

O TEMPO RESTAURADO PELA MEMÓRIA CINEMATOGRAFICA NA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE*

João Manuel dos Santos CUNHA**

*Meu bem, não chores,
hoje tem filme de Carlito!
("O amor bate na aorta")*

Resumo: Desde *Alguma poesia*, alinhado às práticas modernistas da vanguarda brasileira do início do século XX, o poeta conformou sua leitura do mundo pelas imagens em movimento de seu écran particular: o forte imaginário cinematográfico de Drummond determinou a poética que colocou em cena um homem partido e repartido em fotogramas provisórios, com os quais ele montou seqüências fílmicas que, ao mesmo tempo em que recuperavam sua meninice nos cinemas provincianos de Minas, instalavam-no na modernidade da metrópole. Seja como espectador de um filme calado em preto-e-branco, seja como leitor de um filme falado em cores, o cinemeiro Carlos sempre se fez contemporâneo da fabulação de luz e sombra que iluminou, permanentemente, a criação de uma obra que pensou o universo enquadrado pelas imagens fragmentadas que a sala escura lhe proporcionava. Drummond elegeu o texto fílmico como interlocutor privilegiado de seu texto verbal, num exercício de fértil intertextualidade estética: ler a obra do poeta sob esse viés comparatista pode ser, como se verá, possibilidade rentável de acompanhar a invenção de uma objetividade reinstalada num tempo e num espaço que a memória lírica recuperou em verso.

Palavras-chave: *Literatura Comparada; Literatura e Cinema; Carlos Drummond de Andrade.*

É recorrente na obra de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), em verso e em prosa, a recuperação de temas do cinema para a fatura literária.

* Este texto é versão expandida de comunicação apresentada no Fórum Internacional Diversidade e Cultura " IV FILE, em 15 de junho de 2006, em Pelotas, RS, denominada "Carlos Drummond de Andrade: o poeta vai ao cinema".

** Doutor em Literatura Comparada, UFRGS, 1996; Pós-Doutor em Literatura e Cinema, Sorbonne-Nouvelle – Paris III, 1999. Faculdade de Letras; Universidade Federal de Pelotas " UFPel.

Isso se dá tanto no tratamento eminentemente literário do tema, uma das vertentes para a restauração e atualização do tempo e espaço perdidos no passado – a exemplo das séries de *Boitempo* (I-1968; II-1973; III-1979) –, como na possibilidade de poetizar a sua experiência de *habitué* das salas de cinema em diversas fases de sua vida – desde a época do colégio provinciano, até o adolescente em Belo Horizonte ou o espectador adulto no Rio de Janeiro.

Identificar essas imagens dos filmes vistos pelo poeta, nos poemas que ele escreveu, pode ser uma das mais compensadoras e esclarecedoras leituras que se possa fazer de sua obra. Essa aproximação do poetizado com o vivido pressupõe a aceitação de que a poesia de Drummond é a própria biografia do poeta. E em Drummond a superposição de poesia/biografia é fato que parece inquestionável:

Minha poesia é autobiográfica (...). Assim sendo, quem se interessar pelos miúdos acontecimentos da vida do autor, basta passar os olhos por esses nove volumes que, sob pequenos disfarces, dão a sua ficha civil, intelectual, sentimental, moral e até comercial (...).¹

É evidente que investir na biografia, para “explicar” o fato literário, é estratégia que poderá encaminhar a análise crítica para um biografismo que mascararia a condição da própria criação poética. Esse não é o caso desta reflexão. Não se trata de encontrar as coincidências da biografia do poeta com a sua obra literária, mas de identificar nos “personagens poéticos” criados pelo autor o quanto do imaginário cinematográfico de Drummond impressionou sua literatura.

Assim, se para o poeta sua vida “não tem interesse algum e o que nela pode haver de importante”² ele já contou, resta-nos rastrear no seu canto essas evidências de sua biografia, buscando identificar o que o olhar cinematográfico do autor enquadrado do real na tessitura de seu real-imaginário.

1. Acompanhando um poeta que vai ao cinema: falando de “filmes calados” e de outros nem tanto

Ler muitos dos poemas de Drummond é ir com ele ao cinema. Sentar na mesma platéia do Cine Pathé que ele freqüentou em Belo Horizonte. Ou participar da última sessão do Cine Glória, num “primeiro lutulento de janeiro

¹ Cf. reportagem publicada no *Jornal de Letras* (março, 1995), Confissões de Carlos Drummond de Andrade – Autor do Fazendeiro do ar revela a gênese de sua atividade criadora, citada por Affonso Romano de Sant’Anna. In: *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. Rio de Janeiro: Documentário, 1972. p. 22.

² Cf. Homero Sena, *apud* Affonso Romano de Sant’Anna, op. cit. p. 22.

de 1928”.³ Acompanhando o poeta desde os documentários “insípidos” assistidos no colégio ainda na província, em Minas, até os clássicos do cinema – como *Intolerância* (1916) – e os grandes e definitivos marcos da história do cinema – como os filmes de Eisenstein e de Antonioni. Da província ao Rio de Janeiro. De Carlitos e Harold Lloyd a Florinda Bolkan, Jean-Louis Trintignant e Alain Robbe-Grillet.

Desde *Alguma poesia* (1930)⁴ acompanhemos, portanto, o olhar do poeta através de seus enquadramentos do real. Vendo e lendo o real-imaginário do cinema com os olhos de quem, como ele, mais do que um espectador comum, foi um cinemeiro.

Em “Balada do amor através das idades” (*Alguma poesia*, 1930, p. 22), Drummond formaliza uma perfeita e inusitada união entre o imaginário do espectador típico do cinema da época e o universo lírico do poeta que também participa desse imaginário cinematográfico.

Na primeira estrofe ““(...) Eu era grego, você troiana,/ troiana mas não Helena./ Saí do cavalo de pau para matar meu irmão./ Matei, brigamos, morremos.” “, é facilmente identificável o tema da epopéia grega: Helena, a bela troiana, é presentificada nas telas em preto e branco pelas portentosas divas do cinema italiano, ao lado do atlético mocinho Páris, ou nas imagens de qualquer outro filme que, através da história do cinema, revisitou essas personagens do clássico épico grego, nas muitas versões fílmicas que o assunto mereceu através dos tempos. No último verso, o inesperado, um *unhappy end*: a morte do mocinho.

Na estrofe seguinte, é o tema do advento do cristianismo na Roma pagã, comum à cinematografia internacional desde o cinema mudo, que comparece no poema-filme: “Virei soldado romano, perseguidor de cristãos.” Recriando em poucos versos o tema padrão desse tipo de filmes, a estrofe termina de forma tragicômica, parodiando os chavões estabelecidos nesse tipo de filmes: o leão come o mocinho e a mocinha: “e o leão comeu nós dois”. São identificados com facilidade aí diversos filmes feitos sobre esse assunto, desde clássicos como *Quo Vadis* – em suas diversas versões – até dezenas de outros filmes que exploraram o filão do “filme de gladiador” ou de “herói cristão”.

Da mesma forma, o clichê cinematográfico do “filme de pirata” acaba de forma jocosa na estrofe seguinte, em que o poeta, ao se utilizar de signos

³ “O fim das coisas”. In: *Nova Reunião*, p. 834, verso 27. Sempre que nos referirmos aos poemas de Carlos Drummond de Andrade, estaremos indicando a página onde se encontram nas edições de *Reunião: 10 livros de poesia*; Rio de Janeiro, José Olympio, 1976, 7ª ed.; e de *Nova Reunião: 19 livros de poesia*; Rio de Janeiro, José Olympio, 1985, 2ª ed., vol. II. Salvo no caso de *Amar se aprende amando*, cuja indicação se fará pela 8ª ed., 1987, da Editora Record.

⁴ Não seguiremos uma ordem absolutamente cronológica na leitura dos poemas, uma vez que, em várias ocasiões, um poema remete a outro e é necessário perseguir essa ordem poética.

verbais desgastados pela constante utilização, quando se trata desse tema, remete para o signo imagético saturado dos filmes que se valeram do assunto até a exaustão: “pirata”, “Tripolitânia”, “fragata”, “bergantim”, “mouro”, “flagelo”. Os lugares-comuns da estrofe-filme enviam para um insuspeitado final – o suicídio do casal amoroso: o que não tem nada de lugar-comum.

A Revolução Francesa e a vida nas cortes de Versailles, temática cara a vários filmes europeus e americanos desde os primórdios do cinema, servem de pano de fundo para o filme-estrofe seguinte. Novamente aí estão alinhados signos recorrentes e esvaziados pelos inúmeros filmes que tematizaram esse assunto. E novamente o final destoante (pelo menos na expectativa do freqüentador típico de cinema até então): o mocinho e a mocinha morrem, guilhotinados.

E chegamos à última estrofe e à reiteração de signos que fizeram a glória de um tipo de cinema muito comum principalmente na florescente indústria de Hollywood: o herói e a heroína modernos, desportivos, ágeis; o amor contrariado pelo pai; as mil peripécias e, finalmente, o *happy end*: os heróis vencem todas as barreiras e... se casam. E somente aí, ao final do poema vem a revelação de um fato que, sugerido em todas as outras estrofes, formaliza-se no *leitmotiv* poético: as personagens são heróis de cinema – “Mas depois de mil peripécias, / eu, herói da Paramount, / te abraço, beijo e casamos.” “, identificando, assim, o eu poético com a própria imagem do herói típico de todas as “idades” do cinema, simbolizado nas cinco estrofes do poema.

Essa “Balada do amor através das idades” poderia bem ser uma “Balada do amor através do cinema”. A narrativa cinematográfica refazendo as “idades” do narrador lírico: da ficção histórica do cinema de aventuras – pirata, gladiador, espadachim – à idade adulta do mundo real em que o herói moderno, que pratica ações “reais” – dança, pratica boxe, rema, tem dinheiro no banco, vence a animosidade do pai – consegue efetivar o *happy end*, real-imaginário do cinema. Presentificando um possível final feliz na vida real, o de casar-se com a mocinha.

De outro ângulo, estão referidas aqui as idades temáticas do cinema a partir da evolução dos temas que o cinema, principalmente o norte-americano, utilizou desde David Wark Griffith, com *Intolerância* (1916), até o *Pirata negro* (1928), com o mito Douglas Fairbanks; ou, ainda, *Tudo pelo amor* e *Romance*, com as divas Norma Shearer e Greta Garbo, de 1930.

A inexistência de *happy end* nos quatro primeiros filmes-estrofes remete à não-realização do desiderio de participação no “real” presente no imaginário do espectador-leitor dessas narrativas. São textos que o leitor identifica como “ficção”. Ao contrário do último filme-estrofe, em que a existência de um “final feliz” para os modernos heróis propicia a identificação do “espectador-leitor” com a narrativa fílmica-lírica-poética.⁵

⁵ Seria oportuno ter em mente as considerações que faz Christian Metz sobre a “identificação” do espectador típico de cinema com o que se passa na tela: “(...) mesmo que possa ter consciência do caráter irreal do que se desenrola diante de si, vive-o emocionalmente

De qualquer forma, ao cantar o amor – um dos temas da tradição lírica – nessa balada, o poeta utiliza-se de um artifício temático inusitado: faz corresponder as “idades temáticas do cinema” – expressas pelos cinco “filmes” poetizados – às idades cronológicas do eu-lírico. É através desse passeio drummondiano pelo imaginário do espectador de cinema da época que se formaliza uma visão paródica do comportamento desse espectador, o qual serve ao poeta – mais do que para celebrar o amor através dos tempos, das “idades” – para cantar a variação desse tema desde os heróis helênicos até os heróis modernos. E, para isso, o poeta instala a sua lírica na precariedade de um dos marcos da modernidade do século XX, o próprio cinema, subvertendo parâmetros da tradição lírica ao abordar o tema do amor sob a ótica da própria máquina de fazer ilusões – o cinematógrafo – e do produto típico dessa magia – o filme de cinema.

Em “Explicação” (*Alguma poesia*, 1930, p. 27), gestado ainda em Minas, mas já na metrópole, o poeta apresenta seus versos como tendo

o ar sem-vergonha de quem vai dar uma cambalhota
mas não é para o público
é para mim mesmo essa cambalhota.

Note-se: o verso dá cambalhotas. E o faz para público de um só espectador. A analogia com o palhaço ou o ator e o espetáculo circense, teatral ou cinematográfico é imediata e bastante marcada. Mais de vinte anos depois, o poeta vai reafirmar essa sua visão do fazer poético na coerência de toda sua obra: em “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” é remarcada essa postura: “Era preciso que um poeta brasileiro/ não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa (...)”.

Assim o poeta apresenta-se: como um dos mais expostos e predispostos à galhofa. Mas não se entenda que essa predisposição ao jocoso, à galhofa, seja índice de alegria derramada: “Não sou alegre./ Sou até muito triste”, continua ele em “Explicação”. E a razão para isso é revelada pelo próprio poeta: a sua origem provinciana de nascido no interior de Minas Gerais e que, destinado a viver na metrópole – seja Belo Horizonte, ou, mais tarde, o Rio de Janeiro –, faz dele um homem dividido permanentemente entre a província e a metrópole. Essa marca forte na poesia de Drummond, já detectada por tantas leituras críticas, e que pode ser encontrada em todos os seus livros de poemas e crônicas, vai possibilitar a sua identificação com outro “poeta desengonçado”: o Carlitos, um outro *gauche* também exposto à galhofa.⁶ A identificação do

como um acontecimento real (...). Esse ‘sentimento de realidade’ que o *écran* propicia é o que produz nos espectadores a crença emocional na autenticidade do que se passa na tela”. Cf. Metz, 1972, p.14.

⁶ Affonso Romano de Sant’Anna diz ser Carlitos “mais do que um amigo, senão um *alter-ego* do poeta”. In: op. cit., p. 46.

duplo Carlos com a personagem Carlitos, possibilitada pela magia de que o cinema é portador, vai proporcionar ao poeta o exercício de um humor que, mais próximo da ironia do que da alegria descompromissada, permite-lhe espiar liricamente o mundo, através de um de seus disfarces (ou duplos) preferidos: o de Carlitos.

Em “Explicação”, o poeta fala do conflito província *versus* metrópole, na divisão do eu lírico centrado nesse conflito espacial: “No elevador penso na roça,/ na roça penso no elevador”. Essa mesma divisão é sutilmente sugerida nos versos “Estou no cinema vendo fita de Hoot Gibson/ de repente ouço a voz de uma viola”.

Aí é recorrente a idéia de que o cinema, pela sua natural característica de propiciar a identificação do espectador com o real- imaginário focado no *écran*, conduz o tema da poesia. Isto é, a poetização do conflito província-metrópole. Hoot Gibson foi um ator de *westerns* famoso nos anos vinte nos Estados Unidos e cujos filmes chegaram a ser distribuídos no Brasil com algum sucesso. Embora não seja explicitado a que filme o personagem-poeta se refere, é fácil imaginar que a fita de Hoot Gibson seja um *far-west* (esse ator foi protagonista unicamente de “fitas de mocinho”). E o *western* é o filme dos grandes espaços ainda não civilizados, das grandes fazendas, dos ranchos, enfim, do interior, em oposição à metrópole. É evidente que a viola da qual o poeta ouve a “voz” não pertence ao espaço do filme (mesmo porque, nessa época, os filmes eram “mudos”) mas ao espaço interior do poeta que, por sua vez, remete-o para outro pólo de seu conflito emocional e espacial: o do interior de Minas, o da província.

O cinema, resultado da máquina-símbolo do século XX – como o elevador, no verso posterior – proporciona assim a caracterização do espaço da cidade na fórmula opositiva província-metrópole. E remete – como o elevador – para o outro núcleo do conflito: a província e o tempo perdido.

Essa leitura do poema “Explicação”, dirigida pela possibilidade de detectar o quanto do imaginário cinematográfico do poeta conforma os seus versos, procura evidenciar que ele, mais do que um espectador comum de cinema, está desperto para esse substrato estético de sua lírica. A presença dessas imagens cinematográficas em “Explicação”, ao mesmo tempo em que possibilita a liricização do mundo externo, explica a existência do duplo cinematográfico do poeta: um misto do “poeta desengonçado”, o Carlitos, e do personagem *gauche*, predisposto à galhofa, mas triste e desanimado por sua condição de homem dividido entre a província e a metrópole. Entre o tempo passado e o tempo presente, que pode recuperar “pela projeção das imagens fílmicas alcançadas pela presentificação de seu imaginário cinematográfico”, as imagens do poeta-menino, revela-se uma das faces do conflito humano, através do qual repercute a voz do poeta e que possibilita a sua própria poesia.

Não fosse pela presença explícita do duplo Carlitos na segunda estrofe de “O amor bate na aorta” (*Alguma poesia*, p. 33) “Meu bem, não chores,/ Hoje tem filme de Carlito!” “, poder-se-ia dizer que o espírito galhofeiro do

poeta desengoçado do cinema, incorporado ao eu-lírico do poeta, paira, *in absentia*, pelo todo do poema. Mas, na realidade, é isso o que acontece. A composição poética não remete, em nenhum momento, além dos já citados versos, para uma ambiência ou para um núcleo temático diretamente relacionado ao cinema. No entanto, a tessitura do poema está impregnada das características galhofeiras, do humor e da ironia comuns ao personagem filmico e a esse disfarce do poeta. Há, por assim dizer, a formalização de uma postura chapliniana na escolha das palavras, na arrumação dos versos e, conseqüentemente, na criação de uma ambiência poética típica dos filmes de Chaplin e dos procedimentos de Carlitos. Não de Charlie Chaplin, o ator, mas de Carlitos, o duplo desse ator, o qual se manifesta, liricamente, através do duplo cinematográfico do poeta. O poema é “uma cantiga de amor sem eira nem beira”, que “vira o mundo de cabeça para baixo, suspende a saia das mulheres, tira os óculos dos homens (...)”. Que procedimento é esse, o dessa cantiga? Não é preciso muito empenho imaginativo – nem a nomeação, logo na estrofe seguinte, do galhofeiro Carlitos – para que os versos se apresentem impregnados da atmosfera chapliniana: zombeteira, irreverente e que permite ao poeta o gesto previsível e ao mesmo tempo insuspeitado no enfrentamento com o mundo prosaico em que ele está estabelecido.

Esse clima persiste durante o poema: agora é o próprio amor que “faz uma cócega”, que “pulou o muro”, que “subiu na árvore” e que “se estrepou”; e que, antes, ainda, batera “na aorta”, roncara “na porta” e era “cardíaco e melancólico”. Não é esse o próprio Carlitos, pulverizado nas palavras criteriosamente escolhidas e nas situações pantomímicas criadas pelo poeta? Não se encontram aí os traços desse personagem que vive da mistura tragicômica da realidade e da imaginação, subvertendo o convencional e criando uma lógica que patenteia em ternura a sua visão do mundo? Vagabundo entre “vagabundos que o mundo repeliu”, mas que “vencem a fome, iludem a brutalidade, prolongam o amor”⁷, Carlitos possibilita ao seu duplo em Drummond temperar a ironia com humor, galhofeiros que são, ambos *gauches*, mas para quem não é lícito chorar, quando “hoje tem filme de Carlito!”.

Fato semelhante é o que acontece no poema “O procurador do amor” (*Brejo das almas*, p. 38), o qual também não remete explicitamente para uma ambiência cinematográfica e nem tem um possível eixo “narrativo” vinculado com o tema do cinema, mas que, ao comparar o amor com uma “sombra que (...) entra numa porta, sai por outra/ como nos filmes americanos”, acaba por atualizar a lembrança dessa cena tão comum nos filmes de Chaplin, em que o “herói”⁸, em suas constantes fugas – da polícia, do cachorro, do brutamontes, do locatário – entra por uma porta, sai por outra e “reaparece olhando as vitrinas”.

Em “Europa, França e Bahia” (*Alguma poesia*, p. 6),

⁷ Cf. “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” (*Alguma poesia*, p. 148, versos 17 e 18).

⁸ Seria mais preciso falar, nesse contexto, em “anti-herói”.

Sujeitos com um brilho esquisito nos olhos criam o
filme bolchevista e no túmulo de Lênin em
Moscou parece que um coração enorme está
batendo, batendo
mas não bate igual ao da gente...

Esses “sujeitos com um brilho esquisito nos olhos”, que “criam o filme bolchevista”, são, certamente, os cineastas russos Serguei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin. Diretores que, entre 1921 e 1930, inventaram, por assim dizer, o cinema soviético, contribuindo para o estabelecimento da linguagem do cinema universal. A teoria da montagem cinematográfica de Eisenstein, que ele aplicou em *O encorajado Potenkin*, realizado em 1925, acabou influenciando cineastas de diversos países e foi decisiva para a sedimentação definitiva da autonomia do código fílmico. Pudovkin, com *A mãe*, de 1926, estabeleceu as bases do roteiro cinematográfico, desenvolvendo, paralelamente, com uma montagem revolucionária, os princípios do que se convencionou chamar de “montagem dialética”, de que a seqüência das escadarias de Odessa, em *O encorajado Potenkin*, de Eisenstein, é um exemplo antológico.⁹

Torna-se evidente, se confrontarmos as datas dos filmes (1925, 1926) desses diretores russos com a época em que Drummond escreveu os poemas de *Alguma poesia*, editados em 1930, que ele conhecia os filmes e os diretores citados. Os filmes de Eisenstein e Pudovkin foram exibidos no Brasil pouco tempo depois de estreados na Europa, através de sessões cineclubísticas. E esse novo cinema, uma explosão de criatividade, acaba por seduzir cinéfilos pelo mundo inteiro. O “brilho esquisito nos olhos”, poetizado por Drummond, é o brilho da genialidade dos jovens soviéticos, cantado em versos de admiração por um cinéfilo que, reconhecendo a importância da contribuição dos cineastas para a arte do cinema, destaca-os como característica de uma Rússia que tem “coração enorme (...) batendo batendo/ mas (que) não bate igual ao da gente ...” (versos 27 a 29). Drummond viu Eisenstein e Pudovkin, sem dúvida. E essa foi a sua passagem para a Rússia. Viajante pelo cinema. Leitor de outras realidades pelo real-imaginário do cinema. Passageiro nas imagens de seu imaginário cinematográfico.

Em “Lanterna Mágica” (*Alguma poesia*, p. 7) não há, também, de forma explícita, recorrência a temas relacionados diretamente ao mundo do cinema. Não há citação de ator, cineasta, diretor, filme, sala de exibições. No entanto, a série de oito poemas, sob a denominação geral de “Lanterna Mágica”, está vinculada estreitamente à própria natureza do cinema. A começar pelo título que engloba os poemas: lanterna mágica pode ser considerada como primitivo aparelho cinematográfico, precursora da máquina de projeção, que permitia projetar diversas figuras por meio de uma lente convexa, sob o efeito de luz

⁹ Cf. SADOUL, Georges. *Dictionnaire des films*. Paris, Microcosme/ Seuil, 1963. p. 247.

solar ou de velas. Ingmar Bergman, um dos mais importantes diretores do cinema, conta que sua paixão pelo cinema começou quando, em criança, ganhou do pai uma “lanterna mágica”: grande parte de sua infância foi vivida junto ao artefato, fascinado pelo jogo de sombras e luzes que lhe revelavam uma realidade plena de magia, distante do triste dia-a-dia de menino, filho de pastor protestante, educado sob as rígidas normas que a condição familiar lhe impunha. Essas experiências, inclusive, foram recuperadas em ficção fílmica, no autobiográfico *Fanny e Alexander* (Suécia, 1982), em que o menino Alexander brinca, fascinado, com um aparelho desse tipo.¹⁰

Na lanterna mágica de Drummond, as tomadas, verdadeiros *prises de vues* das cidades que lhe impressionaram, sedimentando imagens que a poesia resgata do imaginário do poeta, corresponderiam às vistas, cartões postais, *flashes*, dessas oito cidades, inclusive da Bahia, onde o poeta nunca esteve: “É preciso fazer um poema sobre a Bahia.../ mas eu nuca fui lá”, (Poema VIII).

Esse verdadeiro passeio por imagens de cidades que o poeta “viu” é o resultado de uma intencionada aplicação da técnica de montagem cinematográfica ao texto literário. Ao final o que resta é uma espécie de “documentário” cinematográfico, filtrado pela imaginação lírica do poeta, mas, sobretudo, tornado forma pela condição mesma da técnica escolhida e que corresponderia a uma sucessão de planos – *prises de vues* – de um itinerário pelos lugares em que pousou o olhar do poeta – verdadeira câmara filmadora – e que produziu o conjunto das imagens que originaram os textos de “Lanterna Mágica”. Essas tomadas podem ser decididamente descritivas – como em “Belo Horizonte”, “Sabará” ou “Caeté”, ou enigmaticamente impressionistas – como em “Nova Friburgo”. Mas todas resultantes do olhar que “viu”, que “leu” e transformou em imagens os lugares que o poeta visitou, construindo a imagética que devolve em poemas as impressões do autor. Com exceção da Bahia não vista, não devolvida em “tomada” do real, portanto. Mas ainda assim, pela ausência da imagem, transformada em possibilidade poética.

É preciso registrar que, no poema II da série, “Sabará”, nos versos 43 a 45, há o aparecimento de uma única imagem, no todo da série, que remete diretamente ao cinema:

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

Isso acontece em função da dicotomia passado-presente, tendo como fulcro a importância da questão temporal na poética drummondiana. É como se o poeta, instaurando-se como “narrador fílmico”, quisesse alertar: o cinema atualiza o passado pela imagem estabelecida na memória lírica.

¹⁰ Sobre a lanterna mágica como precursora do processo cinematográfico e a influência do artefato na obra de Bergman, v. MARION, 1979, p.12-13.

2 Amar se aprende amando; ver se aprende vendo

Cinema: a sala escura, onde o duplo do espectador típico pode viver outra realidade; os atores, mitos modernos confundidos nas personagens; os filmes, espaço no *écran* onde o imaginário burguês do século XX encontra apoio e possibilidade de identificação. Cinema: um dos temas de Carlos Drummond de Andrade ao longo de sua obra, de *Alguma poesia* (1930) a *Amar se aprende amando* (1985). O poeta freqüenta as salas de cinema, identifica-se com os atores e os heróis, o imaginário cinematográfico do autor impressiona a memória lírica do poeta, perpassando a sua poética ao longo de mais de sessenta anos.

Em *Amar se aprende amando*, encontramos a série de dez poemas “Festival em verso” (25.III.1969), em que diversos temas “são exibidos”, como num verdadeiro festival de cinema. Escritos em 1969, revelam a recorrência da ironia e do humor drummondianos ao enfocar o assunto. Em “Liquidação”, por exemplo, é o “cinema novo” francês, através de um dos principais nomes da *nouvelle-vague* – Alain Robbe-Grillet¹¹ – que é o alvo do humor crítico do poeta:

E Robbe-Grillet, de um lance,
Mostra, encantado, seu lema:
– Já liquidei com o romance,
vou liquidar com o cinema.

Formado nas salas do cinema mudo, passando pelos clássicos, desde Eisenstein até a “Velha guarda/ Joseph Von Sternberg/ Fritz Lang/ Cavalcanti”¹², o cinéfilo Drummond não aceita com facilidade a revolução cinematográfica proposta pelos jovens autores franceses. É evidente que Robbe-Grillet não pronunciou essas palavras (“liquidar com o romance”, “liquidar com o cinema”), mas para o cinemeiro que vivenciou a própria história do cinema até então, tendo assistido ao apogeu da linguagem do “cinema clássico”, até o final dos

¹¹ Nome importante do *Nouveau roman*, a partir da criação do roteiro para o filme *O ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais (1961), buscou levar para o texto cinematográfico sua teoria sobre a narrativa de ficção, pela qual dá um enfoque inédito à questão do tempo e da memória na ação dramática. Em 1962, filma, como roteirista e diretor, *A imortal*, polêmico filme que ajudou a sedimentar os caminhos da *Nouvelle-vague*. Ambos os movimentos surgiram na França quase na mesma época e se beneficiaram mutuamente das propostas inovadoras de uma e da outra linguagem. O cinema, pelo que a nova literatura propunha quanto ao tempo e a sua relação com a memória; a literatura, pelo que o cinema tem de documental, ao fixar o presente do real. Cf. Sadoul, op. cit., p. 256.

¹² Sternberg foi uma das mais fortes personalidades do cinema entre 1925 e 1935, tendo lançado Marlene Dietrich em *O anjo azul* (1930); Fritz Lang foi um dos criadores do expressionismo alemão, nos anos 30, autor de *Metropolis* (1926) e *M. o vampiro de Dusseldorf* (1931); Alberto Cavalcanti foi um diretor brasileiro que, nos anos 30, ajudou a criar a *avant garde* francesa e o documentarismo inglês, autor do clássico *En rade* (1927). Cf. Georges Sadoul, op. cit. p. 61; 175 e 279.

anos cinqüenta, torna-se difícil, sem utilizar-se de viés irônico, aceitar o “novo cinema”.

Esse desencanto reflete-se em outros poemas que introduzem temas do cinema, a partir os anos sessenta. Em “Eclipse” (*Versiprosa*, 1967)¹³, por exemplo, quando, ao poetizar um eclipse da lua que “(...) foi desaparecendo ante o balcão marino de Copacabana (...)”, sugere que “Cada um vê eclipse a seu modo/ e os óculos mais em moda são de Antonioni.”¹⁴

Há mais do que ironia ou postura jocosa na decisão de trazer “os óculos de Antonioni” para com eles ver o eclipse. Esses óculos são os óculos “da moda”, numa sugestão de que mais um modismo – e por isso passageiro, inconseqüente, menor – chega ao cinema dos anos sessenta. O que vaza dessa sugestão é um certo inconformismo, senão um desencanto, pelas novidades que a linguagem cinematográfica do “cinema novo” (e até os temas) impõem aos filmes dessa época.

É revelador, a esse respeito, que, nessa mesma série, o sétimo poema – “Velha guarda” – seja dedicado a celebrar o “poder sempre jovem” de três diretores clássicos do cinema: Sternberg, Fritz Lang e Alberto Cavalcanti, cujas idades somadas totalizam “210 anos de cinema”. Um laivo de saudosismo cinematográfico perpassa esses dois poemas e, unido a uma ironia fortemente demarcada, vai desaguar na visão claramente crítica ao cinema dos anos sessenta em diante, revelada em “Mercado de filmes”, o poema que se segue e em que o poeta registra:

Compra-se um
que tenha menos de 10 espíões
assassinos/ assassinos;
que, tendo cama,
tenha também outros móveis agradáveis

que tenha princípio,
meio e fim;

enfim,
um filme que não existe mais.
Paga-se tudo.

Quer dizer, o cinema não é mais o mesmo que formou o imaginário do poeta até então: aqueles filmes “não existem mais”. Mas o poeta continua vendo filmes, cinemeiro que vê o mundo pelas luzes e sombras que refletem o

¹³ In: *Nova Reunião*, p. 900.

¹⁴ Michelangelo Antonioni: um dos mais instigantes e criativos diretores europeus que se firmaram nos anos 60, em sua trilogia – *A aventura* (1960), *A noite* (1961), *O eclipse* (1962) – investiu num estudo sobre a incomunicabilidade nos grandes centros urbanos: “esse grande drama que nos isola uns dos outros”. Cf. Sadoul, op. cit., p. 23.

mundo real na realidade-imaginária do écran. Embora o cinema hoje recrie uma realidade “matemática – teorema nunca jamais demonstrado” (“Desafio”)¹⁵ – é daí que o poeta resgata, pela memória lírica, o tempo perdido num passado que não volta. Essa recuperação é feita, no entanto, pelo humor irônico, formalizando uma crítica que, embora vinculada ao tema do saudosismo, revela que o imaginário cinematográfico do poeta comparece ainda com força e domina o clima do poema.

Ainda de “Festival em verso” são outros três poemas característicos dessa abordagem: “Brasileira”, “O nome” e “Genealogia”.

Em “Brasileira”, a partir de um inventivo jogo de letras, o poeta brinca com o nome da atriz brasileira Florinda Bulcão:¹⁶

Florinda Bulcão, florido
balcão: com esse nome lindo
no frontispício do poema
para que fazer cinema?

Estaria aí escondida a idéia irônica de que a atriz – não tão boa atriz, quanto bonito é o nome – fez sucesso no cinema europeu não tanto pelos seus “dotes artísticos”, mas por outros motivos?

A partir do nome Trintignant, do ator Jean-Louis Trintignant, intérprete francês bastante assíduo nas telas brasileiras desde os anos sessenta, o poeta joga com a sonoridade fonética da pronúncia francesa da palavra em “O nome”. E isso serve para que Drummond crie uma peça jocosa, humorística e irônica, com um final inesperado e bastante revelador de sua índole galhofeira:

Trintignant
trinta trinchantes
trinta nos troncos
tranca no trinco
tranco sonoro
– adoro!
diz num trinado
trêfega trintona.

Já em “Genealogia”, a partir do nome da atriz Mireille Darc, o alvo da ironia galhofeira do poeta é o “repórter erudito” que, na “tela líquida panorâmica”

¹⁵ “Desafio” é o último poema da série *Festival em verso*; e esse “teorema” é uma referência ao filme *Teorema*, de Pier Paolo Pasolini (Itália, 1968), cineasta que participou ativamente da onda renovadora do “cinema novo” europeu nos anos sessenta, na proposta de uma nova estética cinematográfica. Cf. Sadoul, op. cit. p. 227.

¹⁶ Ou Florinda Bolkan: nome com que a atriz cearense ficou conhecida e alcançou relativo sucesso na Europa, a partir de meados dos anos 60, tendo filmado com alguns dos principais diretores europeus, como Luchino Visconti, Vittorio De Sicca e Francesco Rossi.

da “piscina do Copa”, pergunta a uma das musas do “cinema novo” francês:

– Mademoiselle
est-ce que vous êtes
la toute petite-fille de Jeanne d’Arc?

Ainda de *Amar se aprende amando* é “Em março, esta semana” (13.III.1971) em que, a partir do verso 17, como consequência da lembrança da morte de Harold Lloyd¹⁷, um “velho chapa do tempo em que o cinema era calado”, “(...) voltam risos e sombras do passado”. E, imediatamente, na estrofe seguinte, decorrente da própria ambiência criada pelo clima de nostalgia dos versos anteriores, retorna, mais uma vez, a figura de Carlito, duplo do poeta no que ele tem de *outsider*. E, aí, a tônica é de insuspeitado saudosismo pelo que foi e que não pode voltar a ser, pelo menos no limite da sala escura do cinema:

– Viu Carlito no *Circo*? – Não quis ver,
pois já não sou o broto carlitiano,
e procurando nele o antigo ser,
não mais o encontro... Deve haver engano.

Mudaria Carlito ou mudei eu?

Se compararmos esses versos com os de “A Carlito” (*Lição de coisas*, 1962)¹⁸, o segundo longo poema em que Drummond celebra o “poeta errante e desengonçado”, fica evidente uma mudança de tom ao tratar do tema do “envelhecimento” do mito de Carlitos – duplo do ator Charles Spencer Chaplin e duplo cinematográfico do personagem Carlos, *alter ego* de Carlos Drummond de Andrade. Naquele poema, que dez anos separam desse “Em março, esta semana”, o mito não envelheceu mesmo sob os “nossos olhos feridos do pesadelo cotidiano”:

Um guri se descobre e diz: Carlito
CARLITO – ressoa o coro em primavera.

Homens apressados estacam. E readquirem-se.

Pulas intato da algibeira.

Velho Chaplin, a vida está apenas alvorecendo
e as crianças do mundo te saúdam.

¹⁷ Harold Lloyd, cômico americano que obteve sucesso mundial nos anos vinte, principalmente com seu personagem “o homem mosca”. Cf.. *Enciclopédia ilustrada del cine*, p. 911.

¹⁸ In: *Lição de Coisas, Reunião*, José Olympio, 1976. p. 262.

É certo que Carlitos não mudou, não envelheceu, em 1971; como também não acontecera em 1962. Carlitos, o duplo de Chaplin, deixou de existir quando, a partir de filmes como *O ditador* (1940), *O barba azul* (1946) e, principalmente, *Luzes da ribalta* (1953) e *Um rei em Nova Iorque* (1957), o personagem de “sapatos heróicos” e bengalinha é substituído por outros duplos no imaginário chapliniano: o barbeiro judeu, Monsieur Verdoux, o mímico Calvero e o rei sem coroa. Mas Drummond continua, poeta desengonçado, exercendo-se enquanto duplo cinematográfico de Carlitos, “mesmo entre os equívocos, o medo, a solidão mais solita”. Caminhando pela longa estrada poeirenta da imagem recorrente em tantos filmes de Carlitos. E essa estrada não tem fim: é a estrada da própria condição humana; a estrada da própria criação poética, que Carlitos continua trilhando cada vez que no *écran* for projetado um de seus filmes; e pela qual Carlitos continua caminhando, cada vez em que resgatar de seu imaginário a possibilidade de cantar a vida. Mesmo que essa vida seja a dos “(...) abandonados de justiça, os simples de coração,/ os parias, os falidos, mutilados, os deficientes, os recalçados,/ os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os cismarentos,/ os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os patéticos”.¹⁹

Firma-se no imaginário do poeta um certo desencanto a perpassar seu relacionamento com o cinema. A afirmação “não quis ver” *O circo* revelaria o temor pela decepção vislumbrada. Carlos já não é o “broto carlitiano”. Como já não é o “antigo rapaz de vinte anos”. Mas continua o poeta desengonçado. “Deve haver engano”, sim. O engano consistiria em pensar que um dos dois pudesse ter mudado. Não mudou Carlos. Ambos os duplos continuam, poetas galhofeiros, líricos, palhaços irônicos, a quem um entendimento mútuo permite trocarem os disfarces e seguirem por uma infundável e poética “estrada de pó e esperança”: a estrada da condição humana que o poeta fílmico e o poeta literário percorrem em caminhadas paralelas.

3. A memória cinematográfica em *Boitempo*: documentando o real-imaginário

Drummond abre *Boitempo II (Menino antigo)* com uma espécie de poema-prólogo – “Documentário” – que, isolado dos quatro conjuntos de peças que compõem o livro editado em 1973 (“Pretérito mais-que-perfeito”; “Fazenda dos 12 vinténs ou do pontal”; “Repertório urbano”; “O pequeno e os grandes”), funciona assim como uma espécie de “abertura para uma sinfonia do olhar”, em que se deve incluir *Boitempo III*, de 1979.

Essa dimensão visual, tão fortemente explícita no poema-prólogo, é uma constante na obra do poeta. Há, por assim dizer, uma “supremacia do

¹⁹ Cf. versos 33 a 36, de “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”. In: *Reunião: A rosa do povo*. Rio de Janeiro, José Olympio, p. 148-149.

olhar” que perpassa sua poética. Essa obsessão com o visível tem relação com a memória: o que resta do vivido é a imagem de um espaço e de um sentimento. Assim, o universo é lido e recriado a partir da construção que a memória faz do que restou das impressões do “eu lírico”, dando conta do tempo perdido. Tal impulso saudosista, formalizado principalmente nas séries *Boitempo*, não refaz os caminhos tradicionais da poesia de evocação, pois tudo é registrado “em preto-e-branco”, afastando “o adjetivo da cor/ a cançoneta da memória/ o enternecimento disponível na maleta” (versos 8 a 31). Isto é, o poeta “está filmando seu depois” (versos 12 e 13), por meio de difusas radiografias da alma.

O comparecimento do cinema nesse poema não se dá enquanto assunto ou possibilidade de criação de ambiência, mas como explicitação de uma abordagem do tema tempo-memória-espaço a partir do olhar mecânico – que “afasta a cançoneta da memória/ o enternecimento disponível na maleta” – da câmara filmadora que substitui o olhar lírico, dessa forma liberto do possível saudosismo. O poeta, assim, se torna capaz de promover a recuperação do tempo perdido, não voltando ao passado para “rever” mas para “ver o tempo futuro” (versos 5 e 6).

Na titulação do poema – “Documentário” – já se dá a identificação do texto poético literário com o texto cinematográfico. E mais do que com o texto, com o próprio ato filmico de recriar o real. Documentário é um dos gêneros que o cinema desenvolveu com mais insistência e assiduidade em mais de cem anos de história. Aliás, foi como “documento” do real que o cinema surgiu. Quando Louis Lumière colocou sua câmara filmadora frente ao portão de uma fábrica, no final do século XIX, e registrou a saída dos funcionários das Usinas Lumière²⁰, nada mais estava fazendo do que documentar com imagens um fato da realidade. Isto é, o cinema nascia dessa possibilidade de atualizar o real: as imagens, projetadas pelo cinematógrafo, significavam “eis os funcionários da Fábrica Lumière saindo pelo portão principal depois de um dia de trabalho”. Nada mais do que isso. Não há mensagens a inferir. A decodificação dos signos visuais se faz na relação mesma de *um* significante para o seu significado *único*. Nesse estágio da apreensão do real pelo cinematógrafo, não há nem como pensar em “real subjetivado”. A câmara não é, decididamente, “subjetiva”. Com a evolução das técnicas cinematográficas e com o estabelecimento de uma linguagem cinematográfica, a partir do início do século XX, é que o cinema cria estética autônoma e pode, então, ao produzir filmes narrativos, contar uma história, recriando o real, ficcionando-o e transformando-o num “real-imaginário”, agora subjetivado. Que é o que faz, também, assim como o cinema, tal como o concebemos hoje, a literatura. Só que com signos verbais.

O cinema evidencia hoje o que na época de Lumière era, no mínimo, insuspeitado: a câmara de filmar, ao fixar o real, passa a – muito mais do que

²⁰ *La sortie des Usines Lumière*, 1895, Paris, França. Cf. Sadoul, op. cit., p. 178.

simplesmente olhar esse real – reconstruí-lo no tempo e no espaço, instalando o que chamamos de “real-imaginário”. Dessa forma, quando o poeta “filma”, em “Documentário”, o tempo passado, não o faz como evocação no tempo presente, mas como recuperação do que se passou com o menino que o tempo futuro literalmente fez com que desaparecesse (conf. versos 9 e 10).

É por isso que “a câmara/ olha muito/ olha mais/ e capta/ a inexistência abismal/ definitiva/ infinita” (versos 32 a 36). Essa máquina de filmar que “olha muito”, “olha mais” do que o próprio homem, pela possibilidade que tem de fixar um tempo que passou – por isso “definitivo” – mas que se faz “infinito” enquanto recuperado liricamente pelo poeta. Então o menino torna-se “antigo”, porque datado num tempo que passou, ainda que recuperado pela atualização das imagens documentadas pelo imaginário do poeta.

Dessa forma, “Documentário” introduz a recuperação do tempo na memória do poeta que, propriamente, “Está filmando seu depois” (v. 12). Assim é que *Boitempo II* e *Boitempo III*, como já acontecera em *Boitempo I*, resultam desse *flashback* abismal no tempo e no espaço líricos de Drummond.

Atualizar o passado, recriando-o e recuperando-o no presente, é intenção que perpassa todos os poemas da série *Boitempo*. Em muitos poemas – e vamos nos deter em apenas alguns –, o cinema é também o próprio assunto, além de fornecer a possibilidade de recuperação do “menino antigo”.

Em “Sessão de cinema” (*Boitempo III*, p. 798), o poeta está em Belo Horizonte e, cinemeiro, reclama da programação dos cinemas da cidade:

Não gostei do *Martírio de São Sebastião*
Prefiro mil vezes *Max Linder asmático*
Ah! que não tarde a vir do Rio
o anunciado *Catástrofe justiceira*.
Até agora só tivemos
coisas como *O berço vazio*,
O pequeno proletário,
Visita ao Jardim Zoológico de Paris.
Não me interessam documentários insípidos.

O poema revela postura crítica do “menino” frente ao que lhe era oferecido nas telas dos cinemas da cidade: não gostou do *Martírio de São Sebastião* porque achou “pouco realista” (v. 2). E arrisca um conselho: “Se caprichassem um pouco mais?”... (v. 3). Revela-se aí o protótipo do espectador comum. Em todo fruidor de filmes há um crítico em potencial; na há quem, saído de uma sala de projeção, não ouça (ou mesmo arrisque tornar público) comentários impressionistas sobre a fita assistida. Geralmente não passam de observações genéricas, a partir do “eu acho” e embasadas em lugares-comuns de uma “crítica” de cinema, tais como: “bela fotografia”; “muito/ pouco realista”; “monótono”; “inverossímil”; ou “conclusões definitivas”, como “não gostei/ gostei” (dos atores, do final, do tratamento dado ao tema). Acontece que, no caso do “menino-crítico” descoberto pela memória do poeta, revela-se

algo mais. O que está em andamento não é o desfilar de posturas críticas, mas a atitude de um cinemeiro que anseia por emoções mais realistas ou mais intensas do que as oferecidas pelos cinemas de uma cidade (capital, é verdade) provinciana em relação ao grande centro urbano do Rio de Janeiro: “Ah! que não tarde a vir do Rio/ o anunciado *Catástrofe justiceira*” (versos 5 e 6). Desinteressado dos corriqueiros documentários (“filmes naturais”, muito comuns nos anos 20 e 30) e dos média-metragens moralistas que os cinemas exibiam, ansiava pela chegada do anunciado *Catástrofe justiceira*, o qual, no “mês que vem”, talvez chegasse do Rio. Quer dizer, é da metrópole que podem chegar as emoções mais intensas ²¹.

Insinua-se aí o tema que acompanha o poeta pela vida/obra a fora: dividido entre a província e a metrópole, esse *displaced* não se fixará em nenhum ponto de sua trajetória existencial. Poderíamos determinar, qualitativamente, desde os filmes citados pelo poeta, os dois pólos determinadores – a partir de seu imaginário cinematográfico – dessa divisão: o documentário “insípido” tipo *Visita ao Jardim Zoológico de Paris* e a sedução proporcionada pelas palavras catástrofe, justiceira, insinadoras de um diabólico gozo que vem da grande metrópole por meio do anunciado *Catástrofe justiceira*. De um lado a “vida besta”, de outro, o mistério e a sedução da longínqua cidade grande.

Se, sob um certo ponto de vista, é o imaginário cinematográfico do poeta que o remete para os cinemas de Belo Horizonte – onde se encontra o “menino” enfiado pela mesmice dos filmes aí exibidos – é, também, esse mesmo imaginário que lhe permite reencontrar-se com o “menino” no plano da memória. Isto é, recuperar o que passou, na reconstrução “cinematográfica” (conforme “Documentário”) do “menino antigo” o qual foi necessário “esquecer para lembrar”.

Em “A difícil escolha” (p. 829), o jovem que ansiava por prazeres cinematográficos (e outros não tão cinematográficos) mais realistas (conforme “Sessão de cinema”) agora se vê frente a uma vasta gama de títulos nada “insípidos” (como os dos documentários que era forçado a assistir na falta de outra coisa):

A mulher de Cláudio, com Pina Menichelli,
Quando o coração quer, com Francesca Bertini,
é coleção de cenas sensuais.

É tão farto o cardápio, que vacilo:
não posso ir a todos os cinemas,
e é só uma noite cada filme.

²¹ Ao caracterizarmos a província como sendo Minas (incluindo Belo Horizonte), consideramos a oposição Minas (o “interior”) – Rio de Janeiro (“a metrópole”) como a marca mais forte na caracterização do conflito espacial vivido pelo “personagem” criado pelo poeta: o ser dividido, o *displaced*.

Meu Deus, ajudai-me nesse passo:
vejo a Bertini? Vejo a Menichelli?

A questão proposta é – mais do que a indecisão ao ter que optar – a “difícil escolha entre vários filmes fortes”, “os prejudiciais” (v. 4), catalogados assim pela Liga pela Moralidade, os ansiados filmes realistas que finalmente chegavam a Belo Horizonte.

Todos os filmes citados no poema foram exibidos no Brasil nos anos vinte e, principalmente os interpretados por Pina Menichelli e Francesca Bertini, fizeram sucesso pelo que exploravam de erotismo e sensualidade. As duas atrizes foram divas italianas que, embora tenham feito poucos filmes, ficaram conhecidas no mundo inteiro pela audácia de suas *performances* no cinema. Precursoras do “divinismo” cinematográfico, inauguraram o *star system* na Europa.

O que é atualizado pela memória do poeta é, no poema, a indecisão do cinemeiro²². Depois de duas estrofes em que é explicitada a classificação dos filmes quanto ao teor moral pela tal de Liga pela Moralidade, na tentativa de orientar os espectadores na sua escolha, vê-se que a “difícil escolha” não se dá entre optar ou não pelas indicações da Liga. Mas de escolher entre dois dos filmes mais fortes – o da Bertini e o da Menichelli – por absoluta falta de tempo para ver os dois filmes: “Não posso ir a todos os cinemas,/ e é só uma noite cada filme (...)”.

Características intensas do poeta galhofeiro, ironia e humor aparecem na sutileza do desfecho, ao pedir a Deus (!) ajuda na difícil escolha: “Vejo a Bertini? Vejo a Menichelli?”.

A recuperação desse momento de indecisão pela memória que resgatou as imagens “definitivas” no passado é feita sem nenhum ressaibo de saudosismo ou evocação. Pelo contrário, o que é recuperado aí é o fato do personagem se permitir o direito de escolher entre as duas divas, pairando acima das indicações de uma entidade que se julgava com o direito de – “serviçal, pontual” (v. 2) – decidir o que era moral ou imoral. E para isso o tom de humor da última estrofe é fundamental.

4 As marcas do cinemeiro no imaginário do poeta

Em inúmeros outros poemas da série *Boitempo* manifestam-se as marcas do cinemeiro-poeta: esse “personagem” (da mesma forma como poderíamos considerar como *personae* o *gauche*, o *displaced*, o “desengonçado”

²² Em “Indecisão do Méier” (*Sentimento do mundo*, p. 51) essa indecisão chega a ser consequência da possibilidade de opção: “Tem dois cinemas (...) por que não se afastam/ para não criar, todas as noites, o problema da opção/ e evitar a humilde perplexidade dos moradores?/ (...) que tortura lançam no Méier!”.

e o duplo cinematográfico/ Carlitos) que é a própria máscara poética de Drummond. Vamos ver como ele exercita essa *performance* em alguns poemas de *Boitempo III*.

Em “O grande filme” (p. 829) ele está no Cinema Pathé, vendo *Intolerância*, de David Wark Griffith. Esse filme – um dos clássicos do cinema – foi produzido nos Estados Unidos em 1916 e se tornou um marco na evolução do cinema industrial norte-americano. Exibido na Rússia em 1920, exerceu grande influência sobre os jovens cineastas soviéticos Eisenstein e Pudovkin. Foi o primeiro longa-metragem do cinema, com quase seis horas de duração, e nele Griffith buscou falar sobre “os embates do amor através dos tempos”, em cinco episódios²³ cuja ação vai da Babilônia até o século XIX. Realmente é “o grande filme” do título do poema.

Revisitado pelo poeta – enquanto articulado pela memória cinematográfica que refaz os tempos do “menino antigo” que esteve sentado nas poltronas do cinema Pathé –, o fato de ele ter assistido ao filme serve como motivo para que o poeta invista em tecer dois comentários críticos sobre a época em que a fita foi exibida na cidade. Primeiro sobre o fato de ter sido suspensa a meia-entrada para estudantes:

Estudante já não vale nada.
Pago entrada comum, preço incomum:
2 mil réis e mais 100 réis de imposto.

Fato que se torna também objeto de comentário crítico do *habitué* em outros poemas, como no que se segue a esse, “O lado de fora” (p. 830):

Sexta-feira. Sessão Fox.
rebrilha de gente fina.
Fico do lado de fora.
Não tenho dinheiro agora.
Ou em “Rebelião” (p. 832):

A empresa Gomes Nogueira
dobrou o preço do ingresso.

aos estudantes recusa
direito de meia-entrada
esse direito imortal,
escrito na lei falada.

²³ No verso 11, Drummond revela que o filme tem “(...) quatro romances”. É possível que esteja se referindo aos cinco episódios (ou “romances”) do filme, e que, traído pela memória, tenha reduzido a quatro. Mas é possível, também, que o filme tenha sido exibido com um episódio a menos, para facilitar a comercialização, em virtude de sua longa metragem. De qualquer forma, o filme é, originalmente, composto por cinco episódios. Cf. Sadoul, in: *Dictionnaire des films*, p. 150.

O segundo comentário crítico vem mesclado de ironia: saindo em “fragmentos” do cinema, respira o “ar puríssimo de todas as montanhas/ Intolerância? Aqui no alto, não,/ desde que se vote no governo”.

Em “O fim das coisas” (p. 833) uma sala de cinema – a do Odeon – é fechada. Esse fato seve ao poeta para, em se transportando a 1928, recuperar no tempo um de seus constantes temas poéticos: a aceitação da “morte das coisas” (v. 6). E também para resgatar os ritos e os mitos que fazem do apreciador de filmes também um aficionado, um “habituação” às salas que exibem os filmes: os cinemas. Nesse caso, os ritos e os mitos de um *habitué* de 1928, em Minas Gerais: “A espera na sala de espera. A matinê/ com Buck Jones, tombos, tiros tramas./ A primeira sessão e a segunda sessão da noite./ A divina orquestra, mesmo não divina,/ costumeira. O jornal da Fox. William S. Hart”.

Elementos do ritual cinematográfico caros a um cinemeiro. A alguém que vai ao cinema não apenas pelo filme, mas que se envolve sentimentalmente com toda a magia que cerca o ato de “ir ao cinema”, como o ritual de penetrar nessa verdadeira caverna platônica de luzes e sombras que é a sala de cinema. Para alguém que só consegue ver, quando se apagam para sempre as luzes de um cinema, apenas um “funeral de sombras” (v. 25).

Em “Dificuldades do namoro”, o tema do cinema seve ao poeta para ironizar a “lei mineira” que obrigaria ao jovem estudante, ao levar a namorada ao cinema, levar também “irmã (...), irmãozinho, (...) mãe” (versos 4 e 5). Sem dinheiro para tanto, a solução seria ficar “lendo, sentindo, libando/ o literário licor/ dos sonetos de Camões” (versos 25 a 27). Ao poetizar a questão, Drummond visita, mais uma vez, o universo cinematográfico de seu imaginário, atualizando duas entidades mitológicas do mundo do cinema da época: a revista *Cena Muda* e o ator americano Wallace Reid.

A publicação, editada no Brasil, era assim como uma espécie de leitura obrigatória para cinéfilos. Para Maria Rita Galvão²⁴, essa revista especializada na “sétima arte” era o que de melhor circulou no Brasil até os anos cinquenta, em se tratando de publicação brasileira, e abrigava críticos do porte de Alex Viary. Publicava críticas, sinopses, fichas técnicas, entrevistas e reportagens sobre cinema.

Wallace Reid, ator de curta carreira no cinema, de 1911 a 1923, era o protótipo do galã sensível ainda que atlético e que teve enorme êxito em filmes como *O nascimento de uma nação*, de David W. Griffith, 1915; e *Carmen*, de Cecil B. de Mille, 1915.

Tanto a revista como o ator são pólos de referência para qualquer cinéfilo ou historiador de cinema que queira se reportar ao panorama do cinema por volta dos anos vinte. E Drummond, atento cinemeiro/cinéfilo, o faz na

²⁴ In: O historiador Alex Viary (prefácio do livro de Alex Viary *Introdução ao cinema brasileiro*, 1987), p. XII.

recuperação de uma época em que essas duas marcas da mitologia do cinema ajudaram-no a compor o seu imaginário cinematográfico. E revelar que, “por força da lei mineira”:

Prefiro dizer que a fita
na opinião da *Cena Muda*
não vale dois caracóis.
(Esse Wallace Reid, coitado,
anda muito decadente.)

5 O poeta vai ao cinema e inventa um homem imaginário

Ao interrompermos essa longa panorâmica sobre a obra do poeta, identificando, pelas diversas tomadas em *travelling* que fizemos de seus poemas, a recorrência de temas fílmicos, podemos concluir que Carlos Drummond de Andrade não apenas recuperou aspectos da cinematografia mundial para a sua obra poética, como também, indo além disso, transformou o cinema – no que ele tem de linguagem poética – em vertente conseqüente para a sua poesia. Tal fato lhe permitiu recuperar a sua própria existência, por meio de um eu-lírico que tematiza as imagens de um tempo até então definitivamente perdido.

Isso foi possível porque o poeta deu conta de uma leitura imaginária do mundo, pois não viajou, não experienciou alguns dos temas de sua poesia. Mas foi ao cinema, ao teatro, leu, viu fotos, viu a produção plástica na pintura, na gravura, na escultura, no desenho. O poeta viu, sobretudo. Exercitou seu “olhar cinematográfico” no enquadramento do real. E elaborou de imagens em movimento o seu imaginário, chancelando a supremacia do olhar no diálogo com o mundo do século XX. Essa obsessão pelo visível em sua relação com a memória e o espaço – o acervo das imagens individuais do poeta – proporcionou-lhe a possível recuperação do passado, uma das constantes mais fortes de seu temário poético.

Feita essa constatação, parece-nos evidente que esse passado confunde-se com a própria História do cinema: dos primórdios da fita muda “de Griffith, Chaplin e Eisenstein”, até os movimentos de renovação da linguagem cinematográfica, passando pela *Nouvelle vague*, por Antonioni e Robbe-Grillet, nos anos sessenta. Poeta que leu o mundo também pelo cinema que viu, Drummond patenteou poeticamente esse mundo filtrado pelo seu imaginário cinematográfico. Reinventando, à luz do *écran*, um tempo e um espaço que a memória lírica recuperou em verso.

CUNHA, J. M. S. TIME REGAINED THROUGH CINEMATOGRAPHIC MEMORY IN CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE'S POETRY.

Abstract: *Since the publication of *Alguma Poesia* “ book in line with the practices of the modernists who made up the Brazilian avant-garde in the beginnings of the 20th century –, it has become apparent that Carlos Drummond de Andrade has striven to conform his reading of the world to his private universe, built upon moving pictures on screen: his strong cinematographic imaginary determined the poetics he used, enacting a man broken and divided among provisional film frames, which he used to assemble picture sequences which, at the same time they helped him recover memories from his childhood, lived amidst provincial cinema theaters in Minas Gerais, also made him into a living member of metropolitan modernity. Both as a spectator of a black and white, silent film, and in the position of the reader of a talkie in Technicolor, Carlos Drummond de Andrade, a film buff, has always been a contemporary of this fabulating process based on shadows and lights, which has permanently illuminated the creation of a body of work that attempted to think the universe in terms of the framing of fragmented pictures provided by a dark room. Carlos Drummond de Andrade chose the filmic text as the privileged interlocutor to his verbal text, in a fruitful exercise of esthetic intertextuality: reading the work of the poet from this comparatist perspective may be, as the author attempts to demonstrate, a profitable possibility for closely following the invention of an objectivity at a point in time and space where lyrical memory is recovered through verse.*

Keywords: *Comparative Literature, Literature and Cinema, Carlos Drummond de Andrade.*

Referências

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Reunião: 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. 7ª ed.

_____. *Nova reunião: 19 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985. 2ª ed. Vol. II.

_____. *Amar se aprende amando*. Rio de Janeiro: Record, 1987. 8ª ed.

MARIAS, Julian et alii. *Enciclopedia ilustrada del cine*. Barcelona: Labor, 1969. 2ª ed.

MARION, Denis. *Ingmar Bergman*. Paris: Gallimard, 1979.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

SADOUL, Georges. *Dictionnaire des films*. Paris: Microcosme/ Seuil, 1963.

_____. *Dicionário dos cineastas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1979.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. Rio de Janeiro: Documentário, 1977. 2ª ed.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1987.

