordados aqui, que, de esguelha, nos deixam ver um pouquinho do Carlos que vai ao cinema.

2.2. “Que riqueza, viver no tempo e fora dele”²¹: *Boitempo* e a temporalidade da imagem cinematográfica

No trabalho poético com a memória, em *Boitempo*, há a recorrente presença da imagem como recurso de construção do poético na obra drummondiana. A visão do poeta a respeito da imagem, o seu envolvimento com os meios de reprodução imagéticos e a percepção orientada por eles, estão articulados com a representação do tempo vivido e com a memória. Assim, as lembranças, ao se comporem em imagens e serem expressas verbalmente, acabam estabelecendo algumas analogias entre a forma de escrita poética e a imagem cinematográfica²².

Em muitos dos poemas, as lembranças, poeticamente transformadas e transfiguradas tanto pela imaginação do poeta, que preenche lacunas ou modifica lembranças, quanto pelo discurso poético ou pela percepção imagética, assumem uma nova forma, de modo que, irrompem no texto poético com as conotações de prolongação do passado no presente, como forma de temporalidade da imagem cinematográfica.

De acordo com o pensamento de Henri Bergson (1999) a imaginação tem a capacidade de produzir imagens, potência comprovada pelos sonhos e pelas obras de arte; a memória, por sua vez, não produz necessariamente imagens, mas se apoia nelas, realizando-se no presente através delas. Assim, sendo a memória a fixação de experiências já vividas e de estados de consciência passados, está diretamente associada ao tempo passado.

Portanto, seguindo a linha de pensamento bergsoniana, uma lembrança, à medida que se atualiza, realizando-se no presente, provavelmente tende a viver numa imagem. Ou seja, a lembrança, no momento em que se atualiza, isto é, à medida que se prolonga do passado ao

²¹ ANDRADE, 2014, p. 322, v. 2.

²² Vale dizer que a imagem cinematográfica “sempre foi inseparável do registro fotográfico” (TARKOVSKI, 2010, p. 126).

presente, alcança uma área de presença que se assemelha à da percepção. Eis o ponto fulcral de nossa análise.

Entendendo a temporalidade fílmica como exclusivamente o presente, obviamente tratando-se de um presente simulado, haja vista exista uma lacuna entre a gravação da percepção e seu estar sendo “vista”²³, percebe-se que as imagens que se movem na tela têm um significado presente, bem como as lembranças evocadas do passado.

Assim, tendo estabelecido uma analogia entre a apreensão de lembranças em imagens e a representação das imagens moventes na tela do cinema, no que se refere à temporalidade, a análise que segue busca evidenciar a atualização das lembranças, fixadas nos poemas, em imagens presentes, em paralelo à temporalidade cinematográfica.

Os poemas que abrem os três volumes da série, “(In) Memória”, “Documentário” e “Intimação”, respectivamente, orientam a leitura de outros poemas. Isto é, revelam a orientação memorialística e a presença de aspectos da linguagem cinematográfica. Antes de abordarmos o “problema” da temporalidade, vejamos o que nos dizem os poemas-prólogos.

Em “(In) Memória”, o título sugere uma provocação do poeta pelo uso do prefixo “in” que, na gramática da língua portuguesa tem o sentido de negação. Assim, o título “(In) Memória” negaria sua procedência memorialística, enquanto que na gramática da língua inglesa, onde o “in” significa dentro, atestaria o caráter de memória ao conteúdo do livro. Nesse ponto, voltamos à análise de Candido (1989), quando entende a leitura de *Boitempo* como de mão dupla, isto é, uma leitura simultânea, entre a criação e o documento da memória.

Seguindo tal perspectiva, não se exclui o teor memorialístico dos poemas, onde o poeta tenta tatear uma face do passado no escuro, uma face composta por fragmentos, por cacos, buracos, porque a memória é também fragmento. Os hiatos, vácuos, elipses e psius são metáforas da mesma coisa, dessa impossibilidade de recuperar o passado, uma impossibilidade que se reflete também na linguagem poética:

De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se
uma incorpórea face,
resumo do existido.
(ANDRADE, 2014, p. 295, v. 2)

²³ “Tanto o evento real quanto o encenado estão ausentes. Sua aparência de estar presente é igualmente simulada. Ambos são construídos ou “constituídos” por uma consciência intencional, dependentes dos mesmos princípios de filmagem e montagem para seu significado” (BUCK-MORSS, 2009, p. 16).

Apresentadas de forma amorfa, vaga, sem um contorno claramente definido, a apreensão das lembranças já permite vislumbrar características de um diálogo com a linguagem cinematográfica. Como sabemos, a memória do tempo vivido é dada a nós por meio de fragmentos, de lembranças, a partir das quais, como num mosaico, tentamos compor um todo significativo.

A obra cinematográfica, por sua vez, também passa por uma organização fragmentária que busca a expressão em um quadro significativo através do princípio da montagem, que “nada mais é do que a variante ideal da junção das tomadas, necessariamente contidas no material que foi colocado no rolo de película” (TARKOVSKI, 2010, p. 136), isto é, as imagens assumem, a partir da montagem, uma forma orgânica.

Em “Documentário”, a relação que a poesia de *Boitempo* estabelece com a imagem e com o ato fílmico de recriar o real²⁴ é posta de forma mais explícita, a começar pelo título do poema. Hóspede de suas memórias, distinto do que fora no passado e distante de Minas Gerais, de Itabira, o poeta sai para ver e filmar/fixar o tempo perdido. Orientando-se pela subjetividade da criação poética, da memória, e pela objetividade dos “equipamentos eletrônicos”, no caso, a câmera, os poemas revelam uma nova forma de ver o mundo, uma percepção transfigurada pela objetiva²⁵:

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.
(ANDRADE, 2010, p. 9, v. 3)

²⁴ “Documentário é um dos gêneros que o cinema desenvolveu com mais insistência e assiduidade em mais de cem anos de história. Aliás, foi como “documento” do real que o cinema surgiu. Quando Louis Lumière colocou sua câmara filmadora frente ao portão de uma de uma fábrica, no final do século XIX, e registrou a saída dos funcionários das Usinas Lumière, nada mais estava fazendo do que documentar um fato da realidade. [...] Com a evolução das técnicas cinematográficas e com o estabelecimento de uma linguagem cinematográfica, a partir do início do século XX, é que o cinema cria estética autônoma e pode, então, ao produzir filmes narrativos, contar uma narrativa, recriando o real, ficcionando-o e transformando-o num “real imaginário”, agora subjetivado. Que é o que faz também, assim como o cinema, tal como o concebemos hoje, a literatura. Só que com signos verbais” (CUNHA, 2007, p. 12).

²⁵ O conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico denomina-se “objetiva”.

É a partir do olhar mecânico, em preto e branco, mudo e objetivo, que a câmera filmadora une-se ao olhar lírico, tornando-o capaz de reconstituir o vivido, o inexistente, haja vista passado, fixando-o definitivamente e infinitamente, posto que salvo em poesia, em imagem, fazendo com que o registro avance para o infinito, e leve ao absoluto (TARKOVSKI, 2010, p. 122), por sua multiplicidade de dimensões e significados:

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.
(ANDRADE, 2014, p. 9-10, v. 3)

O olhar que registra é o olhar do homem pós-introjeção, no plano da percepção, de uma nova forma de ver o mundo, uma nova forma de sensibilidade orientada pela nova estruturação das grandes cidades e pelos recursos tecnológicos que surgiram com ela, modificando a vida humana e a forma de apreensão do mundo:

A adaptação da percepção humana aos modos de produção e transporte industriais, sobretudo à reestruturação radical das relações espaciais e temporais, tem um contraponto estético nos procedimentos formais dos meios fotográficos – o momento arbitrário da exposição, na fotografia, e o controle fragmentador do enquadramento e da edição no cinema. Com sua dialética de continuidade e descontinuidade, com a rápida sucessão e o impulso tátil de seus sons e imagens, o cinema reproduz no campo da recepção aquilo que a esteira rolante impõe aos seres humanos no campo da produção. (HANSEN, 2012, p. 210)

Carlos Drummond de Andrade imprime em sua poética a marca da modernidade. O poeta mostra estar consciente da adaptação da sensibilidade, da percepção e da inteligência pela qual passa o homem em contato com a civilização industrial moderna, “da qual o cinema é sintoma e agente” (HANSEN, 2012, p. 208). A reorganização espaço-temporal da experiência humana passa a ser mediada primordialmente pelo campo da recepção cinematográfica. Isto é, há uma transformação da percepção humana pelo cinema e sua capacidade como veículo de experiência.

A apreensão imagética das lembranças revela ainda uma espécie de atualização do tempo, aspecto sobre o qual se debruça este subtópico, como se vê em “Intimação”:

- Você deve calar urgentemente
as lembranças bobocas do menino.

- Impossível. Eu conto o meu presente.
Com volúpia voltei a ser menino.
(ANDRADE, 2014, p. 121, v. 3)

Percebe-se que o tempo passado, o tempo de menino, é transposto para o tempo presente do poema, da experiência de rememoração e da imagem formada por essa lembrança – “eu conto o meu presente./ Com volúpia voltei a ser menino”. Seguindo a orientação imagético-cinematográfica adotada pelo poeta, é possível trazer da linguagem um de seus aspectos: o tempo presente que está inscrito nela. Para Tarkovski (2010), é este aspecto que torna as imagens cinematográficas, isto é, o fato de não apenas viverem no tempo, mas de o tempo estar vivo dentro delas.

Em “Passado presente”, da seção “Mocidade Solta”, de *Esquecer para lembrar*, a atualização do passado se mostra bastante evidente, a começar pelo título, que já imprime uma conjunção do passado com o presente, de modo que aquele só possa ser visto no momento mesmo da composição das lembranças em imagens, isto é, no presente:

Vejo o conde D’Eu no Grande Hotel.
Fala francês com Dr. Rodolfo Jacob.
O fantasma da Monarquia
é o terceiro, invisível, interlocutor.
Lá fora o sol encandece, republicano.
Ah, nunca pensei que o passado existisse
assim tocável, a mexer-se.
Existe. E fala baixo. Daqui a pouco
toma o trem da Central, rumo ao silêncio.
(ANDRADE, 2014, p. 320, v. 3)

O poema, de uma estrofe apenas, faz referência a figuras e momentos históricos ligados à monarquia e à passagem deste regime para o regime republicano. O que interessa aqui, no entanto, é a forma pela qual a lembrança é apreendida. O poeta vê – e não revê, como deixa claro em “Documentário” – o passado e as lembranças como se acontecessem “agora”.

Essa forma de apreensão do passado apresenta-se ao poeta através de imagens tocáveis, a mexer-se e, principalmente, presentes, como se à luz do sol incandescente voltasse da escuridão, do esquecimento e do silêncio, provocando no poeta grande surpresa e encantamento, tal qual o cinema, nos momentos iniciais, provocou em seus espectadores.

Um fragmento da memória é o que se tem em “Passado presente”, um caco, tal qual vimos em “(In) Memória”. *Boitempo* parece ser a coleção de cacos do poeta. A seção “O menino e os grandes”, de *Esquecer para lembrar*, traz um poema que remete justamente a essa coleção, poema chamado “Coleção de Cacos”:

Agora coleciono cacos de louças
quebradas há muito tempo.
(ANDRADE, 2014, p. 179, v. 3)

Se apagadas as florezinhas dos cacos de louça:

Mas eu refaço a flor por sua cor,
e é só minha tal flor, se a cor é minha
no caco da tigela.
(ANDRADE, 2014, p. 179, v. 3)

Essa reconstituição não elimina os buracos, as elipses, os vácuos, cacos, enfim, as formas fragmentadas pelas quais se apresenta a memória; pelo contrário, o ato criador se dá a partir delas, é desses fragmentos que toda a poesia de *Boitempo* se constrói.

Deixar que o passado seja o único a agir sobre ele, no momento presente, é o que faz o poeta, é assim que ele volta a ser menino e conta seu presente, atribuindo valor às lembranças que poderiam ser consideradas inúteis. A arte, nesse caso, a arte poética articulada à poesia do cinema, permite que o artista se liberte de todas as amarras que poderiam impedi-lo de tal esforço.

Em “Cisma”, um dos poemas que constituem a seção “Morar”, de *Boitempo I*, a sugestão imagético-cinematográfica é confirmada nos versos em que o Eu lírico diz ver, sentado – tal qual o espectador de cinema –, o mundo “abrir e reabrir seu leque de imagens”, como em referência à montagem cinematográfica:

Este pé-de-café, um só, na tarde fina,
e a sombra que ele faz, uma sombra menina
entre pingos vermelhos.
Sentado, vejo o mundo
abrir e reabrir o seu leque de imagens.
Que riqueza, viver no tempo e fora dele.
(ANDRADE, 2014, p. 322, v. 2)

Não apenas esse aspecto nos remete à construção fílmica, mas também o fato de o Eu do poema afirmar a riqueza de se “viver no tempo e fora dele”, o que acusaria a presença de um passado vivo, atualizado, exatamente como acontece nas narrativas fílmicas, onde o narrado é um “estar-aqui vivo”, diferentemente do caráter fantasmagórico que se revela na fotografia.

Os versos de “Cisma” nos chamam a atenção ainda para o que diz Candido (1989) acerca do intuito autobiográfico do poeta em *Boitempo*, que não ocorre sob a maioria dos

aspectos que aparecem na lírica drummondiana, como a autoanálise, a dúvida, a inquietude ou o sentimento de culpa, mas sob o sentimento do mundo como espetáculo.

Quando Candido (1989) fala do sentimento do mundo como espetáculo, refere-se à impressão, em muitos poemas, de que o poeta “inclui deliberadamente a si mesmo na trama do mundo como parte do espetáculo, vendo-se de fora para dentro” (p. 55). É o que acontece quando o poeta diz que vê “o mundo abrir e reabrir seu leque de imagens”, ele está se inserindo no mundo-espetáculo na medida em que se insere nessas imagens-lembranças.

Nesse sentido, Candido (1989) vê transcender “o fato particular, na medida em que o narrador poético opera um duplo afastamento do seu eu presente” (p. 55), que, sem sacrificar o plano individual, se expressa, primeiro, como adulto que enfoca o passado da sua vida – família, cidade e cultura – vendo-os como objetos distantes, fora dele, e, segundo, como adulto que vê esse passado não como expressão de si, mas como expressão daquilo que formava a constelação do mundo, de que ele pertence.

Assim, nos versos de “Cisma”, o pronome “este”, que precede “pé-de-café”, relaciona-se à pessoa ou objeto – no caso, a árvore – que esteja próximo daquele que fala. Assim, dá-nos a noção de onde está o emissor e o objeto ao qual se refere. Portanto, entende-se que o eu lírico esteja de volta à fazenda, a Itabira, sentado à sombra do pé-de-café, leitura que o verbo “estar” no tempo presente corrobora.

No entanto, como livro de memórias, o que se tem é a recuperação de um passado que se mostra presente, através de imagens atualizadas, e o poeta, sentado, vê a si mesmo, como o espectador de cinema vê o filme. Isso fica claro no último verso do poema, “Que riqueza, viver no tempo e fora dele”, onde se entende que o Eu que fala se vê de fora para dentro e de longe, como diz Candido (1989), mas ao mesmo tempo vive tal lembrança, presentificando-a de forma a mesclar o passado e o presente, como ocorre em “Cisma”. Contudo, não é sempre que se vê essa mescla, há momentos de distanciamento, em vários poemas.

“Banho de bacia”, da seção “O menino e os grandes”, de *Menino antigo*, revela um adulto que enfoca o passado e a si mesmo como objetos remotos. A começar pelo fato de se referir a si mesmo na terceira pessoa. A esse respeito, Candido (1989) afirma que, apesar de em muitos poemas estar enfocada apenas a primeira ou a terceira pessoa, não se pode perder de vista que ambos são a mesma pessoa, mas que há um distanciamento que permite que eles se vejam de fora e de longe, como criação:

No meio do quarto a piscina móvel
tem o tamanho do corpo sentado.
Água tá pelando! mas quem ouve o grito

deste menino condenado ao banho?

Se não toma banho não vai passear.
E quem toma banho em calda de inferno?
Mentira dele, água tá morninha,
só meia chaleira, o rosto é de bica.
(ANDRADE, 2014, p. 77, v. 3)

Nos versos, o poeta fala do “ele” ou do “menino”, como quem está a ver o que se passa, mostrando-se indiferente ao fato de ser ambos. O distanciamento é tamanho que o poeta chega ao ponto de reproduzir as falas do “menino” e de quem prepara o banho, possivelmente Sá Maria – negra destinada a todo tipo de trabalho, personagem poética bastante frequente na obra de Drummond.

A “presença” das lembranças parece alcançar sua potência máxima em “Banho de bacia”. A impressão é de que o poeta assiste uma encenação, como se apreendesse tudo tal qual um espectador de cinema. As imagens moventes, o significado presente, o simulacro, o incorpóreo, a cognição protética, o apagamento dos limites entre o real e o ficcional, a consciência intencional que depende dos recursos de filmagem e montagem para obter significação: todos são aspectos da imagem cinematográfica, no entanto, todos esses aspectos tem sua marca em muitos poemas de *Boitempo*.

No que diz respeito ao significado presente, por exemplo, em muitos momentos é como se o menino estivesse presente e de fato fosse uma terceira pessoa, e o Eu, alheio ao que se passa, vendo o mundo construído pelas imagens e lembranças, assumisse um papel importante na continuidade daquilo.

Aquele momento em que “postamo-nos diante de nós, tal como talvez tenhamos ficado num passado pré-histórico, mas nunca diante de nosso olhar desperto” (BENJAMIN, 1932 apud HANSEN, 2012, p. 205) revela imagens como as de “Bota”, poema da seção “Fazenda dos 12 vinténs ou do pontal”, de *Menino antigo*.

No poema, vemos a recuperação de uma situação corriqueira no universo ao qual pertenceu o poeta, no interior de Minas: o pai, que volta do trabalho no campo, ordena que o filho lhe tire as botas sujas, as quais, para o menino, dão ao pai caráter heroico:

A bota enorme
rendilhada de lama, esterco e carrapicho
regressa do dia penoso no curral,
no pasto do capoeirão.
A bota agiganta
seu portador cansado mas olímpico.
Privilégio de filho
é ser chamado a fazer força
pra descalçá-la, e a força é tanta

que caio de costas com a bota nas mãos
e rio, rio de me ver enlameado.
(ANDRADE, 2014, p. 28, v. 3)

No último verso do poema, “e rio, rio de me ver enlameado”, o verbo “rir” conjugado na primeira pessoa do presente do indicativo sugere o postar-se diante de nós mesmos. Isso porque há um distanciamento entre o Eu lembrado e o Eu que lembra, de forma que este vê aquele de fora e de longe, como criação que é, apesar de serem, ambos, o menino e o homem, o mesmo.

Assim, afastado do menino, o poeta o vê rir, mas, ao mesmo tempo, parece que ele próprio também ri. Isso se dá porque o verbo “rir” e o “eu rio”, relacionam-se ao momento presente das enunciações, mas também são utilizados para expressar processos habituais ou narrar fatos passados, de modo a conferir-lhes atualidade. Ou seja, a atualização, possibilitada no poema pelo uso do tempo verbal, acaba por atualizar o tempo passado, confundindo-se com o presente que lembra, sugerindo a forma da apreensão cinematográfica, do “estar-aqui vivo”.

Do mesmo modo, em “Memória prévia”, um dos poemas da seção “O menino e os grandes”, também de *Menino antigo*, vemos as lembranças transcenderem o passado, ligando-se ao presente e voltando-se para o futuro:

O menino pensativo
junto a água da Penha
mira o futuro
em que se refletirá na água da Penha
este instante imaturo.

Seu olhar parado é pleno
de coisas que passam
antes de passar
e ressuscitam
no tempo duplo
da exumação.

O que ele vê
vai existir na medida
em que nada existe de tocável
e por isso se chama absoluto.

Viver é saudade
Prévia.
(ANDRADE, 2014, p 80, v. 3)

Esse é um dos poemas em que o distanciamento do poeta em relação ao menino se faz de forma mais radical, isto é, ao invés de colocar-se como autor e personagem de suas lembranças, volta-se para si mesmo como crítico, distanciado. Esse distanciamento é marcado

pela figura do “menino”, criação do poeta para mascarar a si mesmo, e ao mesmo tempo inserir-se no plano social, a partir do plano e da visão individuais, característica da poesia de Drummond, isto é, seu canto alcança um plano geral porque é, ao mesmo tempo, particular²⁶. O tempo é duplo e as ambiguidades que ele traz – o que vê, que é real, só existe enquanto nada é tocável e isso que não é tocável é o absoluto. Como bem observou Walter Benjamin (1987) em “A imagem de Proust”, de *Magia e técnica, arte e política*, “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (p.37).

A poesia de *Boitempo* estende os acontecimentos lembrados poeticamente ao infinito, transformando-os nessa chave ou ponte para tudo o que veio antes e depois. As imagens que surgem dos versos dos poemas, realidade frágil e preciosa, abordam a vida do poeta, sua criação poética e o mundo como espetáculo, permitindo que ele veja seu depois, o futuro.

A importância da memória involuntária também é destacada por Benjamin (1987), que vê nela a força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento:

Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involontarie* são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença. Mas por isso mesmo, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial, a mais profunda, dessa memória involuntária, na qual os momentos da reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mais informes, não visuais, indefinidos e densos, anunciam-nos um todo, como o peso anuncia sua presa ao pescador. (p. 48-49)

Nesse trecho, Benjamin fala de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, no entanto, é possível estabelecer um paralelo com *Boitempo*. Antonio Candido (1989) afirma que a voz que fala nos poemas da série é uma voz que se lança em busca do tempo perdido, sem o intuito de descrever em sua obra a vida como ela realmente foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu, a coleção de cacos, o fazer da face incorpórea, composição da imagem paradoxal que sintetiza o que, não sendo tangível, é reconstruído por meio do esforço da memória.

Boitempo é apresentado a nós sem marcas de acidez, sem amargura, as imagens-lembranças representam bons tempos, tempo de fazenda, do amanhecer e do entardecer na roça, do mugido da vaca, dos dias de “pasto azul/ que o gado reconquista”. É a expressão de

²⁶ CANDIDO, 1995.

um mundo sob controle que, no entanto, indica um passado inacabado, imprimindo a ideia de continuidade, afinal, é o seu depois, o futuro que ele sai para ver, de modo que, como tempo continuativo, a poesia assume um valor afetivo adequado às narrações pretéritas que continuam se imprimindo como memória viva no presente do sujeito poético que recorda.

O passado, que se amalgama com o presente em constante diálogo, torna possível a (re) constituição da memória, à luz do tempo presente. A poesia é a grande responsável por isso, é ela que abre passagem para o trânsito dessas imagens, montando e desmontando a experiência passada no tempo presente e remontando os restos de memória nas imagens conjugadas ao ato da escrita. Na apreensão imagética das lembranças o passado encontra o agora e com ele forma a imagem que olha o poeta e o que o poeta encara e traduz em palavras.

A escrita poética em *Boitempo* é resultado de uma luta com palavras e com a memória. O caráter imagético da memória que, graças à potência da criação poética drummondiana, transpõe sua visualidade à escrita, acresce a autobiografia poética do personagem também poético, Carlos, de um sentimento de amor visual que vê o mundo como espetáculo, como marca de uma sociedade que tem sua percepção sensível modificada pela técnica e que se transforma em um espetáculo para si mesma.

Essa dimensão visual, tão marcada nos poemas vistos aqui, revela uma “supremacia do olhar” (CUNHA, 2007, p. 124-125), uma obsessão com o visível em relação com a memória. As imagens do vivido, dos espaços, dos sentimentos, recriam um universo a partir do que sobrou do “Eu” e do “menino antigo”. E, apesar de alguns poemas deixarem ver, mais que os outros, as imagens-lembranças, essa atualização do passado, recuperado no presente, é a intenção que perpassa os poemas da série *Boitempo*.

Carlos Drummond de Andrade, apaixonado pelo cinema e consciente das mudanças vindas com a modernidade, entendida também como registro da experiência subjetiva, que tem sua estrutura transformada pelas mudanças tecnológicas e sociais, tal qual Benjamin as formulou, imprimiu à representação poética das memórias o caráter imagético e cinematográfico.

2.3. “O presente vem de mansinho de repente dá um salto”²⁷: *Alguma Poesia e a transposição de aspectos cinematográficos para o discurso verbal*

²⁷ ANDRADE, 2014, p. 15-17.

Alguma Poesia (1930) é o livro de estreia de Carlos Drummond de Andrade, cobre sua produção poética desde 1925 e, mais do que todos os outros livros do poeta, foi escrito sob o ímpeto da modernidade de 1922. Temas que viriam a compor o repertório temático de sua obra poética, como o individualismo, a família, o conhecimento amoroso, a paisagem e o social, já aparecem nesses primeiros 59 poemas dedicados ao amigo Mário de Andrade, figura emblemática do modernismo brasileiro.²⁸

Enquanto realização do ideário modernista – isto é, “de seus postulados teóricos, de seu programa de ação, de seu repertório temático, de suas marcas discursivas” (CORREIA, 2010, p. 8) – *Alguma Poesia* carrega em si o espírito de renovação que o Modernismo e os modernistas nutriam para a quebra dos moldes na medida em que a estética modernista “significou desde a simples reação ao passado à manifestação da liberdade criadora, desde a livre expressão da individualidade à sensibilidade dimensionada pela ciência do século XX” (NUNES, 2002, p. 40).

Nesse contexto, abriu-se espaço para pensar a implantação de novas técnicas e recursos empenhados em renovar a linguagem tradicional. Logo, tendo o cinematógrafo como arte de vanguarda por excelência, manifestação artística representativa da modernidade, e, uma das características da arte no século XX “justamente a da aproximação de todas elas (as artes)²⁹, uma influenciando a outra e concorrendo todas para a popularização de novas técnicas e linguagens” (TELES, 1977, p.107) era de se esperar que a sétima arte também tivesse influenciado outras artes, inclusive a literatura³⁰:

[...] o cinema, alterava a percepção e fornecia procedimentos que as vanguardas, na busca do novo pelo novo, lançavam mão, dinamizando a operação poética que as novas técnicas colocadas à disposição dos poetas vinham fecundar, reorientando a percepção visual. A nova técnica alimenta a imaginação e permite captar a realidade de modo novo, imprevisível. (GOMES, 2002, p.99)

²⁸ Ainda que não tenha participado diretamente do movimento de 22, Drummond foi influenciado por ele e por Mário de Andrade, de quem se tornou amigo e uma espécie de discípulo desde 1924, quando se conheceram em Belo Horizonte, durante uma viagem de Mário de Andrade e outras figuras caras a esse período histórico-literário. É o próprio Mario de Andrade, em seu livro de estreia, *Paulicéia Desvairada* (1922), que introduz o *topos* cinema no repertório urbano da poesia modernista (CORREIA, 2010, p. 16). Em *Alguma Poesia* o cinema aparece como “signo do tempo presente”, como manifestação artística representativa da modernidade, como emblema privilegiado do ideário modernista.

²⁹ Acréscimo meu.

³⁰ “A “modernidade”, como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva ou como uma fórmula abreviada para amplas transformações sociais, econômicas e culturais, tem sido em geral compreendida por meio da história de algumas inovações talismânicas: o telégrafo e o telefone, a estrada de ferro e o automóvel, a fotografia e o cinema. Desses emblemas da modernidade, nenhum personificou e ao mesmo tempo transcendeu esse período inicial com mais sucesso do que o cinema” (CHARNEY e SCHWARTZ. p. 17, 2004).

Como observou Gomes (2002), o cinema alterou a forma de ver o mundo e ampliou as técnicas artísticas para representá-lo. Carlos Drummond de Andrade era consciente “do papel do cinema na construção de um novo imaginário e de novos padrões de comportamento e sensibilidade” (CORREIA, 2015, p. 69). Essa consciência, transformada pelos novos modos de percepção, é percebida nos poemas de *Alguma Poesia*, onde o cinema aparece não apenas como tema, mas como paradigma de uma nova forma de técnica e de linguagem.

Em “Poema de sete faces”, que abre a coletânea e representa o espírito reflexivo da poesia de Drummond, o cinema irrompe no texto com as conotações de fragmentação, de descontinuidade, de veloz substituição de imagens e ângulos que representam as sete faces em cada uma das sete estrofes do poema.

Como dito, o “Poema de sete faces” é um exemplo da poesia reflexiva drummondiana, onde o poeta revela a figura de um “eu todo retorcido”, partido, fragmentado³¹, remetendo à dispersão que o mundo moderno apresentava – “à consciência de um passado em ruínas e da instantaneidade do presente” (MORAES, 2002, p. 59) – e que o colocava em constante conflito com o mundo, revelando sua condição de *gauche*, indivíduo desajustado, marginalizado em relação ao próprio ser e ao mundo exterior. As sete faces, portanto, representam esse homem partido, ou melhor, esse “tempo de homens partidos” (“Nosso tempo”, *A rosa do povo*, 1945).

Por outro lado, e sem excluir o que está dito acima, pelo contrário, unindo-se a tal leitura, essa fragmentação pode ser vista como sinal de uma consciência marcada pela reorientação da percepção visual de que o cinema é precursor. A base da linguagem cinematográfica, da obra fílmica, é a fragmentação. Na construção da narrativa fílmica, cada fragmento de imagem tem sua própria significação que, associadas através da montagem, cria novos sentidos. Assim, um primeiro plano associado a um segundo e terceiro planos alcançam um sentido que não se tinha antes, se pensarmos os planos separadamente, mas que estava previsto no roteiro ou no pensamento do diretor.

Assim se dá a construção de “Poema de sete faces”. A fragmentação inerente às sete estrofes e ao interior de cada uma delas dá a impressão de uma desarmonia, de uma descontinuidade narrativa que, no entanto, estão de acordo com a multiplicidade, com a pluralidade que o poeta sugere no título do poema, de modo que cada uma das estrofes venha

³¹ “Fragmentar, decompor, dispersar: essas palavras se encontram na base de qualquer definição do “espírito moderno”. [...] Diante de um mundo em pedaços e do amontoado de ruínas que se tornara a história, para utilizarmos os termos de Walter Benjamim, só restava ao artista capturar os fragmentos e as instáveis sensações do presente” (MORAES, 2002, p. 56).

a representar uma imagem, uma face desse Eu. Assim, constituindo uma sequência de sete planos, cada estrofe colabora para a unidade do todo, por meio da montagem desses planos:

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.
(ANDRADE, 2014, p. 9-10)

Como observou Davi Arrigucci Jr. (2002), a mistura dos gêneros e estilos – isto é, do tom humorístico da primeira estrofe, o tom cômico que marca a observação de cenas da rua, do bonde, a observação séria que descreve o homem atrás dos óculos e do bigode, a ironia ao clamar a Deus, a reflexão sobre o tamanho do mundo e de seu coração, terminando num colóquio irônico sentimental (p. 36) – faz parte da irreverência modernista que dá asas à liberdade criadora, à criação de uma linguagem anticonvencional, experimental, moderna:

[...] a forma como o poeta se exprime dá a impressão de absolutamente moderna, pela cota de inesperado, o grau de anormalidade e anticonvencionalismo. É que a aparência ilogicidade e a recusa à comunicação imediata, que tanto nos choca à primeira leitura, faz parte da irreverência modernista, cujo caráter anticonvencional se torna ostensivo, para além da irregularidade métrica, sobretudo na mistura dos

gêneros e do estilo, nas mudanças do Eu e do tom com que trata a matéria tão diversificada aí reunida (p. 37).

À criação de uma linguagem nova, une-se a transposição de aspectos da linguagem cinematográfica à linguagem poético-verbal. Ou seja, as conotações de fragmentação, de descontinuidade, unem-se à irregularidade métrica e às outras experimentações para renovar a linguagem literária.

A veloz substituição de imagens que vemos de uma estrofe a outra, tão distintas, se estende à conotação de velocidade no interior das estrofes. Nos versos “pernas brancas pretas amarelas” e “mundo mundo vasto mundo”, da terceira e sexta estrofes, respectivamente, a falta de pontuação dá a ideia da velocidade com que os planos se apresentam na obra fílmica, das imagens que substituem umas as outras e vão dando corpo à narrativa, ou seja, a impressão de movimento, essencial à linguagem cinematográfica está presente nos versos de Drummond, em “Poema de sete faces”.

Além disso, em alguns versos, onde o sujeito poético observa o espaço ao redor, há uma espécie de enquadramento da imagem aludida verbalmente. O poeta parece sugerir uma apreensão imagética mediada pela câmera, como uma extensão do corpo, do olho humano, é a introjeção dos meios tecnológicos na vida psíquica do homem moderno.

Na criação cinematográfica, enquadrar é decidir o que faz parte do filme em cada momento de sua realização e, ainda, o modo como o espectador perceberá o mundo que está sendo criado pelo filme. As várias formas de enquadramento e suas definições dependem do plano, do distanciamento entre a câmera e o objeto que está sendo filmado, da altura e da largura do ângulo, entre outros aspectos caros à criação fílmica.

Em “as casas espiam os homens/ que correm atrás de mulheres”, os dois primeiros versos da segunda estrofe, a percepção do poeta capta uma imagem em movimento – os verbos “espiam” e “correm” flexionados na 3ª pessoa do plural do presente do indicativo expressam o significado de deslocamento, de movimento rápido. E em plano geral, isto é, com a função de passar uma referência mais específica do local, a rua, as casas, porém, sem ser amplo demais, como no grande plano geral, permitindo a identificação de pessoas, os “homens que correm atrás de mulheres”.

Já em “a tarde talvez fosse azul, não houvesse tantos desejos”, que segue os versos analisados acima, sugere um deslocamento do olhar do Eu para cima, para o céu, que se abre em um grande plano geral, denotando a imensidão do céu, tal qual a vastidão do mundo e do coração do Eu, coincidindo com uma das funções de GPG, que também pode ser usado para ressaltar a dimensão de algo grande.

Em “o bonde passa cheio de pernas”, o olhar do Eu torna à linha dos olhos e obtém outro plano, que focaliza a passagem do trem que “passa” (3ª pessoa do singular do presente do indicativo – sugerindo movimento) em plano conjunto, novamente, situando a modernidade do espaço no qual o sujeito poético encontrasse deslocado, desajustado.

Nos versos seguintes, no entanto, há uma aproximação em plano detalhe, “pernas brancas pretas amarelas”, tornando evidente este ou aquele objeto em cena, nesse caso, a quantidade e a variedade de pernas e cores fazem referência à multidão que anda de bonde, que anda pela cidade, que dão origem, junto aos automóveis, trens, etc., ao caos da vida urbana que tanto “perturba” o Eu.

Na terceira estrofe, os versos “o homem atrás do bigode” e “o homem atrás dos óculos e do bigode”, sugerem dois *closes*, plano que vai do queixo até a testa e, ocupando quase todo o campo visual, fazem com que o espectador e, nesse caso, o leitor, dirija toda a sua atenção para o sentimento do personagem, que é a representação do homem dos centros urbanos, do homem que perdeu sua individualidade, que se encontra só em meio ao agito urbano.

O “Poema de sete faces” abre a poesia de Drummond para as novas formas de técnica e linguagem que, em consonância com o espírito de renovação de que se nutre o modernismo, transformaram a poesia em campo de experimentação, sempre ativa, anticonvencional e, de certa forma, sempre atual, em relação à ambientação e às transformações proporcionadas pelo século XX, no que diz respeito à mudança de percepção e sensibilidade do homem das cidades industrializadas.

Essa nova forma de percepção e sensibilidade, que marca o inconsciente do homem moderno, está expressa em “Lanterna mágica”. Lanterna mágica é uma espécie de antecessor dos aparelhos de projeção modernos que acabaram dando origem ao cinematógrafo. Fazendo passar a luz por uma imagem que assim se projetava na parede, tal instrumento era como um projetor de slides. Não havia lâmpada e a luz era obtida de chamas, faltava, no entanto, o registro dessas imagens, que viria posteriormente, com a invenção do cinema.

No poema, a lanterna mágica parece projetar e revelar a modernidade que avança nas cidades de Belo Horizonte, Sabará, Caeté, Itabira, São João Del-Rei, Nova Friburgo, Rio de Janeiro e Bahia. Não raro a poesia de Drummond traz, junto à representação do sujeito poético, as imagens e sensações relacionadas ao espaço de Minas Gerais e Rio de Janeiro, entretanto, essa poesia nunca se limita ao registro objetivo desses espaços, pelo contrário, ela o toma como um objeto novo, elaborado por meio da desfiguração e recriação no plano estético.

É através das relações que o Eu mantém com os espaços que eles serão recriados, de modo que, apresentados de forma dinâmica e heterogênea, esses espaços tomam uma forma que difere daquela que se apresenta no plano referencial, denotando uma forma particular e individual do olhar poético sobre tais espaços, que se apresentam envolvidos por um colorido nostálgico e melancólico no poema.

A representação transfigurada do espaço através do registro poético e visual do poeta pode ser observada na seção reservada a Sabará, intitulada com o nome do município. A percepção dos espaços de Sabará apresenta-se de forma visual, dinâmica, captando a realidade de modo novo. Como diz Gomes (2002), imprevisível, reflexo da nova forma de experiência cinematográfica:

A dois passos da cidade importante
a cidadezinha está calada, entrevada.
(Atrás daquele morro, com vergonha do trem.)
Só as igrejas
só as torres pontudas das igrejas
não brincam de esconder.

O Rio das Velhas lambe as casas velhas,
casas encardidas onde há velhas nas janelas.
Ruas em pé
pé de moleque
PENÇÃO DE JUAQUINA AGULHA
Quem não subir direito toma vaia...
Bem feito!

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

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

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

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

Pernas morenas de lavadeiras,
tão musculosas que parece que foi o Aleijadinho que as escupiu,
palpitam na água cansada.

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

E o trem bufando na ponte preta
é um bicho comendo as casas velhas.
(ANDRADE, 2014, p. 15-17)

O título do poema sugere o registro quase fílmico dos espaços, e a proliferação da impressão de imagens em movimento é resultado de uma decomposição da realidade no prisma da percepção do artista, que usa uma técnica pessoal de escorço para mostrar os mais diversos aspectos da realidade. Em “Lanterna mágica”, especialmente em “Sabará”, como vimos, Drummond registra uma impressão do tempo em mutação, em relação à intervenção da industrialização e da modernização expressas nos choques de imagens entre o antigo e o moderno.

O olhar do poeta embarca numa viagem pelos espaços de Sabará, numa tentativa de recuperação da paisagem de um passado colonial. A construção de “Lanterna mágica” remete à analogia do registro e projeção de imagens tão precárias quanto o tempo que vai dissolvendo as imagens-lembranças do poeta mineiro.

A câmera – que acaba sendo uma espécie de extensão invisível, porque subjetiva, do olho humano – percorre e descreve um espaço que na memória do poeta é estático e não dinâmico, como o espaço apresentado pelo poema. A câmera ganha, então, a capacidade de interagir com a cena e explorar uma linguagem que era impossível na fotografia estática.

A cidade, as torres, o rio e o trem, personificados pelo poema – a cidade está calada e entrevada, com vergonha do trem, as torres não brincam de esconder, o rio lambe as casas velhas e o trem, feito bicho, come-as – estão enquadrados nos planos que constituem a projeção da lanterna mágica. Tais planos, no entanto, são subjetivos e refletem o olhar afetoso, triste, melancólico e questionador do poeta que vê as cidades de sua infância desaparecerem, engolidas pela modernidade.

No primeiro plano do poema, isto é, na primeira estrofe, vemos em um grande plano geral, do alto, a cidade de Sabará. O plano é tão aberto que é possível visualizar a proximidade entre Sabará e Belo Horizonte, capital. Localizada entre cadeias montanhosas,

com topografia acentuada, como todo o estado de Minas Gerais, só as torres das igrejas são passíveis de serem vistas.

O Rio das Velhas e as casas “onde há velhas nas janelas”, são enquadrados num único plano geral, com a função de passar uma referência mais específica do local, permitindo identificar pessoas, diferente do plano anterior que mostra a cidade de cima e de longe, situando o espaço geral, mais amplo da representação.

Nesse percurso, o poeta observa as ruas, os lugares, como a “Pensão de Juaquina Agulha”, e perde-se em “recordações de coisas mortas”, coisas “inexoravelmente colônias”: “bancos janelas fechaduras lampiões”, verso que, pela falta de pontuação, sugere movimentação, substituição veloz de imagens, técnica observada em “Poema de sete faces” e que revela a simultaneidade e a instantaneidade do tempo presente, das lembranças, das imagens que surgem no écran de páginas brancas do poeta.

Em “pernas morenas de lavadeira”, dentro da água, há uma focalização em plano detalhe que se assemelha a um quadro, uma fotografia. Na última estrofe, que enquadra o trem, elemento do elenco de *topoi* da modernidade, que passa diante das casas velhas e as faz desaparecer, como se as estivesse comendo, em seu movimento lateral, de plano geral, revelando o poder visual da poesia drummondiana e a adaptação e/ou reorientação dessa visualidade a aspectos da linguagem cinematográfica.

Na penúltima estrofe, deparamo-nos com o cinema, deflagrando a ruptura modernista. “Signo do tempo presente”, o cinema transformou não apenas o espaço mineiro, mas a mentalidade do homem que passa a captar e retratar a realidade interior, como no “Poema de sete faces”, e exterior, como em “Lanterna mágica”, a partir de sua linguagem e técnicas, num diálogo que amplia e alimenta a imaginação do poeta, transformando sua maneira de representação.

“Balada do amor através das idades” revela a relação de amor entre o artista e a arte, cuja influência molda-lhe a forma de sentir e de representar o sentimento amoroso e o mundo. Transformados em personagens históricos e cinematográficos, o artista e a arte, personagem feminino, passam por diversos conflitos e situações que acabam levando-os à morte em diversos períodos históricos, até o final feliz que segue o modelo dos filmes americanos da Paramount da época, onde o Eu seria herói. Envolto em um espetáculo cinematográfico, o sentimento amoroso do Eu é compreendido pela ótica que corresponde aos filmes que teria assistido:

Eu te gosto, você me gosta

desde tempos imemoráveis.
 Eu era grego, você troiana,
 troiana mas não Helena.
 Saí do cavalo de pau
 para matar teu irmão.
 Matei, brigamos, morremos.

Virei soldado romano,
 perseguidor de cristãos.
 Na porta as catacumba
 encontrei-te novamente.
 Mas quando vi você nua
 caída na arena do circo
 e o leão que vinha vindo,
 dei um pulo desesperado
 e o leão comeu nós dois.

Depois fui pirata mouro,
 flagelo da Tripolitânia.
 Toquei fogo na fragata
 onde você se escondia
 da fúria do meu bergantim.
 Mas quando ia te pegar
 e te fazer minha escrava,
 você fez o sinal da cruz
 e rasgou o peito a punhal...
 Me suicidei também

Depois (tempos mais amenos)
 fui cortesão de Versailles,
 espirituoso e devasso.
 Você cismou de ser freira...
 Pulei muro de convento
 mas complicações políticas
 nos levaram à guilhotina.

Hoje sou moço moderno,
 remo, pulo, danço, boxo,
 tenho dinheiro no banco.
 Você é uma loura notável,
 boxa, dança, pula, rema.
 Seu pai é que não faz gosto.
 Mas depois de mil peripécias,
 eu, herói da Paramount,
 te abraço, beijo e casamos.
 (ANDRADE, 2014, p. 38-39)

O poema estende aos personagens referências de outros níveis representativos ou imaginativos, como o da história e o do cinema e reforça a ideia, descrita por Correia (2010), acerca da consciência, por parte do poeta, do “papel do cinema na construção de um novo imaginário e de novos padrões de comportamento e sensibilidade” também no âmbito da criação literária, assim como a “percepção do cinema como discurso e máquina produtores de mitos” (p. 17).

No que se refere à construção estrutural do poema observa-se uma espécie de montagem de recortes de cenas de filmes, como observou Freire (s.d.) em sua tentativa de “adivinhar” os filmes a que o poeta poderia ter assistido até 1930, haja vista a publicação de *Alguma Poesia* date desse ano. O poema será, então, a montagem definitiva das sequências de tomadas organizadas pela montagem a partir do material reunido pelo poeta.

De acordo com a pesquisa, *A queda de Troia* (1911), do italiano Giovanni Pastrone, seria a referência da primeira estrofe do poema, onde o Eu lírico encarna um grego no famoso episódio do Cavalo de Troia. Na segunda estrofe, teríamos *Quo Vadis* (1912), onde um romano se apaixona por uma cristã que é jogada nua aos leões porque o imperador romano Nero está usando os cristãos como bode expiatório. A terceira estrofe seria um recorte do filme americano *O pirata negro* (1926), onde um pirata invade um navio e encontra uma mulher cuja pureza ele decide proteger. Na quarta estrofe, sem achar referências exatas, opta-se por *Órfãs da tempestade* (1921), do norte-americano David W. Griffith, onde se retrata tempos de complicações sociais na Paris revolucionária e duas irmãs passam por diversas situações.

Na quinta e última estrofe do poema, onde a referência ao cinema fica clara em “eu, herói da Paramount,” pode-se imaginar diversos filmes da Paramount do início do século XX, onde o mocinho moderno ou o herói acabam casando e sendo felizes ao lado de personagens interpretadas por divas e musas do cinema mudo, tais quais as que Drummond tem verdadeira veneração.

A construção de “Balada do amor através das idades” além de retratar o amor em diversos períodos da história da humanidade e como eles eram representados pelas produções cinematográficas, mostra o poder do cinema na transformação da vida psíquica do homem moderno e na alteração da percepção e da experiência visual que o espaço, os meios tecnológicos e as novas formas de expressão artística do século XX, como o cinema, são capazes de provocar.

A poesia moderna e modernista fez do cinema uma importante arma para conferir à escrita literatura uma nova forma de expressão. Carlos Drummond de Andrade, em *Alguma Poesia*, mostra-se atento a essas várias implicações e transformações que a nova arte permitiu imprimir a poesia e, apropriando-se de elementos constitutivos do modernismo brasileiro, retratou em sua obra uma nova forma de perceber e captar a realidade.

3. DRUMMOND E CHAPLIN: AFINIDADES POÉTICAS EM “CANTO AO HOMEM DO POVO CHARLIE CHAPLIN”

Meu bem, não chores,
hoje tem filme de Carlito!

(Carlos Drummond de Andrade)³²

De acordo com Regis de Moraes (2010), todo filme que verdadeiramente toca o espectador, fala dele. Mais que isso, acrescenta vida à sua vida, fazendo-o repensar e reavaliar suas experiências de forma, às vezes, terapêutica. Para o autor, esses são filmes que nos mobilizam emocionalmente e abrem recantos desconhecidos de nós mesmos, possibilitando a “entrada do ar e da saúde solar” (p. 72).

A relação de Carlos Drummond de Andrade com os filmes de Charlie Chaplin parece ter passado por essa experiência e, mais importante, converteu-se em experiência poética, como nos exemplos de “Sentimental”, de *Alguma poesia* (1930), onde o desdobramento lúdico com os objetos e a impossibilidade da escolha amorosa se mostram marcadamente carlitanos, ou “O amor bate na aorta”, de *Brejo das Almas* (1934), onde Carlito é tomado como paradigma do humor.

Outros dois poemas expressam mais diretamente a relação de amor entre a poesia de Drummond e o cinema de Chaplin³³: “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, de *A rosa do povo* (1945), e “A Carlito”, de *Lição de coisas* (1962). Tais poemas são saudações a Charlie Chaplin e a seu ofício, o da persona de Carlito. Ambos estão integrados à família espiritual de Carlos Drummond de Andrade, incorporados ao “fatal lado esquerdo” do poeta³⁴,

³² “O amor bate na aorta”, *Brejo das almas* (1934).

³³ “A obra de Drummond mostra uma indissolúvel relação amorosa com o cinema, que ele incorpora à sua experiência existencial, e que surge, quando menos se espera, no percurso do texto. Essa relação atinge o seu momento máximo em “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, longo e belo poema que ocupa uma situação privilegiada em *A rosa do povo*: é o último texto do livro, que assim se encerra-e-se-abre com um discurso de celebração animado pela crença na utopia, que descortina o advento de um mundo novo” (CORREIA, 2010, p. 20).

³⁴ Ao organizar sua antologia poética, publicada em 1962, Carlos Drummond de Andrade enumera nove pontos de partida ou matérias para sua poesia: 1) “Um eu todo retorcido”; 2) “Uma província: esta”; 3) “A família que me dei”; 4) “Cantar de amigos”; 5) “Na praça de convites”; 6) “Amar-amaro”; 7) “Poesia contemplada”; 8) “Uma, duas argolinhas” e 9) “Tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo”. Na seção “Cantar de amigos” as relações de amizade, sejam elas reais – como é o caso da amizade com Manuel Bandeira e Mário de Andrade, a quem são dedicados, respectivamente, os poemas “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro” e “Mário de Andrade desce aos infernos” – ou em forma de admiração artística – no caso de Federico Garcia Lorca e Charlie Chaplin, em “A Federico Garcia” e “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” – transformam-se em vertente consequente para a práxis poética.

que se declara ligado aos filmes do ator e diretor inglês por “filamentos de ternura e risos dispersos no tempo” (“Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, *A rosa do povo*, 1945). Em “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, principalmente, a visão de mundo transmitida pelos filmes de Chaplin parece ser reconhecida por Drummond como parte integrante dele mesmo.

“A comunicação através de sentimento e imagens”, como coloca Tarkovski (2010), permitiu que se criasse entre o poeta e a figura de Chaplin/Carlito³⁵ uma espécie de cumplicidade, de compreensão recíproca. Essa compreensão está relacionada, sobretudo, à cumplicidade que partilham na *gaucherie*, um dos temas fundamentais da poesia de Drummond e que encontra em Carlito um exemplo típico, à crença na utopia de um mundo “enfim ordenado”, “um país de riso e glória como nunca houve nenhum”, “o país de todo homem” (“Cidade prevista”, *A rosa do povo*, 1945), e à carga cômica que na obra de ambos provoca o riso.

Assim, dividido em duas partes, este capítulo tem por objetivo, partindo da leitura de “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, investigar os seguintes pontos: primeiro, de que maneira o conteúdo social das cenas dos filmes referenciados pelo poema de Drummond dialoga com a visão de mundo do poeta e mistura-se a ela num canto uníssono marcado pelo conteúdo social e pela tendência utópico-revolucionária de *A rosa do povo*, em “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”.

Segundo, como se dá a construção da imagem do *gauche* drummondiano que, identificando-se com o personagem Carlito, viria a torná-lo um de seus principais disfarces ou metáforas poéticas para o gauchismo – ressaltamos o recurso do humor, sem o qual a identificação não seria possível, afinal, o *gauche* utiliza-se do humor para mascarar a si mesmo, rir de suas próprias misérias e estabelecer uma ponte entre o Eu e o mundo, ainda que de forma crítica, também em “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”.

3.1. “Contra a miséria e a fúria dos ditadores”: a face social

Em “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, Drummond apropria-se da obra de Charlie Chaplin unindo um conjunto de práticas retóricas e estilísticas literárias a uma componente própria da técnica cinematográfica, e se propõe a transpor para um sistema

³⁵ Tanto em “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” quanto em “A Carlito”, poemas em que Drummond dirige-se ao ator e personagem, não há distinção entre Charlie Chaplin e Carlito, ambos tratados como um único “destinatário”, como duplos um do outro. A presente pesquisa segue a mesma orientação, referindo-se a “Chaplin/Carlito” quando estes assumirem a postura de “receptor” da poesia drummondiana.

semiótico-literário a “poética essencial” colhida nos filmes de Chaplin (SARMENTO, 2006, p. 236). Assim, o discurso lírico-poético drummondiano monta, entre recortes de cenas e situações, um filme-síntese, capaz de homenagear o “errante poeta desengonçado” (“A Carlito”, *Lição de Coisas*, 1964).

As cenas e as situações recortadas provêm de vários filmes referidos implicitamente no poema, desde os primeiros, na Keystone, como *Carregador de Pianos* [*His Musical Career*, 1914], até os grandes filmes, como *O grande ditador* [*The Great Dictator*, 1940], pela United Artists, companhia fundada por Charlie Chaplin, David Wark Griffith e o casal de atores Douglas Fairbanks e Mary Pickford.

Dentre as muitas referências, o poeta concede maior espaço às obras que, por inúmeros motivos, alcançaram maior reconhecimento da crítica especializada e da “crítica amadora”, isto é, dos espectadores comuns: *O garoto* [*The Kid*, 1921], *Em busca do Ouro* [*The Gold Rush*, 1925], *Luzes da cidade* [*City Lights*, 1931], *Tempos modernos* [*Modern Times*, 1936] e *O grande ditador* [*The Great Dictator*, 1940].

O que se pretende aqui, no entanto, não é enumerar essas referências, mas entender em que sentido tais cenas e situações também falam do poeta e de sua obra, especialmente no que toca a sua visão de mundo – levando em conta que o poema está inserido na coletânea de *A rosa do povo*, considerada pela crítica, de modo geral, como “poesia social”.

Assim, do poema de Drummond foram selecionados alguns momentos que representam cenas dos filmes de Chaplin citados acima, a partir das quais pretende-se estabelecer o diálogo proposto. Os respectivos filmes reúnem algumas das principais características da obra chapliniana, entre elas as que mais nos interessam aqui: o conteúdo social e a tendência utópico-revolucionária, marcas da poesia de *A rosa do povo* (1945).

A poesia de Drummond veio engajando-se socialmente desde *Sentimento do mundo* (1940), onde se volta contra a “dor coletiva e a miséria do mundo moderno, com seu mecanicismo, seu materialismo, sua falta de humanidade” (COUTINHO, 2001, p. LI). Seguindo este percurso, ao cantar “a vida presente” em *A rosa do povo*, trouxe, entre uma ampla escala temática³⁶, “o canto engajado e o drama do cotidiano” (MERQUIOR, 2012, p. 119), temas que assumem um lirismo crítico de concepção humanista e, por vezes, utópica, denunciando uma época burguesa marcada pelas contradições da sociedade moderna e pelo esfacelamento do tecido social, ao mesmo tempo em que anseia por dias melhores.

³⁶ “*A Rosa do Povo* traz ao lirismo de Drummond uma escala temática mais ampla. As vicissitudes do eu, a cena familiar, a lira erótica, o canto engajado e o drama do cotidiano, a pintura da história e o quadro de gênero, a poesia sobre a poesia e o poema filosófico partilham cerca de meia centena de textos, quase sempre de primeira ordem.” (MERQUIOR, 2012, p. 119)

Assim, em compromisso com o tempo presente e a realidade circundante, isto é, com o contexto político e social, a imersão da poesia drummondiana no aqui e no agora serve de luta contra o nazi-fascismo, reivindica justiça social e identifica-se com aspirações populares, equacionando-se sobre o real e engajando-se na destruição do mundo caduco (CORREIA, 2015, p. 25).

“Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” transformou Chaplin/Carlito em símbolo de resistência e esperança, ante as precárias condições da vida moderna, e em arma no combate contra as misérias da modernidade. Isso é possível porque as obras de Charlie Chaplin também dialogam sobre questões de grande relevância ao seu contexto histórico e social – desde as lutas de classes, preconceitos e desigualdades sociais até a exploração do trabalho e a política. Através deles, ergueu-se uma forte e contundente crítica aos rumos de uma sociedade que cada vez mais perdia os laços de humanidade.

Provocando dor e riso, antagônica e simultaneamente, Chaplin agradou a crítica e o público, fez com que o “homem comum” – que não é uma figura pública, política, mas um excluído, um sobrevivente, um homem submerso – risse de sua própria tragédia, identificando-se com as frustrações e com as maneiras cômicas com que o personagem contornava seus problemas.

Portanto, a visita a Chaplin/Carlito, em “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, propõe o que afirma o poeta em outro poema de *A rosa do povo*, “Nosso tempo”, que também caminha no sentido do engajamento social, isto é destruir o “mundo caduco” com suas palavras, símbolos e instituições:

O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, instituições, símbolos e outras armas
promete ajudar
a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta,
um verme.
(ANDRADE, 2014, p. 158, v. 1)

No poema de *A rosa do povo* a identificação do Eu lírico com o vagabundo, com seus ideais, com a transparência e a integridade do personagem que luta para manter vivas em si a dignidade e a esperança, é imediata e pode ser observada desde os primeiros versos. Como observou Freud (2010), engana-se quem pensa que:

em geral as pessoas usam medidas falsas, de que buscam poder, sucesso e riquezas para si mesmas e admiram aqueles que os têm, subestimando os autênticos valores da vida (...) Existem homens que não deixam de ser venerados pelos contemporâneos, embora sua grandeza repouse em qualidades e realizações inteiramente alheias aos objetivos e ideais da multidão. Provavelmente se há de supor que apenas uma minoria reconhece esses grandes homens, enquanto a maioria ignora. Mas a coisa pode não ser tão simples, devido à incongruência entre as ideias e os atos das pessoas e à diversidade dos seus desejos. (p. 10)

Drummond reconhecia esse grande homem e, mais do que isso, se via nele, reconhecia nele o desejo utópico de um mundo melhor, que reparasse o desencontro entre o Eu e o mundo, típico dos personagens *gauches*, que lutam contra a falta de comunicação entre eles e a realidade exterior, ligando-se à crença utópica da possibilidade de um mundo “em que os homens estarão acima da cobiça, do ódio e da brutalidade”, tal qual declarou Hinkel no discurso final de *O grande ditador* (1940).

Assim, a primeira parte do poema, espécie de introdução, indica algumas das afinidades entre o poeta e o homem do povo Charlie Chaplin/Carlitos, como a disposição à galhofa, a atmosfera poética de sonhos lúcidos, a polidez, a odiada opressão e a ironia:

Era preciso que um poeta brasileiro,
 não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa,
 girando um pouco em tua atmosfera ou nela aspirando a viver
 como na poética e essencial atmosfera dos sonhos lúcidos,

era preciso que esse pequeno cantor teimoso,
 de ritmos elementares, vindo da cidadezinha do interior
 onde nem sempre se usa gravata mas todos são extremamente polidos
 e a opressão é detestada, se bem que a heroísmo se banhe em ironia,

era preciso que um antigo rapaz de vinte anos,
 preso à tua pantomina por filamentos de ternura e riso dispersos no tempo,
 viesse recompô-lo e, homem maduro, te visitasse
 para dizer-te algumas coisas, subcolor de poema.
 (ANDRADE, 2014, p. 268, v. 1)

Desses aspectos, destacamos o posicionamento do autor que se coloca contra o aniquilamento do sujeito perante uma realidade opressora e que busca, na transfiguração do sentimento de inconformismo e revolta, a “superação do desespero rumo ao gosto de viver” (MERQUIOR, 2012, p. 127), partindo do princípio de que a solução para o problema sem saída, para a pedra no meio do caminho, para a aporia, estaria no próprio problema, na própria condição do homem:

(...) a hostilidade em relação ao seu tempo não desemboca em pessimismo. A crítica da civilização de modo algum exclui, em Drummond, o amor à vida. Por pior que seja o peso das tristezas, por diversas que sejam as fontes da angústia e constante sua

ação sobre os homens, uma espécie de aceitação cristã da existência, bem distante da simples resignação estoica, acaba por superar o desespero cotidiano. É sempre possível “vencer o desgosto”, “calcando o indivíduo”, descobrindo o outro. (MERQUIOR, 2012, p. 127)

A resignação diante do sofrimento e dos infortúnios da vida não é opção. Ainda que marcado por um individualismo próprio do *gauche*, o poeta demonstra um inconformismo capaz de estabelecer a “possibilidade de comunicação com o outro; a solidão é simpatia, oferecimento generoso” (MERQUIOR, 2012, p. 134). “Portanto, solidão é palavra de amor” (“América”, *A rosa do povo*, 1945):

Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo,
que entraram no cinema com aflição de ratos fugindo da vida,
são duas horas de anestesia, ouçamos um pouco de música,
visitemos no escuro as imagens – e te descobriram e salvaram-se.
(ANDRADE, 2014, p. 267, v. 1)

Estabelecendo a comunicação com o outro, os versos de Drummond o colocam como porta-voz de “homens que estão silenciosos mas sorriem de tanto sofrimento dominado” (“América”, *A rosa do povo*, 1945). Sendo um deles, apenas um homem pequeno na beira do rio que passa sem que ele compreenda, o poeta é “o sorriso na face de um homem calado” (“América”, *A rosa do povo*, 1945), é, como Chaplin/Carlito, aquele em quem “os olhos são profundos e a boca vem de longe, sozinha, experiente, calada vem a boca sorrir, aurora, para todos” (“Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, *A rosa do povo*, 1945).

Ambos mantêm-se lutando contra as suas miseráveis realidades e, apesar de quase nunca obterem vitórias, nunca são derrotados, afinal, nunca desistem. Todos aqueles que, como eles, se sentem deslocados, angustiados, oprimidos seja pela estrutura econômica e sociopolítica ou pelo ambiente pouco propício à felicidade, à liberdade, à arte ou à poesia, uma das inquietações de Drummond³⁷, sentem-se representados e encorajados a manterem viva em si a esperança de um mundo novo que não verão, “mas virá um dia, dentro em mil anos, talvez mais... não tenho pressa” (“Cidade prevista”, *A rosa do povo*, 1945).

As cenas retratadas verbalmente pelos versos de Drummond não falam apenas de Carlito, como é o caso da cena de *Luzes da cidade*, importante no que se refere ao engajamento social dos artistas:

³⁷ “É hora de poesia? A poesia tem vez no mundo atual? Essas são perguntas que se propõem os poetas, que delas fazem a própria matéria de sua criação. O debruçar-se angustiado da poesia sobre si mesma, questionando a sua razão de ser o seu lugar na sociedade, manifesta-se de forma mais sistemática a partir do Romantismo. E no decorrer do século XX torna-se cada vez mais constante e flagrante” (CORREIA, 2015, p. 23).

Bem sei que o discurso, acalanto burguês, não te envaidece,
E costumás dormir enquanto os veementes inauguram estátuas,
(ANDRADE, 2014, p. 268, v. 1)

Os versos recortam uma cena onde um político inaugura uma estátua, e no momento em que é dada a hora de erguer a cortina, revelando-a, vemos o vagabundo dormir sobre ela, mais precisamente, em seu colo. Quando recebe ordens para retirar-se de lá, inicia uma sequência de trapalhadas até conseguir se desvencilhar do monumento burguês, o que provoca diversão geral no público espectador.

Nesse momento, rimos não apenas das ações do personagem que, além de dormir durante o discurso inaugural, realiza uma série de movimentos gracejadores e “dessacralizantes” para com a estátua e o que quer que ela venha a representar, expondo o político e aqueles que o apoiam, que desesperadamente “gritam” para que Carlito suma de suas vistas. É da Instituição político-burguesa e de seus valores mesquinhos que ele nos faz rir; a comicidade é a arma utilizada para vencer seu adversário, exposto ao ridículo, mesmo que por alguns minutos de riso. Ou seja, o mundo capitalista é destruído pelo riso.

Os ideais utópicos dos quais se veste Carlito, como vencer a fome, iludir a brutalidade e prolongar o amor, fantasias também marcadas pelo humor e ditas nos versos drummondianos, proporcionam-lhe o afastamento do sofrer e, ao mesmo tempo, funcionam como uma espécie de consolo ao espectador:

e vamos contigo arrebentar vidraças,
e vamos jogar o guarda no chão,
(ANDRADE, 2014, p. 270, v. 1)

Sentimo-nos “convidados” a acompanhá-lo – e a John, criança órfã criada por ele, apesar da pobreza em que vive – e a arrebentar vidraças, jogar o guarda no chão, cenas representadas comicamente no filme *O garoto*, onde a criança, ao quebrar a vidraça das janelas das casas, “cria oportunidades” para que Carlito, agora vidraceiro, consiga algum dinheiro consertando-as, apesar de ambos serem descobertos pelo policial, personagem recorrente nos filmes de Chaplin e citado em mais de um momento no poema de Drummond.

Oração longa demais

As atitudes subversivas e, de certo modo, revolucionárias de Carlito assemelham-se àquela não resignação diante dos infortúnios da vida que encontramos na poesia de Drummond. O humor e o riso configuram-se, assim, como “arma privilegiada para demolir crenças e mitos, questionar a moral instituída e transgredir normas e tabus” (CORREIA, 2015, p. 153), exatamente como em muitos dos poemas de Drummond.

Deslocado na cidade grande, o poeta tenta situar-se e entender o funcionamento da vida moderna, que engole o ser humano, seus desejos e sonhos. Em alguns poemas, percebemos um Eu que perdeu a esperança na humanidade, que vê seu tempo como um “tempo de absoluta depuração”, de falta de amor, de guerras, de fomes, “e as mãos tecem apenas o rude trabalho” (“Os ombros suportam o mundo”, Sentimento do mundo, 1940), produzindo um ser alienado aos meios de produção capitalista, mais uma mercadoria produzida pelo trabalho, pela sociedade capitalista, como o operário de *Tempos Modernos*:

Ficaste apenas um operário
Comandado pela voz colérica do megafone.
(ANDRADE, 2014, p. 273, v. 1)

O universo materialista e caótico das cidades no início do século XX, onde o homem burguês repete hábitos considerados tanto medíocres e regulares quanto opressores, afastam o homem da aventura de viver. O homem que se fecha no escritório, que cumpre prazos na faculdade, que segue ordens instituídas pelo som do alarme, do megafone nas fábricas é o homem conformista e medroso que faz uso de instrumentos de desumanização: “a época burguesa denunciada por Drummond não conhece sequer o prazer e a beleza reais” (MERQUIOR, 2012, p. 120).

O trabalho na sociedade burguesa é uma forma de desumanização dos seres humanos. A anulação de si mesmo diante das novas formas de produção capitalista reduzem as possibilidades de satisfação do homem na relação com os outros³⁸ e consigo mesmo, indo no sentido oposto da realização do homem como um ser livre.

Em um mundo mecanizado, o homem se torna uma mercadoria tanto mais barata quanto as mercadorias que “cria” em alta escala produtiva. Constrói-se, então, uma sociedade onde quanto mais se valoriza o mundo materialista, mais se desvaloriza o mundo dos homens e, conseqüentemente, sua produção artística.

O trabalho poético, o trabalho do Eu, do indivíduo, que reestabelece a posse de si mesmo, também parece ficar à margem. Correia (2015) observa que Drummond vê-se deslocado no sistema capitalista que visa o lucro e questiona-se sobre a real importância que teria a poesia, “atividade primordialmente lúdica e gratuita, na sociedade burguesa regida por valores utilitários” (p. 23).

³⁸ “(...) o modo como são reguladas as relações dos homens entre si, as relações sociais, que dizem respeito ao indivíduo enquanto vizinho, enquanto colaborador, como objeto sexual de um outro, como membro de uma família e de um Estado” (FREUD, 2010, p. 37).

A resposta vem por meio da própria poesia. A arte – e, por conseguinte, a poesia – é de extrema importância nesse contexto. O trabalho psíquico e intelectual é uma fonte de ganho de prazer na luta contra o sofrimento causado pelo mundo exterior. Assim, deslocando as frustrações sociais para a criação artística, é possível alcançar uma satisfação que compensaria, ainda que de forma paliativa, a redução de satisfação enfrentada pelo homem na sociedade, como a insatisfação no trabalho.

Diferente do trabalho visto em *Tempos Modernos* – onde Carlito, enquanto operário, tem suas habilidades substituídas por um trabalho rotineiro e alienado, na esteira rolante que acelera cada vez mais a produção, mostrando sua inadaptação aos novos modos de produção e chegando a desenvolver um quadro de esgotamento nervoso que o leva para o hospício – o trabalho de Chaplin/Carlito é benigno. Nos versos de “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, Drummond ressalta na criação artística de Chaplin a diferença e a importância do trabalho em sua concepção não burguesa, não capitalista:

Há o trabalho em ti, mas caprichoso,
mas benigno,
e dele surgem artes não burguesas,
produtos de ar e lágrimas, indumentos
que nos dão asa ou pétalas, e trens
e navios sem aço, onde os amigos
fazendo roda viajam pelo tempo
livros se animam, quadros se conversam,
e tudo libertado se resolve
numa efusão de amor sem paga, e riso, e sol.
(ANDRADE, 2014, p. 274, v. 1)

Georges Bataille (2013) em seu ensaio “A noção de despesa”, tece uma reflexão que nos serve para pensar sobre a função da arte, sobretudo como força subversiva dentro do sistema capitalista, a partir do que chama de “trabalho improdutivo” na sociedade. Para Bataille, a vida humana não pode de maneira alguma ser limitada por sistemas fechados, ela só começa a se mover de forma plena com o déficit desse sistema: “pelo menos o que ela admite de ordem e de reserva só tem sentido a partir do momento em que as forças ordenadas e reservadas se libertam e se perdem para fins que não podem ser sujeitados a nada de que seja possível prestar contas” (p. 32), ou seja, a partir do momento em que o espaço se abre para o que na sociedade materialista se considera “improdutivo”, entre outras coisas, a arte, a poesia.

Em “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, Drummond ressalta o papel do trabalho em Carlito, que em cada filme realiza uma atividade diferente, muitas vezes

anunciada nos títulos de cada produção, como por exemplo, *Carlito repórter* (1914) e *Carlito marinheiro* (1915). O barbeiro Hinkel, um de seus personagens em *O grande ditador*, que em oposição às ordens para fechar sua barbearia, por ser judeu, continua a realizar a atividade que, ao compasso de Brahms, que alude à música, à arte e, de certa forma, ao poético, o faz sentir-se dono de si mesmo, diferente do trabalho do sistema capitalista, que oprime e aliena o homem:

O ofício, é o ofício
 que assim te põe no meio de nós todos,
 vagabundo entre dois horários; mão sabido
 no bater, no cortar, no fiar, no rebocar,
 o pé insiste em levar-te pelo mundo,
 a mão pega uma ferramenta: uma navalha,
 e ao compasso de Brahms fazes a barba
 neste salão desmemoriado no centro do mundo oprimido
 onde ao fim de tanto silêncio e oco te recobramos.
 (ANDRADE, 2014, p. 275, v. 1)

Vale ressaltar ainda o caráter de resistência que o trabalho, em sua vertente não capitalista, representa no mundo dominado pela produção em série, em massa, pelas máquinas e operários que repetem, alienadamente, o mesmo movimento. Quando o poeta ressalta o trabalho “benigno”, do qual surgem “artes não burguesas”, em *Carlito*, também fala da própria poesia, como arma combativa, forma de resistência, meio de salvar o homem da desumanização, afinal, como vimos em “Nosso tempo”, de *A rosa do povo*, “com suas palavras, instituições, símbolos e outras armas” o poeta “promete ajudar a destruí-lo”: o sistema capitalista em marcha.

Além disso, para Georges Bataille (2013), em “A noção de despesa”, o dispêndio poético assumiria, naqueles que possuem tal disponibilidade, a consagração de sua vida, obrigando-os “a escolher entre um destino que transforma um homem em rejeitado, tão profundamente separado da sociedade quanto os dejetos da vida aparente, e uma renúncia cujo preço é uma atividade medíocre, subordinada a necessidades prosaicas e superficiais” (BATAILLE, p. 23).

O poema drummondiano também fala dessa rejeição, desse viver separado da sociedade num recorte de cena de *Em busca do ouro*, em que o personagem de Chaplin é obrigado a aceitar o destino que lhe coloca à margem do mundo em que as amadas, as festas e a vida burguesa, de modo geral, estão e acontecem:

Mundo de neve e sal, de gramofones roucos
 urrando longe o gozo de que não participas.

Mundo fechado, que aprisiona as amadas
 e todo desejo, na noite, de comunicação.
 Teu palácio se esvai, lambe-te o sono,
 ninguém te quis, todos possuem,
 tudo buscaste dar, não te tomaram.
 (ANDRADE, 2014, p. 272, v. 1)

Ou seja, o gauchismo da poesia de Drummond, que o acompanha desde Minas Gerais, onde se diferenciava da média por suas ideias e atitudes, pela atividade artística que poetizava uma sociedade prosaica e, depois, por inserir-se no movimento modernista, que causou tanto furor com a publicação de “No meio do caminho”, em 1928, antes de sua estreia em livro, em 1930, é consequência dessa escolha, pois o Eu aceita a imposição de destino ditada pelo “anjo torto/ desses que vivem na sombra”: “vai, Carlos! ser *gauche* na vida” (“Poema de sete faces”, *Alguma poesia*, 1930).

Assim, obra do *gauche* – seria melhor dizer: dos *gauches*, Drummond e Chaplin/Carlito – é uma maneira de interferir na realidade e, através dela, criar uma realidade autônoma, nesse caso, a própria obra de arte. O utopismo e o otimismo engajado que vemos em poemas de *A rosa do povo* misturam-se à mensagem do vagabundo, mensagem de protesto e de esperança de quem carrega consigo o desejo de uma sociedade onde o mais primitivo socialismo utópico não seja apenas teoria, mas uma atitude defendida pelo homem.

O *gauche* Carlito entra na poesia de Carlos Drummond de Andrade sob o ângulo da revolta, da denúncia sem cumplicidade com aquilo que está sendo denunciado, sempre envolta pelo socialismo mais utópico e primitivo, que, ao se contrapor às realidades em que vive o homem moderno nas cidades grandes, procura mostrar que uma nova realidade é possível:

Dignidade de boca, aberta em ira justa e amor profundo,
 Crispação do ser humano, árvore irritada, contra a miséria e a fúria dos
[ditadores,
 ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa
[estrada de pó e esperança.
 (ANDRADE, 2014, p. 275, v. 1)

A estrada, que divide o poeta mineiro entre o interior e a cidade grande, entre a vida besta e caos urbano, e por onde tantas vezes o vagabundo pode recomeçar sua aventura, é símbolo de esperança e do próprio recomeço, aspectos que se inscrevem nos poemas de *A rosa do povo* e nos filme de Charlie Chaplin como forma de luta, de resistência ante o mundo que ameaça eliminar quaisquer vestígios de humanidade que, em ambos transbordando, suas artes compartilham.

3.2. “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida”: o humor e a face *gauche*

“Preso à tua pantomina por filamento de ternura e risos dispersos no tempo” (“Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, *A rosa do povo*, 1945). Dessa ligação parece ter surgido a vontade de, através do discurso poético e da memória lírica de Carlos Drummond de Andrade, recuperar Carlito, também *gauche*, com o qual o poeta se identifica, e a “poética e essencial atmosfera dos sonhos lúcidos” (“Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, *A rosa do povo*, 1945), que rodeia o personagem chapliniano e na qual o poeta aspira viver. Essa recuperação, em “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, traz consigo uma das características mais marcantes da poesia drummondiana e a que mais o liga ao personagem fílmico chapliniano: a máscara *gauche*.

De acordo com Affonso Romano de Sant’Anna (1972), Drummond assume alguns disfarces *gauches* em sua criação poética, como o próprio José, Robinson Crusóe e Carlito. Carlito, no entanto, seria aquela face que mais se identifica com Carlos, sujeito poético, pois faz uso de um instrumento que falta aos outros, isto é, o humor típico dos sujeitos *gauches*.

Na obra de Drummond, ainda que muitos poemas tenham a “capacidade de passar do riso à seriedade, criando uma ambiguidade de tom decisiva na modulação dos temas de que tratam” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 27-28) e que o sujeito lírico possa fazer uso dos disfarces que mascaram uma “fraqueza” sua, nunca se esconderam nele o ““Eu todo retorcido”, as escarpas da alma severa, o sofrimento beirando o desespero, o desajeitamento do indivíduo” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 28), isto é, pouco do que deixa à mostra revela o lado reticente de um perfil psicológico em permanente reflexão e conflito consigo e com o mundo.

A verdade é que o humor assume um papel fundamental na atitude do sujeito *gauche* ao mediar a relação que esse estabelece consigo e, ao mesmo tempo, com o mundo exterior, “desde a cota de vida besta de cada dia” até as dificuldades encontradas no fato de ter que conviver com as “grandes questões que abalaram o século XX e a nossa desprotegida intimidade individual” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 20).

Como categoria do discurso, o humor está presente na obra drummondiana desde os poemas iniciais, com os famosos poemas-piada modernistas, no entanto, sua utilização na obra do poeta mineiro não se resume a tal designação e assume outras diversas faces. Interessa-nos aqui o humor encarado como forma de expressão do *gauche* na defesa contra o sofrimento, ante os traumas do mundo, e como controle emotivo, revelado no distanciamento proposital entre o Eu e o objeto afetivo.

Como vimos nas primeiras estrofes de “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, há indicações de afinidades entre o discurso poético drummondiano e o discurso dos filmes chaplinianos, como a execrada opressão, a solução irônica que banha o heroísmo, característica de um heroísmo moderno, e a galhofa – indicação do humor –, recurso recorrente na obra de ambos:

Era preciso que um poeta brasileiro,
 não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa,
 girando um pouco em tua atmosfera ou nela aspirando a viver
 como na poética e essencial atmosfera dos sonhos lúcidos,
 (ANDRADE, 2014, p. 268, v. 1)

Na obra de Charlie Chaplin, o humor que rodeia o personagem Carlito, como forma poética de lidar com dificuldades específicas encontradas em sua condição de estar no mundo, também está relacionado à defesa contra o sofrimento e ao controle emocional. Em seus escritos, Chaplin chegou a comentar sobre o poder do humor em permitir-nos ver além do que parece racional, isto é, o irracional, e reforçar em nós o instinto de conservação e preservação de nossa alma, tornando as vicissitudes da existência menos difíceis de levar.

Em Drummond e Chaplin essa função do humor – uma das funções do humor na obra de ambos – assemelha-se à análise freudiana da mesma categoria. Para Sigmund Freud (2010), o humor consiste em umas das formas paliativas contra o sofrimento, “poderosas diversões, que nos permitem fazer pouco de nossa miséria” (p. 20) e proporcionam prazer, ainda que de forma moderada, haja vista a impossibilidade de alcançar a felicidade plena pelo princípio do prazer, barrado pelo princípio da realidade.

Ou seja, o humor é instrumento utilizado pelo sujeito *gauche* como forma de autocrítica que mascara seu desajuste em relação ao mundo interior, e o sofrimento que vem em decorrência desse desajuste. Quando se aprende a rir de si mesmo, descobre-se uma forma de inibir em si aquelas escarpas da alma, portanto, esse humor não se confunde com alegria derramada, afinal, provoca amargor, graça sem franqueza, sem alegria e sem saúde, como observou Mário de Andrade (2002).

Como os filmes de Chaplin, os poemas drummondianos ao unir no mesmo sujeito o humor e a seriedade, provocam “o efeito paradoxal de mudar substancialmente a direção do próprio senso de humor, na sua combinação insólita de graça ferina com gravidade” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 28). O humor de que falamos aqui se aproxima muito dessa mistura, dessa ambiguidade, de modo que, essa mescla provoca um discurso que beira a ironia e encobre a verdadeira face daquilo que o poeta sente.

Nos versos de “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, Drummond declara seu gauchismo, sabido desde “Poema de sete faces”, de *Alguma poesia* (1930), através da utilização do humor, e celebra a mesma forma de expressão *gauche* no personagem de Chaplin, que, através das façanhas e gestos silenciosos, revela seu mecanismo de defesa.

Carlitos é o personagem de muitas faces,, o vagabundo, o frágil, o humano, o sentimental, o burlesco, o dramático, o cômico, o bombeiro, o lutador de boxe, o dançarino, o vidraceiro... “O homem atrás do bigode” (ANDRADE, 2014, p. 9, v. 1). Que suporta o mundo nas costas como um palhaço equilibrista, palhaço que ri e faz rir das instituições, e o que elas representam na sociedade burguesa, em oposição a seu sonho utópico, situando seu humor, portanto, no plano da tragédia humana:

Sua arte é feroz: escorrendo de sucessivos episódios de um só e único filme, no qual um homenzinho fraco, ridículo, apegado à vida, ao amor, à dignidade, vive, sofre, suporta todas as desgraças e equívocos que podem ocorrer a um homem, seja ele marquês ou funileiro, carregador de pianos ou peregrino. Padece de sucessivos e inconsumidos finais, nos quais parte mais uma vez através de estradas que superam horizontes para, logo após, surgir outra vez do pó e da luta humana, em mais um degrau de absurda escada que não liga parte humana a nenhuma outra parte, semelhante àquelas escadas-rolantes de suas primeiras bobinas na Keystone: desciam quando ele precisava subir e subiam quando ele precisava descer. [...] Homem eternamente em fuga, o seu personagem. Fuga diante de um mundo que insiste em negar-lhe os meios para a fuga real. Se são trágicos os motivos pelos quais procura fugir, mais trágica em si mesma é essa impossibilidade de uma fuga integral. As engrenagens de uma sociedade endurecida no inumanismo trituram e despedaçam o fraco homenzinho que insiste em não morrer, que insiste em manter, intactas, a dignidade e a vida. Evidente, em se tratando de um cômico, os meios de fuga são em geral, cômicos, mas de uma comicidade que não esconde nunca o seu lado amargo e cruel. (CONY, 2014, p. 162-165)

Assim, presos – Carlos Drummond de Andrade e Charlie Chaplin – a uma civilização que se encontra em desacordo com seus ideais de felicidade, que impossibilita uma fuga integral, os artistas encontram na criação artística e na expressão pelo humor a melhor forma de manter em si a integridade que o mundo moderno amputa ao homem. Essa integridade, no entanto, esconde um Eu solitário e amargurado que luta para negar sua *gaucherie*. Como observou Sant’Anna (1972), o Drummond *gauche* “é o indivíduo que ousa assumir aquilo que é, para, sendo o que é, deixar aparentemente de ser”, (p. 25) através do humor.

Dáí talvez venha a ambiguidade de tom – riso e seriedade. No jogo entre a expressão e o retraimento, o poeta descobriu a forma de aparar o “choque da surpresa e a eventual carga cômica, em dobras reflexivas, de modo que tudo nele tende a adquirir a densidade de um

mundo interior sério e problemático, provocando o desconcerto, em contraste com a faceta álaacre da comicidade” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 30)³⁹.

No poema de *A rosa do povo* o humor aparece como algo mágico, “como um segredo” capaz de modificar a realidade do homem que vive à margem da sociedade, que é excluído por ela, mas que zomba e ri de sua dita “evolução”, de suas promessas de felicidade e proteção nunca cumpridas, da voracidade – e velocidade – “que envenenou a alma dos homens, rodeou o mundo, com um círculo de ódio e nos fez entrar no passo de ganso da miséria e do sangue” (*O grande ditador*, 1940):

vagabundos que o mundo repeliu , mas zombam e vivem
nos filmes, na ruas tortas com tabuletas: Fabrica, Barbeiro, Polícia,
e vencem a fome, iludem a brutalidade, prolongam o amor
como um segredo dito no ouvido de um homem do povo caído na rua.
(ANDRADE, 2014, p. 268, v.1)

Tanto os ideais utópicos quanto os revolucionários, acabaram por criar em torno da obra fílmica um aspecto agregador, um sentimento de comunhão, o que terá feito, é possível, com que o poeta se dirigisse a Charlie Chaplin como “homem do povo”. Não apenas ao criador, mas também à criatura, como vemos no último verso do poema drummondiano:

ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de
pó e esperança.]
(ANDRADE, 2014, p. 275, v. 1)

É nessa perspectiva que, ao homenageá-los, Drummond se faz porta-voz dos simples de coração, dos párias, dos falidos, dos mutilados, dos deficientes, dos recalcados, dos oprimidos, dos solitários, dos indecisos, dos líricos, dos cismarentos, dos irresponsáveis, dos pueris, dos cariciosos, dos loucos, dos patéticos, das flores pisadas, dos tocos de vela, dos botões, dos instrumentos de trabalho, das “mil coisas aparentemente fechadas,/ cada troço, cada objeto do sótão, quanto mais obscuros mais falam” (ANDRADE, 2014, p. 269, v. 1), isto é, de todos os tipos *gauche* e *outsiders* que com eles se identificam:

Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo,
que entram no cinema com a aflição de ratos fugindo da vida,
são duas horas de anestesia, ouçamos um pouco de música,
visitemos no escuro as imagens – e te descobriram e salvaram-se.
(ANDRADE, 2014, p. 269, v. 1)

³⁹ Uma das características da poesia drummondiana corresponde justamente à maneira pela qual o poeta consegue articular as contradições que decorrem desse conflito.

É por meio da atmosfera dos filmes chaplinianos que todos esses tipos, incluindo o ator, o poeta e o espectador, conseguem libertar-se. “São duas horas de anestesia” (ANDRADE, 2014, p. 269, v. 1) duas horas de uma “suave narcose”, onde os instintos de liberdade e amor individuais conseguem expressar-se de forma menos inibida, pelo viés do desvio de objetivo instintual, focalizando-o em atividades artísticas, no caso, afastando-se das exigências de grupo, da civilização, que tanto o sufocam e frustram.

Assim, o humor e a fruição da obra de arte aparecem de mãos dadas na tarefa de salvar o homem de um lugar comum que não pode torná-lo feliz. O poema de Drummond é bem claro quando atribui ao personagem de Chaplin o poder de “sorrir aurora, para todos” que tem a oportunidade do contato, pelo cinema, com a magia que rodeia o personagem chapliniano. Através do humor e das soluções cômicas que encontra em seus problemas produz-se uma anestesia momentânea do coração, aproximando o perfil psicológico do *gauche* e do irônico, que se expressa por meio do humor:

E já não sentimos a noite,
e a morte nos evita, e diminuimos,
como se ao contato de tua bengala mágica voltássemos
ao país secreto onde dormem meninos.
(ANDRADE, 2014, p. 270, v. 1)

Nesses versos, a referência à bengala e ao caráter mágico atribuído a ela, ao levar-nos de volta “ao país secreto onde dormem meninos”, agrega aos filmes a atmosfera dos sonhos, do fantástico, do imaginário e do ideal. Esse aspecto tem seu ápice na fala final de *O grande ditador*, onde não temos o vagabundo Carlitos, mas o pequeno barbeiro⁴⁰. Seu discurso é marcado pela esperança de um mundo novo “em que os homens estarão acima da cobiça, do ódio e da brutalidade” (*O grande ditador*, 1940). O “país secreto” é o esperado mundo novo, melhor, mas que não existe, sabemos. A ideia de uma civilização ideal, de uma transformação humanista e social, é pura utopia, ilusão insustentável.

Percebe-se, tanto nos filmes de Charlie Chaplin quanto na poesia de Drummond, que o humor surge como forma de driblar o sofrimento causado pelos sacrifícios impostos pela civilização, sem os quais ela não poderia existir. Assim, essa capacidade de sofrer e, ao

⁴⁰ “E Chaplin não substitui o filme pela homilia: substitui Carlitos por Chaplin. É Charlie Chaplin quem, através do cinema, dirige-se aos Judeus, aos povos oprimidos por Hitler e aos povos e governos” (GOMES, 2014, p. 154).

mesmo tempo, de sonhar e rir de sua dor, que é uma característica do *gauche*, é o que os aproxima.

Desde “O amor bate na aorta”, de *Brejo das almas* (1934), a poesia de Drummond já apontava a figura de Carlitos como “paradigma do humor que visa a compensar lágrimas pelo riso ou sorriso, função que será enfatizada com eloquência e unção, como se viu, no notável “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, de 1945.” (CORREIA, 2015, p. 167):

Meu bem, não chores,
Hoje tem filme de Carlito!
(ANDRADE, 2014, p. 57)

É válido dizer que em “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” ficam claros os laços de empatia e comunhão que unem os dois Carlos, homens que, ainda que separados por um oceano ou continente, conversam através de suas artes e da contemporaneidade de seus universos, ligando-se, assim, através dos tempos.

O *gauche* drummondiano está, em grande medida, ligado ao sentimento provocado pelo “estar-no-mundo”, pelo desconcerto, alheamento, solidão e desemparo, que estão presentes na luta diária de Carlitos e que resultam de uma cultura civilizacional que “não preenche nossos requisitos de um sistema de viver que faça feliz, que admite muito sofrimento que se poderia provavelmente evitar” (FREUD, 2010, p. 53).

É lícito que ambos tenham a esperança de que mudanças nesse sistema venham a satisfazer melhor nossas necessidades e exigir que nosso direito à felicidade seja possível de alguma forma, ainda que não pleno, mas de forma que o sorriso ambíguo – de tristezas e alegrias, do tragicômico – nos seja substituído pelo sorriso solidário de Carlitos, o sorriso que o poema de Drummond, “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, nos oferece.

Essa análise do humor na poesia drummondiana, em comparação com os filmes de Charlie Chaplin, nos faz pensar ainda sobre o riso do ponto de vista de Henri Bergson. Antes de falar das atitudes cômicas que envolvem o sujeito *gauche*, é preciso dizer das características básicas dadas por Bergson (1983) para o riso e o cômico em seu estudo intitulado *O riso*. Esses aspectos indicam onde devemos buscá-los.

Primeiro, “não há comicidade fora do que é propriamente humano” (p. 12), ou seja, apenas a atitude humana ou algo que nos faça remeter imediatamente a ela é passível de provocar o riso e de estabelecer o comicidade. Segundo, há sempre uma insensibilidade que acompanha o riso, ainda que fingida ou momentânea: “o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito” (BERGSON, 1983, p. 13).

Terceiro, a inteligência pura que provoca o riso – inteligência livre de emoções – “deve permanecer em contato com outras inteligências”, pois não desfrutaríamos do cômico se nos sentíssemos isolados dele, ressaltando a função social do riso, onde ele só pode ser compreendido se colocado socialmente, determinando-lhe uma função útil que nada mais é do que uma função social.

Tais aspectos dizem muito sobre o cômico na obra de Drummond e Chaplin. O próprio cineasta afirmou em “Chaplin por ele mesmo” (2004) que o segredo de fazer rir o seu mundo estava relacionado ao conhecimento da natureza humana, algumas verdades simples acerca do caráter do homem: “estudei o homem porque, sem o conhecer, nada poderia ter feito na minha profissão. E, [...] o conhecimento do homem está na base de todo o êxito” (p. 81). Ou seja, Chaplin demonstra a consciência de que o riso está dentro do que é propriamente humano.

No que diz respeito ao segundo aspecto, sobre a insensibilidade do riso, a poesia drummondiana parece fazer uso mais frequente do que os filmes de Chaplin. Essa insensibilidade não é nada mais do que a contenção da emoção da qual o humor coloca-se como mecanismo de defesa. O humor do qual falamos, o cômico e, conseqüentemente, o riso, resultam desse desarmamento emocional, da adoção de uma postura que mascara a emoção. É desse modo que o humor paira envolvente em muitas das composições drummondianas.

Muito desse mascaramento vem da personalidade do poeta, das características pessoais, mentais e emocionais de um sujeito tido como tímido e que constantemente mascara qualquer tipo de transbordamento emotivo, buscando na comicidade das palavras uma forma de se expressar que corrija o sentimentalismo, a sensibilidade e a realidade interior. Mário de Andrade (2002) afirmou que o humor e o cômico são respostas da inteligência do poeta que, em contraste com sua timidez, luta para expressar-se:

[...] o riso “castiga os costumes”. Obriga-nos a cuidar imediatamente de parecer o que deveríamos ser, o que um dia acabaremos por ser verdadeiramente (BERGSON, 1983, p. 18).

Em Chaplin, isto é, em Carlito, esse mascaramento é menos comum. O personagem expressa seus sentimentos e a carga emotiva advinda deles com maior liberdade, fazendo uso do humor como forma de desarmar a sociedade capitalista, desumana, tentando destruí-la por meio do humor, como vimos em “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”. Nesse sentido, o riso que provoca aparece revestido de uma função social, especialmente quando:

[...] as pessoas que representavam a dignidade do poder, muitas vezes bastante imbuídas dessa ideia, ridicularizadas e sendo motivo de troça, viviam aventuras que davam duas vezes mais vontade de rir ao público do que se se tratasse de simples cidadãos, às voltas com as mesmas complicações (CHAPLIN, 2004, p. 72).

Na poesia drummondiana, o riso também assume essa função, e ao realizar esse gesto social, “pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades”, (CHAPLIN, 2004, p. 19), como vimos no poema em homenagem a Chaplin e Carlito. O poeta, unindo-se aos que também se identificam e amam Carlito, ressalta o poder dos filmes chaplinianos de possibilitar o riso àqueles para quem a vida se mostra insuportável. Os espectadores sentem-se reconfortados ao assistirem às duas horas de filme, “como um segredo dito no ouvido de um homem do povo caído na rua” (“Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, *A rosa do povo*, 1945).

Assim, sabendo que o riso é dotado de uma significação e de um alcance sociais, de que o controle emocional é fundamental para alcançar o efeito cômico e o conseqüente riso – que nada mais é do que correção daquilo que não se deve mostrar, daquilo que não se deve ser, forma de autocrítica e de crítica em geral – e de que o humano é o campo primordial e obrigatório do cômico, resta dizer que “o cômico exprime antes de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade” (BERGSON, 1983, p. 71).

Essa é a definição do *gauche*, sujeito em inadequação particular em relação à sociedade em que está inserido, e é nesse ponto que chegamos para a conclusão de nossa análise. A relação entre o eu *gauche* e o mundo é permeado pela insociabilidade, pela insensibilidade e pelo desajuste mascarado pelo sentimento de “superioridade da graça”, conferido pela atitude humorística. Entre o *gauche* e o mundo há uma desarmonia, ele rompe com o equilíbrio normal, introduz seu ritmo próprio que pode não coincidir como o andamento comum:

O *gauche* drummondiano, com efeito, também inicia sua trajetória desgarrando-se de suas origens, sob as ordens de um “anjo torto”. A partir daí, a entidade entre o pícaro e o *gauche*, encarados como *displaced persons* ainda mais se estreita (SANT’ANNA, 1972, p. 31-32)

No entanto, seu lugar é sua província, “eu sozinho menino entre mangueira” (“Infância”, *Alguma poesia*, 1930). Definindo-se como *gauche*, desde sua primeira publicação, isto é, desde *Alguma poesia*, consciente de sua timidez, de sua personalidade, o poeta perpetuará tal postura em toda a extensão de sua obra, marcando a essência da personalidade estética da poética drummondiana.

Sant'Anna afirma ainda que, “à esquerda” dos acontecimentos, “o poeta se diversificou em egos auxiliares dentro da própria cena para conhecer os múltiplos aspectos de seu Ser” (SANT'ANNA, 1972, p.16). Carlito representaria, portanto, um aspecto do eu drummondiano que, identificando-se com sua faceta *gauche*, entranhou-se ao Carlos.

CONCLUSÃO

É Drummond quem fez maior número de alusões ao cinema, o qual se destaca como *topos* recorrente em sua obra.

(Marlene de Castro Correia)⁴¹

Ecos cinematográficos na poesia de Carlos Drummond de Andrade constatou, de várias formas e em vários poemas de Drummond, o quanto sua produção poética está ligada ao cinema, o quanto o imaginário cinematográfico do poeta marcou sua produção em verso ao longo de tantos anos. Este estudo, ao analisar poemas de obras que se distanciam no tempo, isto é, *Alguma poesia* (1930), *A rosa do povo* (1945) e os volumes de *Boitempo: Boitempo I* (1968), *Boitempo II – Menino antigo* (1973) e *Boitempo III – Esquecer para lembrar* (1979), demonstra que a poesia drummondiana elegeu a sétima arte, a arte fílmica, para dialogar com sua obra poética.

É por meio da poesia que vemos a utilização do cinema como tema e linguagem, em *Alguma poesia*, a atualização das lembranças através de uma temporalidade presente própria da imagem cinematográfica ou a simples ida de um espectador nada comum ao cinema, aproximando e confundindo-nos a respeito do que foi vivido e do que foi inventado, em *Boitempo*, e a relação da poesia de Drummond com o cinema de Charlie Chaplin, numa espécie de identificação ou incorporação entre o eu-lírico drummondiano e o vagabundo chapliniano.

Os referenciais teóricos aos quais nos aliamos para tal pesquisa permitiram que, de acordo como o objetivo geral da pesquisa – erigir uma proposta interpretativa das mudanças ocorridas no século XX, no que diz respeito à percepção humana e sua relação com a linguagem poética drummondiana quando do advento do cinema e da marca deste na produção poética de Carlos Drummond de Andrade – fosse possível demonstrar nos poemas selecionados como o surgimento do cinema, o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, assim como o nascimento de seus mitos, a exemplo de Chaplin e Carlito, tornaram-se relevantes para a poesia de Drummond e para a atualização da linguagem poética.

Tais aspectos foram assunto no primeiro capítulo deste estudo, onde se esboçou, numa primeira parte, aspectos cruciais para o entendimento do contexto em que o cinema surgiu, revolucionando a sua própria linguagem e trazendo possibilidade de renovação para todas as

⁴¹ CORREIA, 2010, p. 18.

artes adjacentes, das quais aproveitou muitos aspectos, e num segundo momento, traçando um panorama que demonstra como o cinema surge na poesia de Drummond, entrelaçando-se com a linguagem poética drummondiana e os eixos de sua poesia e imprimindo a ela o selo da modernidade.

O segundo capítulo, dividido em três partes revelou, de forma mais detalhada e no exame de alguns poemas, os laços entre o cinema e a poesia. Na primeira parte, ao abordar poemas de *Boitempo III – Esquecer para lembrar* viu-se a poetização das experiências no cinema e o traçado de um perfil para o poeta-cinemeiro, além de, diante das situações vividas nesse espaço ou proporcionadas por ele acabarem por revelar aspectos muito particulares da poesia drummondiana e do próprio sujeito poético, de forma a estabelecer com o cinema experiências existências. Já na segunda e na terceira partes do primeiro capítulo, ao abordarem-se poemas selecionados da série *Boitempo* e *Alguma poesia*, verificou-se, no tratamento da linguagem, a transposição de aspectos da linguagem cinematográfica para a linguagem verbal, que conferiu a linguagem poética uma forma de atualização literária decorrente da nova ambiência das cidades e da evolução de equipamentos tecnológicos e artes que, como o cinema, alteraram a forma de percepção humana e, conseqüentemente a maneira de criação artística.

O terceiro e último capítulo revelou, noutra perspectiva e em “Canto ao homem do Charlie Chaplin”, de *A rosa do povo*, a individualização da leitura de Carlito – e de seu criador, Charlie Chaplin “promovendo a aliança entre dois arquétipos: o do vagabundo lírico e sonhador e o do trabalhador excêntrico e inventivo” (CORREIA, 2010, p. 26). Assim, dividido em duas partes, a primeira nos disse como a faceta social da poesia de Drummond e dos filmes de Chaplin cantam em unísono a revolta, ante as mazelas sociais de um mundo dominado pelo capitalismo e pela desumanização, e a esperança de um mundo novo, justo, de todos. Seguindo a mesma linha, viu-se a identificação também em suas facetas *gauches*, na utilização do humor que os serviu como forma de mascarar um eu retorcido, fragmentado, desajustado e em eterno conflito com o mundo interior e exterior.

Observou-se nesse estudo que Carlos Drummond de Andrade, antes de ser eterno, foi moderno, sua poesia girando em torno de temas que correspondiam ao seu tempo, fez do cinema uma forma de revogar as convenções literárias fossilizadas, como observou Merquior (2012) e substituir “as formas esclerosadas por formas vivas, numa palavra: a entronização do “experimentalismo” no reino da escrita” (p. 31-32) poética. A utilização do *topos* do cinema, tanto nas referências quanto na transposição, revelam ainda o amor de quem, tendo nascido e amadurecido com o cinema, dedicou-se ao entrelace de duas grandes paixões artísticas: a

poesia e o cinema.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia – Volume I, II e III*. 8ª edição. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- _____. *Tempo, vida, poesia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1983.
- ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração Partido - uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BATAILLE, Georges. “A noção de dispêndio”. In: *A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.
- _____. *O cinema – ensaios*. Tradução Eloisa Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. In: *Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem e percepção*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaios sobre a significação do cômico*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BUCK-MORS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Trad. Ana Luiza Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.

CANDIDO, Antônio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 1995.

_____. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANELAS, Carlos. *Os fundamentos históricos e teóricos da linguagem cinematográfica*. Instituto Politécnico da Guarda. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: 30 de nov. de 2016.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução: Fernando Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CHAPLIN, Charlie. *Chaplin por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2014.

CHARNEY, Leo. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CONY, Carlos Heitor. “O personagem Carlitos”. In: *Chaplin por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2014.

CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: jogo e confissão*. São Paulo: IMS, 2015.

_____. “A poesia de Carlos Drummond: *topoi* modernistas”. *Poesia de dois Andrades: (e outros temas)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

_____. *Drummond: a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

COUTINHO, Afrânio. “Nota editorial à obra completa”. In: *Carlos Drummond de Andrade: poesia completa* (introdução geral / fortuna crítica). Rio de Janeiro: Aguiar, 1973.

CUNHA, João Manuel dos Santos. *O tempo restaurado pela memória cinematográfica na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Uberlândia: Revista Letras & Letras 23 (2), jul./dez. 2007.

_____. *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

FREIRE, Camila. Drummond e a poesia do cinema. Disponível em: <http://ofilmedatarde.wordpress.com/2012/06/drummond-e-a-poeisa-do-cinema>. Acesso em 14 de Jan. de 2017.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução: Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

FREUD, Sigmund. “O mal-estar na civilização”. In: *Obras Completas*. Volume 18. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GALDINO, Márcio da Rocha. *O cinéfilo anarquista: Carlos Drummond de Andrade e o cinema*. Belo Horizonte: BDMG, 1991.

GOMES, Renato Cordeiro. De superfícies e montagens: um caso entre o cinema e a literatura In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

HANSEN, Miriam. “Benjamin, cinema e experiência: a flor azul na terra da tecnologia”. In: LISBOA, Marijane; RIBEIRO, Vera (org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

HAUSER, Arnold. “A era do cinema”. In: *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução: Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Trad. Marly de Oliveira. 3. ed. São Paulo: Realizações Editora, 2012.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana (de Lautréamont a Bataille)*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

MORAIS, Regis de. *Cinema: a realidade de uma quimera*. Campinas: Editora Alínea, 2010.

NUNES, Benedito. Estéticas e correntes do modernismo. In: ÁVILA, Affonso (org.). *O modernismo*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

PISANI, Marília Melo. *A linguagem cinematográfica de planos e movimentos*. Disponível em: <http://nte.ufabc.edu.br>. Acesso em: 30 de nov. 2016.

RICOEUR, Paul. “A lembrança e a imagem”. In: *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Drummond, o “gauche” no tempo*. Rio de Janeiro: Lia, INL, 1972.

SARMENTO, Ângela. “No meio do caminho tinha uma pedra: Carlos Drummond de Andrade tropeça em Charlot”. In: *Cadernos de literatura comparada* 14/15. Textos e mundo em deslocação/ Tomo 2, 2006.

SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução: Fernando Mascarello. São Paulo: Papyrus, 2003.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

FILMOGRAFIA CHAPLINIANA:

O garoto [*The Kid*], 1921.

Em busca do ouro [*The Gold Rush*], 1925.

Luzes da cidade [*City Lights*], 1931.

Tempos modernos [*Modern Times*], 1936.

O grande ditador [*The Great Dictator*], 1940.