

LIMITE E TRÂNSITO ENTRE OS POETAS FERNANDO PESSOA E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Maria de Lourdes Abreu de Oliveira (CES/JF)

Artigo recebido em: 11/11/2009
Aceito para publicação: 21/12/2009

RESUMO

Confronto entre Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade, poetas representantes das literaturas de Portugal e do Brasil, respectivamente. Oceano Atlântico: fronteira e ponto de intercâmbio entre esses dois países. Lá e cá, os dois poetas mergulharam em temas comuns. Ambos cantaram a cidade e o campo, ambos foram marcados pela solidão e negatividade dos grandes centros urbanos. Todavia, se o mar é o limite natural entre os países desses dois poetas, um europeu, outro sul-americano, esse mesmo mar lhes aguça o olhar e lhes açula o imaginário, despertando-lhes significativas abordagens.

Palavras-chave: Fernando Pessoa. Carlos Drummond de Andrade. Oceano Atlântico. Cidade/Campo.

ABSTRACT

Confrontation between Fernando Pessoa and Carlos Drummond de Andrade, poets who represent Portuguese and Brazilian literatures, respectively. The Atlantic Ocean: boundary and exchange between the two countries. Here and there, the two poets have plunged into common themes. Both of them have sung the city and the countryside, and have been struck by the loneliness and the negativity of big urban centres. However, if the sea is the natural boundary between these poets' two countries, one European, the other South-American, the same sea arouses their way of looking and stimulates their creativity, stirring expressive approaches.

Keywords: Fernando Pessoa. Carlos Drummond de Andrade. The Atlantic Ocean. City/Countryside.

No confronto entre Fernando Pessoa (1888 –1935) e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), poetas representantes das literaturas de Portugal e do Brasil, respectivamente, observa-se que tiveram pontos de aproximação significativos. Lá e cá, os dois poetas mergulharam em temas comuns. Separados pelo Oceano Atlântico e por uma certa distância etária, ambos cantaram a cidade e o campo, ambos foram marcados pela solidão e negatividade dos grandes centros urbanos. Assim como o olhar de Fernando Pessoa constata o mundo a partir do jogo de contrários, dividido entre o espaço onde domina o *princípio de prazer* e o espaço onde domina o *princípio de realidade*, evidenciado em sua poética, não como um antagonismo bem delimitado, bem demarcado, mas disperso através das máscaras, através dos seus heterônimos, também o olhar dividido de Carlos Drummond de Andrade, na abordagem do mundo, manifesta este jogo entre o *locus urbanus* e o *locus amenus* por meio de uma fragmentação ao longo da obra realizada.

Esta divisão na maneira de olhar o mundo evidencia-se, sobretudo, no confronto cidade / campo que, de uma certa maneira, abarca estas oposições, que não passariam de extensões especulares das questões que perturbam o homem dividido entre o espaço urbano e o espaço da natureza.

Na literatura, o *campo* é, normalmente, visto como um espaço feliz e a cidade como um espaço frustrador, de pura perda. Haja vista o exemplo de Cesário Verde, que, em “O Sentimento de um Ocidental”, em **O livro de Cesário Verde**, vê a cidade de Lisboa como um espaço de opressão, de miséria, marcado por um profundo sentimento de angústia, dizendo:

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer (VERDE,[196?], p. 93.)

Por outro lado, vê o *campo* como espaço feliz, contraposto à miséria e à peste da *cidade*, conforme se constata no poema “Nós”:

E o campo, desde então, segundo o que me lembro,
É todo o meu amor de todos estes anos!
Nós vamos para lá; somos provincianos,
Desde o calor de Maio aos frios de Novembro! (VERDE, [196?], p.116.)

Este jogo de contrários, como manifestação da busca de um espaço onde domine o *princípio de prazer*, de vida, em contraposição ao espaço onde domine o *princípio de realidade*, marcado pelo trabalho, pela morte dos sonhos, vai manifestar-se na poética de Fernando Pessoa, não como um antagonismo bem delimitado, bem demarcado, mas disperso através das máscaras, através dos seus heterônimos. É como diz seu heterônimo Álvaro de Campos:

Multipliquei-me, para me sentir,
Para me sentir, precisei sentir tudo,
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
Despi-me, entreguei-me,
E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente
(Álvaro de Campos, p. 345.)¹

Esta visão da natureza evidencia-se em Fernando Pessoa, a partir de uma colocação mais sofisticada, mais fragmentada. Assim, a poética multifacetada de Fernando Pessoa vai tornar manifesta toda uma temática do campo, observável, sobretudo, nos heterônimos Ricardo Reis e Alberto Caeiro. Nesses heterônimos não só se constata a volta à natureza mas o resgate da individualidade por oposição ao convívio social, como busca de recuperação do espaço feliz. Alberto Caeiro “é um civilizado que procura libertar-se da carga, tornada insuportável, dos produtos de uma razão milenária” (COELHO, 1985, p. 31), que tenta ver o mundo com extremo naturismo, indiferente ao convívio humano, seguro de que:

Todo o mal do mundo vem de nos importarmos uns com os outros,
Quer para fazer o bem, quer para fazer o mal.
A nossa alma e o céu e a terra bastam-nos.
Querer mais é perder isto e ser infeliz (AC, p. 221.)

E, voltado para a natureza, ele se define:

Não sei o que é a Natureza: canto-a.
Vivo no cimo dum outeiro
Numa casa caiada e sozinha,

¹ PESSOA, Fernando. **Ficções do interlúdio**. In: _____. Obra poética. Rio de Janeiro: Aguilar, 1969. p.201-430. As subseqüentes citações deste autor e seus heterônimos serão feitas por esta edição, indicando-se cada heterônimo pelas respectivas siglas, assim distribuídas: Álvaro de Campos: ACp; Alberto Caeiro: AC; Ricardo Reis:RR, seguidas da página em algarismos arábicos.

E essa é a minha definição. (AC, p. 220.)

Ricardo Reis, como Caeiro, seu mestre, elogia a *magna quies* do viver campestre, indiferente ao social, considerando a ataraxia como a condição primeira da felicidade, buscando prazer, mas indiferente ao prazer que compromete. O poeta convoca Lídia a viver um prazer sereno, silencioso, como as coisas da natureza: “Como um regato, mudos passageiros, / Gozemos escondidos. / A sorte inveja, Lídia. Emudeçamos”. (RR, p. 277.)

Em oposição ao campo, a cidade é vista, na literatura, negativamente e de um ponto de vista amedrontador, como alguma coisa que destrói o passado feliz. Nas multidões das grandes cidades o indivíduo perde o seu referencial, ante a impossibilidade de compartilhamento.

O desenvolvimento da indústria leva ao êxodo rural e ao crescimento das cidades. Concentrado nas cidades, o homem se torna mais consciente das desigualdades sociais que, dispersas no ambiente rural, se acomodavam numa vida frugal. As riquezas, multiplicando-se a seus olhos, levam-no a uma necessidade de apossar-se delas, de se enriquecer, seja pelo trabalho, seja pela violência, arrastando-o, muitas vezes, nessa aventura, pelo despreparo de meios, à pobreza, à miséria.

Antes, ligado ao lar, à família, vê-se de repente, inserido em um universo destituído de personalidade, onde a casa se torna apenas um lugar de passagem na luta inglória contra o tempo, na escalada de falsos valores, conduzido pela sociedade de consumo. O lugarejo, a vila, onde todos se conheciam são substituídos pela cidade grande, de que Francis LACASSIN, em **Mythologie du roman policier**, nos traça um retrato contundente:

[...] suas fachadas falsamente tranqüilas; sua multidão de pessoas honestas onde cada uma delas pode dissimular um criminoso; suas ruas grandes abertas a loucas perseguições; seus entrepostos maciços como fortalezas, suas paliçadas fechadas sobre o mistério ou o nada; seus tetos oferecidos ao julgamento de Deus; suas luzes que furam a noite ameaçadora ... (1974, p. 15.)

Esses labirintos de ruas, onde as pequenas cidades são substituídas por quarteirões, por edifícios anônimos, extensões da família, onde cada um se sente esmagado no seu isolamento, no seu anonimato, dissimula toda uma população

da noite que sofre, que se agita, que suporta seu destino, sua sorte, cada vez com menos dose de paciência.

Desse estado de coisas, nasce para o indivíduo um sentimento de impotência, de estar só, e, em conseqüência, o desejo de encontrar alguma coisa que lhe assegure que o seu isolamento está sendo compartilhado, levando-o a uma necessidade de “espetáculo”, de ver o que se passa com o outro, de saber que a sua solidão é também a do outro. A multidão fascina o observador, colocando-o ora, à distancia, observando o espetáculo das ruas de longe, de uma janela, conforme a personagem de Hoffmann, no conto **A janela de esquina do meu primo** (HOFFMANN, 2010); ora inserido nessa multidão, conforme a personagem de Poe, no conto “O homem da multidão” (“The Man of the Crowd”).

Assim, Fernando Pessoa /Álvaro de Campos, da janela do seu quarto, olha o espetáculo do drama das pessoas, como espelho dele mesmo: “Janelas do meu quarto, / Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é / (E se soubessem quem é, o que saberiam?)” – (ACp, p. 362)

No conto de Poe, inicialmente, a personagem observa os passantes de uma janela. De repente, nessa multidão, um desconhecido atrai o olhar do observador que passa a persegui-lo pelas ruas de Londres, tentando identificá-lo:

Com minha frente na vidraça, eu estava assim ocupado em escrutar o populacho, quando subitamente aí mostrou-se um rosto (o de um decrepito velho, de cerca de sessenta e cinco ou setenta anos de idade) - um rosto que imediatamente prendeu absorveu minha total atenção, por conta da absoluta idiossincrasia de sua expressão [...] Então surgiu um desejo ardente de manter o homem à vista - para conhecer mais dele. Apressadamente vestindo um sobretudo, e agarrando meu chapéu e bengala, eu me dirigi para a rua, e abri caminho através da multidão, na direção que eu o tinha visto tomar; porque ele já tinha desaparecido. Com uma certa dificuldade, eu finalmente avistei-o, aproximei-me, e o segui de perto, embora cautelosamente, de tal modo que não atraísse sua atenção. (1979, p.112-113).

O homem da multidão de Poe, não é o *flâneur* de Baudelaire, na medida em que o comportamento da personagem não é tranqüilo, é maníaco. Poe afasta-se da característica essencial marcada por Baudelaire: a convivência, ao descrever essa figura, vista como:

[...] alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão; e não é preciso ir muito longe para achar a razão por que se esconde nela. A diferença entre o anti-social e o flâneur é deliberadamente apagada em Poe. Um homem se torna tanto mais suspeito na massa quanto mais difícil é encontrá-lo (BENJAMIN, 1991, p. 45.)

Segundo Walter Benjamin, em **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo, esse desconhecido é o *flâneur*, ponto de vista compartilhado por Baudelaire que usa para este termo o sinônimo *homem da multidão*.

Voltado para o mundo interior, Baudelaire já descobre a solidão do homem no contexto citadino. Evoca o sentimento paradoxal do isolamento do indivíduo nas multidões dos grandes centros, nascidas sobretudo do êxodo rural e do afluxo de uma população desenraizada, tornada urbana pelo apelo da revolução industrial. Existe, todavia, nessa multidão uma forma de solidariedade, uma inquietação metafísica, anônima, mas não independente, como se constata no poema “A une passante”, que se encontra em *As flores do mal*, de Baudelaire, em que dois seres se cruzam, sem se conhecerem, mas partícipes da mesma angústia, do mesmo *spleen* que envelopa as grandes cidades: “Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,/ Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais!” (1985, p.345.)

Diferentemente do passante, condenado à mera vivência, à alienação, arrastado pela massa, o Poeta é o flâneur, é o conscientizado, aquele que busca refúgio na multidão, conservando sua personalidade, conforme estabelecido por Baudelaire, em seu livro de prosa poética **Le Spleen de Paris**, no texto “As multidões”:

Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar sua solidão, não sabe também estar só em uma multidão ocupada.

O poeta desfruta deste incomparável privilégio de poder à sua maneira ser ele mesmo e o outro. Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando quiser, na personagem de qualquer um. Somente para ele, tudo está vago; e se parece que alguns lugares para ele estejam fechados, é que a seus olhos não vale a pena serem visitados.

O passeador solitário e pensativo tira uma embriaguez singular dessa comunhão universal (1972, p. 54.)

Esse fascínio pelas ruas que arrebatou toda uma plêiade de poetas, tais como Poe, Baudelaire, Cesário Verde, arrebatou também Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade.

Existe, pois, toda uma orquestração de cantares poéticos, voltados para a modernidade, para uma temática centrada nas cidades, ligada às multidões, às ruas, à flânerie, que vai anunciar a poética urbana de Fernando Pessoa, evidenciada, sobretudo em Álvaro de Campos e em Bernardo Soares, voltada para um indivíduo que se sente perdido entre o passado do campo e o futuro das grandes cidades, vivendo um presente marcado pela angústia existencial, pelo desassossego pessoano.

Assim, o *flâneur*, Fernando Pessoa, caminha solitário pelas ruas de Lisboa, inserido na multidão anônima, de onde ele arranca ou tenta arrancar traços do indivíduo, como se verifica nesta passagem de o **Livro do desassossego**:

Descendo hoje a Rua Nova do Almada, reparei de repente nas costas do homem que a descia adiante de mim. Eram as costas vulgares de um homem qualquer, o casaco de um fato modesto num dorso de um transeunte ocasional. Levava uma pasta velha debaixo do braço esquerdo, e punha no chão, no ritmo de andando, um guarda-chuva enrolado que trazia pela curva da mão direita.

Senti de repente uma coisa parecida com ternura por esse homem (1986, p. 49.)

Este narrador, disperso em personagens desassossegadas, vagueia pelas ruas de Lisboa, exercitando o prazer de “aprofundar essa náusea”, de recorrer às imagens da realidade empírica, ao espetáculo do drama das outras pessoas, como pontos de partida para refletir sobre o enigma da vida, como molas para voltar-se para dentro de si mesmo como um novelo, na ânsia de viver o seu “drama em gente”:

Um dos meus passeios prediletos, nas manhãs em que temo a banalidade do dia que vai seguir como quem teme a cadeia, é o de seguir lentamente pelas ruas fora, antes da abertura das lojas e dos armazéns, e ouvir os farrapos de frases que os outros de raparigas, de rapazes, e de uns com outras, deixam cair, como esmolos da ironia, na escola invisível da minha meditação aberta (PESSOA, 1986, p. 61.)

Na rua, os passantes são condenados a uma atividade mais visual do que auditiva. Esse olhar que passeia sobre as pessoas e com elas não se comunica gera uma situação nada acolhedora, uma náusea intensa, um profundo desassossego. Nesse vaguear, nesse exercício de *flânerie*, o Poeta sente-se entranhado na multidão, recupera a presença de Cesário Verde com quem compartilha o seu isolamento:

A Rua do Arsenal, a Rua da Alfândega, o prolongamento das ruas tristes que se alastram para leste desde que a da Alfândega cessa, toda a linha separada dos cais quédos - tudo isso me conforta de tristeza, se me insiro, por essas tardes, na solidão do seu conjunto. Vivo uma era anterior àquela em que vivo; gozo de sentir-me coevo de Cesário Verde, e tenho em mim não outros versos como os dele, mas a substância igual à dos versos dele (PESSOA, 1986, p. 121.)

E Fernando Pessoa/Bernardo Soares mergulha o seu olhar de tédio, angústia, abulia, cansaço, solidão nas ruas que alimentam e aliviam o seu desassossego, como reflexo de sua identidade dispersa:

Por ali arrasto, até haver noite, uma sensação de vida parecida com a dessas ruas. De dia elas são cheias de um bulício que não quer dizer nada; de noite são cheias de uma falta de bulício que não quer dizer nada. Eu de dia sou nulo, e de noite sou eu. Não há diferença entre mim e as ruas para o lado da Alfândega, salvo elas serem ruas e eu ser alma, o que pode ser que nada valha ante o que é essência das coisas (PESSOA, 1986, p. 121.)

Algumas vezes, o subúrbio, ou essas ruas de bairro, são vistas como o passado seguro da infância que se vê ameaçado pela invasão do progresso, conforme se pode constatar em passagem do **Livro do desassossego**:

Não é nos largos campos ou nos jardins grandes que vejo chegar a primavera. É nas poucas árvores pobres de um largo pequeno da cidade. Ali a verdura destaca como uma dádiva e é alegre como uma boa tristeza.

Amo esses largos solitários, intercalados entre ruas de pouco trânsito, e eles mesmos sem mais trânsito que as ruas. São clareiras inúteis, coisas que esperam, entre tumultos longínquos. São a aldeia na cidade (PESSOA, 1986, p. 126.)

Enfim, o universo poético alimentado por esses olhares urbanos vai receber de Pessoa contribuição valiosa, seja através do **Livro do desassossego**, com “os ruídos de rua”, “as vozes das vendedoras solertes”, “os toques metálicos dos elétricos”; seja na tessitura dos poemas de Álvaro de Campos, em “Ficções do interlúdio”, inseridos na **Obra poética**, marcados pelos “grandes ruídos modernos das máquinas”, pelo olhar que se debruça para as ruas através das janelas do quarto, dando “para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente”, e de onde ele vê com “nitidez absurda”: carros, lojas, passeios, mendigos; ou pelo olhar melancólico deitado sobre a Lisboa revisitada, onde ele chora o passado feliz: “Cidade da minha infância pavorosamente perdida.../ Cidade triste e alegre outra vez sonho aqui...” (ACp, p.297- 423).

Seguindo-se o percurso poético de Carlos Drummond de Andrade, verifica-se que a oposição até aqui estudada manifesta-se, na obra do poeta mineiro, entre dois espaços bem determinados. De um lado, o Rio de Janeiro, a cidade grande, o mundo sofisticado, marcado pelo mar e pela abertura geográfica; de outro lado, os espaços modestos, simples, evidenciados nas ruas de Minas, na “vida besta”, monótona, previsível, mas segura, que invade, freqüentemente, o Poeta como um *locus amenus*, um tempo perdido que poderia ser salvador: “quer ir para Minas, / Minas não há mais. / José, e agora?”²

No poema “A bruxa” (R, p.63), a cidade grande é vista como um espaço hostil, onde os prováveis milhões de habitantes estão todos inacessíveis, mesmo os que estão situados próximos - a ponto de ser ouvido do apartamento do lado ruído de vida - permanecem incomunicáveis, e o Poeta amarga a sua solidão, enclausurado em um quarto qualquer, dividindo-a, apenas, com uma bruxa que “querendo romper a noite” jogou-se na “zona de luz”:

Esta cidade do Rio!
Tenho tanta palavra meiga,
conheço vozes de bichos,
sei os beijos mais violentos,
viajei, briguei, aprendi.
Estou cercado de olhos,
de mãos, afetos, procuras.

¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião**: 10 livros de poesia. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978, p. 70. As subseqüentes citações dos poemas, inseridos nesta obra, serão indicadas pela sigla R, seguida da página em algarismos arábicos).

Mas se tento comunicar-me
o que há é apenas a noite
e uma espantosa solidão (R, p.63.)

O processo de solidão que marca as grandes cidades, alastra-se entre os homens perdidos na multidão, esquecidos de sua humanidade. A cidade grande, com suas casas anônimas, marcada pela desconfiança gerada entre rostos desconhecidos que transitam apressados nas ruas, torna-se inexplicável, destituída de sentido. Faltam-lhe mãos unidas, amor compartilhado que talvez ainda seja possível no interior, no subúrbio, ou, apenas, num espaço feliz resguardado no passado. No limite entre cidade/campo, está o subúrbio em embate ferrenho com a noite para definir luz própria. E, na manhã salvadora, está o campo, estão os laranjais reveladores do caminho para Minas:

Quando vou para Minas, gosto de ficar de pé contra a vidraça do carro,
vendo o subúrbio passar.
O subúrbio todo se condensa para ser visto depressa,
com medo de não repararmos suficientemente
em suas luzes que mal têm tempo de brilhar.
A noite come o subúrbio e logo o devolve,
ele reage, luta, se esforça,
até que vem o campo onde pela manhã repontam laranjais
e a noite só existe a tristeza do Brasil (R, p.56-7.)

Minas se opõe à megalópole, como um espaço simbólico em que se insere a mineiridade, o passado, a cidade pequena, e que surge na sua poética como resgate de uma força realimentadora. Em “Coração numeroso” (R, p.15), imerso na cidade grande, perdido na multidão, e preso às raízes, ele que ainda “não conhecia ninguém a não ser o doce vento mineiro” sente no vento que vem do mar que “o vento vinha de Minas”. A presença de Minas se torna manifesta como um espaço simbólico contraposto ao resto do mundo aberto ao poeta. Esse espaço é sempre recorrente. Drummond é Minas: “Sou apenas uma rua / na cidadezinha de Minas, / humilde caminho da América” (R, p. 127.) Na sua busca angustiada, quando percorre o caminho para o ser em “A máquina do mundo” (R, p.197-201) ele inicia em Minas a sua caminhada de questionamento do destino por uma estrada pedregosa:

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas pedregosa
.....
a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

Buscando achar uma direção na sua rota, o Poeta, perdido nos labirintos e nos desafios desordenados da cidade grande, ergue o seu pedido urgente em “Prece de mineiro no Rio” (DRUMMOND, 1983, p. 340-341.):

Espírito de Minas, me visita,
e sobre a confusão desta cidade,
onde a voz e a buzina se confundem,
lança teu claro raio ordenador.
Conserva em mim ao menos a metade
Do que eu fui de nascença e a vida esgarça...

Sentindo-se abandonado, o Poeta reclama a presença salvadora, queixando-se do silêncio que gera angústia e solidão:

Por vezes, emudeces. Não te sinto
a soprar da azulada serrania
onde galopam sombras e memórias
de gente que, de humilde, era orgulhosa
e fazia da crosta mineral
um solo humano em seu despojamento.

E o poema é encerrado, não com a negação de um desses espaços, mas com a procura de um espaço imaginário em que Minas e Rio, as montanhas e o mar, o mundo da realidade e o mundo do sonho entrem em equilíbrio compartilhado, criando-se um roteiro salvador, que conduza para um caminho entre o mar real e o “profundo mar” do sonho, onde ele sinta a segurança de um porto:

Espírito mineiro, circunspecto,
Talvez, mas encerrando uma partícula
de fogo embriagador, que lavra súbito,
e, se cabe, a ser doído nos inclinas:
não me fujas no Rio de Janeiro,

como a nuvem se afasta e a ave se alonga,
mas abre um portulano ante meus olhos
que a teu profundo mar conduza, Minas,
Minas além do som. Minas Gerais.

Em “A flor e a náusea” (DRUMMOND, 1983, p. 161-162), o jogo entre o espaço urbano e o espaço do campo, em cuja conotação entra o passado, a cidade pequena, o interior, a memória, a mineirice afinal, o Poeta, indo por uma “rua cinzenta”, em compasso de espera, espreitado por melancolias, onde “os muros são surdos” e o tédio se derrama sobre a cidade, abre-se, de súbito, uma nesga de esperança, ante uma flor no asfalto. Essa flor resgata todo um lado natural, que parecia a ponto de afogar-se nas contradições, nos conflitos, na surdez do mundo urbanizado:

Sento-me no chão da capital às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.

O jogo entre natureza/cultura evidencia-se de forma contundente no poema “IV-Itabira” (R, p.9), onde se questiona o papel da mineração como processo civilizatório. O pico do Cauê desapareceu do cenário itabirano, a montanha foi destruída pela extração do minério:

Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê.
Na cidade toda de ferro
as ferraduras batem como sinos.
Os meninos seguem para a escola.
Os homens olham pra o chão.
Os ingleses compram a mina.
Só, na porta da venda, Tutu Caramujo cisma na derrota
incomparável.

A visão da natureza evidencia-se em Drummond, muitas vezes, a partir de uma colocação ironizada, questionadora do sentido tradicionalmente usado. Em “Casamento do céu e do inferno” (R, p. 4), a lua romântica perde o seu status e se enquadra em uma gravura da sala de jantar:

No azul do céu de metileno
a lua irônica
diurética
é uma gravura da sala de jantar.

E a cidade pequena que compartilha, ainda, fortemente o seu espaço com o espaço da natureza, desperta no Poeta uma sensação de inutilidade, de perda de perspectivas na monotonia do viver cotidiano, no poema “Cidadezinha qualquer” (R, p.17) :

Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.
Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus.

Todavia, essa rememoração de Itabira, “da vida besta”, da paralisação no tempo, da vida correndo sem grandes perspectivas, como espaço contraposto ao resto do mundo, pode parecer desvalorizadora, mas o final de “Confidência do itabirano” (R, p.45) recupera a visão do Poeta sobre o passado, e restabelece a importância desse tempo e desse espaço:

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede
Mas como dói.

Enfim, é no campo e na infância, em Minas, que se situa o mundo olhado como espaço feliz. O Poeta vai montando com imagens de delicada plasticidade um quadro bucólico, como se o mundo estivesse suspenso no tempo, em uma cena congelada na memória, no poema “Infância” (R., p.4) :

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.

Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu sozinho menino entre mangueiras
lia a história de Robinson Crusoé,
comprida história que não acaba mais.

Na tarde serena, a voz da preta velha chamando para o café, “voz que aprendeu a ninar nos longes da senzala”, o olhar da mãe, ali, ao alcance, quebrado só por “um suspiro...que fundo!”, o irmão dormindo, enquanto ele lia a história do herói que vivia longe da civilização, e o pai cuidando de tudo campeando “no mato sem fim da fazenda”, e a vida fluindo sem complicações. E o fecho constatando o *locus amenus*: “Eu não sabia que a minha história / era mais bonita que a de Robinson Crusoé”.

Assim como o olhar de Fernando Pessoa constata o mundo a partir do jogo de contrários, dividido entre o espaço onde domina o *princípio de prazer* e o espaço onde domina o *princípio de realidade*, evidenciado em sua poética, não como um antagonismo bem delimitado, bem demarcado, mas disperso através das máscaras, através dos seus heterônimos, também o olhar dividido de Carlos Drummond de Andrade na abordagem do mundo, manifesta este jogo entre o *locus urbanus* e o *locus amenus*, em sua poética, por meio de uma fragmentação ao longo de sua obra. E, sobretudo, o espaço simbólico, nomeado Minas, e que abarca todo um universo, em que se encontra o passado, o sonho, a memória, dispersa-se ao longo de seus textos poéticos e o leitor só terá acesso a esse mundo mágico, recompondo os pedaços. Neste sentido, no poema “A palavra Minas” (DRUMMOND, 1983, p.490-491), configura-se o *portulano*, que orientará o leitor para a descoberta do locus amenus, do espaço simbólico Minas, seguindo, numa viagem lenta, as linhas de rumo, irradiadas de várias pistas disseminadas ao longo da obra, oferecidas em segredo, como só sabem os mineiros fazer: “Minas não é palavra montanhosa. / É palavra abissal. Minas é dentro / e fundo”.

E a rota perturbadora vai-se, pouco a pouco, delineando, resguardados os mistérios:

As montanhas escondem o que é Minas.
No alto mais celeste, subterrânea,
é galeria vertical varando ferro
para chegar ninguém sabe onde.

No jogo ardiloso, esse espaço se mascara, disperso:

Ninguém sabe Minas. A pedra
o buriti
a carranca
o nevoeiro
o raio
selam a verdade primeira, sepultada
em eras geológicas de sonho.

E no encerramento do poema, como na velha história do aprendiz de feiticeiro, que, embora dedicadíssimo ao curso, não consegue ser bem sucedido, porque não era feiticeiro, só os iniciados descobrirão o enigma. Só aos que percorrem a pedregosa estrada para o coração da poesia drummoniana será feita a revelação, revelação que eles, na verdade, conhecem por antecipação, mas guardam avaramente, como se não soubessem: “Só mineiros sabem. E não dizem / nem a si mesmos o irrefutável segredo / chamado Minas”.

Nos textos avaliados, observa-se, ainda, que, se o Oceano Atlântico funciona como fronteira natural entre esses dois poetas, um europeu, outro sul-americano, funciona também como ponto de intercâmbio, verificando-se, na escritura poética desses dois autores, que o esse mesmo mar lhes agrida o olhar e lhes açula o imaginário, despertando-lhes significativas abordagens.

Na escritura poética de Fernando Pessoa, o imaginário do mar evidencia-se, sobretudo, no épico **Mensagem**. No poema “D. Diniz” (p.73), o futuro das investidas pelo Atlântico manifesta-se pela voz do rei poeta, o plantador dos pinhais de Leiria, no preparo para a construção das naus que indiciam “a busca do oceano por achar”. Na noite, quando ainda é apenas sonho, o Oceano sussurra aos ouvidos do rei esse anseio da terra para expandir-se para além de sua estreiteza, pelos caminhos do mar:

Anseio, esse cantar, jovem e puro,
Busca o oceano por achar;
E a fala dos pinhais, marulho obscuro,
É o som presente desse mar futuro,
É a voz da terra ansiando pelo mar (p.73.)

Em “O mar português”, o poeta desvela o sofrimento das mulheres,

esperando pelos seus homens, longe delas no enfrentamento dos perigos, na aventura das conquistas de novas terras:

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mãe choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar! (p.82)

E nesse percurso de sonhos, de busca de novas terras, de expansão marítima, o poeta orgulha-se de olhar o oceano Atlântico como o espaço de seu povo, declarando: “Que o mar com fim será grego ou romano; / O mar sem fim é português.” (p.79.)

Não é menor a importância do mar no imaginário drummondiano, presente no olhar sonhador e investigativo do poeta, em “Maralto”(2002, p.303):

Que coisa é maralto?
O mar que de assalto
cobre toda a vista?
Galo cuja crista
salta em sobressalto
a quem lhe resita?
O mar – que é maralto.

E nas elucubrações despertadas pelo mar, o poeta se pergunta:

Na lívida escama
no agudo ressalto
de cosmorama, quem sabe, maralto,
o que de tão alto,
tão alto, anda falto
no amor de quem ama?

E perdido na confusão da grande cidade, “onde voz e buzina se confundem” , ele pede interferência do mar, em “Prece de mineiro no Rio” (p. 78-9) em busca de um raio ordenador:

[...] Espírito mineiro, circunspecto talvez, mas encerrando uma partícula de fogo embriagador, que lavra súbito, e, se cabe, a ser doidos nos inclinas: não me fujas no Rio de Janeiro, como a nuvem se afasta e a ave se alonga, mas abre um portulano ante meus olhos que a teu profundo mar conduza, Minas, Minas além do som. Minas Gerais.

Diante da força do Atlântico que banha o Rio de Janeiro, o poeta saudoso das montanhas de Minas Gerais, é, todavia, conquistado pela forte presença do mar, evidente em “Amar” (p. 230):

Que pode, pergunto, o ser amoroso,
sozinho, em rotação universal, senão
rodar também, e amar?
amar o que o mar traz à praia,
o que ele sepulta, e o que, na brisa marinha,
é sal, ou precisão de amor, ou simples ânsia?

E, enfim, na confusão da grande cidade, o mar salvador, entra em consonância com o seu coração, no poema “Coração numeroso” (p. 153):

O mar batia em meu peito, já não batia no cais.
A rua acabou, quede as árvores? A cidade sou eu
A cidade sou eu
Sou eu na cidade
Meu amor

Concluindo, observou-se que além de temas comuns, dividindo o olhar dos poetas estudados em uma revisitação da cidade e do campo, destaca-se a importância do Atlântico, alimentando o universo simbólico de Fernando Pessoa e de Carlos Drummond de Andrade, mar que instiga a decolagem de significativas imagens.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. As impurezas do branco. **Carlos Drummond:** poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983. p. 427- 497.

_____. **Antologia poética.** São Paulo: Record, 2002.

_____. **Reunião:** 10 livros de poesia. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. As multidões. In:_____. **Le Spleen de Paris.** Paris: Livre de Poche, 1972.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **Charles Baudelaire:** um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1991.

COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa.** Lisboa: Verbo, 1985 .

HOFFMANN, E.T.A. **A janela da esquina do meu primo.** São Paulo: Cosac Naif, 2010.

LACASSIN, Francis. **Mythologie du roman policier.** Paris:10/18, 1974.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. O olhar urbano e as trajetórias de desassossego: um percurso de Edgar Allan Poe a Pedro Nava. **Verbo de Minas,** Juiz de Fora, v. 3, n.5, p. 87- 95, out. 2001.

PESSOA, Fernando. **Obra poética.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1969.

_____. **Livro do desassossego**; por Bernardo Soares. Seleção e Introdução: Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Introdução ao desassossego. In: PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**; por Bernardo Soares. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 7-37.

POE, Edgar Allan. The man of the crowd. In: _____. **The portable Poe**. New York: Penguin, 1979. p. 108.

VERDE, Cesário. **O livro de Cesário Verde**. Lisboa: Minerva, [1960]

