

A CIDADE COMO PALCO DA MODERNIDADE: DE PARIS, DE BAUDELAIRE, AO RIO DE JANEIRO, DE DRUMMOND

Cristian Pagoto

Universidade Estadual de Maringá (UEM)
Mestrado em Letras
crispagoto@hotmail.com

*Adalberto de Oliveira Souza**

Universidade Estadual de Maringá (UEM)
Professor Doutor da UEM
adalberto@teracom.com.br

1. Estou na cidade grande e sou um homem na engrenagem¹

A origem e a definição da modernidade vêm sendo discutidas há várias décadas. O debate entre o que é antigo e moderno sempre fez parte das sociedades e esteve presente em todas as épocas. Cada grupo que se diz moderno reivindica para si e acredita carregar o fardo da modernidade como se fossem os únicos e efetivamente os modernos ou, acima de tudo, como se fossem os últimos a levantarem essa bandeira, como se depois deles a modernidade que virá será a mesma. Na verdade, há “tantas ‘modernidades’ quanto épocas históricas. No entanto, nenhuma sociedade nem época alguma denominou-se a si mesma *moderna* – salvo a nossa” (PAZ, 1984, p. 39) e, segundo ainda o crítico mexicano, estamos condenados a viver a modernidade. Denominar uma época de moderna é, contudo, algo contraditório, pois como se chamará a sociedade moderna do futuro? Mesmo assim, em todos os tempos, insiste-se na clássica divisão entre antigüidade e modernidade.

A modernidade, segundo Paz, “é um conceito exclusivamente ocidental e não aparece em nenhuma outra civilização” (1984, p. 43). Isso se deve a nossa concepção de tempo, ao tempo cristão, sucessivo e irreversível, distante da concepção de tempo budista, ou do tempo cíclico da sociedade grega, ou do tempo mítico primitivo. O que Paz denomina *modernidade* só se fundamenta e se realiza por ser uma crítica à eternidade cristã. Para ele quem primeiro iniciou uma crítica à modernidade foi

¹ Versos do poema “Morte no Avião”, em *A Rosa do Povo*.

Rousseau, pois foi ele quem encontrou o terreno social adequado para refletir sobre ela, vivendo em uma época de constantes transformações e, sobretudo, de vertiginoso crescimento urbano. “Em sua obra, a idade que começa – a idade do progresso, das invenções e do desenvolvimento da economia urbana – encontra não só um dos seus fundamentos, como também sua mais encarniçada negação” (PAZ, 1984, p. 53).

Essa visão da modernidade como um conceito nascido da sociedade urbana em transformação e, ao mesmo tempo, negando e criticando essa própria sociedade também é compartilhada por Berman (1986). A modernidade oscila entre duas margens: o desejo de mudança e o terror que essa mudança pode gerar. Assim pode-se definir a modernidade como um paradoxo ou uma contradição: ser moderno é praticamente ser antimoderno.

Na concepção de Berman a modernidade é compreendida como um conjunto de experiências compartilhadas por várias pessoas que vivem num ambiente que é ao mesmo tempo movido pela mudança e pela aventura, pela desconfiança e pela insegurança. Um sentimento que vem sendo experimentado pela sociedade há cerca de cinco séculos. O “turbilhão da vida moderna” tem sido alimentado por uma série de processos sociais que Berman denomina de modernização, como as descobertas científicas, a industrialização da produção, a explosão demográfica, o crescimento urbano, Estados nacionais mais fortes e, enfim, um mercado capitalista mundial (BERMAN, 1986, p. 16).

A história da modernidade – essencial para se compreender a modernidade atual e para se construir a modernidade futura – pode ser dividida, segundo Berman, em três fases. A fase inicial corresponde ao século XVI até o fim do século XVIII e quem primeiro representa a modernidade é, como também no entendimento de Paz, Rousseau: o primeiro a usar a palavra *moderniste* com o sentido admitido pelos séculos XIX e XX. Rousseau é a matriz da modernidade não só porque usou a palavra primeiramente, mas também porque manifestou sensibilidade às transformações sociais que começaram a afetar a vida de milhares de pessoas; foi quem visualizou o “redemoinho” social em que as cidades se transformaram.

O turbilhão social é descrito na novela de Rousseau, *A Nova Heloísa*, citada por Berman, através do personagem Saint-Preux. Deixando o campo e indo para a cidade, num verdadeiro movimento arquetípico repetido posteriormente por inúmeras pessoas, o jovem herói escreve à sua amada transmitindo-lhe suas experiências: tudo na cidade lhe parece absurdo, mas acostuma-se a tudo. A sensibilidade moderna pode ser definida como “agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma” (BERMAN, 1986, p. 18).

No século XIX, a segunda fase, a modernidade marca-se por uma nova paisagem: as cidades com suas fábricas, ferrovias, seus jornais diários, telégrafos e telefones e um mercado mundial que não garante nem solidez nem tampouco estabilidade. Os modernistas dessa época, apesar de tentarem arruinar esse mundo, acabam explorando-o do seu interior – é o início da ironia e contradição modernas.

As duas vozes que simbolizam a modernidade do século XIX são Marx e Nietzsche. Para o primeiro, a vida moderna é contraditória e os “novos homens”, os operários, devem governar a sociedade. Os operários são, na visão de Marx, os únicos a merecerem o nome de modernos, pois são eles próprios uma invenção da vida moderna, assim como as máquinas. Nesse novo mundo, “tudo que é sólido desmancha no ar”, tudo o que na sociedade parece ser fixo e rígido é descoberto como frágil e instável. Para Nietzsche, a modernidade revela-se como irônica e dialética. O desejo de se chegar a uma verdade fez ruir o Cristianismo e causou a “morte de Deus” e o “advento do niilismo”. Se por um lado a humanidade experimenta uma ausência e um vazio da valores, por outro experimenta uma série de possibilidades. Enquanto para Marx a solução para o fim da contradição moderna está na classe operária, para Nietzsche está no “homem do amanhã e do dia depois de amanhã”, capaz de criar novos valores para enfrentar os perigos da vida moderna (BERMAN, 1986, p. 21-22).

Para Berman talvez o século XX, momento da terceira fase, “seja o período mais brilhante da humanidade” (1986, p. 23), mas a modernidade desse século “parece ter estagnado e regredido”. Apesar dos grandes avanços científicos e tecnológicos e das grandes obras de arte nós “não sabemos como usar nosso modernismo; nós perdemos ou rompemos a conexão entre nossa cultura e nossas vidas (...) nós esquecemos a arte de nos pormos a nós mesmos na pintura, de nos reconhecermos como participantes e protagonistas da arte e do pensamento de nossa época” (1986, p. 23).

A modernidade do século XX passou a ser compreendida através de uma visão fechada, a partir de rígidas polarizações – *Isto* ou *Aquilo* – e com perspectivas reduzidas; no século XIX, ao contrário, a modernidade era vista simultaneamente com entusiasmo e terror, com admiração e medo – *Isto* e *Aquilo*. Para Berman, os modernistas do século XX deveriam apreender essa compreensão da modernidade do século anterior.

Se Rousseau representa a voz inicial da modernidade, Baudelaire foi “profeta e pioneiro” da compreensão da modernidade como algo efetivamente contraditório; foi, sem dúvida, no século XIX o artista responsável por fazer seus contemporâneos tomarem consciência de sua própria modernidade. Em seus escritos o sentido de modernidade não é inequívoco; ela é definida como efêmera e fugidia, mas também como eterna e imutável. De acordo com a visão baudelairiana, todo tempo histórico

tem sua modernidade. “O exemplo da antigüidade se limita à construção; a substância e a inspiração são assuntos da modernidade” (BENJAMIN, 1989, p. 80); uma metade da arte moderna se destina à antigüidade, o que há nela de eterno e imutável, e a outra à modernidade, o que há nela de relativo e limitado. Apesar da definição contraditória, “todas as modernas visões de Baudelaire e todas as suas contraditórias atitudes críticas em relação à modernidade adquiriram vida própria e perduraram por longo tempo após sua morte, até o nosso próprio tempo” (BERMAN, 1986, p. 131). Foi o poeta francês quem nos ensinou que definir a modernidade não é uma tarefa fácil.

O próprio Baudelaire apresenta duas visões sobre a modernidade. Num primeiro momento ele adula a burguesia e postula sua fé nela: uma burguesia que não está interessada em lucro ou no dinheiro, mas sim no progresso humano – é o que Berman denomina de modernismo pastoral ou idolatria ao modernismo. É uma fase de certa forma ingênua do escritor, iniciada no *Salão de 1846* e com *O Pintor da Vida Moderna* (1859-60). Num segundo momento, iniciado no ensaio de 1855, *Sobre a Moderna Idéia de Progresso Aplicada às Belas Artes*, a visão da modernidade é crítica, modernismo antipastoral ou “desespero cultural”, percebe-se agora uma dissonância entre as forças materiais e espirituais, entre a vida moderna e o homem moderno: o progresso leva à decadência. Baudelaire nos mostra “que a vida moderna possui uma beleza peculiar e autêntica, a qual, no entanto, é inseparável de sua miséria e ansiedade intrínsecas, é inseparável das contas que o homem moderno tem de pagar” (BERMAN, 1986, p. 138).

2. Entre flores e espinhos: a Paris de Baudelaire

Todas as mudanças urbanas e suas implicações na vida social das pessoas e na arte são descritas por Benjamin (1989), tendo como pano de fundo a Paris do Segundo Império e a figura de Baudelaire. A bela e boêmia Paris da segunda metade do século XIX vê-se em contato pela primeira vez com os trapeiros que desfilavam pelas ruas da cidade embriagados pelo vinho e cada vez em números maiores: “Maior número de trapeiros surgiu nas cidades desde que, graças aos novos métodos industriais, os rejeitos ganharam certo valor” (BENJAMIN, 1989, p. 16). Os trapeiros, assim como os deserdados, são poetizados por Baudelaire e se transformam em metáfora dos poetas, pois estes “encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heróico (...). Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos” (BENJAMIN, 1989, p. 78-79). Enquanto o trapeiro recolhe o lixo das ruas, o poeta procura suas rimas e seu assunto poético nas cidades, tanto em sua luminosidade quanto em sua escuridão, buscando no trivial e corriqueiro a matéria de suas poesias. A modernidade oferece espaço aos dois: os trapeiros e os poetas modernos nascem das grandes metrópoles.

Além dos trapeiros, nas ruas parisienses encontra-se o *flâneur*. As cidades com suas ruas, com sua macadamização, com espaço para transeuntes, com sua iluminação a gás e com seus cafés se tornam confortáveis a ponto de serem consideradas sua moradia.

Entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivania onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente (BENJAMIN, 1989, p. 35).

A cidade revela, assim, sua dialética: de um lado é a moradia do *flâneur*, do outro, o seu próprio quarto; ela transforma-se na sua Terra Prometida, é o seu chão sagrado. Assim, a rua, ao mesmo tempo em que é espaço público e coletivo, é moradia do *flâneur*. Na definição de Baudelaire, em *L'art romantique*, citada por Benjamin (1989), para o *flâneur* “é um prazer imenso decidir morar na massa, no ondulante... Estar fora de casa; e, no entanto, se sentir em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e ficar escondido no mundo, tais são alguns dos menores prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais” (p. 221). Para Baudelaire, o *flâneur* seria uma espécie de “caleidoscópio dotado de consciência” que pode captar a vida em todos os seus sentidos. No entanto, ao contrário do *badaud*, o basbaque, que pode ser considerado como um ser impessoal e sem individualidade, como se fosse a própria massa, o *flâneur* possui sua individualidade mesmo no meio da multidão. Seu estado típico seria o da dúvida ou da irresolução, uma junção entre “euforia e sentimento de dúvida, tão característico da embriaguez do haxixe” (BENJAMIN, 1989, p. 197). Ou como acrescenta mais adiante, o *flâneur* “é um observador do mercado”, uma espécie de representante do capitalista e sua ociosidade “é uma demonstração contra a divisão do trabalho” (1989, p. 199).

Ao passear pelas ruas parisienses, o *flâneur* leva consigo o próprio conceito de venalidade; o produto da ociosidade é, assim, mais valioso do que o do trabalho e *flânerie* pode constituir uma atividade fundamental para os grandes gênios, pois de um passeio pode vir a inspiração para uma composição artística: uma paisagem ou fisionomia pode fornecer matéria para uma pintura, um som para uma música, uma história contada pode suscitar uma ficção que jamais poderia ser inventada. É o que atesta o Larousse do século XIX, numa passagem citada por Benjamin (1989): “A maior parte dos homens de gênio foram grandes *flâneurs*, mas *flâneurs* laboriosos e fecundos”, como o foi Beethoven “que, flanando, repetia mentalmente suas admiráveis sinfonias antes de pô-las no papel; para ele, o mundo já não existia; era vão as pessoas tirarem o chapéu, respeitosamente, à sua passa-

gem, ele nada via, seu espírito estava em outra parte” (p. 234). Baudelaire, no entanto, em seus últimos anos não podia flunar tanto nas ruas de Paris, devido às perseguições de seus credores, à sua doença e às desavenças com sua amante.

A partir da Revolução Francesa, a cidade de Paris passa por um grande processo de normatização que irá dando às casas residenciais números de identificação. Esse fato simples e aparentemente banal pode desvelar algo mais significativo: o ser humano vai perdendo sua individualidade e desaparecendo até ser identificado simplesmente como massa: torna-se multidão nas cidades grandes. A massa urbana passa a ser objeto da poesia lírica – mas é também público e leitor. Antes de Baudelaire, quem explorou a multidão foi Victor Hugo, com uma sensibilidade literária e política que faltaram ao escritor francês. A multidão está presente até mesmo em seus títulos. “Foi o primeiro grande escritor a dar títulos coletivos às suas obras: *Os Miseráveis*, *Os Trabalhadores do Mar*. Para ele, a multidão queria dizer, quase na acepção clássica, a multidão dos clientes – a massa de seus leitores e eleitores” (BENJAMIN, 1989, p. 61). Mas enquanto Hugo delinea a massa como heroína de sua “epopéia moderna”, Baudelaire sonda o indivíduo na massa, fazendo dele o herói que se refugia na cidade grande. Ele “não descreve nem a população, nem a cidade (...). Sua multidão é sempre a da cidade grande; a sua Paris é invariavelmente superpovoada” (BENJAMIN, 1989, p. 116). Baudelaire está no meio da multidão, mas também fora dela – outra contradição moderna do escritor.

As transformações materiais e sociais atingem o trabalho do artista e sua obra. Baudelaire teve consciência em sua época da mudança da arte em produto, em algo vendável, sem, no entanto, obter êxito no mercado literário. O literato, como a arte, é assimilado por ele à prostituição e à puta. “O grande poema introdutório de *As Flores do Mal*, *Ao Leitor*, apresenta o poeta na posição desvantajosa de quem aceita moedas sonantes por suas confissões” (BENJAMIN, 1989, p. 29). O poema “A Perda do Halo”, de 1865, citado por Berman, revela a mudança na concepção do artista e da arte; é para onde convergem dois mundos: o mundo até então sagrado da arte e o mundo comum. A vida torna-se “dessantificada”, assim, advogados, médicos, poetas, homens da ciência que se julgavam superiores às pessoas comuns são despídos de seus halos e, devido ao capitalismo, às novas relações de trabalho, são vistos simplesmente como trabalhadores assalariados. As descrever “os intelectuais como assalariados, Marx está tentando fazer-nos ver a cultura moderna como a arte da moderna indústria” (BERMAN, 1986, p. 113) – é a dessacralização da arte. Tanto os intelectuais quanto os artistas precisam vender seus produtos, seus sentimentos, suas confissões, seu próprio ser, como qualquer outra mercadoria, precisam trabalhar para sobreviver. “Assim, eles só escreverão livros, pintarão quadros, descobrirão leis físicas ou históricas, salvarão vidas, se alguém munido da capital estiver disposto a remunerá-los. Mas as pressões da

sociedade burguesa são tão fortes que ninguém os remunerará sem o correspondente retorno” (BERMAN, 1986, p. 113), ou seja, eles só vendem se houver lucro para seus investidores. Os escritores precisam de certa maneira mostrar porque merecem ser comprados e o destino de sua “mercadoria” não está na verdade, beleza ou valor, sua aura é apenas incidental. Se é verdade que se vendem para sobreviver, é também legítimo que o produto vendido expressa desejo de comunicação, de dialogar com outras pessoas.

A intenção de Marx, ao arrancar os halos de suas cabeças, é mostrar que ninguém na sociedade burguesa pode ser tão puro, tão seguro, ou tão livre. As teias e ambigüidades do mercado são de tal ordem que a todos capturam e emaranham. Os intelectuais precisam reconhecer a intensidade de sua dependência – também espiritual não só econômica – em relação à sociedade burguesa que desprezam (BERMAN, 1986, p. 116).

O poeta ao perder o halo na lama revela dois grandes temas da modernidade: o fato de que a poesia pode ser encontrada em lugares hipoteticamente “apoéticos”, ou lugares inferiores, ou nas pequenas coisas e fatos – em pedras que há no caminho; e que o artista na modernidade assume um papel de anti-herói, um dos paradoxos da modernidade: “seus poetas se tornarão mais profunda e autenticamente poéticos quanto mais se tornarem homens comuns” (BERMAN, 1986, p. 155).

Para Baudelaire a arte moderna deve acompanhar as transformações da vida moderna e o artista deve empenhar-se em usar essas inovações, deve trazer para sua obra as forças explosivas da modernidade. Ao que parece, mesmo diante do discurso teórico de Baudelaire, somente no século XX os artistas – como Eliot, Pound e os vanguardistas – souberam como fazê-lo, através de montagens e colagens, do verso livre, do fluxo de consciência no romance moderno. Assim, a vida moderna parece estar “nos poemas que aceleram como automóveis, nas pinturas que explodem como bombas” (BERMAN, 1986, p. 141).

3. Entre jardins da gripe e bondes do tédio²: o Rio de Janeiro de Drummond

No Brasil, o escritor que conseguiu aliar o progresso material e social à poesia foi Calos Drummond de Andrade, o poeta que como o jovem Saint-Preux, da novela de Rousseau já mencionada, realizou um movimento arquetípico: da fazenda para a cidade. Possivelmente é o poeta mais representativo do século XX, tendo vivido seus dissabores e glórias e assistido a grandes transformações urbanas. “O

² Existem aí dois versos do poema “Nos Áureos Tempos”, em *A Rosa do Povo*: “Chegando ao limite/ dos tempos atuais,/ eis-nos interditos/ enquanto prosperam os jardins da gripe,/ os bondes do tédio,/ as lojas do pranto”.

século XX corre inteiro em suas páginas, como um rio profundo, caudaloso, inarrestável, com suas ondas de enigma e transparências, fogo e palavra, promessa e desencanto. Nessas águas de absoluta clareza, reflete-se uma parte de nosso rosto, quando não o rosto por completo” (LUCCHESI. In: CHAVES, 2002, p. 129). Sua poesia compõe o cenário, às vezes trágico, às vezes dramático ou galhofeiro, de todo o século XX, seus acontecimentos públicos e as reflexões pessoais do homem brasileiro. Segundo Silviano Santiago, na introdução à *Poesia Completa* (2003), Drummond é o irmão mais novo do século XX e seu mais fiel intérprete, os dois seguem o mesmo “caminhar conflituoso”; conhecer a obra do irmão mais novo é significativamente compreender a história do irmão mais velho.

Assim como o pioneiro e profeta da modernidade, Baudelaire, Drummond esteve no centro do “redemoinho” social da modernidade.

A paisagem de seus poemas deixa de ser a da palmeira e do sabiá, e passa a ser a do bonde e edifício. Drummond é o poeta urbano, da vida urbana, mais contundente e objetivo dentre todos os poetas que conheço, no Brasil e fora dele. Ninguém como Drummond percebeu (e falou sobre) o esvaquiamento de um mundo perdido – a doce natureza virgiliana e a angústia da perda da identidade pessoal nas grandes megalópoles modernas (POZENATO. In: CHAVES, 2002, p. 97).

Num primeiro instante o idílio e a calma proporcionados pela natureza, “Debaixo da cada árvore faço minha cama,/ em cada ramo dependuro meu paletó” (“Lanterna Mágica”, em *Alguma Poesia*); mais tarde, a constatação da mudança e uma certa mágoa: “Na minha rua estão cortando árvores/ botando trilhos/ construindo casas./ Minha rua acordou mudada./ Os vizinhos não se conformam./ Eles não sabem que a vida/ tem dessa exigências brutas” (“A Rua Diferente”, em *Alguma Poesia*).

O afastamento da pequena Itabira desvela a princípio apenas um dado biográfico, mas pode ocultar também a explosão demográfica iniciada nas primeiras décadas do século XX; as cidades começam a seduzir e transformam-se em promessas de felicidade e desenvolvimento, espaço que oferece melhores condições de vida e de trabalho; o Brasil deixa de ser um país exclusivamente rural para se transformar, aos poucos, em centro urbano. Drummond procurou em sua poesia demonstrar essa experiência: o “desenraizamento do campo” e a “tentativa de sobreviver na cidade (...)”. E na medida em que o homem parece estar condenado a viver em grandes cidades, a reflexão de Drummond ganha em atualidade” (POZENATO. In: CHAVES, 2002, p. 98). A cidade representa o ponto de encontro de várias tendências, é o espaço urbano por excelência, e onde a poesia moderna pode se realizar plenamente; a cidade transforma-se num caleidoscópio poético.

Carlos Drummond de Andrade vai absorver no Rio de Janeiro, metrópole em que viveu entre 1934 e a sua morte, em 1987, uma experiência paradoxal de solidão e contato com a multidão. A cidade grande passa a ser palco e estranheza na construção de sua obra, que desestabiliza, aos choques, a celebração de nosso tempo: a visão urbana permite ao poeta declamar o feio, a pobreza e a precariedade, apoiando na figura alegórica de um “anjo torto”, espécie de arauto protetor de toda a sua poética (CAMPOS. In: CHAVES, 2002, p. 135).

Antes de se mudar definitivamente para o Rio de Janeiro, Drummond residiu em Belo Horizonte, uma cidade de aparência provinciana, mas planejada e construída para ser o centro da modernização mineira, uma cidade em sólido e crescente desenvolvimento, impulsionada pela transferência da capital de Ouro Preto para Belo Horizonte, e, sobretudo, pelas oligarquias mineiras dispostas a instaurar uma verdadeira industrialização. “Na altura dos anos vinte, era uma cidade marcadamente burocrática, com função administrativa, mas já se industrializando de forma cada vez mais acelerada. Nesse período, a cidade atraiu um número bem significativo de escritores, ansiosos por ocupar o espaço cultural da jovem capital das Minas” (CURY. In: CHAVES, 2002, p. 156). Entre eles está Carlos Drummond de Andrade que, como praticamente todos os outros intelectuais de sua época, inicia sua vida literária em jornais e periódicos. O tema constante é a cidade e suas contradições: mistura de província e capital industrializada. A província, representada por Minas Gerais, pode ser dividida em dois espaços: as cidades do interior, cidades históricas, típicas do século XVIII, presas a um estilo interiorano: “Mas tudo é inexoravelmente colonial:/ bancos janelas fechaduras lampiões” (“Lanterna Mágica”, em *Alguma Poesia*), o casarão, as igrejas, as lavadeiras, o trem; e o espaço da capital, Belo Horizonte, uma cidade geometricamente construída dentro de padrões urbanísticos modernos. Posteriormente, tem-se a metrópole, representada pelo Rio de Janeiro: cidade litorânea, evidentemente mais desenvolvida no aspecto urbano. Essa relação de Drummond entre província-metrópole – Minas e Rio de Janeiro – leva a um dilaceramento do eu drummondiano: “no elevador penso na roça/ na roça penso no elevador” (“Explicação”, em *Alguma Poesia*). A contradição entre província e metrópole marca toda a poesia de Drummond e revela uma característica da mentalidade artística do início do século XX: um Brasil ainda dividido entre o espaço rural – o interior e sua cidadezinha qualquer – e a cidade grande – sua urbanização e sua modernidade.

A valorização do espaço urbano – traço inequívoco da modernidade – adquiriu especificidade mais contraditória no Brasil da época em fase inicial de industrialização –, mas ainda definindo-se essencialmente como rural e, além disso, recebendo como país periférico a influência das vanguardas européias. O fascínio pela cidade foi característica marcante do Modernismo, atração arraigada nas condições reais de desenvol-

vimento das cidades do Brasil da época e nos mais diversos “ismos” das vanguardas européias (CURY. In: CHAVES, 2002, p. 162).

A cidade, tanto a mineira quanto a carioca, é o lugar do paradoxo da modernidade, é seu palco e sua estranheza, por isso foi tema central da poesia lírica desde Baudelaire. Ela encanta, seduz e inebria os sentidos, fornece a inspiração para a poesia moderna, mas também causa medo e pavor, transforma-se no lugar da solidão em que o poeta se vê obrigado a viver, mas é também seu lar. É o lugar, ao mesmo tempo profano e necessário, símbolo do progresso e da ruína. Na “esteira de Baudelaire, que lança a hipocrisia como simbólica pedra fundamental para *Les Fleurs du Mal*, Drummond inclui-se como um paradoxo lírico no espaço urbano que o gera” (CAMPOS. In: CHAVES, 2002, p. 136).

Retrata primeiramente, com uma percepção fotográfica ou mesmo fílmica, a cidade em que vive, como se ela fosse construída para ser vista e admirada. Drummond capta a cidade pelo olhar: “As casas espiam os homens”, “as janelas olham”, “Meus olhos espiam/ as pernas que passam”, o mundo é, enfim, “restrito, cabe num olhar”. Essa captação visual ora revela-se como um sentimento exaltado voltado para a cidade carioca, “Mas tremia na cidade uma fascinação casas compridas/ autos abertos correndo caminho mar”, a ponto de se confundir com a própria cidade: “a cidade sou eu/ sou eu a cidade” (“Coração Numeroso”, em *Alguma Poesia*), ora como frustração em viver em uma cidade em que os sinos não tocam e os pássaros não voltam; só há corvos “bicando em mim, meu passado,/ meu futuro, meu degredo” (“Anoitecer”, em *A Rosa do Povo*). A mudança nas cidades é mais visual que auditiva, como comprova Benjamin numa citação de G. Simmel: “As relações entre os seres humanos nas cidades grandes... são caracterizadas por uma preponderância marcada da atividade da visão sobre a audição. E isso... antes de tudo, por causa dos meios de comunicação” (1989, p. 207). Há uma certa atitude contemplativa na poesia drummondiana; os olhos revelam o contato com o mundo exterior e contemplam o que se passa. Para Sant’Anna, a percepção visual de Drummond pode ser dividida em três fases: na primeira o olhar possui um interesse mais superficial, menos questionador: “meus olhos não perguntam nada” (*Alguma Poesia*) ou em outro momento, os olhos apenas espiam: “... Seria um olhar que estaria voltado para baixo, para as pedras no meio do caminho. Depois, o olhar drummondiano vai deixando ‘o verniz das coisas’ e passa a impelir o espectador cada vez mais para dentro da cena (SANT’ANNA, 1972, p. 52), ele é levado a uma conscientização dolorosa da realidade, a um sentimento de interesse pela cena: ... Por último, os olhos sentem que não podem mais “conter o mundo” e “à força de tanto ver e não entender, de tanto contemplar e se confundir, de tanto olhar e sofrer, seus olhos merecerão que a *máquina do mundo* ‘afinal submetida à vista humana’ se lhe abra revelando os enigmas que tão arduamente por toda a vida pesquisou” (SANT’ANNA, 1972, p. 52, grifos do autor).

Como Baudelaire, Drummond renuncia à aureola e canta uma poesia dessublimada, cuja matéria, cada vez mais distante do Belo, dos motivos elevados, retrata a paisagem urbana, seus motivos “menores” e o pó na calçada: “Entre carros, trens, telefones,/ entre gritos, o ermo profundo” (“O Boi”, em *José*). Recusa a linhagem clássica do belo e volta-se para a velha preta e as baratas dos arquivos; distante das musas proclama como deus o “deus da buzina & da morfina” (“Ao Deus Kom Unik Assão”, em *As Impurezas do Branco*).

A perda da identidade nas grandes metrópoles, a massa sem individualidade, esteve presente na poesia de Drummond. “O poeta sabe-se apenas mais um indivíduo na cidade, numerado e computado, requerendo para si um percurso que é o de todos. Caminhante como qualquer cidadão, atravessa as mesmas ruas, anda nas mesmas avenidas, praças, feiras, supermercados, galerias, como se também executasse o desejo expresso por Baudelaire de poder passear incógnito em Paris” (CAMPOS. In: CHAVES, 2002, p. 142); Drummond flanava pelas ruas cariocas, como revelam os versos seguintes: “Meus olhos espiam/ a rua que passa” (“Moça e Soldado”, em *Alguma Poesia*), ou “Perdi o bonde e a esperança./ Volto pálido para casa./ A rua é inútil e nenhum auto/ passaria sobre o meu corpo” (“Soneto da Perdida Esperança”, em *Brejo da Almas*). Aproxima-se, portanto, do *flâneur*, caminhando no Rio de Janeiro dirige seu olhar para os motivos que podem se converter em poesia, em ritmo e beleza. A experiência poética nasce da paisagem urbana e de seu convívio, “O poeta chega na estação./ O poeta desembarca./ O poeta toma um auto (...). Máquinas fotográficas assestadas./ Automóveis imóveis” (“Nota Social”, em *Alguma Poesia*); embora no poema “Procura da Poesia”, em *A Rosa do Povo*, Drummond afirme em forma de conselho: “Não cantes tua cidade, deixa-a em paz” – é a contradição moderna, oscilando entre atração e repulsa, entre admiração e medo. “Lugar de ressonância histórica, a poesia é necessária à captação de uma fisionomia urbana mutante, ao mesmo tempo familiar e perdida, destinada a desaparecer na transformação” (CAMPOS. In: CHAVES, 2002, p. 138).

A multidão como objeto de poesia passa a ser tema da modernidade. “Flagrar na cidade a massa humana indistinta e perceber o caleidoscópio das coisas são funções da poesia na atualidade. A falta de rastros individuais nas ruas é rapidamente compensada nos espaços interiores, onde se acumulam objetos, vestuário, utensílios, produtos finais de duas dinâmicas, o desejo e o consumo” (CAMPOS. In: CHAVES, 2002, p. 142). A vida privada da burguesia, na segunda metade do século XIX na França, começa, segundo Benjamin (1989), a entrar em declínio; ela, no entanto, busca compensar esse desaparecimento restituindo a vida privada entre quatro paredes. A burguesia se enche de objetos e os reveste de capas e estojos, “a moradia se torna uma espécie de cápsula. Concebe-a como um estajo do ser humano e nela o acomoda com todos os seus pertences, preservando, assim, os seus vestígios, como a natureza preserva no granito uma fauna extinta” (p. 44). Esse fato marca o

embotamento do indivíduo, perdido entre objetos e a multidão nas calçadas: “Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado” (“O sobrevivente”, em *Alguma Poesia*), num processo contínuo, até torná-lo “homem-realejo”.

Baudelaire assumia certas *personas* literárias, como o dândi, o *flâneur*, o homem na multidão; “estava sempre assumindo novos personagens. *Flâneur*, apache, dândi e trapeiro, não passavam de papéis entre outros, pois o herói moderno não é herói – apenas representa o papel do herói” (BENJAMIN, 1989, p. 94). É como se a cada dia Baudelaire assumisse uma aparência distinta. Drummond, desde o início de sua carreira profissional em que publicava seus escritos em jornais e revistas, também usava de certas *personas* ou pseudônimos. Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, em Notas ao Capítulo I (1972, p. 84), o poeta no *Diário de Minas* fez uso de vários disfarces poéticos, alguns apenas com iniciais: I, C, O. de G., e outros usando nomes: André Silviano, Antonio Crispim. Nessa mesma nota, o autor informa que na obra de Fernando Correia Dias, *O Movimento Modernista em Minas*, há outras indicações de pseudônimos: Borba Gato, Januário Bueno, Constantino Serpa.

Apesar de fazer uso de disfarces poéticos, Drummond em seu poema de estréia, refere-se a si mesmo pelo nome: “vai, Carlos, ser *gauche* na vida” (“Poema de Sete Faces”, em *Alguma Poesia*); em outros momentos também faz uso do homônimo: “O passarinho dela/ está batendo asas, seu Carlos” (“O Passarinho Dela”, em *Brejo das Almas*) ou ainda, “Carlos, sossegue, o amor/ é isso mesmo que você está vendo” (“Não se Mate”, em *Brejo das almas*); mas, de acordo com Sant’Anna, “esse homônimo já é uma diferenciação do autor. É ele tal qual se imagina e como literariamente se compõe” (1972, p. 45). Segundo o autor, ainda, há três disfarces centrais na poesia de Drummond: Robinson Crusoe, José e Carlito. O primeiro, acompanhado da temática da ilha, aparece em sua poesia e prosa; a ilha passa a ser vista como o lugar ideal, o paraíso terrestre, o lugar sonhado, uma espécie de Pasárgada: ...; José é para Sant’Anna um dos disfarces mais bem acabados de Drummond e é até mesmo mais *gauche* que Carlos, é uma invenção mais bem apurada:

Em Carlos o poeta se reconhece como um gêmeo, mas José está a meio caminho entre ele e o leitor. Principalmente, José não tem lastro familiar. Não tem sobrenome, não de sabe de onde veio nem para onde vai. Tem a chave na mão, mas não existe porta. Quer voltar ao passado, mas o passado secou. Suas alternativas não passam de hipóteses seguidas de reticências. Até a morte lhe é estranha. José é essencialmente o ser aporético. É uma espécie de zero à esquerda, símbolo de uma era de massificação, época de objetos e não de sujeitos (1972, p. 57).

José é, enfim, a encarnação do homem moderno, perdido em interrogações, sozinho na multidão, sem mulher e sem destino, sem individualidade, “você que é sem nome”. Ao lado do José, tem-se o poema K que, assim como o personagem *gauche*, é uma letra “estrangeira-estranha”; foi arrancada do alfabeto, “uma letra procura/ o calor do alfabeto”, porém “se esforça/ por subir à palavra” e resume toda contradição do *gauche*: “A letra inapelada/ que exprime tudo, e é nada”. Há uma associação entre José e K: José se assemelha ao personagem kafkiano, é um Joseph:

José e K. Com efeito, Kafka era um José – Joseph Kafka. *K* é também herói enigmático na obra de Kafka, onde autor-personagem se complementam. Qualquer que seja o nome que se dê ao personagem, qualquer que seja a “metamorfose” onomástica, é sempre o mesmo *displaced*. Figura anônima, reduzida a fichas e cadastros, sem traços e cores pessoais. Seccionado e sem trajetória, sem raízes. Transformado num inseto numa manhã qualquer como Gregório Samsa ou largado no escuro numa marcha cega como *José*, não descreve uma curva de vida. *José* é um homem-segmento, homem-instante, homem-agora surpreendido no meio do vazio, sem festa, sem riso, sem utopia, sem possibilidade de fuga, ponte ou extensão sobre o tempo. Encurralado (SANT’ANNA, 1972, p. 58).

Por último, pode-se considerar o disfarce poético Carlito, entendido como um exemplo de *gauche*, pois é um personagem desajustado com o mundo, vivendo no limite entre realidade e fantasia. Compõe vários personagens, vários “vagabundos que o mundo repeliu”: o bombeiro, o caixeiro, o doceiro, o emigrante, o maquinista, todos disfarces do *gauche* que, por fim, é disfarce do próprio Drummond, parecendo-se com ele no humor e na ironia: “poeta desengonçado” e “dos mais expostos à galhofa”. Carlito é “personagem fragmentado num mundo descontínuo, pícaro moderno através de quem se critica toda uma sociedade” (SANT’ANNA, 1972, p. 60).

Uma última comparação entre Baudelaire e Drummond está na construção da imagem feminina. Com o desenvolvimento das cidades, a mulher desceu da torre e de seu castelo, está à janela, circula pelas ruas e calçadas, incorpora-se na rotina e na paisagem. “As mulheres na rua são vistas como motivos triviais, objetos circunstanciais de desejo: não mais heroínas, limites únicos entre a vida e a morte, descem dos camarotes e balcões, incorporam-se como relâmpagos à vida cotidiana, integrando uma imensa ‘palheta’ que o poeta deseja e sobretudo vê” (CAMPOS. In: CHAVES, 2002, p. 143).

O amor à mulher que passa foi expresso por Baudelaire no poema “A uma Passante”; no meio da multidão, uma mulher desconhecida cruza o olhar do poeta, o encanto revelado “é um amor não tanto à primeira quanto à última vista. É uma despedida para sempre, que coincide, no poema, com

o momento do fascínio” (BENJAMIN, 1989, p. 118) – é uma mistura de catástrofe e encanto. Em Drummond, o tema da mulher que passa e desperta desejo, pode ser verificado no poema “O Mito”, em *A Rosa do Povo*: “Sequer conheço Fulana,/ vejo Fulana tão curto,/ Fulana jamais me vê,/ mas como eu amo Fulana. (...) Mas Fulana vai se rindo...”: a mulher na rua das cidades, distantes da heroína romântica, das mulheres idealizadas de Petrarca, Ronsard e Camões; é identificada à mulher comum, com seu “motor na barriga”, suas unhas elétricas, “seus beijos refrigerados” seu “burguês sorriso”, até que, ao final do poema, Fulana não brilha mais, é mulher comum, feita da mesma natureza prosaica de que é feito o poeta: “Já não sofro, já não brilhas,/ mas somos a mesma coisa”. Também no poema “O Procurador do Amor”, em *Brejo das Almas*, Drummond desvela a *flânerie*, “trotas as avenidas” e o amor que desperta a mulher que passa, “Meu olhar desnuda as passantes”.

Por fim, a modernidade e suas transformações podem ser sentidas na linguagem poética. Antes de Baudelaire à linguagem lírica estavam reservadas palavras sublimes, belas e efetivamente poéticas; com o poeta francês houve uma banalização, mas não um empobrecimento, da linguagem. Assim, o poético e o banal se interpenetram. “*As flores do Mal* é o primeiro livro a usar na lírica palavras não só de proveniência prosaica, mas também urbana. Com isso, não evita expressões que, livres da pátina poética, saltam aos olhos pelo brilho do seu cunho. Usa termos como *quinquet* (candeeiro), *wagon*, *onnibus* e não se atemoriza diante de *bilan* (balanço), *réverbère* (lâmpião), *voirie* (lixeira)” (BENJAMIN, 1989, p. 96). Drummond também faz uso de palavras prosaicas e de uso cotidiano em sua poesia; refere-se aos automóveis, bondes, eletricidade, à “doce música mecânica” da sala de linotipos. E assim como o poeta francês faz uso da metáfora do esgrimista para explicar e representar o trabalho do artista, que realiza um duelo com as palavras, Drummond, no célebre poema “O Lutador”, em *José*, revela a luta do artista com as palavras: “Palavra, palavra/ (digo exasperado),/ se me desafia,/ aceito o combate”. Esgrimista ou lutador, ambos representam o embate do poeta diante a tarefa de poetizar o mundo prosaico e moderno, um mundo que aparenta ser cada vez mais apoético, com suas metrópoles, sua multidão e suas máquinas, pois mesmo o feio precisa ser registrado para ser contemplado pelo homem comum. Nesse novo mundo o poeta está imerso nas cidades e na multidão, representa mais um morador, contudo não deixa de ser um solitário: “o poeta fecha-se no quarto” (“Nota Social”, em *Alguma Poesia*).

4. De tudo ficou um pouco³

O tema da cidade *versus* o campo esteve sempre presente na literatura. No período colonial, a Bahia representou o espaço entre um sentimento local e uma mentalidade mais ampla. Os versos satíricos

³ Verso do poema “Resíduo”, em *A Rosa do Povo*: “De tudo ficou um pouco./ Do meu medo./ Do teu asco”.

de Gregório de Matos retratam toda a hipocrisia da vida moral pública e privada “e os desmandos da conduta humana, impulsionados pelo desejo e/ou desejo de poder. Espécie de morada do demônio, a Bahia de Gregório é um lugar desprovido de verdade, honra e vergonha, sujeita aos arbítrios impostos à condição de colônia portuguesa e esfera dos costumes” (CAMPOS. In: CHAVES, 2002, p. 134). No período do Arcadismo, o *locus amoenus* e o mito do bom selvagem de Rousseau são motivos poéticos para os sonetos de Cláudio Manuel da Costa; durante o período árcade, a natureza e o campo eram considerados lugares ideais, onde ainda o homem não havia sido corrompido. “Em ‘Cantos do ermo e da cidade’, Fagundes Varela adere à crítica da civilização-cidade, expressando-a como o lugar do ‘egoísmo’ e do ‘interesse’: *A vida nas cidades me enfastia/ Enoja-me o tropel das multidões (...) Mata-me a alma a flor das ilusões/ Tanta mentira tão fingido rir. (...)*” (CAMPOS. In: CHAVES, 2002, p. 134-136, grifos da autora). Mais tarde, no final do século XX, durante o período imperial e escravocrata, a cidade com toda sua hipocrisia e ironia é retratada por Machado de Assis.

De início, o campo representa o espaço puro e harmônico, lugar ideal e de felicidade; já a cidade, lugar da civilização, é onde os perigos, conflitos e choques diários se encontram. Enquanto os árcades e românticos manifestaram suas preferências pela natureza, inspiração da felicidade e da poesia, os poetas modernos fizeram das grandes metrópoles o espaço símbolo da modernidade, lugar de encontros e desencontros, da multidão e do indivíduo, do deslumbramento e do temor, da esperança e da incerteza. Transformou-se no lugar onde nasce a poesia e o homem modernos. Baudelaire viveu e poetizou Paris, com uma visão crítica e profundamente sintonizada com seu tempo histórico; Drummond, aliando lembranças da província e da fazenda, passa a viver e declamar em suas poesias um Rio de Janeiro em constante transformação urbana. “Como um caleidoscópio afinado, Drummond sucumbe ao Rio de Janeiro para nele construir o seu observatório de poesia” (CAMPOS. In: CHAVES, 2002, p. 135).

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CAMPOS, Maria do Carmo. “Imagens urbanas na poesia de Drummond”. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *Leitura de Drummond*. Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

CURY, Maria Zilda Ferreira. “O poeta e a cidade nos anos vinte”. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *Leitura de Drummond*. Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

LUCCHESI, Marco. “Interminabilis Vita”. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *Leitura de Drummond*. Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

POZENATO, José Clemente. “Que século, meu Deus!”. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *Leitura de Drummond*. Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

SANT’ANNA, Affonso Romano. *Drummond: O Gauche no Tempo*. Rio de Janeiro: Lia, INI, 1972.

SANTIAGO, Silviano. “Introdução à Leitura dos Poemas de Carlos Drummond de Andrade”. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

Recebido em 28 de julho de 2008

Aprovado em 26 de agosto de 2008