

Célia Sebastiana Silva

**CONSCIÊNCIA CRÍTICA NA PROSA DE FICÇÃO DE CARLOS  
DRUMMOND DE ANDRADE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do grau de doutora em Literatura Brasileira.

Orientador: Professor doutor Adalberto Müller Júnior.

Brasília, 2006.

À memória do meu pai, este outro mineiro, contador de histórias.

À minha mãe, mestre e aprendiz neste vasto mundo.

Aos meus irmãos.

Ao Iogo.

## Agradeço

ao professor doutor Adalberto Müller Júnior, por conduzir o exercício da orientação com duas marcas bem drummondianas: inteligência e sensibilidade, o que permitiu leveza e fluidez na condução deste trabalho.

à Pró-reitoria de Pesquisa da Universidade Católica de Goiás e à direção do Departamento de Letras – LET-UCG.

à direção da Unidade Universitária Cora Coralina e à coordenação do Curso de Letras — UnCC-UEG.

à professora doutora Solange Yokozawa, leitora arguta, pelas sugestões, pela amizade, pela força, pelo empréstimo de livros raros.

ao Hélder, pela compreensão.

à Cleunice, Leosmar, Lúcia, Hélen, Maria Luiza, Rosane Amaral, Vanilton, Paolo, Cláudio e ao Patrick e Anne, pela colaboração.

ao Marcelo Brandão e à Maria Eugênia, pela troca de experiências.

### O PRIMEIRO CONTO

O menino ambicioso  
não de poder e glória  
mas de saltar a coisa  
oculta de seu peito  
escreve no caderno  
e vagamente conta  
à maneira de sonho  
sem sentido nem forma  
aquilo que não sabe.

Ficou na folha a mancha  
do tinteiro entornado,  
mas tão esmaecida  
que nem mancha o papel.  
Quem decifra por baixo  
a letra do menino,  
agora que o homem sabe  
dizer o que não mais  
se oculta no seu peito.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Cada vez que surge um grande prosador, nasce de novo a linguagem.

OCTAVIO PAZ

SILVA, Célia Sebastiana. *Consciência crítica na prosa de ficção de Carlos Drummond de Andrade*. Brasília: Departamento de Teoria e Literatura -UnB, 2006.

## RESUMO

Toda obra literária é crítica à medida que questiona ou modifica uma realidade seja a do mundo exterior ou a da própria literatura. Mas, com a tradição literária moderna, a presença de uma autoconsciência em torno da própria criação tem sido mais recorrente entre os escritores e acaba por favorecer o aparecimento de muitos poetas e prosadores que se enveredam também pelos caminhos da crítica. Isso vai ocorrer de modo muito evidente na produção literária drummondiana e não de modo diferente em sua prosa de ficção. O grande diferencial de Carlos Drummond de Andrade como crítico está no fato de que é no interior da própria produção literária, que ele apresenta uma aguda consciência estética e que exerce a sua crítica e autocrítica. Isso está presente na poesia e também na prosa de ficção, a ponto de configurar uma poética em sua obra. O presente trabalho busca, nesse sentido, tomar como objeto de análise as duas obras de contos de Drummond — *Contos de aprendiz* e *Contos plausíveis* —, e algumas crônicas, para evidenciar de que modo o escritor, na condição de um contista moderno, toma a consciência crítica como um meio de reflexão e de questionamento sobre o fazer literário em suas diferentes dimensões: a da ironia e a auto-ironia como uma marca da resistência com a modernidade; a da recusa da representação configurada num questionamento dos limites entre verdade e mentira, plausível e não-plausível, verossímil e inverossímil, o sólito e o insólito na ficção; a da tênue fronteira que separa a poesia e a prosa; a própria concepção do conto e da crônica como texto literário; a da influência de outros escritores ou da confluência com eles na tradição da contística, a exemplo do Drummond leitor de Machado de Assis. O propósito deste trabalho é, portanto, ler de forma mais sistemática os contos drummondianos para mostrar de que maneira se entrelaçam o contista e o crítico ou o contista-crítico, duas faces de Drummond que, embora estejam presentes em sua vasta produção, são muito pouco conhecidas e muito pouco estudadas pela crítica desse que é um dos escritores mais exaustivamente lido e estudado na literatura brasileira de todos os tempos.

Palavras-chave: Drummond. Conto. Crítica. Modernidade literária. Verossimilhança.

SILVA, Célia Sebastiana. *Critical consciousness in Carlos Drummond de Andrade's short fiction*. Brasília: Departamento de Teoria e Literatura -UnB, 2006.

### ABSTRACT

Every literary work is a critique to the extent that it questions or modifies a reality, be it that of the world outside or of its own world. But, with modern literary tradition, the presence of a self-consciousness about its own creation has recurred more frequently among writers and this ends up facilitating the appearance of many poets and prose writers with a leaning for criticism. This occurs with striking evidence in Drummond's literary production and it is no different in his fictional prose. The great difference that Carlos Drummond de Andrade brings to criticism resides in the fact that it is within literary production itself that he shows a keen aesthetic conscience and exercises his criticism and self-criticism. This can be seen in his poetry as well as in his prose fiction, to the point of forming a poetics of his work. It is in this sense that this study seeks to take Drummond's two books of short stories, *Contos de aprendiz* and *Contos plausíveis* and some chronicles, to show how the writer, as a modern chronicler, uses critical conscience as a means of reflecting on and questioning literary writing in its many different dimensions: that of irony and self-irony as a mark of resistance to modernity; that of the refusal of the configured representation in a questioning of the limits between truth and untruth, plausible and non-plausible, verisimilar and non-verisimilar, the usual and the unusual in fiction; that of the tenuous frontier which separates poetry and prose; the very concept of the story and the chronicle as literary texts; that of the influence of other writers or of the confluence with them in the tradition of the story as is the example of Drummond himself as a reader of Machado de Assis. The aim of this study is, therefore, to read the Drummond stories more systematically so as to show how the story writer and the critic or the story-writer critic intertwine, two faces of a Drummond which although present in his vast output, are little known and little studied by the critics, he who is one of the most exhaustibly read and studied authors of all times in Brazilian literature.

Key words: Drummond, short story, critique, literary modernity, verisimilitude

**SIGLAS**

*A bolsa e a vida* – BV

*A lição do amigo* – LA

*Boca de luar* – BL

*Cadeira de balanço* – CB

*Caminhos de João Brandão* – CJB

*Confissões de Minas* – CM

*Contos de aprendiz* – CA

*Contos plausíveis* – CP

*Conversa de livraria* – CL

*Corpo* – C

*De notícias e não-notícias faz-se a crônica* – DN&N

*Discurso de primavera* - DP

*Fala, amendoeira* – FA

*Farewell* - F

*O poder ultrajovem* - PU

*Passeios na ilha* – PI

*Prosa e poesia* (Aguilar) – PP

*Prosa seleta* (Aguilar) – PS

*Rosa do povo* – RP

*Seleta em prosa e verso* – SPV

*Sentimento do mundo* – SM

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: O CONTISTA CRÍTICO.....	17
1.1 CDA e a modernidade literária .....	19
1.2 A crítica do conto.....	30
1.3 A crítica no conto.....	39
1.4 As notas: um caso à parte.....	49
1.5 O Drummond "preso aos acontecimentos".....	64
1.6 A fuga para a ilha.....	76
2. DRUMMOND E A VERDADE REINVENTADA.....	91
2.1 Da incapacidade de ser verdadeiro.....	93
2.2 O plausível e o não-plausível.....	111
2.3 É fantástico? .....	120
2.4 O <i>gauche</i> reinventado: desdobramentos.....	130
3. QUANDO OS GÊNEROS FORMAM UM TERCEIRO TOM.....	147
3.1 Aprendiz de contista?.....	150
3.2 De notícias e não-notícias faz-se a crônica, mas também o conto.....	162
3.3 Poesia e ficção: trânsito de mão dupla.....	173
3.4 O conto anão.....	180
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	187
BIBLIOGRAFIA.....	191



## INTRODUÇÃO

“O problema não é inventar. É ser inventado hora após hora e nunca ficar pronta a nossa edição convincente” (C, 1985). Essa reflexão de Drummond, na abertura da obra *Corpo*, sugere uma lição de coisas. Umhas claras, outras enigmáticas. Faz refletir sobre o homem que constrói, que se constrói e que ainda se considera incompleto. Faz refletir sobre como o ato da criação literária, em alguma medida, impregna o seu criador, a ponto de ele se projetar na própria criatura. Sobretudo, ela faz refletir, em se tratando de Drummond, sobre a inquietação, a desconfiança, a timidez e o questionamento como marcas da produção literária deste mineiro de Itabira. Marcas que, associadas à personalidade *gauche*, vão estorvar a “edição convincente” do homem, do poeta, do contista, do cronista, do ensaísta. E esse homem vai, com sua obra, sendo inventado “hora após hora”. Contrariando o dito, do lado de cá, do leitor, as edições de Drummond sempre convencem. Caso contrário, não seriam tão reeditadas.

Nessa lição de que “nunca fica pronta a nossa edição convincente” talvez esteja a principal faceta de Drummond que, neste trabalho, pretendemos abordar: a da consciência crítica. De forma específica, mostraremos como se verifica a presença do crítico no contista pelo modo como se configura a consciência crítica no interior da prosa de ficção drummondiana.

Numa imaginária conversa “crepuscular” com o Homem Experimentado (Machado de Assis), em sua vivenda no Cosme Velho, em *Passeios na ilha* (1978), Drummond põe a nu algumas das razões para achar que nunca fica pronta a sua edição convincente. Diz (na primeira pessoa do plural) não ser bastante hábil para extrair de seu instrumento — a escrita — a nota mais límpida; não ser bastante honesto para confessá-lo; não ser bastante hipócrita para disfarçá-lo; não ser bastante cínico para se consolar, nem bastante obstinado para tentar de novo e sempre. Todas essas negativas são, na verdade, afirmações dissimuladas e questionamentos de um crítico que se debruça com muita lucidez sobre a sua produção e a coloca em constante vigilância. Drummond é hábil, é honesto, é hipócrita, é cínico, é obstinado e é irônico quando “inventa” e quando é “inventado”. Considerar as obras inacabadas é, no entanto, inerente à atividade crítica, pois a criação, a arte em si,

quando realmente original, manifesta a própria realidade em uma edição inacabada, de tal modo que ela desperta em nós o desejo de rearranjar o mundo de que fazemos parte, até porque, como quer Drummond, representar é uma forma de assegurar a mais-valia de uma vida suplementar; é uma possibilidade de ser outra vez.

Em meio à vasta produção literária de Drummond, as duas obras de contos - *Contos de aprendiz* (1951) e *Contos plausíveis* (1981) - chamam-nos a atenção não só por se caracterizarem por um modernismo insólito<sup>1</sup>, mas também por serem um gênero insólito no conjunto de sua obra. Consagrado pela produção poética e amplamente conhecido pela produção de crônicas, o contista Drummond está ainda a merecer o devido reconhecimento no âmbito acadêmico. Pode-se notar que a poesia de Drummond é exaustivamente estudada (não sem razão dado à riqueza e à extensão com que ela se impõe). De modo diverso, a sua produção em prosa<sup>2</sup> se apresenta como uma vertente pouco explorada pela crítica em geral. Por essa razão, é instigante um estudo da prosa, vez que ela se abre como um campo a ser abordado com ineditismo, ainda que se trate de um cânone do vulto de Drummond.

Conforme diz Othon Moacyr Garcia, no prefácio de “Drummond - A estilística da repetição”, de Gilberto Mendonça Teles, “A poesia de Carlos Drummond de Andrade tem sido estudada, analisada, esmiuçada como a de nenhum poeta brasileiro dos tempos presentes ou pretéritos” (in: TELES, 1976, p. xiii). Nesse mesmo sentido, completa Silviano Santiago: “É ele o único autor brasileiro que já conseguiu até hoje ter sua obra mais do que escrutinada e analisada, interpretada exaustivamente pelos seus contemporâneos. Sobre ela nossos mais categorizados ensaístas exerceram seu olho crítico” (1976, p. 25). Sem dúvida, a poesia de Drummond, conforme, já em 1976, afirmam os dois críticos, continua sendo uma provocação para muitos estudiosos da área de estudos literários. Fato inquietante, no entanto, é o de poucos terem se debruçado sobre a obra em prosa de Drummond, especialmente sobre os contos. E, comungando essa inquietação, Silviano Santiago ainda acrescenta que sobre a riqueza crítica da obra drummondiana pesa

---

<sup>1</sup> O termo "modernismo insólito" é usado por Drummond no conto "Miguel e seu furto", de *Contos de aprendiz*, para caracterizar a ação da personagem Miguel que resolve furtar o mar. Como Drummond deixa um projeto de criação diluído no bojo de sua obra, apropriamo-nos do termo para defender que sua contística apresenta dentre outras coisas um modernismo insólito.

<sup>2</sup> Por produção em prosa, compreende-se, neste trabalho, as crônicas, ensaios, crítica, conto, notas de abertura. Por prosa de ficção, entendem-se, especificamente, os contos e algumas crônicas que, conforme defenderemos, aproximam-se, muito, do conto.

a lástima de os contos, as crônicas e a crítica de Drummond não merecerem a "mesma atenção por parte dos espíritos críticos que se aventuram pelas suas paragens." (1976, p.26). E o curioso e irônico é que o referido crítico diz isso num estudo sobre a poesia do poeta itabirano. Sobre a prosa de ficção drummondiana, há apenas estudos esparsos. Grande parte publicada em jornais, por ocasião do lançamento da primeira obra de contos — *Contos de aprendiz*. Alguns dos textos críticos mais representativos sobre a prosa de Carlos Drummond de Andrade são de Antônio Cândido como o texto “Drummond prosador” que abre a parte da prosa na edição de prosa e poesia da Editora Aguilar e também publicado em *Recortes* (1996, p. 11-19). Não é apenas a crítica, no entanto, que está a dever um olhar mais acurado para a prosa de ficção drummondiana: também os leitores. A grande popularidade que Drummond alcança com as crônicas e a vasta gama de leitores de sua poesia contrapõe-se a uma tímida quantidade de leitores de seus contos, incluindo aí, até mesmo, o leitor que se debruça sobre a obra drummondiana para fins de estudo.

Ao se fazer um estudo sobre Drummond, ainda que seja da prosa, que não oferece muito material crítico, é importante considerar a principal fortuna crítica do autor. Assim, vale citar, dentre outros críticos, Affonso Romano de Sant’Anna, Alcides Villaça, Alfredo Bosi, Antônio Cândido, Antônio Houaiss, Emanuel de Moraes, Flora Süssekind, Gilberto Mendonça Teles, José Guilherme Merquior, João Gaspar Simões, John Gledson, Letícia Malard, Luiz Costa Lima, Mário de Andrade, Maria Zilda Ferreira Cury, Marlene de Castro Correia, Otto Maria Carpeaux, Vagner Camilo. Dedicaremos, também, um espaço à apresentação de uma pequena fortuna crítica que, em específico, o Drummond contista recebeu. A grande maioria publicada na crítica de jornal e por ocasião do lançamento de suas duas obras de contos.<sup>3</sup> Como boa parte desses textos da crítica dos contos se encontra esparsa em jornais, os mais diversos, o percurso por eles terá relevância à medida que constituirá neste trabalho um referencial bibliográfico que poderá contribuir para estudos futuros sobre essa vertente da produção literária do mineiro de Itabira. O estudo de um escritor da dimensão de Drummond, seja pela abrangência de sua obra; seja pela vastidão de estudos críticos sobre sua produção literária; seja pelo respeito que o nome Drummond, como homem, como escritor, como cidadão, tem para o Brasil, é um grande desafio, ainda

---

<sup>3</sup> A maior parte do material apresentado foi encontrada no arquivo de Drummond, no Arquivo-museu da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

que com um enfoque e um *corpus* de análise bem definido. E a solução primeira para o enfrentamento desse desafio é lidar, quase obrigatoriamente, com a exclusão. Não há como abranger toda a fortuna crítica de Drummond. Dessa forma, excluiremos aqui alguns estudos por não nos interessarem quanto ao assunto, outros porque não valem a pena e outros por uma impossibilidade mesma de recolher tudo que se disse sobre o autor de *Contos de aprendiz*.

Selecionaremos como *corpus* de análise para os nossos estudos as obras *Contos de aprendiz* (1951) e *Contos plausíveis* (1981) e algumas crônicas que sejam mais representativas para esse propósito de mostrar como Drummond, não tendo sido um crítico na plena acepção do termo, exerce o papel de um crítico sistemático, criativo e auto-consciente, ao voltar-se para a sua própria criação de modo sempre vigilante e rigoroso, muitas vezes, recorrendo até mesmo à auto-ironia, nos contos e crônicas e demonstrando, em outras vezes, um certo “ar superior” que ele disfarça com mestria, ao se intitular “aprendiz”, escritor de “historietas” (não de contos), “modesto cronista”. Mostraremos também a sintonia do contista Drummond com as características do conto moderno e com a tradição literária moderna, bem como o projeto de obra de Drummond na prosa de ficção. Embora o foco central de nosso estudo sejam as referidas obras de contos, entendemos que um estudo só delas deixaria a dever relativamente ao que pretendemos, já que as crônicas ficam no entremeio entre a poesia e a prosa de ficção do escritor mineiro. Devido à vasta produção do autor no gênero *crônicas*, no entanto, faz-se necessário escolher algumas delas e, se não o fazemos por obras específicas, é porque uma seleta, retirada do conjunto das várias obras, tornará o trabalho mais rico. Isso até mesmo pelo fato de haver algumas que, pelo tom auto-reflexivo, apresentam-se como um rico suporte teórico para explicar o processo de criação drummondiano.

E é pelo “tom auto-reflexivo” da prosa de Drummond que se pode conferir a ele o atributo de contista crítico, pois, embora tenha recebido censuras por não ter se debruçado, de forma mais sistemática, sobre obras alheias, como o fizeram grandes escritores como Paz, Valéry, Cortázar, Poe, Mário de Andrade, Bandeira, Haroldo de Campos e outros tantos, apresenta-se muito mais como um escritor que alinhava o seu discurso crítico ao discurso literário, de modo que a crítica e a criação ou, como afirma João Alexandre

Barbosa (1974) sobre a poética cabralina, o *dizer* e o *fazer* estejam de tal modo relacionados que um não pode ser esclarecido ou apreendido sem o outro.

Esta tese mostrará, portanto, como se assentam na prosa de ficção drummondiana o dizer e o fazer, como Drummond faz os seus contos e diz como faz, como, enfim, há uma consciência crítica que se configura de modo muito singular na voz do contista Drummond. O foco primeiro será analisar a prosa de ficção drummondiana (que em si já é bem delimitada, uma vez que ele publicou apenas duas obras de contos) e explorá-la em suas diferentes faces, em vista da necessidade de se conhecer essa vertente da produção drummondiana. Assim, faremos, por exemplo, uma abordagem sobre a alegoria, não com a intenção de exaurir teoricamente esse assunto, mas com o propósito de mostrar como o contista Drummond se vale de tal recurso para questionar e reinventar a verdade da ficção em alguns de seus contos em *Contos plausíveis*, o mesmo ocorrerá na abordagem sobre o fantástico. Teremos, assim, como foco central o conto.

O fato de este trabalho ter como eixo norteador o Drummond contista não significa que será ignorado o poeta, o cronista, o ensaísta, justamente porque, ao contrário de um Machado de Assis, por exemplo, que coloca em sua prosa de ficção uma tonalidade muito díspar do tom de sua poesia, Drummond escreve em vários gêneros, mas a sua obra, por mais plural com que se configure, consegue enfeixar-se num tom mais uno. Isso evidencia um escritor de alma lírica, que vê o mundo, apesar de todas as intempéries e contradições nele contidas, com olhar lírico e foi o que levou Mário de Andrade, em uma de suas lições ao amigo, dizer-lhe que ele era “fatalizadamente um poeta” (LA, 1988, p.150).

Com o objetivo de mostrar como se configura a meditação crítica acerca da própria criação ficcional, esta tese será dividida em três capítulos. No primeiro, será mostrado como Drummond pode ser chamado de um contista crítico por revelar uma autocrítica no processo de criação como elemento constitutivo de sua obra. Para tal, situaremos o contista na tradição literária moderna, em vista de que a prática da crítica na ficção tem fortes raízes na modernidade, bem como no Modernismo brasileiro. Será mostrado também como a crítica leu e lê o conto drummondiano. O pouco material sobre essa vertente da produção de Drummond foi publicada em jornais, à época do lançamento de suas obras de contos. Em seguida, desenvolveremos um subcapítulo específico para verificar, como se pode

desmitificar, em alguma medida, o peso da acusação de o escritor Drummond nunca ter se incomodado com o “mal-estar da avaliação”<sup>4</sup>, a ponto de se dedicar a produzir um tipo de crítica mais sistematizada. Esse mal-estar existe sim, mas, com a sua singularidade, o mineiro de Itabira o manifesta na sua própria produção literária e nos paratextos que as circundam como as notas de abertura, os títulos e subtítulos de obras. À parte a apresentação desse subcapítulo, em toda a tese esse assunto será exaustivamente abordado, até porque constitui um eixo central de nossa proposta. Em vista da importância dos paratextos para se analisar a prosa de ficção drummondiana, será dedicado um subcapítulo específico para uma sondagem das notas de abertura que são muito reveladoras de como vão se delineando os contos e suas relações com as outras modalidades literárias no conjunto da obra de Drummond. Ainda nessa parte, será mostrado que há na prosa de ficção drummondiana, não só uma consciência estética, mas também uma consciência ética, quando, em sua obra, forma-se uma dialética entre estar preso ao acontecimento, produto, sobretudo, da relação do escritor com o jornal, e a necessidade manifesta de uma fuga para ilha, com o propósito de alhear-se desses acontecimentos.

No segundo capítulo, será mostrado como Drummond, na condição de um escritor moderno sintonizado com o seu tempo, não fica alheio à crise de representação do real na literatura e, na sua inquietude, questiona a verdade da ficção, a arte como cópia do real empírico e alça algumas possibilidades de transgressão das leis de semelhança e de verossimilhança para criar uma verdade própria no universo da ficção. Isso é o que se encontra sugerido pela idéia de plausibilidade presente no título *Contos plausíveis*. Questões como mimese, verossimilhança, verdade factual e verdade ficcional, plausível e não-plausível na ficção serão discutidas por meio dos próprios textos do contista que nos vão dando pistas importantes para uma compreensão teórica desse assunto. Será discutido também como o conto drummondiano, nessa empresa de uma reinvenção da verdade no seu interior, encaminha-se para a possibilidade de uma leitura sob a perspectiva do fantástico e da própria reinvenção da figura do *gauche*, por meio de desdobramentos em personagens ficcionais.

---

<sup>4</sup> O termo é de Leila Perrone Moisés (2003) para se referir ao fato de vários escritores da modernidade terem se dedicado, além da criação literária, também à escritura de textos teóricos e críticos.

O terceiro capítulo será constituído de uma discussão que se faz indispensável, ao se propor uma leitura dos contos drummondianos: a tênue fronteira entre os gêneros literários que, embora seja uma característica marcante da modernidade literária, é especialmente importante na produção drummondiana, em vista de que, às vezes, os textos fazem convergir para um ponto central que é o da crítica. Crítica esta que se faz presente também quando Drummond, lúcida e sutilmente, desloca-se de um para outro gênero, deixando neste os rastros daquele ou naquele os rastros deste. O entrecruzamento entre poesia e prosa; entre conto e crônica; entre conto e poema; entre poema e crônica e até mesmo algumas características do gênero dramático, presentes em alguns textos, demonstram um escritor que transita com muita liberdade em qualquer modalidade que escreva e o faz até mesmo com a maestria de quem está acima dos gêneros. Dois outros aspectos que se referem às duas obras de contos de Drummond também serão abordados: a questão de Drummond como aprendiz, sugerida no título de *Contos de aprendiz* que nos parece um mero recurso retórico de afetação de modéstia, mas, de qualquer modo é uma denominação sugestiva para o propósito de investigar algumas possíveis influências e confluências de Drummond com outros contistas, como fica evidente na relação dos contos drummondianos com os contos machadianos e uma confluência (ou influência?) com Guimarães Rosa. O outro aspecto é uma característica marcante de *Contos plausíveis*: o tamanho dos contos, que Drummond, na nota de abertura, chama conto “anão” e que pode ser colocado como um correspondente, na prosa, do haikai da poesia.

É nesse sentido que pretendemos penetrar surdamente no reino da ficção drummondiana para descobrir as faces secretas do conto como modalidade literária que se oferece ainda insinuante para ser desbravada, num universo já tão devastado pela crítica como é a produção de Drummond.

A autocrítica deve exigir mais ainda do que a crítica; e a ela cabe a última palavra.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Às vezes sentimos vontade de dizer à crítica: meus defeitos não são os que apontas.  
São outros e aqui estão.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE



## CAPÍTULO I

### 1. CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: O CONTISTA CRÍTICO

Não é novidade dizer que a modernidade busca em si própria os critérios para se fundamentar e, conforme Leila Perrone-Moisés (2003), na medida em que ela “se concebe como o lugar privilegiado do qual se encara a história como um todo, um lugar em que se prepara o futuro e se opera uma ruptura com o passado” (p.10), não há como ela se autocriticar buscando apoio fora de si mesma. Os escritores modernos situados nesse contexto, por conseguinte, passam também ao exercício de uma crítica que se volta para a própria criação.

Carlos Drummond de Andrade, como escritor moderno e modernista que é, como escritor com uma obra vastíssima, parece, à primeira vista, estar na contramão desse tempo de crítica vigorosa entre os escritores, em virtude de não ter se dado intensamente ao exercício dessa crítica que volta o olhar para os predecessores, para os contemporâneos, para uma reflexão sobre os princípios e valores literários, para os fenômenos vários que permeiam a literatura. Nesse sentido, Drummond não é um escritor-crítico (como define Perrone-Moisés)<sup>5</sup> a exemplo de Octavio Paz, de Valèry, de Borges, de Mário de Andrade. O que Drummond produziu de crítica propriamente dita está quase sempre mascarado em pseudônimos como se pode observar em sua obra *Conversa de livraria* que é uma reunião de crônicas que ele escreveu entre 1941 e 1948 para a revista *Euclides*, usando o pseudônimo O observador literário e no suplemento “Letras e artes”, do jornal *A manhã*, usando o pseudônimo Policarpo Quaresma, neto. Neste, ele próprio se autodenomina amador, ao se definir como alguém que “apurou nesse comércio com obras alheias o seu gosto de amador” (CL, 2000, p. 78).

Assinando o próprio nome, Drummond apresenta alguns textos de crítica especialmente em *Confissões de Minas*, em *Passeios na ilha* e algumas observações em *Observador no escritório*, este bem ao sabor de diário, conforme é a natureza dessa obra. Em nenhuma de tais obras, porém, há a intenção de ‘comerciar com obras alheias’, são

---

<sup>5</sup> Para Leila Perrone-Moisés, o escritor-crítico é o escritor que também pratica a crítica, mas não como estamos nos referindo a Drummond que faz crítica dentro da própria escritura.

apontamentos de um leitor atento, arguto; são notas de uma *avis rara* na crítica; são “miragens sobre a vida literária” (como indica o subtítulo de *Passeios na ilha*).

Dissemos inicialmente, porém, que Drummond apenas parece estar na contramão dessa prática de os escritores exercitarem a crítica, na estética da modernidade, pois, na verdade, ele usa o espaço de sua própria criação literária para tal exercício e o faz, quase sempre, voltando-se para uma crítica que se dobra, desconfiadamente, sobre sua produção. Nesse sentido, Candido (1977) que diz que a inquietude na poesia de Drummond oscila “entre o eu, o mundo e a arte” (p. 96), sendo que à arte e, em específico, à literatura vinculam-se todas as demais inquietações.

Tal inquietude é também verificada na prosa, até porque o homem, “retorcido e enrodilhado”<sup>6</sup>, que canta em “versiprosa”<sup>7</sup>, é o mesmo. Por essa razão é que o autor de *Passeios na ilha* é aqui apontado por nós como um contista crítico. Nessa condição, percebemos, num percurso pelos contos de *Contos de aprendiz* e de *Contos plausíveis*, a consciência criadora centrada num eu que desdobra ou se disfarça em outros eus, talvez pelo distanciamento mesmo que requer a prosa de ficção se comparada com a poesia; vemos, também, essa consciência aliar o senso estético ao senso ético e revelar um Drummond que, no universo ficcional, centra-se no acontecimento e encontra nele um absurdo maior que o da ficção e um Drummond que também repudia o mundo caduco, enfasiado, cheio de desajustes de toda natureza e o faz, ora pela criação de um mundo avesso, ora pela fuga para ilha (em ambos os casos, como em “Os diferentes”, de *Contos plausíveis*), ora pela incursão para o insólito (como em “O gerente” e em “Miguel e seu furto”, de *Contos de aprendiz*), de tal forma que o real seja sempre o motivo para a aventura da imaginação. Em razão disso, trataremos, em dois subcapítulos diferentes, do Drummond preso aos acontecimentos e do Drummond que propõe uma fuga para ilha.

E esse contista crítico invade, além do espaço ficcional, para exercer com lucidez a sua crítica, autocrítica e reflexões sobre a literatura como objeto estético, também a perigrafia de seus textos, a começar pelos títulos — vejam-se *Contos de aprendiz* e *Contos plausíveis*, ambos muito sugestivos — para dizer como faz e porque faz. Desse modo, é

---

<sup>6</sup> Expressão de Antonio Candido (1977, p. 113).

<sup>7</sup> Título de uma das obras de Drummond.

que, neste capítulo, dedicaremos uma parte para mostrarmos como Drummond dá um tom literário às notas de abertura de suas obras, bem como as usa para também exercer a crítica sobre a sua própria criação ficcional.

Mas Drummond não é só um objeto olhante para a crítica, é também olhado e olhares os mais variados e em quantidade incalculada já se lançaram sobre a produção drummondiana, exceto sobre a prosa de ficção. Por esse motivo, faremos também um percurso pela crítica do conto drummondiano, sobretudo de *Contos de aprendiz*, que se divulgou em jornais e revistas à época da publicação de cada uma de suas obras de contos.

E para mostrar este Drummond como contista crítico começaremos por situá-lo na tradição literária moderna já que a sua produção em prosa revela uma consciência que, à maneira da modernidade, apóia sua crítica em sua própria criação.

### 1.1 CDA e a modernidade literária

"E como ficou chato ser moderno./ Agora serei eterno. Eterno! Eterno!/ O padre Eterno/ a vida eterna,/ o fogo eterno." (PP,1992, p. 256). Esses versos de Drummond, do poema "Eterno", de *Fazendeiro do ar*, revelam o enfado do poeta com a modernidade e o fazem pelas vias da ironia, recurso importante quando o assunto é arte moderna. Tal enfado não é uma exclusividade do poeta Drummond, mas de toda uma geração de poetas e de artistas que representam coletivamente um tipo de arte que se consolidará sob o signo da resistência para com a época moderna. A própria autodenominação de *gauche*, no primeiro poema da primeira obra publicada — "Poema das sete faces", em *Alguma poesia* (de 1930) — é um atestado de resistência à modernidade. Em *Passeios na ilha*, nas "divagações sobre as ilhas", Drummond aponta a alternativa da ilha para negar os excessos que o progresso, juntamente com a modernidade, traz: "O progresso nos dá tanta coisa, que não nos sobra nada nem para pedir nem para desejar nem para jogar fora. Tudo é inútil e atravancador. A ilha sugere uma negação disto" (1975, p. 5). E mais: esse enfado e essa resistência chegam à fadiga como atesta João Brandão, o *alter ego* de Drummond, na crônica "Corrente da sorte". Curiosamente, há o uso intencional do período longo, no trecho a seguir transcrito,

sugerindo a idéia de fadiga e o uso dos substantivos compostos no melhor estilo "ode (ou ódio?!) ao burguês", marioandradino, o que comprova também um diálogo de Drummond com a tradição modernista brasileira:

Andar a cavalo era uma das precisões urgentes e pungentes de Brandão I, que havia longos e mornos anos se limitava a andar de cavalo-táxi e cavalo-ônibus, pois até o cavalo-pernas fora proscrito da cidade-motor, que acabou com as ruas e as calçadas e ameaça acabar com tudo fingindo que tudo continua cada vez melhor e mais rendoso. (DL, 2003, p. 40)

E vai mais além o enfado-fadiga da modernidade, de tal modo que, na mesma crônica, o "espetáculo do mundo" é descrito num tom grave e desencantado:

O espetáculo do mundo apresenta-se múltiplo e simultâneo aos olhos do cavaleiro e da comitiva. Homens curvados sobre a tarefa ou interrogando os astros; mulheres engrenadas em máquinas, máquinas elas próprias; sino tangendo para o enterro no arraial; a festa dos contentes no hotel cinco estrelas; o olhar vazio dos que nunca são convidados para a festa.

João Brandão montado no cavalo-liberdade.

O campo de batalha (na guerra não declarada), a quadra de tênis, multidões invadindo o estádio na ânsia de descobrir o herói-atleta, à falta de heróis outros; a greve dos lixeiros que acabaram se transformando em lixo e sonham com o regresso à condição anterior (DL, 2003, p. 41).

Drummond, embora se ajustasse à idéia de um poeta cindido com a realidade, no contexto da sociedade moderna, não esteve alheio às inovações apresentadas pela arte moderna e modernista e, por isso, apresenta, tal como na poesia, uma prosa de ficção afinada com as propostas de seu contexto literário. Isso sem desconsiderar, obviamente, o seu estilo singularíssimo.

Nesse sentido, é importante observar, na prosa de ficção drummondiana, alguns aspectos que o colocam afinado com a arte moderna. Um deles é a famosa *gaucherie*, anunciada por um anjo torto no "Poema das sete faces", de *Alguma poesia*, marca do escritor em qualquer meio por ele escolhido para se expressar, pois representa uma

característica que lhe está entranhada na alma. Estar entranhada na alma, porém, não significa estar desconectado com o mundo exterior, vez que o ser *gauche* é, também, reflexo da cisão do indivíduo com o mundo moderno e fragmentário. E a arte moderna serve, em certa medida, como meio de expressão desses indivíduos, cuja angústia começa com o Romantismo, como atesta J. Guinsburg (2002), ao se referir ao *tedium vitae* no homem que, cindido, anseia por reencontrar a inteireza do homem original. É este indivíduo *gauche* que Affonso Romano de Sant'Anna (1980) chama, ao analisar Drummond, de excêntrico, desajustado, *displaced person*.

Nos contos drummondianos e em algumas crônicas bem próximas de contos, não raro, aparecem personagens ou narradores que são exemplares de tipos *gauches*. Um deles é o narrador da crônica, feita de não-notícia e bem ao modo de conto, "Coração segundo", de *De notícias e não-notícias faz-se a crônica*, que resolve trocar o coração original por um de acrílico, fórmica e isopor com o objetivo de tornar mais suportável as mazelas deste mundo. Outro exemplo é o escritor, tipicamente drummondiano, do conto "Um escritor nasce e morre", de *Contos de aprendiz* (2002) que, narrando seu nascimento e morte, refere-se, ele próprio, ao seu "sorriso *gauche*, de dentes não suficientemente íntegros" (p. 150). E ainda João Brandão — personagem presente em vários textos — o *alter ego* mais típico de Drummond na prosa.

Um outro aspecto que afina o contista Drummond com a arte moderna é o que Candido (2002) chama de "fraternidade-por-via-fragilidade-comum", um tipo de sentimento desencadeado por meio de uma ternura mal contida por tudo e por todos, especialmente com os seres mais à margem, mais desajustados, mais esquerdos, conforme o próprio *gauche*. Isso não é uma exclusividade drummondiana, se se pensar na proposta baudelairiana de os poetas catarem na rua o lixo da sociedade e dele fazerem uma crítica heróica (BENJAMIN, 1975), de colocar, de mãos dadas, o trapeiro e o poeta. E é isso que o *gauche* itabirano, morando na cidade grande, faz: identifica-se com os seres mais ínfimos, mostra-se terno e fraterno com eles, como faz, na poesia, com o leiteiro, de "A morte do leiteiro"; no conto, como faz com o bêbado, de "Aquele bêbado"; com o bufarinheiro que, por vender espelinhos com uma bailarina nua no lado oposto, ascende à condição de mágico (esses dois contos de *Contos plausíveis*); com os funcionários oprimidos da usina, no conto "Beira rio" e com a doida, "miúda, escura, desse sujo que o tempo deposita na

pele, manchando-a", no conto "A doida", ambos de *Contos de aprendiz*. Enfim, essa fraternidade por via da fragilidade comum pode ser percebida recorrentemente na prosa de ficção drummondiana.

Não podemos desconsiderar dois outros aspectos em que a sintonia com a arte moderna pode ser percebida no contista Drummond. Trata-se da ironia, traço da modernidade literária recorrente no discurso literário drummondiano, (e tal não é diferente nos contos) e da aguda consciência do próprio fazer literário, a "severa autocrítica" de que fala Candido (2002) ou a "profunda consciência artística e artesanal" a que se refere Afrânio Coutinho (in: BRAYNER, 1978). Consciência esta que, ainda segundo este crítico, conduziu Drummond a uma cristalização e humanização terna e suave na compreensão da "máquina do mundo" do seu tempo e do mundo moderno (in: BRAYNER, 1978).

Schlegel refere-se à ironia como uma "alternância constante de autocriação e auto-aniquilamento" (1997, p.54) e Novalis (in: CHIAMPI,1991) diz que o que Schlegel caracteriza como ironia, de forma tão perspicaz, não é senão a consequência, o caráter da genuína "clareza de consciência" (p. 27), entendendo-se tal expressão como a única postura genuinamente filosófica de lucidez, vigília, autoconsciência. Na produção literária de Drummond, vemos, com agudeza, essa lucidez, numa clara demonstração de que ele absorve bem esse traço do "movimento que desde os fins do século XVIII foi chamado *arte moderna*" (PAZ, 1984, p.13). Confirmando a idéia proposta de Schlegel, Paz (1984) diz que a modernidade é uma paixão crítica e, dessa forma, nega duplamente, como paixão vertiginosa e como crítica de si mesma, o que vai caracterizá-la, tal como pensa Schlegel, como "uma espécie de autodestruição criadora" (1997, p. 19). Se pensarmos na contística moderna latino-americana, a idéia de autodestruição vai aparecer, de forma mais drástica, nos contos de Cortázar. Davi Arrigucci Júnior, em *O escorpião encalacrado*, (2003), defende a idéia de que há no contista argentino uma poética da destruição em que a ironia demolidora e a lucidez autocrítica ameaçam a fluência narrativa e a própria literatura. Drummond não chega a tanto com seus contos, mas não fica atrás na idéia da negação lúcida e veemente da própria criação.

Quanto à ironia, Alcides Villaça (2006) entende que, em Drummond, esse sentimento matriz do estar-no-mundo pode ser concebido como "um modo de recusa que

aprende a negar para melhor interrogar as coisas, ou mesmo para fingir que desistiu delas” (2006, p. 9). E o crítico ainda acrescenta que essa ironia nasce “com a carga das cobranças extremas e irredutíveis, entre as quais a que pergunta por um mundo melhor” (2006, p. 9). Essa posição reforça o que dissemos a respeito do *gauchisme*, como parte integrante da personalidade drummondiana, mas que também está ligado a um sentimento provocado pela época da modernidade. Assim, vale destaque para o conceito que Drummond dá para o cômico em Carlito (a personagem de Chaplin), mas que, de forma evidente, define bem o que é o humor ou a ironia em si mesmo. Ele diz, na crônica “O outro lado de Carlito” que o cômico na personagem de Chaplin é uma “máscara tênue para disfarçar a seriedade profunda da vida” (1987, p. 36). Já que o homem sério revela a sua fragilidade e vulnerabilidade, o desencanto com o mundo torto passa a ser transfigurado por essa máscara tênue que é a ironia. Isso equivale dizer que o desencanto fica por detrás de um riso que nasce da tomada de consciência da cisão do ser com o mundo cuja unidade original foi quebrada. Esse “sorriso *gauche* de dentes não suficientemente íntegros” (de que fala Drummond no conto “Um escritor nasce e morre” - CA) é, portanto, o resultado de uma dissimulação do sério. Nesse sentido, Minois (2003, p. 44) diz que a ironia “no fundo, leva as coisas a sério, mas dissimula a sua ternura”. Ainda nesse sentido, ao analisar Drummond como “o poeta engraçado”, Letícia Malard (2005), citando Jankelevitch, questiona se o irônico não estaria no meio do caminho que vai do cômico ao trágico. E o próprio Drummond, nos versos escritos para a escultura de Voltaire, feita por Hudon, na série “Arte em exposição”, em *Farewell*, apresenta uma visão que é um pouco do seu próprio olhar irônico e descrente para o mundo: “O mundo não merece a gargalhada. Basta-lhe sorriso de descrença e zombaria” (F, 1997, p. 34).

Além da ironia como um recurso insistente em seus contos, o contista Drummond se vale, também, do recurso da alegoria que, embora tão antigo como a própria Bíblia Sagrada, é também uma recorrência na modernidade, sobretudo, se a colocássemos como portadora dos dois sentidos de que fala Ricardo Piglia, ao desenvolver algumas “teses sobre o conto”, em *Formas breves* (2004). Ele defende que o conto moderno sempre narra duas histórias, uma aparente e outra secreta, que é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão e que a arte do contista está em saber cifrar a história secreta nos interstícios da história aparente, de forma que elas pareçam uma só. Para ele, “o conto é

construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (2004, p. 94). Essa teoria parece coadunar com o que Drummond propõe em seus contos, modernos e modernistas, principalmente nos contos anões, de *Contos plausíveis*. Em todos eles, há sempre uma história aparente e uma outra cifrada que está a instigar o leitor para descobrir-lhe a chave do sentido oculto. E isso é provocado justamente pela tensão e pela intensidade que pressionam por um deciframento. Em grande parte dos contos, fica latente na história secreta o sentido alegórico.

Ao criar os seus contos, Drummond demonstra que a consciência de uma poética literária em sintonia com a modernidade literária e com o Modernismo brasileiro, com toda a carga de mudanças e de rupturas que eles propõem, deve ser, ao mesmo tempo, vinculada a um diálogo amistoso com a tradição.

Em *Contos plausíveis*, o conto "Abotoaduras" (1991, p. 10) pode ser lido nessa perspectiva de uma história aparente e outra cifrada e esse ciframento como uma alegoria da idéia de tradição e de ruptura proposta pela arte moderna. O conto diz, de início, que o maior fabricante de abotoaduras de punho fechou a indústria, após convencer-se da redução das camisas de manga comprida e do abastardamento das camisas de punho por míseros botões de plástico, o que inviabilizava o consumo das abotoaduras que ele produzia. "— Trabalhei a vida inteira no setor — lastimava-se — e almejava legar a meus filhos a tradição das abotoaduras de punho, com requinte terminal de uma camisa digna desse nome". Vê-se, até esse ponto, um apego evidente do industrial pela tradição. É surpreendido, no entanto, quando está preste a cometer um ato extremo. Ironicamente, "ia enforcar-se numa camisa esporte, estampada", mas a mesma camisa que seria a responsável por sua derrocada final foi a responsável por seu reerguimento: a camisa, "movidada por vento súbito, saiu pelos ares, qual bandeira solta" e o industrial encantou-se tanto com o esvoaçar do "pano bigarreado" que resolveu desistir da morte e aplicar a sua fortuna "numa indústria colossal de camisas de manga curta". A camisa esporte, estampada, esvoaçando pelos ares, qual bandeira solta, pode representar um símbolo da necessidade de se romper com o passado (sem desprezá-lo de todo, no entanto) e aderir ao novo, à evolução, às mudanças.



Poderíamos entender a alegoria evidenciada no conto como recurso aplicável a qualquer situação em que é necessário aceitar as mudanças, dado o caráter aberto com que se configura esse texto. E, de fato, é. O que nos permite relacioná-lo com a idéia de tradição e ruptura na arte e, em específico, no contexto da produção literária drummondiana, é o fato de que Drummond, especialmente nos contos de *Contos plausíveis*, em uma ou outra medida, apresenta um discurso ficcional capaz de configurar uma poética de sua própria criação artística. Ademais, o itabirano vivenciou momentos significativos de mudanças na literatura brasileira e, ainda que não tenha aderido aos brados retumbantes dos modernistas da primeira geração, sempre foi categórico em proclamar a importância da evolução nas artes, conforme sugere a idéia traduzida pelo conto "Abotoaduras".

Ao mesmo tempo em que constitui uma narrativa alegórica — há textualmente uma história contada — não deixa de ser, também, um ensaio alegórico de crítica da arte, prática, aliás, muito recorrente nos minicontos de *Contos plausíveis* e que coloca o texto, a obra e seu autor em uma perspectiva moderna da construção literária. A princípio, o que se pode inferir, por esse conto, é que Drummond entende como T.S. Eliot que "O passado pode ser alterado pelo presente tanto quanto o presente é dirigido pelo passado" (1968, p. 191), uma vez que mostra a necessidade de que o presente absorva o novo, caracterizado pela "indústria colossal de camisas mangas curtas", mas, ao mesmo tempo, o fabricante mantém a tradição de fabricar camisas. O que faz é remodelá-las para se adequar a uma nova situação.

Em alguma medida, esse conto "Abotoaduras", de Drummond, pelo tom de alegoria, "quasi parábola", lembra a parábola da escrava do Ararat, de Mário de Andrade, em *A escrava que não é Isaura* (1980). Como a escrava, que se chamava "Poesia", é desvestida dos excessos, das sedas, das jóias, das máscaras, dos espartilhos, por um vagabundo genial chamado Artur Rimbaud; no conto, as camisas são desvestidas das abotoaduras, passam a serem providas de míseros botões de plástico, perdem os punhos, até perderem as mangas compridas. Algo semelhante ao que o vagabundo genial fez com a poesia, parece ocorrer na tradição do conto moderno. Ele se desveste da estrutura tradicional e rígida, sobretudo, de ter uma medula narrativa centrada no acontecimento, e inaugura uma certa liberdade relativamente à forma (como ocorreu, obviamente, com a literatura em todos os outros gêneros), a ponto de (ainda uma vez) Mário de Andrade dizer, pitorescamente, que conto "é

tudo o que o autor diz que é conto" (1972, p. 05) e de R. Magalhães Júnior, em rebate a esse conceito, propor outro, igualmente elástico: "conto é tudo aquilo que, pela leitura, reconhecemos e aceitamos como conto, ainda que o próprio autor nos afirme o contrário." (1972, p. 12).

Um outro conto de sentido alegórico também exemplar dessa dicotomia tradição/ruptura é "A tapeçaria burlada" (CP, 1991, p. 41). Nesse conto, fica evidente a idéia a exposta por João Adolfo Hansen (1987), ao teorizar sobre a alegoria, de que esta sempre aparece no texto como um "procedimento intencional do autor do discurso" (1987, p.02), o que evidencia o uso desse recurso como um fator a mais na configuração da lucidez autocrítica drummondiana. Senão vejamos: inicialmente o conto apresenta a personagem Clô que "pensamenteia" por que o poeta disse (e todos repetem) "verde que te quero verde" e não "verde que te quero azul, ou roxo que te quero verde". Daí já se vê uma intenção clara da personagem de subverter a lógica da estética. E ela assim pensava porque estudava tapeçaria e "desejava uma cor que fosse outra cor, por transparência, reflexo ou calculada ilusão visual" (CP, 1991, p. 41). A menina, na verdade, "brincava" de tapeçaria e "queria uma composição que fosse outra". Até que aparece o anjo da guarda de Clô, acadêmico e meio rixoso, e, por achar que não estava direito a sua tendência à subversão, começa, toda noite, a corrigir a trama e recolocar as cores no seu devido padrão. Ele não gostava de "modernices". Uma noite, acordada, Clô percebe a hora em que o anjo alterava a "tecedura de ponto grosso, impondo o desenho clássico, na cor devida." Furiosa, ela trava uma luta com o anjo e a obra fica destruída.

Nesse conto, a menina tapeceira pode lida como uma alegoria do escritor moderno e mais específico do contista. O problema de tecer é o mesmo do escrever. O narrador diz: "Clô brincava de tapeçaria, esta a verdade. Queria uma composição que fosse outra." Brincar de tapeçaria equivale a brincar de fazer conto, de fazer poema, de fazer romance, no sentido de subverter uma ordem, uma verdade, e a própria linguagem. Esta, do ponto de vista estético, passa a ser, com a modernidade, um objeto lúdico por excelência. E Drummond faz, nos seus contos e específica e confessadamente em *Contos plausíveis* um brinquedo, que ele chama "brinquedo de armar", referindo-se também às ilustrações que, por terem sido distribuídas aleatoriamente no livro (tais ilustrações encontram-se especificamente na obra editada pela José Olympio), constituem uma espécie de quebra-

cabeças. À parte Drummond dizer que as ilustrações foram distribuídas aleatoriamente no livro, vale lembrar que foi ele mesmo quem coordenou essa distribuição no livro e fica nela evidente que, mesmo desconstruídas e aleatórias tais ilustrações, há uma lógica do plausível no quebra-cabeça que produz um interessante efeito semântico. Isso confirma a lucidez autocrítica de Drummond.

A luta de Clô travada com o anjo é exemplar da dicotomia da “tradição da ruptura” de que fala Paz (1984), com o anjo representando a tradição, já que ele “corrige a trama”, colocando-as no “devido padrão” e Clô representando a ruptura. É a luta do escritor entre inovar, subverter, transgredir as normas, negar, querer uma composição que seja outra e conservar, manter a herança da tradição.

Associando à semântica do texto os procedimentos formais, vemos a presença de alguns elementos ratificadores do sentido alegórico atribuído ao conto. Drummond usa um léxico nesse conto que, certamente, contrariaria um anjo acadêmico. É o caso, por exemplo, de “pensamenteava”, de “modernices”, de “tecedura”, que, embora dicionarizadas, são menos usuais, além disso, elas carregam uma certa tonalidade pejorativa, sobretudo, “modernice”, alusiva a uma adesão leviana ao moderno. Podemos dizer, assim, e até mesmo pelo desfecho cuja vitória é dada ao anjo, que Drummond consegue, no nível alegórico fazer uma apologia à burla que, em alguma medida, a arte moderna provoca na tradição. Ele deixa clara, no entanto, a sua posição contrária ao pecado pelos excessos. Até mesmo pelo desfecho desencadeador da destruição da obra e pela desistência da moça: “A obra ficou destruída, e desde então a moça pensa em outras coisas.”

A alegorização da dicotomia tradição/ruptura é percebida ainda no conto “A baronesa”, de *Contos de aprendiz*. Neste, conta-se a história de uma baronesa que “era antiqüíssima” e, um dia, à noite, “sem qualquer incômodo para os da casa, tinha-se finado” (CA, 2002, p. 85). A velha senhora da época do Império, hiperbolicamente chamada Ana Clementina de Soromenho Pinheiro Lobo e Figueiredo Moutinho...(assim mesmo com as reticências), pertencente a “família de fino trato” é a própria personificação do tradicional, do antigo, tanto que o eixo central do conto é a narrativa da morte da velha e, com uma ironia exemplar, o narrador arremata o conto com uma tirada evidentemente alegórica: “Assim acabou o Segundo Reinado” (CA, 2002, p.91).

Todo o conto se desenvolve evidenciando a oposição entre o velho e o novo, a começar pela descrição do ambiente, um apartamento que, por si, é uma representação do moderno já que o Rio de Janeiro da época do Império é mais conhecido por suas construções horizontais:

Estranho apartamento, se juntarmos em sua representação os móveis modernos aos objetos remotos, o duco ao bolor (invisível, mas eterno) que envolve as caixas de madrepérola onde se guardam fitas e broches de antigamente. O *living* — aquela maravilha de claridade, sobre a baía. Mas, no fundo do corredor, a porta do quarto da baronesa marcava o limite de uma região de sombra, rapé, reumatismo, pigarro, bolinhas de cânfora, gorgorão presidido pelo ceticismo do senador, que vinha dos velhos tempos e não se integrava nos novos, porém derramava sobre todas as épocas, raças, religiões e costumes, uma indulgência plenária não isenta de desprezo (CA, 2002, p. 86).

Em um dado momento do conto, o narrador reflete, inclusive, sobre a dificuldade de se morrer em apartamento: “Impossível conceber enterro saindo de um edifício de apartamentos, onde os mortos são intrusos” (CA, 2002, p. 89).

Outro ponto em que a oposição entre o velho e o novo fica evidente nesse conto é quanto à língua. Em um diálogo entre o senador (em cujo apartamento morava a velha) e um sobrinho da baronesa, opõe-se, no nível do uso da língua, pela própria dificuldade de intercompreensão apresentada, o tom parlamentar, sóbrio, formal, clássico do velho senador em relação ao tom coloquial, desenvolvido, de gíria mesmo, usado pelo jovem:

— Luís, avise a Renato que a baronesa faleceu.  
Luís, hóspede da casa, estava de costas, debruçado sobre xícaras e pratos.  
Apenas voltou a cabeça.  
— Visp’rou, senador?  
— Como, visp’rou?  
— Quer dizer, bateu o 31, esticou...  
(CA, 2002, p. 85).

Sem apresentar posição ideológica em favor de uma língua mais clássica ou mais coloquial (muito embora Drummond, como bom modernista, não fosse um cultor do purismo de linguagem), o conto contrapõe o bolor de expressões (da época do Império)

como “robe de *chambre*”, “duco”, “caixas de madrepérola”, “*sommier* azul-celeste” ao frescor de expressões como “limpa ela” (no sentido de furtar), “chispamos”, “rapa” (também no sentido de furtar), “camarada”, “a tropa” (grupo de pessoas). A linguagem do cotidiano, a coloquialidade são presenças marcantes nos contos de Drummond, como em toda a sua produção literária. (Um exemplo significativo está na crônica “Anúncio de João Alves, de *Fala, amendoeira*, em que o cronista usa o mesmo tom antiquado da linguagem do anúncio para exercer a sua crítica). Da mesma forma, pode-se dizer que essa coloquialidade está pautada em um estilo clássico literário, pois, sem os exageros dos primeiros modernistas ou a criação de um léxico quase pessoal, como ocorre com Guimarães Rosa. Isso vale a aproximação que Silviano Santiago faz de Drummond com — não outros poetas, mas ficcionistas — Graciliano Ramos e Clarice Lispector, pelo que neles há de “cultivo inimitável da língua portuguesa (tal como falada coloquialmente por todos nós) como matéria para um estilo clássico literário brasileiro” (F, 1997, p.115). O que nos fica evidente é que, nesse conto de forma específica, o trato com essas duas formas de manifestação da língua aparece de maneira mais consciente, o que não deixa de evidenciar uma marca do escritor, mas também uma marca da modernidade literária e um trato alegórico do conto, quanto à dicotomia tradição/ruptura.

Em *Contos plausíveis*, Drummond apresenta um tipo de conto que rompe significativamente com o que se propôs até então em matéria de conto, na tradição do conto no Brasil. A começar porque são mais que contos breves: são brevíssimos ou “contos anãos”, que cabem no bolso, como o próprio autor diz; não têm compromisso com enredo, apresentam, em miniatura, uma aglutinação da realidade; têm um quê de fantástico, de absurdo, de insólito, mas são plausíveis. Enfim, apresentam uma série de particularidades (sobre as quais ainda falaremos) que os situam, de forma muito singular, na contística brasileira. Isso não significa, no entanto, que o contista Drummond ache “tão graciosas as evoluções” (CP, 1991, p. 10) que despreze o passado. Conforme ainda sugere o já mencionado conto “Abotoaduras”, ainda que o esvoaçar de uma camisa esporte estampada seja atraente, o referencial ainda terá sido a camisa com abotoaduras. Traduzindo a leitura dessa alegoria, isso corresponde ao que diz Eliot:

Os monumentos existentes no mundo formam uma ordem ideal entre si, a qual é modificada pela introdução ou surgimento de qualquer nova (realmente nova) obra de arte. [...] para que a ordem persista após a superveniência de uma novidade, toda a ordem existente deve ser, ainda que tenuamente, alterada; e da mesma forma as relações, proporções, valores de cada obra de arte em relação ao todo são reajustados; isto é a conformidade, a adaptação entre o velho e o novo (1968, p. 190).

Ainda: T. S. Eliot (1968) coloca entre os atributos do verdadeiro clássico, o senso histórico, e argumenta que esse atributo é quase indispensável a qualquer poeta que pretenda continuar sendo poeta depois dos vinte e cinco anos. E para se ter senso histórico é necessário uma percepção de que a literatura, desde Homero até o tempo e espaço atual do escritor, possui existência simultânea e compõe uma ordem global. Pode-se dizer que Drummond, não só o poeta, mas também o contista, é clássico no sentido de que possui essa percepção e é moderno, por todas as razões que já apontamos e no sentido, por exemplo, de ser capaz de mostrar as facetas da angústia moderna, claramente percebida em *Contos de aprendiz*, valendo-se das experiências tanto do homem urbano, como em "O gerente", quanto do homem da província, como em "Salvação da alma", conto em que, até mesmo, dialoga, num tom irônico e machadiano, com o leitor da cidade grande: "Vocês, criados em cidade grande, não se espantem com esse jeito de nossa infância do interior. Ah, no interior se briga muito"(2002, p. 16). É, enfim, um clássico moderno, como diz José Guilherme Merquior (JB,30/10/1982): "Em Drummond, clássico moderno, o modernismo se consuma e se justifica numa dupla universalidade: a de falar de nós aos outros, e a de fazer um tempo histórico emocionar o homem de qualquer tempo."

## **1.2. A crítica do conto**

Drummond é um dos escritores brasileiros que mais amplamente serviu de objeto de estudo para os críticos, desde Candido, Bosi, Sérgio Buarque de Holanda, Antônio Houaiss a estudantes do curso de graduação em Letras, a maioria das pessoas que se aventura pelos caminhos da crítica literária já lançou, em uma ou outra medida, um olhar crítico para a obra de Drummond, devido até mesmo à importância do escritor no cenário da literatura brasileira. Esse olhar é, no entanto, quase sempre para a poesia. Em comentário à fortuna

crítica de Drummond, organizada por Sônia Brayner, Joana Angélica<sup>8</sup> diz que a crítica devora a poesia de Drummond, mas deixa o prosador esquecido. A observação vale para toda a prosa. Mas, em específico, a crítica sobre os contos drummondianos é ainda mais escassa. Assim, entendemos ser necessário um percurso pelos poucos textos críticos publicados sobre a contística drummondiana, a grande maioria em periódicos da época da publicação de *Contos de aprendiz*. Sobre *Contos plausíveis*, talvez por ser uma obra mais recente — é de 1981 —, de uma época em que o hábito da resenha já não era tão cultivado, a fortuna crítica é insignificante o que, em certa medida, traz o benefício de permitir uma leitura mais virgem da obra. Esse percurso é importante no sentido de que dá pistas de algumas abordagens a serem feitas ao longo desse estudo; de que mostra como foi a recepção do Drummond contista pela crítica e de que pode explicar, de alguma forma, as farpas do contista para com o que ele chama "mosca importuna à cata de alimentos". A grande polêmica levantada pela crítica a respeito da obra do itabirano foi, quase sempre, no sentido de emitir um juízo de valor comparando o Drummond poeta com o prosador e, mais que isso, questionando em que gênero ele atuava melhor. Essa talvez tenha sido a discussão da crítica que mais o enfadava.

Sobre *Contos de aprendiz*, o grande chavão que ecoa na voz da grande maioria dos críticos que tenham se debruçado, ainda que com pouco fôlego, sobre essa primeira obra de contos, é que o mestre Drummond nada tem de aprendiz, como sugere a aparente modéstia do título.

Um primeiro texto de crítica a nos chamar a atenção, apresentado a público por ocasião do lançamento de *Contos de aprendiz*, é "De aprendiz — a mestre do conto brasileiro", de João Gaspar Simões, originalmente publicado, em 29/07/1951, no suplemento "Letras e artes" do jornal carioca *A manhã*. Tal texto foi parcialmente reproduzido na edição de *Prosa e poesia de Carlos Drummond de Andrade*, da editora Aguilar. Gaspar Simões, inicialmente, diz que a ordem natural da transição dos gêneros é da poesia para o conto, pois o contista deve ser impulsionado por um "estímulo poético". Exemplifica Machado de Assis que principia prosador, mas acaba poeta, a exemplo do que faz com "Uns braços", vez que nos braços de D. Severina, com todo potencial emotivo

---

<sup>8</sup> Texto de jornal, sem referência do periódico e da data, pesquisado no Arquivo-museu da Casa de Rui Barbosa - RJ.

descarregado sobre a história estaria o "estímulo poético". Ao se referir a Drummond, diz que este, ao contrário, principia poeta, conserva-se poeta e acaba poeta e que este é o itinerário do contista moderno. Diz ainda que CDA já é, como poeta, um ficcionista, e que os contos de *Contos de aprendiz* são menos voltados para a realidade do que a poesia de Drummond. O fato intelectual é mais vivo nos contos que nos versos e isto torna os contos mais originais que a poesia, pois, o conto "O gerente", por exemplo, não alude a nenhuma tradição da prosa portuguesa, enquanto o poema "Caso do vestido" já evoca o romanceiro português. Exemplificando com os contos "O gerente", "Flor, telefone, moça" e "Miguel e seu furto", o crítico fala da presença do absurdo contado com naturalidade, como "casos poéticos" que Drummond apresenta em seus contos e ressalta que, assim fazendo, o contista vence o habitual e obriga o homem a ver o absurdo, antes que ele se instale, confortável e inofensivo, nos costumes e nos hábitos. Por fim, diz que a nota mais genuína dos contos de Drummond é a nota poética — "a aceitação incondicional da poesia como estímulo primário da arte do conto". Realça também a modéstia de um mestre que se intitula aprendiz em face de tantos outros aprendizes que assumem ares de mestres.

Em outro texto intitulado "Contos de aprendiz", também contemporâneo da primeira obra de contos de Drummond, publicado em *A gazeta* (SP), em 21/07/1951, a autora Cecília Prada, de início, observa que o "interesse humano" — principal qualidade da obra de arte — é uma tônica em *Contos de aprendiz*. Em seguida, diz que diversos planos da realidade "se entrosam, se misturam, se ligam, se desligam livremente, sem se subordinarem a quaisquer leis". Aponta também o estilo simples e claro, mas sem saltos bruscos e sem a segura presa à essencialidade, o que, em certa medida, afastaria o autor da literatura moderna e o colocaria de certo modo preso à tradicional prosa narrativa. Para ela, a despreocupação formal, no entanto, mostra absoluta ruptura com os cânones clássicos. Ressalta, ainda, como tantos outros críticos, a presença do poeta, com a mesma malícia fina e ironia aguda, por trás do prosador. A autora chama a atenção também para um fio que parece estabelecer uma ligação sutil entre todos os contos: uma trajetória de processos psicológicos (das emoções mais simples às maiores complexidades psicológicas) e uma variadíssima gama de cores (não fica claro no texto o que seria essa "variadíssima gama de cores"). Por fim, como João Gaspar Simões, encerra dizendo que Drummond está longe de



ser aprendiz, por ser um mestre "que tanto na ficção como na poesia, sabe tão bem trazer para seus livros todo o material humano que encontra à mão [...]".

E, de Minas, vem a crítica de Wilson Castelo Branco (*Folha de Minas*, 02/08/1953) sobre *Contos de aprendiz*, na seção "Esboço de crítica". Castelo Branco diz que se CDA apresenta incomunicabilidade na poesia em cujo mistério reside a força poética, na prosa de *Contos de aprendiz*, o contista se mostra um dos mais claros, objetivos e elegantes escritores. Rechaça os que cometem injustiça e chegam ao absurdo de não admiti-lo como poeta, mas ressalta que são justos ao considerá-lo "modelar nos gêneros da prosa". Diz que em *Contos de aprendiz*, CDA revela o ficcionista múltiplo e minucioso, propenso a recriar, no anedótico, as formas de vida mais sérias e permanentes. Ressalta ainda a lição de seriedade, de profundidade e de real experiência que limba cada um dos contos aparentemente soltos e desinteressados, mas com enredos conduzidos no "mais legítimo espírito de fabulação".

Helena Silveira, em *Folha da noite* (SP), de 23/05/1951, com o texto "Para uma imaginária antologia", em que analisa *Contos de aprendiz*, ressalta o "poder extraordinário de síntese na singeleza de narrativas quase sem adjetivos". Aponta "Beira rio" como das melhores realizações na difícil arte do conto, pela síntese e estrutura densa onde se aprisiona um mundo de paixão e, sobretudo, de fatalidade. Coloca esse conto — "Beira rio" — ao lado de "Os soldados da república" de Dorothy Parker (dos mais belos da literatura, segundo a crítica, embora a escritora não lhe mereça fervor admirativo) e as coisas melhores do "mestre Machado". Seriam os textos que escolheria para uma antologia que ela supostamente compusesse.

Um pouco depois, em 31/05/1951, Sérgio Milliet publica em *O Estado de S. Paulo*, o artigo "Contistas" em que também se refere a *Contos de aprendiz*. O crítico diz inicialmente que o conto moderno ainda não encontrou sua forma definitiva — e exclama: "graças a Deus" — e que o único denominador comum dele é de ordem negativa porque é o da liberdade. Ele libertou-se de todas as leis estéticas, assumiu todas as formas, invadiu todos os gêneros. É nesse contexto que, segundo o crítico, está o Carlos Drummond de Andrade de *Contos de aprendiz* que nada apresenta de inexperiente, como insinua o título da obra. Os contos são apenas mais um meio de expressão, mais complexo ainda que os

poemas. Refuta a idéia de que Drummond seja, em detrimento do poeta, dos melhores prosadores brasileiros, vez que não há diferença substancial entre prosador e poeta. A expressão é a mesma; a simpatia humana é a mesma; a fantasia nos momentos mais imaginosos é o mesmo; o "humour" é o mesmo; a faculdade de criar atmosferas, de sugerir mistérios, de valorizar o mais comezinho cotidiano é a mesma. Diz ainda que um homem sensível escolhe o instrumento mais adequado à sua sensibilidade, seja o verso, a prosa, a música, a pintura. E há os que se sentem à vontade em qualquer situação, tocam de modo igualmente expressivo qualquer instrumento. Este é o caso de Drummond.

Relevante também é o texto de Lygia Fagundes Telles sobre *Contos de aprendiz* publicado em *A manhã* (RJ), de 01/07/1951 e republicado no *Correio paulistano* (SP), de 08/08/1952, até mesmo porque se trata da opinião de uma contista sobre outro contista. De início, ela chama a atenção para a polêmica da crítica falada sobre se *Contos de aprendiz* é uma obra de contos ou de crônicas. Em seguida, questiona o que é conto. Fala da dificuldade para se caracterizar o conto, já que os maiores contistas do mundo não têm traços comuns do ponto de vista estrutural e formal. Aponta diferenças entre Maupassant e Katherine Mansfield, respectivamente, um clássico e uma moderna. Naquele, há a história com coluna vertebral (início, meio e fim); nesta, há brevíssimos instantes surpreendidos de repente, simples e fugazes estados d'alma, alguns anedóticos, quase todos poéticos, com muito mais sugestões do que propriamente ação. Lembra também a posição de Poe de que a principal característica do conto é a rigorosa economia de expressão. Para a autora, essa característica é a mais recorrente e mais uniforme nos mais díspares contistas. Acrescenta que o desfecho é também um elemento importante. E conclui essa digressão teórica, contestando a posição de Mário de Andrade de que conto é tudo o que o seu autor quer que seja, muito embora não possa ser cientificamente definido. Para ela, o conto é um pouco de intuição e a presença de duas características: tamanho reduzido e final decisivo. Ao abordar propriamente a obra de Drummond, diz que CDA foi além da crônica, mas não chegou ao conto, ficando na linha divisória, na fronteira entre os dois gêneros. Diz que CDA, com reminiscências e quase memórias, realiza "as mais belas páginas da nossa moderna ficção". Encerra o texto realçando a verdadeira lição de um mestre na poesia e na prosa, já que em todos os momentos do conto está presente "o poeta itabirano cheio de sentimento do mundo com a mesma inteligência e sensibilidade".

Oscar Mendes, em *O diário* (BH), de 21/ 06/1953, resenha *Contos de aprendiz*, dizendo que os contos são de quem não é aprendiz, mas senhor da arte literária de narrar e de extrair do cotidiano mais banal, um motivo de beleza, uma sutileza de sentimento, um traço de humor. Divide os contos da obra em "contos de pura observação" em que o autor se revela um observador fino e minudente do espetáculo do cotidiano e "contos de imaginação" em que o irreal, o fictício predomina, mas sem perder pé na realidade, "antes nela se imiscuindo, dela se utilizando, numa mistura que fica toda carregada de humor e ironia [...]".

Em comentário à sétima edição de *Contos de aprendiz*, José Augusto Carvalho, no texto "Contos de mestre", publicado em *A gazeta* (Vitória, ES), de 21/12/1969, diz que a aprendizagem de Drummond não é a do ofício de escritor ou de contista, mas de outra natureza. É uma aprendizagem que reside na incursão pelos detalhes, na tentativa de mergulhar no íntimo das coisas e das pessoas, como o contista chama a atenção na nota de abertura, na primeira página de seu livro.

Também Otto Maria Carpeaux, em comentário à sétima edição de *Contos de aprendiz*, na revista *Visão*, de 1970<sup>9</sup>, faz introdutoriamente um percurso pelos altos e baixos na trajetória do conto no Brasil, a partir da terceira década do séc. XX, e diz que Drummond atravessa impávido qualquer crise no gênero conto e chega à sétima edição de sua obra por ser, na verdade, "um fato literário". E acrescenta que o ser sensível, o nervo vibrátil, as antenas que apreendem o sentimento do mundo, o agudo senso ético, a permeabilidade ao atual é que fazem dele uno e único na expressão literária, seja no verso ou na prosa.

José Geraldo Nogueira Moutinho, em texto bastante caloroso, intitulado "Contos de aprendiz", publicado na obra *A fonte e a forma* (1977), destaca o tom coloquial dos contos de Drummond; compara-o a Machado de Assis (chama-o de "o Machado de Assis de Copacabana"); reforça a relação "gêmea" do poeta com o contista; analisa algumas passagens dos contos e, em tom parnasiano, diz que: "No fundo da gamela em que lava as areias auríferas ou o cascalho diamantino, fulgem as palhetas douradas ou brilha solitário o

---

<sup>9</sup> Texto encontrado no arquivo-museu da Casa de Rui Barbosa, sem maiores detalhes da referência.

diamante, cuja única sombra é dada pela dureza mineral: as palavras do poeta-contista” (1977, p. 90).

Fernando Py, conhecido crítico da obra drummondiana, também comenta *Contos de Aprendiz*, no *Jornal de Petrópolis*, de 30/04/1985, especificamente por ocasião do relançamento da obra pela editora Record. O crítico diz que Drummond recria a realidade com humor não isento de sentimento irônico; traz aspectos e costumes antigos do interior mineiro como faz em "Câmara e cadeia"; funde o grotesco e o fantástico. Além de colocar em contos como "Miguel e seu furto" e "Um escritor nasce e morre" a meditação sobre a vida intelectual e sobre a criação original. Por fim, diz que as 15 narrativas da obra estão bem à altura do poeta de *Rosa do povo* e *Claro enigma*, não só não o desmerece como é um valioso complemento para a sua obra em verso.

A respeito da obra *Contos plausíveis*, conforme já observamos, há pouquíssimos estudos. Mas o artigo de Danúsia Bárbara, intitulado "Carlos Drummond de Andrade, poeta do plausível", publicado no *Jornal do Brasil* de 07/11/1981, mesmo ano da publicação da obra, é relevante. Nesse artigo, a autora diz que *Contos plausíveis* talvez realize o lance de dados proposto e nunca obtido por Mallarmé. O livro pode ser lido a qualquer página que se abra na direção que se queira seguir. As ilustrações coordenadas pelo próprio Drummond servem para qualquer um dos contos, de modo que o livro constitui um quebra-cabeças. Ressalta, ainda, que os contos plausíveis são curtos, densos, falam de tudo e, curiosamente, da mesma coisa — os absurdos da vida humana. Acrescenta que os contos são espécies de parábolas poéticas ou romances de pano rápido. "Serão mesmo contos?", a autora questiona, fazendo coro com a pergunta de Drummond na nota de abertura de sua obra. Ressalta também que na obra as facetas do Drummond poeta, humorista, jornalista, contista, crítico são reveladas. Faz também uma relação da natureza mágica do livro, produzida pelo jogo com as ilustrações de Irene Peixoto e Márcia Cabral, com Cortázar, Borges e Pound. Por fim diz que o ofício de poeta dá a Drummond os meios para realizar a sua obra, vez que ele, usando a narrativa, reproduz o processo da poesia: em vez do tempo narrativo, a história se estende e abrevia, deflui e reflui. O resto é coisa de mineiro "sisudo e irônico, cético e poeta".

Convém destacar, também, o breve ensaio, talvez dos mais importantes sobre a prosa de Drummond, de Antonio Candido, intitulado “Drummond prosador”, que abre a parte de prosa no volume da obra *Poesia e prosa*, de Drummond (Aguilar, 1992) e publicado, também, de forma mais completa, em *Recortes* (1993). No referido texto, o crítico ressalta a capacidade do poeta mineiro de permitir, em seus textos, que poesia, crônica e ficção se interpenetrem e ressalta ainda que a importância da prosa de ficção drummondiana está no fato de que ela é "o ponto intermédio na gama que vai da poesia à crônica". Destaca, também, que Drummond “sendo altíssimo poeta e não menos alto prosador, pode transitar entre os gêneros e acima deles” (1996, p. 18). Este talvez seja o ponto mais importante quando o assunto é a produção literária desse mineiro de Itabira. Poesia, crônica, conto são apenas modos variados de se penetrar na "humana contigência", conforme ainda diz Candido, no referido artigo.

Outro texto representativo de Antônio Candido é “Notas de crítica literária – *Confissões de Minas*”, publicado originalmente na *Folha da manhã* (São Paulo, 15/10/1944) e reunida em *Textos de intervenção* (2002). Esse artigo inicia-se com um destaque polêmico, mas não sem fundamento, para a condição de superioridade (relativamente aos romancistas) com que os poetas, em geral, manejam a prosa.

Para quem observa com certo cuidado a literatura brasileira moderna, um dos seus fenômenos mais interessantes é a posição dos romancistas e dos poetas em face da prosa. Fora da ficção os romancistas são maus prosadores. Contrariamente a um preconceito muito vulgarizado, são os poetas que têm entre nós a maior capacidade de organizar o seu pensamento e disciplinar a sua língua. Não estarei descobrindo uma lei, é claro; mas estou sem dúvida nenhuma afirmando uma verdade de ordem bastante geral (2002, p. 198).

Na seqüência, o texto desenvolve um comentário sobre a prosa de Drummond, especificando a obra *Confissões de Minas*. O crítico ressalta a “severa autocrítica e infinita capacidade de emoção” (p.199) do itabirano que, de uma visão “calidamente” humana, expressa uma ternura mal contida por tudo e por todos. E esse sentimento “por tudo” e principalmente “por todos” é o que vai desencadear um sentimento de “fraternidade-por-via-da-fragilidade-comum” que é nítido na sua prosa. O artigo ainda faz referência à famosa *gaucherie* recorrente na prosa e na poesia do escritor e à sua precisão e concisão de

linguagem, bem como ao acordo tácito que Drummond estabelece com o leitor na navegação pelo “país das coisas implícitas”, o que evidencia, sem dúvida, uma assimilação dos valores da poesia na prosa.

Há também o texto "Curva, curva, curva: estratégia narrativa e forma poética em Drummond", da crítica Flora Süssekind, (*Poesia Sempre*, set./2004), só para citar um dos estudos mais recentes cujo olhar se volta, também, para a contística drummondiana. A autora alerta que a expressão "Curva, curva, curva", trecho do último verso do poema "Corporal" de *A falta que ama*, é tomada como "modelo figural da forma narrativa em Carlos Drummond de Andrade", e, partindo de uma análise do poema em que se encontra tal expressão, aponta vários aspectos em que a estratégia narrativa aparece no processo de composição da poética de Drummond, mesmo nos textos, a rigor, mais líricos. Isso leva, em consequência, a uma consideração do trabalho de Drummond como prosador e como um escritor que deixa mutuamente o rastro da prosa na lírica e o rastro da lírica na prosa. Em seguida, a autora tece suas considerações sobre os recursos narrativos privilegiados pelo mineiro de Itabira nos poemas e na prosa e aborda, de forma minuciosa, o modo como essa dupla orientação (a da lírica na prosa e vice-versa) foi enfocada tanto pela crítica, quanto pelo poeta. Ao comentar *Contos de aprendiz*, Süssekind aponta a nota de abertura da obra como elemento significativo dessa mão dupla entre prosa e poesia, já que, em tal nota, Drummond chama a atenção, menos para os elementos narrativos propriamente ditos, mas para o mistério de um incidente, a resposta de um personagem, a cor de um chapéu e, de acordo com a autora, isso é o que o itabirano realça em seus contos.

Ao modo dos contos drummondianos, a escassa fortuna crítica, que a tais contos se refere, é marcada pela característica da brevidade. A grande maioria foi publicada em jornais na modalidade de resenha por ocasião do lançamento e relançamento de *Contos de aprendiz* e de *Contos plausíveis*, mas o que se percebe, de forma mais recorrente, é que crítico nenhum lê o Drummond contista sem compará-lo, em alguma medida, com o Drummond poeta. E entendemos que, sem dúvida, Drummond é um grande mestre como escritor, destes que realmente faz alta literatura, independente do gênero em que escreva. Mas entendemos também que, justamente por fazer alta literatura, suas produções têm uma autonomia que possibilitam uma leitura em absoluto e não “relativa a” (o conto em relação à poesia, a crônica em relação ao conto, a crônica em relação à poesia). Isso não quer dizer

que tais comparações constituam um problema (pois estaríamos incorrendo nesse problema aqui em vista de que apontamos todo o tempo os rastros da lírica na prosa), pelo contrário, indiciam que há um leitor *de* Drummond e não deste ou daquele gênero em Drummond, mas a possibilidade de uma leitura mais específica da prosa de ficção, por exemplo, talvez sirva para tirar do limbo um contista que é cânone como poeta.

### 1.3. A crítica no conto

Drummond diz, na crônica "Corrente da sorte" (DL, 2003, p.41), que a razão de as "estórias ou histórias" se tecerem é tão só o prazer de contá-las e o prazer de ouvi-las, o resto é crítica "a pousar sobre o corpo tênue da narrativa qual mosca importuna à cata de alimento". Essa observação, com um tom de ironia bem machadiana, num texto literário, mostra a intolerância do cronista para com a crítica e esse exemplo não é o único. Numa série de quadras de *Viola de bolso*, Drummond diz sobre *Contos de aprendiz*: "Isto é conto ou não é conto?/ Discute a crítica, acesa./ E o contista, meio tonto,/ é quem tem menos certeza". (SPV, 1987, p. 214).<sup>10</sup> No "Auto-retrato — Carlos Drummond visto por Carlos Drummond" (*Leitura* -RJ-jun./1943), o escritor diz a si mesmo, pela voz do espelho:

Diz o espelho:

— O senhor Carlos Drummond de Andrade é um razoável prosador, que se julga bom poeta, no que se ilude. Como prosador, assinou algumas crônicas e alguns contos que revelam certo conhecimento das formas graciosas de expressão, certo "humour" e malícia. Como poeta, falta-lhe tudo isso e sobram-lhe os seguintes defeitos: é estropiado, anti-eufônico, desconceituoso, arbitrário, grotesco e tatibitate. O maior de nossos críticos passados, presentes e futuros, o sr. Pontes, que tirou do próprio nome essa consistência de cimento armado, característica do seu estilo, incumbiu-se de lembrar-lhe todos os dias que ele não é poeta; que poeta, só B. Lopes e Théodore de Abville. Mas o sr. Drummond teima em não escutar a lição desse douto espírito e a todo momento nos oferece mesquinhas produções poéticas, de que resultam cólicas e explosões nas pessoas de bom gosto, o sr. Pontes, inclusive.

<sup>10</sup> *Contos de aprendiz* foi uma obra que, à época de sua publicação, de fato, criou uma polêmica em meio à crítica que discutia se os textos eram ou não contos.

Em vários outros momentos de sua prosa, conto ou crônica, direta ou metaforicamente, ele volta a fazer isso. Drummond não está sozinho nessa indisposição para com a crítica. Leyla Perrone-Moisés aponta que, desde o século XIX, de forma geral e recorrente, os criadores se indispuseram com os críticos profissionais, especialmente com os jornalistas. Para ela,

os ataques e as chacotas dos escritores contra os críticos literários constituem um vasto repertório, capaz de preencher vários volumes. Na ausência de uma instância superior que regulasse o dissenso, e no descontentamento com as instâncias "inferiores" que se arrogaram o direito de julgar, os criadores puseram-se a praticar uma espécie de contracrítica, estimada por eles como mais competente, ou pelo menos mais eficiente, por estar ligada à própria experiência criadora (2003, p. 143).

E, em geral, os escritores que também exercitam a crítica tendem a realçar as características positivas, como ainda confere Leyla Perrone-Moisés, pois "só falam de escritores 'eleitos'". Daí ressaltarem sempre as qualidades e não os defeitos daqueles que escolhem como objeto de crítica.

Ao se pensar a produção de Drummond, no entanto, é necessário considerar, mais uma vez, que ele produziu poucos textos de crítica propriamente dita. Embora a atividade jornalística o tenha obrigado, em certa medida, a escrever algumas crônicas com teor de crítica, com fez mascarado nos pseudônimos "O Observador literário" na revista *Euclides*, e Policarpo Quaresma, neto (o pseudônimo em si já é sugestivo) no suplemento "Letras e artes", do jornal *A manhã*. Neste caso, Policarpo Quaresma se apresenta, na primeira crônica da coluna, publicada em 04/04/1948, como um leitor, "simplesmente leitor" que tem a vantagem de, segundo ele, proporcionar aos autores "uma reação direta do público, orientando-os quanto a preferências, idiossincrasias e singularidades de gosto [...]", bem como de fornecer aos leitores "indicações que nem sempre encontrariam no julgamento especializado, às vezes demasiado técnico ou aristocrático para o paladar comum" (CL, 2000, p. 77). A crítica especializada, técnica, "profissional" (no sentido que aponta Leyla Perrone-Moisés), muito embora apresente um tom denso, sério e bem comportado, sobretudo, a que se verifica em Policarpo Quaresma, neto, não foi sistemática na produção



de Drummond. Se se pensar no vulto literário que ele já era entre 1941 e 1948, época em que O Observador Literário e Policarpo Quaresma, neto, atuaram, os pseudônimos sugerem uma evidente opção pelo anonimato como crítico e, mais que isso, uma dissociação, ao menos publicamente, conforme afirma Rita de Cássia Barbosa (*O Estado de S. Paulo*, 02/12/1979), entre "o homem-de-jornal e o homem-das-letras". Uma coisa é o peso da opinião de um poeta do vulto de Drummond, outra coisa é a modesta opinião de um leitor que, pelo próprio nome — Policarpo Quaresma, neto —, reserva um quê de descompromisso com a verdade factual, visto que, ao ser colocado como um possível neto de Policarpo Quaresma, personagem de Lima Barreto, ganha tonalidade de ficção. E o que tal pseudônimo produz é, sem dúvida, marcado pela liberdade inventiva da criação. A exemplo do que faz Policarpo Quaresma, neto, vale destacar um comentário dele sobre *10 histórias de bichos*, coletânea de contos editada por João Condé, em que se dirige da seguinte forma ao prefaciador da obra, quem seja, o próprio Carlos Drummond de Andrade: "Há um prefácio pachola do sr. Carlos Drummond de Andrade, tendendo a demonstrar que não possuímos literatura animalista. Então, para que esta antologia, que de resto prova o contrário?" (CL, 2000, p. 80). Essa passagem é um tanto inusitada, pois aparece o escritor, camuflado de pseudônimo — ou personagem? —, num texto de crítica propriamente dita, portanto referencial, objetivo, e dirigindo crítica a si mesmo. O uso do pseudônimo como crítico é significativo à medida que dá liberdade ao escritor para que ele mantenha a mesma veia irônica do poeta, do contista, do cronista.

A crítica que aparece no bojo da criação literária é, no entanto, o ponto alto da produção drummondiana. Na poesia basta percorrer poemas como "Procura da poesia", "Lutador", "Consideração do poema", "A palavra mágica", "Canção amiga", só para citar alguns dos mais antológicos. O diferencial de Drummond em relação aos escritores-críticos está, sem dúvida, no fato de que ele pratica a crítica, sobretudo a autocrítica, e cria algumas teorias de arte no interior de sua produção literária. Dessa forma, pode-se perceber a configuração de uma poética dentro de sua própria obra. Em todos os gêneros, é bom que se diga. O Drummond poeta está sempre vigilante sobre sua produção em poesia; o Drummond cronista espiona todo o tempo a sua escrita de circunstância.

O Drummond crítico, ensaísta, conforme já vimos, lança para si mesmo as farpas da crítica e, ainda quando analisa outro escritor, na verdade, fala um pouco de si, como faz no

ensaio "Trabalhador e poesia", de *Passeios na ilha* (1975), em que analisa a presença da figura do trabalhador na poesia brasileira. Ao se referir a alguns modernistas brasileiros como Bandeira, Mário de Andrade, Cassiano Ricardo diz que "foram os primeiros a ver o homem brasileiro na humildade de sua vida de todos os dias, e a procurar extrair desse cotidiano um sentido poético" (1975, p. 59). Indiretamente, Drummond aí se inclui também, pois é exatamente o que ele faz na poesia, ao incluir nela o leiteiro, de "Morte do leiteiro", no conto, ao narrar, de forma tão pungente, em "Beira rio", de *Contos de aprendiz*, a vida do empregado que sai de sua casa miserável, atravessa o rio e vai para a construção da usina onde trabalha como apontador.

Mas o que nos interessa, de fato, é investigar como o Drummond contista inclui a crítica como um componente decisivo de sua criação ficcional e, de certa forma, supre um pouco da falta do olhar da crítica especializada sobre a sua prosa de ficção. O leitor dos contos drummondianos não raro se depara com um narrador que apresenta uma aguda consciência de linguagem; que dá pistas muitos sutis de um projeto de obra no âmbito da ficção; que defende, com veemência, a possibilidade de que uma verdade própria possa ser criada no reino da ficção; que engendra uma poética de libertar o conto de todas as formas, abrindo a ele a possibilidade de invadir todos os gêneros. A presença da crítica no discurso literário não é novidade, porém, considerando-se que é uma recorrência da arte moderna, iniciada já com os escritores românticos alemães como atesta Schlegel:

Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo crítico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir, ou mediante uma bela forma e um tom liberal no espírito da antiga sátira romana, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte. (1997, p. 38)

Essa tomada de consciência da linguagem, que se inicia no romantismo, recorre fortemente na trajetória da arte moderna, apontando para uma crise quase sem saída com abalo profundo da linguagem artística, na era da reprodutibilidade técnica, não passa indiferente aos brados retumbantes da geração modernista de 22. No Brasil, assenta-se um tanto quanto na fase de 30, mas, nem por isso, torna-se menos inquietante, pois apresenta ecos flagrantemente na produção drummondiana como um todo e, de forma específica, na prosa de ficção.

A era da modernidade é marcada por grandes avanços e, com a Revolução Industrial, vemos que, gradativamente, a máquina vai oprimindo o homem e ameaçando-lhe o trabalho artesanal. As mãos do artista são substituídas por técnicas mais avançadas de reprodução da realidade. Isso instaura uma crise na arte e, por consequência, a necessidade de superá-la. De acordo com Walter Benjamin (1994), há uma "refuncionalização da arte", pois ela deixa de ser concebida como um instrumento mágico e perde o seu valor de culto ou o seu "poder aurático". Para o pensador alemão,

Fazer as coisas "ficarem mais próximas" é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência para superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução (1994, p. 170).

A literatura, como obra de arte que é, não fica imune a essa necessidade de ser refuncionalizada. É dessa forma que vemos o escritor, antes considerado um bruxo, um alquimista com poderes mágicos, assumir-se como operário da palavra, como fazedor, como lutador (para usar um termo drummondiano), pois há a necessidade de a linguagem dobrar-se sobre si mesma para resistir ao impacto da dessacralização. É assim que a literatura começa a refletir sobre si com mais vigor.

E ao nos referirmos à literatura — que passa a ser, na modernidade, ao mesmo tempo um objeto que olha e que se olha — é necessário aludir também à chamada crise da representação e à crise da linguagem, uma vez que a auto-reflexão serve para caracterizar o texto literário moderno, na medida em que este pretende explicar a recusa da representação. Nesse sentido, João Alexandre Barbosa diz que a "metalinguagem que se incrusta, de diversas formas, na obra contemporânea revela, mais do que um simples movimento tautológico da literatura moderna, as próprias coordenadas da crise de representação em que se encontra" (1974, p. 46). Isso é o que se pode perceber, por exemplo, nesses trechos em que há um evidente questionamento do real a ser representado, em "Coração segundo", em *De notícias e não-notícias faz-se a crônica*: "Nunca dei importância a leis de semelhança e verossimilhança, que sufocam toda espécie de criação" (PS, 2003 p. 666) e a afirmação do poder do criador de subverter o real com sua lanterninha, em "A lanterninha"

de *Contos plausíveis*: "A lanterna passava pelas coisas com uma fantasia criativa e destrutiva que subvertia o real. Mas que é o real, senão o acaso da iluminação?" (1991, p. 20).

A dificuldade da expressão; a severa autocrítica e, ao mesmo tempo, a atitude lúdica e irônica com a própria construção ficcional; a inquietação na arte de escrever; o questionamento das leis de verossimilhança que regem o universo da ficção; o mistério e a magia que envolvem as palavras apresentam-se como elementos do discurso auto-reflexivo drummondiano e revelam o mais alto poder de criação do crítico-poeta-cronista-contista. Isso é o que se observa em várias de suas produções, como neste trecho do poema "A palavra mágica", da obra *Discurso de primavera*:

Certa palavra dorme na sombra  
de um livro raro  
como desencantá-la?  
É a senha da vida  
a senha do mundo.  
Vou procurá-la.  
(...)  
Procuro sempre, e minha procura  
ficará sendo  
minha palavra (PP, 1992, p. 850).

A procura da palavra, nesse poema, é similar à procura presente no poema "Procura da poesia", de *Rosa do povo*, em que o poeta indaga "Trouxeste a chave? (PP, 1992, p. 95). Há uma aproximação semântica entre "senha" e "chave", elementos que supostamente teriam o poder mágico de instaurar a vida e o mundo, no espaço da literatura. E, no conto "A perfeita sabedoria", de *Contos plausíveis* (1991, p. 32) também fica evidente a idéia da crise da representação: a palavra convencional está esvaziada, despotenciada a ponto de não ser suficiente para cantar o mundo, a realidade, a vida. E a senha ou a chave para encontrar a palavra que dorme já não são mais suficientes. Daí, instaurar-se a não-palavra, ou o livro não-escrito que contém a "verdadeira sabedoria", conforme sugere "o bibliófilo convertido em filósofo" que, no conto, troca "os livros impressos, que lhe feriam a vista, por outros de imaculada brancura". Fica sugerida, nesse conto, por meio da ironia sempre recorrente, uma impossibilidade de expressão pela linguagem, mais que isso, uma impossibilidade de

representação do real. Isso permite retomar a idéia schlegeliana da autocriação e autodestruição, proposta pelos românticos alemães e desenvolvida em toda a modernidade literária. Nesse sentido, Richard Sheppard, em "A crise da linguagem" diz: "A crise modernista da linguagem situa-se, pois, não na impotência do indivíduo criador ou de um estilo literário dentro de uma linguagem tida como viva e intensa, mas na 'despotenciação' de toda uma linguagem enquanto tal" (1989, p.268). É por isso que Drummond, com seu poder de criação, toma uma palavra convencional e dá a ela um caráter revelador e, de forma específica no conto, destrói códigos desgastados da narrativa tradicional, como faz, por exemplo, em "A mesa falante", de *Contos plausíveis*.

Esse conto, aparentemente, não é dos que apresentam um caráter auto-reflexivo mais evidente, mas deixa entrevisto uma significativa consciência crítica relativamente à prosa de ficção. Ocorre, no entanto, que, ao reverter, de forma irônico-crítica, o desfecho sempre previsível das histórias tradicionais, Drummond desvenda os bastidores da própria ficção e desnuda o procedimento de construção do enredo.

O conto trata de uma mesa falante que, durante anos, serviu aos trabalhos do médium Aksakovo Feitosa e que foi leiloadada, após o falecimento de seu dono. Arrematada por um funcionário da casa Lloyd Brasileiro, foi convertida em mesa de jantar. Como estava habituada a "prestar-se a experiências", a mesa adquirira "poderes independentes de iniciativa humana" e, na casa do referido funcionário, começou a levitar, quando a família festejava o aniversário de Leonarda, a filha mais nova do casal. A levitação durou cinco minutos e deixou trincados os copos e o vinho escorria deles sobre a toalha, de tal maneira que, junto ao prato de Leonarda, a mancha rubra formou uma cruz e esta foi interpretada como mau presságio. A família desfez-se do móvel, doando-o a um asilo de velhos. A menina cresceu e casou-se com um nobre italiano, "cujo brasão encerrava uma cruz cor de sangue, e foram muitos felizes". E o narrador encerra o conto dizendo: "É a primeira vez em que uma história dessa acaba em casamento e felicidade" (CP, 1991, p.23).



Ilustração do conto “A mesa falante” colocada junto ao conto “Lavadeiras de Moçoró. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos plausíveis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

Esse conto, além de, do ponto de vista da crítica, ter a importante função de desconstruir os hábitos estabados das histórias tradicionais, apresenta uma série de artimanhas narrativas que aparecem dissimuladas na história e que confirmam a lucidez crítica de seu criador, ao escrevê-lo. A primeira delas trata da plausibilidade. Uma pergunta que se faz após a leitura desse conto, que compõe uma obra com o título *Contos plausíveis*, é: é plausível uma mesa falar? De acordo com a ótica realista não. A não ser que se trate, pensando-se a narrativa tradicional, de um apólogo ou de uma fábula. Mas, segunda artimanha narrativa, o narrador apresenta a mesa como tendo sido de um médium. Isso refuta uma explicação para o fato insólito, pela via do maravilhoso ou de um simples apólogo (o que seria por demais previsível), e a conduz para a via do espiritual, acrescido de um forte veio irônico, o que torna mais verossímil a explicação: a mesa fala por causa do longo hábito (20 anos) de prestar-se a experiências (o narrador deixa apenas subentendido que tipo de experiências), obviamente, de se comunicar com os espíritos dos mortos. Ironica e contrariamente ao que sugere o título, a mesa não fala, usando a voz, no sentido literal. Ela se comunica por códigos cifrados, por símbolos, por metáforas. O seu primeiro ato é o de levitar. O segundo é o de formar uma cruz com uma mancha vermelha (do

vinho). Esses sinais resultam em uma leitura, baseada no senso comum, que conduz a interpretar-se o código emitido como presságio lúgubre. Mas, na verdade, a mesa quis dizer outra coisa muito diferente: era um sinal do que seria a felicidade da menina. Ora, pode-se dizer que o que é contado na medula da história é similar ao que o autor revela nos bastidores de sua construção narrativa: tal como a mesa cifra em códigos o real significado do que quer dizer, o contista cifra em código a mensagem do seu conto e o resultado é exatamente o que o narrador conclui no desfecho: uma história que, pela primeira vez, termina diferente das demais e que, também, convida o leitor a não seguir a trilha do lugar-comum para lê-la, sob pena de tomar o curso errado.

"Mesa falante" é uma desconstrução consciente do padrão tradicional do conto, principalmente, dos contos populares da tradição oral, quase sempre cristalizados numa forma em que "o acontecimento e o curso das coisas obedecem a uma ordem tal que satisfazem completamente as exigências da moral ingênua [...]", conforme afirma André Jolles (1976, p. 200). O caráter crítico do texto reside, sobretudo, na desconstrução de um desfecho que seria previsível, se não houvesse uma intenção de desviá-lo para o imprevisível, pois de um engendramento narrativo que induz à expectativa de morte e tristeza no final, há uma reversão que conduz o desfecho para o casamento e a felicidade. Nesse caso, ocorre a reversibilidade como um recurso comum à poética da contística drummondiana.

O insólito no conto ocorre justamente porque o contista usa como estratégia narrativa o rompimento com o que chamamos, tomando de empréstimo uma expressão de Guimarães Rosa, "hábitos estadados" da estrutura narrativa. Nesse sentido, Antonio Candido, ao analisar a obra de Drummond, diz que "[...] é preciso rejeitar os sistemas convencionais, que limitam e mesmo esterilizam a descoberta dos sentidos possíveis" (1977, p. 118). Isso, segundo o crítico, é o que dá ao lugar-comum o toque de revelação, de estranheza, de insólito.

Bastante exemplar disso que Candido chama "lugar-comum" com toque de revelação é o conto "O sorvete" de *Contos de aprendiz*. O tema do conto não poderia ser mais lugar-comum e aparentemente confessional já que trata da história de um jovem que sai do interior e vai morar num internato em Belo Horizonte para estudar. Lá vive, em um

dia de folga, a aventura de experimentar a primeira vez um sorvete de abacaxi. O que chama a atenção do leitor, no entanto, é a técnica narrativa e as artimanhas, bem ao estilo Machado de Assis, que enganam o leitor. Até certo ponto, a narrativa é conduzida para fazer o leitor acreditar que o conto não é um conto, mas um relato, uma crônica da vida do próprio Drummond. O uso mesmo da primeira pessoa feito por um narrador já adulto, as descrições bastante verossímeis confirmam a sugestão de relato. E é também um conto que contribui para que Lygia Fagundes Telles, em análise de *Contos de aprendiz*, diga que Drummond “foi além da crônica, mas não chegou propriamente até ao conto, ficando na linha divisória, na fronteira entre os dois gêneros” (*Correio paulistano*, 08/06/1952)<sup>11</sup>. Ocorre que, no momento exato em que o tão sonhado e tão esperado sorvete é servido aos dois jovens, o que corresponderia ao clímax da história, o narrador suspende, sem pedir licença ao leitor, sem ao menos mudar de parágrafo, o desenrolar das ações e, machadianamente, começa uma reflexão sobre a narrativa e estabelece um diálogo com o leitor:

[...] Crianças de cinco anos desprezarão minha narrativa; e já ouço um leitor maduro que me interrompe: “Afinal este sujeito quer transformar o ato de tomar sorvete numa cena histórica?” Leitor irritado, não é bem isso. Peço apenas que te debruces sobre esta mesa a cuja roda há dois meninos do mais longe sertão. Eles nunca haviam sentido na boca o frio de uma pedra de gelo, e, como todos os meninos de todos os países, se travavam conhecimento com uma coisa de que só conhecessem antes a representação gráfica ou oral, dela se aproximavam não raro atribuindo-lhe um valor mágico, às vezes divino, às vezes cruel, em desproporção com a realidade e mesmo fora dela; um valor independente da coisa e diretamente ligado a sugestões de som, cor, forma, calor, densidade, que as palavras despertam em nosso espírito maleável (CA, 2002, p.33-4).

Essa passagem deixa evidente que Drummond se debruça sobre seu conto para fazer uma autodefesa prévia daquilo que, supostamente, poderia incomodar o leitor e com razão, porque a minúcia da descrição e do relato até esse ponto em que ele a coloca em suspenso é de fato irritante. Qualquer leitor, porém, desarma-se com essa intervenção que justifica o

---

<sup>11</sup> Vale observar que não concordamos com essa posição de que Drummond não tenha chegado ao conto em *Contos de aprendiz*, muito embora haja, de fato, uma tênue fronteira não só entre conto e crônica, mas entre os gêneros em geral na prosa drummondiana, conforme temos apontado insistentemente nesta tese.



porquê da história. Mais que isso: tal intervenção é uma maneira de o narrador dizer que o que está contando é uma criação, pertence ao universo ficcional, ainda que guarde alguma semelhança com a realidade. O desnudar do fazer e do por que fazer nesse conto revela um aspecto da consciência criadora drummondiana presente em toda a prosa de ficção e também recorrente na poesia. É o que se percebe no poema "O lutador" (p. 84), em que há a identificação do escritor, que luta com as palavras "mal rompe a manhã", com o homem comum, de carne e sangue, e a concepção da arte de escrever como um ofício, não como um dom divino (muito embora, neste caso, ironicamente, o conto passe a idéia de que a palavra, na condição de veículo de representação da realidade, desperte em nós um poder mágico, divino, cruel, revelador). Isso coloca o *destro gauche* em sintonia com a reflexão benjaminiana de que a obra de arte moderna passa por um processo de dessacralização.

Outro ponto a destacar é quando nesse trecho se coloca a diferença entre o conhecimento da coisa como representação e como palavra: a palavra como indicação da coisa não existe separada de sua representação. Todas as coisas existem preliminarmente como palavra e é a criação literária que promove o arejamento e a renovação daquilo que parece por demais banal como é esse caso do sorvete, em que o poder mágico, divino, cruel da palavra "sorvete" adquire um "valor independente da coisa" representada, uma vez que as personagens, ao colocarem os sentidos a serviço da coisa, odeiam-na. Essa idéia se assenta na reflexão que Candido (1977) faz sobre as inquietudes na poesia drummondiana, quando aponta a meditação sobre a poesia como a inquietude que se vincula a todas as demais. Para ele, "o trabalho poético produz uma espécie de volta ou refluxo da palavra sobre a idéia, que então ganha uma segunda natureza, uma segunda inteligibilidade" (1977, p. 118). Por certo, com o trabalho ficcional ocorre o mesmo, quanto mais, se o ficcionista é um poeta, como é o caso de Drummond. Como é também o caso exemplar, na moderna ficção contemporânea, de Guimarães Rosa.

#### **1.4 As notas: um caso à parte**

As notas de abertura apresentadas por Drummond em suas obras articulam-se de tal forma com os contos, crônicas, poemas e ensaios nelas contidos, que apresentam uma

intenção teorizante e se oferecem como um rico material crítico para se entender a produção literária drummondiana como um todo, além, evidentemente, de refletir a inquietação da arte moderna de fundir as preocupações estéticas ao tecido do texto literário. De forma específica, interessam-nos as notas que abrem os livros de contos, mas não há como desconsiderar o conjunto delas, sobretudo, das que abrem as obras do gênero crônica. Exemplar, nesse sentido, é a nota de *Caminhos de João Brandão* que revela bastante da trilha seguida por Drummond na prosa de ficção:

Enquanto discutem com erudição os entendidos que bicho é a crônica — gênero literário ou número de *show*, mescla de conto e testemunho, alienação ou radar —, meu amigo João Brandão vive sua vida entre a rotina palpável e a aventura imaginária, e eu vou cronicando seu viver com a simpatia cúmplice que me inspiram o ser comum e sua pinta de loucura mansa, pois na terra alucinada que nos tocou, ainda é virtude (até quando) cumprir sem violência o mandamento de existir. (PC, 2003, p. 536).

Essa nota contém, desse nosso empreendimento de percorrer a prosa de ficção drummondiana, pelo menos, quatro aspectos evidentes, além do recurso da ironia nela presente: o primeiro diz respeito às farpas dirigidas à crítica, nesse caso, dissimuladamente sutil. Os entendidos, que discutem "com erudição" o que seja o "bicho" crônica, são, obviamente, os críticos. Conforme já observamos, Drummond nunca entrou em embate direto com a crítica, mas também nunca a poupou de seu sarcasmo. O segundo aspecto trata da observação sobre o modo como João Brandão vive sua vida — "entre a rotina palpável e a aventura imaginária". Todas as aventuras vividas por João Brandão, nessa obra e nas outras em que a personagem reaparece, de fato, conduzem a uma narrativa que preserva a rotina palpável, elemento caracterizador da crônica, indicativo do compromisso do cronista com o real, e a subversão desse real, quando apresenta as aventuras imaginárias totalmente descomprometidas com a verossimilhança, como no caso do cavalo mágico (de João Brandão) que tem o poder mágico de falar e de adivinhar os acontecimentos futuros. Esse recurso de aproximar o absurdo, o fantástico, o mágico, do cotidiano mais comezinho, presente nessa obra em que está a nota, aparece também, com muita frequência, em outras

obras de crônicas e, sobretudo, nas de contos, como ocorre em "O gerente", "Miguel e seu furto" e "Flor, telefone, moça" de *Contos de aprendiz* e em vários outros de *Contos Plausíveis*. Por essa razão, este será um dos eixos norteadores de nosso trabalho nessa tese.

Um terceiro aspecto, importante para a nossa abordagem sobre a prosa de ficção drummondiana, presente nessa nota, diz respeito à "simpatia cúmplice" que o autor revela ter por João Brandão. Essa personagem é, na verdade, um disfarce do próprio Drummond. Da mesma forma como Drummond, na poesia, desdobra-se em José; no homem do povo Carlito (ou Charlie Chaplin), na prosa, a personagem em que ele mais recorrentemente se projeta é João Brandão. Há muitos pontos que os aproximam, inclusive, o fato de se afirmarem como "ser comum", com "pinta de loucura mansa" (entenda-se essa loucura mansa como a capacidade imaginativa de sair da vida cotidiana para as mais excelsas "miragens", como CDA ainda diz em outra nota — na de *Versiprosa*). E o quarto aspecto que apresentamos nessa nota é uma confirmação do que a pouca crítica que se aventura pela prosa drummondiana é unânime em apontar: a quase ausência de fronteiras entre crônica e conto na produção em prosa de Drummond. Ele até parece se divertir com o fato de os entendidos discutirem com erudição que bicho é a crônica. E, na verdade, esses entendidos não discutem *in abstracto*. Eles discutem o que é a crônica de Drummond, pois há significativa diferença entre o que se define como crônica de forma mais genérica e o que faz o cronista Drummond. Este realmente apresenta uma mescla da crônica propriamente dita, do conto, da poesia e do ensaio em suas crônicas.

Nas obras de contos, Drummond apresenta em *Contos de aprendiz* uma pequena nota, de caráter aberto, a ponto de o leitor não saber, de forma precisa, se se trata de uma epígrafe, de uma divagação, de um apontamento simples. Em *Contos plausíveis*, o autor apresenta uma nota para a edição da Editora José Olympio e outra para a da editora Record. Esta é a reproduzida nos volumes de *Poesia e prosa* e de *Prosa seleta*, ambos editados pela Nova Aguilar. O fato de a primeira nota — a da José Olympio — ter se sido desconsiderada e colocada outra em seu lugar justifica-se porque, inicialmente, *Contos Plausíveis* foi editada com uma ilustração para cada um dos 150 contos. Uma ilustração, aliás, que contribui grandemente para a produção de sentido da obra — o próprio Drummond diz isso em vários momentos. Ao se fazer a mudança de editora, no entanto, a

obra perdeu a ilustração e, por consequência, também a nota, já que nela o autor explica o mecanismo para se ler a relação entre o conto e a ilustração.



Ilustração do conto “O lazer da formiga” colocada junto ao conto “O casamento secreto”, de Márcia Cabral e Irene Peixoto. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos plausíveis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.



Ilustração do conto “O casamento secreto” colocada junto ao conto “A noite”, de de Márcia Cabral e Irene Peixoto. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos plausíveis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

Em *Contos de aprendiz*, a nota de abertura diz o seguinte:

Nas histórias que ele nos contava, quando menino, o que me prendia a atenção, a ponto de fascinar-me, não era o enredo, o desfecho, a moralidade; e sim um aspecto particular da narrativa, a resposta de uma personagem, o mistério de um incidente, a cor de um chapéu... (2002, p. 13).

Uma primeira interrogação que essa nota desperta no leitor diz respeito ao "ele". Quem é esse "ele" que contava histórias? Embora saber quem é o "ele" não seja um dado muito relevante para a compreensão do texto, há a hipótese de que poderia ser o pai, um tio ou outra pessoa qualquer. Um dado biográfico nos faz inferir que tenha sido um tio: Drummond conta, em seu diário, no dia 08 de agosto de 1944 (data que antecede a publicação, em 1951, de *Contos de aprendiz*), publicado com o título *O observador no escritório*, sobre uma visita de pêsames que fizera ao tio Elias (por ocasião da morte de sua sogra) e ressalta o tom de agradabilidade da conversa com o tio que "sabe contar coisas, com *humour* que aparenta ingenuidade e é sutileza" e acrescenta que a visita perde o caráter convencional e todos riem do "pitoresco irresistível" dos episódios. Por fim conclui: "Parente mais velho que nos põe à vontade e aprende o lado alegre da vida é tão raro! Esse tio é dos bons" (PC, 2003, p. 968). (Da biografia de Drummond, sabe-se que o parente mais próximo — o pai — era extremamente sisudo e, pela seriedade e severidade, não deixava o filho *gauche* à vontade e, ainda menos lhe mostrava o lado alegre da vida.) Esse jeito de contar histórias pitorescas, aparentemente ingênuas, mas, na verdade, sutis, está muito presente nos primeiros contos de Drummond. Será que não estaria nesse hábito de ouvir as histórias do tio Elias, a origem do aprendiz que assim se auto-intitula, ao incursionar a primeira vez pelos caminhos da prosa de ficção?

Na nota de *Contos de aprendiz*, o que Drummond ressalta como mais importante nas histórias que ouvia, não é o convencional de uma narrativa, é exatamente o que ela apresenta de sutileza, conforme diz, "a resposta de uma personagem, o mistério de um incidente, a cor de um chapéu...". Em "Extraordinária conversa com uma senhora de minhas relações", por exemplo, o que menos há no texto é uma história medular. Toda a narrativa centra-se no alumbramento poético com que o narrador contempla a beleza feminina dentro de um vestido que adere à superfície carnuda e revela saliências e

reentrâncias do corpo e cujo decote acaba justo no limite "em que o humano olhar se arrisca à vertigem, e, com ela, se perde a alegria da casta fruição visual" (CA, 2002, p. 143).

Flora Süssekind reafirma essa idéia de que o que diz a nota se manifesta diretamente nos contos de *Contos de aprendiz* e acrescenta que tal nota é significativa à medida que apresenta "princípios distintivos de uma poética narrativa peculiar" (2004, p.166). Segundo ela, "o detalhe mais do que a progressão, do que a trama funciona, a seu ver, como elemento narrativo de fato determinante" (2004, p. 166). É exatamente o que Drummond chama de "aspecto particular da narrativa" que coloca o seu conto mais próximo da idéia cortazariana do conto como "caracol da linguagem, o irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário" (CORTÁZAR, 1999, p. 349) e mais distante da concepção poeana<sup>12</sup> de conto como um tipo de narrativa em que tudo deve confluir para o acontecimento, sob pena de não ser considerado como tal. Curioso é que essa idéia de valorizar mais o detalhe que a trama, a progressão narrativa, proposta na nota de abertura de *Contos de aprendiz*, obra de 1951, é levada ao extremo em *Contos plausíveis*, obra publicada trinta anos depois, em 1981. Isso demonstra uma coerência na proposta do autor como contista e aponta, de fato, conforme Süssekind, para uma poética narrativa muito peculiar.

Em *Contos plausíveis*, na primeira nota de abertura — a da editora José Olympio —, Drummond inicia com uma negativa e uma interrogativa. Questiona, prática muito comum em toda a sua produção literária, se seus contos são mesmo contos: "Estes contos (serão contos?) ...". Isso, de certa forma, alerta o leitor para não ir a busca do sentido tradicional do conto na obra. E a negativa refere-se à acepção latina de plausível: ele diz que eles não são plausíveis no sentido de merecerem aplauso. São plausíveis "no sentido de que tudo neste mundo, e talvez em outros, é crível, provável, verossímil" (1985, p. 08). Essa observação é importante porque, todo o tempo, os minicontos jogam com a idéia do plausível e do não-plausível. Logo na seqüência, Drummond segue com uma pista exemplar de sua constância e de sua produção em prosa em geral: "Todos os dias a imaginação humana confere seus limites, e conclui que a realidade ainda é maior do que

---

<sup>12</sup> Nesse sentido, ver o estudo de Edgar Alan Poe sobre os contos de Hawthorne (in: NOSTRAND, d. Van. RJ, Lidador, 1968) e o de Julio Cortázar sobre Edgar Alan Poe, em *Valise de cronópio*, (São Paulo: Perspectiva, 1974).

ela". Há aí a idéia de que a realidade é maior que a imaginação. Subverter o real, como CDA recorrentemente faz em seus contos plausíveis, não é, portanto, obra de uma imaginação fantasista. É obra de um olhar que vê, nos acontecimentos, uma supra-realidade, uma realidade que, de tão contundentemente nua, é deformada aos olhos do autor, quando este a recria.

Nessa nota, CDA faz alusão ainda ao fato de que os contos "escreveram-se no dia-a-dia do Jornal do Brasil", o que reforça a idéia de que, por mais insólitos que se apresentem alguns contos, eles estão presos aos acontecimentos (até porque estão próximos da crônica) já que foram escritos com base nos fatos cotidianos. E, por fim, faz referência, na nota, às ilustrações. Diz que as ilustradoras, Márcia Peixoto e Irene Cabral, deram mais existência aos contos com as 150 ilustrações que, querendo viver com independência, soltaram-se dos contos a que se ligavam e criaram um quebra-cabeças, segundo Drummond, "inocente" para o leitor. Encerra a nota, com uma reflexão filosófica, sobre essa separação do conto com a ilustração a ele correspondente: "Parece que na vida também é assim: as pessoas e coisas nem sempre andam de par constante". É como se optasse intencionalmente por trazer um fato da vida para a técnica que emprega em sua obra, o que nos faz retomar a idéia da supra-realidade, pois sugere que, se há uma desconexão no mundo, seria incoerência ser coerente em meio a essa situação.

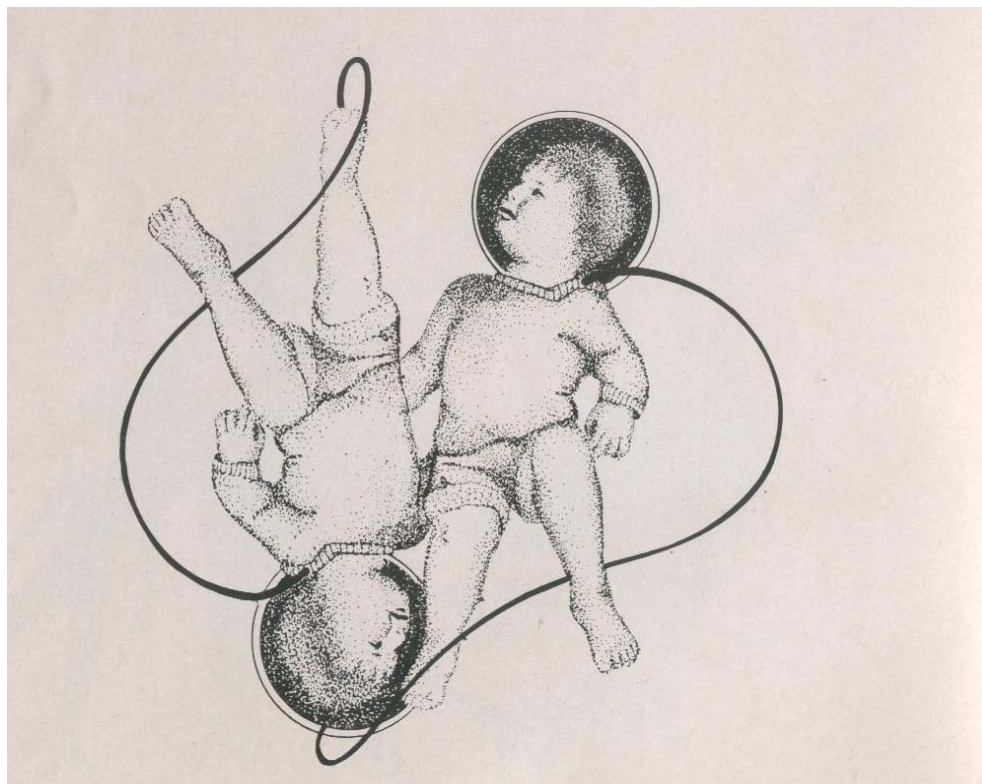


Ilustração do conto “Gêmeos” colocada no conto “Convívio”, de Márcia Cabral e Irene Peixoto. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos plausíveis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

Ao emparelhar aleatoriamente os contos com as ilustrações, o conjunto de signo verbal e visual não cai propriamente no *nonsense*, ao contrário, adquire nova significação. Exemplar disso é a ilustração (mostrada acima) do conto “Gêmeos” colocada junto ao conto “Convívio” que, independente da narrativa, só o título de ambos já se aproximam semanticamente. Outro exemplo significativo é o texto "A verdade dividida" que recebe a ilustração correspondente ao conto "O locutor esportivo"<sup>13</sup>. Aparentemente, eles não se relacionam, mas o primeiro texto questiona a verdade absoluta e mostra que, por mais que se busque a verdade em sua inteireza, ela é dividida sempre em meio perfil e, ante a impossibilidade de uma verdade completa, cabe a cada um optar conforme seu capricho, sua ilusão, sua miopia. Por meio da ilustração, esse texto se liga ao conto "O locutor esportivo" que trata de um locutor que não sabia dizer a verdade, quando narrava os jogos

---

<sup>13</sup> Falaremos de forma mais minuciosa sobre esses dois textos no Capítulo 2, quando trataremos da reinvenção da verdade na ficção drummondiana.



de futebol, mas que agradava a todos, porque, na verdade, não mentia, inventava a sua verdade, apresentava o seu meio perfil de verdade para narrar as partidas, uma vez que nada entendia de futebol.



Ilustração do conto "O locutor esportivo", colocada junto com o poema "A verdade dividida", de Márcia Cabral e Irene Peixoto. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos plausíveis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

Outro exemplo é o conto "A volta das cabeças" que trata de um país cujos parlamentares funcionam sem cabeça e nem se dão conta disso. Quando um deputado repara na falta da cabeça e se sente constrangido, tenta convencer os colegas da necessidade de "recuperar o crânio perdido" até que o Governo, prevenindo-se, diz que só autoriza a recolocação das cabeças de forma lenta e gradual. A ilustração que se encontra na página deste conto corresponde, na verdade, a um conto que também é uma história de cabeças e não menos insólita do que esta. Trata-se de "A mulher variável". A trama envolve uma mulher que a cada dia, literalmente, muda de cara para o marido, o que provoca neste a sensação de conviver com muitas mulheres diferentes. Um dia, ele percebe que a esposa, cotidianamente, tira do armário uma cabeça nova e troca pela verdadeira. A partir daí,

conhece, em casa, os prazeres da variedade em combinação com fidelidade, totalmente alheio à "maledicência dos ignorantes". O que a ilustração aproxima é mais que uma história de falta e outra de excesso de cabeças: lê-se nessa aproximação uma forte carga de ironia e um caráter ideológico de natureza político-social evidente, em ambos os contos. A mulher variável ganha, por pensar demais e criativamente, a manutenção de um casamento que alia prazer, variedade e fidelidade. (Há aí uma ironia à instituição casamento que, na maioria das vezes, parece justamente por falta de um destes três elementos ou dos três de uma só vez.) Os deputados perdem, por pensar de menos e toscamente, a credibilidade e a legitimidade como representantes do povo. Há, sem dúvida, uma simetria inversamente proporcional entre os dois contos e isso justifica que sejam peças que se encaixam no "inocente" quebra-cabeças drummondiano.



Ilustração do conto "A mulher variável" colocada junto com o conto "A volta das cabeças", de Márcia Cabral e Irene Peixoto. in: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos plausíveis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.



Ilustração do conto “A volta das cabeças”, colocada junto com o conto “O amor das formigas”, de Márcia Cabral e Irene Peixoto. in: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos plausíveis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

A segunda nota de abertura de *Contos Plausíveis* — a que se refere à publicação pela Record — tem a autonomia de um conto, tanto é que na edição da editora Aguilar, tal nota aparece incorporada aos contos. O que é significativo nessa nota é que Drummond reforça o que fez em sua primeira obra de prosa de ficção: reafirma a característica recorrente de se declarar sempre um contista tateante, aprendiz, incapaz, numa afetação de modéstia típica do princípio da “captatio benevolentia”. Diz inicialmente que seus contos precisam de “emendas”. “Há muita coisa a emendar em meus contos” (1991, p.01). Mais adiante, reforça a idéia: “Duas historietas exigiram que eu as concluísse confessando minha incapacidade de contista. Como eu me recusasse a atendê-las, retrucaram: ‘Não faz mal. Não é preciso confessar; todos sabem’.”(idem). Uma particularidade presente nesse trecho

citado (como em "Duas historietas exigiram"; "retrucaram") e que é recorrente, quando Drummond se refere aos seus contos, é a autonomia que lhes dá, a ponto de eles animizarem e adquirirem voz própria. A impressão é de que os contos é que comandam o contista e não o contrário. Julio Cortázar (1974), ao tratar do conto breve, refere-se a esse fenômeno como "autarquia" que é indício de um grande conto. Para ele, nesse caso, "a narrativa se desprende do autor como uma bolha de sabão no pito de gesso" (p. 229). A personificação presente na nota de abertura da obra de CDA é exemplar de uma preocupação em colocar não só a crítica no tecido literário, mas também de conferir ao texto crítico uma elaboração artística. Além de que, na abertura da obra, o leitor já começa a se familiarizar com o infamiliar, com o insólito. Na seqüência dessa nota de *Contos plausíveis*, a animização continua e numa progressão que caminha para a pura poesia:

Só um de meus contos me acompanha por toda parte, ao jeito de gato fiel, sem que o faça para pedir alimento. É um continho bobo, anão, contente da vida. Vai no meu bolso. Não o leio para ninguém. Seu calor me agasalha, já não me lembra o que diz, pois nunca o releio, mas sei que é raríssimo o texto que seja amigo do autor, e, quanto a este, não duvido. Meu melhor amigo é um continho em branco, de enredo singelo, passado todo ele na antena esquerda de um gafanhoto.

O que se percebe nesse trecho é a presença de um tom fortemente poético que desencadeará na imagem final da "antena esquerda de um gafanhoto", onde se passa o continho em branco e melhor amigo do contista. Há uma aparente contradição na referência a um conto "em branco, de enredo singelo", pois, se é em branco, presume-se, pelas leis da lógica, não tem enredo, a não ser no terreno da poesia — como, de fato, é.

Dois outros fatos chamam a atenção nesse trecho citado. Primeiro, a parte que diz ser "raríssimo o texto que seja amigo do autor". Ela reforça o que aqui temos defendido como um traço marcante da poética drummondiana que é a "severa autocrítica" para com a própria produção, especificamente, a do conto. O texto amigo é o texto que o autor lê e se satisfaz com ele. Se tal texto é "raríssimo" é porque o autor gosta de muito poucos. Isso comprova uma inquietude também nos contos de CDA. Talvez por ser o conto o gênero a que Drummond menos tenha se dedicado, é possível observar que ele mantém uma certa

reserva quanto à qualidade deles e isto desde *Contos de aprendiz*, pelo título em si, pela negação na primeira linha de "Flor, telefone, moça": "Não, não é conto. Sou apenas um sujeito que escuta..." (2002, p. 77) . De certa forma, a animização dos contos confere a eles uma autonomia que, marotamente, isenta o autor de culpa, já que lhes fogem ao controle: "Não posso dizer, verdadeiramente, que os escrevi. *Escreveram-se* no dia-a-dia do JORNAL DO BRASIL", diz na primeira nota de *Contos plausíveis*; "As vezes eles saem totalmente ao contrário do que *pretendiam contar*; duas historietas *exigiram...* diz na segunda nota de *Contos plausíveis*. (grifos meus). Todos esses verbos colocam os contos como sujeitos ativos em contraponto a uma aparente passividade do autor que assim os apresenta como uma defesa prévia ou uma legítima defesa do que considera em si uma incapacidade. A negação das próprias qualidades é uma marca da personalidade drummondiana, mas, ao final das contas, é um negar que, por contrariar a voz geral (e Drummond tem consciência disso), torna-se uma estratégia para afirmar as suas qualidades de contista, pois, do contrário, não manteria esse espírito sempre vigilante. Ângela Vaz Leão, no prefácio de *Cadeira de balanço* (1984), chama a atenção para o ar desconfiado de quem "dissimula as suas afirmativas sob a aparência de negação". Adverte para que não nos deixemos enganar, pois, por trás da desconfiança e da timidez, "está a certeza de quem sabe o que quer". E reforça a atitude consciente do Drummond que "explica todo um estilo, todo um modo-de-ser artístico" que faz parte de seu programa como escritor.

O outro fato significativo no trecho citado é a referência ao conto anão. Essa referência que passa quase despercebida na nota é importante porque apresenta uma marca dos contos de *Contos plausíveis*. Todos eles, na obra, são anãos, do tipo que cabe no bolso e pode ser lido em um fôlego. São minicontos ou "contos de minissaia", como quer Gilberto Mendonça Teles (ANDRADE, 1987, p.229). Pela lógica, quanto mais curto, maior a tensão exigida. Além do que, o termo confirma a nossa proposta de que Drummond é o principal crítico, quiçá o principal teórico, de si mesmo, em matéria de conto. Uma palavra, um termo desprezioso são suficientes para mostrar a intenção do autor de sugerir algo para que o leitor capte e verifique em sua produção aquilo que propõe. De modo semelhante é o que faz no conto "Miguel e seu furto" em *Contos de aprendiz*, quando se refere à ação de a personagem Miguel furto o mar como um "modernismo insólito". Um percurso pelas obras de contos de CDA permite perceber a presença disso que ele,

disfarçado de personagem, denomina “modernismo insólito”. Ou a ação de furtar o mar não é algo tão insólito como a ação de criar um conto em que a personagem “come dedos de senhoras, não de senhoritas”, como faz em “O gerente”, de *Contos de aprendiz?*

Mas, de extrema importância para se compreender a poética do conto drummondiano, são também as notas de abertura das obras de crônica e de ensaio, vez que tais obras ficam na zona intermediária entre a poesia e o conto. Na nota de *Passeios na ilha*, obra de 1952, pouco posterior a *Contos de aprendiz*, Drummond recorre ao mesmo recurso de que se utiliza na nota de *Contos plausíveis*. Começa pela negação da autoria e pela confirmação da autonomia dos textos de se autoproduzirem: “Este livro, não o escrevi: foi-se escrevendo ao sabor dos domingos, no suplemento literário do *Correio da manhã*” (1975, p. 2). E diz que suas divagações misturam-se ao eco de obras alheias. Há alguns autores e algumas obras alheias que ecoam também nos contos de Drummond, assim como, em contrapartida, os contos de Drummond também ecoam em obras alheias. Não se lê, por exemplo, o conto “A doida”, sem se pensar no conto “Soroco, sua mãe, sua filha”, de outro mineiro — Guimarães Rosa, publicado em *Primeiras histórias*, obra de 1962. Se se considerar que *Contos de aprendiz* é de 1951, nesse caso o mestre é o aprendiz, o eco é do conto de Drummond no conto de Rosa. A proximidade desses dois contos não é só temática — ambos tratam da loucura — eles exploram o lirismo como recurso para expressar uma visão extremamente solidária para com estes seres à margem da vida, da realidade, da história dos homens que, qual o *gauche*, são os loucos. Em *Contos plausíveis*, no conto “Encontro” (1991, p. 69), ao inverso, uma personagem rosiana visita a ficção drummondiana e encontra as personagens de Lúcio Cardoso e Cornélio Pena. Nesse conto, Drummond cria um interessante intertexto com as obras de seus conterrâneos, comprovando que o eco das obras alheias ressoa também em suas obras de contos. Isto só para citar ressonância explícita, porque implicitamente, lê-se nos contos de Drummond, ecos de Tchekóv, Cortázar, Borges, Machado de Assis, dentre outros importantes contistas da modernidade, alguns dos quais retomaremos mais adiante.

Outra nota de abertura significativa é a de *Fala, amendoeira*, obra de 1957. O texto parte de uma reflexão inicial, bem cotidiana sobre a paisagem que se ergue em frente à janela do cronista e evolui para um diálogo entre este e a árvore, em tom bastante ficcional. Por se tratar de uma obra de crônica que, por sua natureza, requer obediência maior das leis

de verossimilhança, essa nota soa um tanto insólita, pelo tom literário e de afastamento do real. O diálogo ganha tom filosófico, lírico e de parábola à medida que a amendoeira começa a mostrar ao cronista porque ele guarda em si um outono "manifesto e exclusivo". E mostra a ele o papel de sua função de escritor em tudo isso "[...] teu trabalho é exatamente o que os autores chamam de outonada: são frutos colhidos numa hora da vida que já não é clara, mas ainda não se dilui em treva" (1973, p.3). Esses frutos, mistos de luz e treva, são, talvez, o que Drummond, em obra anterior — senão uma das mais conhecidas, uma das mais polêmicas —, chamou *Claro enigma*.

Nesse contexto do que a amendoeira chama de outonada no trabalho de Drummond, poderíamos colocar os *Contos plausíveis*. Eles permeiam um pouco de luz e trevas, otimismo e pessimismo diante do mundo; mostram o absurdo das relações humanas, mas o fazem com leveza e humor. Um humor levemente melancólico, pode-se dizer.

Em *Versiprosa*, o subtítulo da obra é sugestivo do que ocorre nas crônicas e nos contos de Drummond — "crônica da vida cotidiana e de algumas miragens" —. Recorrentemente, Drummond transita entre fatos do cotidiano, muito próximos do real e fatos com rigor afastados das possibilidades de aproximação com o corriqueiro. Comungam, em harmonia, nos textos da prosa drummondiana, a vida tirada do rés do chão e a vida tirada de uma imaginação sedenta por reinventar o mundo e de uma forma bem peculiar. Bifurcam de um mesmo autor o olhar de um observador que está preso à vida e às circunstâncias do dia-a-dia e o olhar de um observador que prefere simular uma fuga para as ilhas.

E a nota de abertura dessa obra — *Versiprosa* — chama a atenção para uma característica que recorrerá também nos contos drummondianos: o fato de que, mesmo apresentando uma visão crítica, irônica e sarcástica da realidade política, social, cultural, os textos de Drummond não caem no ideologismo. Mas, há, sem dúvida, um conteúdo ideológico que os permeia. Diz o autor:

Quero lembrar que as farpas dirigidas nestes escritos à ação de políticos jamais filtraram paixão ou interesse partidário nem assumiram cunho pessoal. Exprimem a reação de um observador sem compromisso, que há muito se desligou de ilusões políticas, e, geralmente, prefere falar de outras coisas mais gratas entre o céu e a terra. (PP, 1992, p. 873).

É na condição de um "observador sem compromisso", mas devidamente comprometido com a realidade a sua volta, que Drummond apresenta, por exemplo, no conto "A cor de cada um", de *Contos plausíveis*, a República do Espicha-encolhe onde "cogitava-se de organizar partidos políticos por meio das cores" (1991, p. 12) e é considerado sábio e eleito, por unanimidade, o Presidente do Partido de Qualquer Cor, aquele indivíduo que conclui ser a melhor cor aquela que desbota, pois ela pode ser repintada para adequar-se à cor do partido que estiver no poder. Qualquer semelhança entre o cenário de corrupção, conveniências, hipocrisia, sede de poder, dentre outras mazelas morais com o cenário político de qualquer República ou Império não é coincidência casual. Há uma evidente consciência de realidade na alegoria criada pelo autor. E essa consciência de realidade associada à consciência estética é que dá o tom de universalidade ao texto. A República do Espicha-encolhe tanto pode ser o Brasil, como a Argentina ou o Japão.

E os críticos, bem como o próprio fazer literário, não são exclusividades das farpas de Drummond. Ele as dirige sim aos políticos e a muito mais coisas que se encontram no nosso meio social. Um percurso pelo conjunto da obra de Drummond mostra que, embora ele declare que prefere falar de "coisas mais gratas entre o céu e a terra" do que das ilusões políticas, o cronista, o contista, o poeta, até pode se entediar com os acontecimentos, mas não se mostra um "observador sem compromisso", o que confirma a sua tendência para negar o que, na verdade, questiona.

### 3 5. O Drummond "preso aos acontecimentos"<sup>14</sup>

Na crônica "Declarações à colegial que veio entrevistar-me", em *Boca de luar* (1984), Drummond, numa conversa imaginária com a colegial que supostamente o estaria entrevistando, declara-se um aluno repetente na vida, aliás um aluno que já nasceu repetente<sup>15</sup>, com uma "sabedoria canhota" difícil de entender ["Também sou estudante, mas

<sup>14</sup> Este subtítulo e o próximo são inspirados no poema "Mãos dadas", de *Sentimento do mundo*.

<sup>15</sup> Nesse ponto, fica evidente a retomada da temática do *gauche*, renunciado pelo anjo torto quando o poeta nasceu, presente no "Poema das sete faces", em *Alguma Poesia*.



a vida fez de mim aluno repetente. Ou nasci repetente, é isso” (BL,1984, p. 101)], e, num determinado ponto desse texto, pergunta: “Como? Às vezes pareço contraditório?” Ao que justifica:

É porque não reparam que a descontinuidade constante de vida forma de certo modo continuidade, e como tal se justifica. Não há vaidade nem humildade em ser como a gente consegue ser. Os uniformes e os múltiplos se entrelaçam, e a falta de programação vale, eu acho, como programação (BL,1984, p. 102).

Essa autodefinição de Drummond como contraditório — que chamaríamos dialético por entendermos que é um termo mais apropriado já que o aparentemente contraditório nele acaba por se resolver em unidade — pode ser constatada em várias situações de sua produção literária. É sempre o poeta que nega e que, por negar, questiona e afirma; que é singular e é plural, que é uniforme e é múltiplo; que é cômico e é trágico; que é sério e é irônico; que é humilde e é vaidoso (no poema “A mesa”, de *Claro enigma* (2001, p. 118), ele se apresenta a uma suposta figura do pai como o “rei dos vaidosos”); que é modesto e é altivo, mas, a face mais irônica e aparentemente contraditória de Drummond é o modo como, em sua obra, tanto na poesia quanto na prosa, ele se relaciona com os acontecimentos exteriores. Ao mesmo tempo em que se declara preso à vida e aos seus companheiros, declara também o desejo de habitar uma ilha para não praticar diuturnamente os homens<sup>16</sup>. E é essa face de prender-se aos acontecimentos e ao mesmo tempo negá-los, seja por meio de uma declaração explícita, seja por meio de epígrafe como ocorre com a de *Claro enigma*, seja pela condução de uma crônica ou de um conto pela via do insólito, de maneira mais desprendida do real sensível que revela a sua habilidade de contista e confirma a sua consciência estética. É o que Drummond faz em *Caminhos de João Brandão*, pois, após ter contado a história de um incômodo cavalo mágico que adivinha os acontecimentos futuros, diz, para convencer o leitor de que contava uma história real: “Quem se decepcionar com o fim deste caso, que nos desculpe: todos os casos reais têm fim insignificante” (PP, 1992, p. 1694). Em outros termos, ele sugere (dizendo

---

<sup>16</sup> Vale esclarecer que separamos este subcapítulo do próximo por questão meramente metodológica, uma vez que, todo o tempo, mostraremos como se relacionam essas duas faces drummondianas.

ironicamente) que é necessário recorrer a casos mais afastados do real para que eles tenham desfechos realmente significativos. O compromisso da literatura e, nesse caso, da prosa de ficção, não é com a imitação do real exato, sob pena de ela sucumbir aos cânones da verdade e perder a sua autonomia como criação, como possibilidade de invenção.

Essa é apenas uma faceta da contradição que, sem dúvida, é muito mais complexa no *gauche* itabirano, muito embora o que apontamos aqui como contraditório não significa um defeito, é sim uma atitude bastante coerente com o Drummond que alia ao seu projeto estético um projeto político-ideológico. É o que faz nos contos que apresentam uma evidente consciência do fazer literário como objeto estético e uma consciência que se volta para os fatos sociais, para os fatos políticos, para a relação do homem com o meio, para os entraves nas relações de poder estabelecidas entre as pessoas e para os fatos históricos que marcaram a época de suas produções. E, entre o estético e o ideológico, há o indivíduo e é esse indivíduo que aparece freqüentemente nos contos drummondianos, muitas vezes como uma transfiguração do próprio contista como veremos mais adiante. Nesse sentido, Drummond declara em depoimento a Homero Senna: “individual e social se interpenetram a tal ponto (...) que não sei como se poderá fugir a uma tendência pelo cultivo da outra. Só haverá oposição por inabilidade do criador ou vício do seu temperamento” (in: BRAYNER, 1978, p. 26). “O sorvete”, de *Contos de aprendiz*, conto sobre o qual já fizemos referência neste capítulo, alia, de forma exemplar, a consciência literária ao individual e ao social, pois ao contar a experiência de um jovem, bem semelhante a Drummond, que sai do interior para estudar em Belo Horizonte, e lá realiza a façanha, junto com um amigo, de experimentar um sorvete pela primeira vez, joga-a no plano social e universal, quando o narrador faz uma intervenção na narrativa para dizer que ela é uma ficção e que a experiência da personagem poderia ser a de qualquer um. Mais que isso: a frustrada experiência de transformar o lírico conceito atribuído a sorvete numa triste noção experimental desprovida de qualquer satisfação física ou estética só sai do plano individual, após essa intervenção. De uma forma bastante lúcida, o narrador, embora em primeira pessoa, mantém-se à distância e, gélido como o próprio sorvete, vai conferindo à narrativa uma forte densidade psicológica, a ponto de concluir, num plano mais geral e social, que a situação de entrave dos dois — dele e de seu amigo Joel — diante de um sorvete intragável deve-se a uma debilidade do homem do campo com as complicações da cidade: “[...] o

homem do campo, a sós com as complicações da cidade, é sempre débil; éramos debilíssimos” (2002, p. 35). Essa relação que marca no plano estético a passagem do individual ao social não ocorre de forma brusca. Há um processo gradativo de amadurecimento do escritor e há também uma forte influência do contexto que ele está vivenciando. Em Drummond, isso fica bem demarcado também e, sobretudo, na poesia (talvez por isso a crítica ofereça estudos à exaustão nesse sentido). Na prosa de ficção, provavelmente por ser um tipo de produção mais escassa, essa evolução fica mais diluída e menos bem definida.

A crítica considera o Drummond de *Alguma poesia*, primeira obra do poeta, de 1930, um subjetivista, com certa tendência à alienação, o que valeu, em uma das lições do amigo Mário de Andrade, uma observação sobre o excesso de individualismo na obra:

Seu livro [*Alguma poesia*] é excessivamente individualista. Há uma exasperação egocêntrica enorme nele. Está claro que isso não diminui em nada os valores do seu lirismo. Você e o Manuel Bandeira se equiparam inteiramente nisso. A sociedade, a humanidade, a nacionalidade funcionam pra vocês em relação a vocês e não vocês em relação a elas. (...) Acho que vocês podem dar um passo a mais e cair nalgum surrealismo que acho que já está além do individualismo” (ANDRADE, LA, 1988, p. 148).

Por essa visão marioandradina, uma análise do conjunto da obra de Drummond atesta que ele atende a sugestão do amigo e dá esse passo a mais, pois, em *Rosa do povo* e *Sentimento do mundo*, é considerado o grande poeta participante que canta o medo, a morte do leiteiro, o tempo de fezes, o “tempo de partido e de homens partidos”. Conforme Silviano Santiago, sobre essa segunda obra, o *gauche* expressa um sentimento de mundo “visceralmente político”, ao mostrar a premência da vida presente e da solidariedade entre os homens; a urgência das lutas de classes; a violência da guerra contra Hitler, a iminência da revolução sócio-econômica; a ardência da utopia socialista. (ANDRADE, SM, 2002, p. 7). Já o Drummond de *Claro enigma* é o da “madureza existencial e da maturidade artística” na vida e na carreira de escritor, pois configura o movimento de introspecção para produzir auto-reflexão, conforme afirma Ítalo Moriconi, no prefácio da obra (ANDRADE, CE, 2001). É o Drummond que, no poema “Confissão” dessa obra, diz não ter amado bastante o seu semelhante, nem catado verme, nem sarna, apenas proferido algumas

palavras. À parte a modéstia, particularmente drummondiana, contida no “apenas”, são essas palavras que, associadas a duas mãos e um sentimento de mundo, consideram uma realidade que vai muito além do local e do individual e dispõem de um poder corrosivo para transformar o rumo das coisas. O que, de fato, Drummond expressa é o sentimento de mundo. No conjunto de sua produção, Itabira, Ouro Preto, Mariana são universais; o operário e o leiteiro são universais; as Minas são gerais, o lugar na mesa reservado ao pai morto numa celebração é o mesmo que reservaria qualquer filho de pai já morto. Nesse sentido, Silviano Santiago diz que “depois de Machado de Assis, Drummond com o seu sentimento do mundo é quem tem uma visão *simultânea e responsável* dos acontecimentos sócio-políticos e econômicos no Planeta Terra” (ANDRADE, SM, 2002, p. 11), deixando bem evidente o grau de universalidade que há na produção literária de Drummond.

Esse breve e pouco aprofundado percurso pelas várias fases de Drummond em seu itinerário poético justifica-se pelo fato de que, ao incursionar pela prosa de ficção, ocorre a mesma dialética entre o Drummond que se volta mais explicitamente para os acontecimentos e o que se distancia deles. A diferença está em que, como a crítica se debruçou muito pouco sobre a prosa de ficção drummondiana, pouca polêmica se levanta sobre essa dialética. Mas, pelo que já foi exposto no subcapítulo em que é feito um percurso sobre a crítica do conto drummondiano, tal fato não passa invisível aos olhos dos leitores, tanto é verdade que, conforme já mostramos, o crítico Oscar Mendes, em *O diário* (BH), de 21/06/1953, divide os contos de *Contos de aprendiz* em "contos de pura observação" em que o autor se revela um observador fino e minudente do espetáculo do cotidiano e "contos de imaginação" em que o irreal e o fictício predominam, mas sem perder pé na realidade.

Desse percurso pelas diferentes fases drummondianas, interessa-nos particularmente o Drummond dos tempos da maturidade que sabe o “preço exato dos amores, dos ócios, dos quebrantos”, pois, nessa fase, a mesma da publicação de *Claro enigma*, em 1951, é que ele publica também os seus primeiros contos, mais especificamente, o seu primeiro livro de contos, *Contos de aprendiz*. E uma outra obra pouco posterior, *Passeios na ilha*, de 1952, reforça ainda mais essa dialética, quando na crônica de abertura, o cronista revela a sua ânsia por habitar uma ilha e dela fazer a sua pasárgada.

Uma das grandes polêmicas que envolve a produção literária de Drummond diz respeito à epígrafe “Lês événements m’ennuient” (“Os acontecimentos me entediam”), de Paul Valéry, que abre *Claro enigma* e, contemporânea dessa obra na prosa de ficção, *Contos de aprendiz* permite uma discussão sobre essa polêmica, já que alguns contos nela contidos apresentam um aparente tédio do *gauche* pelos acontecimentos, o que lhe permite vôos mais rasantes no terreno da imaginação. Ao mesmo tempo, há contos que apresentam um Drummond que considera a “enorme realidade” e, preso aos homens, à vida e ao tempo presente, elege o acontecimento<sup>17</sup> como a sua matéria ficcional. No primeiro caso, “Flor, telefone, moça”, “O gerente” e “Miguel e seu furto” são bons exemplos de *Contos de aprendiz*. No segundo caso, “Beira rio” é o conto mais exemplar. E é exemplar não só porque centra na sua temática um certo tom de denúncia sobre a exploração de trabalhadores oprimidos por uma “Companhia”, numa cidade chamada Capitão Borges (que poderia ser qualquer outra em qualquer canto do Brasil), mas, sobretudo, porque apresenta, na elaboração do conto, um extraordinário poder de síntese que confere à prosa de ficção um avizinhamento firme e bem manejado com a poesia e a crônica. A elaboração estética é colocada em realce no conto, logo no início, conforme afirma Candido (1993), com a “metáfora poderosa da teia” [“Os mosquitos resistiam a tudo, e o fio de som que emitiam no vôo lento, indo e vindo, tecia sobre a cama uma espécie de cortinado” (ANDRADE, CA, 2002, p.61)] que o situa para o lado da poesia e igualmente forte é o elemento de referência ao real, indicativo das crônicas que fixam o cotidiano Mas o texto “não é poema nem crônica, embora possa ser visto como oscilando entre ambos: é ficção, que talvez seja tão boa devido à presença de elementos ricos em poesia e singela realidade” (CANDIDO, 1993, p. 15). E essa elaboração apurada permite lermos “Beira rio” como um conto que não elide a realidade, posto haver nele certo tom de protesto, mas com o distanciamento crítico necessário a toda obra e a todo autor que não queira cair no sociologismo grosseiro até mesmo porque a postura político-ideológica do autor não se sobrepõe a sua preocupação estética. Sobre essa “metáfora poderosa da teia”, apontada por Candido, encontramos-la, ao analisar a linguagem do conto, não só no nível da linguagem, mas também no nível do enredo, pois este é centrado nas ações de uma poderosa

---

<sup>17</sup> Vale esclarecer que acontecimento aqui é entendido como os fatos ligados à realidade exterior, do cotidiano mais banal a fatos históricos, dentro do contexto sócio-político-econômico-cultural mundial.

Companhia que move seus fios invisíveis para envolver a vida dos moradores da cidadezinha e sujeitá-los a uma ditadura surda e violenta. Isso se agrava a ponto de eles ficarem escravizados e, de corpo e alma, à mercê dos dirigentes da tal usina os quais os exploram e os proíbem de tudo, inclusive, de buscar na “caninha” o alento para contentar a alma e aquecer os corpos.

Emaranhado à trama que se enuncia e se anuncia fio a fio, o tom de denúncia fica evidente e mesmo o leitor é envolvido no questionamento sobre a ilegalidade e opressão a que estão submetidos os trabalhadores, como se percebe na irônica pergunta dirigida a uma segunda pessoa no final desse trecho:

O dia de trabalho espichava-se por oito horas legais e mais duas de prorrogação, sem pagamento. A Companhia tinha pressa na execução do programa. Como não restassem trabalhadores a recrutar, na região, exigia-se de todos um esforço maior. Quanto à remuneração desse suplemento de serviço, falava-se que iria formando um bolo para o operário receber, acabada a obra, ou quando se retirasse. Falava-se. Mas ninguém sabia nada ao certo. E fiscal do Ministério do Trabalho, naquelas brenhas ... você viu? (CA, 2002, p.61).

A presença de recursos mais comuns à lírica como a metáfora, a antítese, o paralelismo, a repetição, a elipse contribui significativamente com o poder de síntese e com a densidade do conto e reforçam o tom de indignação do narrador: “Curiosa vila de Capitão, onde há dez refrigeradores e não há esgotos; muitos meninos e nenhuma escola” (CA, 2002, p.62). Mas essa indignação é mesmo reforçada com o recurso da ironia:

O hotel é da Companhia; o cinema é da Companhia. O posto policial foi instalado às expensas da Companhia, e a capela e o cemitério constituem doações amáveis da Companhia. Mas o único negócio da Companhia é realmente a usina, e se a administração consente em explorar ramos subsidiários, isto se deve a seu espírito benevolente, a seu desejo de servir, — essas miudezas só dão amolação — explica o subdiretor, que é brasileiro, mas adquiriu sotaque norte-americano (CA, 2002, p.62).

Entremeada pela descrição do domínio opressivo da Companhia sobre o povoado de Capitão Borges, a narrativa centra-se na trajetória do apontador que sai de sua “casinha de pau-a-pique, onde ele, mulher e filhos viviam como que em depósito, à espera de vaga na vila proletária”, vai para o trabalho da usina e, nesse meio, cruza, do lado “de cá” do rio, com o negro Simplício da Costa que monta, num local fora do domínio da Companhia, um comércio onde há aguardente, cujo consumo é proibido pelos dirigentes da usina. Esse negro é a personagem vítima da atrocidade maior dos desmandos dos dirigentes da Companhia: seu comércio dura apenas o tempo de tais dirigentes descobrirem que ele vende aguardente para dar um pouco de alegria aos trabalhadores humildes. Os soldados atiram todos os pertences do negro ao rio, ateam fogo na venda dele e, sob a mira de uma carabina, obrigam-no a “fincar” o pé na estrada. O desfecho, como grande parte dos contos de *Contos de aprendiz*, fica aberto, pois o negro, chamado ironicamente pelo narrador de Vosso Criado, resiste à ordem dos policiais e não é possível precisar ao certo se ele foi morto ou não nas ruínas, que o apontador e o balseiro contemplam ao final e nas quais poderia estar incluído o corpo do “Vosso Criado”. Essa hipótese não é absurda porque o conto mantém uma lógica de entremear na linguagem referencial a linguagem figurada e “ruína” pode ser lida como uma metáfora do fim do negro o que conferiria ao conto um efeito, mais que dramático, trágico:

Empurram-no, mas Vosso Criado não quer correr. Caminha natural, num passo pesado, de pés chatos, sem pressa.  
— Eta negro safado, até parece que ele tem costume...  
Para assustá-lo, os soldados atiram a esmo. Detidos a distância pelas sentinelas, apontador e balseiro contemplam as ruínas. (CA, 2002, p.68).

Helena Silveira, ao analisar *Contos de aprendiz* à época de sua publicação (*Folha da noite*, 23/05/1951), destaca “Beira rio” como algo completo dentro da difícil arte que é a do conto, pelo poder de síntese, pela estrutura densa em que se aprisiona um mundo de paixão e, sobretudo, de fatalidade e também pelo que há nele de carne, alma, sangue e filamentos nervosos da “gente nossa que padece sob o clarão do cruzeiro”. Ela ainda acrescenta que esse conto, de tão completo, não dá margem para se falar nos outros contos do livro. À parte os excessos, de fato, este é um conto impactante no conjunto da obra,

tanto que é também o escolhido por Candido para mostrar como a prosa de ficção firma-se como uma “ponte” entre a crônica e a poesia na produção literária drummondiana. A presença desse conto em uma obra de contos — *Contos de aprendiz* — contemporânea de uma outra de poesia, ambas de 1951 — *Claro enigma* — em que o poeta declara em epígrafe o tédio pelos acontecimentos, é altamente significativa uma vez que atesta um Drummond senão centrado no acontecimento, pelo menos na realidade cotidiana do homem brasileiro humilde e oprimido e dessa realidade extrai, além de um sentido ético, um sentido poético, além de um significado puro e simples, uma nota profundamente humana. “Beira rio” mostra no reduzido espaço da pequena vila de operários uma realidade muito mais vasta até mesmo que a do Brasil. Nesse sentido, Julio Cortazar diz que os “contos aglutinam uma realidade infinitamente mais vasta que a do mero episódio que contam” (1999, p. 355) e, por essa razão, permitem a passagem do pequeno ao grande, do individual e circunscrito à própria essência da condição humana. Talvez aí o que parece contradição em Drummond se explique pela dialética que é própria do homem, do escritor, do *gauche* que, traçando a lápis, a difícil vida dos trabalhadores de uma vila proletária ou as divagações sobre uma ilha que garanta uma fuga relativa, não faz senão afirmar a sua condição de desajustado natural, de explorador da alma humana que sente, um pouco mais que o comum, a complicação e o mistério da vida interior e os seus reflexos na vida exterior, conforme o próprio Drummond diz, em termos semelhantes, na crônica “Essa nossa classe média...” de *Passeios na ilha*, obra, vale lembrar, também contemporânea de *Claro enigma* e de *Contos de aprendiz*. Nessa crônica, fica clara a postura do escritor, ao mesmo tempo ciosa da necessidade de uma transformação na ordem social e econômica (e Drummond, embora não empunhe uma bandeira, contribui significativamente para tal com a sua produção literária), e também consciente de que a relação entre o homem, seus semelhantes e o mundo é muito mais complexa:

[...] sou dos que todos os dias se sentem um pouco envergonhados com os relativos privilégios de que desfrutam [o homem “artístico”, os tímidos, as naturezas delicadas, os temperamentos vibráteis] no meio de tanta gente que vive abaixo do nível canino. Não posso acreditar, contudo, que, transformada a ordem social e econômica, a vida assuma aspectos idílicos de fácil intercompreensão, e o indivíduo sinta desvanecida a sua complexidade. (PI, 1975, p.52).



E o autor de *Alguma poesia*, embora reconhecendo a difícil intercompreensão entre os homens, diz, em *Confissões de Minas*, com quem aprendeu a conciliar um pouco do encaramujamento em si mesmo com a necessidade de chegar a uma comunicação maior com os seus pares:

O indivíduo encaramujado em si mesmo lutava com o escritor socializante, antiartístico por deliberação, apesar de fundamentalmente artista, capaz de sacrificar o melhor de si mesmo para chegar a uma comunicação com os outros homens. E — circunstância ainda mais desconcertante — esse furor de socialização não servia a nenhum pensamento político, não era partidarista, não queria salvar a humanidade. Mário de Andrade, cem por cento professor, e o melhor professor que já conheci, embora nunca lhe ouvisse uma aula, pregava simplesmente a vida, com todas as suas conseqüências e responsabilidades (PS, 2003, p. 200).

Vagner Camilo (2001), em leitura de *Claro enigma*, mas que também poderia se aplicar a *Contos de aprendiz*, por se tratar de obras situadas no mesmo contexto, diz, em alusão à epígrafe de *Claro enigma*, que Drummond abandona o tom participante, mas não se afasta por completo da realidade do tempo e que ele, na verdade, faz uma retirada estratégica “não tão distante a ponto de incorrer no risco da alienação completa do real, nem muito próximo a ponto de perder o distanciamento crítico e a liberdade de pensar a que estavam sujeitos muitos dos que se deixavam guiar pela cegueira dogmática dos PCs do tempo” (2001, p. 36). Essa é a idéia que Drummond expõe em “Divagação sobre as ilhas”, em *Passeios na ilha*, quando diz: “Minha ilha (...) ficará no justo ponto de latitude e longitude que, pondo-me a coberto de ventos, sereias e pestes, nem me afaste demasiado dos homens nem me obrigue a praticá-los diuturnamente” (1975, p. 3). E para não deixar adormecida a sua veia irônica, lança aos “agudos participantes” a sua farpa: “Engajados, vosso engajamento é a vossa ilha, dissimulada e transportável” (1975, p.3).

Mas ainda que saindo dessa fase polêmica dos anos 50, fase do pós-guerra, Drummond não demonstra alívio nessa dialética entre sentir tédio pelos acontecimentos e estar preso à realidade político-social. Em *Contos plausíveis*, obra que se insere no contexto

da década de 80, o contista acentua essa dialética entre centrar-se nos acontecimentos e negá-los seja pelas vias do insólito, da alegoria, da parábola, do surreal ou até mesmo pela criação de um mundo ao avesso, como ocorre no conto “Os diferentes” (p. 127), que diz respeito a uma comunidade de “cabecentes para baixo” que vêm tudo ao avesso e por isso são felizes. Na abertura dessa obra, o contista diz, conforme já observamos nesta tese, que tudo neste mundo é crível, provável, verossímil e que a realidade é ainda maior que a imaginação humana. Em uma entrevista a jornal sobre *Contos plausíveis*,<sup>18</sup> Drummond diz que, em face dos seqüestros, terremotos, tragédias encontradas cotidianamente nos jornais, criou historinhas para mostrar que o mundo não é só horror, para divertir o público, dar impressão de variedade ou despertar um sorriso de satisfação em alguém e ressalta também que elas não têm base na realidade, são surrealistas.

O que Drummond faz, de fato, em seus minicontos de *Contos plausíveis* é colocar neles uma tonalidade que realce a realidade de modo a torná-la *supra*, maior mesmo que a imaginação, mas a supra-realidade nesse caso não se liga à proposta do surrealismo de André Breton, visto que esta propõe a escrita automática desligada de preocupação estética ou moral. Nesses minicontos de Drummond, há uma evidente preocupação estética, moral e social: ele critica, por exemplo, em tom supra-real e alegórico, a excessiva manipulação da opinião pública (“A opinião em palácio”); o problema da educação (“A escola perfeita”); a instabilidade dos políticos (“A cor de cada um”); a influência da ditadura da moda na vida das pessoas (“A moda autoritária”), o país em que os parlamentares “funcionavam sem cabeça, e nem se davam conta disso” (“A volta das cabeças”). Quanto ao que declara a respeito do aspecto lúdico da obra — em uma entrevista a *O estado de S. Paulo* (01/09/1985), Drummond chama *Contos plausíveis* de “brinquedo de armar” —, não há dúvida de que ela está permeada por uma fortíssima carga de humor e, especificamente na edição publicada pela José Olympio, o ludismo ganha vigor com as ilustrações feitas por Irene Peixoto e Márcia Cabral, no formato de quebra-cabeças, pois são dispostas no livro (e a disposição dessas ilustrações foi organizada pelo próprio Drummond) sem correspondência com os contos a que se referem. Nota-se, porém, que a obra não foi feita,

---

<sup>18</sup> Essa entrevista intitulada “Carlos Drummond de Andrade: quando o poeta brinca de viver” foi encontrada na página 479 da pasta *Entrevista*, no Arquivo museu da Casa de Rui Barbosa, sem indicação do nome e data do jornal.

como o seu autor diz “para divertir o público” tão somente, de modo a distanciá-lo dos horrores do mundo. Essa idéia de que não quis dizer nada, apenas divertir, não tem procedência se percorrermos mais detidamente os contos dessa obra. O contista diz sim muitas coisas que têm base na realidade, que estão centradas no acontecimento, a diferença é que as inverte, subverte, reverte, cifra, transforma o sério e angustioso em humor. É o que ocorre no conto “O assalto” que, a começar pelo título, apresenta relação com o que é tenso e perigoso, mas é revertido em cômico, à medida que o foco do conto sai da truculência e violência do assaltante e do ato do assalto em si e recai sobre um “molosso de catadura feia”. O conto diz respeito a uma luxuosa casa no Leblon (vê-se que o espaço é real), que é “guardada por um molosso de catadura feia”, o que a resguarda de qualquer possibilidade de assalto, mas, numa noite, um homem atravessa o portão com o propósito de assaltar a casa quando o cachorro, que o deixara chegar lá por astúcia, abocanha-lhe a perna esquerda, o ladrão tenta sacar a arma, mas é impedido pelo cão. E então, só lhe resta suplicar ao cachorro, com os olhos, que o deixe viver. Para tal, promete que nunca mais tentaria assaltar aquela casa. O animal o compreende e o deixa ir embora em estado deplorável. No dia seguinte, a empregada não entende porque uma voz, pelo telefone, diz que é da Saúde Pública e indaga se o cão era vacinado. Ao que o cão abana o rabo afirmativamente.

Se se pensar que assalto é um fato que ocorre cotidianamente nas grandes cidades e, em grau um pouco maior no Rio de Janeiro, já que o espaço no texto é bem situado, pode parecer que o conto não apresenta nenhuma novidade a não ser relatar um fato — o assalto — cuja iminência de acontecer está na rotina das pessoas. O que o torna significativo é que um acontecimento que todos os dias figura nas páginas de jornais sai de seu rito como fato e é refeito no plano estético. Para que isso ocorra, vários recursos são usados, dentre eles, um que é muito comum em *Contos plausíveis*, o da reversibilidade. Aquilo que se espera encaminhar por um outro curso, toma o sentido inverso e surpreende o leitor. De modo que, para a lógica do leitor, o que se espera numa história de assalto, sobretudo deslocada das páginas das notícias policiais do jornal para as páginas literárias, vez que esses contos foram preliminarmente publicados no *Jornal do Brasil*, é, sem dúvida, um fim trágico; presume-se que o assaltante será bem sucedido em seu intento e o contista reverte o trágico em cômico de modo a surpreender o leitor. Outros recursos como o humor; a sucessão de

fatos, entrecortada por períodos curtos e a intensidade que ocorre no modo como o autor aproxima o leitor dos fatos, de modo a causar tensão, recurso que Cortázar (1999) coloca como essencial para a qualidade de um conto; a escolha de léxicos como “molosso” e “catadura” que, por serem inusuais e pela própria sonoridade, ativam o ar de monstruosidade do cão fila e cria suspense no texto, uma vez que o leitor de um conto mais que breve, brevíssimo, não pára para olhar no dicionário o significado dessas palavras. Tudo isso faz com que o corriqueiro ganhe nova tonalidade ao receber um tratamento estético.

Pela leitura dos contos, percebe-se que Drummond tem consciência de sua responsabilidade social de artista, pois, ao mesmo tempo em que proporciona diversão, com seu humor bem peculiar e com sua fina ironia, também expressa o seu modo de ver o mundo até certo ponto descrente, pessimista, chapliniano e esse modo de ver serve ao leitor como um instrumento de percepção desse mundo e da possibilidade de transformá-lo. Merquior (1996) diz que, se ao artista cabe apenas agradar e divertir, não há como exigir dele uma responsabilidade e nesse caso ele deve ser condenado pelo crime de gratuidade. A se considerar o escritor que Candido chama “o maior poeta social da literatura contemporânea” (1977, p. 110) (embora esse predicativo não possa ser atribuído com a mesma intensidade ao Drummond ficcionista) a possibilidade de um crime de gratuidade é inteiramente impossível, pois o simples ato de negar uma realidade ou de se entediar com ela é também uma forma de afirmá-la e de evidenciar uma posição crítica e política não apenas pela necessidade estética, mas fundamentalmente como homem que testemunha verdades absurdas por trás de um cotidiano aparentemente banal.

### **1. 6. A fuga para a ilha**

A presença da ilha na produção literária drummondiana é uma constante, na poesia e na prosa, e desperta a atenção dos críticos uma vez que ela é a representação de um espaço que contradiz o Drummond engajado, preso à realidade, à vida, aos homens e aos acontecimentos. Para nós, essa temática tem importância à medida que os contos drummondianos ora estão bastante centrados na observação minuciosa dos fatos cotidianos,

como no conto “Extraordinária conversa com uma senhora de minhas relações” (CA) e no conto “Beira rio” (CA), este com significativo conteúdo social; ora estão mais centrados numa espécie de “fuga relativa”, pois que aparentemente evadem para o espaço da imaginação fantasiosa, com foco no absurdo, no insólito, no irreal, como no conto “Flor, telefone, moça” (CA), “O gerente” (CA) e “A mulher variável” (CP).

A obsessão pela ilha começa, na primeira obra, em *Alguma poesia* no sempre citado poema “Infância”, em que o *gauche* compara sua vida às aventuras do herói Robinson Crusoe, a personagem de Daniel Defoe. Em *Sentimento do mundo*, obra significativa do ponto de vista do engajamento político-social de Drummond, a ilha volta a aparecer, refutável, com ar de espaço alienante, no poema “Mundo grande” e em “Mãos dadas”. No primeiro, o poeta diz: “Outrora viajei/ países imaginários, fáceis de habitar/ ilhas sem problemas, não obstante exaustivas e convocando ao suicídio” e conclui nesse mesmo poema “Meus amigos foram à ilha/ ilhas perdem os homens” (SM, 1990, p. 76); no segundo, o poeta diz que não fugirá “para ilhas” nem será raptado por serafins, pois o tempo é a sua matéria “o tempo presente, os homens presentes, a vida presente” (SM, 1990, p.59). Na prosa, Drummond abre a obra *Passeios na ilha* com a crônica “Divagações sobre a ilha”, em que expressa o desejo de fugir para a ilha, mas uma “fuga relativa” (1975). Em *Contos plausíveis*, obra de 1981, há o conto “Os diferentes”, em que é retratado o modo de vida dos habitantes da ilha de Ossevaolep — pelo avesso ao contrário (sobre esses dois últimos textos ainda falaremos mais a frente). Na obra de crônica *Boca de luar*, de 1984, pouco posterior a *Contos plausíveis*, a temática da ilha aparece insistentemente. Nela, a ilha sai do continente e vai para Minas como se lê na crônica “Ilha de Minas, no vôo das palavras” (p. 47), aparece também na crônica “Treze na ilha” (p. 71); indiretamente aparece na crônica “A moça em Marajó”, já que Marajó é uma ilha e ainda, de forma metafórica, na crônica “O frívolo cronista”, em que há uma vigorosa defesa do cronista e da crônica. Em certo ponto dessa crônica, Drummond diz “A informação apurada, correta, a análise dos fenômenos sociais... não invalidam a presença de um canto de página que tem alguma coisa de ilha visitável, sem acomodações de residência” (p. 180) (grifamos).

Passadas em revista as referências mais importantes à ilha, na produção literária drummondiana, vale citar, na crítica, os estudos sobre tal assunto que nos interessam de forma especial. Dentre os mais clássicos, o de Silviano Santiago, em *Carlos Drummond de*

*Andrade* (1976), especialmente na parte em que faz um estudo do poema “Infância”, de *Alguma poesia*. Para o crítico, o menino com o livro nas mãos, lendo a história de Robinson Crusoe, realiza passeios na “ilha-da-leitura”, “passeios na ilha do livro alheio”. “Só posteriormente, em poema ou prosa, o poeta apresentará sua própria ilha, a “ilha-da-escritura” (1976, p. 48) e Affonso Romano de Sant’Anna (1980) considera essa aspiração de apartar-se numa ilha como um modo de inaugurar um novo espaço e um novo tempo, por causa da adversidade do tempo e dos de espaço atuais.

Dentre os mais recentes, há o estudo de Vagner Camilo, na obra *Da rosa do povo à rosa das trevas*, (2001), em que faz um cuidadoso estudo sobre a lírica drummondiana dos anos 50, com a publicação de *Claro enigma*. Esse estudo, especificamente no que diz respeito a essa abordagem sobre a ilha, interessa-nos de forma especial (e por isso voltaremos a ele mais adiante), vez que a obra estudada, *Claro enigma*, é contemporânea de *Contos de aprendiz*. Ambas foram publicadas em 1951 e, se na primeira, o Drummond-poeta se confessa, via epígrafe, entediado com os acontecimentos, por certo, o Drummond-contista, em alguma medida, alimenta um pouco desse tédio. E quem nos dá a pista para a investigação da dialética entre o acontecimento e a esquiva dele é o Drummond cronista de *Passeios da ilha*, obra também contemporânea das duas já citadas.

Considerando a posição dos três críticos e, a partir do exame dos contos e de algumas crônicas de Drummond, percebemos que a fixação pela ilha ocorre em três faces drummondianas que, embora distintas, estão intimamente ligadas: a face do *gauche*, a face do homem de jornal e a face do homem das letras.<sup>19</sup>

Se se pensar no homem que nasce *gauche*, prenunciado por um anjo torto e fica à esquerda, torto no seu canto, e que declara a uma colegial<sup>20</sup> ser um aluno repetente na vida e ter uma “sabedoria canhota”, não é difícil imaginar o poder que uma ilha pode exercer sobre esse indivíduo que está em conflito com o mundo do continente, com o mundo dos homens, enfastiado, hostil, em que, às vezes, é necessário um coração segundo (como ocorre na crônica “Coração segundo”, da obra *De notícias e não-notícias faz-se a crônica*,

<sup>19</sup> A denominação “homem de jornal” e “homem das letras” é de Rita de Cássia Barbosa, em “Drummond: itinerário de cronista” (*O estado de S. Paulo*, 02/12/1979). Tal denominação sugere que o Drummond escritor de textos literários se distingue do Drummond jornalista.

<sup>20</sup> Isso ocorre na crônica “Declarações à colegial que veio entrevistar-me”, de *Boca de luar*, (1984, p.101)

de 1974) para suportar-lhe as adversidades. É essa face *gauche* que está presente no conto “Os diferentes”, de *Contos plausíveis*. Esse conto trata da descoberta na Oceania, “mais precisamente na ilha de Ossevaolep” (1991, p. 127) de um povo primitivo, com vida organizada, mas que anda de cabeça para baixo. Por ver tudo ao contrário, os habitantes dessa ilha refutam a visão normal do mundo e eles dizem com os pés coisas cheias de sabedoria (mas a sabedoria é “canhota” como se vê). Estudando-lhes a linguagem, os cientistas europeus e americanos não chegam a conclusões publicáveis, a única constatação é de que os “cabecentes-para-baixo” têm vida longa e desconhecem a gripe e a depressão. Ora, esse conto é uma alegoria da personalidade do poeta e, em específico, de um poeta *gauche* da natureza de Drummond. O título do conto é sugestivo porque ser *gauche* é ser diferente, é ser “pelo avesso” e o único espaço de felicidade, onde não entre nem a gripe (note-se aqui uma forte ironia, já que gripe refere-se a um mal estar físico e habitar a ilha de Ossevaolep é uma forma de fugir do mal estar da civilização), nem a depressão é uma ilha, mas não uma ilha qualquer, é uma ilha pelo avesso. Se se pensar na evolução literária de Drummond nessa temática, percebe-se uma radicalização, uma vez que a ilha fantasiada só acolhe os cabecentes-para-baixo, só os tipos *gauches*, tanto é que os professores que tentaram imitar os nativos “foram recolhidos ao hospital da ilha” (a presença de hospital na ilha sugere que ela tem progresso, o que lembra – e muito – a Pasárgada, de Manuel Bandeira). Fica evidente nesse conto que ver tudo pelo avesso e refutar a visão normal do mundo é uma forma de ser feliz, mas não na nossa civilização, somente num lugar em que todos sejam, de fato, semelhantes. Essa postura *gauche* de ver as coisas “ao contrário” é retomada na crônica “O real visto de costas” (o título em si é muito sugestivo, como, aliás, grande parte dos títulos de Drummond), de *Moça deitada na grama*, obra de 1987. Um narrador, na primeira pessoa do plural, descreve a sensação de caminhar de costas sobre a areia da praia e, pelo movimento, simular a criação da vida e de um mundo plástico que se inaugura a cada passo. Num determinado ponto dessa descrição, ele diz: “A natureza vista de costas como surpreendida pelo avesso. Como se instituíssemos o avesso da natureza pelo simples fato de nos recusarmos a ver as coisas de frente, preferindo a maneira mais pessoal de vê-las por oposição” (PS, 2003, p. 1164). Ver o real “de costas”, “pelo avesso”, “por oposição” equivale simetricamente à visão dos habitantes da ilha de Ossevaolep que, por sua vez, equivale a uma visão que refuta o mundo ordinário. E o espaço do extraordinário

que o *gauche* encontra para habitar é o da imaginação, é a ilha-escritura de que fala Silviano Santiago (1976) e que reforça Vagner Camilo (2002), ao dizer que, por sua natureza, a ilha firma a autonomia da criação em Drummond e o próprio cronista refere-se, nas suas “divagações”, a uma ilha “traçada a lápis” no papel. É essa ilha-escritura que colocará em evidência as duas outras faces drummondianas: a do homem de jornal e a do homem das letras.

Quanto à face do homem de jornal, vê-se que ela está associada à face *gauche*, no entanto, no que diz respeito à relação com a temática da ilha, ela se manifesta de modo bastante específico. É sabido que Drummond trabalhou quase toda a vida em jornal e revista, tendo começado, antes da década de 20, quando ainda era aluno do ginásio no Colégio dos Jesuítas. Em alguns desses jornais, suas contribuições eram mais formais, em outros, eram a título de colaboração, mas o que interessa necessariamente é o fato de que Drummond dedicou parte expressiva de sua vida à atividade de jornal e, é óbvio, ao longo dessa carreira de homem de jornal que se iniciou tão cedo, o escritor passou por um processo de evolução tanto em relação à linguagem — é evidente o tom formal de seus primeiros textos publicados em jornal — quanto em relação ao despojamento referente ao gênero ao longo de sua carreira jornalística. Se o Drummond dos primeiros tempos prendesse mais rigorosamente ao comentário de obras da literatura, à análise mais objetiva dos fatos cotidianos, ao propósito da crônica propriamente dita de mostrar os fatos do dia-a-dia, o Drummond mais maduro esmaece as fronteiras entre a crônica, a ficção e a poesia e, dilatando esses limites da natureza de seus textos, amplia suas possibilidades de criação, o que lhe confere o poder de produzir textos que, metaforicamente, constituem uma ilha isolada da gama de notícias reais e presas ao compromisso de transmitir a verdade que, por sinal, ele questiona muito. Em outras palavras, o homem de jornal convive diariamente, por obrigação mesmo da atividade jornalística, com a notícia, com o acontecimento, com a dura realidade e isso lhe provoca enfado, tédio. Nesse caso, a idéia de acontecimento, na epígrafe de Valéry, assumiria um sentido mais específico de fato do cotidiano jornalístico, que não são ordinários, mas são, infelizmente, corriqueiros — principalmente onde suposta e ironicamente, há mais “civilização” — como o terremoto que mata milhares de pessoas, o assalto, o assassinato, a corrupção, o neto que mata a avó, a cabra que se fere de bala perdida no Rio de Janeiro, o fazendeiro que é vítima do conto do bilhete premiado, dentre



outros tantos que rotineiramente povoam as manchetes de qualquer jornal. Nessa definição, entram também os fatos que marcaram a história da humanidade, pois, por óbvio, eles também foram notícia de jornal. Desse modo, podemos entender acontecimento como um fato que vai do mais comezinho e sem conseqüência ao mais complexo e de conseqüências catastróficas para a humanidade, como foi a Segunda Grande Guerra.

Assim sendo, Drummond cria, na fixação com a ilha, uma forma de escapar desse tipo de acontecimento e a coluna, que durante grande parte de sua trajetória de vida, foi-lhe sempre reservada nos mais variados jornais e revistas, aparece como uma espécie de ilha nesse jornal cercado de más notícias por todos os lados. A ilha equivale, do ponto de vista metafórico, ao elefante de “algodão, paina e doçura” fabricado para buscar um mundo mais poético e onde o amor reagrupe as formas naturais — se pensarmos na ilha de Ossevaolep, sobre a qual já falamos anteriormente, é possível vislumbrar nela esse tipo de amor — ou ao “coração segundo” “regulado para não sofrer”, da crônica “Coração segundo” (PS, 2003, p. 666). Esse coração, depois de instalado, recompõe o cronista-narrador das dores morais, das dores alheias, das dores do mundo que, ele confessa, sempre o vulneraram, de tal modo que a reação que provoca diante das notícias de jornais — a motivação do sofrimento nos textos drummondianos recorrentemente vem delas, o que confirma nossa tese aqui proposta — é imediata:

Na manhã seguinte, ao ler as notícias que falavam em fome no Paquistão, guerra civil na Irlanda, soldados que se drogam no Vietnã para esquecer o massacre, explosão experimental de bombas de hidrogênio, tensão permanente no canal de Suez, golpes vitoriosos ou malogrados na AméricaLatina, bem, não senti absolutamente nada. O coração funcionava a contento. Fui para o trabalho experimentando sensação inédita de leveza (PS, 2003, p. 666).

Não de forma diferente é o que ocorre no conto “Miguel e seu furto”, de *Contos de aprendiz* (2002). Nesse conto, no momento em que Miguel se vê sozinho, às duas horas da tarde, sem nenhum resguardo, sem comida, sem dinheiro, sem perspectiva, quando está “naquele ponto em que as pessoas nervosas costumam pensar em suicídio” (2003, p.126),

lembrando bem o José da poesia drummondiana, ele passeia os olhos nos jornais estendidos pela calçada e inteira-se das manchetes:

Por meio de vales, o caixa e o contador de uma companhia de aviação deram sumiço a vinte e cinco milhões de cruzeiros da empresa. Decretada a falência de um banco, estando o diretor desaparecido. Três fazendeiros recém-chegados ao Rio foram vítimas, respectivamente, do conto do bilhete premiado, do conto da televisão e do conto da francesa. No Norte, um sacristão carregou com as alfaías e com o dinheiro do templo. Apareceram libras falsas no mercado. Medicamentos falsificados. Generais do exército armênio envolvidos num caso de suborno. O netinho narcotizou a avó para roubá-la e comprar uma bicicleta americana. Desapareceu a estátua de Vênus, do Museu de Curitiba. O piano de cauda foi furtado no último andar do edifício, com auxílio de guindaste. E uma lancha da Polícia Marítima, das mais velozes, o mimo da repartição, estava sumida já havia um ano... só tinham reparado agora. (CA, 2003, p. 126)

É a partir desse momento em que Miguel se depara com as notícias nas manchetes de jornal que tem a originalíssima idéia de furto o mar. O narrador, em terceira pessoa, e suficientemente distante do fato narrado, chama de “modernismo insólito” a ação de Miguel. Sem dúvida, o furto de um bem, que não é alheio, posto que não tem dono, que não é móvel, embora tenha movimento, é um fato insólito, inverossímil e implausível, do ponto de vista jurídico. Mas o que se percebe pelos acontecimentos descritos nas manchetes dos jornais é que tais acontecimentos são mais surreais que o próprio furto de um bem impossível de ser furtado. Parece-nos que, para Drummond, criar contos ou crônicas que tendem para a fantasia e a imaginação não é uma forma de afastar-se dos acontecimentos para ficar à margem deles, mas sim uma forma de mostrar que, muitas vezes, a realidade de tão absurda vai além dos limites da imaginação, como ele mesmo afirma na nota de abertura de *Contos plausíveis*, “(...) a imaginação humana confere seus limites, e conclui que a realidade ainda é maior do que ela” (CP, 1985, p. 8). Nesse sentido, ele declara, em *Passeios na ilha*, as suas divagações sobre as ilhas:

A ilha me satisfaz por ser uma porção curta de terra (falo de ilhas individuais, não me tentam aventuras marajoaras), um resumo prático, substantivo, dos estirões deste vasto mundo, sem os inconvenientes dele, e com a vantagem de ser quase ficção sem deixar de constituir uma realidade (1975, p.04).

Nessa passagem, fica evidente que, por uma relação metafórica, ilha e escritura, especialmente a escritura de textos curtos como o conto, a crônica e a poesia, são dois caminhos que convergem para o mesmo ponto: como a ilha que é uma porção de terra cercada de água num imenso continente ou nesse “vasto mundo”, os contos (já que grande parte destes foram também publicados em jornal) e crônicas de Drummond constituem uma pequena porção de palavras num canto de página do jornal cercado de fatos reais e avassaladores por todos os lados. Ainda sobre o jornal, como espaço que abriga os “nadas de uma existência atulhada de objetos imprescindíveis” que é a crônica, conforme a define em “O frívolo cronista” (BL, 1984, p. 180), Drummond diz, fazendo relação com a ilha: “A informação apurada, correta, a análise de fenômenos sociais, a avaliação crítica (...) não invalidam a presença de um canto de página que tem alguma coisa de ilha visitável, sem acomodações de residência” (Além de considerar a importância do compromisso que o jornal tem com a realidade, afirma a importância da crônica como a ilha visitável sem acomodações de residência que equivale à “fuga relativa” expressa em “Divagações sobre as ilhas” (PI, 1975, p. 03)).

E um exemplo bem peculiar desse “resumo prático, substantivo dos estirões desse vasto mundo”, em que ficção e realidade fundem e se confundem, é a crônica, bem ao sabor de conto, “A cabra e Francisco”, de *Cadeira de balanço* (1984). O fato é uma notícia de jornal: uma cabra, “ignorando os costumes cariocas da noite”, é baleada e atendida no Hospital Miguel Couto. Os espaços dessa crônica, ambientada no Rio de Janeiro, são bem reais. Mas a ficção invade a crônica à medida que a cabra estabelece um diálogo com o porteiro do hospital que não por acaso se chama Francisco e este lhe faz uma cirurgia de emergência para retirar-lhe uma bala calibre 22. Toda a crônica é conduzida de modo a despertar no leitor a dúvida sobre se é verdade ou ficção, já que, inicialmente, o porteiro imagina estar apenas sonhando com a visita da cabra e o leitor também comunga com essa versão, mas, em um momento, ele desperta e percebe que a cabra realmente está falando com ele e o leitor acredita nisso, porque há uma forte carga de verossimilhança na narração. Nesse caso, o insólito está tão bem acomodado ao real que se torna plausível uma cabra falar; ser atendida num hospital de gente, em vez de ser num hospital veterinário; ainda dar

explicações de fundo religioso e mostrar-se familiar com o mundo literário, quando Francisco, espantado, percebe que o animal está falando:

— Que negócio é esse: cabra falando?! Nunca vi coisa igual na minha vida. E logo comigo, meu pai do céu!

A cabra descerrou um olho sonolento, e por cima das barbas parecia esboçar um sorriso:

— Pois você não se chama Francisco, não tem o nome do santo que mais gostava de animais neste mundo? Que tem isso, trocar umas palavrinhas com você? Olhe, amanhã vou pedir ao Ariano Suassuna que escreva um auto de cabra, em que você vai para o céu, ouviu? (CB, 1984, p. 97).

E o Drummond, aparentemente entediado com os acontecimentos, ainda vai mais longe. Em *Passeios na ilha*, ele diz:

Não vejo inconveniente na entrada sub-reptícia de jornais. Servem para embrulho, e nas costas do noticiário político ou esportivo há sempre um anúncio de filme em reprise, invocativo, ou qualquer vaga menção a algum vago evento que, por obscuro mecanismo, desperte em nós fundas e gratas emoções retrospectivas. (PI, 1975, p. 05)

O desprezo pelas notícias ou pelo que, comumente, é considerado mais importante num jornal em favor do insignificante — o anúncio de um filme em reprise ou algo que desperte “gratas emoções retrospectivas” — confirma que as notícias levam ao enjôo e descartá-las em favor de amenidades equivale ao que Vagner Camilo chama de “retirada estratégica” (2001, p. 36) para uma ilha em que “não seja obrigatório salvar o mundo” (PI, 1975, p.6).

Esses jornais, de que fala o Drummond de *Claro enigma*, de *Contos de aprendiz* e de *Passeios na ilha*, retratam, dentre outras notícias “tremendas”, os acontecimentos do período de pós-guerra, acontecimentos estes que pouco diferem dos da fase da guerra por isso eles têm a mesma conotação dos jornais que aparecem, por exemplo, no poema “Madrigal lúgubre”, de *Sentimento do mundo* (2002, p. 69). Nesse poema, o sujeito lírico clama para a princesa da “extrema precisão” de morar na “casa feita de cadáveres”, onde ela vive porque, “cá fora”, há ruas varridas de pânico e “jornal sujo embrulhando fatos, homens e comida guardada”. Ora, a casa da princesa e a ilha se equivalem: são o lugar de

não ver, de não ler as más notícias, de não sentir o mundo. E se *Sentimento do mundo* é uma obra participante, porque seriam a epígrafe de *Claro enigma*, as divagações sobre a ilha em *Passeios na ilha* e os vôos rasantes da imaginação em *Contos de aprendiz alienantes*? A verdade é que todas elas são expressões de resistência para com a realidade opressiva e hostil que vivencia, presencia e deseja mudar. Empunhar um grito de protesto (ainda que apenas proferindo palavras poéticas) ou fugir para ilhas, para casa de cadáveres ou para a imaginação fantasiosa são, também, modos diferentes de cantar o tempo, os homens e a vida presente, pois são formas de negação de tudo que é “inútil e atravancador”; de reação à hostilidade e opressão do mundo e, por que não, formas de protestar contra toda a mesquinhez da coisa possuída, taxada, trafegada, beneficiada, herdada, conspurcada; do progresso que tanta coisa dá e não deixa nada para pedir ou desejar. E é ainda uma forma de mostrar aos homens que estão perdendo a essência do humano algumas possibilidades de tornar o mundo diferente. Nesse sentido, Adorno, ao refletir sobre a relação entre lírica e sociedade<sup>21</sup>, diz que “a lírica quando desvincilhada da objetividade é também social. Implica o protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio, opressivo” (1983, p. 195).

E a consciência de um mundo enfastiado, mal feito, carente de reforma, na obra drummondiana, não passa despercebida à crítica, muito embora ela centre o foco sobre esse aspecto na poesia. Sérgio Buarque (in BRAYNER, 1978) diz, a propósito da epígrafe de *Claro enigma* que, apesar de contradizer o aparente desapego ao acontecimento, CDA é o poeta do tempo presente, da vida presente, dos homens presentes.

No que diz respeito à fixação de Drummond pela ilha, um dos pontos mais importantes é o que se liga à face do “homem das letras”. As outras duas faces, conforme já expusemos, estão diretamente vinculadas a esta. É o escritor Drummond que penetra surdamente no reino das palavras e as retira de suas faces neutras para delas fazer verso, fazer prosa, para subverter a ordem natural das coisas por meio da invenção e dar a elas nova roupagem. Assim, diz, na crônica “Ilha de Minas, no vôo das palavras”, de *Boca de luar*, “As ilhas subvertem a razão natural, interrompendo a continuidade do mundo” (1984, p. 48). Como as ilhas, também a escrita tem esse poder subversivo de interromper a

---

<sup>21</sup> Muito embora a reflexão de Adorno esteja centrada na lírica, entendemos ser aplicável à prosa de ficção uma vez que a essência da produção literária de Drummond é sempre lírica.

continuidade do mundo; de dar a ele um sentido outro ou de reinventá-lo conforme “o capricho, a ilusão ou a miopia” do seu criador. Como as ilhas que são “o refúgio último da liberdade”, também a escrita é um espaço em que a imaginação goza da liberdade de alçar vôos pelas palavras, como nessa crônica em que a temática volta-se para as ilhas de Minas. Nessa crônica não interessa o que as ilhas de Minas são, onde se localizam, se existem de fato, o que o cronista faz é um “vôo” pelo que o nome delas sugere e declara “estou é vivendo a magia dos nomes das ilhas”. Gilberto Mendonça Teles, em comentário à crônica intitulada “Nome”, de *Caminhos de João Brandão*, diz que as primeiras preocupações de Drummond são com a expressão, depois com a palavra e depois chega ao nome, à pura essência, ao além-da-coisa e acrescenta que o nome “se inscreve como um dos problemas fundamentais da criação poética de Drummond”(SPV, 1987, p. 72). E é motivado pelos nomes que o cronista empreende o seu vôo pelas ilhas de Minas. Inicialmente aterrissa, na *ilha da Merenda* que “é uma pausa” só para merendar, não para morar; depois na *ilha dos Bugres* que, no “faz-de-conta”, comporta índios resistentes “à cobiça dos invasores”; e na *ilha da Preguiça*, destinada exclusivamente à preguiça e aos preguiçosos, uma ilha que é toda “ócio, *calme et volupté*” e que serve também para espreguiçar da sociedade; também na ilha da cabeça do M que é a inicial do “santo nome de Minas” e, além de outras tantas, na ilha Lucrécia, “tão bórgia!”, que comporta os mais diversos figurantes dedicados às aventuras “em torno dessa dama egrégia”.

Mas a ilha tomada como um espaço metafórico da escrita não comporta apenas amenidades, ela não elide a realidade, conforme exaustivamente já dissemos, pelo contrário, mostra-a cruelmente em suas misérias sociais, como ocorre em “Treze na ilha”, crônica também de *Boca do luar*. Nessa crônica, a narrativa se inicia com uma reflexão sobre o mito de que toda ilha guarda um tesouro — ouro e pedras preciosas enterradas embaixo delas — o que as tornam “encantadas”. Logo após, duas ilhas são apresentadas: a do Raimundo, em que “os pescadores sabem de ciência certa que dorme inexplorada riqueza” em seu subsolo (1984, p. 71), mas não sabem “localizar o ponto, e o Raimundo ainda não apurou”; é apresentada também a ilha de Cambambi, que “pelo que conta uma repórter que por lá andou (mais uma vez os fatos são dados a conhecer para o cronista por intermédio do jornal), a riqueza parece resumir-se nos dez filhos de uma mulher (...), “em véspera de produzir o décimo primeiro”. É uma família que só tem o de comer quando a

pesca ou os pescadores garantem e o de beber — a água — tem a potabilidade duvidosa, pois que já matou seis filhos de dona Arlete. Ironicamente, o cronista diz: “Dez resistem até hoje. O Brasil espera que continuem”. Além de dona Arlete e seus dez filhos, há também um irmão e uma sobrinha da senhora, o que completa os “treze na ilha” (título da crônica). Todos são nutridos unicamente de peixe. Tainha ou cocoroca são as alternativas que eles têm. O tom de denúncia e de revolta com a situação desses treze miseráveis na ilha é evidente. Ao dizer que, para eles, a alternativa é ou tainha ou cocoroca, há uma evidente denúncia da falta de alternativa de vida para homens que, se sequer escolhem o que comem, quanto mais onde morar, o que vestir, para qual time torcer, em que partido votar: “Esquerda ou direita, independência ou morte, Vasco ou Flamengo, são opções que não ocorrem a Arlete e à sua tribo” (1984, p. 72).

E a narrativa segue, entre terna e irônica, entre divertida e melancólica, até que, em seu ponto mais alto, é anunciado que a família de Cambambi terá de deixar a ilha que será aterrada para a construção do terminal de carga do Aeroporto Internacional. E o cronista questiona indignado: “Arlete para onde vai? E seus filhos e seus parentes e seus porcos e seus cachorros? Não tem lugar no continente” (1984, p. 72). A solução, pelo menos no nível do texto, é vislumbrada pelo cronista (e de uma forma bastante terna e fraterna): “Tem a ilha do Raimundo, que é boa pessoa, sossegado”. E mais, ele sugere que essa ilha tem tesouro enterrado. Daí, os bichos e as crianças e os parentes de Arlete podem escavar, fossar, pesquisar e, de repente, “topar com o cofre de ouro e diamante” e assim o décimo primeiro, (o filho de Arlete que está por nascer), talvez possa ser um bebê rico, nascido em berço esplêndido.

A constatação final sobre a ilha é desoladora — principalmente para quem a considera “o refúgio último da liberdade, que em toda parte se busca destruir” (PI, 1975, p. 7): “As ilhas acabam. Ficam as pessoas, os animais, a miséria acostumada a ser mísera, desde que haja debaixo da terra o tesouro esperando.” (1984, p.73). Essa imagem final do tesouro esperando embaixo da terra, nessa crônica lembra a imagem da flor que fura o “asfalto, o tédio, o nojo e o ódio”, no poema “A flor e a náusea”, de *Rosa do povo* (PP, 2002, p.97). Em meio à miséria, à náusea, ao desespero, à falta de saída, há a esperança e o encantamento, há flor no asfalto e tesouro na ilhas. O anúncio da flor e o prenúncio do tesouro seriam um canto que se oferta ao povo? Entendemos que sim e quem o oferece é o

Drummond, homem das letras, que, sem cair no sociologismo grosseiro, coloca o seu projeto estético em consonância com seu projeto político-ideológico, ao construir os textos em prosa ou em versos.

A conclusão final de que as ilhas acabam é uma irônica inversão do ambíguo verso “Ilhas perdem os homens”, de “Mundo grande” (SM, 1990, p.76). Assim como ilhas perdem os homens, homens perdem ilhas para o progresso que chega, aterra a ilha, enterra o encanto, a possibilidade do tesouro e substitui o destino de treze, vinte, milhares de miseráveis com seus cachorros, porcos, galinhas por um terminal de carga de aeroporto — internacional, é bom que se diga.

Nesse sentido, pode-se dizer que “Treze na ilha” é um texto significativo porque ele nega, de certa forma, algumas afirmações em “Divagações sobre a ilha” (PI, 1975), e acende a dialética entre o Drummond participante e o Drummond entediado dos acontecimentos, muito embora seja um texto distante — *Boca de luar* é de 1984 — da fase mais efervescente da polêmica entre esses dois lados da produção drummondiana já que ela está mais presente no Drummond da década de 50, de *Claro enigma*, *Passeios na ilha* e *Contos de aprendiz*. “Treze na ilha” é uma crônica em que não há nem fuga do real, nem “evasionismo” como o quer Vagner Camilo que define tal evasão como uma forma de escapar dos constrangimentos impostos pela sociedade para “se alçar à gratuidade e espontaneidade dos gestos naturais” (2001, p. 94), há sim uma amostra de que a ilha comporta também problemas sociais graves e, quando “traçada a lápis”, ela pode ser instrumento — aí sim concordamos com Vagner Camilo — “de correção da realidade presente por meio da compensação imaginária” (2001, p.94). É o mesmo que ocorre com o conto “Beira rio”, de *Contos de aprendiz*, sobre o qual já falamos.

E voltando ao termo de Santiago (1976), se o Drummond de “Infância”, de *Alguma poesia*, transporta a sua história pessoal para a ilha-leitura, ao comparar a sua história com as aventuras de Robinson Crusoe, o Drummond da maturidade transporta-se para a ilha-escritura onde se debate entre o tédio pelos acontecimentos e o acolhimento deles nesse espaço e, por consciente que é de seu papel social de artista, sabe que se desvencilhar, em alguma medida, da realidade objetiva é também uma forma de protestar contra a hostilidade e a opressão que ela apresenta.



Dessa forma, é que Drummond, ao criar seus contos, seja os de *Contos de aprendiz* ou os de *Contos plausíveis*, associa aos seus instrumentos expressivos e estilísticos, à sua empreitada pelo terreno do insólito, uma profunda consciência de seu tempo, do tempo, da vida e dos homens presentes e um percurso pelos seus contos — e o mesmo ocorre com a poesia — mostra que o escritor que testemunhou e cantou a guerra, o pós-guerra, várias revoluções — *Contos plausíveis* é um exemplo de obra publicada, no início da abertura do regime militar — tem para si, com muita clareza, a lição de um seu contemporâneo na América Latina, Julio Cortázar: “escrever para uma revolução, escrever dentro de uma revolução, escrever revolucionariamente não significa escrever necessariamente sobre a própria revolução” (1999, p.360). Assim, pode-se dizer que até mesmo quando propõe uma fuga para ilha, quando aparenta substituir o espírito de crítico, de engajado pelo de visionário, Drummond escreve revolucionariamente. Ao lermos, por exemplo, em *Contos plausíveis*, a história de um menino que tiraniza os colegas, como no conto “Governar” ou do rei que quer fazer a Opinião Pública ter opinião, como em “Opinião em palácio”, Drummond não centra seus escritos num acontecimento inscrito na História do Brasil como a Revolução de 64, mas, sem dúvida, escreve “revolucionariamente” “dentro de uma revolução” e, ao que sugere a alegoria de ambos, criticando uma revolução.

Contaram que o senhor vendeu um quadro nos Estados Unidos por cinco mil contos... diz a Portinari o morador de Brodósqui.

— Não. Foi só por dois mil e quinhentos.

A verdade é inacreditável, explica-me o pintor.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

## CAPÍTULO II

### 2. DRUMMOND E A VERDADE REINVENTADA

"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 urdidados/ o jogo e a confissão/ que nem distingo eu mesmo/ o vivido e o inventado./ Tudo vivido? Nada./ Nada vivido? Tudo." (ANDRADE, 1992, p. 267). Esse trecho do "Poema-orelha", texto que introduz a obra *A vida passada a limpo*, é exemplar de como se caracteriza a produção em prosa de Carlos Drummond de Andrade e pertinente ao nosso propósito de analisar alguns aspectos instigantes da contística do referido escritor.

Conforme já foi visto no capítulo anterior, os contos drummondianos apresentam uma violação da narrativa como mera representação do real e um desvendamento dos bastidores de sua produção. Além disso, outros indícios na perigrafia de suas obras, como títulos, notas de abertura, colocam-no bastante afinado com a proposta da tradição literária moderna de fazer arte e meditar acerca desse fazer, revelando uma consciência autocrítica que, em Drummond, vai se mostrar significativa para a leitura de sua prosa de ficção.

Um dos primeiros aspectos a se ressaltar, nesse trecho do poema citado, diz respeito ao caráter de auto-reflexão do poema que, confirma na poesia, uma marca recorrente dos contos. Neles, Drummond mostra uma aguda consciência da linguagem como manifestação estética e, embora não tenha sido "oficialmente" crítico, criva o seu próprio fazer literário por uma alta dosagem de crítica.

O autor diz ainda, nesse trecho, que aquilo que revela e o que deixa oculto "em vítreos alçapões" são notícias humanas, simples estar-no-mundo. Outro aspecto, não menos instigante na prosa drummondiana, diz respeito a essas tais "notícias humanas" que, transformadas em enredo, dão forma aos contos e crônicas. Se, por um lado, vemos contos que denunciam um contista "preso aos acontecimentos", às notícias humanas, "à vida presente, aos homens presentes"; por outro, vemos um contista que apresenta alçapões menos "vítreos" e propõe, o que ele próprio chama no conto "Miguel e seu furto" de *Contos de aprendiz*, um "modernismo insólito". É o caso do homem que furta o mar ("Miguel e seu furto" - CA); do bem respeitado gerente de banco que come o dedo de senhoras, "não de

senhoritas" ("O gerente" - CA); da mulher que troca de cabeça a cada manhã ("A mulher variável - CP). Enfim, em vários contos, ocorre o que poderíamos chamar de "não-notícias", parafraseando o próprio Drummond, ou de contos, à primeira vista<sup>22</sup>, não-plausíveis, insólitos, inverossímeis.

Mas, voltando ao trecho do "Poema-orelha", vemos, também, que Drummond, brincando com as palavras e com o sentido delas, refere-se a "brinco de palavras" que, por ambígua que é a expressão, sugere, ao mesmo tempo, a mestria com que manipula as palavras, tomando-se o sentido de "brinco" como coisa bem feita, bem cuidada, bem organizada e também a ironia, o chiste, o escárnio que se apresentam em suas produções, se entendermos o sentido de brinco como brincadeira, jogo. De igual forma, os contos drummondianos apresentam forte carga irônica e, sobretudo, auto-irônica.

Aspecto mais importante, porém, nessa perspectiva da consciência estética, diz respeito ao questionamento que CDA faz do real e do inventado; do plausível e do não-plausível; da verdade e da mentira; do verossímil e do inverossímil. E é exatamente isso que o trecho citado enuncia: "um não estar-estando,/ mas de tal jeito urdidos/ o jogo e a confissão/ que nem distingo eu mesmo/ o vivido e o inventado./ Tudo vivido? Nada./ Nada vivido? Tudo." O questionamento sobre o vivido e o inventado é tratado de forma muito singular na prosa de ficção drummondiana. Ele é, ao mesmo tempo, uma preocupação comum a todas as épocas literárias, (já Platão e Aristóteles fizeram isso na Antiguidade Clássica), mas passa a fazer parte da consciência moderna à medida que os artistas em geral começam a mostrar em suas produções artísticas que a arte é criação, é construção, é ficção, é invenção humana. Nos contos drummondianos, essa consciência vai aparecer na forma de um questionamento da verdade, da realidade epidérmica e numa recusa da mimese como representação do real puro e simples. Mas a sua recusa do real, não se dá de uma forma drástica, a ponto de se configurar uma adesão extremada ao surrealismo ou à literatura fantástica, por exemplo. Ela vai ocorrer dentro da proposta de "plausibilidade", já contida no título de uma de suas obras de conto, que é criada no interior da própria ficção. Isso

---

<sup>22</sup> Dizemos "à primeira vista" porque, posteriormente, discutiremos a idéia de verossimilhança e de plausíveis ou não-plausível nos contos de Drummond.

ocorre, em parte, porque, em Drummond, o afinamento entre contista, cronista e poeta é tal que o trânsito de um gênero a outro é feito com muita sutileza.

Em entrevista à época da publicação de *Contos plausíveis*, Drummond diz que as histórias da obra "não têm base na realidade, quase todas as histórias são surrealistas" e justifica o porquê de não se basear na realidade para escrevê-las: "A gente abre um jornal e vê terremotos, seqüestros, tragédias. Torna-se, então, necessário procurar a história de um gatinho que apareceu criado por uma cadela, para mostrar que o mundo não é só horror e uma plantinha pode se transformar em uma florzinha amarela"<sup>23</sup>. A idéia de fugir para uma supra-realidade ocorre, com certa freqüência, na prosa de ficção drummondiana. Seja para mostrar que é possível, pelo menos na ficção, construir uma realidade menos agressiva aos nossos olhos, seja para aderir à recusa, comum às artes modernas, de reduplicar o real, o fato é que Drummond, sobretudo na prosa de ficção, alcança o propósito de subverter o real, de reinventar uma verdade própria para o universo da criação literária. Isso não significa dizer que ele tenha aberto mão do seu objetivo de estar preso à vida e de cantar o homem presente e a vida presente. O que ocorre nos contos drummondianos não é uma fuga para ilhas e serafins, conforme já dissemos. Tampouco, é uma adesão à estética do surrealismo, à parte a declaração citada da entrevista, de que "quase todas as histórias são surrealistas". O que ele faz é, na verdade, cantar ou contar o homem presente, a vida presente, os acontecimentos, por meio da inversão, da subversão, da reversão, usando os recursos da ironia, da alegoria, da poesia, da metáfora, das formas simples, da reflexão filosófica, do insólito, do fantástico, do absurdo, do maravilhoso, da parábola, da fábula e, por que não, do próprio surrealismo.

### **2.1. A incapacidade de ser verdadeiro**

Com aguda consciência estética, Drummond desenvolve, principalmente nos contos de *Contos plausíveis* (o próprio título é sugestivo nesse sentido), uma espécie de tese, muito

---

<sup>23</sup> Entrevista encontrada em um jornal, sem nome e sem referência, na pasta *Entrevistas* (s/n) do Arquivo-museu da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

particular, sobre a verdade da criação artística. Obviamente, que, para falar em verdade da criação, há que se falar em verossimilhança, mas, o que faz Drummond difere da abordagem dos teóricos, justamente porque ele o faz dentro da própria criação e assim amplia suas possibilidades de abordagem, bem como permite que o leitor retire da sua invenção narrativa uma concepção que, sem dúvida, mostra-se em consonância com os teóricos modernos. Em seu primeiro conto "O gerente", publicado em edição autônoma, em 1945, e depois incorporado a *Contos de aprendiz*, há a seguinte epígrafe de São João, XVIII, 38 "Perguntou-lhe Pilatos a Jesus: Que é a verdade?" (CA, 2002, p. 93). O enredo desse conto diz respeito à personagem Samuel, um respeitado gerente de banco, "que comia dedos de senhoras; não de senhoritas" e negava com absoluta veemência essa sua extravagância, apesar de todas as evidências indicarem-no como culpado. Em contraponto à carga de ironia que se faz presente no conto, está o tom solene e indagativo da epígrafe bíblica. Diferentemente de Machado de Assis, no romance *Dom Casmurro*, que usa como estratégia narrativa o narrador em 1ª pessoa - Bentinho - para mostrar a verdade — a de que este teria sido traído por Capitu — sob esse único enfoque (embora de forma ambígua e questionável), Drummond, nesse conto, apresenta um questionamento da verdade justamente pelo fato de que ela aparece sob vários ângulos: o de Samuel, que, contrariando todas as evidências, afirma a sua inocência e, com tanta força, que até o leitor duvida dos fatos; o do delegado, que cumpre a sua missão de investigador à caça do antropófago; o do chefe de Samuel, que, para preservar "a imagem da instituição bancária", opta pela verdade mais conveniente; e o das "senhoras", que, mesmo sendo as vítimas, gostam da mutilação e por isso ocultam os fatos para proteger Samuel. Nesse caso, o enredo nos conduziria a uma pergunta mais simplificada: de quem é a verdade? Mas a questão não é apenas essa. O que se indaga via epígrafe é: que é a verdade? Não nos cabe ainda uma resposta para essa pergunta de sentido mais profundo, mas, se considerarmos que ela está contida exatamente no primeiro texto em que Drummond se envereda pela prosa de ficção, podemos afirmar que se trata de um questionamento da verdade ficcional.

É, no entanto, em *Contos plausíveis*, segunda obra de contos, que Drummond trata de forma mais evidente esse questionamento da verdade da ficção. Nessa obra, aparece, insolitamente, um único texto escrito em verso, cujo título é "A verdade dividida"<sup>24</sup>.

A porta da verdade estava aberta  
mas só deixava passar  
meia pessoa de cada vez.

Assim não era possível atingir toda a verdade,  
Porque a meia pessoa que entrava  
Só conseguia o perfil da meia verdade.  
E sua segunda metade  
voltava igualmente com meio perfil.  
E os meios perfis não coincidiam.

Arrebentaram a porta. Derrubaram a porta.  
Chegaram ao lugar luminoso  
onde a verdade esplendia seus fogos.  
Era dividida em metades  
diferentes uma da outra.

Chegou-se a discutir qual a metade mais bela.  
Nenhuma das duas era totalmente bela.  
E era preciso optar. Cada um optou  
conforme seu capricho, sua ilusão, sua miopia. (CP, 1991, p.42).

Esse texto, de caráter evidentemente reflexivo e filosófico, rico em metáforas e imagens poéticas, estabelece um diálogo com o mito platônico sobre o amor, exposto por Aristófanes, em *O banquete* (1959, p.41). Diz o mito que, outrora, havia na natureza humana não apenas duas espécies - o macho e a fêmea - mas três. Chamavam-se Andróginos. Estes, fortes, ágeis e corajosos, empreenderam uma escalada aos céus para guerrear com os deuses. Receberam de Júpiter o castigo de terem seus corpos divididos em dois para que ficassem enfraquecidos. Consumada a separação, cada metade passou a buscar insistentemente a sua outra metade:

---

<sup>24</sup> Esse mesmo poema é posteriormente republicado na obra *Corpo* (1984), com o título "Verdade" e com pequena modificação, para melhor, diga-se, no penúltimo verso [em lugar de "E era preciso optar" ficou "E carecia optar"].

Quando depois se encontravam, atiravam-se nos braços uma da outra, enlaçavam-se tão fortemente que, pelo desejo de se fundirem, se deixavam morrer de fome, inertes, sem desejo de nada empreender cada uma em separado. (1959, p.41).

Substituindo amor por verdade, Drummond constrói o seu texto, de certa forma, fazendo uma releitura de Platão (filósofo, vale dizer, que também teoriza sobre poesia e verdade) à luz dos seus propósitos de questionar a verdade. A idéia exposta pelo *gauche* é a de que a verdade é dividida em meios perfis e as pessoas que passam por sua "porta" são igualmente meias pessoas. A busca da verdade completa, absoluta é insistente ("Arrebentaram a porta. Derrubaram a porta") como insistente é a busca dos seres andróginos por suas outras metades.

Drummond retoma o mito platônico para, em suma, dizer que, ainda que se chegue ao lugar luminoso, não há verdade absoluta. E é necessário optar, conforme o capricho, a ilusão e a miopia de cada um. Embora esse texto tenha um caráter mais filosófico que auto-reflexivo, não é gratuito o fato de ele estar numa obra intitulada *Contos plausíveis*, recheada de pequenos contos com conteúdos altamente voltados para o questionamento do real e com evidente caráter alegórico. Em se tratando da verdade da ficção, é necessário, sim, que cada um opte conforme seu capricho, sua ilusão e sua miopia. Tal idéia condiz com a de Luiz Costa Lima, em *Vida e mimesis*: "A ficção não representa a verdade, mas tem por ponto de partida o que criadores e receptores têm por verdade" (1995, p. 306). Isso significa dizer que, embora um texto ficcional não tenha o compromisso de reproduzir o real exatamente como ele é, conforme, de maneira equivocada, traduziu-se a idéia da *mimesis* aristotélica por *imitatio*, o real ou o verdadeiro será instaurado num objeto artístico conforme o referencial de verdade que tem quem cria e quem recebe o objeto artístico. No que se refere ao criador, reflete exato o que, em outros termos, diz Mario Quintana, no célebre texto "Carta": "O Profeta diz a todos: 'Eu vos trago a Verdade', enquanto o poeta, mais humildemente, limita-se a dizer a cada um: 'eu te trago a minha verdade'" (2006, p. 343). Paul Ricoeur (1995) diz, nesse sentido, que quando a arte da ficção, motivada pelo rompimento do equilíbrio precário entre a intenção de fidelidade à realidade e a consciência do artifício, descobre-se como a arte da ilusão, "a consciência do artifício irá minar por



dentro a motivação realista, até se voltar contra ela e destruí-la" (p.25). Isso aconteceu mais precisamente com o romance, mas podemos estender o fenômeno também para o conto.

Drummond, com a consciência crítica que lhe é peculiar, como peculiar é também aos artistas modernos de modo geral, faz uma reflexão sobre a mímese numa aparentemente desprezível crônica intitulada “Barata”, da obra *De notícias e não-notícias faz-se a crônica*. Ao discutir a arte de representar, Drummond deixa claro que, por mais fidedigno e realista que seja o objeto artístico, por mais “documentarista” que seja o criador, ainda assim a arte produzida é uma representação. É assim que comenta uma barata criada por Debret: “Barata ao vivo é nojenta, chinele-se a bicha. Barata pintada é arte” (PS, 2003, p. 669). E ainda continua a sua reflexão num evidente tom de quem, ao teorizar sobre a representação na pintura e num pintor específico, está a teorizar sobre a representação na literatura e em si próprio. Num diálogo imaginário de Debret com a barata, o pintor diz:

— Agora vou te dar vida longa, maior que a minha, vou te representar. Representar é ser outra vez, e mais. Tudo quanto posso fazer por mim, e por nós, é fazer-te e fazer-me. Representando-me, e aos objetos e cenas que assisto (coroação, feira, inseto), asseguro a tudo a mais-valia de uma vida suplementar, que se chama vida das figuras, das aparências, que são mais do que as essências, pois estas se evolvem e aquelas persistem. (PS, 2003, p. 670).

E, ao final da crônica, o cronista mostra o efeito que causa a barata, “criação verista de Debret”, reproduzida numa capa de convite para uma exposição de inéditos do artista:

(...) Sei que a representação é completa e fiel, tão fiel, tão vera, que a representação da representação, no convite, fez uma senhorita jogar fora papel e envelope, e correr para lavar as mãos:  
 — Ui, que horror! Uma baratona.  
 — Calma, ela é pintada.  
 — E daí? Parece mais real que uma verdadeira!  
 O maior elogio a Debret, que já ouvi (PS, 2003, p. 670).

Fica aí a idéia de que a arte, por mais próxima da verdade que possa parecer, ainda é uma criação, é uma transfiguração, é uma construção humana, é mímese, enfim, e, como

tal, possui a “mais-valia de uma vida suplementar”. E, por não se evoluir no tempo e no espaço, constitui um objeto artístico.

Na mesma obra, numa outra crônica (publicada como tal, mas com fortes características de conto) chamada "Coração segundo", Drummond, questiona a verdade da ficção. Só que, desta vez, não mais refletindo sobre a arte excessivamente realista, mas fazendo apologia à desobediência às leis de semelhança e de verossimilhança. Nesse texto, há um narrador em primeira pessoa que conta sobre a troca de seu coração primeiro por um "de acrílico, fórmica e isopor" e se apresenta como um modelador de bonecos:

Meus bonecos não têm arte. Representam o que eu quero. Fiz um Einstein que acharam parecido com Lampião. Para mim, era Einstein. Os garotos riam, tentando adivinhar que tipos eu interpretara. Carlito! Não era. Às vezes, não sei por que, admitia fosse Carlito. Nunca dei importância a leis de semelhança e de verossimilhança, que sufocam toda espécie de criação. (PS, 2003, p. 666).

Fica aí evidente, pela voz de uma suspeita personagem - veja-se a ambigüidade do tom exclamativo em "Carlito!" (sugerindo tanto a personagem de Chaplin, quanto o diminutivo de Carlos, modo como Drummond era chamado na intimidade) — o descompromisso do autor com o real, com o verossímil, com a verdade, enfim. Ele próprio usa termos como "representam", "tipos que eu interpretara", confirmando a idéia de que, ao criar, ele apresenta o seu meio perfil de verdade e o seu meio perfil é diferente do que têm os garotos que riem do modelador de bonecos (leia-se modelador de palavras).

É significativo quando o narrador diz nunca ter dado nenhuma importância a "leis de semelhança e de verossimilhança, que sufocam toda espécie de criação", pois é exato o que faz Drummond em seus contos. E é, por esse descompromisso com as leis de semelhança e de verossimilhança, que se instaura, em sua prosa de ficção, o que se pode chamar "modernismo insólito". Mas o que há de insólito na ficção dos contos de Drummond não se encaminha pelas vias do gênero fantástico, estranho ou maravilhoso, no sentido todoroviano. O que há de insólito, de fantástico justifica-se, dentre outras razões, por se tratar da mão do lírico que escreve prosa. E essa mão de lírico a serviço da prosa atende bem à proposta moderna e modernista da arte literária. Octavio Paz, nesse sentido, diz que "o modernismo abre a via da interpenetração entre prosa e verso" (1996, p. 34).

E é no conto "A incapacidade de ser verdadeiro", de *Contos plausíveis*, título que tomamos de empréstimo para nomear este subcapítulo, que fica bem claro, além de um aprofundamento sobre essa questão do descompromisso com as leis de semelhança e de verossimilhança, a interpenetração prosa-poesia. Nesse conto, há a personagem Paulo, um claro disfarce do *gauche* drummondiano, que tem fama de mentiroso porque percebe o mundo sob uma ótica mais lírica: ele vê dragões-da-independência cuspidos fogo, pedaço de lua no pátio da escola, borboletas formando um tapete voador para transportá-lo ao sétimo céu. A mãe não só não acredita nessas coisas que o menino diz ver, como o castiga pelo que ela chama mentira, até que, cansada de reprimendas vãs pelas invenções do filho, leva-o ao médico e este, após exame, diagnostica que o menino é um caso de poesia. O diagnóstico do médico, além de contrariar as leis da lógica, é irônico. Seria esperado da mãe do menino que lhe compreendesse o olhar lírico para o mundo, mas o mais plausível para a atitude do médico, por uma imposição própria da profissão, seria um posicionamento condizente com a verdade científica nesse diagnóstico. E não o é. Essa ironia no conto é significativa. De certa forma, ela afirma, pela negação, que a incapacidade de ser verdadeiro não é só do menino. É também do poeta — já que o menino é um caso de poesia e quem faz poesia é o poeta — e do próprio médico. Pelos estereótipos da ótica burguesa, não terá sido o médico também mentiroso? Curiosamente, o médico, após o exame, diz: "— Não há nada a fazer, dona Coló. Este menino é mesmo um caso de poesia." O "não há nada a fazer" equivale à idéia de que, para as mentiras da poesia, não há solução.

De forma recorrente, os contos de Drummond, e não de forma diferente os poemas e crônicas, apresentam personagens que são o que poderíamos chamar de disfarces *gauches* (assunto que abordaremos mais adiante). Nesse texto, a personagem Paulo é um claro disfarce do *gauche* drummondiano, com a diferença de que, em vez de um anjo torto, é um médico que o denuncia. A incompreensão da família, o olhar lírico para o mundo, o descompromisso com a verdade são evidências de que o menino é um *alter ego* do próprio poeta. E, visto dessa forma, esse conto leva a importantes indagações no campo da criação artística e da criação literária drummondiana, em específico: Qual é o compromisso da poesia ou da criação artística com a verdade? Que é a verdade? Que é a mentira? Ser poeta é ser incapaz de ser verdadeiro? Aos olhos de quem tem fama de mentiroso equivale a ser um caso de poesia?

Antes, porém, de discutirmos tais indagações, vale aludir a outro conto em que Drummond expõe também o problema da verdade; questiona o compromisso da escrita com o real e afirma a incapacidade de se ser verdadeiro como escritor, no sentido de a arte reproduzir o real exato como o fizeram os realistas. Trata-se do conto — o próprio título é sugestivo — "A imagem no espelho" (CP, 1991, p.18). A história gira em torno de uma personagem que, aos 20 anos, resolve escrever suas memórias, justificando que, se escrevê-las aos 70, vai esquecer muita coisa e mentir demais. Lembremos aqui a idéia de utilidade da mentira por palavras, exposta por Sócrates, no livro II d' *A República*, de Platão (2002). Para ele, a mentira se torna útil, quando, na composição das fábulas, por não se saber onde está a verdade relativamente ao passado, a mentira acomoda-se à verdade. A personagem do referido conto, por via de um Drummond bastante consciente, parece, sorrateiramente, esquivar-se da possibilidade de acomodar as "suas verdades" no colo da mentira. Opta, então, de acordo com a idéia platônica, pela inutilidade da mentira. E justamente para não precisar recompor o passado, escreve as suas memórias aos 20 e não aos 70 anos. Assim, a personagem, projetando um vir-a-ser mais autêntico, esforça-se para viver de forma que seja fiel ao contado, mas os fatos o traem e contradizem o escrito. Pensa em retificar as memórias, mas isso seria falsificação do que pretendia que fosse sua vida, até que, em paz com a consciência, ignora a versão do real, "oposta ao real prefigurado", e seu livro é adotado nos colégios, e todos reconhecem "que aquele era o único livro de memórias totalmente verdadeiro". Conclusão: "os espelhos não mentem". À parte a ironia do desfecho, vale um exame da metáfora do espelho.

O espelho equivale, no conto, ao livro de memórias escrito aos vinte anos e a este compete "refletir" fielmente os acontecimentos - futuros, vale dizer - da vida da personagem-escritor. Contrariando, mais uma vez, as leis da lógica — já que o plausível é que as memórias sejam escritas após serem vividas —, a personagem usa a justificativa de escrevê-las aos vinte anos justamente para se manter fiel à verdade dos fatos: "— Se eu deixar para escrever minhas memórias quando tiver 70 anos, vou esquecer muita coisa e mentir demais. Redigindo-as logo de saída, serão mais fiéis e terão a graça das coisas verdes." (CP, 1991, p.18). Quando o narrador diz, portanto, (ainda que de forma irônica) que "os espelhos não mentem", na verdade, quer dizer que, embora a vida tenha traído as memórias, isso não configura propriamente uma mentira, vez que houve uma fidelidade ao

real prefigurado e uma verdade transfigurada se estabeleceu no interior do livro. Por isso, ele foi adotado nos colégios (nessa colocação irônica, há uma crítica velada às instituições de ensino, pois, ao que parece, só se pode adotar livros 'verdadeiros' nos colégios) e considerado "o único livro de memórias totalmente verdadeiro". A verdade inventada no livro de memórias, com vistas a ser vivida, foi reinventada, à medida que os fatos começaram a contrariar o escrito.

A consciência lúcida e lúdica de linguagem, latente nesse conto, leva-nos a relacioná-lo com o próprio Drummond que, em vários momentos, na poesia, na crônica e no conto também tematiza a memória. E, até mesmo ao tratar da própria experiência pessoal, o *gauche* reinventa a sua própria verdade e resulta no que Candido (2000), ao analisar poesia e ficção na autobiografia de três mineiros — Drummond, Murilo Mendes e Pedro Nava — sobre o itabirano, chama de "ímpeto transfigurador". Candido diz, (embora se restringindo à poesia): "Usando o seu verso seco e humorístico, o seu firme golpe de vista e a capacidade de escorço, ele constrói, num clima de poesia e ficção, a verdade que é o mundo do eu, e o eu como condição do mundo." (2000, p. 57).

A idéia de verdade abordada por Drummond em seus contos, no nível do enredo, opõe-se, como se percebe nos dois contos mencionados, à mentira e mentira, do ponto de vista de um escritor moderno que, via de regra, volta-se criticamente para o caráter auto-reflexivo de sua produção, é um equivalente de ficção que nega a reprodução fiel do real. De forma provocativa e, com a ironia que lhe é peculiar, Drummond faz apologia à mentira e o faz, sugerindo sempre que ela é um recurso rico ao escritor. No poema "Solilóquio do caladinho", de *Boitempo*, por exemplo, o poeta, sugestivamente, relaciona a mentira com 'a arte de inventar': "A mentira é difícil/ e não por ser mentira/ porque exige da gente/ a arte de inventar" (PP, 1992, p.533). No conto "A perfeita sabedoria" (CP, 1991, p. 32), Drummond, pela voz do narrador, diz "As mentiras são coloridas" (como colorida é a sua imaginação lírica e fecunda). E é justamente com essa imaginação fecunda que Drummond, numa seção chamada "Mentiras", em *Fala, amendoeira*, obra de 1957, conta uma de suas mentiras célebres. Trata-se da crônica "Garbo: novidades", em que o cronista narra uma passagem, quase anônima — testemunhada apenas por ele e pelo poeta Abgar Renault — da atriz Greta Garbo pela capital mineira. Como ela, querendo passar despercebida, tivesse pedido para que não lhe fosse revelada a identidade, o cronista só vem a contar o fato 26

anos depois, na referida crônica. Mas a história é narrada com a mais absoluta verossimilhança, de tal forma que convence qualquer leitor de uma coluna de jornal<sup>25</sup> da veracidade dos fatos. Acontece que, na mesma seção, na seqüência, está a crônica "Um sonho modesto" em que o cronista, irmanando-se a um outro mentiroso célebre, a personagem Macunaíma, de Mário de Andrade, confessa que mentiu, que toda a história não passou de um sonho modesto. Essa segunda crônica, no entanto, contém um pouco mais que uma simples justificativa. É bem marcante nela o teor crítico. O mesmo questionamento feito por Drummond em tantas outras crônicas e contos sobre o problema da verdade é também abordado nesta. Ele diz: "Lamento desencantar os leitores que acharam não só plausível como até contada 'com visível fidelidade' a historinha de Greta Garbo em Minas" (FA, 1973, p. 08). E mais: Drummond cria, da situação, uma teoria sobre a verdade e a verossimilhança que nega Aristóteles. Vejamos: "Mas tirei uma segunda lição — sempre se tiram algumas, das situações mais insignificantes — e é que, 25 anos depois, tudo pode ser verdade, e é precisamente verdade" (FA, 1973, p. 09) e complementa, dizendo que o homem sempre desconfia dos fatos que lhe ocorrem diante de seu nariz, mas acredita piamente em qualquer coisa que tenha a chancela do tempo. Dessa forma, complementa ele, pode-se dizer que os manuais de história "devem ser lidos e entendidos pelo avesso" (FA, 1973, p. 09). Aristóteles (1991) diz que a poesia difere da história exatamente porque esta diz o que aconteceu, a verdade, e aquela, o que poderia ter acontecido, o verossímil. Drummond, ao questionar a verdade, alfineta também os manuais de história, pois, uma vez que estes são narrados com a chancela do tempo podem dizer exatamente o contrário do fato tido como verdade. Um outro ponto a destacar é que, ao dizer, "sempre se tiram algumas [lições], das situações mais insignificantes" (FA, 1973, p. 09), Drummond faz também, subliminarmente, uma apologia à crônica como gênero literário e à sua prática como um cronista que tem por ofício absorver as mais insignificantes situações do cotidiano e tirá-las do rés-do-chão, por meio da escrita. Além disso, realça uma característica — a de valorização das insignificâncias como matéria de literatura — muito recorrente na arte moderna. E por falar em arte moderna, convém uma nota sobre o Modernismo. O intertexto com *Macunaíma*, de Mário de Andrade, não é

---

<sup>25</sup> Nesse caso, o leitor da crônica na obra propriamente dita não se convenceria porque o fato de ela estar numa seção intitulada "mentiras" é uma forte pista de que o fato não é real. E também, logo em seguida, vem a crônica "Um sonho modesto" que desmente o fato.

gratuito: aponta o Drummond leitor de um dos principais vultos do movimento modernista e o grande mentor dos jovens escritores pós geração de 22, principalmente os do modernismo mineiro, do qual Drummond fez parte e estabeleceu um vínculo de amizade com Mário até a morte deste, em 1945.

O apoio na personagem de Mário de Andrade para confessar a sua mentira na crônica funciona para Drummond também como um argumento de autoridade. A personagem Macunaíma, embora sem nenhum caráter, é o herói de toda gente; embora minta, goza de extrema simpatia e é das mais respeitadas personagens da literatura brasileira. Isso confere ao narrador (modo como o cronista se autodenomina no texto) um tom macunaímico de proeza. Proeza, vale dizer, com poder eufemizador da mentira pregada no público, que dispensou à narrativa crédito unânime. E o narrador confessa, ao final da crônica, no melhor estilo Macunaíma, que, "por preguiça" preferiu imaginar ter conhecido Greta Garbo aqui mesmo no Brasil.

Drummond, espertamente, joga com a idéia da mentira moral, para afirmar a possibilidade e a necessidade da mentira na criação literária. Na obra *De notícias e não-notícias faz-se a crônica*, há uma crônica intitulada "Dia de mentiroso" em que a apologia à mentira da ficção é evidente. O cronista diz: "A superestrutura de fábulas não trava o funcionamento da máquina do mundo. Até parece que o torna mais ritmado" (PS, 2003, p. 639). Nessa passagem, vale abrir um parêntese para duas observações importantes: a idéia de fábula entendida bem no sentido platônico e aristotélico. Para Platão, "as fábulas são mentiras, embora contenham alguma verdade" (2002, p. 95). São vistas, portanto, como um equivalente de mentira, de invenção e não no sentido mais estrito, como o exposto por Tomachevski (in: BARTHES et ell.,1973), de fábula como um conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer de uma obra e que exige um índice temporal, bem como um índice de causalidade. A fábula, na colocação de Drummond, ainda mais numa crônica que tece loas ao mentiroso, está mais para uma aproximação com o *mythos* de Aristóteles. A outra observação, nessa passagem, que vale ser apontada, é uma característica marcante da produção literária de Drummond, a intratextualidade, a confirmação de que, de fato, nem as palavras, nem os poemas, nem os textos nascem amarrados. A presença da expressão "máquina do mundo" dialoga com o conhecido poema "A máquina do mundo", de *Claro enigma*, obra de 1951. Aqui, num texto de 1974, a

mentira é colocada como algo que, não só não trava o funcionamento da máquina do mundo, mas contribui para que ela tenha mais ritmo. Essas duas observações atestam um Drummond que se debruça sobre o próprio fazer literário de forma bastante lúcida e desenvolve, sutilmente, uma poderosa argumentação em legítima defesa de um motivo recorrente em sua prosa de ficção: o descompromisso com a verdade. Parêntese fechado.

E, por falar em verdade, na mesma crônica, ele conceitua-a figurativizadamente: "A verdade é aquele não convidado, que aparece e dá vexame nos lugares mais sofisticados do mundo" (PS, 2003, p. 639). Em outras palavras, a verdade é uma inconveniência. Essa idéia está bem ilustrada no conto "O locutor esportivo" (CP, 1991, p. 116) de *Contos plausíveis*. O locutor esportivo Anselmo Fioravanti que, em muito, parece um bom disfarce do próprio Drummond, nada entendia de futebol e por isso inventava. Apesar de uma tempestade de protestos iniciais, conseguia que sua narração dos jogos fosse mais fascinante que a verdadeira partida. "Na verdade, ele não mentia. Apenas, ignorava as regras mais comezinhas do esporte e contava o que lhe parecia estar certo" (1991, p. 116), diz o narrador. No dia em que narrou corretamente um pênalti, assinou a sua desgraça: ninguém nunca mais lhe prestou ouvidos e "terminou os dias como gari em Vila Isabel". O grande lance do locutor era, não exatamente mentir, mas reinventar a verdade. Assim, mantinha aceso o interesse pelo futebol. Os vencedores não se magoavam porque a vitória era inquestionável e os derrotados consolavam-se com o triunfo imaginário.

Se entendermos que o locutor representa, alegoricamente, o escritor e os ouvintes, o leitor, podemos dizer que o poder de convencimento maior está naqueles criadores que conseguem transpor os limites do real e inventar uma verdade própria para a ficção. Quando nos referimos a uma consciência estética bastante recorrente na prosa de ficção drummondiana, verificamos que ela está bem evidente nas questões relativas à verdade e à mentira o que, inevitavelmente, levar a pensar no conceito de mímese e de verossimilhança. Pela intensidade de indagações que Drummond coloca no interior de sua produção em prosa, é possível afirmar, numa análise de sua obra, que uma das principais perguntas que ele põe em questão é "qual o compromisso da criação artística com a verdade factual?" certamente não é a de *adequatio orationis ad rem*. A verdade da obra de ficção liga-se à genuinidade, sinceridade e autenticidade do autor; a uma coerência interna relativamente ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas e à verossimilhança (CANDIDO



et all, 1998). Graças a tais elementos, o texto ficcional ganha força de convicção até as situações mais absurdas se impõem com aparência de verdadeiras.

Vale aqui lembrar a concepção aristotélica sobre o conceito de verossimilhança e a de Schlegel, em seu *Dialeto dos fragmentos* (1997) que, em sentido semelhante, entende que o verossímil é o mesmo que quase, pouco ou aproximadamente verdadeiro:

Pelo uso corrompido da linguagem, verossímil significa o mesmo que aproximadamente verdadeiro, ou um tanto verdadeiro, ou aquilo que talvez um dia possa se tornar verdadeiro. Mas, já por sua formação, a palavra não pode designar nada disso. Aquilo que parece verdadeiro não o precisa ser sequer em grau mínimo, mas tem, positivamente, de parecer verdadeiro (1997, p. 57-8).

Isso significa, tanto em Aristóteles quanto em Schlegel, que um texto literário, ainda que não mantenha um compromisso com a verdade factual, tomando por base a realidade empírica, pode manter uma coerência interna que torne, no universo ficcional, os fatos “próximos” do verdadeiro, no sentido de que, no reino da ficção, é criada uma realidade própria, o que torna convincente, embora insólito, por exemplo, o fato de um homem comer dedos de mulheres ou furtar o mar. Ao pensarmos a prosa drummondiana — e isso se estende a infinitos exemplos na literatura, principalmente da ficção moderna e contemporânea —, a aplicação desse conceito de Schlegel é possível, uma vez que, casos há, em alguns contos e, até mesmo, nas crônicas, em que Drummond cria uma verdade outra na ficção, totalmente desvinculada do real sensível e essas narrativas sequer “em grau mínimo” poderiam ser “verdadeiras”, mas elas estão tão pacificamente acomodadas no universo criado pelo autor que parecem verdadeiras.

É o que ocorre na primeira parte da crônica "Corrente da sorte", de *Os dias lindos*. O que "não parece verdadeiro" é o fato de uma rolinha conversar com a personagem. Vejamos a passagem em que a referida rolinha visita João Brandão e o aconselha a desistir de dar seguimento à corrente da sorte:

— Rolinha amada, não me venha pedir que suspenda meu trabalho para dar-lhe miolo de pão. Já a alimentei hoje bem cedo.

— No que você se engana — piou a visitante — pois foi uma de minhas colegas que esteve aqui às sete horas. O que eu desejo é realmente que

you pare com isso, mas pelo seu bem e pelo bem de seus amigos (DL, 2003, p. 20).

Não se pode deixar de dizer que, na verdade, Drummond, de forma consciente, brinca com as leis da verossimilhança e desmitifica o insólito, como faz, por exemplo, ao explicar: "Ninguém estranhe conversa de rolinha com João Brandão. Aliás, ninguém deve estranhar nada. A primeira lei da vida é exatamente a inobservância das leis" (2003, p. 21).

Todorov, em *Poética da prosa* (2003), diz que o fato de a obra pertencer a um determinado gênero a obriga a adequar-se às leis de verossimilhança e cita o exemplo do romance policial como um gênero que tem como lei o antagonismo entre verdade e verossimilhança. Para o teórico, é necessário, às vezes, que ocorra a ruptura do verossímil para adequá-lo à regra do gênero. Em outros casos, é necessário manter o máximo de verossimilhança possível para não se infringir a regra de um determinado gênero, como é o caso da crônica que, por sua natureza, exige maior compromisso com as leis de verossimilhança, entendendo-as, na terminologia drummondiana, como as que obedecem a determinações extrínsecas ao texto, conforme é a exigência do público leitor de uma modalidade de texto que é publicada diariamente em jornal e tem por característica a simplicidade e a leveza.

Um curso pela prosa drummondiana evidencia que o itabirano tem essa consciência da necessidade de adequação das leis de verossimilhança ao gênero, só que ele o faz por intermédio da ironia e é, por essa via, que o leitor é lembrado de que o texto é uma ficção. O que se percebe nessa crônica "Corrente da sorte" é que o narrador enreda toda uma história, a princípio, em evidente descompromisso com as leis de verossimilhança, e, logo após, aparece uma personagem que desenreda todo o clima insólito até então sustentado na narrativa: João Brandão é seqüestrado por três homens (N1, N2 e N3) "sem tintas de violência sanguinária ou mera brutalidade policial", levado para uma fazenda e lá um dos três N explica cada passo vivido por João Brandão no caso da corrente da sorte e atribui a conversa com a andorinha a um processo mental provocado por uma conversa anterior com o primo Neco Brandão e a conversa, no Paraíso, com Álvaro Moreyra (já morto) a um sonho provocado pelo cansaço que a atividade datilográfica (nas tentativas de reproduzir as cópias da corrente da sorte) lhe havia produzido. E o senhor N ainda ironiza: "— Conversar

com passarinho? — disse o magro senhor louro, e generalizou: — Conversar com animais, caseiros ou não, é prenda comum a pessoas de alguma sensibilidade, sejam cultas ou rústicas" (ANDRADE, DL, 2003, p.31). E a explicação do senhor N vai mais além, porque João Brandão contra-argumenta, dizendo que, neste caso — o de ser prenda comum a pessoas sensíveis conversar com animais —, tanto podia ser uma rolinha, como um gafanhoto, um elefante, uma foca. Ao que responde o senhor N, de modo a descartar qualquer possibilidade que negue as leis de verossimilhança:

— Foca não entra pela janela, elefante também não, e gafanhoto prefere atacar as folhas no campo, em sintonia com os derrubadores de árvores. Rolinha é muito aculturada. Quando você está no escritório, que dá para área não construída, o normal é que no peitoril da janela pouse, comunicativa, uma rolinha. Admite?

— Admito, e é vero. (...) (DL, 2003, p. 32)

A busca de tornar o ficcional "parecido" com o verdadeiro é aí evidente (a própria palavra *vero* na resposta de João Brandão indicia a alusão à verossimilhança) e, nesse texto, cada fato e cada fala na narrativa são estrategicamente articulados para demarcar a fronteira do gênero crônica e para mostrar que, ditam os cânones da verdade, esse gênero não permite andorinha conversar com gente, nem gente conversar com mortos (a não ser que haja uma explicação lógica para isto) para que nenhum leitor cotidiano possa questionar o grau de inverossimilhança da crônica, já que esta, por sua natureza, não deve tirar a vida do "rés do chão"<sup>26</sup>. Candido diz que a crônica é "amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas" (2002, p. 5), o que comprova essa idéia.

O grau culminante desse empreendimento de provar a verossimilhança do texto está no fato de que, a certo ponto da narrativa, mais propriamente no que poderíamos chamar clímax, o ponto mais alto do suspense, quando o senhor N vai explicar o porquê de saber até sobre o que João Brandão sonhou, a narrativa é interrompida e, pela técnica da rubrica - própria do gênero dramático -, anuncia-se, no meio da página, em letras garrafais, em tom irônico e de modo a sugerir que a história que está sendo contada é uma construção, é um texto ficcional:

---

<sup>26</sup> Expressão usada por Antonio Candido em "A vida ao rés do chão", prefácio do volume 5, da coleção Para gostar de ler -Crônicas, (2002, p. 5).

"CORTE (NÃO DA LUZ: DA NARRATIVA)" (DL, 2003, p. 32).

Depois disso, aparece novamente o narrador dizendo que interromperá o diálogo na fazenda (vale lembrar, entre João Brandão e o senhor N) para responder ao bilhete de uma leitora. E o bilhete é transcrito. De início, o vocativo apresentado é "Prezado CDA". A referência ao nome de Drummond - o autor da crônica - como interlocutor do bilhete é o que melhor afirma seu caráter verossímil, além disso, revela a intenção do autor de mostrar o texto como uma crônica e que, por sua característica de ser publicada dia a dia no jornal, estabelece uma interatividade com o leitor, mas, acima de tudo, revela a intenção do narrador de eliminar qualquer possibilidade de reforçar a inverossimilhança inicialmente referida na história. (Vale destacar que entendemos que narrador e autor não se confundem, especialmente nesse texto em análise).

Após o vocativo, a leitora de CDA, autora do bilhete, faz a ele uma pergunta: se o que está publicando é mesmo uma novela, com enredo, suspense e tudo mais ou apenas brincadeira para se divertir à custa dos outros. Depois, mostra as opiniões divergentes de sua família a respeito da história e confirma, também, a abrangência dos leitores de CDA: "Meu marido diz que o senhor é mero piadista. Minha sogra acha que debaixo desse angu tem carne, e que o senhor pretende exprimir em símbolos uma realidade sutil. Já meu filho de 18 anos diz que tudo é muito chato" (2003, p. 33). Dessas opiniões, a da sogra merece atenção especial, pois ela infere que o autor expressa em símbolos uma realidade sutil. Essa prática de transformar em símbolo uma realidade sutil acontece recorrentemente nos textos drummondianos. É, talvez, o que justifique o título *Contos plausíveis*. De certa forma, está subentendida aí a idéia de que o escritor reinventa, transfigura uma verdade factual. E, se pensarmos que o bilhete também faz parte da ficção, da criação da história, podemos afirmar que essa é a opinião do narrador e, nesse caso, do próprio autor, o que confirma a lucidez crítica drummondiana.

E, por falar em narrador e autor, convém chamar a atenção para algumas particularidades desse texto, sob pena de tudo que dissemos até agora sobre essa crônica "Corrente da sorte", de certa forma, negar o que antes havíamos afirmado sobre Drummond. Um primeiro ponto é a necessidade de recuperar a idéia que temos defendido amplamente neste trabalho, no sentido de que Drummond apresenta em sua produção em prosa, como o faz também na poesia, uma aguda consciência de que a criação artística é

imaginação, é ficção, é "fábula" (termo sempre usado por ele para referir-se à invenção) e que isso o isenta, como escritor, de qualquer compromisso com "as leis de semelhança e de verossimilhança, que sufocam toda espécie de criação" (2003, p. 666). Isso não é uma exclusividade dele, no entanto, pois se configura como um traço marcante da modernidade. Nesse sentido, Rosenfeld (1996) chama a atenção para o fato de a arte moderna negar o compromisso com o mundo empírico das aparências, colocado como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum.

Na crônica "Corrente da sorte", o mais relevante não é tão somente o descompromisso com o mundo epidérmico, pois, na verdade, é um texto que busca a verossimilhança para se manter fiel às particularidades da crônica como espécie do gênero narrativo. O que, de fato, tem relevância é o caráter auto-reflexivo do texto que apresenta uma história, todo o tempo, dobrando-se sobre si e desnudando para o leitor o seu processo de construção. A consciência artística, apresentada por Drummond nessa crônica, aparece pelas vias de um recurso, comum no discurso literário drummondiano, que adquire importância salutar nesse contexto: a ironia. Ela é um recurso sutil para se questionar os cânones da verdade. E tal ironia não está presente apenas no conteúdo desse texto, mas, também, no modo como ele é construído. De forma bastante irônica e sorradeira, Drummond inicia a narrativa como se fosse um conto — muito embora o motivo seja corriqueiro: cartas de corrente da sorte —, dentro de um clima de suspense e sem as obrigações de puxar para o real cotidiano como exige a crônica. Em um momento dessa parte, os três seqüestradores de João Brandão colocam-no em um carro de cor vinho e o conduzem em direção ao Túnel Rebouças. Em relação a esse espaço, vale observar o comentário do narrador: "ponto de referência mais indicado para início de rocamboles como este que, canhestramente, mas *em obediência aos cânones da verdade*, vou procurando narrar" (DL, 2003, p.26), [destaque nosso]. Em outras palavras, CDA parece querer dizer que, ainda que se trate de uma história cheia de aventuras extraordinárias, cheia de peripécias, ela está a respeitar os cânones da verdade, prova é tomar como referência espacial um lugar realmente situado no mundo físico, como é o Túnel Rebouças, no Rio de Janeiro. Mas o narrador ainda diz que, no sentir de João Brandão, só geograficamente esse túnel une duas partes da cidade. "Ao entrar nele, mesmo se for o seu caminho de rotina, é como se você penetrasse em região estranha, de onde fugiram todas as

referências que constituíam prova de sua situação no mundo físico" (p. 26). Se captarmos as intenções de Drummond e acompanharmos os caminhos de João Brandão nessa crônica, perceberemos que, metaforicamente, entrar no túnel equivale a entrar numa narrativa que, mesmo apresentada em um gênero, em alguma medida, sujeito "aos cânones da verdade", ela pode transpor os limites do mundo físico e penetrar regiões outras, estranhas, extraordinárias, como, por exemplo, o Paraíso, num ponto adornado de flores e pássaros e habitado por Álvaro Moreyra (outro ponto de referência ao real na crônica) que, à tarde, conversa com São Francisco de Assis.

Mas, onde mais está a ironia? Ela aparece, em um momento, no discurso do Senhor N (que, ao final, descobre-se, também se chama João Brandão): "— A ironia não é defesa suficiente contra certas indagações, amigo João" (p. 35). Nesse mesmo sentido, Affonso Romano de Sant' Anna, ao abordar a relação *gauche* e ironia em Drummond, diz que a ironia "é um instrumento de defesa" (1980, 57) que afina com a personalidade *gauche* de Drummond. Lendo João Brandão como uma personagem-máscara de Drummond, vemos que os dois (personagem e escritor) impõem, usando o recurso da ironia, uma visão de mundo à margem dos trilhos apontados pela ótica realista, de tal forma que se possa enxergar, nesse modo de ver, uma verdade que não tenha valor de referência absoluta. Uma verdade que pode abarcar, em profusão, o verossímil e o inverossímil, o plausível e o não-plausível, o sólito e o insólito, a verdade e a mentira.

A ironia está ainda no modo como a narrativa se desenrola e o narrador "mostra" como narra, como se ajusta às leis de verossimilhança, como se enreda por um caminho mais desprendido das amarras com a realidade e como se desenreda, de modo a ajustar-se à realidade (à realidade do gênero crônica, inclusive).

E tal ironia está presente também quando o narrador diz que "vai procurando narrar" o rocambole, em "obediência aos cânones da verdade". Entendendo-se "rocambole" como "peripécia", pode-se dizer que, se há peripécias nessa crônica, elas estão muito mais na estrutura da narrativa. As aventuras de João Brandão são pretextos para Drummond mostrar que a criação artística não deve ter nenhum pacto de fidelidade ou de obediência com a verdade factual. O escritor — e o artista, de forma mais ampla — tem o poder de, ao entronizar a sua lanterninha, como sugere Drummond no conto "A lanterninha" (CP, 1991,

p. 20) subverter o real, subverter a busca da verossimilhança na arte e criar uma verdade própria ou, ainda, como ironiza o *gauche*, inventar as suas mentiras.

Um percurso pelos contos e crônicas de Drummond leva-nos a inferir que ele, como um escritor moderno e em sintonia com o seu tempo, pensa, como Valéry (1999), que o único real na arte é a própria arte.

## 2.2. O plausível e o não-plausível

Ainda na esteira da discussão sobre verossimilhança, são significativos os minicontos ou contos anões, presentes na segunda obra de prosa de ficção de Drummond: *Contos plausíveis*. Na edição publicada pela José Olympio, Drummond faz, na nota de abertura, uma justificativa aludindo ao título:

Estes contos (serão contos?) não são plausíveis na acepção latina de merecerem aplauso. São plausíveis no sentido de que tudo neste mundo, e talvez em outros, é crível, provável, verossímil. Todos os dias a imaginação humana confere seus limites, e conclui que a realidade ainda é melhor que ela. (1985, p. 9).

Por essa nota, percebe-se uma despreensão aparente, característica bastante recorrente — e questionável — em Drummond, quando ele diz que seus contos não são plausíveis no sentido de merecerem aplauso. De certa forma, é mantida uma coerência com o título do primeiro livro de conto — *Contos de aprendiz* — em que o autor autodenomina-se aprendiz. Alcides Villaça (2006) chama a atenção, no mesmo sentido, para o título da obra de estréia de Drummond — *Alguma poesia* — que pode sugerir uma coletânea “meio descriteriosa” de um escritor iniciante, mas não é.

Essa despreensão é questionável porque Drummond se sabia um escritor de valor alto e sempre se manteve exemplar na constância de negar o seu talento, de afirmar uma humildade de superfície que, quando adentramos os meandros de sua produção e de sua personalidade literária, parece-nos configurar muito mais como vaidade, como uma característica a mais de sua auto-consciência crítica. Na verdade, o movimento do esquecer

para lembrar (*Esquecer para lembrar*, título de obra publicada em 1979) é retomado, por meio da ironia, em várias situações, na forma do negar para afirmar. Essa aparente autodepreciação configura o que podemos chamar de poética da dissimulação no discurso literário drummondiano.

Embora os dicionários tragam a acepção latina da palavra "plausível", no sentido de "merecer aplauso", o significado mais comumente atribuído a ela é o de algo "razoável", "possível", "admissível", "crível", "verossímil", conforme Drummond afirma ser a acepção correta para os seus contos. Ao negar, porém, a acepção latina acaba por chamar a atenção do leitor para ela e, em conseqüência, por afirmá-la. F.R. dos Santos Saraiva, no *Dicionário latino-português* (2000), coloca a acepção latina da palavra "plausibilis", originada do verbo "plaudere", como algo "que deve ser aplaudido, digno de louvor, aprovado, admitido". Em língua francesa, o dicionário Le Robert, *Dictionnaire historique de la langue française* (1992) aponta a palavra "plausible" no sentido de algo digno de aplauso, mais especificamente de "bater palmas" e estende o sentido para algo digno de aprovação que se liga à idéia de aceitável, verossímil. No dicionário de latim/inglês e inglês/latim, *Latin Gem dictionary* (1966), a palavra "plausibilis", originária de "plaudo" que significa "aplaudir, aprovar, carimbar", aparece com o sentido de "merecedor de louvor" e ainda como algo que parece "razoável ou provável", "persuasivo, mas enganador". Em língua portuguesa, tanto o Dicionário de Aurélio Buarque de Holanda (2000) quanto o de Antônio Houaiss (2001) trazem as duas acepções apontadas por Drummond de algo que merece aplauso e de algo "razoável, aceitável, admissível".

Por todas essas acepções, o que se percebe é que a palavra sofreu uma evolução em seu sentido original de algo digno de aplauso para algo digno de aprovação, aceitável, admissível até chegar ao sentido, que Drummond afirma ser o de sua obra, que ligaria a palavra plausível à idéia de verossímil, crível, possível. É significativo o sentido que aparece no dicionário de latim/inglês como "algo persuasivo, mas enganador" porque os contos de *Contos plausíveis* têm um forte poder de convencimento, tão bem assentada é a verossimilhança interna que o autor consegue atingir, por mais afastado do mundo sensível que seja o universo ficcional criado no interior do conto. O leitor não fica à deriva de um sentido para o conto. Ele em si convence o leitor de que por mais absurdo que pareça a situação narrada, ainda assim ela é possível, crível, provável e, conseqüentemente, merece



aplauso, merece carimbo, merece louvor. Interessa-nos aqui, porém, investigar, de forma mais aprofundada, a idéia de plausível na acepção de possível, crível, verossímil.

Como estamos defendendo que Drummond, ao criar os seus contos, o faz com aguda autocrítica e, por isso, ao mesmo tempo em que constrói, também desconstrói, desvenda, revela os bastidores da criação, um primeiro conto que nos dá margem para ser discutido do ponto de vista da plausibilidade é “A bailarina e o morcego” (CP, 1991, p. 8), até mesmo pela natureza argumentativa que ele apresenta no sentido de questionar a plausibilidade da narrativa e, ao mesmo tempo, de tentar afirmá-la. Esse caráter argumentativo aparece no distanciamento do narrador em relação ao fato narrado. Ele diz impessoalmente: “Há um morcego voando de madrugada pela Rua Montenegro. Sempre depois de duas horas, nunca depois de quatro” (1991, p.8). Na seqüência, esse narrador diz que o objetivo do morcego é entrar em quarto de moças e chupar-lhes o sangue, mas de modo tão leve que elas sintam apenas um arroxeadado no pescoço. Ainda impessoalmente e se isentando de apresentar um argumento só seu, ele diz que há “quem” discuta a identidade do animal e afirme tratar-se de vampiro humano, como os que há na Transilvânia, mas, logo em seguida, observa lúcida e distanciadamente: “Falta consistência à afirmação, pois homem algum atingiria o sétimo andar, subindo pela fachada dos edifícios”(1991, p. 08). Ora, se a afirmação está em um conto narrado por esse autor, a falta de consistência seria dele próprio, mas há aí uma evidente intenção de brincar com a verossimilhança. Na tentativa de convencimento, ele ainda diz “Muitos moradores já viram o morcego e tentaram matá-lo...”. A estratégia de colocar testemunhas que atestem o fato narrado torna mais verossímil a narrativa e, quando questiona a plausibilidade, referindo-se à falta de consistência da afirmação, na verdade, o que faz é reforçar o caráter plausível do conto. E a personagem Hercília Fontamara, uma bailarina do Teatro Municipal, é colocada na narrativa como uma estratégia irônica do narrador para comprovar que o morcego é um morcego, já que somente um quiróptero (de outro modo só poderia ser irônica e metaforicamente) pode retirar algumas gotas de sangue do pescoço de alguém, como o morcego do conto faz com a bailarina. E a ironia cresce quando o narrador diz que tais gotas de sangue não lhe fazem falta, ao contrário, dão a ela ainda mais flexibilidade muscular. Por essa razão, ela espera na noite da véspera da apresentação de *Giselle*, “oferecer um pouco de si mesma ao estimulante quiróptero”. Esse é um dos contos

plausíveis que têm um caráter fortemente zombeteiro, irônico e desprezioso. Não há nele uma intenção moral, uma discussão filosófica ou uma crítica política, há, talvez, uma crítica à astúcia feminina de seduzir, de se dar sem ser notada, uma vez que, cifrado nessas visitas de um morcego a diferentes mulheres, há um forte conteúdo sexual, pois o narrador diz que o morcego escolhe uma “entre as janelas abertas”, o que faz deduzir que todas estão abertas à espera do morcego (ou de um homem “ao modo de”).

Esse conto não só no nível temático, mas no nível da estrutura, assemelha-se bastante ao conto “O gerente”, de *Contos de aprendiz*. Neste, há, não um morcego (ou metáfora de morcego), mas um homem mesmo que come dedos de senhoras, “não de senhoritas”, ao contrário da preferência do quiróptero que é exatamente por moças. Em ambos os casos, as mulheres atingidas gostam do ataque. As do primeiro conto não se importam com o fato de o morcego tirar-lhes algumas gotas de sangue sem maiores danos e as do segundo não se importam de terem as mãos mutiladas. Em ambos, há uma situação absurda que se instala confortavelmente no espaço do conto de tal modo que o leitor recebe com familiaridade o que é estranho e inusual. E esse é um dado importante que Drummond cria em seus contos, pois é a aparente familiaridade do estranho que torna plausíveis os seus contos. Pode-se dizer que o fato aparentemente não-plausível tem existência tão somente em nível de linguagem, já que o contista estabelece com o possível leitor uma espécie de pacto lingüístico de modo que a existência do absurdo no interior da ficção passa a ter a credibilidade do leitor.

Ao percorrermos os minicontos de *Contos plausíveis* a pergunta inevitável que, pela própria sugestão do título, fazemos é: isso é plausível? Assim podemos indagar: é plausível uma mulher que, a cada manhã, ostenta uma cabeça diferente e surpreende o marido, como em “A mulher variável”? É plausível que alguém cometa um crime tão perfeito que somente o seu autor delibera por revelá-lo cinquenta anos depois, como em “Aquele crime”? É plausível um homem colocar um anúncio no jornal pelo fato de lhe terem roubado a alma como em “Alma perdida”? É plausível que um “doutor em estética do corpo” queira fazer uma operação plástica nas Três Graças (as mulheres do quadro de Rubens que se encontra no Museu do Prado, em Madri), como em “As três graças”? É plausível que um investidor, por entender que o ouro é a melhor opção de investimento, mande fazer uma dentadura de ouro maciço e acabe roubado por uma jovem que se

apaixona por seu sorriso de ouro, como em “A melhor opção”? É plausível que uma orquestra odiosa, “desarmônica por excelência”, execute concertos impecáveis, como em “A orquestra odiosa”? É plausível um rapaz que vive de dar milho aos pombos, ganhando um salário miserável, rebele-se e, “criando asas e bico”, passe a disputar o milho que seu substituto distribuía aos pombos, como em “Subsistência”? A resposta para todas essas perguntas seria um não, se considerássemos o ponto de vista da realidade epidérmica, se pensássemos, pela ótica do conto realista, se tomássemos por base o compromisso da literatura com a realidade factual. Mas, conforme defendemos amplamente no subcapítulo anterior, Drummond desenvolve uma verdadeira teoria para questionar os cânones da verdade, para mostrar o seu descompromisso e o de toda arte (como pensa que deve ser) com a realidade sensível, factual. Até mesmo os fatos reais estão, para ele, acima da imaginação. Dessa forma, pode-se dizer que os contos são plausíveis, na medida em que é criada uma coerência interna no universo ficcional.

Aristóteles (1991), em sua *Poética*, confere autonomia ao reino estético, ao mencionar a idéia de que a mimese tem um compromisso com o verossímil e não com o verdadeiro. Isso significa dizer que uma obra literária deve seguir uma lógica estética que se estabeleça no interior dela própria, não com os fatos a ela extrínsecos. Drummond, ao adjetivar de “plausíveis” os seus contos, parece antecipar, no título, uma concepção afinada com a aristotélica, no sentido de que, por mais absurdas que possam parecer algumas situações em seus contos, elas mantêm uma coerência interna e, por conseqüência, resguardam-lhes a plausibilidade. E não só em *Contos plausíveis* isso acontece, mas também em *Contos de aprendiz*, como o caso do homem que rouba o mar em “Miguel e seu furto”, o homem que come dedo de senhoras, em “O gerente” e em algumas crônicas como a cabra que fala e que é operada no Hospital Miguel Couto no Rio de Janeiro, em “A cabra e Francisco”, de *Cadeira de balanço* ou a conversa de João Brandão com andorinha e com pessoas que já morreram em “Crônica da sorte”, em *Os dias lindos*.

Voltando a *Contos plausíveis*, obra cujo título evidencia uma sugestão mais explícita para se discutir a plausibilidade dos contos, temos, em “A mulher variável”, a personagem Ernesto, um senhor “virtuoso” que “não queria trair a esposa, dentro de casa, com a própria esposa” (1991, p. 26), por isso empreende o propósito de descobrir o mistério das “transformações” diárias, ou melhor, noturnas, da esposa. Descobre, então, que ela

trazia em seu armário um arsenal de cabeças femininas das quais se valia para, a cada dia, aparecer como uma mulher diferente. Nesse caso, o que pareceria absurdo para os cânones da verdade científica, para a ótica realista — o ato de trocar de cabeça todos os dias —, instala-se, confortável e pacífico, no interior do conto.

José Guilherme Merquior (1997), ao aprofundar a posição aristotélica a respeito da mimese e da verossimilhança, associa a autonomia do estético à universalidade e diz que “por uma espécie de *astúcia da mimese*, a representação do singular logra significação universal” (1997, p. 22). Ora, ao questionarmos a plausibilidade desse conto “A mulher variável”, vemos que o seu desfecho apresenta uma síntese da grande tormenta da maioria dos casais: como combinar variedade com fidelidade. Nesse caso, ele ganha um forte tom de ironia. O narrador diz ao final do conto: “A partir daí o Sr. Ernesto conheceu em casa os prazeres da variedade em combinação com fidelidade, pouco se lhe dando a maledicência dos ignorantes”. (1991, p. 26). Na verdade, o conto figurativiza uma tese que quebra os padrões convencionais relativos ao matrimônio: o desgaste dos casamentos se dá, quase sempre, em função da mesmice, da rotina sufocante que a convivência diuturna provoca e, via de regra, a variedade só é possível combinada com infidelidade. Mas, por uma astúcia da mimese, o espaço da criação pode oferecer uma alternativa, ainda que insólita, só que essa alternativa não parece ter um propósito moral, como é comum nas fábulas tradicionais, o efeito dela acaba por cair no humor e numa consciência do que tal efeito produz no interior da criação ficcional.

Essa consciência fica muito evidente em um conto cuja plausibilidade vale também ser discutida. Trata-se de “Milagre”, de *Contos plausíveis*. A história inicia com um diálogo entre o sacristão da igreja do Divino Salvador e uma mula: “— NÃO SE FAÇA DE BESTA”, diz o sacristão para a mula (em letras garrafais). O efeito de humor é produzido pela desautomatização desse clichê, já que o sentido literal de “besta” é aí invocado, uma vez que as palavras são dirigidas, de fato, a um animal da família das bestas: a mula.

Vale aqui chamar a atenção para esse recurso recorrente nos contos drummondianos: a motivação de um conto parte, não de um fator externo, mas da sugestão contida no próprio discurso, na própria palavra, o que denuncia a mão do poeta fazendo

ficção. O mesmo ocorre no conto “A cor falante”, de *Contos plausíveis*, em que a palavra “altas” no título de uma tapeçaria chamada “Altas confidências” desencadeia uma história.

Voltando ao conto “Milagre”, o sacristão diz para a mula “não se fazer besta” também no sentido figurado, pois, para ele, ela não é uma mula-sem-cabeça “pois tem cabeça e é simplesmente uma mula fugida do pasto do Coronel”. A tentativa do sacristão de retirar o caráter de encantamento da mula e jogá-la na vida prosaica é uma forma de Drummond afirmar as leis de verossimilhança, para, no desfecho, negá-las. De qualquer forma, durante todo o conto, há um questionamento das leis que regem a realidade e das que regem a ficção.

Mas a mula-sem-cabeça, não se fazendo de besta, explica, numa evidente tentativa de adequação às leis de verossimilhança, que colocou cabeça para ter língua e poder falar com o padre: “— Coloquei cabeça para falar com ele, pois mula-sem-cabeça não tem língua. Seja compreensivo e peça ao senhor vigário para me desencantar, ouvindo-me em confissão” (1991, p. 93). A presença da mula-sem-cabeça na igreja, a pretensão de ser desencantada pelo padre não é sem fundamento. De acordo com a crença popular, a mula-sem-cabeça é, na verdade, uma amante de padre que toma essa forma, geralmente depois de morta, por punição. Isso dá ao conto, mais uma vez como recorrentemente ocorre com os contos plausíveis de Drummond, um tom de ironia e de subversão não só do real, mas, nesse caso, também do sagrado. O que está implícito nesse “desencantamento” que a mula-sem-cabeça pretendia do padre? Fica a pergunta.

Até esse ponto da narrativa, há uma desconstrução da história de encantamento. No desfecho, porém, o encantamento é reconstruído, o que confirma o descompromisso do texto literário e do conto drummondiano, por consequência, com os cânones da verdade. A plausibilidade é afastada um degrau a mais, porque é confirmada a versão da mula e não a do sacristão: “O sacristão ia pegar da vassoura para brandi-la contra a visita inconveniente, quando uma luz se acendeu no candelabro principal do altar-mor, e a essa luz o corpo do animal se foi convertendo gradativamente no de uma bela mulher arrependida” (1991, p. 93). Esse determinante “arrependida” faz toda a diferença para o sentido do conto, porque, no nível do enredo, reforça a sugestão de um envolvimento entre a mulher, transformada em mula-sem-cabeça, e o padre, já estabelecida na superstição popular e, no nível da

construção do discurso literário, confirma o afastamento da mimese e, por conseqüência, o descompromisso com a verdade extrínseca ao texto, além de o efeito insólito desse conto, pretendido e conseguido pelo princípio da reversibilidade, pois não é a mulher que se transforma em mula-sem-cabeça, mas a mula-sem-cabeça que se transforma em uma “bela” mulher “arrependida”, ser colocado em evidente diálogo com a tradição popular.

Usando o recurso do *mise en abyme*, esse conto estabelece três níveis de relação com a realidade<sup>27</sup> para questionar e “brincar” com a verdade factual, firmar a autonomia do estético no interior da obra e confirmar a sua plausibilidade, no sentido de que a obra de ficção contém sim um grau de aproximação com o verdadeiro, mas não necessariamente ela tem de “ser” verdadeira. Ademais, confirma que as leis de semelhança e de verossimilhança podem também ser quebradas.

Começando pela ordem decrescente, pode-se dizer que o terceiro nível é relativo às histórias de encantamento, dentro das quais está a lenda da mula-sem-cabeça. Esse é o grau mais afastado da realidade e é nele que o conto se assenta no desfecho: há uma confirmação de que a mula-sem-cabeça, personagem do conto, era encantada, por isso ela se transforma em uma mulher. O segundo nível está no fato, insólito sem dúvida, de uma mula falar, ainda que fosse uma “simples mula”, fugida do pasto do Coronel, como queria o sacristão. E o outro nível seria o da história como uma *alegorese* ou alegoria de sentido religioso, já que ela passa dentro de um templo, portanto, dentro do espaço sagrado e, especialmente, a seqüência de fatos insólitos que culmina com a transformação da mula em mulher seria explicada não por uma relação ou não com o real, mas por uma relação com o divino, o que justificaria o título do conto: um pecado teria transformado a mulher em mula e o arrependimento a teria trazido de volta, por meio de um milagre, à condição de mulher. Seria plausível essa tese? Sim. A alegoria é um recurso bastante usado na literatura, mas com as origens na religião, na bíblia. É notório, no entanto, que a abordagem de Drummond é irônica e não moral (como é o propósito bíblico da alegoria): não há uma pretensão de mostrar que o arrependimento pode redimir o pecador de um castigo, mas, ainda assim, essa leitura alegórica se faz possível.

---

<sup>27</sup> Ao aludirmos a “níveis” de relação com a realidade, sem dúvida, lembramos Platão que, no livro X da *República*, condena a obra de arte como cópia da cópia por estar distante dois graus da verdade. Daí querer expulsar o poeta da República. (Cf. PLATÃO, 2002, livro X, p. 294-5).

Esse conto, como vários outros de *Contos plausíveis* e de *Contos de aprendiz*, comprova que o plausível, o verossímil (o *eikos*, na terminologia aristotélica) é aquilo que pode ocorrer na ordem do possível, não na ordem do que é aceitável pela opinião comum, pelo consenso e Drummond mostra isso com seus contos (a opinião do sacristão nesse conto “Milagre” comprova isso), como também reflete sobre isso neles — ainda que, quase sempre, por meio da ironia —, o que aponta para uma confirmação da nossa tese aqui proposta sobre uma aguda presença da crítica dentro da ficção drummondiana.

Ao abordarmos, no capítulo anterior, a relação da prosa de ficção drummondiana com o acontecimento, mencionamos a aparente contradição de um ficcionista preso aos fatos do dia-a-dia (o que se justifica por sua função de cronista) e que, ao mesmo tempo, tende para o insólito, para o não-plausível, do ponto de vista de quem toma por base o real sensível. Verifica-se, porém, que vários contos com aparência de “absurdo” estão próximos de um fato real não só porque foram escritos, em alguma medida, para o leitor da crônica — os contos plausíveis foram publicados no “dia-a-dia” do *Jornal do Brasil* — como porque vários deles apresentam forte conteúdo alegórico. A República do Espicha-Encolhe, por exemplo, em “A cor de cada um” (CP), pode ser uma alegoria do Brasil, da China ou da Grécia. Mas pode ser também — e nesse duplo sentido está uma artimanha narrativa dos contos drummondianos — apenas e tão simplesmente a República do Espicha-Encolhe, produto do espírito lúdico e imaginativo do escritor, que brinca com a idéia de um lugar em que os políticos se organizam por meio de cores. Isso se comprova até mesmo pelos títulos de obras como *Contos plausíveis*, *De notícias e não-notícias faz-se a crônica*, formas de dizer sutilmente que a sua arte, a sua produção pode basear-se no real, mas não tem, necessariamente, compromisso com ele. Assim como se faz a crônica de notícias e de não-notícias, também o conto e a poesia podem ser feitos de ambos os materiais.

Dissemos inicialmente neste subcapítulo que há dois sentidos possíveis para a palavra plausível. Uma vez tendo abordado o sentido que se liga ao verossímil, ao crível, ao possível, vale questionarmos o outro sentido: serão os contos de *Contos plausíveis* dignos de louvor, merecedores de aplauso? Qualquer leitor mediano, sem dúvida, lerá esses minicontos e os aplaudirá. O leitor mais especializado os aplaudirá. A crítica os aplaude. O ensaísta Leo Gilson Ribeiro, por exemplo, na orelha da segunda edição da José Olympio, de 1985, realça o caráter surpreendente desse livro de contos, que apresenta uma sutilíssima

ironia “ao contemplar com sabedoria o absurdo da convivência humana” (CP, 1985) e Antônio Carlos Villaça, também na orelha da edição da José Olympio, de 1985, diz que

Drummond gosta de dizer que é terra-a-terra o mais possível. Mas, sendo tão natural, tão leve, tão comum, tão espontâneo, conserva sempre, ao longo dos seus contos (realistas e líricos), uma elegância ou dignidade literária e humana que revela a densidade filosófica. Aqui estão a graça, a ironia entre mineira e carioca, a argúcia, a invejável malícia (CP, 1985).

E ainda Danusia Barbara, embora em tom mais analítico, mas nem por isso sem aplauso, diz que “Drummond faz uso do que em ciência se chama unidade de invenção. E o mínimo, circunscrito e compacto conjunto de informações necessárias para realizar um efeito, no caso estético. Coisa, de resto, muito de mineiro sisudo e irônico, cético e poeta” (*Jornal do Brasil*, 07/11/1981).

Nos três casos, especialmente nos dois primeiros, os adjetivos são em si as palmas de que, sem dúvida, são dignos os minicontos de *Contos plausíveis*.

### 2.3 É fantástico?

Ao discutirmos a plausibilidade nos contos drummondianos e ao tratarmos de questões como verdade e mentira na ficção, mimese, verossimilhança, uma abordagem que se impõe inquietante diz respeito à quebra da verossimilhança, até mesmo pelo fato de Drummond se referir insistentemente em “desobediência às leis de verossimilhança”. Muito embora a verdade da ficção possa ser quebrada de diferentes formas, Drummond, em alguns contos, tende para uma subversão do real que beira o fantástico. Daí a importância de aludirmos ao assunto aqui, ainda que sem pretender uma discussão teórica mais aprofundada e sem permitir, evidentemente, que a abordagem pareça em si absurda.

Uma primeira justificativa para essa abordagem sobre o fantástico vem dada pelo próprio Drummond (em se tratando desse autor, porém, o possível não é necessariamente aceitável, já que ele mesmo levanta desconfiança de tudo que diz), em entrevista ao jornalista Marcos Barrero,



os contos se chamam *Contos plausíveis*, mas, na realidade, são implausíveis. São todos fantásticos. Neles, a realidade aparece, à primeira vista, em termos naturais, mas depois vai se transformando numa fantasia, uma espécie de absurdo em que as coisas acontecem no sentido que não é o senso comum, o sentido lógico. São histórias em que aparecem circunstâncias absolutamente fora do normal (*O Estado de S. Paulo*, 01/09/1985, p.30-31).

Ao se falar em literatura fantástica, o estudo de Todorov é, sem dúvida um dos mais clássicos e mais conhecidos, mas nossa leitura dos contos drummondianos já o contraria de antemão, porque o teórico em sua definição sobre o fantástico exclui a possibilidade de conciliação deste com o alegórico e o poético:

O fantástico implica (...) não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também uma maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem “poética, nem “alegórica” (1992, p. 38).

Todorov impõe como condição para se definir o fantástico a exigência de que o texto leve o leitor a considerar que o mundo das personagens é um mundo de criaturas vivas e a hesitar (em alguns casos essa hesitação pode ser experimentada também pela personagem) entre uma explicação natural e outra sobrenatural em relação aos acontecimentos. Como já foi dito, é necessário, nesse caso, que o leitor recuse a interpretação alegórica e a poética para os fatos. Essa definição é “troppo restritiva”, como dirá Remo Ceserani (1996), pois só se considera fantástico o que causar hesitação, dúvida, incerteza. A menor possibilidade de solução para o fato insólito descaracterizaria o fantástico nessa visão todoroviana. E um percurso pelos contos drummondianos mostra que o contista, ao provocar em seus contos uma ruptura com o real, o faz justamente com as mãos do lírico e, conforme já mostramos, em alguns contos, sobretudo de *Contos plausíveis*, está evidente a sugestão alegórica.

Na perspectiva do fantástico mais tradicional, de que Todorov é o principal teórico, apenas o conto “Flor, telefone, moça”, de *Contos de aprendiz*, parece se aproximar dessa idéia de uma hesitação, dúvida, incerteza. O conto é iniciado com a observação do narrador,

não por acaso denominado Carlos<sup>28</sup>, de que a história lhe foi contada. Assim fazendo, ele se exime de todas as responsabilidades sobre tal história:

Não, não é conto. Sou apenas um sujeito que escuta algumas vezes, que outras não escuta, e vai passando. Naquele dia escutei, certamente porque era a amiga quem falava, e é doce ouvir os amigos, ainda quando não falem, porque amigo tem o dom de se fazer compreender até sem sinais. Até sem olhos. (CA, 2002, p. 77).

Nesse parágrafo inicial do conto, três aspectos merecem destaque: a negativa de que o texto seja conto; o esclarecimento de que a história é contada oralmente e o tom “lento e calmo” com que a narrativa se inicia e se desenvolve até o ponto de ganhar mais tensão com o fato assombroso (Esse é um aspecto importante porque o conto vai tensionando gradativamente até desencadear no desfecho que a “narradora”, a amiga do narrador que lhe conta oralmente a história, chama de “triste”). O procedimento narrativo de se contar a história para um “destinatário”, de acordo com Remo Ceserani (1996), permite que seja ativada e autenticada ao mais elevado grau a ficção narrativa, além de permitir que haja maior identificação do leitor externo com o texto. Nos dois casos, vemos a consciência do Drummond contista que incursiona pelo gênero fantástico em caráter experimental e procura se isentar de possíveis críticas a esse respeito, usando como estratégia narrativa o artifício de dizer que foi outro quem disse, ou melhor, de deslocar-se da posição de narrador para a de ouvinte. Uma coisa é o Drummond “ouvir” uma história de assombração, ambientada num cemitério, e recontá-la despreziosamente. Outra é ele contar, por si mesmo, uma história de assombração ao modo do fantástico tradicional, numa época em que Kafka já se havia introduzido na literatura com o fantástico moderno. A narradora, “amiga” do contista, levanta a dúvida, própria da narrativa fantástica de acordo com Todorov. Ela diz: “— Sei de um caso de flor que é tão triste!” E acrescenta: “— Mas você não vai acreditar, juro.” O comentário do que poderíamos chamar “narrador de segunda mão” é significativo: “Quem sabe? Tudo depende da pessoa que conta, como do jeito de contar. Há dias em que não depende nem disso: estamos possuídos de universal

---

<sup>28</sup> Nesse conto, quem conta a história e se posiciona como “ouvinte” na história é chamado pelo vocativo Carlos o que indicia a presença do escritor aí se eximindo por completo da posição de narrador. Nesse ponto, pode-se dizer que o conto se aproxima da crônica.

credulidade. E daí, argumento máximo, a amiga asseverou que a história era verdadeira.” (CA, 2002, p. 77). Nessa passagem, além de ficar evidente mais uma vez uma reflexão sobre o problema da verdade e de sua relativização, o leitor vai sendo persuadido a dar crédito à história. Esse recurso associado a diversas outras estratégias ao longo do conto como algumas digressões, a determinação de um espaço real – o Rio de Janeiro – com nomes de bairro, de ruas, do cemitério, é um mecanismo discursivo para dar à narrativa *status* necessário para a sua credibilidade junto ao leitor.

Enfim, a narradora começa a contar a história de uma moça, moradora na rua do cemitério São João Batista que, um dia, ao passear pelo cemitério, arranca desavisadamente uma flor de um túmulo e, assim que chega em casa, recebe um estranho telefonema cuja voz (que não se podia identificar se de homem ou de mulher) reivindica a flor que lhe fora “furtada da cova”. A voz começa a atormentá-la sistematicamente e a tal ponto que a moça morre “no fim de alguns meses”, exaurida pela insistência das ligações do suposto “fantasma”. Até certo ponto ingênuo, esse conto deixa no leitor a hesitação, a incerteza (de que fala Todorov) em relação a essa voz “surda, infeliz, metódica”, pois não é desvendado, no desfecho do conto, se ela era um fenômeno do além-mundo ou algum trote de alguém que tivesse visto a moça despreziosamente pegar a flor do túmulo.

Se era mesmo de vivo [a voz] (como às vezes a família ainda conjecturava, embora se apegasse cada dia mais a uma explicação desanimadora, que era a falta de uma explicação lógica para aquilo), seria de alguém que houvesse perdido toda a noção de misericórdia; e se era de morto, como julgar, como vencer os mortos? (CA, 2002, p. 84).

O que retira o tom de ingenuidade do conto é a lucidez com que Drummond incursiona pelo gênero fantástico. Ao que parece, o autor opta por uma experimentação em um gênero cujos meandros teóricos ele conhece bem, de tal forma que, sendo bem sucedido, ótimo, em não se sendo, há dentro do próprio conto uma tese de legítima defesa que exime o seu autor de quaisquer culpas pelo insucesso. À parte isso, o conto está dentro de uma obra intitulada *Contos de aprendiz*, e a condição de aprendiz em que se coloca o autor favorece o caráter experimental do conto. Embora haja, por exemplo, artimanhas narrativas para conquistar a credibilidade do leitor, há a intenção de manter a ambigüidade quanto às explicações possíveis para o que ocorre de insólito na narrativa. Ao modo como

compreende Todorov, o leitor hesita entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural para os fatos ocorridos no texto. Alguns aspectos nesse conto de Drummond o singularizam em relação a outros contos fantásticos mais tradicionais: não há nele a ambientação estereotipada de provocar o terror e o medo como castelos assombrados, pântanos sombrios, porões escuros. A ação se passa numa casa, num bairro do Rio de Janeiro. Absolutamente integrado, portanto, ao cotidiano. Mais que isso, literalmente o canal do assombramento é o telefone, ou seja, um ícone do avanço tecnológico, da modernidade. Isso dá ao conto de Drummond uma feição moderna, inovadora, sintonizada com a época e integrada com o espaço cotidiano, pois como entende Cortázar, o fantástico “não tem por que ser diferente, em suas manifestações, da realidade que nos envolve. Ele pode ocorrer sem que haja uma mudança espetacular das coisas” (2002, p. 37). Pode-se dizer ainda que, nesse conto, o insólito não está no fato fantástico em si, mas também no fato de uma “assombração”, moderninha por demais, fazer uso do telefone para aterrorizar a sua vítima. Ocorre, nesse caso, o que Sartre (2005) chama “domesticação do fantástico”. Por essa razão, há, em alguma medida, o deslocamento do terror para o humor, o que provoca um efeito parodístico e carnalizante no conto e comprova uma “intenção” do autor de “experimental” e de o fazer, evidenciando a recorrente dupla face do criador e do crítico.

“Flor, telefone, moça” é, no entanto, um exemplo quase exclusivo, no conjunto dos contos drummondianos, dessa incursão pelo gênero fantástico no sentido mais todoroviano. Nos demais contos, especialmente nos de *Contos plausíveis*, o que ocorre de fato é uma comunhão pacífica entre o que é sólito e o que é insólito e entre a trivialidade e os fatos absurdos no espaço cotidiano.

Como dissemos inicialmente, citando Ceserani, o conceito todoroviano de fantástico é restritivo por demais e insuficiente para explicar o fantástico moderno, a partir de Kafka. Mas Sartre (2005), tomando Kafka como objeto de análise, aventura-se a uma explicação e diz que, para encontrar um lugar no mundo contemporâneo, o fantástico se domestica e renuncia a exploração das realidades transcendentais, para resignar-se a transcrever a condição humana. Dessa forma, o homem “normal” torna-se o objeto do fantástico por excelência e o fato fantástico passa a ser a regra, não a exceção. E esse homem, na visão sartriniana, é um “homem ao avesso”, em que a alma toma o lugar do corpo e o corpo toma

o lugar da alma. Importante essa concepção no sentido de que para se atingir o fantástico, pode-se prescindir do extraordinário, de tal modo que o acontecimento mais insólito se integre ao ordinário, formando um mundo completo. Assim, se um cavalo é fantástico, é porque “as árvores e a terra e o rio também o são, mesmo que nada tenha sido dito a respeito” (SARTRE, 2005, p. 136).

Podemos dizer, portanto, que Drummond, em alguns de seus contos, ao modo de outros contistas brasileiros que cultivaram a vertente fantástica da narrativa, como Murilo Rubião e José J. Veiga, coloca o “homem normal” como o objeto principal do fantástico. Isso se percebe, de forma exemplar, no conto “Miguel e seu furto”, de *Contos de aprendiz* (já exaustivamente citado aqui), em que há um homem que comete o insólito crime de furtar o mar. A fusão sólito/insólito envolve todos os elementos presentes na narrativa, bem como conquista a credibilidade do leitor.

A idéia de Sartre de que o fantástico “oferece a imagem invertida da união da alma e do corpo” (2005, p. 137) está literalmente figurativizada em “Alma perdida”, de *Contos plausíveis*. Nesse conto, Sigefredo coloca anúncio classificado, para dizer que perdera sua alma e que gratificaria bem quem a encontrasse. Algumas pessoas, interessadas na gratificação, levam para ele inúmeros pacotes com alma, mas nenhuma se ajusta ao seu corpo. Uma noite a encontra tranqüila e com aparência de pobreza à porta de um bar, mas decide por não recolhê-la por achar que não valia a pena. Então,

Sigefredo passou por sua alma sem cumprimentá-la, entrou no bar e pediu o drinque habitual. Ao sair, viu a alma, a pequena distância, dar alguns passos e lhe saírem dos ombros duas asas, com que ela se alteou, voando para a Zona Norte (CP, 1991, p. 21).

Temos nesse conto não só a presença do fantástico “domesticado”, instalado confortavelmente no espaço cotidiano como inferem “os anúncios classificados”, “a porta do bar”, a “Zona Norte” como o enfoque num homem ao avesso, em busca de encontrar-se. O universo ficcional nele criado é o mais ordinário possível, como ordinária é a rotina de Gregor Samsa em *A metamorfose* de Kafka. Desse modo, o leitor que a princípio se coloca numa posição de estranhamento diante do fato narrado, vai aceitando os acontecimentos à

medida que o que parece inteiramente insólito se integra ao discurso verossímil. Isso permite dizer que o fantástico sobrevive por meio da linguagem.

Um outro conto instigante de *Contos plausíveis*, com relação à presença de elementos insólitos é “O lazer da formiga”:

A formiga entrou no cinema porque achou a porta aberta e ninguém lhe pediu bilhete de entrada. Até aí, nada demais, porque não é costume exigir bilhete de entrada a formigas. Elas gozam de certos privilégios, sem abusar deles (CP, 1991, p. 115).

Nesse início de conto, o próprio narrador chama a atenção para o fato de nada demais haver em uma formiga entrar no cinema — ao fazer isso, mais uma vez constatamos a lucidez crítica do contista Drummond que faz e diz como faz —. Há um propósito de, nessa observação, chamar a atenção do leitor para a plausibilidade da narrativa até esse ponto (inúmeras formigas devem entrar num cinema sem sequer serem vistas) e, ao mesmo tempo, de prepará-lo para que ele entre, sem sobressalto, no terreno do insólito, do fantástico. É o que sugerem a expressão “Até aí, nada demais...” e a ironia expressa na passagem “porque não é costume exigir bilhete de entrada a formigas”. Como um parágrafo de introdução no conto, ele tem a força de integrar o sólito ao insólito e de reforçar os dados verossímeis do discurso, preparando-o para configurar uma verossimilhança interna quanto ao que está por vir.

E no porvir, a formiga, que entra no cinema quando o filme já está no meio, pensa em solicitar ao gerente que recomece a projeção, mas como o filme (que anunciava comédia) é triste, ela desiste e senta-se ao lado de uma jovem que lhe oferece pipoca. Ela agradece e justifica que está de luto recente. Ao que a moça responde: — “Compreendo. Ultimamente há muitas razões para não comer pipoca”. Esse diálogo, embora se organize sintaticamente de acordo com os princípios da lógica, atinge um completo *nonsense* do ponto de vista semântico, pois não há nenhuma relação entre estar de luto e comer pipoca. Ocorre que ele é extremamente importante na narrativa, pois, no nível do discurso, é um elemento de integração entre o verossímil e o inverossímil. As personagens — a menina e a formiga — conversam como se fossem grandes amigas, o que diminui a surpresa do elemento fantástico no fato de uma formiga ir ao cinema e sentar-se para assistir a um

filme. Com essa conversa, ela se mostra tão integrada ao mundo dos homens que o leitor não se assusta com o fato insólito.

Em seguida, o conto se encaminha para o desenlace trágico:

A formiga não estava disposta a conversar, e mudou de poltrona. Antes não o fizesse. Ficou ao lado de um senhor que coleciona formigas, e que sentiu, pelo cheiro, a raridade de sua espécie. Você será a 7.001ª da minha coleção, disse ele, esfregando as mãos de contente. E abrindo uma caixinha de rapé, colocou dentro a formiga, fechou a caixinha e saiu do cinema (CP, 1991, p. 115).

De forma bastante irônica, a mesma familiaridade com que a formiga transita e se habitua à realidade dos homens, ela volta ao mundo das puras formigas quando é capturada por um colecionador que sente, pelo cheiro, “a raridade de sua espécie” (óbvio: uma formiga que vai ao cinema em busca de comédia e recusa-se a comer pipoca por estar de luto só pode mesmo ser de uma espécie rara) e, embora rara (e talvez justamente por isso), é reduzida à absoluta insignificância, ao ser colocada numa caixinha de rapé e levada a ser a septimilésima primeira formiga no meio de uma coleção. Triste e cômico fim de uma formiga que vai ao cinema!

Vale destacar nesse conto a sutileza com que o fantástico é introduzido na “sólida massa do habitual” (CORTÁZAR, 1974, p. 236), de modo que fantástico e habitual se justaponham a ponto de formar uma massa homogênea, como o teórico argentino ainda aponta como uma condição para se afirmar a boa literatura fantástica. Para ele, “só a alteração momentânea dentro da regularidade delata o fantástico, mas é necessário que o excepcional passe a ser também a regra sem deslocar as estruturas ordinárias entre as quais se inseriu”(1974, p. 236). Em “O lazer da formiga” não há espalhamento dos elementos insólitos capazes de invadir toda a narrativa, sem espaço para que o habitual seja mostrado, tampouco há um elemento sobrenatural que apareça instantaneamente e provoque uma avalanche de terror e medo. Como faz Kafka, com Gregor Samsa, em *A metamorfose*, como Murilo Rubião faz com Teleco do conto “Teleco, o coelhinho” (para citar um outro mineiro), Drummond cria um universo ficcional em que se estabelece um pacto entre os

elementos reais e os irrealis, de forma a conferir autonomia e verossimilhança ao que aparentemente é inverossímil.

Se percorrermos os contos drummondianos em que há a presença do insólito como “O gerente”, “Miguel e seu furto”, “Flor, telefone, moça”, de *Contos de aprendiz* e “A mulher variável”, “O lazer da formiga”, “O homem que fazia chover”, “A alma perdida” e vários outros de *Contos plausíveis*, somos, sem dúvida, levados a concordar com uma outra observação de Cortázar (1974) sobre o fantástico. Para ele, toda “*suspension of disbelief* (suspensão de incredulidade)” atua como uma trégua no “implacável assédio que o determinismo faz no homem” (1974, p.135). É uma espécie de nostalgia. Há uma hora em que o homem se cansa de ser ele e sua circunstância para desejar ser ele e o “inesperado”. É a hora em que a porta que antes e depois dá para o saguão se abre lentamente para “deixar ver o prado onde relincha o unicórnio” (1974, p.135). Conforme já citamos aqui, Drummond se refere a essa suspensão de incredulidade quase nos mesmos termos em “Flor, telefone, moça”. Para ele, dar crédito ou não a uma história “depende da pessoa que conta como do jeito de contar. Há dias em que não depende nem disso: *estamos possuídos de universal credulidade*” (CA, 2002, p. 77) (destaque nosso). O que Drummond chama “universal credulidade” corresponde ao que Cortázar chama de “suspensão de incredulidade”. Se se pensar que o primeiro diz, num texto ficcional, o que o segundo diz, num texto teórico, tem-se a confirmação da auto-reflexão crítica todo o tempo permeando a prosa de ficção drummondiana.

Também Sartre (2005), ao analisar o fantástico moderno, irá mencionar uma nova geração de escritores e artistas que opera “um retorno ao humano”, após a grande festa metafísica do pós-guerra e apontar a repercussão dessa tendência sobre o fantástico. Em alguma medida, esse retorno ao humano de que fala Sartre corresponde à trégua ao assédio da visão determinista.

No caso de Drummond, já nos referimos aqui não só ao forte conteúdo humano de suas produções, como também ao seu tédio pela circunstância. Isso talvez explique a “suspensão de incredulidade” que parece ocorrer em seus contos. Não necessariamente, é claro, irá aparecer no saguão que se abre para o seu universo ficcional um unicórnio em relincho, mas aparece mula sem cabeça que se transforma numa bela mulher arrependida; homens que andam de cabeça para baixo numa ilha da Oceania; mulher que troca de cabeça



todas as noites; homem que come dedo de senhoras; homem que furta o mar; homem que perde a sua alma e a encontra perambulando em frente um bar; formiga que vai ao cinema; voz que pede de volta a flor que lhe fora roubada da tumba e tantos outros acontecimentos insólitos. É o próprio contista que, conforme já abordamos, afirma, nas notas de abertura de *Contos plausíveis*, a plausibilidade de “tudo neste mundo”: “[...] tudo neste mundo, e talvez em outros, é crível, provável, verossímil” (CP, 1985). E ainda a consciência de que o espaço do conto é propício para abarcar acontecimentos os mais insólitos: “Tenho a impressão de que tudo pode mesmo acontecer em matéria de contos, ou melhor, no interior deles” (CP, 2001). Mais que isso, há a lucidez de que os contos, como a vida, prescindem de explicação, conforme, encerra o conto “O entendimento dos contos”: “[...] mas os contos devem ser contados, e não entendidos; exatamente como a vida” (CP, 2001, p. 111).

Ainda em relação à abordagem do fantástico na ficção drummondiana, vale retomarmos o que a princípio fizemos alusão. Dissemos que, contrariando a teoria todoroviana, os contos de Drummond podem ser submetidos a uma leitura poética e também alegórica. Ao inserir o insólito, o estranho, o absurdo em seus contos, o contista não desconsidera a presença do lírico e da alegoria. Ao contrário, se há contos fortemente alegóricos como “Governar” e “A volta das cabeças”, de *Contos plausíveis*, outros há que são fortemente líricos (como já demonstramos aqui). Mas há também os contos que podem ser lidos, ao mesmo tempo, fantástica, alegórica e poeticamente. Este seria o caso de “Miguel e seu furto” (CA) que apresenta o insólito fato de um homem furtrar o mar e que permite ler a personagem Miguel como uma alegoria do poeta e, assim, a ação de furtrar passa a ser poética, posto que parte de uma atitude subjetiva. Além de, no aspecto de linguagem, manter forte tensão, pulsação interna e ritmo próprios da poesia.

#### **2.4 O *gauche* reinventado: desdobramentos**

“A verdade essencial é o desconhecido que me habita e a cada amanhecer me dá um soco” (C, 1985, p.29). Assim Drummond se refere no poema “O outro”, de *Corpo*, para falar de uma verdade que habita a sua própria essência e lhe dá um soco à medida que confronta com a ironia, o desprezo, a incompreensão desse outro que está dentro de si e

habita também cada um de nós. Na crônica “O retratista de crianças” (CB, 1984), reforça essa idéia dizendo que as criaturas, como as coisas, são também “múltiplas de si mesmas”.

Em sua produção literária Carlos Drummond de Andrade, assim como reinventa uma verdade na ficção, também reinventa a si próprio, quando se projeta ou se disfarça ou se desdobra nas múltiplas facetas das personagens que cria. A começar pelo nome com o qual lidou como escritor e como profissional, o itabirano apresenta-se plural: de seus ortônimos, encontram-se as variantes Carlos Drummond de Andrade, Drummond, Carlos Drummond, Drummond de Andrade, CDA, C., C.D., Carlos, Carlito; de seus pseudônimos, foi chamado Antônio Crispim, Aluizio Fontes, Rodrigo Tostes, Constantino Serpa, O Observador Literário, Policarpo Quaresma, neto, Camundongo Mickey, Gato Félix e outros tantos. Essa variedade de nomes e de pseudônimos não chega ao grau da pluralidade de Fernando Pessoa, mas é indicativa de um tipo de identidade pulverizada em vários eus, criados pelo itabirano tímido e irônico com o propósito de se esconder e de se divertir. Isso se explica facilmente pelo fato de que a arte moderna é marcada pela capacidade de o artista identificar-se com a experiência alheia, a ponto de se desdobrar nela ou de nela se projetar.

Proclamando-se *gauche* desde o primeiro poema, “Poema das sete faces”, da primeira obra publicada, *Alguma poesia*, (“Quando nasci, um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida” [PP, 1992, p.4]), o itabirano cria para a sua personalidade literária, no conjunto de toda a obra, um dado de fundamental importância: a *gaucherie*. Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, “*gauche* é a palavra em que se cristalizou a essência da personalidade literária do poeta” (1980, p. 38) e acrescenta que a palavra significa basicamente “o indivíduo desajustado, marginalizado, à esquerda dos acontecimentos” (1980, p.38). Podemos ampliar essa idéia do *gauche* como essência da personalidade literária, não só para o poeta, mas para o escritor Drummond, já que não apenas na poesia esse *gauche* figura de forma marcante, mas, também, e essencialmente, na prosa, e, de forma específica, nos contos. É justamente na prosa de ficção com a possibilidade de se criar a *persona*, a máscara, que o *gauche* apresenta os seus outros eus que, entre si, têm em comum o desajustamento com a realidade; o olhar lírico e irônico para as coisas do mundo e um desencanto com a incompreensão dos homens e entre os homens.

Na poesia, um disfarce *gauche* bem exemplar é o elefante, do poema “O elefante”<sup>29</sup>, de *A rosa do povo*. (PP, 1992, p. 129). Nesse poema, o eu lírico fabrica um elefante de poucos recursos e este sai “à procura de amigos/ num mundo enfastiado/ que já não crê nos bichos/ e duvida das coisas./ Ei-lo, massa imponente/ e frágil, que se abana/ e move lentamente/ a pele costurada/ onde há flores de pano/ e nuvens, alusões/ a um mundo mais poético/ onde o amor reagrupa/ as formas naturais”. (PP, 1992, p. 129-130). E na última estrofe, confessadamente, Drummond apresenta o elefante como um disfarce: “eu e meu elefante,/ em que amo disfarçar-me”./ Exausto de pesquisa,/ caiu-lhe o vasto engenho/ como simples papel” (PP, 1992, p. 129-130). Há aí uma evidente fragilidade do elefante que, qual o *gauche*, mostra-se fatigado, frágil e impotente diante do fastio do mundo, mas caminha, faminto por encontrar “amigos” e “um mundo mais poético”.

Affonso Romano de Sant’Anna (1980), ao tratar dos disfarces *gauches* na poesia de Drummond, refere-se a José, do famoso poema “José” como um deles e diz que este é um dos disfarces mais bem acabados do *gauche*, embora mais *gauche* que Carlos<sup>30</sup>. Refere-se ainda a Robinson Crusoe, a personagem da obra de Daniel Defoe, que tem na temática da ilha e na busca de um isolamento, o ponto que mais o aproxima de Drummond. Por fim, menciona Carlito, a personagem de Charlie Chaplin, caracterizada pelo total desajustamento com o mundo prosaico e que tem, no humor e na ironia, a face que mais o une a Carlos. E por falar em Carlos, os dois se unem até mesmo pelo nome, já que Carlos Drummond era chamado, na intimidade, pelo diminutivo Carlito.

Carlito é um disfarce que aparecerá também na prosa e, por essa razão, interessa-nos de forma especial. Além dos poemas “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, de *Rosa do povo* e “A Carlito”, de *Lição de coisas*, na íntegra dedicados a Carlito, há outros em que o itabirano alude ao “errante poeta desengonçado”<sup>31</sup> como em “O amor bate na aorta”

---

<sup>29</sup> Em *Passos de Drummond* (2006), Alcides Villaça faz uma análise minuciosa desse poema e diz que tal poema tem como centro “a relação entre o artista e o mundo moderno, pensada e figurada no percurso de um elefante” (2006, p. 58). Tal observação corrobora o que aqui pretendemos mostrar.

<sup>30</sup> Gilberto Mendonça Teles diz que no poema “José” é o próprio poeta quem fala, “em solilóquio, em autocrítica e também em nome da sociedade, como se estivesse refletindo a pergunta dos outros: ‘E agora, José’” (ANDRADE, SPV, 1987, p.156). Essa idéia confirma o que aqui defendemos no sentido de que os desdobramentos *gauches* são uma forma disfarçada de o escritor olhar para si mesmo de forma crítica.

<sup>31</sup> Termo usado por Drummond no poema “A Carlito” (PP,1992, p.323).

(“Meu bem não chores,/ hoje tem filme de Carlito”), de *Brejo das almas* (PP, 1992, p.41). Carlito tem lugar garantido também na prosa de Drummond. Uma referência à personagem de Chaplin aparece no conto “O sorvete”, de *Contos de aprendiz*, quando o narrador diz que prefere aventurar-se a um sorvete a uma comédia de Carlito, para não correr o risco de que a comparação de dois prazeres deteriore um deles. Outras referências ocorrem nas crônicas “Coração segundo”, em *De notícias e não-notícias faz-se a crônica* e “O outro lado de Carlito” (ANDRADE, 1987).<sup>32</sup> Nesta, o cronista apresenta o lado mais conhecido de Carlito e se refere, objetivamente, a um outro lado da personagem de Chaplin (o que justifica o título), mas, nas entrelinhas, deixa sugerido um lado de Carlito que é o seu próprio e que se ajusta, sob medida, no *gauche* drummondiano. Em primeira pessoa, Drummond diz que é dos que admira profundamente Carlito e enxerga, atrás da figura grotesca, o sentimento de dor e de ironia melancólica usados para exprimir o ridículo cotidiano. Chama também a atenção para a diferença entre o Carlito inicial, amargo, sem filosofia e sem estética próprias, para o “caso Carlito”, o “fenômeno Carlito”, que Eli Faure, Jean Cocteau, Paul Morand, Henry Poutaille, Wells e tantos outros comentam e discutem em livros que poderiam “encher uma estante”. Essa observação aponta para um Drummond leitor da literatura crítica sobre Carlito e comprova que, mais que admiração, há uma certa fixação sobre a figura da personagem de Chaplin. Márcio da Rocha Galdino, ao analisar a relação de Drummond com o cinema, em *O cinéfilo anarquista* (1991), comprova que Drummond acompanhava a literatura sobre Chaplin, quando mostra, em síntese, o que cada um dos autores citados na crônica “O outro lado de Carlito” disse a respeito de Chaplin.

Drummond ainda acrescenta, nessa mesma crônica,

o ‘crescimento moral’ de Carlito faz-me pensar nesse ser estranho que é o artista, criador de mundos e criatura ele próprio, tão sujeito às leis do mundo exterior, ao seu sistema de influência e pressões, como os seres que a sua imaginação tirou do nada e pôs no papel, no palco ou num pedaço de tela (1987, p. 36).

---

<sup>32</sup> Tal crônica foi originalmente publicada em 07/04/1930 no jornal *Minas Gerais*, com o pseudônimo de Antônio Crispim, e faz parte do conjunto de crônicas produzidas entre 1930 e 1934, publicadas pela Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais em parceria com o Banco de Desenvolvimento.

Ao refletir sobre o “crescimento moral” de Carlito, Drummond reflete sobre o seu próprio papel de artista que é, ao mesmo tempo, criador e criatura com o poder de inventar um universo que se encerra apenas nos limites da imaginação, mas ao mesmo tempo está inserido no mundo exterior, prosaico, cotidiano com o qual se encontra cindido, fraturado e, por isso, precisa ficar à esquerda. E essa reflexão vai mais além pois, ao pensar o papel de Carlito e o seu próprio, pensa também a função do artista moderno e de sua expressão, seja no papel, no palco, na tela ou numa película.

O mais significativo, porém, é o que Drummond diz a respeito do lado cômico de Chaplin:

Afinal, Carlito foi um homem que deu a volta ao cômico. E que verificou a precariedade e a contingência do cômico, máscara tênue demais para disfarçar a seriedade profunda da vida. Mas que, sendo inteligente, não contou isso a ninguém; encheu, apenas, com a sua experiência pessoal, os filmes com que resgatou a vulgaridade do cinema norte-americano e que se chamam “Vida de cachorro”, “Ombro armas”, “O garoto”, “O circo” (1987, p.36).

O cômico é em Carlito um pouco do que é a ironia em Drummond: máscara tênue para disfarçar a seriedade profunda da vida. Em entrevista ao jornalista Marcos Barrero, do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 01/09/1985, a respeito de *Contos plausíveis*, Drummond diz que se considera um homem que registra o cotidiano “com o possível bom humor para não aumentar a tristeza e a inquietação das pessoas” e que, por considerar o jornal um repositório de notícias tremendas, procura, com o seu cantinho [de jornal, onde escreveu os contos de *Contos plausíveis*], “distrair as pessoas dos males, dos aborrecimentos, das angústias da vida cotidiana” (*O Estado de S. Paulo*, 01/09/1985, p. 31). Vê-se, nessa idéia por ele exposta, um pouco da disposição chapliniana para aliviar a falta de graça ou as desgraças a que o mundo moderno sujeita o homem. Nesse sentido, Petrônio de Castro Souza, no artigo “Um irmão de Carlitos” apresenta o ponto de fraternidade que une Carlos a Carlito:

O aparente caráter anedótico da poesia de Carlos Drummond de Andrade, o aparente espírito de fazer graça liga indiscutivelmente sua atitude humana à de Carlitos. E como Carlitos, ele esconde por detrás de cada palavra o mundo pungente, o mundo do pária ou do deserdado, do vencido, de todos que vivemos em luta com a vida. (*Leitura*, março de 1945, p. 37).

E Drummond, mais que admiração por Carlito, tem ciência de sua identidade com ele. O ponto que os une, conforme essa observação do crítico Petrônio Castro e conforme assinala Affonso Romano de Sant’Anna (1980), é a atitude *gauche*. Isso é o que demonstra o poema “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” e o que demonstra também a crônica “Coração segundo”:

Meus bonecos não têm arte, representam o que eu quero. Fiz um Einstein que acharam parecido com Lampião. Para mim, era Einstein. Os garotos riam, tentando adivinhar que tipos eu interpretara. Carlito! Não era. Às vezes, não sei por que, admitia fosse Carlito. Nunca dei importância às leis de semelhança e de verossimilhança, que sufocam toda espécie de criação (PS, 2003, p. 666).

Nessa passagem, considerando-se que o cronista é o próprio Carlos, percebe-se que ele e Carlito quase se confundem. Nada há de implausível em que alguém modele um autorretrato, se entendermos que o boneco era do próprio Carlos. Por outro lado, se era Carlito, as figuras são muito parecidas, no sentido de que, a personagem da crônica, como Carlito, mostra a dificuldade de lidar com o fastio do mundo, por isso fabrica o coração segundo, feito de acrílico, de isopor e de fórmica, “regulado para não sofrer”. Ambos estão à esquerda, à margem, não têm o poder de mudar o curso dos acontecimentos, por isso recorrem à expressão como forma de subverter o estado de coisas que os inquieta. O boneco fabricado pelo cronista e a pantomina de Chaplin se correspondem.

Um fato curioso é a recorrência de Drummond “fabricar”, literal e figuradamente, as personagens em que se desdobra. E sempre por meio da escultura. Nessa crônica “Coração segundo”, o cronista “fabrica” bonecos, dentre os quais, um que se parece com Carlito, de

barro ou de massa. Em “O elefante”, o elefante (conforme já dissemos, um outro disfarce do *gauche*) é também “fabricado” e, desta vez, de madeira, recheada com algodão, paina e doçura: “Fabrico um elefante/ de meus poucos recursos./ Um tanto de madeira/ tirado a velhos móveis/ talvez lhe dê apoio./ E o encho de algodão/ de paina e de doçura.” ( PP, 1992, p. 129), diz o poema. Na ação de “fabricar” está contido o propósito de mostrar o papel do operário, que fabrica, molda, modela e cria personagens à imagem e semelhança de si próprio, com a evidente intenção de se reinventar. Vale lembrar que a palavra ficção vem latim *fictionem* que tem sua raiz no verbo *tingo/tingere* que, na Bíblia, foi o verbo usado para se dizer que Deus criou o homem (*tingere hominem*). E o Drummond que tem, da criação, poder similar ao de Deus, é o operário que luta com as palavras “mal rompe a manhã” e que também fabrica por meio das palavras. É com elas que cria e modela as suas personagens e essa criação não vem de um “dom divino”, pura e simplesmente. O trabalho é consciente, exige elaboração, crítica, autocrítica, sobretudo, nessa empreitada de elaborar o próprio *alter ego*, já que é um modo de olhar para si mesmo e para a própria produção. Comungando essa idéia, Paul Valéry (1999) diz que todo poeta verdadeiro [no caso Drummond, podemos estender para qualquer dos gêneros em que ele produza] é necessariamente um crítico de primeira ordem e que a crítica dele se exerce no próprio ato de criar e ainda acrescenta, ao expor a sua própria experiência como poeta, que o exercício da criação exige não só a presença de um universo poético, mas também “uma quantidade de reflexões, de decisões, de escolhas e de combinações sem as quais todos os dons possíveis da Musa ou do Acaso continuariam sendo materiais preciosos em um canteiro de obras sem arquiteto” (VALÉRY, 1999, p. 208-9). Vemos, assim, que Drummond, ao mostrar a elaboração, o burilamento de seus outros eus, mostra-se também como um crítico no seu próprio exercício, pois essa é uma forma de dizer que é o outro, mas que esse outro é um produto de sua própria criação. Ao analisarmos o problema da verdade na ficção, no subcapítulo “A incapacidade de ser verdadeiro”, aludimos a outros desdobramentos de Drummond como o locutor, do conto “O locutor esportivo”, o menino Paulo do conto “A incapacidade de ser verdadeiro” (ambos de *Contos plausíveis*) e João Brandão (o correspondente de José na prosa) da crônica “Corrente da sorte”, de *Os dias lindos* e da obra *Caminhos de João Brandão*. Todas essas personagens são “fabricadas” com o propósito de mostrar um duplo do próprio Drummond e o papel deste no exercício da

fantasia, da invenção, da expressão poética. Essas personagens, como Drummond, têm como característica principal a capacidade de subverter a realidade, de transgredir as leis da lógica e de inventar uma realidade própria.

O tema do duplo na literatura tem origem antiga, embora apareça com mais insistência no século XIX, sendo Hoffman o seu representante mais conhecido, até mesmo porque serviu de base para o célebre estudo de Freud (1976) sobre o estranho. Não são poucos também os estudos teóricos que se ocupam desse tema e Otto Rank (1939) no conhecido estudo *O duplo* diz que o desdobramento da personalidade está relacionado com o medo ancestral da morte. O duplo em que o sujeito se desdobra é a garantia da imortalidade. Clément Rosset (1988) critica Rank, por considerar superficial esse diagnóstico e argumenta que há uma hierarquia real que liga o único ao seu duplo e ainda acrescenta:

É verdade que o duplo é sempre intuitivamente compreendido como tendo uma realidade “melhor” do que o próprio sujeito — ele pode aparecer neste sentido como representando uma espécie de instância imortal em relação à mortalidade do sujeito. Mas o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não-existência. Morrer seria um mal menor se pudessemos ter como certo que ao menos se viveu [...] (1988, p. 64).

Embora a posição dos dois teóricos, em alguma medida, tenha razão de ser, é necessário ressaltar que ambos centram suas análises na exploração “temática” do duplo pela literatura, como fazem Hoffmann, Maupassant, Poe, Wilde e tantos outros. Drummond explora o duplo como tema, apenas em um ou outro conto, como faz, por exemplo, em “Gêmeos”, de *Contos plausíveis*, (1991, p. 78) em que a personagem Paulo (o mesmo nome da personagem do conto “A incapacidade de ser verdadeiro”) nasce gêmeo, “embora sua mãe só houvesse dado à luz um filho” e pelo fato de sentir-se visceralmente gêmeo, bem como pela falta de irmão visível “considerava-se gêmeo de si mesmo”. É um conto que pode ser visto como uma releitura bem humorada das tradicionais histórias, sobretudo contos, de duplicação da personalidade. À parte esse conto exemplar e outras pequenas recorrências, o duplo não é um tema que aparece insistentemente na obra de Drummond. O



que se percebe na análise dos desdobramentos da personalidade de Drummond em suas produções, é que elas se encaminham para um outro fim. É muito mais no sentido de que a experiência da alteridade, da outridade é “o caminho para a auto-avaliação crítica do ‘eu’” (PAES, 1999, p. 24), o que permite analisar os casos de duplo sob outro enfoque. No caso da prosa de ficção drummondiana, a outridade é experimentada em personagens construídas conscientemente pelo itabirano com uma clara intenção de auto-análise e, para tal, usa a palavra como uma espécie de espelho que reflete as múltiplas faces do homem e, principalmente, de si próprio. Até mesmo o étimo da palavra personagem, do latim *persona*, que significa máscara, sugere a idéia de um esconder para revelar, características que o tornam singular e ao mesmo tempo plural, humano, universal.

No teatro grego, a máscara era para a personagem o sinal de sua alteridade, a capacidade de tomar posse do outro e de nele atuar. Se observarmos as personagens João Brandão, Carlito ou o próprio Paulo, vemos que elas são bem exemplares de uma máscara de que se reveste a personalidade literária drummondiana e também a personalidade dos escritores modernos e do homem contemporâneo. Esse tipo de desdobramento tem outra função importante (que ainda uma vez lembra o teatro grego): ele provoca efeito catártico no autor. A construção de uma personagem, por ser uma elaboração fictícia, dá a seu criador o poder de moldá-la, dominá-la, delimitá-la, mostrá-la de modo mais coeso e lógico que o ser vivo, já que este tem por princípio básico – e aí talvez resida o grande encanto do ser humano – a imprevisibilidade. A personagem está nas mãos de seu criador que dá a ela a feição que lhe aprouver. Esse poder da criação é o que faz Manoel de Barros (2002) dizer que, ao experimentar o “gozo de criar”, experimenta “o gozo de Deus”. E dar vida a uma personagem é, do ato da criação, talvez o mais próximo do poder divino. E ainda, conforme afirma Candido (1998, p. 65), “quando toma um modelo na realidade, o autor sempre acrescenta a ele, no plano psicológico, a sua incógnita pessoal, graças à qual procura revelar a incógnita da pessoa copiada”. Transpondo essa idéia para o caso Drummond, pode-se dizer que ele cria algumas personagens partindo de seu próprio modelo, com a característica que lhe é muito peculiar e acrescenta a elas isso que Candido chama de “incógnita pessoal”, de tal modo que elas (as personagens) apresentam um Drummond transfigurado em muitos drummonds que são únicos, mas ao mesmo tempo universais,

arquétipos de tipos *gauche*, bem de acordo com o propósito das máscaras no teatro greco-latino: o de expressar arquétipos universais.

Exemplar dessa incógnita pessoal graças à qual se procura revelar a pessoa copiada é o conto “Um escritor nasce e morre”, curiosamente, o último da coletânea de contos de *Contos de aprendiz*<sup>33</sup> (2002). Nesse conto, há uma única personagem que se chama, não Carlito, mas Juquita; que nasce, não em Itabira, mas em Turmalinas, cidade que tem hematita que calça as ruas, “dando às almas uma rigidez triste” (2002, p.149); descobre-se escritor, ou melhor, nasce como escritor numa aula de geografia. O narrador, em primeira pessoa, diz: “De repente nasci, isto é, senti necessidade de escrever”. E a primeira coisa que ele escreve é exatamente uma história curta. Isso é significativo à medida que confirma uma história que se desenvolve ambigualmente, pois conta a história de outrem, mas que é também a história do próprio autor, pelas inúmeras coincidências com a trajetória literária de Drummond, inclusive com a do Drummond contista. Depois de firmar-se como escritor em sua cidade, Juquita deixa Turmalinas e vai para a cidade grande. Nunca mais volta à terra natal. Nesse ponto também, a vida da personagem e a do seu autor se emparelham simetricamente: é fato bastante conhecido que Drummond saiu de Itabira, a “terra longe e ferrosa”, como Turmalina, e nunca mais voltou lá, o que provocou certa indisposição dos itabiranos para com o filho ilustre. No conto, há um evidente mal estar expresso na relação do escritor com a melancólica cidade que, em sua visão, arrasta-se “com o progresso a 50 quilômetros de distância e cabritos pastando na rua”: “É verdade que Turmalinas me compreendia pouco, e eu a compreendia menos ainda”. O escritor torna-se urbano. Na perseguição do mito literário, afasta-se de tudo e de todos e descobre a solidão que a cidade grande e deserta vai lhe imprimindo na alma. Então, o escritor confessa que, aos 30 anos, está morto, “bem morto”. À parte a ousadia de um Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e outros que nele se espelharam, do ponto de vista das leis de verossimilhança, é inadmissível alguém narrar a própria morte. Mas é o que acontece com o narrador deste conto de Drummond. Eis o último parágrafo do conto: “Risquei um fósforo, já sob a escuridão absoluta, e na lâmpada que minhas mãos em concha formavam, percebi

---

<sup>33</sup> É curioso este conto ser o último da obra *Contos de aprendiz* (1951) porque parece uma ironia ao fato de que, pelo menos em termos formais, com essa obra, nasce o contista Drummond e esse contista parece ter morrido nela mesma e só renascido trinta anos depois com *Contos plausíveis* (1981).

que tinha feito 30 anos. Então morri. Dou minha palavra de honra que morri, estou morto, bem morto.” (2002, p. 153). Evidentemente, não há uma contrariedade das leis de verossimilhança, muito embora Drummond declare que não tem compromisso com elas, porque, nesse caso, trata-se de uma morte metafórica. É apenas a morte do escritor. Assim como o escritor nasce “na sala do 3º ano”, quando a professora de geografia, D. Emerenciana Barbosa, “traçava no quadro-negro nomes de países distantes”, ele morre, aos trinta anos, sufocado por uma solidão lúgubre. A grande questão, ao se considerar a proximidade entre esse escritor do conto e Drummond é: que relação teria essa morte do escritor aos 30 anos com a vida literária de Drummond? A resposta talvez esteja no fato de que se trata de uma ironia, pois é exatamente por volta dos trinta anos, em específico no ano de 1930, que Drummond publica sua primeira obra, *Alguma poesia*. É o nascimento oficial do escritor Drummond e de uma geração do modernismo brasileiro que se movimenta dentro das inovações propostas para a literatura de uma maneira mais assentada, com menos brados e é também por essa época que Drummond sai de Belo Horizonte e vai para o Rio de Janeiro. Nesse sentido, a idéia de morte parece ser no sentido de que morre o escritor imaturo, experimental para renascer um escritor mais maduro.

Vemos, nesse conto, que o escritor, mesmo sendo uma personagem com toda a carga de ficção que lhe é devida, mesmo tendo o necessário acréscimo de uma incógnita pessoal para firmar-se como ser fictício, é também uma transfiguração do próprio Drummond. Em várias situações, criador e criatura se assemelham, se fundem e confundem o leitor, a ponto de ser possível pensar que se trata de um depoimento. Há uma passagem da narrativa em que o narrador-personagem diz: “Meu sorriso *gauche* de dentes não suficientemente íntegros (ganhei fama de irônico por causa de meu sorriso envergonhado), sublinhava a intenção discreta da negativa” (CA, 2002, p.150). Só nessa passagem, vários pontos coincidem com a personalidade literária de Drummond: o gauchismo, a ironia, a timidez, a modéstia e a prática da recorrente fórmula do negar para afirmar, esta última expressa na passagem “intenção discreta da negativa”. Essa prática é, vale dizer, uma marca forte também deste escritor que nasce e morre e ele dá aqui a pista de que esta é uma “tática”, o que nos leva a confirmar que, negar o próprio mérito como escritor, é, intencionalmente, uma forma de afirmar esse mérito. Vejamos:

[...] Minha tática, de resto bem simples, consistia em jamais pronunciar ou sugerir a palavra literatura. Eu não era um literato. Minha literatura assumia feição estranha, com alguma coisa de nativo e contrariado na origem, mas vegetando não obstante.

— O senhor escreve coisas lindíssimas, eu sei...

— Calúnia de meus inimigos. Infelizmente, é impossível viver sem fazer inimigos. Eles é que espalham isso, não acredite... (CA, 2002, p. 150).

Relativamente ao Drummond escritor não são poucos os exemplos de suas negativas como uma forma de modéstia. Um deles, bem evidente, é a denominação de aprendiz no título de sua primeira obra de contos. E um indício de que tal modéstia é falsa, é uma “tática” mesmo, é o depoimento do editor Daniel Pereira, da editora José Olympio, ao jornalista Geneton Moraes Neto, n’ *O dossiê Drummond* (1994), de que Drummond escrevia orelhas para os seus livros e nelas, como qualquer orelha, ressaltava auto-elogiosamente as qualidades de sua obra.

Um outro disfarce *gauche*, e da maior importância, em que se desdobra Drummond, é João Brandão. João Brandão é, na prosa, o correspondente de José na poesia, com a diferença que JB é mais leve que José. Este tem o peso da completa falta de saída para a sua condição, aquele traz consigo “a perspectiva da esperança para curar suas misérias” (DL, 2003, p. 43). Vale ainda notar uma outra diferença: enquanto José é o *gauche* aporético, mais objeto que sujeito, Brandão é sonhador, ele acredita, por exemplo, que uma corrente da sorte pode unir os homens mais separados e inconciliáveis. De qualquer maneira, ambos têm um pouco de cada um de nós, conforme declara o narrador de “Corrente da sorte”: “E João Brandão, um entre tantos Brandões anônimos, repetidos, vê e sente que a tudo está ligado e tudo nele se liga, de bom e de mau [...]” (DL, 2003, p.43) e tem também muito de Drummond. João Brandão é bem *gauche*, e não são poucos os pontos que o unem a seu criador: escreve, gosta de poesia, é também mineiro e mora no Rio [veja-se o episódio “Impróprio para mineiro”, em *Caminhos de João Brandão* (PS, 2003, p. 546)], é tímido, lírico, contemplativo, cético, idealista, introspectivo. Sua aspiração é “projetar-se para fora de si mesmo, sem perda de sua fazenda”. E essa fazenda a que se refere é no sentido de bens abstratos, bem ao modo do “fazendeiro do ar” drummondiano. E esse “fazendeiro do ar” é um *gauche*, num estágio mais avançado “que conscientizou sua contingência para

superá-la pela sua aceitação” (SANT’ANNA, 1980, p. 55). João Brandão, portanto, encontra-se nesse estágio de gauchismo.

Rita de Cássia Barbosa reconhece a identificação entre Drummond e João Brandão, ao considerar este um *alter-ego* daquele:

Nessa exploração do cotidiano, pouco a pouco, o cronista se desdobra e passa a dialogar com, ou a falar por meio de João Brandão, seu *alter-ego*. A personagem funciona como a outra voz do cronista: aquela que chama a atenção para as falhas, as incoerências, os vícios de uma ordem político-social decadente, ou em crise, quer por meio da própria experiência, quer mediante o relato de situações com que se depara, de onde não exclui o humor e a piada. (*O estado de S. Paulo*, 02/ 12/1979).

Não há dúvida de que João Brandão seja um *alter ego* de Drummond, mas entendemos que um escritor com o sentimento de mundo de Drummond não precisa de se disfarçar numa máscara para mostrar as falhas, as incoerências e os vícios de uma ordem político-social decadente ou em crise. Grande parte da poesia e da prosa dele está aí para provar isso.

Também Hélio Pólvora, ao analisar a obra “Caminhos de João Brandão”, quando de sua publicação, no artigo “Os caminhos da crônica”, (*Jornal do Brasil*, 22/04/1970), além de ressaltar a identificação entre criador e criatura, faz a seguinte definição da personagem de Drummond:

Provavelmente é o lado demoníaco do brasileiro, a faceta irreverente do nosso povo, o toque malazartiano, o resíduo de uma secular molecagem disfarçada na circunspeção, o capadocismo que vem da afirmação nacionalista de Gregório de Matos. E, ao mesmo tempo, o lírico, o ingênuo, o que emprenha pelos ouvidos e depois se arrepende, o nobre, o patético, o sublime — iludido, ilusório, ilusionista. João Brandão é a força que ainda resiste (até quando, poeta?) às peripécias desses dias revolucionários.

Interessante notar que João Brandão guarda um certo resíduo de Carlito, a personagem de Charlie Chaplin, e tal se confirma nessa definição de Hélio Pólvora, quando ele diz “iludido, ilusório, ilusionista”, que são características bem chaplinianas. Evidentemente, isso ocorre porque há uma personalidade central de onde convergem todos

os outros eus do escritor Drummond. Além dessa personalidade central, há um ponto central – e é o que mais nos interessa – que une todos esses tipos que aqui chamamos disfarces *gauches*. Todos eles, como Drummond, mantêm, conforme já nos referimos anteriormente, uma auto-avaliação crítica não só do eu, mas também e fundamentalmente do eu que cria, que tem o poder de transgredir as leis da lógica e subverter o real. Todos eles possuem a lanterninha que passa pelas coisas com uma fantasia criativa e destrutiva que subverte o real.<sup>34</sup> Dos já apontados, temos o Paulo, de “A incapacidade de ser verdadeiro”, que cria um conceito próprio de verdade de acordo com o seu poder de fantasia e de imaginação, o que lhe vale a fama de mentiroso; temos Anselmo Fioravanti, de “O locutor esportivo”, que, por nada entender de futebol, reinventa a verdade ao narrar partidas; temos o Juquita, de “Um escritor nasce e morre”, de *Contos de aprendiz*, que nasce escritor numa aula de geografia, ao fazer uma viagem imaginária por países distantes; temos o Carlito que é criatura e, com seu espectro de pantomima, é também criador de mundos ilusórios e ilusionistas; temos o João Brandão, que, transgressor da observância das leis por excelência, vive sua vida “entre a rotina palpável e a aventura imaginária”, conversando com rolinha, com Álvaro Moreyra já morto<sup>35</sup>, cultivando cavalo feito de cerâmica com poderes mágicos ou tentando salvar o país, mesmo com pedras no seu caminho<sup>36</sup>. Dos ainda não apontados, podemos citar como outro disfarce drummondiano, o Miguel, do conto “Miguel e seu furto”, em *Contos de aprendiz*, que com a originalidade de “seu espírito excepcionalmente bem dotado” e a capacidade excessivamente imaginativa tem, num dia em que se vê sozinho, “às duas horas da tarde”, “sem dinheiro e sem programa”, a idéia de furtar o mar.

Essa personagem é curiosamente semelhante a Drummond, pois a descrição inicial de Miguel no conto é irônica e diametralmente oposta à característica do *gauche*: “Seu porte era varonil, seu rosto radioso, e toda a sua pessoa destilava confiança em si mesmo, e tranqüila identificação com o mundo” (CA, 2002, p.125). Ora, o ser que se apresenta como

<sup>34</sup> Essa idéia está sugerida por Drummond no conto “A lanterninha”, de *Contos plausíveis* (1991, p. 20). Este conto constitui uma alegoria do poder de criação do poeta. Nele são retomadas várias questões aqui já trabalhadas como o questionamento da verdade e da realidade, a subversão do real, a aproximação entre o poeta e Deus no que diz respeito ao poder de criar.

<sup>35</sup> Referência à presença de João Brandão em “Crônica da sorte”, de *Os dias lindos*.

<sup>36</sup> Referência à presença de João Brandão, respectivamente, em “História do animal incômodo”, e “História do cidadão no poder”, em *Caminhos de João Brandão*.

destinado a ser *gauche* na vida nada tem de “tranqüila identificação com o mundo”, ao contrário, ele tem uma cisão com o mundo, conforme já dissemos, por mais de uma vez. Mas a seqüência do conto permite percebermos que se trata de uma ironia porque Miguel, na verdade, não se identifica com o mundo. O parágrafo que se segue a essa apresentação comprova isso e sugere a semelhança entre os conflitos familiares de Miguel com os que Drummond vivenciou, principalmente, com o pai, por não ter seguido uma profissão:

À força de aptidões, Miguel não desenvolveu nenhuma, e a família verificou, certo dia, que ele nem aprendera ofício nem se incorporara profissão liberal nem descobrira qualquer técnica moderna de granjear sustento. A verificação não eliminou o pasmo deslumbrado que a pessoa de Miguel suscitava à primeira vista; pode ser que o tenha acrescido. Miguel era Miguel: tamanho feixe de atributos dispensava exteriorização (CA, 2002, p. 125).

Ser o dono do mar equivale, em termos drummondianos, a ser fazendeiro do ar. Em ambos os casos, a idéia de possuir é abstrata e o que se toma em consideração, no caso do furto do mar, não é o valor moral e acima de tudo criminoso do ato, mas a ousadia, a originalidade e a grandiosidade com que ele se apresenta. Miguel, embora não seja poeta, pratica um ato poético porque sua preocupação não é com o fato de tomar para si uma coisa alheia, mas de tomar para si algo grandioso, que não tem dono e que, por isso, é susceptível de ser apropriado por quem quer que se aventure a tal. Esse ato inusitado da personagem faz com que o narrador chame-o de “modernismo insólito”. Tal denominação, além de caracterizar pontualmente a ação de Miguel, leva-nos a entendê-la como um termo que pode ser aplicado ao próprio modo como Drummond constrói os seus contos, uma vez que, além de serem contos que se inserem numa proposta moderna e modernista da prosa de ficção, também são feitos, alguns deles em especial, da mesma matéria original, ousada e aparentemente absurda que a personagem Miguel usa para praticar o seu furto.

Em uma crônica de *Cadeira de balanço*, obra de 1966, essa idéia de apossar-se de bens abstratos é retomada por Drummond. Trata-se da crônica “Declara sua renda”, em que o cronista declara ao senhor diretor do Imposto de Renda bens como o sol, a lua, as árvores do Passeio Público, a montanha, as crianças brincando no *play-ground*. Tanto no caso de Miguel como no do cronista o que tem de fato valor relevante é a alma lírica que possuem

os dois. Só ela permite que a idéia de ter seja desprovida de valor material e isso provoca até mesmo uma desautomatização do olhar para tais bens de que somos, em parte, proprietários, mas dificilmente nos apercebemos disso.

Mas voltando ao apontamento dos disfarces ainda não mencionados, vale destacar também, a personagem do conto “O homem observado” e o povo (nesse caso não há uma personagem específica) de que trata o conto “Os diferentes”, ambos de *Contos plausíveis*. No primeiro conto, há um homem que tira coisas invisíveis da cabeça e as coloca num papel e é observado por um pardal que acompanha o movimento do braço e da cabeça, ora afirmativo, ora negativo, o movimento dos lábios ora contraídos, ora esboçando sorriso. Essas ações, bem peculiares ao poeta na luta com as palavras, parecem bastante comuns a qualquer escritor. Não é novidade que um escritor coloque no papel as coisas invisíveis que tira do cérebro, faça do papel uma bola e a atire ao chão, mas a ironia de ser observado em vez de observar é bem drummondiana, na medida em que, inversamente, o poeta é um confesso observador (ele declara, numa de suas crônicas, que a profissão ideal seria a de “observador de nuvens”), contemplativo ao extremo e, nesse caso, ironicamente, é observado por um pardal que acha “linda a brincadeira” do homem observado.

O outro conto — “Os diferentes” — trata de um povo que habita a ilha de Ossevaolep (pelo avesso, ao revés) e anda de cabeça para baixo, vê tudo ao contrário, refuta a visão normal do mundo, diz, com os pés, coisas aladas e cheias de sabedoria e, o que é melhor, tem vida longa e desconhece a gripe e a depressão. Como se vê, os ossevaolepianos ou “cabecentes-para-baixo”, com foram denominados à falta de melhor classificação, são um povo bastante parecido com os tipos *gauches*, que também são esquerdos, estão à margem, não seguem a visão normal do mundo, são “diferentes” e, por isso, são bem drummondianos. A identificação, nesse caso, dá-se não só no nível de uma projeção do eu, mas também em termos de espaço já que a ilha é sabidamente a pasárgada drummondiana. Em *Passeios na ilha* (1975), na crônica “Divagações sobre a ilha”, por exemplo, o cronista expressa o desejo de comprar uma ilha, “não muito longe do litoral”, “nem tão perto”, para que não o afaste demasiado dos homens, mas não o obrigue a praticá-los diuturnamente. E ele ainda declara: “De há muito sonho essa ilha, se é que não a sonhei sempre” (1975, p. 3). E se essa ilha existe na imaginação de Drummond, por meio do seu poder criador, ele pode também, como esses ossevaolepianos do conto, habitá-la, como a diferença que diz as



coisas aladas e cheias de sabedoria não com os pés, mas com as mãos que têm o poder de inventar uma realidade outra por meio da ficção.

Ao percorrermos a galeria dos disfarces *gauches* de Drummond, o que se pode perceber é que, mesmo havendo uma evidente projeção da personalidade drummondiana, sobretudo de sua personalidade literária, nas personagens que cria, prevalece a presença da *persona*, da máscara, pois, na verdade, ele não fala exatamente de si próprio, mas ficcionaliza, dramatiza a sua outridade, o seu disfarce, o seu outro eu que parece, mas não é ele próprio. É o poeta, o contista, o cronista, o escritor, o homem, o *gauche* que se reinventa por meio da ficção literária e essa reinvenção é integradora dos vários eus, inclusive desse eu fragmentado pelo mundo moderno, ora maior que o mundo, ora igual ao mundo, ora menor que o mundo. Nesse sentido, são afastados a possibilidade e o perigo, a que muitos escritores se sujeitam, de uma literatura que é menos literatura e mais confissão, menos ficção e mais reprodução exata do real.

E o que de melhor há nesses disfarces do *gauche* Drummond — os da prosa, sobre os quais falamos — é que em todos eles permeia uma consciência do poder de invenção (como temos aqui defendido que também há em Drummond), todos eles acreditam que a verdade é feita sim de meios perfis e, por isso, ela pode ser questionada, transgredida, negada, subvertida. Todos eles, Carlito, João Brandão, Paulo, Miguel, Juquita, o locutor esportivo, o homem observado, os ossevaolepianos, vêm, com olhar lírico, a possibilidade de um mundo feito com doçura.

Nossa prosa é lírica, nossos versos são prosaicos.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

### CAPÍTULO III

#### 3. QUANDO OS GÊNEROS FORMAM UM TERCEIRO TOM

Na última estrofe de “Morte do leiteiro” (PP, 1992, p. 133), talvez num momento de grande iluminação poética, Drummond se refere ao sangue do leiteiro e ao leite derramado no chão como os primeiros tons que se tocando “suavemente” na madrugada, formam “um terceiro tom” a que se chama “aurora”. Nesse caso, a aurora, um elemento visível, mas intangível, como uma metáfora muito bem realizada da fusão de dois elementos concretos como o leite e o sangue. Por analogia, ao se tratar dos gêneros na produção literária drummondiana, é possível afirmar que esse terceiro tom se forma à medida que poesia, conto, crônica, ensaio se apresentam como modalidades que se procuram, se tocam, se enlaçam e formam um terceiro tom que Drummond já chamou “versiprosa”, mas que é mais que isso, pois não é só uma interpenetração entre prosa e poesia. Assim como a prosa se aproxima da poesia e a poesia da prosa, de modo mais geral, a crônica se avizinha do conto, em muitos momentos se tocam e se fundem, sem que seja possível determinar uma modalidade precisa para o texto; também o conto se avizinha da crônica em outros momentos; a crônica se avizinha do poema e o poema da crônica; poema e conto também, em vários momentos, se aproximam. E ainda, do mesmo modo que a notícia de jornal serve, como é de se esperar, de motivação para a crônica, serve também para o poema (veja-se o poema “Morte do leiteiro” que acabamos de mencionar) e para o conto.

Toda essa fusão parece se configurar de tal modo que o terceiro tom poderia ser colocado exatamente como a característica para a qual temos aqui chamado muito a atenção na produção drummondiana: a crítica. Drummond transita nos gêneros e acima deles tendo ciência do que faz. Sua invenção é crítica; sua crítica é inventiva. Michel Butor aponta o caráter auto-reflexivo da obra literária como uma das características fundamentais da obra de arte contemporânea e diz que “crítica e invenção, revelando-se como dois aspectos de uma mesma atividade, deixam de se opor como dois gêneros diferentes, em proveito das organizações das formas novas” (1974, p. 201)

Drummond se autodenomina aprendiz de contista, dá demonstração de lições que aprende com alguns mestres da contística, mas faz contos com indiscutível mestria. Inaugura formas inovadoras para o conto quando aproxima, por exemplo, o que ele chama “conto anão” do haikai da poesia. E mais que isso: sua autoconsciência recai não só sobre seus próprios textos, mas também sobre o olhar que a crítica lança sobre a sua obra. Olhar que considera, às vezes, de competência questionável: “Às vezes sentimos vontade de dizer à crítica: Meus defeitos não são o que apontas. São outros e aqui estão.” (PI, 1975, p. 74). Ou ainda quando coloca a sua “impressão” sobre a oscilação da “bolsa de valores intelectuais” (ou seja, da crítica) sobre esse aspecto mesmo das fronteiras dos gêneros: “nossa prosa é lírica; nossos versos são prosaicos” (PI, 1975, p.75).

Para apontar em Drummond essa fluidez nos limites que demarcam os gêneros literários, há que se considerar que essa não é uma exclusividade desse escritor, em específico. É uma marca da modernidade literária que já começa a tomar vigor com os românticos alemães, dos quais convém destacar a importância de Victor Hugo, no “Prefácio de Cromwell” (2002), que se insurge contra a arbitrariedade até então pregada relativamente à divisão dos gêneros literários e propõe, de forma provocativa e insultante para os clássicos, a liberdade da criação artística e um entrecruzamento relativamente a esses gêneros. E a tenuidade na demarcação das fronteiras entre os gêneros na literatura tem sido motivo para uma grande discussão entre os teóricos e os críticos da modernidade. É o caso, por exemplo, de Emil Staiger que retoma a divisão tripartida e propõe como saída para a questão da fluidez dos limites no estudo dos gêneros a substituição da forma substantiva e substancialista pela forma adjetiva e pelos conceitos estilísticos de lírico, épico e dramático. É o que afirma o teórico:

Lírico, épico, dramático não são, portanto, nomes de ramos em que se pode vir a colocar obras poéticas. Os ramos, as classes, multiplicaram-se desde a antiguidade incalculavelmente. Os nomes Lírica, Épica, Drama não bastam de modo algum para designá-los. Os adjetivos lírico, épico, dramático, ao contrário, conservam-se como nomes de qualidades simples, das quais uma obra determinada pode participar ou não. Por isso eles funcionam como termo designativo de uma obra, qualquer que seja seu ramo. (1987, p. 186).

Por essa acepção de Staiger, pode-se dizer, num percurso pela produção de Drummond, que ele, como um exemplar representante da modernidade literária, produz contos líricos, como se lê “A doida”, em *Contos de aprendiz*, poemas dramáticos e narrativos, como se lê “Caso do vestido” e “Morte do leiteiro”, em *Rosa do povo*, crônicas líricas e ficcionais, como se lê “Corrente da sorte”, em *Os dias lindos*. Relativamente ao adjetivo “dramático”, verifica-se que ele é recorrente na produção drummondiana, tanto no poema, como na crônica e no conto e é um aspecto bastante ressaltado pelos críticos de Drummond. “Caso do vestido” talvez seja o caso mais exemplar de poema com ritmo dramático. Também nas crônicas e no conto, há uma insistência no diálogo puro, sem narrador, como se pode perceber em *De notícias e não-notícias faz-se a crônica*. Nessa obra há até mesmo uma crônica chamada “Peça nova” que tematiza a montagem de uma peça inovadora cuja característica principal é a autoria múltipla “ao sabor das novas tendências da arte: o sujeito fruidor-criador do objeto” (PS, 2003, p.657). Ou seja, a mesma platéia que desfruta da peça também auxilia na sua criação. (Essa proposta colocada de forma bem humorada nesse texto foi, em alguma medida, praticada por Drummond na escritura de suas crônicas já que, quando as escrevia em série, recebia inúmeras cartas dos leitores com sugestões para os destinos das personagens e do enredo.). Nessa mesma obra, Drummond ainda se aventura ao gênero dramático num “Auto brasileiro de Natal” que é também inovador, no sentido de que, embora na forma de auto, é, na verdade, a proposta de produção de um espetáculo que tem por principal personagem o diretor desse espetáculo.

Mas, à parte a sintonia com a modernidade e o Modernismo literários, Drummond possui uma personalidade literária que dá um caráter de unidade ímpar à sua produção e, mesmo manejando qualquer modalidade literária com maestria, tem a motivação lírica, em específico, a poesia como a regente principal de suas produções. É isso, pelo menos, que declara na nota de abertura da primeira obra de prosa, *Confissões de Minas*:

Não quis que se compusesse sem acrescentar-lhe algumas palavras, menos de explicação ou desculpa do que de exame da conduta literária diante da vida. Este é um livro de prosa, assinado por quem preferiu quase sempre exprimir-se em poesia. Esse suposto poeta não desdenha a prosa, antes a respeita a ponto de furtar-se a cultivá-la. Seria inútil repisar o confronto

das duas formas de expressão, para atribuir superioridade a uma delas (CM, 1944, p.07).

E ainda mantém postura semelhante, bem posteriormente, na nota de abertura de *Boitempo II*:

[...] Ela (a poesia) não obedece a nenhuma encomenda: eu não sou profissional da poesia, convivo com ela por uma necessidade de expressão, até mesmo para fins terapêuticos. [...] Tive uma infância um tanto insegura e uma mocidade inquieta, e a resposta que eu procurei achar para os meus problemas foi esta: manifestar-me em verso, com a liberdade que o Modernismo estava me assegurando. (BO, 1994).

No conjunto da produção literária drummondiana verifica-se que o prosador não se distancia muito do poeta. Aspectos recorrentes na obra poética de Drummond como a ironia, o humor, a metalinguagem, a presença do insólito nas situações cotidianas, o engajamento político-social, os disfarces *gauches*, o sentimento de mundo, a linguagem concisa, precisa, densa, sugestiva também se fazem presentes em sua prosa. Esses aspectos só fazem afirmá-lo como um escritor que, para além dos limites entre prosa e poesia, atinge, na sua produção literária, um terceiro tom, de modo que a interpenetração poesia, crônica, ficção revele o impulso criativo deste *gauche* que, conforme Candido (1996, p. 18), “pode transitar entre os gêneros e acima deles”. Mesmo porque, “talvez só haja um Drummond, nem poeta, nem ficcionista, nem cronista, instalado na posição-chave da sua competência soberana, a partir da qual variam os modos de penetrar no meandro da ‘humana contingência’” (CANDIDO, 1996, p. 19).

### **3.1 Drummond: aprendiz de contista?**

A primeira obra de contos de Drummond, publicada em 1951, foi *Contos de aprendiz* (que incorporou o conto "O gerente", publicado em edição autônoma, em 1945). Trinta anos depois, em 1981, ele publicou a segunda e última obra de contos, *Contos plausíveis*. A se considerar a vastíssima produção de Drummond como poeta e como

cronista, pode-se dizer que esse *quantum*, em relação aos contos, é pouco expressivo. Mas não é nosso propósito - e isso nem é relevante - falar da quantidade de obras que CDA produziu como contista. O que interessa é a importância que os contos têm no conjunto da produção literária drummondiana e a visão que Drummond tinha de si mesmo como escritor de contos. Nesse sentido, o título da primeira obra é significativo: o autor, proclamado e ovacionado como o maior mestre da poesia modernista brasileira, autodenomina-se aprendiz. E a pergunta que logo nos vem é: aprendiz de quê ou em relação a quem? Se aprendiz em relação a Machado de Assis, quem sabe. O bruxo de Cosme Velho foi um dos precursores e é considerado o grande mestre da contística brasileira. Os contos drummondianos, especialmente os de *Contos de aprendiz*, sem dúvida, guardam, em uma ou outra medida, alguma ressonância dos contos machadianos. Se aprendiz do ofício de contista, falamos com João Gaspar Simões: "O ofício de contista não precisa o poeta de o aprender, pois que o poeta é mestre natural do contista e Carlos Drummond de Andrade é mestre de poetas" (in: ANDRADE, 1992, p. XLIII) e, para reforçar essa afirmação do crítico, Julio Cortázar, também contista, ao teorizar sobre o conto, diz que este é o "irmão misterioso da poesia" (1999, p. 349), portanto, se Drummond é mestre dos poetas, naturalmente, só lhe cabe penetrar e realçar os mistérios do conto em vista do parentesco deste com a poesia .

Mas essa modéstia (que vai se mostrando marotamente fingida) de Drummond não se encerra em *Contos de aprendiz*. A edição de *Contos plausíveis*, da editora José Olympio, traz no início de sua nota de abertura o já citado questionamento sobre a autenticidade dos seus contos: "Estes contos (serão contos?) ..." (1985, p.8). A pergunta entre parênteses evidencia uma aparente insegurança quanto à sua condição de contista que em muito se aproxima da autoqualificação de aprendiz na primeira obra. E na mesma nota diz que "verdadeiramente" não escreveu os seus contos, eles "escreveram-se no dia-a-dia do JORNAL DO BRASIL". A autonomia que dá aos seus contos exime-o do papel (em sua concepção "de superfície", ineficiente) de contista. E, na edição de *Contos plausíveis*, da editora Record, Drummond inicia com uma nota de abertura, dizendo que há muita coisa a emendar em seus contos e que, às vezes, eles saem totalmente contrário daquilo que pretendiam contar. Mais adiante, na mesma nota, diz o seguinte: "Duas historietas exigiram que eu as concluísse confessando minha incapacidade de contista. Como eu recusasse a

atendê-las, retrucaram: 'Não faz mal. Não é preciso confessar; todos sabem.'" (1991, p.01). O curioso é que Drummond não confessa mesmo a sua incapacidade de contista no interior da obra. A única incapacidade de que ele fala em *Contos plausíveis* (e que, se tomada *ipsis verbis*, confirma a nossa teoria de que sua modéstia é fingida) é a incapacidade de ser verdadeiro (mas essa é outra história e sobre a qual já falamos).

Ao se confessar aprendiz, incapaz, Drummond revela-se o contrário (basta percorrer os contos de *Contos de aprendiz* e de *Contos plausíveis*), e, com isso, afirma a sua capacidade de contista (o que confirma a teoria do negar para afirmar anteriormente exposta), porque, poesia, conto, crônica ou ensaio são apenas "modos variados de penetrar a humana contingência", como afirma Candido (in: ANDRADE, 1992). A mesma mestria com que maneja o verso, maneja a prosa, e ele bem sabia disso.

Procede, no entanto, uma preferência de Drummond por seus predicados de poeta. Um episódio, para o qual também chama a atenção Flora Süssekind (2004), com o propósito de apontar uma consciência dos efeitos da prosa e da orientação narrativa na trajetória poética drummondiana, mesmo antes de iniciar o trabalho que o popularizaria como cronista, é significativo nesse sentido. John Gledson (1981) cita uma entrevista de Emílio Moura, no *Diário de Minas*, de 19 de outubro de 1952, em que este conta de um diálogo entre seus dois conterrâneos: Pedro Nava e Drummond. Nava, reunido com o entrevistado e com Drummond, "nas imediações do 'Bar do Ponto'", teria lido e relido dois novos poemas de Drummond, escritos naquele dia, e dito ao companheiro:

— Sabe de uma coisa, Carlos? Estão bons, é claro, mas o seu forte é mesmo a prosa, não há dúvida.

Drummond fitou-o com espanto, como se não houvesse compreendido. E replicou, quase secamente:

— Pois você está enganado. O que eu sou é poeta (GLEDSON, 1981, p. 55).

Esse episódio, contextualizado nos anos 20 (SÜSSEKIND, 2004), parece ser ilustrativo de um Drummond que se considerava melhor poeta que prosador, já àquela época. Na introdução de *Confissões de Minas*, obra de 1944, o escritor diz: "É um livro de



prosa, assinado por quem preferiu quase sempre exprimir-se em poesia. Esse suposto poeta não desdenha a prosa, antes a respeita a ponto de furtar-se a cultivá-la." (CM,1944, p.07).

E em *Contos plausíveis*, que é uma obra de 1981, diz, de forma irônica, que seus contos pedem que ele se declare incapaz de escrevê-los. O que aparentemente parece ser opção por esse ou aquele gênero, na verdade, revela um escritor que é um lírico em essência e a estratégia de afirmar-se aprendiz, incapaz, ineficiente afirma a lucidez crítica do escritor que se antecipa à crítica propriamente dita quanto a possíveis julgamentos desfavoráveis à sua prosa de ficção e quanto à receptividade de seus contos junto aos leitores. Tal acontece em razão da pouca prática de Drummond no manejo da técnica do conto, se é que, pelas teorias mais modernas dos gêneros literários, pode-se falar, com maior rigor, em técnica desta ou daquela modalidade da prosa de ficção e, principalmente, do conto, que é um gênero em si fluido quanto à conceituação. É o que afirma Julio Cortázar: "gênero de tão difícil definição, tão fugidio em seus aspectos múltiplos e antagônicos e em última instância tão secreto e dobrado sobre si mesmo" (1999, p. 349) e é o que, no mesmo sentido, diz, em tom até mesmo irônico, Mário de Andrade: "será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto"(1972, p. 5). Por essa definição de Mário de Andrade, cria-se uma polêmica em relação aos contos de Drummond: ao mesmo tempo em que ele batiza seus textos de contos nos títulos das duas obras (*Contos de aprendiz* e *Contos plausíveis*), ele questiona, no interior delas, se são mesmo contos, como diz, entre parênteses, na abertura de *Contos plausíveis* "Estes contos (serão contos?)" e, em alguns momentos, prefere chamar seus textos em prosa, que não são crônicas, nem ensaios, de "historietas", palavra com um sufixo diminutivo de feição evidentemente galhofeira e até pejorativa.

Essa modéstia, com forte ar de vaidade por reversão, é uma característica marcante da personalidade de Drummond. Isso se comprova pela presença da auto-ironia sempre recorrente em seus textos literários, seja poemas, contos ou crônicas, pelas negações veementes, em entrevistas, de que não é o maior poeta da literatura brasileira e pela escolha de ficar no recolhimento, à margem, literalmente, qual a idéia sugerida pelo "ser *gauche*". É o que diz, por exemplo, neste trecho de entrevista do *Jornal do Brasil*, (08/08/1987), republicada por Geneton de Moraes Neto:

— O fato de ser considerado o maior poeta brasileiro não é um acontecimento importante na vida do senhor?

Drummond: Em primeiro lugar, não é unanimemente. Diariamente ... Não digo diariamente, mas freqüentemente saem artigos fazendo restrições a mim e achando que sou um poeta decadente, que já dei minha mensagem, hoje já não tenho mais nada a dizer. Há outros que não gostam da mensagem que eu teria manifestado. Nunca pretendi manifestar mensagem nenhuma. Eu procurei é dizer os meus versos transmitindo a emoção que eu sentia no momento. Assim, não é unânime. Em segundo lugar, a maioria das pessoas que me consideram o maior poeta brasileiro não leu o que eu escrevi! Ouviu falar. Como acham que fulano de tal é o maior craque de futebol, o outro fulano é o maior compositor, o outro é o maior pintor, eu fiquei sendo o maior poeta por um julgamento que não é julgamento literário: é uma opinião transmitida socialmente, mas sem nenhuma ponderação crítica (1994, p. 25).

Em meio à crítica, é quase consenso duas outras características de Drummond: a inteligência e a sensibilidade<sup>37</sup>. Isso nos confirma que a modéstia tão afetada em Drummond é, na verdade, um procedimento retórico, uma modéstia dissimulada, uma espécie de *excusatio propter infirmitatem*, da máxima quintiliana, para ganhar a benevolência do leitor, sobretudo, na prosa de ficção que é o gênero a que menos se dedicou. Michel Butor diz que “o maior crítico, o mais inventivo, é o mais modesto. Quando o lemos, ele nos dá imediatamente vontade de voltar ao próprio texto” (1974, p. 200), e, ao que parece, Drummond, tinha ciência de que, com sua modéstia, conseguiria também a empatia de seus leitores.

E por falar em aprendiz<sup>38</sup>, é evidente, senão a filiação dos contos drummondianos aos contos machadianos, pelos menos, uma influência do mestre Machado de Assis, principalmente na primeira obra, *Contos de aprendiz*. A aproximação do narrador com o leitor no interior da narrativa, a ironia fina e contundente, uma certa dose de absurdo instalada nas situações cotidianas, os contos com desfechos abertos ou ambíguos, as

---

<sup>37</sup> Mário de Andrade chama-o “inteligentíssimo, tímido, sensibilíssimo”, ao analisar-lhe a medida psicológica; Abgar Renault chama a atenção para a “contínua fricção entre inteligência e sensibilidade” em Drummond. (BRAYNER, 1978)

<sup>38</sup> Não é nossa intenção aqui colocar Drummond na mera condição de aprendiz, mas de realçar a sua condição de um leitor arguto que leu um mestre do conto como Machado de Assis e, evidentemente, algum aprendizado extraiu dessa leitura.

digressões, a lucidez diante dos conflitos essenciais do homem consigo mesmo, com o outro e com o mundo, tudo isso que está presente nos contos machadianos, está também visivelmente marcado nos contos de Drummond. Candido, ao analisar Machado de Assis, aponta nele algumas características que podem ser constatadas também na prosa de ficção drummondiana:

A sua técnica [de Machado de Assis] consiste essencialmente em sugerir coisas tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII); ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial; ou em sugerir, sob aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o corriqueiro. Aí está o motivo de sua modernidade, apesar do seu arcaísmo de superfície (1977, p.23).

Em *Contos de aprendiz*, o conto “O gerente” expressa exatamente uma situação tremenda contada de maneira cândida e o excepcional como normal, de tal modo que o insólito torna-se corriqueiro pelo modo como é contado. Um “socialmente” bem educado e pacífico gerente de banco come dedos de senhoras, “não de senhoritas” (essa exclusão mesma das senhoritas é ironicamente machadiana). No nível da aparência, a retidão do gerente de banco é inquestionável, mas, na essência, guarda uma anormalidade comprometedoras ou uma normalidade “com dentes afiados”, como dirá José Castello, no prefácio de *Contos de aprendiz* (2002). Indícios muito sutis de uma normalidade por demais excessiva em Samuel são pistas para descobrir nele a tendência canibal: Samuel tem hábitos antigos, guarda a simpatia das pessoas mais velhas, é excessivamente cavalheiro (essa característica justifica o fato de ele sempre cumprimentar as “senhoras” com um beijo na mão, o que facilita o acesso ao seu objeto principal de desejo – o dedo), apesar de ser “bom partido” não “tinha vocação para o matrimônio” e não se veste como as outras pessoas, é um homem mais clássico, mais “à moda antiga”, poderíamos dizer:

Distinguia-se pela correção de maneiras e pelo corte a um tempo simples e elegante de roupa. Ou melhor, não se distinguia, pois o homem bem vestido e de maneiras discretas passa mais ou menos despercebido nos dias que correm, entre moças e rapazes americanizados, de gestos soltos, roupas vistosas (CA, 2002, p. 93).

E Samuel morre de “uremia”. Essa informação, dada no início do conto, é bem ao estilo de Machado de Assis que, em vários contos, faz um resumo da vida e morte da personagem para depois contar sobre ela um fato curioso ou uma deformidade de caráter. A causa *mortis*, além de irônica, é um indício do canibalismo da personagem, uma vez que a uremia é uma doença provocada por uma substância proveniente do excesso de alimentos que contém proteínas como os alimentos de origem animal (para um homem que mantinha o rito de comer dedos femininos é natural que isso desencadeasse um mal nesse sentido). Além disso, tal doença está ligada a um dos quatro humores (ao sangue, em específico) e, ao que parece, é causada por um rompimento do equilíbrio entre os humores responsáveis pelo temperamento. Nesse caso, a aparente normalidade de Samuel e a sua prática inusitada de comer dedos de senhoras em situações completamente imprevisíveis se justificaria por uma falha orgânica, por uma patologia. Nesse aspecto, Samuel lembra bastante a personagem Nicolau do conto “Verba testamentária”, de Machado de Assis.

Em alguma medida, esse conto de Drummond remete ainda ao conto “A causa secreta”, de Machado de Assis, em que também há a personagem Fortunato, um homem rico (o próprio nome já sugere isso) que vive de rendas e que goza do respeito da sociedade. Mas a sua normalidade é apenas aparente, pois, na essência, é um degenerado que sente um prazer monstruoso em testemunhar o extremo sofrimento alheio, seja de um rato, de um amigo ou da esposa a quem supostamente amava. Antonio Candido diz de Machado de Assis o que poderia também servir para Drummond, sobretudo, se se considerar esse conto “O gerente”: “O senso machadeano dos sigilos da alma se articula em muitos casos com uma incompreensão igualmente profunda das estruturas sociais (...)” (1977, p.31). Um outro conto de Drummond — já mencionado nesta tese — que faz lembrar a dialética aparência/essência tipicamente machadiana, bem como a tendência do homem de devorar o próprio homem e de colocar a nu o egoísmo extremo, o sadismo e a pilhagem monetária é “A baronesa”, de *Contos de aprendiz*. Nele, há a viúva de um barão, “cujo patrimônio sobrevivera à corte”, a senhora Ana Clementina de Soromenho Pinheiro Lobo e Figueiredo Moutinho (o tamanho do nome é em si significativo). Ela morre e tem o corpo violado por seus próprios familiares que almejam lhe roubar as jóias. Com um tom semelhante ao da

ironia machadiana, Drummond narra a abordagem de um sobrinho-neto ao cadáver da “antiquíssima” baronesa para tirar-lhe o brinco:

Lentamente Renato estendeu as mãos (era sua tia-avó), passou-as pelo rosto miúdo, descarnado, numa carícia errante. Depois, as mãos se afundaram nos cabelos ralos, de leve, passearam pelo couro cinza, desceram à nuca — feito cócega — voltaram um pouco, tatearam. Entre as pelancas retorcidas do que fora o mais belo par de orelhas de 1880, os dedos tiveram trabalho em descobrir algo, em fixá-lo, puxá-lo. Mas, fosse o que fosse, não cedia, e na luta para arrancá-lo, a cabeça veio para a frente, alteou-se, o corpo ficou sentado com rigidez. Os dedos puxando, puxando, o corpo quase se levantava... Súbito: plic. A defunta teve um movimento para trás e desabou na cama, caindo de costas. Renato apertou as mãos, num calor de todo o corpo, cerrou os olhos, esbarrou na banquetta, na penteadeira, e correu para fora, onde o fiel Luís o esperava. (CA, 2002, p. 90).

Outro exemplo, também de *Contos de aprendiz*, pode ser lido no conto “Presépio”. Esse conto se emparelha bastante com “Missa do galo”, do bruxo de Cosme Velho, sobretudo pelo clima de suspense e de sensualidade que se cria em ambos antes da missa do galo. E o modo de narrar favorece particularmente esse clima. As personagens femininas, tanto a Conceição de Machado, quanto a Dasdores de Drummond, debatem-se entre as convenções socialmente impostas à mulher e o desejo sexual mal contido e prestes a explodir, num momento — horas antes da missa do galo (nos dois casos) — em que se deveria pressupor um recolhimento ao sagrado, mas este acaba se misturando e se confundindo com o profano.

E a certeza de que Drummond é um leitor de Machado e um leitor que se considera aprendiz diante do mestre é que em *Contos plausíveis*, a consciência da escritura e a modéstia dissimulada voltam à tona no conto “Incêndio”. O narrador inicia a sua narrativa com o mesmo início de Machado de Assis no referido conto “Missa do galo”: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos...” (1991, p.83). E, antes que o leitor questione a legitimidade da introdução imponente de Machado, Drummond adverte:

Este começo, evidentemente, não é meu, mas de autor célebre, o que não impede que podia ser de toda gente. Há sempre uma pessoa que nunca pôde entender a conversação que teve com uma senhora, há muitos anos. As mulheres costumam ter conversas estranhas, que só entendemos pela metade, ou nada, se não for em dobro, o que é outra forma de engano (CP, 1991, p.83).

Nesse caso, o advérbio “evidentemente” expressa uma certeza que não coloca dúvida na oposição estabelecida entre a falta de celebridade do Drummond como contista e o “autor célebre” cujo nome sequer é citado justamente para reforçar a idéia de que é um início tão célebre que dispensa dizer a autoria, como se “autor célebre” fosse quase um sinônimo de Machado de Assis. Mas o início do conto machadiano é criticado, com uma levíssima camada de ironia, quando Drummond observa que, como “as mulheres costumam ter conversas estranhas”, desentender conversa com uma senhora pode ocorrer com qualquer um. Isso joga a frase lapidar do mestre Machado na vala comum, retira o cânone do pedestal e o aproxima do escritor que faz “continhos”, “historietas”, “croniquinhas”, como Drummond, recorrentemente, declara sobre si mesmo. Mas, ao contrário do “Missa do galo”, de Machado, que se prende mais às leis de verossimilhança, o “Incêndio”, de Drummond, caminha para o *nonsense*, já que a “senhora” liga para o narrador e pede a ele para apagar um incêndio que só ela vê numa rua que não tem fim.

Drummond, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, expressa a sua admiração por Machado, ressaltando como qualidade no autor de *Dom Casmurro* exatamente as características que os aproximam:

Machado de Assis inventava um empregado, um criado. E fazia o seguinte: para ter sempre um empregado novo, toda vez no fim do mês ele demitia o empregado, pagava as contas e dizia: “Agora, você passa a se chamar Manuel de Tal.” E, no outro mês, o empregado já tinha outro nome. Machado de Assis tinha a graça de inventar coisas assim, aparentemente brincalhonas, para despertar em você o interesse naquilo que ele dizia. Tinha a reflexão profunda das coisas, o comentário correto, lúcido e original, o que era de espantar num homem que era diretor de Repartição no Ministério da Agricultura ou coisa que o valha. Era um homem sisudo, sério, bem-comportado, burguês, e não era dado a molecagens. Entretanto, quando cronista, ele virava o diabo dando cambalhotas (in: MORAES NETO, 1994, p. 32).

Esse elogio ao antecessor não só reforça a tese de que, de fato, Drummond estabelece um vínculo com a tradição literária cujas raízes, na contística brasileira, tiveram maior expressividade na prosa machadiana, o que evidenciaria Drummond como um contista que se coloca como aprendiz para ler o mestre, como também reforça a idéia aqui proposta de que o *gauche* está constantemente a olhar para um espelho que reflete sempre a própria imagem. Senão, vejamos: nesse trecho de entrevista, Drummond aponta em Machado de Assis a graça de inventar coisas “brincalhonas” como mudar, mês a mês, o nome de um empregado (numa situação real, de sua vida cotidiana). Também Drummond era depositário dessa graça, como o faz na crônica “Garbo: novidades” (FA, 1973), em que inventa a visita de Greta Garbo em Belo Horizonte. Mostra também a reflexão profunda, o comentário correto, lúcido e original, características que são “de espantar”, posto que presentes num homem que exerce cargo de chefia no serviço público, ou seja, uma função eminentemente burocrática. Não de forma diferente, Drummond foi, por muito tempo, chefe de gabinete do Ministro da Educação Gustavo Capanema e, em contraponto, era profundamente crítico e mantinha também a mesma reflexão profunda, lucidez, originalidade e comentário correto e irrestrito em sua produção literária, como aqui estamos a defender. E ainda: como Machado, o homem Drummond, bem comportado, *gauche*, sério, ao escrever (prosa ou poesia), também consegue virar o “diabo dando cambalhotas”.

Em *Contos de aprendiz*, o conto “Flor, telefone, moça”, reforçando o título da obra, inicia-se com uma negativa: “Não é conto. Sou apenas um sujeito que escuta algumas vezes, que outras não escuta e vai passando. Naquele dia escutei...” (2002, p. 77). A atitude de negar que o seu texto seja um conto afirma e confirma a suposta modéstia de Drummond como contista (de que já falamos aqui), mas, ao apresentar-se nesse conto, como um sujeito “que escuta” é levantado um questionamento quanto à condição do aprendiz. O hábito de recontar as histórias que “escuta” é bem conhecido de um outro escritor mineiro: Guimarães Rosa. Por sua trajetória mesma de quem saía pelo sertão a conversar com os sertanejos, a ouvir-lhes as estórias, a pesquisar-lhes a linguagem, a medicá-los, essa é uma característica, sem dúvida, rosiana. É ele a quem Candido chama “contista-contador” (in: ROSA, 1995, p.66), pela particularidade de, ao narrar um conto, parecer contar um “causo” desses que ouvimos dos nossos avós, nascidos e crescidos no meio rural e que, com a

vivacidade da memória, a criatividade da imaginação e a espontaneidade da língua, enchem nossos ouvidos com suas “estórias”. Mas antes de *Contos de aprendiz*, de 1951, a única publicação de Rosa foi *Sagarana*, que é uma obra de 1946. Essa prática de criar uma estória dentro da estória, de colocar um elo entre a palavra oral e a palavra escrita na narrativa é indiciada na primeira obra de Rosa, mas não se apresenta tão vivaz como é desenvolvida nas obras posteriores. Além dessa prática que marca o estilo rosiano e se faz presente no conto de Drummond, também um certo tom de lirismo na narrativa, a densidade humana com que são tratados certos temas são pontos que aproximam significativamente os dois mineiros, a ponto de não deixarmos passar despercebido, por exemplo, a aproximação na abordagem do tema da loucura que Drummond e Rosa fazem, respectivamente, nos contos “A doida”, de *Contos de aprendiz*, obra de 1951, e “Soroco, sua mãe, sua filha”, de *Primeiras estórias*, obra de 1962. A mesma fraternidade, solidariedade e lirismo que se percebe em um conto, percebe-se no outro. Em “A doida”, a narrativa, embora em terceira pessoa, é contada sob a perspectiva do olhar infantil (característica que Guimarães Rosa vem desenvolver com bastante vigor posteriormente). É um menino que passa da agressão e hostilidade com a doida à doçura e solidariedade, a ponto de, heroicamente, ir com ela até momento da morte:

Foi tropeçando nos móveis, arrastou com esforço o pesado armário da janela, desembaraçou a cortina, e a luz invadiu o depósito onde a mulher morria. Com o ar fino veio uma decisão. Não deixaria a mulher para chamar ninguém. Sabia que não poderia fazer nada para ajudá-la, a não ser sentar à beira da cama, pegar-lhe nas mãos e esperar o que ia acontecer (CA, 2002, p. 44).

Em “Soroco, sua mãe, sua filha”, de Rosa, a expressão da solidariedade se configura não em uma personagem, mas em toda a população de uma cidade que se dirige à estação de trem onde Soroco vai despachar sua mãe e sua filha, ambas loucas, para um sanatório. Após despachá-las, Soroco, “só e oco”, entra numa cantoria sem razão, como a das duas, e todos da cidade o acompanham, de forma a partilhar com ele o canto, o sofrimento, a solidão, a falta de razão:



[...] E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Soroco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. E com as vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Soroco, e canta que cantando, atrás dele, os mais de detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar. Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação (ROSA, 1994, p. 399).

Tanto no conto de Drummond, como no de Rosa, há uma visão, mais que poética, fraterna do louco, justamente porque são seres que, como os poetas e as crianças, têm o poder de instaurar, por meio da expressão, a verdade nua do homem. Ao que parece, os dois contos confluem pelo fato de os seus autores terem em comum a relação com a linguagem e o forte conteúdo humano de que são providas as suas produções.

Que há uma confluência entre esses dois contistas mineiros é evidente. Mas a hipótese que vale ser colocada em questão é se Rosa não teria lido os contos de Drummond, considerando mesmo a cronologia de publicação das obras de um e de outro. Se aceita tal hipótese, bastante plausível, teríamos aquele que se autodenomina aprendiz exercendo influência sobre um consagrado mestre da contística brasileira.

Além de Guimarães Rosa e de Machado de Assis, os contos de Drummond, como contos modernos e modernistas que são, apresentam características recorrentes em muitos outros contistas da modernidade literária e quiçá da tradição literária de recorte mais clássico, conforme já chamamos a atenção aqui para um Drummond que é “clássico moderno”. Assim, pode-se perceber, por exemplo, como o escritor José J. Veiga retoma a idéia de opressão exposta por Drummond no conto “Beira rio” (CA), coloca nela uma dose mais alta de absurdo na ficção e cria seus contos — e até romance, veja-se *Sombra de reis barbudos*, — com essa abordagem. O tom marcadamente ideológico é o mesmo. Nesse caso, vemos, mais uma vez, o Drummond mestre já que Veiga tem sua produção, especialmente em “A estranha máquina extraviada”, em que a influência é mais evidente, publicada em uma fase posterior a *Contos de aprendiz*. É possível ainda ler nos contos drummondianos uma confluência, fato natural para um escritor sintonizado com a sua época, para o além-fronteiras, com Borges, Cortázar, Mansfield, Tchekov e outros tantos contistas modernos. Isso prova que, como aprendiz ou como mestre, influenciando ou sendo influenciado, Drummond não esteve alheio ao que acontecia em matéria de conto e,

portanto, não justifica a denominação “aprendiz”, no sentido de ser um escritor que “nada” entendia de conto, justifica talvez dizer que ele era um aprendiz no sentido de que usa algumas artimanhas técnicas possivelmente encontradas em alguns grandes mestres da contística, como exemplificamos com Machado de Assis. De resto, Drummond sabe bem, como um bom mestre, desenvolver a arte desse “irmão misterioso da poesia” que é o conto.

### 3.2 De notícias e não-notícias faz-se a crônica, mas também o conto

Para dizer e confirmar que os gêneros formam um terceiro tom na produção literária drummondiana, no sentido de se esmaecerem as fronteiras entre a poesia, a crônica, o conto, o ensaio, é imprescindível um percurso também pelas crônicas produzidas por Drummond, quase tão exaustivamente como a poesia. Mais que isso, se o conto é, como dissemos aqui usando um conceito cortazariano, o “irmão misterioso da poesia”, a crônica drummondiana é, nessa relação de parentesco, a irmã gêmea da poesia por um lado<sup>39</sup> (pelo que ela contém de humano, de despreensão, de uma linguagem que tira o insignificante do rés-do-chão e o eleva a uma singular significação) e a irmã gêmea do conto por outro. Em muitos casos, encontram-se, numa obra de crônica de Drummond, textos que são verdadeiros contos, tão ricos são o universo imaginário e a profundidade analítica neles criados, o que vale a observação de Candido (1996) de que Drummond não é um cronista no sentido estrito, como Rubem Braga, Raquel de Queiroz ou Fernando Sabino (quando escrevem crônicas), o que ele faz são “escritos de latitude maior” (1993, p.14). O crítico quer com isso dizer, não que o itabirano tenha valor mais elevado em relação a esses outros, mas que as crônicas drummondianas estão acima das determinações do gênero, algumas delas escapam a quaisquer tipos de classificações. Em contraponto, há contos que mantêm da crônica a leveza, o tom de insignificância, a despreensão, a gratuidade ocasional, a ausência de uma preocupação analítica mais densa, a despreocupação com o caráter ficcional. Neste caso, é exemplar o conto “Conversa de velho com criança” de *Contos de*

---

<sup>39</sup> Nesse sentido, conferir o artigo “A poesia invade a crônica”, de Flora Süssekind em *Papéis colados*, (Rio de Janeiro, editora UFRJ, 2002, p. 281-284).

*aprendiz*, que retrata, embora com uma reflexão sobre a condição humana, um fato bem cotidiano que é a conversa, num bonde, entre um velho e uma criança. A concepção de crônica para Drummond parece ser a de que ela é também, como a poema, o romance, o conto e qualquer literatura que se preze, um veículo para refletir sobre a condição humana, pois na nota de abertura de *A bolsa e a vida*, ele adverte que o livro procura refletir, em “estado de crônica”, sobre coisas simples como uma modesta bolsa de comerciária, achada num coletivo e o fazê-lo “sem atormentar o leitor — apenas, aqui e ali, recordar-lhe “a condição humana” (BV, 1987, p. 07).

Dizer, no entanto, que as crônicas de Drummond escapam às determinações do gênero é um tanto vago porque a crônica (e com o conto também não é diferente) é uma modalidade literária de definição imprecisa e controversa. Para se dizer que tais ou quais crônicas não seguem às determinações do gênero, a pergunta que se impõe é: quais seriam, então, essas determinações do gênero? Apesar da imprecisão, é possível traçar algumas peculiaridades só à crônica pertencentes. Para descobrir um pouco de seus contornos nada melhor do que o perfil que dela traçam os próprios cronistas. Muitos deles fazem crônicas refletindo sobre a própria crônica e alguns a concebem como a “mercadoria mais vendável” (em se tratando do fazer literário), outros, como Clarice Lispector, entendem que a crônica é o receptáculo de “uma espécie de mundo através de uma espécie de mim”, há os que a chamam, como Vinícius de Moraes, de “prosa fiada” ou “escrita de rodapé”; “frivoleiras matutinas a serem consumidas no primeiro café”, como quer Drummond, mas, grande parte de cronistas e de críticos, embora reconheçam a crônica como um gênero menor em comparação com o poema, com o conto, com a novela e, sobretudo, com o romance, reconhecem-na como algo miúdo com toque de grandeza. Vale aqui nos determos na opinião de Machado de Assis, escritor que, no percurso da crônica no Brasil, é quem começa, mesmo timidamente, a retirar o tom mais sério e funcional do folhetim que consistia em artigo de rodapé versando sobre os mais variados fatos do dia-a-dia. Nessa transição, ela se torna mais leve, menos argumentativa, menos informativa e menos compromissada com a exposição de variedades sobre a cidade, o país, o mundo. É de Machado de Assis, portanto, na crônica “Ofício de cronista” (1994) a opinião de que os cronistas são “benditos da história mínima” e “cavouqueiros da expressão oportuna”. Nessa crônica, o autor reflete sobre o papel do cronista numa situação em que todos os

supostos leitores estivessem preocupados com o acontecimento das eleições. E, nesse contexto, questiona: “Que monta uma página de crônica, no meio das preocupações do momento? Que valor poderia ter um minuete no meio de uma batalha, ou uma estrofe de Florian entre dois cantos da *Ilíada*? Evidentemente nenhum” (1994, p.30). Por essa comparação da crônica com o minuete no meio da batalha e com a estrofe de Florian entre os cantos da *Ilíada*, percebe-se que ela é concebida como algo de menor valor. E Machado ainda segue com algumas considerações teóricas sobre o ofício do cronista:

Vivemos seis dias a espreitar os sucessos da rua, a ouvir e palpar o sentimento da cidade, para os denunciar, aplaudir ou patear, conforme o nosso humor, a nossa opinião, e quando nos sentamos a escrever estas folhas volantes, não o fazemos sem a certeza (ou a esperança!) de que há muitos olhos em cima de nós (ASSIS, 1994, p.31).

A metáfora da crônica como “folhas volantes”, nessa visão machadiana, tem sentido semelhante à de Drummond que a chama “frivoleiras matutinas a serem consumidas com o primeiro café”, em “O frívolo cronista” (BL, 1984, p. 178), pois, em ambos os casos, ressalta-se o caráter efêmero da crônica — outro traço peculiar a ela — que, por ser “filha do jornal e da era da máquina” (CANDIDO, 1996, p.24), é feita originariamente para não durar, mas, às vezes, consegue sair do veículo transitório do jornal e se instalar no livro ou até mesmo já nascer no livro, contrariando o seu caráter “volante”. Candido (1996) diz que o fato de a crônica salvar-se do perecimento é um prêmio por ser tão desprezível, insinuante e reveladora. Poderíamos acrescentar que, mais que isso, a crônica sobrevive ao tempo e ao espaço, quando constitui realmente um fato literário e não apenas um fato jornalístico. No caso das crônicas de Drummond, a grande maioria salvou-se do perecimento e permanece viva e reveladora ainda hoje no arsenal de livros de crônicas publicados pelo autor. Outro aspecto destacado por Drummond, em “O frívolo cronista”, é, como o título sugere, a inutilidade, a futilidade da crônica. O texto trata, na verdade, de uma resposta a um leitor de Mato Grosso do Norte que escreve ao cronista, deplorando-lhe a frivolidade como marca registrada de sua coluna. Na resposta, em forte tom de ironia, ele inicia (para começar por alto) citando uma frase de um sábio antigo, reproduzida por Goethe, que diz (o cronista traduz no português mais “trivial”) “quem não se sentir com

tutano suficiente para o necessário e útil, que se reserve em boa hora para o desnecessário e inútil” (1996, p. 178) e continua a fazer uma verdadeira defesa da inutilidade e, por consequência, da crônica:

E vou mais longe. O inútil tem sua forma particular de utilidade. É a pausa, o descanso, o refrigério do desmedido afã de racionalizar todos os atos de nossa vida (e a do próximo) sob o critério exclusivo de eficiência, produtividade, rentabilidade e tal e coisa. Tão compensatória é essa pausa que o inútil acaba por se tornar da maior utilidade, exagero que não hesito em combater, como nocivo ao equilíbrio moral. Não devemos cultivar o ócio ou a frivolidade como valores utilitários de contrapeso, mas pelo simples e puro deleite de fruí-los também como expressões de vida. (BL,1984, p. 178-9).

Vale abrir aqui um parêntese para dizer que nesse trecho e nessa crônica como um todo, vemos mais uma vez o papel do crítico e do teórico Drummond que se debruça sobre o seu texto para uma defesa ardorosa de sua produção e de seu estilo, pois, mais adiante, diz que “Até a frivolidade carece ter medida, linha sutil que medeia entre o sorriso e o tédio, pelo excesso de tintas ou pela repetição do efeito” (BL,1984, p. 178-9) e, ao dizer isso, revela um pouco da contenção da sua escrita e do seu lado ora irônico, ora entediado sempre presente, seja na poesia, na crônica ou no conto. E, logo após, ainda usa a recorrente estratégia do negar para afirmar, ao dizer, “Não pretendo aqui fazer apologia do cronista em proveito próprio”. Essa crônica é, na verdade, uma grande apologia ao cronista e à crônica e uma sorradeira forma de auto-elogio. Fechemos o parêntese.

Candido, em artigo para o volume 5 da coleção *Para gostar de ler* (crônicas), republicado posteriormente em *Recortes* (1996), diz que a crônica é um “gênero menor”. E acrescenta logo após: “‘Graças a Deus’ seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica mais perto de nós” (1996, p. 23). O crítico expõe também que esse gênero, pela liberdade de composição e de assuntos, pelo ar de coisa sem necessidade, pela despreensão e pela linguagem mais próxima do cotidiano, como compensação sorradeira, recupera certa profundidade de significado e certo acabamento de forma que podem fazer dela “uma inesperada, embora discreta candidata à perfeição”. É também da crônica a função de mostrar o miúdo com grandeza, beleza e singularidade e ainda como diz Candido “ela é

amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, sobretudo porque quase sempre utiliza o humor” (1996, p. 24).

Ao fazermos um percurso pelas crônicas de Drummond, percebemos que elas mantêm todas essas características que aqui apontamos para o gênero e vão mais além, conforme já dissemos, a ponto de se situarem num gênero ainda por definir. Nelas estão presentes, sobretudo isso que Candido diz de ela tender para uma aproximação com a poesia, em alguns casos, e para o conto, com forte conteúdo ficcional, em outros. Este é o caso das crônicas feitas de não-notícias e as que nos interessam de forma especial, pois são justamente elas que mais se aproximam do conto. E o Drummond sempre reflexivo em sua criação literária, apresenta uma definição clara e ciosa do conto como uma modalidade literária mais desligada da notícia, da matéria cotidiana, com liberdade para as mais diversas variações (como ele faz, inclusive, quando se vale da notícia). Isso ocorre na crônica “A uma senhora, no seu aniversário”, de *O poder ultrajovem*. Ao se dirigir a uma senhora que faz cem anos, diz que esta é uma conta que não se conta e que se pode chamar conto. Daí define: “A seu redor, a imaginação borda imagens, cenas, episódios inteiramente desligados da matéria comum” (PU, 2001, p. 158). E ainda continua: “Que liberdade de ir e vir e voltar e voltear e variar, acima dos caminhos, dos mapas” (PU, 2001, p. 158). Esses episódios “inteiramente desligados da matéria comum” são os que vão caracterizar, na ficção drummondiana, o “modernismo insólito”.

É sabido e já abordamos nesta tese a questão da verossimilhança e a vigília autocrítica de Drummond no sentido de transgredir conscientemente as leis que regem o compromisso da literatura com o real. Já aqui mostramos também como Drummond se relaciona com o acontecimento. Esse mesmo acontecimento sobre o qual ele se declara entediado, ao usar a epígrafe de Paul Valéry na abertura de *Claro enigma*. Não é gratuito, portanto, o fato de o mineiro intitular uma de suas obras de *De notícias e não-notícias faz-se a crônica*. O neologismo “não-notícias” é sugestivo, pois, por uma via de mão dupla, a crônica, que por sua natureza é feita de notícia, vale-se da não-notícia e o conto que, por seus caracteres, deveria ser feito de não-notícia, origina-se, em muitos casos, da notícia.

Tomemos para exame a intrigante crônica “Coração segundo”, publicada justamente em *De notícias e não-notícias faz-se a crônica*. A crônica é iniciada por um travessão e isso

é significativo porque dá ao texto um caráter mais ficcional à medida que afasta a possibilidade — comum quando se fala da crônica — de se confundir cronista, escritor e narrador. O uso do travessão nesse caso deixa evidente a presença de um narrador com liberdade para ficcionalizar o quanto necessário. O narrador, após o travessão, apresenta-se como um modelador de bonecos de barro ou de massa que faz um coração segundo “para enfrentar situações a que o primeiro, o de nascença, não teria condições de resistir” (PS, 2003, p. 666). Dois pontos aqui são relevantes: o fato de esse narrador ser um artista, um criador (ele cria bonecos e os oferece às crianças) e o fato de ele ser vulnerável a determinadas “situações” que mais adiante declara serem as “dores morais, as dores alheias, as dores do mundo” tão contundentemente expostas nas notícias de jornais. Na condição de modelador de bonecos e, portanto de artista, como o próprio Drummond, esse narrador diz que não dá importância “a leis de semelhança e de verossimilhança, que sufocam toda espécie de criação”. Logo em seguida, ele aborda um ponto crucial para a relação do Drummond cronista com o contista e para a consciência crítica no interior da própria criação drummondiana de que tanto temos falado aqui: é o momento da explicação sobre a troca do coração primeiro pelo segundo. De acordo com as leis da verossimilhança e da plausibilidade, essa troca só poderia ser feita por uma incisão cirúrgica com todo o aparato médico que pressupõe uma operação cardíaca, ou seja, haveria de ser dada uma explicação racional para o fato. De acordo também com o gênero crônica, que teoricamente é uma narrativa mais cotidiana, menos ficcional, o que se espera, sobretudo tendo por base o leitor do gênero — o leitor de jornal, portanto um leitor, via de regra, médio—, esse processo da troca presumivelmente deveria estar um pouco mais comprometido com as leis de verossimilhança. Ocorre, porém, que o narrador dá uma explicação que constitui um ponto alto da consciência criadora de Drummond. Ele diz, explicando a troca dos corações:

Mas, como disse, fiz meu coração sem ninguém saber. E à noite, em perfeita lucidez, abrindo o peito mediante processo que não vou contar, pois minha descrição talvez horrorizasse o leitor, e eu não pretendo horrorizar ninguém — abrindo o peito, instalei lá dentro esse coração especial, regulado para não sofrer. Ao mesmo tempo desliguei o outro. Como? Também prefiro não explicar. Possuo extrema habilidade manual, aguçada à noite, e sei o que geralmente se sabe dos órgãos do corpo e suas funções e reações, depois que ficou na moda tratar dessas coisas em jornais e revistas. Além disto, a minha capacidade de resistir à dor física sempre foi ilimitada. (PS, 2003, p. 666).

A recusa em contar como foi o processo de incisão é uma saída sorrateira para um texto do gênero crônica, pois, quando é usado o argumento de que uma explicação poderia “horrorizar” o leitor, nega-se a possibilidade de tal explicação ter sido por um processo racional e, portanto, mais plausível (como se espera no gênero) e infere-se um mistério que deixa o leitor intrigado, mas com a sensação de ter sido “preservado” pelo cronista que prefere não horrorizá-lo. Essa estratégia faz com que o leitor, mesmo ciente de que está diante do absurdo, não questione e não sofra um impacto tão forte, ao ter diante de si uma situação que é, no mínimo, insólita, para não dizer fantástica. Pode-se dizer que esse fato é convincentemente verossímil à medida que o próprio universo ficcional criado e explicado pelo narrador adquire autonomia ao passar de forma tão natural da realidade à irre realidade e seguir o seu curso sem que se rompa em definitivo com os limites da lógica interna do texto. Há que se considerar ainda que, de antemão (porque o texto apresenta um elevado grau de auto-reflexão), no primeiro parágrafo da crônica, o narrador alerta para a sua falta de compromisso com as leis de semelhança e de verossimilhança. Embora se perceba, no nível da consciência criadora, a tentativa de se afirmar o gênero crônica num texto feito de não-notícia, o produto final do que se denomina crônica poderia perfeitamente ser classificado como conto. Mais que isso: esse texto tem também um significativo conteúdo lírico e, ainda mais, o narrador é, conforme já dissemos, um evidente desdobramento do Drummond lírico ou, mais amplamente, do poeta lírico no auge da modernidade com toda a cisão com o mundo que ela provoca. A necessidade de trocar o coração primeiro por um outro “regulado para não sofrer” se justifica pela difícil tarefa de viver num “mundo enfastiado”<sup>40</sup>, cindido, estilhaçado pelos horrores causados, em alguma medida, por causa dos avanços da vida moderna:

Na manhã seguinte, ao ler as notícias que falavam em fome no Paquistão, guerra civil na Irlanda, soldados que se drogam no Vietnã para esquecer o massacre, explosão experimental de bombas de hidrogênio, tensão permanente no canal de Suez, golpes vitoriosos ou malogrados na América Latina, bem, não senti absolutamente nada (PS, 2003, p. 666).

---

<sup>40</sup> Conforme já dissemos a relação desse texto com o poema “O elefante” é evidente. Isso reforça a aproximação que fazemos aqui dessa crônica não só com o conto, mas também com a poesia.



O coração segundo funciona só até certo ponto, porque a solução de embotar o sentimento para minimizar o sofrimento e retrain a sensibilidade excessiva não pode ser orgânica. Essa é a conclusão que se deduz do texto, posto que a personagem, após a troca de corações, embora não se sensibilize com todos os horrores que presencia, começa a sentir inúmeros sintomas de dores físicas (“comecei a sofrer tanto com meus males carnisais, que a vida se tornou insuportável”) e acaba por deduzir que a solução “fantástica” de substituir o coração original por um de “acrílico, fórmica, isopor” é ilusória, já que os problemas, os horrores surgem em outras dimensões, em outras escalas. E como não poderia deixar de ser, essa substituição (contrariando um pouco a visão cabralina relativamente à criação poética) embota também o vigor criativo e a sensibilidade do artista que modela bonecos: “Outra coisa: as crianças começaram a achar estranhos os meus bonecos, não queriam aceitá-los. Sempre gostei de crianças. E elas me repeliam. Esmereime na feitura de peças que pudessem cativá-las, mas em vão” (PS, 2003, p. 667).

Essa luta vã do cronista para alhear-se ao sofrimento, recorrendo a um segundo coração, retoma pontos importantes do Drummond poeta, dentre eles, a “inquietude” que Candido (1977) diz oscilar entre “o eu, o mundo e a arte” (p. 96), a forte consciência social, o senso ético e estético, a dialética entre a motivação objetiva e a subjetiva, a humanidade do poeta que “se debruça sobre a humanidade alheia e com ela sofre”, conforme diz Abgar Renault (BRAYNER, 1978, 76). E a referida crônica, com fortes ares de conto, caminha, no desfecho, para a poesia em seu estado mais lírico. Melhor dizendo, coloca a nu, literalmente, o coração de um lírico que, *gauche* pela própria natureza, segue angustioso na busca de adaptar-se ao mundo avesso e torto:

Hoje vi um homem encostado a um oiti, diante do mar. Sua expressão de angústia dava ao rosto o aspecto de chão ressecado. Tive pena dele. Surpreso, ignorando tudo a seu respeito, mas participando de sua angústia e trazendo-a comigo para casa.

Agora à noite, decidi-me. Voltei a abrir o peito e examinei o coração segundo. Com pequena fissura no isopor, já não era perfeito. Ao tocá-lo, as partes se descolaram. Inútil restaurá-lo. Joguei fora os restos, liguei o antigo, e fechei o cavername. Talvez pela falta de uso, sinto que o coração velho está rateando. Que fazer? E vale a pena fazer? A manhã tarda a chegar, e não encontro resposta em mim (PS, 2003, p. 667).

Cortázar (1999) aponta como aspectos do conto: a condensação de tempo e espaço, o limite, a ausência de elementos gratuitos, o trabalho em profundidade, a intensidade e a tensão. E ainda diz que o conto é “uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada”. Por esses aspectos apontados e por essa definição, podemos dizer que “Coração segundo” como vários outros textos de Drummond que são classificados como crônica (citem-se “A cabra e Francisco”, “Garbo: novidades”, “Corrente da sorte”) caberiam sob medida nesse conceito de conto. Que seria a história de alguém que troca misteriosamente o coração original por outro de isopor, acrílico e fórmica para suportar as dores do mundo senão “uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada”? E ao se falar em condensação, em tensão, em intensidade e em ritmo não estaríamos também na fronteira com a poesia? Vale voltarmos a Candido (1996) que coloca a crônica como a amiga da verdade (essa é uma amizade questionável já que o próprio Drummond insere, em muitas das suas, fortes doses de ficção ou de “não-notícia”) e da poesia e ressalta que, no Brasil, a crônica passou por uma evolução que tornou a sua linguagem mais leve, mais descompromissada, “mais afastada da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro” (1996, p. 25).

Se, em contraponto, tomarmos contos como “Conversa de velho com criança” ou “Extraordinária conversa com uma senhora de minhas relações”, de *Contos de aprendiz*, constatamos o “gosto do cotidiano” de que fala Candido (1977) que faz convergir prosa (conto e crônica) e poesia. Em “Conversa de velho com criança”, há um evidente toque de leveza, de gratuidade, de descompromisso, de “notícia” que aproxima muito esse conto da crônica. Há um narrador, em primeira pessoa, que se apresenta como Carlos (o que reforça ainda mais a proximidade com a crônica, já que nesta o cronista e o narrador se confundem, por vezes) “Quando encontrarás, Carlos, a chave da outra criatura” (CA, 2002, p. 136) e que observa num bonde a relação de amizade e a “conversa” de um velho de “60, 70 anos” com uma criança, uma menina de 5 anos. À gratuidade e banalidade de um enredo que se limita a um *flash* da vida cotidiana mais comezinha, contrapõe-se a densidade das reflexões que o narrador (cronista-contista?) desenvolve a respeito das relações humanas e de si próprio, inclusive, a pergunta que faz, usando o nome Carlos, contém uma densidade que remete a questões substanciais da poética drummondiana. A pergunta “Quando encontrarás, Carlos, a chave da outra criatura?”, é feita num contexto em que o narrador, admirando a

intimidade e a camaradagem entre o velho e a criança, “puxa” conversa com a menina que está sentada ao seu lado e percebe sua limitação, ao contrário do velho, para encontrar um assunto que possa interessá-la. A busca da “chave” da outra criatura é uma constante da personalidade *gauche* de Drummond. A timidez, a ironia, o recolhimento, um certo ar de impenetrabilidade são características do homem *gauche* que podem ser facilmente percebidas na poesia de Drummond. Isto porque a poesia é o espaço da escritura em que as marcas da subjetividade ficam mais expostas. E o curioso é que, no conjunto da obra drummondiana, essas marcas não são delimitadas pelo gênero como é esse caso em questão. Outro ponto a ser ressaltado nesse conto é que o enredo gratuito, bem ao estilo crônica, sustenta-se numa linguagem profunda o bastante para fazer o leitor sair da “desbotada realidade” (CORTÁZAR, 1974) configurada no espaço da narrativa e adentrar a tensão, o ritmo, a pulsação da poesia. A passagem em que é feita a descrição física do velho é exemplar nesse sentido. Vejamos como ela lembra, em boa medida, alguns poemas em que Drummond se volta para a temática da família e da memória:

No corpo de mais de meio século, as vestes eram modestas e denunciavam o pequeno proprietário de subúrbio (talvez antigo funcionário público?). A casimira de cor neutra talhada com fatura no paletó, com exigüidade na calças. Gravata preta, de laço mais desajeitado que displicente. Um relógio — de ouro, para dar mais imagem do tempo — devia bater dentro do colete, de onde escorria uma gôndola grossa. O chapéu também era preto, de um preto que a sorradeira infiltração do pó tornava mais doce, e falava dessas casas onde todas as pessoas são velhas e se resignam à poeira, não a expulsando mais dos móveis nem dos chapéus, porque não vale a pena.

— Ferreira, você quer uma bala? (CA, 2002, p. 135).

Curiosamente, após a passagem da descrição, parece voltar à consciência do escritor que ele está fazendo (pelo menos pretendendo) prosa de ficção e não poesia. Daí, essa quase divagação, bastante subjetiva, quebra-se, na diferença de tom de linguagem mesmo — o que causa estranhamento ao leitor — por uma chamada à realidade na voz da menina que oferece uma bala ao velho. Talvez pelo fato de a observação gratuita de uma passagem pelo bonde fazer o contista-cronista reavivar a “poeira dos séculos” tão presente em sua poesia, é que as palavras finais desse conto desligam-se do eixo narrativo principal para

uma última reflexão pessoal desse observador que vê o outro e ao mesmo tempo vê a si. Justamente, a figura tão marcante na poesia de Drummond é que aqui reaparece: o pai. Ao ver o velho e a criança descerem do bonde e entrarem pela primeira porta aberta, o narrador coloca a seguinte reflexão em suspenso: “Meu pai dizia que os amigos são para as ocasiões” (CA, 2002, p. 138).

Lygia Fagundes Telles (jul/1952) diz que, em *Contos de aprendiz*, Drummond fica na linha divisória entre o conto e a crônica e ainda ressalta a extraordinária habilidade com que ele constrói “com aparentes nadas — um gesto impreciso, uma frase imponderável — verdadeiros mundos de emoções” e efeitos surpreendentes. Em outras palavras, a escritora, nesse caso exercendo a função de crítica, realça esse aspecto dos contos drummondianos para os quais aqui chamamos a atenção: a convergência entre crônica, conto e poesia que, embora bem demarcados e autônomos no conjunto da obra de Drummond se avizinham e se acomodam pacificamente entre si. Flora Süssekind (set./2004), em sentido semelhante, aponta também essa proximidade e diz que, em Drummond, a consciência de que o fundamental para a escrita está na capacidade de extrair seu “alimento do contemporâneo mais álgido, como do passado ou do futuro” permitiu que o *gauche* pudesse fazer do gosto pelo cotidiano e da convergência entre escrita e circunstância, (...) ou da aproximação “entre ‘notícias e não notícias’, entre o ‘palpável e o imaginário’, entre ‘o que aconteceu e o que não aconteceu’, entre ‘o real e o real dentro do real’ outros dos aspectos fundamentais ao seu método literário de modo geral, e não apenas à sua prosa” (set./2004, p. 169).

Também Beatriz Resende, em estudo sobre a “paixão adúltera” de Drummond pelo Rio de Janeiro e sobre a prática da crônica nos jornais carioca, que o mineiro iniciou no *Correio da manhã*, em 1954, migrou para o *Jornal do Brasil*, em 1969, e seguiu escrevendo até 1984, faz referências a crônicas “que acotovelam o conto” (2002, p. 185).

E, não só em *Contos de aprendiz*, o acotovelamento do conto com a crônica pode ser observado. Também em *Contos plausíveis*, isso fica evidente, talvez de forma até mais aprimorada, já que é uma obra bem posterior à primeira e também porque foi toda escrita para ser publicada em jornal (no *Jornal do Brasil*), o gosto pela notícia, que serve de matéria à crônica e ao conto, e pela não-notícia, que serve de matéria ao conto (principalmente nessa obra), mas também presta relevante serviço às “frivoleiras matutinas

a serem consumidas no primeiro café”. Afinal, na produção de Drummond, seja no conto, na crônica ou na poesia, a matéria prima de maior evidência é sempre a vida, principalmente, a vida miúda que não tem porte para romance [e Drummond sequer tinha tentação para escrever romance conforme declara em *O observador no escritório*<sup>41</sup> (PS, 2003, p. 974)], mas que cabe, sob medida, num gênero que não é “maior” (conforme diz Candido, 1996), como a crônica, mas que tem tensão suficiente para o conto.

### 3.3 Poesia e ficção: trânsito de mão dupla

Um percurso cuidadoso pela prosa de Drummond faz-nos constatar que ele não é menor prosador que poeta. A mesma mestria com que exerce o seu poder de manipular<sup>42</sup> palavras em versos, também o faz na prosa. Se percorrermos sua prosa, dos contos às crônicas, o que percebemos, na maioria das vezes, é a atuação do poeta. É o poeta - com seu olhar lírico para as coisas da vida e do mundo - que se destitui da condição de fazedor de textos em versos para a condição de fazedor de textos em prosa. Daí verificarmos, em seus contos e crônicas, um curioso encontro de alguns recursos da lírica com as formas tradicionais do texto em prosa. Comungando com essa idéia, Antônio Cândido diz que “tratando-se do autor de *Sentimento do mundo*, somos levados a buscar na sua poesia o segredo de sua prosa” (2002, p.199). Pode-se dizer, no entanto, que não só a poesia dá as pistas desses segredos, mas também o fazem os próprios textos em prosa, ao apresentarem uma linguagem que se desdobra sobre si mesma, desejosa por revelar as suas faces secretas.

É o que se pode constatar, por exemplo, no miniconto “Aquele bêbado” de *Contos plausíveis*:

---

<sup>41</sup> Nessa obra, Drummond comenta uma conversa que teria tido com Rodrigo M. F. de Andrade sobre o conto “O gerente” e este lhe adverte que teria de esperar um pouco para o romance. Drummond conclui dizendo que esperará “a vida inteira, não para escrevê-lo, mas para ter a tentação disso (PS, 2003, p. 974).

<sup>42</sup> O uso desse verbo alude à expressão “manipulador de vocábulos”, usada pelo próprio Drummond na crônica “Do dizer e suas consequências”, em *Os dias lindos* (2003).

— Juro nunca mais beber — e fez o sinal-da-cruz com os indicadores. Acrescentou: — Álcool.

O mais, ele achou que podia beber. Bebia paisagens, música de Tom Jobim, versos de Mário Quintana. Tomou um pileque de Segall. Nos fins de semana, embebedava-se de Índia Reclinada, de Celso Antônio.

— Curou-se 100% do vício — comentavam os amigos.

Só ele sabia que andava mais bêbado que um gambá. Morreu de etilismo abstrato, no meio de uma carraspana de pôr-do-sol no Leblon, e seu féretro ostentava inúmeras coroas de ex-alcoólatras anônimos (1991, p. 33).

Como se pode perceber, o texto apresenta os elementos comuns da prosa, como personagem, seqüência temporal, a estrutura com início, meio e fim. E a narrativa, iniciada pela promessa do bêbado de nunca mais beber, parece, a princípio, seguir a lógica do possível, do plausível. Acontece, no entanto, que, quando a personagem, em sua fala, descarta apenas o álcool do seu empreendimento de não mais beber, já somos introduzidos pelo narrador no campo do inusitado, pois ficamos a indagar o que é que ele beberia então. A partir do segundo parágrafo, o verbo “beber” assume a condição de metáfora, pois evidencia a ação de um sujeito que aprecia paisagens, lê poesia, ouve música e que talvez, por isso mesmo, qual um *gauche*, mantém-se à margem, não é percebido, ou melhor, só é percebido em seu exterior, no caso, o fato de ter deixado fisicamente a bebida. Mas, “só ele sabia que andava mais bêbado que um gambá”, estava com a alma embriagada pelo senso estético e ninguém enxergava essa condição. A morte da personagem causada por “etilismo abstrato” mostra-se extremamente irônica, o que confirma Drummond como um escritor sintonizado com o espírito moderno e modernista, já que a ironia é um recurso da modernidade. Voltando ao conto, vemos que a causa *mortis* da personagem, associada “às inúmeras coroas de ex-alcoólatras anônimos” ostentadas no seu féretro, dão o tom de ironia ao desfecho, pois, crítica, com veemência, a superficialidade de visão de pessoas que agem por mero convencionalismo.

Ora, a metáfora como uma grande figura que abarca também a ironia faz-se presente não só na linguagem densa, mas também na imagem do bêbado que pode simbolizar a própria transfiguração do *gauche*. E o verbo “beber”, nesse texto assume o mesmo sentido que em “Consideração do poema”, nos versos: “Furto a Vinícius/ sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo./ Que Neruda me dê sua gravata chamejante” (1992, p.94) (grifo nosso).

Isso confirma e afirma o diálogo amistoso da prosa com a poesia no discurso literário drummondiano.

Esse trânsito entre poesia e prosa pode também ser visto (como em “Aquele bêbado”), conforme já dissemos, na crônica “Coração segundo”, de *De notícias e não-notícias faz-se a crônica*, nos contos “Miguel e seu furto”, “A doida”, “Extraordinária conversa com uma senhora de nossas relações” de *Contos de aprendiz*. E mais: o trânsito poesia-prosa pega mão dupla, se considerarmos, em alguns poemas, a presença de características bem peculiares à prosa de ficção, ou seja, inversamente, temos um Drummond que também usa recursos da prosa na poesia.

A esse respeito, Antônio Cândido chama a atenção para o trânsito de mão dupla nos diversos tipos da produção drummondiana:

Na sua obra, a prosa de ficção parece ter um papel indispensável, na medida em que constitui o ponto intermédio na gama que vai da poesia à crônica. Isto não quer dizer que haja isolamento entre os diversos tipos de sua produção, pois, ao contrário, muito de sua obra é constituída por um trânsito de mão dupla entre eles. (...) Digamos que numa ponta ficam as estruturas especificamente poéticas, com função própria; na outra, certas prosas de cunho reflexivo ou polêmico, nutridas de idéia, protesto, denúncia (...). E na base, o dom de uma prosa lírica e firme (...)” (CANDIDO, 1996, p.14).

Octavio Paz (1996), ao comparar prosa e poesia, diz que há na linguagem uma inclinação natural ao ritmo e que, como uma “misteriosa” obediência à lei da gravidade, as palavras retornam espontaneamente à poesia, de tal modo que a razão, o silogismo, a “marcha intelectual” são transformados em correspondências, em analogias, em imagens, mas o prosista resiste ao ritmo em favor da busca da coerência e da claridade do conceito. E ainda relaciona, por analogia, a prosa a uma linha, que pode ser reta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas que aponta sempre para adiante com precisão na meta a atingir. A poesia é relacionada com um círculo que se fecha sobre si mesmo e cujo fim é também princípio que volta, que repete, que recria. A prosa de ficção drummondiana, de modo diferente do modo como Paz concebe essa modalidade de manifestação da linguagem

literária, não oferece resistência à corrente rítmica em favor de conceitos e ainda menos delinea-se como uma linha que segue “sempre para adiante e com uma meta precisa” (1996). Em vez de um tempo narrativo bem definido, a história em alguns casos apresenta-se de forma circular, num movimento que distende e abrevia, deflui e reflui. Nesse mesmo sentido, Cortázar entende que “a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro dos parâmetros previstos” (1974, p. 235) mostram que a eficácia e o sentido do conto dependem dos mesmos valores que dão caráter específico ao poema e também ao *jazz*. É também do escritor e crítico argentino, o conceito de conto como um “caracol da linguagem, o irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (1999, p.349) pelo quanto ele apresenta de dobrado em si mesmo, qual a poesia, bem de acordo com a idéia de Paz sobre a circularidade desta. Isso significa que, do ponto de vista genético, conto e poesia não apresentam diferença substancial, sobretudo, a partir do Romantismo, quando se instaura a concepção moderna de gêneros literários e as suas fronteiras são diluídas.

Isso se verifica de forma mais aguda nos minicontos de *Contos plausíveis*, uma vez que eles podem ser comparados ao haikai<sup>43</sup>, uma espécie de haikai da prosa, que, pela concisão, brevidade e tensão da linguagem, apresentam *flashes* da vida humana e de seus absurdos, na forma de pequenas histórias singularmente descomprometidas com as leis do pensamento lógico, com os cânones da verdade, com a realidade epidérmica. Há sim uma plausibilidade neles, mas que se configura no próprio espaço do texto, muitas vezes, caracterizado mais pelo fluir de imagens, por analogias, por parábolas, por alegorias. Se tomarmos um miniconto como “A cor falante” (CP, 1991, p. 13), percebemos que, ao contrário do que propõe e faz Poe, a intensidade do conto não está em acontecimentos voltados para o sentido factual. Ela se volta para o propósito estético do conto, a sua eficácia está muito mais numa imagem, que num fato. Não se pode sequer, nesse caso específico, dizer que há um fato. Vejamos:

Uma tapeçaria de Bia Vasconcelos tem o título de “Altas confidências”.  
Na trama aparecem duas cabeças interlocutoras, de cujas bocas saem  
sopros coloridos que, juntando-se, formam arco-íris.

---

<sup>43</sup> Essa observação está colocada na orelha da 2ª edição, publicada pela José Olympio, de *Contos plausíveis* (Rio de Janeiro, 1985).



Quem colar o ouvido ao estofo, e tiver sensibilidade, escutará esse arco-íris, em linguagem murmurejante, contando coisas extraordinárias, passadas no coração do homem e da mulher, pois se trata de um casal .

Alguém experimentou colocar um gravador bem junto da tapeçaria, e nada registrou, porque ela se recolheu imediatamente ao silêncio.

As confidências são altas, não porque se exprimam em tom de voz elevada; são altas em si, pela importância do significado, pelo conteúdo patético da informação, que só a cor pode captar bem e, bem captado, se transforma em som, mas só para ouvidos especiais.

No escuro, é quando melhor se pode perceber este som, oferecido a alguns sob rigoroso sigilo. (CP, 1991 p.13).

O que aí se chama conto tem como motivação inicial o duplo sentido de uma palavra presente no título da tapeçaria: a palavra “altas”, em “Altas confidências” e a preocupação com a coerência, própria da prosa, conforme Paz, é aí mantida. Ocorre que é tomado o caminho do lirismo para mostrar ou demonstrar a que tipo de “altas confidências” o título da tapeçaria se refere: não são confidências em tom alto de voz, são altas pela importância do que é “murmurejado” aos ouvidos especiais (Isso remete a uma preocupação bem drummondiana que é o da luta com a palavra, seu sentido e sua conseqüência no problema da expressão). Enquanto a tapeçaria em si, por seu caráter mesmo de arte visual, desperta o sentido da visão, o narrador, que não aparece diretamente, mas tem presença forte no texto, introduz nela o sentido da audição. As duas bocas emitem sons para o arco-íris. Este murmureja às pessoas “sensíveis”, que colarem o ouvido no estofo do objeto, as “altas confidências” passadas no coração do casal. Essa é uma parte em que o olhar lírico se coloca a serviço da imaginação para criar um efeito sinestésico e, conseqüentemente, o que seria insólito para um conto, cujo propósito estivesse centrado no acontecimento em si, torna-se familiar e plausível, se se pensar que ele habita, ou melhor, invade, pacificamente, o território da poesia. Sem dúvida, a idéia das duas cabeças interlocutoras que emitem sopros coloridos e formam arco-íris falantes, “contando coisas extraordinárias”, é lírica. É, portanto, um conto que nasce de um impulso estético, “literalmente”. É como se o contista se deparasse com uma tela e, movido pelo efeito que ela lhe provoca, soltasse a imaginação que resulta na criação desse texto. Isso se confirma na recorrência que o impulso estético motiva um Drummond que não só cria, mas também reflete, questiona, critica, cria teorias, nega, afirma, relativiza questões relacionadas à estética, como é o caso desse continho e de inúmeros outros de *Contos plausíveis* e também

de *Contos de aprendiz*, em que o belo (em sua amplitude, o belo da arte, o belo do corpo, o belo da alma) aparece como elemento motivador, ainda que para ser negado, afirmado, questionado, relativizado, ironizado, desmitificado. Um bom exemplo disso é o conto “As três graças” (CP, 1991, p.40), em que um “doutor em estética do corpo”, ao visitar o Museu do Prado em Madri, cisma que as “Três graças”, de Rubens, estão com celulite e precisam ser submetidas à cirurgia plástica para ajustar-se aos cânones da beleza feminina que hoje cultuamos.

Na introdução de sua primeira obra em prosa, *Confissão de Minas*, de 1944, Drummond diz que não adianta colocar em confronto prosa e poesia para dizer que uma é superior a outra porque “se a poesia é a linguagem de certos instantes, a prosa é a linguagem de todos os instantes”. Mas, ao permitir, de forma deliberada, em seu discurso literário, que haja a interpenetração entre essas duas formas de expressão, a linguagem de todos os instantes passa a comportar também os pequenos instantes, os *flashes* da vida humana e de suas circunstâncias e é por isso que seus contos vêm recheados de poesia, como se pode observar nos minicontos de *Contos plausíveis*.

Contrapondo-se ao espaço que a poesia tem na prosa drummondiana, os poemas de Drummond têm também o tão falado “tom prosaico”, mas, de forma específica, o poema narrativo longo, como “Caso de vestido”, “Morte do leiteiro”, “Morte no avião” e “Os bens e o sangue”, tomam de empréstimo do conto o elemento ficcional.

Drummond tem consciência do efeito do poema narrativo longo na sua obra e de sua repercussão na modernidade, pois, em *O Observador no escritório*, transcreve trecho de uma carta de Otto Maria Carpeaux, em que este lhe faz algumas advertências sobre o fenômeno, dizendo que se o poema longo não pode ser apoiado pela métrica, deve sê-lo pelo conteúdo épico que é intelectualmente concebido:

A meu ver, a forma não é um enfeite delicioso nem uma *quantité négligeable*, mas pertence à substância da poesia: como esta, é meio voluntária-consciente-intelectual, meio voluntária-inconsciente-emocional. Quer dizer, o poeta não muda de forma, não pode mudar; e a forma de você é e será o verso livre. Agora, o verso livre se mantém em equilíbrio numa poesia de tamanho curto, até médio. Os poemas de tamanho grande precisam dum apoio formal, para não se diluírem; é o

caso de Walt Whitman, em que admiro sempre muito a primeira ou as primeiras linhas, para achar detestável, retórico e loquaz o resto. A meu ver, você nunca pode cair nisso, porque a sua natureza é anti-retórica e antiloquaz. Mas como, então, fazer, um *poema longo*? São poucos os poemas longos na literatura inteira dos quais gosto. Mas o meu gosto não é juiz; eu reparo bem o *trend* para o poema de hálito épico no momento atual, e tenho que conformar-me, convencido de que esse *trende* também pode produzir grandes obras. [...] então, lembro-me de que aqueles poucos poemas longos dos quais gosto (aliás, todos ingleses) são poemas narrativos (PS, 2003, p. 970).

Ao final da longa transcrição, Drummond acrescenta em seu diário: “A meditar”. Parece-nos que ele meditou bem sobre o assunto e se permitiu criar alguns poemas longos de hálito épico como os que já citamos. Curioso é que a reflexão de Carpeaux está em sintonia com a de um mestre da constística: Edgar Allan Poe. Para Poe (1968), a essência de um poema está na sua capacidade de provocar excitação e a excitação ocorre por uma necessidade física, transitória, o que a impossibilita de se fazer presente em um poema muito extenso. Por outro lado, adverte que o poema breve demais “pode produzir uma impressão aguda e vívida, mas nunca profunda ou duradoura” (1968, p. 51). Sugere, então, que o poema não deve se exceder na brevidade, nem cair na exagerada extensão, mas ter um tamanho suficiente para causar excitação e para deixar uma impressão profunda e duradoura, aguda e vívida. Diz, ainda, ao lado desse tipo de poema ideal, de sua preferência pelo conto que, por ser lido de uma só vez, transmite ao leitor uma visão da sua totalidade e, durante o momento da leitura, o leitor coloca sua alma sob o controle do escritor. Para justificar sua preferência, Poe ainda usa o argumento de que, ao contrário do conto, o romance, por exemplo, é intermediado por pausas de leitura e nelas interesses mundanos modificam, neutralizam e anulam as impressões pretendidas.

Sem dúvida, as considerações dos dois críticos — Carpeaux e Poe — são bastante pertinentes, mas poderiam bem ser questionadas (principalmente a idéia de Poe de que o poema curto não é capaz de provocar excitação, nem de provocar uma impressão profunda e duradoura), se fôssemos aprofundar o estudo sobre o poema longo, mas não é esse o nosso propósito. O que nos interessa, de fato, é que Drummond parece ter consciência da análise feita por Carpeaux, justamente porque, quando incursiona pelo poema longo, o faz colocando nele características do conto, como a tensão interna da narrativa; o liame, sem

dispersão, entre apresentação, ação e desfecho; a condensação de tempo e espaço; o número reduzido de personagens e a presença de um narrador, ainda que este (justamente por se tratar de poema) nem sempre tome a devida distância (como ocorre em “Morte do leiteiro”) para emitir um juízo sobre os fatos.

Curiosamente, grande parte de poemas mais longos e com tonalidade épica, como “Caso do vestido”, “Morte do leiteiro”, “Morte no avião” está presente em *Rosa do povo*, de 1945, que é uma obra contemporânea da primeira incursão de Drummond pelos caminhos da prosa de ficção com *O gerente*, conto publicado em edição autônoma, também em 1945, o que parece evidenciar o Drummond da ficção influenciando o poeta ou o contrário.

Enfim, ao pensarmos o conto e a poesia de Drummond nessa via de mão dupla, podemos falar, ainda uma vez com Cortázar (1974) que diz não haver diferença genética entre o conto breve e a poesia “como a entendemos a partir de Baudelaire” (1974, p. 234), pois ambos nascem de um repentino estranhamento, de um deslocamento que altera o regime “normal” da consciência, num tempo “em que as etiquetas e os gêneros cedem a uma estrepitosa bancarrota” (1974, p. 234).

### 3.3 O conto anão

Drummond faz referência, na nota de abertura de *Contos plausíveis*, ao conto “anão” com evidente tom autodepreciativo “É um conto bobo, anão, contente da vida” (CP, 1991), mas também com evidente jogo de quem nega para afirmar até porque é esse mesmo conto que diz carregar “no bolso”, que diz ser “raríssimo” e que confessa ser seu “melhor amigo”. Essa denominação de conto “anão” na nota de abertura é uma metáfora significativa para configurar a poética do conto drummondiano. Anão sugere uma narrativa que cumpre a sua missão com a máxima economia de meios, sugere a tensão extremada que coloca o conto, não só como irmão da poesia, conforme quer Cortázar (1999), mas, pelo nanismo que apresenta, como seu irmão gêmeo. Ainda que Drummond queira aludir, num sentido de superfície, a um conto mirrado, “insignificante”, de pequeno talhe, como sugere

o nome anão, vemos que esse tipo de conto traz muitas peculiaridades justamente pelo tamanho. A primeira delas é essa aproximação com a poesia. Muitas vezes, tais contos não têm fôlego para desenvolver uma trama narrativa mais distendida. Conseqüentemente, apresentam uma linguagem mais tensa e mais descarnada, sem nenhum recheio, sem qualquer situação intermediária ou fase de transição e, por isso, obrigam o leitor a explorar mais a multiplicidade de sentidos contida não só nos conflitos que se estabelecem na trama narrativa, mas na palavra em si, como também ocorre na poesia. É por essa razão que os contos plausíveis vão abeirar as narrativas minúsculas e que estão na origem do conto universal, como a anedota, a parábola, a fábula ou a lenda, que são tipos de narrativas com um grau muito mais elevado de polissemia que outras narrativas mais extensas. O conto “A orquestra odiosa” (CP, 1991, p. 31) é singular nesse sentido. Narra sobre uma orquestra “desarmônica por excelência”:

O maestro faz o possível para lançar a discórdia entre os instrumentos, e extrai disso um belo efeito. A trompa e o fagote não se cumprimentam, e ambos vivem de implicância com o oboé, que por sua vez trata o clarinete com soberano desdém. A flauta doce desmente seu nome, recusando o diálogo com o corne inglês. E os violinos planejam seqüestrar o contrabaixo. Trompas e timbales têm ar feroz. O mais, nessa mesma linha de agressividade (CP, 1991, p. 31).

E a orquestra odiosa realiza concertos impecáveis, apesar de todas as desavenças, rancores e desarmonia, pois cada instrumento deseja, mais que suplantar o outro, expulsá-lo do conjunto. Isso tudo provoca “resultados sublimes, que a crítica não sabe como explicar”. Na verdade, esse conto anão é uma fábula (ou apólogo para ser mais preciso)<sup>44</sup> ao revés, já que desconstrói a idéia do senso comum de que rancor e discórdia provocam desarmonia. Mais que isso, o conto centra o sentido na palavra “orquestra” que é a metáfora mais desgastada para se exemplificar uma dada situação em que tudo afina com perfeição e harmonia. Há sim no conto um sentido moral, mas uma moral invertida que não cabe nas

---

<sup>44</sup> Alguns teóricos aproximam fábula e apólogo quanto ao fato de ambos apresentarem uma moral da história, mas os diferenciam quanto às personagens, já que este é representado por coisas e aquela por animais.

narrativas populares tradicionais, nem nas sociedades tradicionais, mas que é feita sob medida para o conto moderno e para a sociedade moderna que é, marcadamente, competitiva. Ao pregar que a desarmonia, na verdade harmoniza e garante sucesso, não significa que Drummond faça apologia ao mal (ao contrário, o conto apresenta um tom irônico e desencantado), mas desmitifica e relativiza o conceito quase sempre ingênuo de bem e mal que é veiculado pelas fábulas tradicionais. Nesse aspecto, o contista está voltado para o caráter auto-reflexivo de sua criação, pois o diálogo intertextual com as fábulas tradicionais é aí evidente. Mas é também possível ler esse conto como uma alegoria da sua própria criação literária e da criação literária moderna: nem sempre a poesia carece dos adornos de que se revestiu até a libertação com a proposta moderna; nem sempre o conto tem que obedecer às leis de verossimilhança para se caracterizar como tal e nem sempre a crônica tem que ter compromisso com a realidade cotidiana e pode beirar a ficção para que possam alcançar êxito. Nem sempre ser harmônico é cumprir o que está estabelecido.

Uma outra peculiaridade dos minicontos de *Contos plausíveis* é que eles, em alguma medida, correspondem na prosa ao que é o haikai na poesia. Octavio Paz (1996), ao analisar a tradição do haiku, diz que o Japão nunca foi para os ocidentais uma escola de doutrinas, sistemas e filosofias, mas uma “sensibilidade”, entendendo-se sentir de forma mais ampla, como algo que fica entre o pensamento e a sensação, o sentimento e a idéia. E completa, analisando o que é a poesia para um dos representantes do haikai japonês, Bashô. Para ele, diz Paz, “a poesia é um caminho até uma espécie de beatitude instantânea e que não exclui a ironia nem significa fechar os olhos diante do mundo e dos seus horrores” (1996, p. 174). Dentre outras especificidades, sobretudo no aspecto formal, o haikai se caracteriza pela economia verbal, pelo humor, pela imagem insólita, por flagrar o instante, pela ambigüidade e por guardar o remate para a linha final. Todas essas características podem ser também percebidas nos contos anões de Drummond, o que os tornam ainda mais próximos da poesia e o que nos permite chamá-los de haikai da prosa. Grande parte desses contos de *Contos plausíveis* não tem seus enredos conduzidos até o final com o propósito de um desenlace para a trama narrativa (Isso quando há trama narrativa). Os desfechos (e em alguns casos também a abertura dos contos) quase sempre representam, em tom “flou”, uma síntese de uma visão mais abrangente sobre a vida. Eles aglutinam, num instante, uma realidade maior e esses instantes se configuram a partir de pequenos flagrantes do cotidiano

mais banal que ora são apresentados com sutileza, ora com ironia cortante, mas sempre com sensibilidade, o que nos faz voltar à afirmação de Paz e perceber, de fato, essa possibilidade de aproximação com a referida poesia japonesa.

E a concisão, marca mais evidente do haikai e marca também evidente nos contos de *Contos plausíveis*, é a principal responsável pela tensão do conto. Nesse sentido, discordamos de Antonio Candido (1996, p.19), quando este diz que a prosa de Drummond repassa a mesma matéria da poesia, mas de forma menos tensionada, de tal modo que estabelece excelente convívio com o leitor e, na poesia, diferentemente, o leitor tem “de se dobrar em torno de si mesmo como um punho fechado”. Talvez, em relação às crônicas sim essa afirmação tenha razão de ser, mas em relação aos contos, sobretudo os de *Contos plausíveis*, não há muita diferença no nível de tensão entre eles e os poemas. Isso se confirma até mesmo pela concepção de Cortázar (1999), que aponta a tensão, juntamente com a intensidade e o significado, como um dos elementos fundamentais para a caracterização do conto e como um dos fatores que o aproxima da poesia. Também Tchékóv (in: CHIAMPI, 1991), em carta ao irmão escritor Aleksandr P. Tchékóv, ressalta a necessidade de se rejeitar a impressão particular, a felicidade açucarada no conto e de afirmar a objetividade, a ousadia, a originalidade e, fundamentalmente, a brevidade extrema, como condições para que o texto seja de fato obra de arte. E Calvino, confirmando a idéia da brevidade extrema, diz:

O êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal, que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura do *mot juste*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado. Estou convencido de que escrever prosa em nada difere do escrever poesia; em ambos os casos, trata-se de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável (1990, p. 61).

A personalidade lírica de Drummond cria uma curiosa diferença entre as suas duas obras de contos. A primeira, *Contos de aprendiz*, parece centrar-se um pouco mais no acontecimento. Em *Contos plausíveis*, os contos são menos contos, no sentido de que a preocupação é menos de contar história que de propor reflexões, produzir efeito estético

com a palavra, o nome. Contrário a esse modo de fazer conto é o ponto de vista do primeiro escritor dos tempos modernos "a refletir com rigor e método sobre a arte da contística" (KIEFER, 2004): Edgar Allan Poe. Julio Cortázar, em análise da obra de Poe, diz que "os contos-poema, os contos artísticos não são para Poe verdadeiros contos. A beleza é território do poema." (1974, p. 121). Para ele, nos contos, cada palavra deve confluir, diretamente, para a coisa que ocorre (ou para as ações) e esta coisa deve ser apenas o acontecimento, não alegoria ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas (CORTÁZAR, 1974). Se examinarmos os contos de *Contos plausíveis*, o que menos percebemos neles é o acontecimento puro. Os que são mais plausíveis, primeiro, o são com um propósito evidentemente estético, com fortes características que os aproximam da poesia, do haikai, conforme já mostramos aqui. Segundo, quase todos são pretextos para generalizações de cunho filosófico, político, ético, moral, estético e, sobretudo, auto-reflexivo, o que definitivamente os colocam em sentido contrário à posição de Poe. Mas essa falta de precisão no desenvolvimento de um enredo, essa certa "imaterialidade", em que se envolvem personagens, fatos, tempo, espaço, podem ser observadas em um conto como "Felicidade", de Katherine Mansfield, ou alguns contos de Tchecov, o que coloca Drummond afinado com a tradição da contística moderna.

Exemplar da generalização de cunho político, em *Contos plausíveis*, é, dentre vários outros, o conto "Governar": Os garotos da rua resolvem brincar de Governo, escolhem o presidente e lhe pedem que governe para o bem de todos. Ao que o presidente concorda e acrescenta que, daí em diante, os governados lhe farão os exercícios escolares para ele só assiná-los; formar-lhe-ão a segurança; pagar-lhe-ão o lanche; contribuirão com uma caixinha para o Governo e lhe obedecerão democraticamente. Ante os protestos dos presididos, o Presidente diz que não pode ser igual a eles e que os rebeldes poderão incorrer em multa e perda do direito de participar da comitiva de festa. "Foi deposto, e dissolvida a República". Ainda que se trate de um conto cujo assunto, aparentemente banal, é um governo "de brincadeira", a grande pergunta que fica para o leitor que mora num país republicano e com a experiência de um período de ditadura em sua história — experiência, aliás, próxima do contexto da obra, publicada em 1981 — é a seguinte: "qualquer semelhança com a realidade será mera coincidência?". Mas, "bem intencionado" e sempre irônico, Drummond abre para que, se o leitor quiser ficar apenas na imanência do texto,



possa ler apenas um conto que tematiza as brincadeiras de crianças. Essa dicotomia de permitir ao leitor a escolha do entendimento que quer ter do conto é mantida em toda a obra. Há, até mesmo, um conto, intitulado “O entendimento dos contos”, em que o narrador nega a necessidade de entendimento dos contos: "Mas os contos devem ser contados, e não entendidos; exatamente como a vida" (CP, 1991, p. 111).

Esses contos brevíssimos de Drummond que aqui chamamos anãos lembram-nos de uma reflexão despreziosa, mas visivelmente irônica, contida na fala de uma nota de cinco milhões, no conto “Diálogo das notas”, em *Contos plausíveis*: “Até que um dia o homem se cansará de escrever no papel grandezas que são insignificâncias, e passará a escrever insignificâncias que valham grandezas” (1991, p. 62). Talvez seja esse o caso dos contos anãos, na concepção drummondiana: insignificâncias (em extensão) que valem grandezas. Essa talvez seja uma das lições de concisão que Drummond dá com os seus minicontos plausíveis.

Ítalo Calvino (1990), ao apresentar a rapidez como uma de suas propostas em *Seis propostas para o próximo milênio*, conta uma interessante parábola. Segundo ele, é uma história chinesa. Trata da personagem Chuang-Tsê que, entre múltiplas virtudes, estava a extrema habilidade para desenhar, por isso o rei pediu-lhe que desenhasse um caranguejo. Chuang-Tsê exigiu prazo de cinco anos e uma casa com cinco empregados. Ao final dos cinco anos, não havia sequer começado o desenho. Pediu mais cinco anos e teve a concessão. No décimo ano, “Chuang pegou o pincel e num instante, com um único gesto, desenhou um caranguejo, o mais perfeito caranguejo que jamais se viu” (1990, p. 67).

Ricardo Piglia, ao refletir sobre essa história de Calvino, diz que “como o relato trata de um artista, seu núcleo básico é o tempo e as condições materiais de trabalho: nesse sentido, o conto é um tratado de economia da arte” (2004, p. 98). Essa parece ser uma boa parábola para ilustrar também a concisão, a aglutinação do instantâneo, o máximo de economia presentes nos contos de Drummond em *Contos plausíveis*. E da reflexão de Piglia, constata-se que o Drummond de *Contos de aprendiz* e de *Contos plausíveis*, como o Drummond poeta, elege o exercício da crítica em sua obra e, nesse exercício, está um grande conhecedor desse tratado de economia da arte que é o conto.

Mas as coisas findas  
muito mais que lindas  
Essas ficarão.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“— Agora você vai me contar uma história de amor — disse o rapaz à moça — Quero ouvir uma história de amor em que entrem caravelas, pedras preciosas e satélites artificiais”. A moça, que acabara de concluir o mestrado de Contador de Histórias e estava com “a imaginação na ponta da língua”, inventa ao rapaz uma história contendo todos os elementos que ele pedira. Ao final, o rapaz, indagativo e insatisfeito, diz que nada entendera. “— Nem eu — respondeu a moça —, mas os contos devem ser contados, e não entendidos; exatamente como a vida” (CP, 1991, p. 111). Essa é uma síntese do conto “O entendimento dos contos”, de Drummond, em *Contos plausíveis*. No caso da moça-personagem do conto, sequer o mestrado em “Contador de Histórias” e a disponibilidade dos elementos de que precisaria serviram-lhe para ser bem sucedida no intento de ser compreendida na história contada. E o leitor, de imediato, lança a pergunta: “Significa, então, que o autor de *Contos plausíveis* pode ter os seus contos lidos sem que sejam, necessariamente, entendidos?”. Por esse ponto de vista, naturalmente, que sim, afinal, como a vida deve ser vivida e não entendida, também os contos devem ser contados e não entendidos. Mas podemos entender também essa saída como uma ironia ou “um modo de recusa que aprende a negar para melhor interrogar as coisas” (VILLAÇA, 2006, p. 9).

E por falar em ironia, parece irônico iniciar as considerações finais de uma tese sobre os contos de um autor que diz que os contos, como a vida, não devem ser entendidos, apenas contados. Mas não é, se considerarmos que Drummond, como um irônico por excelência, ao dizer que os contos não devem ser entendidos, instiga-nos a fazer exatamente o contrário: tentar entendê-los. Há nesse procedimento uma coerência até mesmo porque tomamos como ponto de partida a consciência crítica de Drummond na prosa de ficção. No nosso exercício crítico, trabalhamos com uma matéria literária que já contém em si o próprio comentário. Isso não torna supérflua, no entanto, a tarefa de percorrer os contos drummondianos. Ao contrário, abre, com iluminação peculiar, o caminho para o “nosso” entendimento.

Inversamente à afirmação do conto, às vezes, a vida pode também ser contada e os contos entendidos. Foi o que buscamos fazer, à medida que direcionamos o nosso olhar

para o escritor Drummond, com enfoque especial nos contos das obras *Contos de aprendiz* e *Contos plausíveis*, e para algumas crônicas (como material de apoio), com o propósito de investigar neles como a consciência volta-se criticamente não só para uma interpretação do mundo, mas também e fundamentalmente para uma reflexão sobre a própria obra literária. E o que pudemos verificar nesse itinerário que traçamos sobre a prosa de ficção drummondiana foi que o exercício crítico desenvolvido no interior de sua obra denota um Drummond com uma fortíssima consciência estética, seja da sua produção, de produções alheias, da literatura anterior e contemporânea à sua, da sintonia de sua obra com a época moderna e com a modernidade literária. Mas essa consciência não se revela como uma certeza estética — e talvez aí resida a grande virtude do crítico Drummond. Ele antes busca, questiona, duvida, nega, desconfia, dissimula, com olhar sempre vigilante, para só assim reverter, transgredir, subverter, desmitificar os “cânones da verdade”; mostrar que faz e como faz, desvendando os bastidores de sua produção.

Falar de Drummond como um crítico de seus próprios contos é apenas uma necessidade de especificação, para suprir, ao mesmo tempo, a lacuna deixada pela crítica a respeito dessa importante vertente da produção drummondiana e, em alguma medida, defendê-lo da acusação de não ter sido sistematicamente um crítico, pois, mesmo com uma obra esmiuçadíssima pela crítica, ele próprio talvez seja o melhor crítico de si mesmo em toda a sua vasta produção. Às vezes, uma palavrinha de canto de página das mais despreziosas serve como um modo de auto-avaliação, de autocrítica, de auto-ironia. Os títulos de suas obras, os subtítulos, as notas de abertura, as seleções para antologias — veja-se a *Antologia poética*, com poemas selecionados por ele mesmo e distribuídos em nove seções cuja temática expressa em seus títulos são capazes de nortear uma leitura —, a seleção dos textos de prosa e poesia que foram editados pela Nova Aguilar — também feita por ele e meticulosamente pensada —, o título de uma antologia publicada em 1948, *Poesia até agora*, que tanto anuncia uma reunião do que já foi feito como a possibilidade de uma obra em prosa que viria e veio, de fato: *Contos de aprendiz*, em 1951. A sua única obra de crítica intitula-se *Conversa de livraria*, título que, embora não tenha a informalidade de uma conversa de bar, não tem também a sistematização de uma “conversa de academia” ou de uma crítica mais formal. Fica, sorratamente, no *intermezzo*, no meio do caminho, sem

nenhuma pedra que embarace a isenção de quem prefere “comerciar com obras alheias” apenas por gosto de amador.

Por mais desprezioso que se declare, Drummond apresenta um projeto estético com a lucidez e a vigília próprias da consciência moderna já iniciada com os românticos alemães. E é com esse projeto que, em seus contos, apresenta uma autocrítica que se dobra sobre a própria ficção e sobre o seu processo de construção, desvelando-os; que se vale do recurso da ironia para apresentar uma consciência ética e estética sobre a modernidade, a realidade, a literatura, os contos e a própria condição de contista; que usa o humor e a alegoria para tornar ambíguo tudo que toca; que se vale da tradição literária para introduzir em seus contos os “ecos de obras alheias”, mas, ao mesmo tempo, deita-lhe as sutilezas irônicas; que brinca com as leis de semelhança e de verossimilhança e aproxima a situação mais absurda do cotidiano mais comezinho, evidenciando a diferença entre a realidade sensível e a realidade da arte ou entre a verdade factual e a verdade ficcional, no caso do conto; que, cioso da tenuidade dos limites que separam os gêneros literários, vai do conto à crônica, da poesia ao conto, sem demarcação muito precisa.

Drummond diz que na criação (citando especificamente o poema) “[...] a autocrítica deve exigir mais ainda do que a crítica; e a ela cabe a última palavra” (PI, 1975, p.73) e, ao nos propormos a estudar os seus contos com vistas a entender essa autocrítica no interior deles, percebemos que, sem dúvida, ela é a última palavra, pelo rigor com que Drummond trata a si próprio como contista e aos seus contos, com os devidos descontos, obviamente, para os efeitos retóricos de suas negativas e para a sua vaidade dissimulada em modéstia. Até mesmo porque, ele era rigoroso também com a crítica, ou como preferia chamar, com a “bolsa de valores intelectuais” ou “mosca importuna a pousar sobre o corpo tênue da narrativa à cata de alimentos”.

E, tomando para nós a lição drummondiana, desenvolvemos este trabalho com a necessária autocrítica e, para não perder o foco, procuramos percorrer sistematicamente a leitura dos contos, não como “mosca importuna a pousar sobre o corpo tênue da narrativa à cata de alimentos”, mas na condição de um leitor que escuta o texto e procura seguir os caminhos por ele apontados para a sua compreensão. E na falta de um caminho, lembremos, os contos devem ser “contados, não entendidos, exatamente como a vida”.

Ante a necessidade de método, organizamos esta tese em três capítulos. No primeiro, apresentamos Drummond como um contista crítico. Para tal, procuramos situá-lo na tradição literária moderna; fazer um percurso pela crítica do conto drummondiano (a maioria encontrada em jornais, no arquivo de Drummond, na Casa de Rui Barbosa); verificar como a crítica aparece propriamente no conto (à parte esse subcapítulo, fizemos isso todo o tempo nesta tese); sondar as pistas deixadas pelo crítico nos seus paratextos, especificamente nas notas de abertura das obras; e, pela coincidência no ano de publicação de *Contos de aprendiz* e de *Claro enigma*, verificar, no conto, o ânimo de Drummond quanto ao acontecimento, do qual ele se diz entediado na epígrafe desta (*Claro enigma*). No segundo capítulo, a intenção foi mostrar como ocorre o movimento entre o mundo das coisas e o de sua representação nos contos drummondianos, pela idéia mesma de plausibilidade contida no título de uma de suas obras. E como a realidade da arte se apresenta nos contos como um modo de recusa de representação da realidade sensível e permite que, ante a necessidade de uma suspensão da incredulidade, imposta pelos excessos deterministas, possamos aceitar pacificamente que, “no largo armazém do factível”, uma alma perdida crie asas e voe tranqüila “para a Zona Norte”. E, no terceiro capítulo, para comprovar a idéia drummondiana de que fica um resíduo de tudo em cada coisa, mostramos como, em Drummond, a crítica dá o tom no diálogo estabelecido entre conto, crônica e poesia e no eco de obras alheias presente nos contos drummondianos.

Drummond diz, em entrevista (*O Estado de S. Paulo*, 01/09/1985), que não se considera propriamente um ficcionista, é apenas um homem que registra o cotidiano com o possível bom humor para não aumentar a tristeza e a inquietação das pessoas. Essa é mais uma forma que ele encontra para se negar como afirmar a despretensão de quem faz crônica por pura obrigação profissional. Mas sabemos bem que não é assim. Ele é sim um ficcionista e, como tal, usa, nos contos, o mesmo bom humor do cronista para acalantar, com a sua experiência humana, a tristeza e a inquietação das pessoas e para expressar, com “flagrantes concisos da vida” (como é a natureza do conto, da crônica, da poesia), o seu tempo, a sua consciência artística, o seu sentimento de mundo.

## BIBLIOGRAFIA

## DO AUTOR

ANDRADE, Carlos Drummond. *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

\_\_\_\_\_. *Fala, amendoeira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

\_\_\_\_\_. *Passeios na ilha*. Divagações sobre a vida literária e outras matérias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

\_\_\_\_\_. *Boca de luar*. São Paulo: Círculo do livro, 1984.

\_\_\_\_\_. Entrevista a Marcos Barrero. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo. 01/09/1985.

\_\_\_\_\_. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

\_\_\_\_\_. *Contos plausíveis* (1ª ed.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

\_\_\_\_\_. *Contos plausíveis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

\_\_\_\_\_. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

\_\_\_\_\_. *A bolsa e a vida* – crônicas em prosa e verso. Rio de Janeiro: Record, 1987.

\_\_\_\_\_. *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1988.

\_\_\_\_\_. *Contos plausíveis*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

\_\_\_\_\_. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

\_\_\_\_\_. *Boitempo II*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

\_\_\_\_\_. *70 historinhas*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

\_\_\_\_\_. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

\_\_\_\_\_. *Conversa de livraria* – 1941 e 1948. Porto Alegre/São Paulo: AGE/Giordano, 2000.

\_\_\_\_\_. *Claro enigma*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

- \_\_\_\_\_. *O poder ultrajovem*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Contos de aprendiz*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Inventário de arquivo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Quando o poeta brinca de viver* (entrevista de jornal). [s.r.]. Pasta “Entrevista” do Arquivo-museu da Casa de Rui Barbosa.

## **SOBRE O AUTOR**

### **Em livros**

- ACHCAR, Francisco. *A rosa do povo e Claro enigma*, Carlos Drummond de Andrade: roteiro de leitura. São Paulo: Ática, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- AGUILERA, Maria Verônica. *Carlos Drummond de Andrade: A poética do cotidiano*. Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 2002.
- ANDRADE, Mário. A medida psicológica. BRAYNER, Sônia (org.). *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978. (col. Fortuna Crítica).
- ARRIGUCCI JR, Davi. *O coração partido*. Uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BARBOSA, João Alexandre. Silêncio & palavra em Carlos Drummond de Andrade. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BRAYNER, Sônia (org.). *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978. (col. Fortuna Crítica).
- CAMILO, Vagner. *Drummond*. Da rosa do povo à rosa das trevas. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.



CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades. 1977.

\_\_\_\_\_. Drummond prosador. in: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992.

\_\_\_\_\_. Drummond prosador. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. Notas de crítica literária: "Confissões de Minas". *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002.

\_\_\_\_\_. Dois cronistas. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002.

CARPEAUX, Otto Maria. Fragmentos sobre Carlos Drummond de Andrade. BRAYNER, Sônia (org.). *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978. (col. Fortuna Crítica).

COSTA LIMA, Luiz. O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. *Lira & antilira*. Mário, Cabral, Drummond. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

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

GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas cidades, 1981.

GARCIA, Othon Moacir. *Esfinge clara*. Palavra-puxa-palavra em Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955.

MALARD, Letícia. *No vasto mundo de Drummond*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2005.

MORAES NETO, Geneton. *O dossiê Drummond*. São Paulo: Globo, 1994.

MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. Contos de aprendiz. *A fonte e a forma*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

OLIVEIRA, Sara Ávila et all. *Carlos Drummond de Andrade*. 50 anos de alguma poesia. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1981.

PY, Fernando. *Bibliografia comentada de Carlos Drummond de Andrade (1918-1934)*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002.

RESENDE, Beatriz. Cronista da cidade. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano/ Fundação nacional de cultura/ Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

RENAULT, Abgar. Notas sobre um dos aspectos da evolução da poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978. (col. Fortuna Crítica).

SANT' ANNA. Afonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

SANTIAGO, Silviano. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

SIMÕES, João Gaspar. O contista. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992.

SIMON, Iumna Maria. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.

SÜSSEKIND, Flora. Um poeta invade a crônica. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

\_\_\_\_\_. Curva curva curva: estratégia narrativa e forma poética em Drummond. *Poesia Sempre*. nº 18. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, setembro/2004.

TELES, Gilberto Mendonça. A linguagem criadora de Drummond. in: ANDRADE, Carlos Drummond. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

\_\_\_\_\_. *Drummond – a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

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

WALTY, Ivete Lara Camargos & CURY, Maria Zilda Ferreira. *Drummond: poesia e experiência*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

### **Em jornais e revistas**

ANDRADE, Euclides Marques. Os alegres caminhos de um mestre. Caminhos de João Brandão. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro. Agosto/1970.

BÁRBARA, Danúsia. Carlos Drummond de Andrade, poeta do plausível. *Jornal do Brasil*. 07 nov. 1981.

BARBOSA, Rita de Cássia. Carlos Drummond de Andrade: o homem de jornal. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 02 dez. 1979.

- CARPEAUX, Otto Maria. Um clássico de nossos dias. *Visão* /1970.
- CARVALHO, José Augusto. Contos de mestre. *A Gazeta*. Vitória (ES). 21 dez/1969.
- CASTELO BRANCO, Wilson. Contos de aprendiz (esboço de crítica). *Folha de Minas*. Minas Gerais. 02 ago/1953.
- CASTRO SOUZA, Petrônio. Um irmão de Carlitos. *Revista Leitura*. Março/1945. P.57.
- MARLIBERG. *Quando o poeta brinca de viver* (entrevista em jornal). [s.r]. Pasta “Entrevista” do Arquivo-Museu da Casa de Rui Barbosa.
- MENDES, Oscar. Contos e novelas (II). *O diário*. Belo Horizonte (MG). 21 junho/1953.
- MILLIET, Sérgio. Contistas. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo. 31 maio 1951.
- PRADA, Cecília. Contos de Aprendiz. *A Gazeta*. São Paulo. 21 julho/1951.
- PY, Fernando. Contos de aprendiz. *Jornal de Petrópolis*. Petrópolis (RJ). 30 abril/1985.
- PÓLVORA, Hélio. Os caminhos da crônica. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 22/abril/1970.
- QUEIROZ, Dinah Silveira de. Retrato de aprendiz. *A manhã*. Rio de Janeiro. 08 julho/1951.
- SILVEIRA, Helena. Para uma imaginária antologia. *Folha da noite*. São Paulo. 23 maio/1951.
- SIMÕES, João Gaspar. De aprendiz — a mestre do conto brasileiro. *A manhã*. Rio de Janeiro. 29 julho/1951. (Letras e artes).
- TELLES, Lygia Fagundes. Sobre Contos de Aprendiz. *Correio Paulistano*. São Paulo. 08 julho/ 1953.

## GERAL

- ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: HORKHEIMER, M. & HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. (trad. José Lino Grünnewald et al.). São Paulo: Abril cultural, 1983. (Os pensadores).

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinhos*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

\_\_\_\_\_. *Obra imatura*. Martins: São Paulo; Itatiaia: Belo Horizonte, 1980.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1991. (Os pensadores)

ARRIGUCCI JR, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

ASSIS, Machado. *Obra completa*. (vol.II e III). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

\_\_\_\_\_. *Contos*. São Paulo: FTD, 2002.

\_\_\_\_\_. *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1994.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental (vários tradutores). São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARBOSA, João Alexandre. *Alguma poesia*. São Paulo: Ateliê, 2002.

\_\_\_\_\_. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARROS, Manoel. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. Et all. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. (vol.1). São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. (trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. (trad. Carlos Nejar). Porto Alegre: Globo, 1970.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

\_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas-SP: editora da Unicamp, 1996.

BUENO, Antônio Sérgio. *O Modernismo em Belo Horizonte: década de vinte*. Belo Horizonte: Proed. Imprensa-UFMG, 1982

BUTOR, Michel. *Repertório*. (trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Perspectiva, s/d.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*.(trad. Ivo Barroso). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antônio et. all. *A crônica*. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. *A personagem de ficção*. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *A vida ao rés do chão. Para gostar de ler - crônica*. São Paulo: Ática, 2002.

\_\_\_\_\_. Sagarana. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro, 1995. vol.1.

\_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

CESERANI, Remo. *Il fantástico*. Bologna: Mulino, 1996.

CHIAMPI, Irlemar. *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *Obra crítica 1*. (tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman). Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1998.

\_\_\_\_\_. *Obra crítica 2*. (tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman). Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. *Histórias de cronópios e de famas*. (tradução de Glória Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

\_\_\_\_\_. *Entrevista a Ernesto González Bermejo*. (trad. Luís Carlos Cabral). Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

\_\_\_\_\_. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

CUNHA, Fausto. *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1970.

DUARTE, Rodrigo & FIGUEIREDO, Virgínia. *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2001.

ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: NOSTRAND, Albert d. Van. *Antologia de crítica literária* (org.). (tradução de Márcio Cotrim). Rio de Janeiro: Lidor, 1968.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 17.

GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*. Construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1987.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do prefácio de Cromwell.(trad. e notas Célia Berrettini). São Paulo: Perspectiva, 2002.

JAMES, Henri. *A arte da ficção*. (org. e apres. Antônio Paulo Graça; trad. Daniel Piza). São Paulo: Imaginário, 1995.

JOLLES, André. *Formas simples*. Legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. (tradução de Álvaro Cabral). São Paulo: Cultrix, 1976.

KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova prova, 2004.

LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas* ou cartas recolhidas num meio social e publicadas para ensinamento de outros. (trad. de Carlos Drummond de Andrade). Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/editora 34, 2000.

LIMA, Hermann. *O conto*. Salvador: UFBA, 1958.

MACQUEEN, John. *Allegory*. London: Methuen & Co. ltd, 1981.

MAGALHÃES JÚNIOR. *A arte do conto*: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres. Rio de Janeiro: Bolch, 1972.

MARTINS, Wilson. *A idéia modernista*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. (trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção). São Paulo: Unesp, 2003.

MORENO, Armando. *Biologia do conto*. Coimbra: Almedina, 1987.

NOVALIS, Miscelânea de observações. In: CHIAMPI, Irlemar. *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

PAES, José Paulo. *O lugar do outro - ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. (tradução de Sebastião Uchoa Leite) São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. (tradução de Olga Savary). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Falência da crítica*. Um caso limite: Lautréamont. São Paulo: Perspectiva, 1973.

\_\_\_\_\_. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. (tradução Marcos Mariani de Macedo). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo: Atena, 1959.

\_\_\_\_\_. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

POE, Edgar Alan. Os contos de Hawthorne. In: NOSTRAND, Albert d. Van. *Antologia de crítica literária* (org.). (tradução de Márcio Cotrim). Rio de Janeiro: Lido, 1968.

QUINTANA, Mario. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

RANK, Otto. *O duplo*. (trad. Mary B. Lee). Rio de Janeiro: Alba, 1939.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REY, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Le Robert, 1992.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro, 1995. vol.1 e 2.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. São Paulo: L&PM, 1988.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo II. (trad. Marina appenzeller). Campinas-SP: Papirus, 1995.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português – etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico*. Rio de Janeiro: Garnier, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *Animadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. Situações I*. (trad. Cristina Prado). São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

SHEPPARD, Richard. A crise da linguagem. In: BRADBURY, M e McFARLANE, J. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos* (tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 1997.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética* (trad. Celeste Aída Galeão). Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1997.

TCHÉKHOV, Anton. Cartas. In: CHIAMPI, Irleamar. *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética* (trad. de José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1971.

\_\_\_\_\_. *Introdução à literatura fantástica*. (trad. Maria Clara Correia Castelo). São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. *Poética da prosa* (tradução de Cláudia Berliner). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TOMACHEVSKI. Temática. In TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.) *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

YOKOZAWA, Solange Fiúza Cardoso. *A memória lírica de Mario Quintana*. Porto Alegre: editora da UFRGS, 2006.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. (tradução de Maiza Martins de Siqueira) São Paulo: Iluminuras, 1999.