

A CAPITAL ANTIFUTURISTA

— GABRIEL PROVINZANO GONÇALVES DA SILVA

RESUMO

O artigo procura, a partir da análise de um poema menos comentado de *Alguma poesia*, “Belo Horizonte”, e de um ensaio praticamente esquecido, “Ta’i!”, discutir como em cada um se configura a convivência entre o tradicional e o moderno que marca o primeiro livro de Drummond. Por caminhos diferentes mas com o mesmo sentido, em ambos o Autor se desdobra para adaptar as conquistas modernistas a uma modernização incipiente, o que resulta num processo de requalificação recíproca.

Palavras-chave: Modernismo brasileiro, Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia*

ABSTRACT

Starting by the analyze of an less well known poem from *Alguma poesia*, “Belo Horizonte”, and of an almost forgotten essay, “Ta’i!”, the article seeks to discuss how in each one is configured the coexistence between the modern and the traditional which is in the core of Drummond’s first book. By different paths but with the same meaning in both, the Author tries to adapt the conquests modernist to a modernization incipient, which results in a process of reciprocal requalification.

Keywords: Brazilian modernism, Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia*

LANTERNA MÁGICA — I BELO HORIZONTE

*Meus olhos têm melancolias,
minha boca tem rugas.
Velha cidade!
As árvores tão repetidas.*

*Debaixo de cada árvore faço minha cama,
em cada ramo dependuro meu paletó.
Lirismo.
Pelos jardins versailles
ingenuidade de velocípedes.*

*E o velho fraque
na casinha de alpendre com duas janelas dolorosas.
(ANDRADE, 2012, p. 67)*

“Belo Horizonte” é o primeiro poema da série de cartões-postais urbanos publicados separadamente a partir de 1925 e depois reunidos em *Alguma poesia* com o nome de “Lanterna mágica”. Como o objeto, o conjunto é formado por uma sequência de retratos que compõem uma espécie de cartografia sentimental e em miniatura do Brasil, na qual a fisionomia dos lugares — Belo Horizonte, Sabará, Caeté, Itabira, São João Del-Rei, Nova Friburgo, Rio de Janeiro e Bahia — é delineada a partir das experiências do eu lírico (ou não-experiência, no caso da Bahia, distanciamento que se expressa já na opção pelo nome do Estado, e não da cidade). Em “Belo Horizonte”, publicado pela primeira vez em março de 1927 no *Diário de Minas*, a relação entre eu lírico e cidade é bastante próxima. À primeira vista, poderíamos imaginar inclusive que o eu lírico se identifica com a cidade, porque pulamos do título para o pronome possessivo de primeira pessoa antes que esta seja definida — o fato de a cidade, a rigor, não possuir olhos ou boca é irrelevante, ou melhor: tão metafórico quanto os olhos terem melancolias. A confusão se desfaz em todo caso no terceiro verso, e Belo Horizonte se revela como uma espécie de interlocutor ou vocativo, a quem (ou contra quem) se dirigem os versos.

A partir daí, a distância entre o eu lírico e o seu interlocutor fica estabelecida, e é reforçada na sequência pela descrição da paisagem (“as árvores tão repetidas”), a qual pressupõe algum distanciamento do observador. Na passagem para a segunda estrofe, entretanto, eles voltam a se aproximar porque a cidade passa a ser descrita como se fosse uma casa, um abrigo em que o eu

lívico se instala. O sétimo verso, constituído pela palavra “lirismo”, intensifica a impressão de comunhão da cena, só perturbada, mesmo assim de forma sutil, pelas “melancolias” e “rugas” dos primeiros versos e pelo ponto de exclamação do terceiro, que parece pontuar um desabafo irritado, — elementos que puxam para outra direção menos idílica. A discreta dissonância do quadro, cujo fundo e figura estão e não estão em acordo, mais estão do que não estão, reaparece nos últimos versos da segunda estrofe, em que, se por um lado a presença de brinquedos infantis onde esperaríamos talvez carros velozes reforça a atmosfera calma e silenciosa do lugar, por outro a intromissão de palavras — “versailles” e “velocípedes” — muito distintas das que até então compunham o poema faz pensar num estremecimento na familiaridade do eu lírico com o meio à sua volta, não tão bucólico assim. Essa oscilação atinge seu ponto máximo nos dois últimos versos, pois neles se fundem a imagem prosaica do fraque pendurado dentro da casinha simples e a metáfora bem menos concreta das janelas dolorosas, formando um conjunto que, como o resto do poema, divide-se entre o concreto e o abstrato, o singelo e o melancólico. Além disso, estabelece-se aí uma correspondência entre os olhos cheios de melancolias e as janelas dolorosas, respectivamente no primeiro e no último verso, e que sela o vínculo entre sujeito e espaço. Porém, o vínculo revelado pelos últimos versos aponta para uma convivência problemática, e não harmoniosa, como fazia crer a segunda estrofe. O final do poema surpreende, portanto, porque leva o conflito até então apenas sugerido ao seu ápice, sem aclará-lo nem muito menos superá-lo.

Discretamente e sem apontar para a solução, o poema arma um conflito latente e íntimo: a comunhão aparente entre eu lírico e cidade, na verdade, trai um vago mal-estar, em nada semelhante ao bom humor e à alegria que caracterizaram os primeiros anos do Modernismo, em geral, e vários poemas de *Alguma poesia*, em específico¹. “Belo Horizonte” configura, ao invés disso, um movimento duplo e contraditório de proximidade e distanciamento em relação à capital mineira, como se o anseio de pertencer a esta — que chega a ser descrita como uma casa —, viesse acompanhado da consciência de estar também em alguma medida excluído dela. E é justamente essa ambivalência que determina o tratamento dúbio, como veremos. O poema é composto basicamente por substantivos prosaicos e concretos, os quais estão dispostos quase sem conjunções ou coordenação (a exceção é o “e” da última estrofe, mas que não destoa da simplicidade do restante visto que se trata de uma conjunção de sentido algo inespecífico). Ou seja, não há grandes complicações sintáticas, pelo contrário: predominam orações assindéticas e frases sem verbos. Por sua vez, o número reduzido de verbos (apenas quatro) e o fato de estarem todos conjugados no presente do indicativo dá a “Belo Horizonte” um aspecto de imobilidade que o assemelha a um quadro.

No que diz respeito à escolha das palavras, há no poema uma busca de-

[1] Em resenha publicada no calor da hora, Manuel Bandeira assinalou o equilíbrio instável encenado nos poemas do livro entre sensibilidade e ironia, cuja dinâmica se assemelharia a um “jogo automático de alavancas de estabilização” (BANDEIRA, 2011, p 59).

liberada pelo prosaico e pela simplicidade. A opção pelo registro terra a terra garante a impressão de familiaridade do cenário, o qual, além de acolher, contamina com sua decrepitude os olhos e boca do eu lírico. Porém, se em parte molda a personalidade do eu lírico, o espaço também o sufoca e o faz querer diferenciar-se, daí as idas e vindas. Não é por acaso, portanto, que o pronome de primeira pessoa “eu” não aparece, afinal é da dificuldade de construção da identidade de que “Belo Horizonte” trata, através de uma formalização alusiva e ambígua. O ritmo do poema também procura mimetizar essa ambivalência. Seus versos se dividem em três estrofes irregulares e são livres e brancos. “Belo Horizonte” é, desse modo, marcado por uma irregularidade rítmica acentuada. A ausência de rimas e o desencontro entre os acentos não chegam, contudo, a desorganizar a leitura, que é pausada e lenta por causa da coincidência no mais das vezes entre versos e orações (há apenas dois *enjambements* ao longo do poema) e da pontuação relativamente abundante (nove em onze versos) e sóbria (salvo pelo ponto de exclamação do terceiro verso). O poema organiza, em suma, um movimento rítmico cadenciado e moroso que atenua as dissonâncias por meio de pausas e intervalos.

A instabilidade entre o que é afirmado e o que é sugerido, entre o que é literal e o que é metafórico é constitutiva de “Belo Horizonte”. De modo mais pontual, a contrapartida à impressão de estabilidade inclui a escolha das palavras “melancolias”, “versailles”, “velocípedes” e “dolorosas”. As formas plurais “melancolias” e “dolorosas”, simetricamente dispostas, uma no fim do primeiro verso e outra no fim do último, e ambas acompanhadas por substantivos concretos, funcionam como uma espécie de ponto de fuga que põe a harmonia do primeiro plano em perspectiva. Pois, além de possuírem campos semânticos afins, que se reforçam pela presença mútua, mais sugerem do que afirmam, configurando uma atmosfera melancólica. Há algo aqui, inclusive, que se aproxima — salvo engano — dos meios-tons e das alusões do nosso Penumbrismo². Como se sabe, o Penumbrismo foi uma espécie de prolongamento do Simbolismo e se caracterizou justamente pela “esfumatura das percepções e dos sentimentos, por meio de um verso discreto e macio” (CANDIDO, 2010a, p. 101). Tendo florescido entre 1910 e 1920, ele antecipou em alguns aspectos e, com isso, preparou terreno para o Modernismo, cujo início é geralmente datado em 1922, ano da Semana de Arte Moderna e da publicação da *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade. Já por causa da proximidade cronológica, é possível discernir alguns pontos em comum entre os dois momentos. É o caso da preferência pelos temas cotidianos, mas também da prática dos versos polimétricos e do verso livre, ambas introduzidas pelo Penumbrismo e retomadas — em outra escala, porém — pelo Modernismo. Prova dessa afinidade, poetas que principiaram penumbristas como Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto e sobretudo Manuel Bandeira, depois passaram para as fileiras modernistas. Como boa parte dos

[2] A imagética de “Belo Horizonte” também o aproxima do gosto penumbrista: “dos temas “nobres”, a poesia crepuscular passa para os “banais”: o quarto do poeta; a vista encaixilhada pela janela, a praça, a árvore desfolhada, os interiores penumbrosos, a “lâmpada velada” (Hermes Fontes), o jardim dissolvido pela chuva, a névoa, a cena cotidiana” (GOLDSTEIN, 1983, p. 11).

jovens dados às letras da sua geração, Drummond também foi influenciado pelo penumbrismo e por outras tendências finisseculares assemelhadas, e chegou inclusive a escrever um livro inspirado nelas, *Poemas da triste alegria*, mas que não publicou. A voga — hoje tão curiosa — de escritores como Mário Pederneiras e Álvaro Moreyra atesta obliquamente a penúria literária das primeiras décadas do século XX, período em que a literatura brasileira foi dominada, com raras exceções, por um convencionalismo avesso a experimentações e que marcou o gosto médio no país. No caso de Minas Gerais, a ascendência dessas tendências e escritores perdeu por ainda mais tempo e assumiu, inclusive, um sentido de tímida contestação graças ao relativo isolamento cultural em relação ao Rio de Janeiro e São Paulo, imposto pelas dificuldades de comunicação e transporte, de onde também um certo atraso de gosto entre os jovens escritores mineiros, que recebiam as últimas novidades com desanimador atraso, como gostavam de dizer³ e em parte responsável pela “curiosa modernidade mineira” identificada por Antonio Candido a propósito de escritores como Pedro Nava, Cyro dos Anjos e Drummond⁴.

O contraponto a essa imagem provinciana da cidade é dado, no poema, pela presença das palavras “*versailles*” e “*velocípedes*”. Ambas apontam para outra direção, a da modernidade. Por um lado, os jardins versailles revelam a influência estrangeira sobre Belo Horizonte, cujo projeto se inspirara em Paris — então o umbigo do mundo — e em Washington D. C., e que fora construída com o intuito de centralizar as decisões políticas e econômicas do Estado. Mas, a despeito das aparências, tratava-se no fundo de uma modernidade relativa e incipiente, a qual dava à simetria belorizontina o ar monótono e tedioso que reponta em diversos momentos ao longo da obra de Drummond. Por outro lado, as ingenuidades de velocípedes se referem, em tom diminuído e irônico, à velocidade, símbolo da modernidade em geral e do Futurismo em particular. Porém, ao invés de uma celebração à maneira de Marinetti, a velocidade é representada aqui por uma palavra derivada, mas que em certo sentido denota o seu contrário, um brinquedo infantil. Além disso, a sonoridade esdrúxula do termo sobressai e se destaca do resto, isolando-o foneticamente e marcando o seu desentrosamento com o meio.

O poema nos lança, portanto, sem alarde e de chofre, para o coração dos temas modernos, e ainda por cima de forma irônica. Ou por outra, diferentemente do fascínio diante do processo de modernização e de industrialização que resultava em obras ultramodernas e... descoladas do contexto local, em “Belo Horizonte” os elementos modernos aparecem condicionados e constrangidos pelo ritmo lento e caipira da capital mineira, daí que pareçam um tanto fora de lugar e artificiais. Há, em outras palavras, um aproveitamento *cum granus salis* e muito matuto não só dos temas, mas também dos procedimentos formais mais tipicamente modernos, que não ignora o acanhamento das origens, mas

[3] Cf. *A Revista*, nº 1, 1925. apud CURY, 1998, p. 51.

[4] “A curiosa modernidade mineira, feita com o sumo dos clássicos, temperada na leitura atenta mas divertida de velhos livros, que eles sabem transformar em adubo da prosa mais atual”. (CANDIDO, 1993, p. 13). Sobre as relações entre o Modernismo e Minas, Cf. MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Editora 34, 2011, especialmente pp. 9-42.

o assume sem entretanto idealizá-lo, e que está a serviço da invenção literária da cidade de Belo Horizonte⁵. No plano mais estritamente formal, esse aproveitamento diz respeito em particular à escolha do vocabulário e à carpintaria dos versos. Visando traduzir a familiaridade entre eu lírico e cidade, a opção pelo registro prosaico converge, em outro plano, com a busca promovida de maneira sistemática pelo Modernismo por uma linguagem menos afetada e retórica, dando continuidade também e por tabela à busca pelo tom menor iniciada com o Penumbrismo. Os coloquialismos, os “erros”, as expressões idiomáticas, as colagens: foram formas e pesquisas encampadas pelo Modernismo para se opor à linguagem solene e grandiloquente das tendências em voga até aquele momento e como que personificadas pelo Parnasianismo. Assim, já ao se decidir por palavras do dia a dia, “Belo Horizonte” se contrapunha a essa literatura convencional e acadêmica. Algo análogo vale para os seus versos. A justaposição deles praticamente sem conjunções ou subordinação afina com a parataxe, procedimento antiquíssimo e, no entanto, central para a Poesia moderna, como se sabe. Mas, de novo: o recurso aqui acaba amaciando o conflito porque não o explicita, apenas o sugere, entroncando por aí, aliás, no veio penumbrista da nossa tradição pré-modernista. Finalmente, no que se refere ao tema, o poema retoma aquele que talvez seja o mais característico da arte moderna, a relação entre indivíduo e cidade. Entretanto, a cidade em questão é a pacata Belo Horizonte do começo do século XX, projetada sob o signo da racionalidade moderna, mas culturalmente tacanha, o que redimensionava a relação, renovando o tema.

Nesse processo de assimilação das conquistas modernas, “Belo Horizonte” se beneficiou da existência de um antecedente ilustre: *Paulicéia desvairada*, livro que Drummond conhecia pelo menos desde 1923⁶ e que o influenciou em mais de um sentido. Dificilmente se pode superestimar a importância do livro de Mário para o nosso Modernismo. Ao mobilizar sugestões das vanguardas europeias para exprimir a temática local, ele pôs em movimento a dialética do geral e do particular que, segundo Antonio Candido, definiria a originalidade do Modernismo⁷. Sinal da importância do livro no panorama literário da época, cujo marasmo rompeu, Drummond confessaria logo na primeira carta enviada a Mário, de novembro de 1924, a admiração e a importância de *Paulicéia* para sua atividade poética. E de fato, mesmo tendo sido escrito por volta de 1927, quando as conquistas modernistas começavam a mudar de sentido, “Belo Horizonte” é não obstante tributário da liberdade do livro de 1922, cuja publicação foi um divisor de águas, além de um escândalo. Em termos formais, *Paulicéia desvairada* promoveu uma afirmação programática do verso livre, conquistando-o como meio de expressão para os mais moços. A campanha esboçada pelo Penumbrismo e depois entronizada violentamente pelo Modernismo resultou afinal na vitória do verso livre, e foi tal que, diferentemente dos poetas que se

[5] Adaptação da expressão “invenção literária da cidade São Paulo”, cunhada por Antonio Candido. Comentando *Macário*, peça de Álvares de Azevedo, Candido observa entre suas dimensões a instauração de um espaço ficcional, e acrescenta: “com isto, deu corpo a um processo em curso entre os moços estudantes, enclausurados num lugar sem interesse, onde a sua energia transbordava tanto na boemia e na rebeldia estética, quanto na imitação de Byron. O noturno aveludado e acre do *Macário* suscitou a noite paulistana como tema, caracterizado pelo mistério, o vício, a sedução do marginal, a inquietude e todos os abismos da personalidade. Tema que fascinou gerações numa dimensão quase mitológica, repontando em muitos poemas de Mário de Andrade e, nos nossos dias, em sambas de Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini, filmes de Walter Hugo Khoury, quadros de Gregório Correia, contos de João Antonio” (CANDIDO, 2011, p. 16). Meu palpite é que algo semelhante ocorreu no caso de Belo Horizonte, e que a imagem tediosa forjada por Drummond ressoa nas descrições de Cyro dos Anjos e Pedro Nava, nas paisagens mineiras de Alberto da Veiga Guignard e em algumas canções de Fernando Brant, Lô Borges e Milton Nascimento.

[6] Em 20 de janeiro de 1923, o *Diário de Minas* noticiava: “numa roda à porta do Alves, Aníbal Machado, Carlos Drummond, Alberto Campos, Abílio Barreto, Milton Campos falam da *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade”. Apud CURY, 1998, p. 75.

[7] Cf. “Literatura e cultura de 1900-1945”, in: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de história e teoria literária*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 127.

formaram dentro da tradição das regras de metrificação como o próprio Mário de Andrade e Manuel Bandeira por exemplo, Drummond — alguns anos mais jovem — já se formou fora dela, e dizia mesmo ignorá-la quando dos seus primeiros ensaios poéticos. É claro que isso se deveu também e em larga medida à sua formação escolar algo acidentada, diferente da dos modernistas que estudaram em colégios tradicionais. De qualquer maneira, a insubordinação mental — atribuída, como se sabe, pelo colégio em Friburgo que o expulsou, em 1919 — fez de nosso autor um “rebelde da primeira hora” (HOLANDA, 1996, p. 563), formado dentro da órbita do Penumbismo e mais tarde do Modernismo, e que desde cedo se pôs ao largo da tradição poética mais convencional. Na verdade, como notou Antonio Candido, o verso livre correspondia à sua natureza poética mais profunda, seca e sem ênfase, e de que “Belo Horizonte” é um bom exemplo. Quanto ao assunto, *Paulicéia* reconfigurou, grossíssimo modo, o par indivíduo-cidade a partir de um espelhamento mútuo entre a subjetividade arlequina e a efervescente metrópole paulistana. Já no poema de Drummond não se trata propriamente de espelhamento, como estamos vendo, mas de uma proximidade problemática.

É claro, por outro lado, que as diferenças de “Belo Horizonte” em relação aos poemas da *Paulicéia desvairada* também são consideráveis. Assim, se é verdade que ambos se valem do verso livre, o uso que cada um faz do recurso é bastante distinto no pormenor. Como se sabe, a maior parte dos poemas do livro de 1922 são compostos pelo chamado “verso harmônico”. No “Prefácio interessantíssimo”, híbrido de poética e estética publicado como prefácio à *Paulicéia*, Mário distinguia o verso melódico do harmônico, afirmando que, ao contrário do primeiro, o segundo era composto por “palavras sem ligação imediata entre si” (ANDRADE, 1987, p. 68), o que criaria uma combinação de sons simultâneos semelhantes a acordes. Tratava-se, desse modo, de justapor as partes do verso com o fito de grafar tal e qual o simultaneísmo do inconsciente, que era àquela altura para Mário a origem do lirismo. Diversamente, a justaposição sem tecido de ligação em “Belo Horizonte” resulta num verso alusivo e antimelódico que visa exprimir o mal-estar difuso e que mimetiza, não o inconsciente, mas o ritmo pachorrento da capital mineira. Além disso, é óbvio que a diferença de datas também os afasta. Publicado pela primeira vez cinco anos depois da *Paulicéia*, o poema de Drummond foi escrito em um contexto muito diverso do clima de guerra do começo da década de 20, tendo tempo para trabalhar com maior distanciamento e recuo as inovações que o livro pioneiro de Mário conquistou na marra.

Quando “Belo Horizonte” apareceu, em 1927, o Modernismo já ia numa fase de estabilização e rotinização dos seus temas e procedimentos, produto da dinâmica aceleradíssima por ele mesmo instituída. Prova disso, apenas um ano depois, em 1928, Mário — atinando com a mudança — perguntava em

carta de 28 de fevereiro a Drummond se algumas das coisas escritas por ele até aquele momento não teriam vindo “meio de cambalhada”, com o que aliás nosso Autor concordaria, tanto assim que deixou vários poemas de lado quando da organização de *Alguma poesia*, reconhecendo que algumas coisas suas haviam envelhecido precocemente⁸. O “brasileirismo de estandarte” identificado por Mário na carta era o reflexo da consolidação do Modernismo e consistia no refluxo dos seus aspectos mais superficiais e pitorescos. O morador da rua Lopes Chaves alertava para a voga e para a conseqüente diluição desses aspectos, tão mais perigosos porquanto o “espírito individualistamente contemplativo e observador” (COELHO, 2002, p. 322) do amigo mineiro não combinava com eles.

Inserido num momento de acirramento do debate modernista, “Belo Horizonte” pode ser lido como uma espécie de resposta, original e interessante por sua vez, aos dilemas que iam surgindo. Para representar a capital mineira, ela própria provinciana e moderna, o poema aproxima elementos modernos da realidade e conquistas modernistas — de um lado, produtos da incipiente modernização belorizontina e, de outro, o verso livre e o cromo de província —, de elementos não-modernos e esquemas ultrapassados — de um lado, o caipirismo da cidade e, de outro, o macio verso penumbriado. Com isso, entram em relação procedimentos modernos e esquemas do passado, modernização e matéria atrasada, requalificando-se de forma recíproca e sem se acomodarem completamente. O moderno assim configurado não se dissocia do não-moderno, mantendo com ele certa reversibilidade, aliás tratada no livro de forma ambígua.

Com efeito, quando *Alguma poesia* foi publicado, Mário de Andrade rapidamente identificou a ambivalência entre atraso e modernidade, fixando-a em termos psicológicos. Primeiro, em carta de 1930, assinalou: “o contraste é que, embora desprezando um bocado essa vida besta, você se compraz nela” (COELHO, 2002, p. 390). Depois, no importante ensaio “A poesia de 30”, completou o achado da carta ao notar que, assim como era ambivalente a relação de Drummond com a vida besta — ora ridicularizada ora identificada com o próprio modo de ser —, também o era a sua relação com a vida moderna e com as exigências desta, diante das quais o poeta mineiro, ser de ação pouca e muito funcionário público, teria desenvolvido a “consciência penosa” (ANDRADE, 2002, p. 102) da sua inutilidade. Porém, se é intrínseca à psicologia e à poética de Drummond⁹, como queria Mário, essa ambivalência era também e antes de tudo um dado da realidade, que nosso Autor reinventou literariamente.

*

Analisando a “Louvação da tarde”, poema aparentemente antigo de Mário de Andrade escrito por volta de 1925 e publicado somente em 1930, Antonio

[8] Respondendo à pergunta de Mário, Drummond assume: “[...] como você disse muito bem, seria besta que eu aparecesse repetindo o que mil sujeitos já disseram antes de mim, e de que infelizmente as minhas coisas estão cheias no período *Minha terra tem palmeiras*. Meus versos guardados demais na gaveta ficaram velhos” (COELHO, 2002, p. 324).

[9] “Drummond joga com perspectivas diversas ou antagônicas sem alinhar-se a uma em particular, o que não implica omissão, recusa em tomar partido, mas uma forma própria de sua poética e raciocínio dialéticos ou mesmo aporéticos” (CAMILO, 2014, p. 54).

Candido nota que o uso de esquemas do passado - no caso, o decassílabo branco e o cunho reflexivo - não significa recuo ou apostasia, mas

parece marcar paradoxalmente o triunfo do Modernismo, porque denota a confiança adquirida por quem é capaz de incorporar as conquistas expressionais e temáticas a um esquema do passado. Deste modo a presença do decassílabo branco assinala o momento de refluxo da libertinagem “de guerra”, exterior e pitoresca, mostrando que a mensagem de vanguarda podia entroncar-se na tradição e, assim, encaixar-se na literatura brasileira. (CANDIDO, 2010b, p. 228).

Ou seja, o poema recupera a tradição com o emprego de esquemas antigos e a ela dá sua contribuição ao expressar a mensagem de vanguarda através dos seus esquemas, com o que passa do “*modernismo* propriamente dito à *modernidade*” (CANDIDO, 2010b, p. 236). Algo similar vale — acho eu — para “Belo Horizonte”, sem prejuízo das grandes diferenças existentes entre os dois poemas, a mais óbvia das quais é que este, diferentemente do que representa a “Louvação da tarde” para a obra de Mário, não marca uma mudança significativa dentro da de Drummond. Mas, como na “Louvação da tarde”, em “Belo Horizonte” também há um movimento de suspensão parcial dos postulados modernistas articulado com a interiorização do dado local, e que aponta para um aprofundamento do Modernismo. Ou por outra, a revogação das conquistas modernistas mais típicas - num caso o verso livre, noutra o humor — constitui em ambos, não recuo ou negação, mas uma tentativa de superação do que nele havia de pitoresco e superficial. O caráter de tentativa é importante de ser ressaltado porque há algo de experimental nesses poemas, tanto assim que nem Mário voltou a recorrer à “combinação natureza-passeio-meditação” (CANDIDO, 2010b, p. 240), nem Drummond repetiu o *mix* entre capital mineira e Penumbriismo em seu livro de estreia, o que comprova que ambos estavam em plena temporada de pesquisa estética, cada um à sua maneira então dando continuidade ao Modernismo.

Coincidência significativa, nos dois poemas o tratamento dado à velocidade é bastante diferente do preconizado pelo Futurismo, cuja influência sobre o grupinho de intelectuais paulistas — Mário de Andrade com muitas ressalvas, entre eles — no começo dos anos 20 foi grande, a ponto de podermos distinguir como uma espécie de preparação ou primeiro capítulo do Modernismo propriamente dito algo como um Futurismo paulista. A superação de um pelo outro teria se dado, para um crítico como Vinicius Dantas, com o diálogo travado nos primeiros anos da década de 20 entre Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral e, mais especificamente, com a publicação de *Pau Brasil*, de

Oswald em 1925¹⁰. Para os nossos propósitos, vale a pena reter que o Futurismo paulista teria sido um momento ainda restrito à comunidade, cuja vida literária já possuía organicidade própria e que aliás influenciou os escritos deste período, esteve ligado ao desejo de atualização da elite paulistana e por fim preparou terreno para o Modernismo, na medida em que mobilizou procedimentos do equivalente italiano para celebrar o surto industrializante e o progresso que se anunciava (mas, acrescentaríamos hoje, que não se cumpriu) em São Paulo, de onde, aliás, a importância e as inúmeras representações da capital paulista neste momento. Tudo somado, tratava-se de um modernismo retórico e patrioteiro, deslumbrado com o processo de modernização e, por isso mesmo, em parte descolado do contexto local, que não correspondia às suas soluções formais.

Com a publicação de *Pau Brasil*, as coisas teriam se invertido porque nele, dentro do ânimo de fundar uma cultura nacional, o dado local é violentamente desrescado e incorporado aos poemas. Ou melhor, a sua matéria-prima é obtida “mediante duas operações: a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto - desconjuntado *por definição* — à dignidade de alegoria do país” (SCHWARZ, 2002, p. 12)¹¹. Ignorada pelo Futurismo paulista, que só tinha olhos para as novidades de São Paulo, a persistência de elementos do Antigo Regime colonial misturados com a nossa vida cotidiana representava do ponto de vista pau-brasil, não dilaceramento ou dualidade, mas uma imagem outra do progresso, *sui generis* e “inocente” (SCHWARZ, 2002, p. 24), pois nele conviviam lado a lado passado, presente e futuro. O resultado reúne, portanto, coordenadas opostas: o país é atrasado e por isso é moderno. A poesia pau-brasil desarma, desse modo, todos os antagonismo e conflitos, transformando-os por um passe de mágica em outras tantas vantagens. O progresso à brasileira residiria no conagraçamento entre colonizadores e colonizados; mulatos, brancos e negros; motorneiros, bacheiros e carroceiros; choferes e procissões; prostitutas e famílias; cidadezinhas históricas de Minas e postes da Light. Esta a “inversão positivadora” (DANTAS, 1991, p. 197) do nosso atraso que determina o tratamento simpático e familiar, engraçado e condescendente da matéria. O encanto natural e simples da linguagem, livre dos “cipós da metrificação” e munida da “contribuição milionária de todos os erros” (ANDRADE, 2004, p. 29), reflete em suma essa convivência harmoniosa dos contrários, os quais se encontram na prosa dos primeiros cronistas, no âmbito da colocação pronominal, no bonde, em fazendas, diante de campos atávicos etc., mas também no espaço urbano, em particular em São Paulo, cuja representação continua a ser importante.

Ao assimilar a velocidade ao ritmo da natureza na “Louvação da tarde”, Mário também estava indiretamente matutando numa modernidade que afinasse com sua “pátria tão despatriada”¹². Como na operação pau-brasil, mas sem o triunfalismo desta, tratava-se de imaginar um progresso avesso à norma, além

[10] Cf. DANTAS, Vinicius. “Entre ‘A negra’ e a mata virgem”. *Novos Estudos*, CEBRAP, 1996, nº 45, pp. 100-116.

[11] O argumento do parágrafo se apoia nos ensaios de Schwarz e de Vinicius Dantas. Cf. DANTAS, “Vinicius. Oswald de Andrade e a poesia”. In: *Novos Estudos*, CEBRAP, 1991, nº 30, pp. 191-203. De modo mais amplo, a dívida deste ensaio para com os dois ensaios extrapola as citações..

[12] Mário de Andrade, “Louvação da tarde”. Apud CANDIDO, 2010b, p. 280.

[13] A expressão é do próprio Mário. Apud DANTAS, “Vinicius. Desmanchando o naturalismo: capítulos obscuríssimos da crítica de Mário e Oswald”. *Novos Estudos*. CEBRAP, 2000, nº 57, p. 23.

[14] Para o comentário de Schwarz sobre o sentido da tradição em Mário, “Os sete fôlegos de um livro”, in: SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras: ensaios*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 48. Cf. também Mário de Andrade, “Assim falou o papa do Futurismo” (1925), in: BATISTA, Marta Rosseti et al. (orgs.) Brasil: *1º Tempo Modernista - 1917/29*, São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 236. Para medir o anti-tradicionalismo de Mário, vale a pena compará-lo com o tradicionalismo de Gilberto Freyre: “Gilberto, preso à sociedade açucareira do Nordeste, prefere defender a tradição, afirmando que o caminho da modernidade está na sabedoria portuguesa de equilibrar os antagonismos e conservar os elementos e as transformações “que atuaram de modo criador no desenvolvimento nacional”. Interpreta a realidade social como “participante íntimo e ativo dos valores do grupo” - mas acrescenta com cautela - “criticamente e também com simpatia humana”. Constrói a imagem do Brasil através da vivência regional e aceita, de bom grado, que o classifiquemos como um “realista romântico”. Mário, ao contrário, procura evocar ou reviver o passado sem o transformar numa visão saudosista; sabe o quanto ele pesa em nossos gestos, mas prefere *tradicionalá-lo* em valor atuante e referido ao presente. Não é um aristocrata, mas um homem comum, urbano, pragmático, que insiste em se confessar sem memória - pessoal ou de grupo - para dissolver melhor as particularidades locais numa concepção ampla de nacionalismo” (SOUZA, 2005, p. 51).

de mais humano, de acordo com o qual as singularidades do país, no caso, as suas tradições íntimas, populares e unânimes não precisassem ser condenadas à extinção. A ideia de progresso aventada por Mário como que dependia portanto de uma volta ao passado e da tradicionalização deste, com o que emergiria a consciência nacional a qual nos facultaria a entrada no mundo moderno. Ao invés de uma posição subalterna resignada a copiar a cultura de outros países, o que Mário estava propondo era uma profunda viravolta: para ingressar na modernidade, dependíamos da constituição de uma identidade própria, que por sua vez estava ligada ao passado do país, e não de macaquear o que nos vinha de fora.

Na “Louvação da tarde”, esta volta ao passado se concretiza com o uso de esquemas — o decassílabo livre e o cunho reflexivo — cuja origem é romântica. A combinação de esquemas românticos e modernistas corresponde em outro plano à integração do automóvel ao ritmo da meditação e à humanização da velocidade, cada uma ao seu modo contribuindo para a fusão operada pelo poema entre perspectivas, épocas e processos. A passagem do “*modernismo* propriamente dito para a *modernidade*” se dá noutras palavras através da citação do Romantismo, ou de modo mais geral, pela fidelidade à tradição. Ao citar os esquemas românticos, Mário estava reivindicando o pertencimento à mesma tradição deles e, de quebra, contribuindo para adensá-la. E, se garante o entroncamento do poema na Literatura Brasileira, a retomada do passado também está na base da própria ideia de modernidade concebida no poema, dentro da qual o legado da tradição seria conservado e ampliado, em uma visão tradicionalista por assim dizer do progresso. Tradicionalista, sim, mas que nem por isso se opunha à influência estrangeira, que se assimilada criticamente poderia contribuir para o alargamento da nação.

Mário estava em suma pensando — aliás como Oswald — em termos de uma identidade nacional, da qual “nossas pequenas mas nobres tradições”¹³ seriam partes constitutivas. Tomando o concerto das nações como um sistema mundial de contribuições nacionais, o autor de *Remate de males* defendia que só seríamos de deveras uma Nação quando fôssemos capazes de enriquecer a humanidade com um contingente original de cultura, daí a necessidade de sistematizar e tradicionalizar o passado, isto é, de referi-lo ao presente. O sentido anti-tradicional dado à tradição se devia às carências do país, razão também pela qual o ímpeto de prolongá-la já vinha acompanhado da defesa da liberdade em relação a ela, o que fica claro no uso desafogado dos esquemas românticos na “Louvação da tarde”¹⁴. O esforço tanto de Mário quanto de Oswald neste momento era em última análise o ajuste ou a conciliação entre o passado e o presente a fim de integrar culturalmente o país. Em ambos, porém, a tentativa não vai sem ambiguidades. Trocando em miúdos, é claro que, de um lado, a hipótese de um nacionalismo que se fecundasse com a influência europeia sem

abrir mão da herança herdada da tradição e, de outro, o ato de desrecalcar e articular elementos até então abafados pelo bom gosto parnasiano e de modo mais amplo pela ideologia colonialista, atribuindo-lhes ademais enérgico sinal positivo, constituem plataformas de onde era possível criticar a norma burguesa, ainda mais no contexto tacanho dos anos 20, com o que se inserem inequivocamente no campo crítico. Mas também é impossível hoje ignorar o que há de ingênuo, no caso de Mário, na aposta num progresso que nos devolveria a um idealizado passado pré-burguês e que daria continuidade às suas tradições, e de problemático, no de pau-brasil, em conservar as relações sociais da cafeicultura, cuja alta na bolsa sustentava o tom utópico do projeto. Há em resumo algo de inocente nas ideias de progresso aventadas por Mário e Oswald, embora com uma diferença de graus evidente. Com efeito, a forma aporética e angustiada com que a questão aparece na “Louvação da tarde” é bastante diversa do otimismo inconsequente com que a poesia pau-brasil avaliava a permanência de estruturas derivadas do nosso patriarcado rural.

Não menos ambígua é a relação do autor de *Alguma poesia* nestes anos com a tradição em específico e com o passado em geral. No texto meio sem pé nem cabeça que dedicou ao assunto em 1925 e hoje praticamente esquecido, “Ta’i!”, Drummond oscila entre o respeito discreto ao passado e a firme convicção de que a tradição brasileira, “graças a Deus” (BATISTA, Marta Rosseti et al., 1972, p. 259), não existia. A oscilação só é possível porque Drummond, influenciado por Mário, diferencia a tradição popular, verdadeiramente nacional e por isso valiosa, do que chama nosso fenômeno literário, a seu ver artificial e chocho, o que fica claro já ao se referir ao conjunto da literatura como um fenômeno, frisando a falta de densidade a distingui-la de uma tradição de fato. Porém, se a reflexão sobre a tradição em Mário constitui um problema que atravessará e dilacerará a sua obra, em “Ta’i!” ela aparece destituída de sua carga dramática. O tratamento dado à questão aí é superficial e engraçado, como se nosso Autor vislumbrasse na ausência de tradição, não o drama com o qual o intelectual brasileiro tinha necessariamente que se haver, mas a garantia de liberdade para criar uma mais autêntica, ligada às tradições populares e livre de constrangimentos passadistas. Se não é passadista, Drummond tampouco se assume como vanguardeiro, evolucionista, utilitarista ou o que quer que seja, porque testa cada uma dessas posições para logo em seguida desqualificá-las. Através da paródia, “Ta’i!” investe não só contra o passadismo, mas contra qualquer posição estranha às raízes do país, as quais embora não definidas (indefiníveis?) funcionam como pedra de toque do ensaio. Assim, se a influência de Mário é perceptível desde a valorização das tradições populares até na forma de Drummond escrever, que resvala no pastiche, em “Ta’i!” por outro lado as diferenças entre os dois também começam a despontar, ainda que de maneira canhestra. As idas e vindas do texto parecem nesse sentido traduzir a busca por uma posição própria, diversa

[15] John Gledson procurou rastrear as divergências entre Drummond e Mário no âmbito da poesia. Cf. “Drummond e Mário de Andrade”, in: GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 58-91.

[16] “Uma palavra instável”, in: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 217-227.

[17] É a posição por exemplo de Alcides Villaça, para quem: “encampar os inquietos compromissos de Mário de Andrade com a cultura nacional teria para o gauche o sentido de uma sublimação indesejável, de um ‘sequestro’ inadmissível” (VILLAÇA, 2006, p. 15). Para um roteiro do percurso intelectual de Mário, Cf. LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1927.

[18] A propósito da primeira estrofe do “Poema de sete faces”, na qual a identidade do eu lírico se constitui às avessas, Iná Camargo Costa afirma que: “seu autor conhecia perfeitamente a carga de heroísmo assimilável ao atributo *gauche*, da qual se distancia, sabendo muito bem, e por experiência própria, o quanto a subjetividade lírica deve ao privilégio” (COSTA, 1995, p. 311). Ao meu modo de ver, há uma continuidade entre o radicalismo ainda superficial de “Ta’i!” e a construção da identidade poética no “Poema de sete faces”, que foi publicado pela primeira vez em 1928 e cuja complexidade é muito maior do que a do ensaio, em boa parte por causa do acerto de contas que promove com a tradição literária, ou mais especificamente, com a herança romântica, a que o ensaio de 25 solenemente ignora. O “Poema de sete faces” representa nesse sentido um passo adiante na formulação das tensões que envolvem a tradição culta num país de passado colonial como o nosso. Por sua vez, o ponto de chegada desse percurso se encontra nos livros da década de 40 e, em particular, n’A *Rosa do povo* (1945), onde Drummond problematiza com culpa social a cultura como um privilégio de classe. Cf. SIMON, lumna Maria. *O mundo em chamas e o país inconcluso*. In: *Novos estudos*. CEBRAP, 2015, n° 103, pp. 169-191.

das formulações de Mário, mas ainda muito comprometidas com estas¹⁵. Nesse vaivém também é possível reconhecer a ambivalência em relação ao passado que aparecerá depois em poemas como “Belo Horizonte” de *Alguma poesia*. Ou por outra, é como se Drummond experimentasse ali a oscilação entre o respeito à obra dos antepassados e a *blague* ou a ironia; entre a tradição popular e a literária; entre o evolucionismo e o passadismo; entre a influência europeia e a defesa de uma arte autenticamente nacional, - confusão que vai reaparecer com insistência no livro de 1930.

O que mais chama a atenção em “Ta’i!”, contudo, é a mistura de superficialidade despreocupada e de ânimo engajado na construção da tradição brasileira. Como se sabe, desde a Independência o anseio de criar uma tradição esteve ligado com a construção de uma identidade para o país, e por isso pressupunha um “horizonte político de luta, de transformação e de difusão das Luzes como índice da integração interna” (SIMON, 2011, p. 86). Ora, “Ta’i!” simplesmente desconsidera essa trajetória, apostando na convergência unânime e sem arestas entre passadistas e evolucionistas, erudito e popular, vanguarda europeia e língua brasileira etc. etc. em torno de uma tradição nacional. É claro que se tratava desse modo de redimensionar a questão nacional, abordando-a de uma perspectiva inesperada (modernista?), com o intuito de livrá-la da camada de ufanismo que nela se acumulara¹⁶. Nesse sentido, a exaltação das tradições populares fazia ela mesma parte do desejo difuso de romper com o caráter de classe que a ideia de nacionalidade ostentara até aquele momento. A conclusão de “Ta’i!” se encarrega, porém, de contradizer essa integração fantasiosa. Drummond é na verdade o primeiro a desconfiar do empenho coletivo, preferindo resguardar a sua autonomia a aderir a um projeto que pudesse de alguma forma limitá-la. A hesitação pode ser compreendida no sentido de um individualismo exacerbado, receoso talvez de uma participação à maneira por exemplo da proposta por Mário de Andrade, que nestes anos mergulhara nos estudos sobre Folclore e Antropologia em busca de materiais anônimos e populares para a criação artística, vide o seu *Macunaíma*¹⁷. Por outro lado, é de pensar se o gesto de Drummond no fundo não seria também uma atitude de classe, coisa da sua própria inserção cultural e dos privilégios reservados a ela. Pelo sim pelo não, ao mobilizar tradições populares como um recurso disponível entre outros à sua posição e sem um desdobramento que justificasse ou problematizasse essa apropriação - com o que, aliás, se distingue do que Mário vinha fazendo -, o radicalismo do ensaio de 1925 revela os seus limites¹⁸. Mesmo assim, testemunha sobre a distância entre as posições provincianas do jovem poeta que começara a se corresponder com Mário em 1924 e as confusamente modernistas do ensaísta ainda bastante influenciado pelo amigo mas já à procura de um programa para chamar de seu. Variando o foco, o radicalismo de fachada plasmado em “Ta’i!” deixa entrever em miniatura o processo de diluição

do nacionalismo que transcorreu na segunda metade da década de 20 e que culminou em sua crise na passagem para os anos 30.

A despeito das diferenças a separá-los, tanto em “Ta’i!” quanto em “Belo Horizonte” encontramos nosso Autor às voltas com procedimentos, temas e questões propriamente modernistas. Em contrapartida, também há em ambos uma boa dose de caipirismo: no primeiro nosso autor maneja o repertório das formulações modernistas tentando adaptá-las ao próprio individualismo, ao passo que no segundo opera a aproximação desajeitada entre Penumbrismo e Modernismo. Por caminhos opostos — num caso através do pastiche debochado do amigo e papa do Modernismo, e noutro pela configuração de uma atmosfera melancólica pairando sobre a capital mineira —, mas com faturas igualmente débeis, acompanhamos nos dois o autor de *Alguma poesia* testando a combinação das conquistas do Modernismo com o caldo de cultura tacanho da Belo Horizonte do começo do século, com o qual não rompera a fim justamente de ultrapassá-la.

Dito de outro modo, é como se, interessado em superá-la, Drummond não abandonasse inteiramente a experiência da acanhada vida intelectual mineira, em particular da vivida na órbita dos principais diários, da qual participou ativamente, como se sabe, mas a mobilizasse com distanciamento irônico, aproximando-a das conquistas do Modernismo com o fito de ressaltar sua tosquice. Pelo mesmo passo, ficava assinalado o que havia de relativo e artificial na vigência do moderno na capital mineira do começo do século. É algo desta convivência problemática, salvo engano, que o ensaio e o poema aqui comentados dão a ver, o que sem redimi-los lhes garante pertinência enquanto matéria de reflexão¹⁹. De modo mais amplo, Drummond estava se debatendo nesses textos da década de 20 com a variante mineira da diferença brasileira, com a qual Mário e Oswald também tiveram em certa altura que se haver, só que em sua versão paulista²⁰. Daí que, mesmo divergindo do tradicionalismo anti-tradicional do primeiro e do otimismo desbragado do segundo, tivesse que lidar com questões parecidas com as enfrentadas pelos dois. De certa forma, a solução por ele encontrada — improvisar e avançar uma estética moderna partindo do debate da época — não deixa de se assimilar com a de Mário e de Oswald, ainda que com um alcance modestamente menor, sugerindo assim uma diferença em relação ao Modernismo paulista, considerado quem sabe menos provinciano do que o correspondente mineiro, — a descrição feita vários anos depois em forma de crônica da caravana dos burgueses agitados que excursionou por Minas e em visita ao qual conhecera Mário e Oswald revela um deslumbramento desse tipo²¹.

Sem abrir mão do desejo de incluir Minas no mapa do Modernismo, mas consciente de que Belo Horizonte não era São Paulo, Drummond procurou em suma forjar um Modernismo provinciano que não abstraísse os desencontros implicados na transplantação. Pelo contrário, o atravancamento recíproco que

[19] Formulação adaptada de Roberto Schwarz. Cf. SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2000, p. 70.

[20] Cf. DANTAS, Vinicius. “Desmanchando o naturalismo: capítulos obscuríssimos da crítica de Mário e Oswald”, cit., pp. 9-27.

[21] Cf. “Suas Cartas”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992, p. 1346. Vale lembrar que em sua descrição da caravana paulista Pedro Nava exprimiu um deslumbramento semelhante. Cf. NAVA, Pedro. *Beira-mar*: Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993, p. 122.

os termos da fórmula se impõem trata de especificar ironicamente a curiosa modernidade mineira. ■

GABRIEL PROVINZANO GONÇALVES DA SILVA – Mestrando em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo. Este artigo foi produzido para a conclusão do curso “Poética Modernista: Oswald e Mário de Andrade”, ministrado pela professora Maria Augusta Bernardes Fonseca no segundo semestre de 2016.
Contato: gabriel2.silva@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62*. Organização Júlio Guimarães Castañon, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

_____. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2004.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BATISTA, Marta Rossetti et al. (orgs.) *Brasil: 1º Tempo Modernista — 1917/ 29*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

CAMILO, Vagner. *Figurações espaciais e mapeamentos na lírica de Drummond*. ReDObRa, 2014, v. 13, pp. 35-66.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010a.

_____. *O discurso e a cidade*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ Academia Brasileira de Letras, 2010b.

_____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COELHO, Lélia (org.). *Carlos & Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade - inédita - e Mário de Andrade: 1924-1945*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2011.

COSTA, Iná Camargo. "A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond". In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. V. 3. Campinas/ São Paulo: Memorial/ UNICAMP, 3 vols., 1995, pp. 309-318.

CURY, Maria Zilda. *Horizonte Modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DANTAS, Vinicius. "Desmanchando o naturalismo: capítulos obscuríssimos da crítica de Mário e Oswald". *Novos Estudos*. CEBRAP, 2000, nº 57, pp. 9-27.

_____. "Entre 'A negra' e a mata virgem". *Novos Estudos*. CEBRAP, 1996, nº 45, pp. 100-116.

_____. "Oswald de Andrade e a poesia". *Novos Estudos*. CEBRAP, 1991, nº 30, pp. 191-203.

GOLDSTEIN, Norma. *Do Penumbriismo ao Modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária 1948-1959*. Vol. 2, org. Antonio Arnoni Prado, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SIMON, Iumna Maria. "Condenados à tradição". *Piauí*, nº 61, outubro 2011, pp. 82-86.

SOUZA, Gilda de Mello e. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2005.

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