

ÉRIKA PEREIRA SOARES

**“O SUBIR BAHIA E DESCER FLORESTA” –
A Rua da Bahia como espaço para construção das memórias de Pedro Nava
e de Carlos Drummond de Andrade**

**Montes Claros/MG
Agosto de 2016**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS

**“O SUBIR BAHIA E DESCER FLORESTA” –
A Rua da Bahia como espaço para construção das memórias de Pedro Nava
e de Carlos Drummond de Andrade**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários – PPGL, da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, como um dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientador: Anelito Pereira de Oliveira

**Montes Claros/MG
Agosto de 2016**

Dedico esta dissertação aos meus pais que se foram muito cedo, mas que me deixaram o legado da educação. "Mas as coisas lindas, muito mais que lindas, estas ficarão". Foi por vocês, sempre é por vocês.

AGRADECIMENTOS

Se eu cheguei até aqui foi porque Deus concedeu-me esta graça. Meu primeiro muito obrigada é para ele.

Em segundo lugar, agradeço aos meus pais Enedino Soares Vieira e Elizabete Pereira Soares (*in memoriam*). Vocês são a melhor parte de mim e sinto-me honrada em ter a dádiva de poder chamá-los de "mãe" e "pai". Mesmo sem a presença física e o convívio diário, sei que estão comigo aonde vou, da mesma forma que sempre estarei com vocês. O amor é um laço eterno.

Agradeço ainda àquelas que tornam minha estadia neste mundo mais leve. Dá, madrinha...sem as duas eu não estaria de pé. Cada vitória que eu alcanço é também de vocês, talvez mais de vocês do que minha.

Se hoje a minha vida está colorida e as paredes da minha casa rabiscadas é por ele, o meu grande amor, o meu filho: João Gabriel. Ele chegou e curou todas as dores, renovou minhas forças e minha fé. A você, meu pequenininho, agradeço e peço perdão pelas ausências. Prometo recompensar com uma dose infinita de amor.

Ao meu marido Luiz Henrique, obrigada pela paciência e parcimônia. Ter o seu apoio incondicional e o seu amor me faz ter a certeza de eu posso chegar em qualquer lugar que eu quiser.

Obrigada aos meus amigos e colegas. Agradeço ao menino prodígio, Henrique Corrêa por estar sempre disposto a ajudar. A minha amiga Andréia Pereira da Silva, que consegue transpor as barreiras do tempo e do espaço. Quando parece estar distante, como num toque de mágica, aparece com as palavras certas.

Agradeço ainda aos meus colegas e amigos da Inter TV, que além de compreender, tornaram possível a realização deste sonho.

Agradeço aos professores, que compõem o corpo docente do PPGL da Unimontes, em especial ao meu orientador Anelito de Oliveira, Osmar Oliva e Alba Valéria. Cada palavra dita, cada contribuição foi de fundamental para que este trabalho fosse realizado. Obrigada por compartilharem comigo o conhecimento.

A CAPES, por me dar condições de fazer esta pesquisa, fica a minha gratidão.

Enfim, a todos da minha família e aqueles que de alguma forma caminharam comigo nesta estrada, o meu muito obrigada!

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo sobre a forma como se deu a construção das memórias de Carlos Drummond de Andrade e de Pedro Nava, por meio da Rua da Bahia, localizada na capital mineira. Poemas que compõem a obra *Boitempo*, do itabirano, e as Memórias do mineiro de Juiz de Fora são analisadas a fim de demonstrar semelhanças e divergências entre as escritas memorialísticas dos autores. Como metodologia utilizada, temos uma pesquisa bibliográfica. Entre os autores consultados estão Antonio Candido (2006), Joaquim Alves de Aguiar (1998) e Maria Zilda Ferreira Cury (1998), que, somando a outros estudiosos, foram essenciais para o entendimento do processo de criação das memórias de Pedro Nava e de Carlos Drummond, no tocante à Rua da Bahia, especialmente no período que corresponde ao Modernismo Mineiro.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Modernismo, Memória, Tradição.

ABSTRACT

This dissertation presents a study on how to give the construction of the memories of Carlos Drummond de Andrade and Pedro Nava, through the Bahia Street, located in Belo Horizonte. Poems that make up the *Boitempo* work, the Itabirano and Juiz de Fora miner Memories are analyzed in order to demonstrate similarities and differences between the memorialísticas writings of authors. As used methodology, we have a literature search. Among the consulted authors are Antonio Candido (2006), Joaquim Alves de Aguiar (1998) and Maria Zilda Ferreira Cury (1998), which adding to other scholars, were essential to the understanding of the process of creating the memories of Pedro Nava and Carlos Drummond, with regard to the Bahia Street, especially in the period corresponding to Modernism Mineiro.

KEYWORDS: Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Modernism, Memory, Tradition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
CAPÍTULO I - NAVA E DRUMMOND: MODERNISMO.....	12
1.1 - O nascer do Modernismo e de uma grande amizade.....	13
1.2 - Modernismo em Minas: unidos pela mineiridade.....	17
CAPÍTULO II - RUA DA BAHIA: UM ESPAÇO, UM BÁU DE MEMÓRIAS	28
2.1 - Rua da Bahia, poemas e crônicas.....	29
2.2 - Literatura comparada - aproximando Nava e Drummond.....	32
2.3 - Dos caminhos dos Gerais para os caminhos das Minas - Drummond e a Rua da Bahia.	34
2.4 - Pedro Nava: o pobre homem do caminho novo, subindo e descendo a Rua da Bahia...	44
2.5- Ainda sobre a memória.....	55
CAPÍTULO III – ESCREVENDO PROSA LÍRICA E VERSO EM PROSA.....	61
3.1 - O fazer poético.....	62
CONCLUSÃO.....	74
BIBLIOGRAFIA.....	76

INTRODUÇÃO

A ideia de fazer esta pesquisa começou a ganhar traços quando, no ano de 2012, cursei a disciplina isolada *Literatura de Minas Gerais*, no Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros. Ainda no período de graduação em Letras Português, já alimentava grande admiração pelo poeta de Itabira, Carlos Drummond de Andrade, mas foi tal disciplina que me despertou para a possibilidade de investir num estudo sobre o grande escritor e jornalista. Também foi esta matéria que aguçou minha percepção, quando, ao destrinchar o modernismo mineiro, na década de 1920, apontou a importância de outros escritores e abriu meus horizontes quanto à relevância de se somar a esta pesquisa o autor Pedro Nava.

Poderia ter optado por outro escritor, mas Nava foi escolhido, porque sempre nutri admiração pela escrita memorialística e seus mistérios e estava em meus planos construir uma pesquisa sobre o assunto. Sendo o mineiro de Juiz de Fora exímio escritor de memórias, claro, minha escolha seria ele. Era preciso restringir meu objeto de pesquisa, o que me exigiu mais estudo. Voltei ao Modernismo Mineiro e chamou minha atenção o fato de os modernistas da época, incluindo Drummond e Nava, se reunirem muito em espaços localizados na Rua da Bahia, em Belo Horizonte. Notei, ainda, que a via era citada por ambos autores e, em muitos momentos, ganhava um ar de personagem. Este seria o fio norteador que eu procurava. Foi aí que esta proposta nasceu e ganhou título.

Eis então que os objetivos foram traçados. Seria necessário avaliar o espaço Rua da Bahia, em Belo Horizonte, como lugar de fomento da construção das memórias de Pedro Nava e de Carlos Drummond de Andrade. Esta análise deveria ser feita tendo em vista o contexto histórico. Mostrou-se pertinente ainda, compreender a Rua da Bahia, ora como personagem das histórias, ora como baú para guardar as recordações dos escritores. Também fez-se necessário relacionar a escrita de Drummond e Nava, por meio da literatura comparada e dos gêneros literários, com o intuito de verificar as singularidades de cada autor e também as congruências.

Uma pergunta chave a qual este trabalho pretendeu responder é por que a Rua da Bahia serve como espaço de rememoração para dois escritores mineiros distintos. Ora, se a via vem frequentemente à tona nos textos de Drummond e de Nava é porque teve significância para ambos os autores, representando um espaço de construção de memórias e um local onde foram vividas experiências marcantes que merecem ser lembradas. É plausível

afirmar ainda que, se os dois mineiros coexistiram na via em uma mesma época, há traços que os aproximam, ao menos no que diz respeito às escritas referentes à Rua da Bahia.

E são muitos esses traços. Drummond e Nava iniciaram uma vida literária na capital de Minas Gerais da década de 1920. Com ideais vanguardistas e o desejo jovial de mudança, eles, junto com outros intelectuais, reuniam-se na Rua da Bahia, onde conversavam sobre amenidades e rascunhavam uma literatura modernista.

A rua não é esquecida pelos escritores mineiros, mesmo na velhice. Em Pedro Nava, o espaço é citado nos volumes que compõem suas *Memórias (Baú de Ossos, Balão Cativo, Chão de Ferro, Galo-das-Trevas, O Círio Perfeito, Beira-Mar e a inacabada Cera das Almas)*, especialmente na obra *Chão de Ferro*. Isso sem falar na crônica *Evocação da Rua da Bahia*, uma homenagem de Nava ao amigo, Carlos Drummond de Andrade.

Por sua vez, o itabirano Drummond também não se esquece da Rua da Bahia. Nesta pesquisa, analisaremos os poemas "O fim das coisas" (*Boitempo*), "Livraria Alves", (*Boitempo*), "Confeitaria Suíça" (*Boitempo*) e a crônica "Da velha cidade", textos que fazem menção à famosa rua belo-horizontina.

Nava e Drummond coexistem na Rua da Bahia. Membros de um mesmo grupo, os escritores além de frequentar espaços comuns, assemelham-se em outros pontos. Ambos de cidades do interior mineiro, vão para a capital em busca de estudo. Os dois se formam na área da saúde. Nava, médico; Drummond, farmacêutico. Outra coincidência é que de Belo Horizonte vão para o Rio de Janeiro. Essas similaridades não são objeto deste estudo, servem apenas para indicar a conexão existente entre os dois escritores, no intuito de justificar que é possível traçar um paralelo entre eles, apontando a construção da memória a partir do espaço, no caso, o espaço Rua da Bahia.

No decorrer deste estudo, muitos questionamentos foram feitos e, aos poucos, sanados com o auxílio de autores que cuidaram de aprofundar conhecimentos acerca de Carlos Drummond de Andrade e de Pedro Nava. Para o desenvolvimento desta proposta, que tem como base uma pesquisa bibliográfica, foram essenciais as colaborações de críticos e pesquisadores, que trabalharam com as temáticas da memória, literatura comparada, modernismo mineiro e espaço.

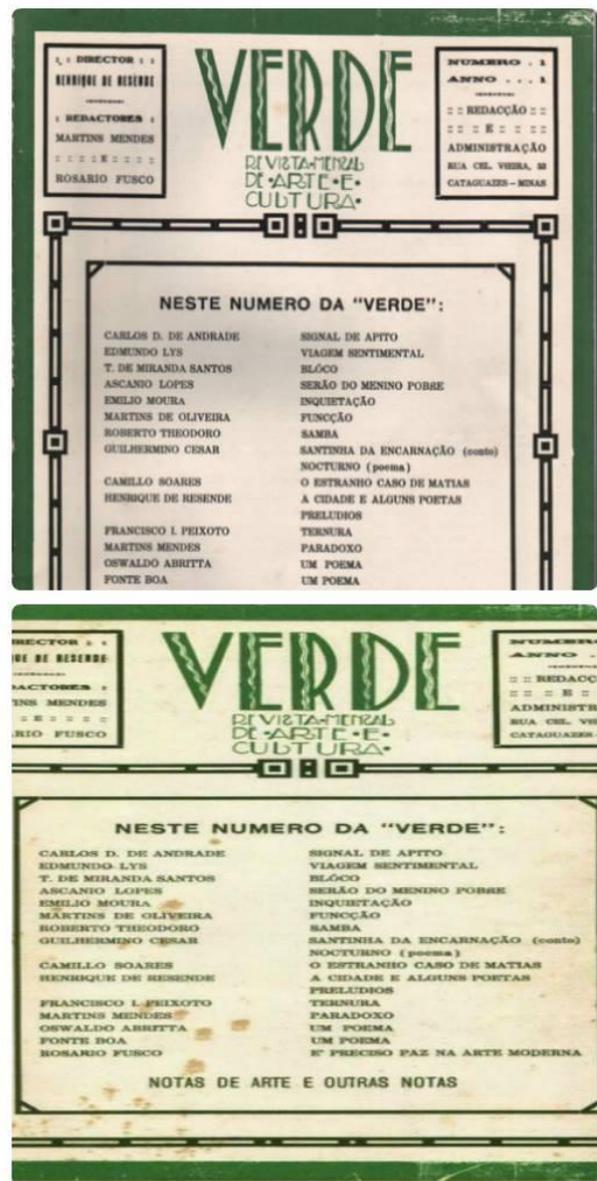
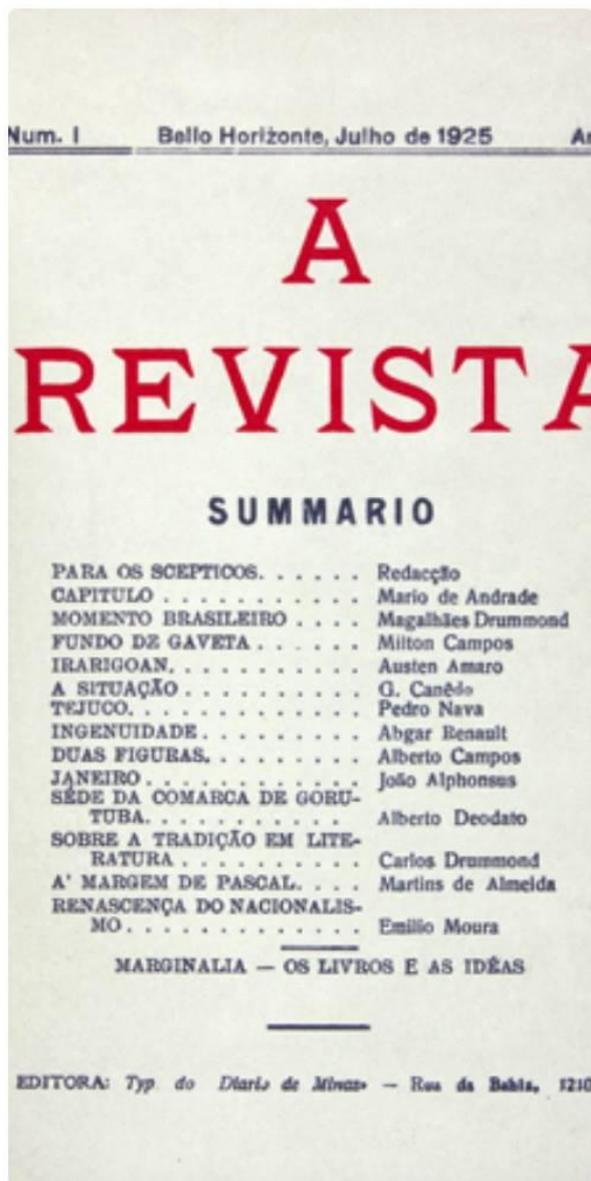
O trabalho científico está dividido em três fases. A primeira vislumbra o Modernismo Mineiro, os movimentos no estado e a mineiridade. Foi na Rua da Bahia que os jovens intelectuais da capital rascunharam o modernismo. No Bar do Ponto ou no Café Estrela eles

conversavam sobre inovações literárias. Na Livraria Alves, na mesma rua, tinham contato com o que de novo estava acontecendo no mundo da literatura e ainda na Rua da Bahia, estava instalado o *Diário de Minas*, veículo de comunicação que primeiro deu voz ao Modernismo Mineiro.

Passada essa etapa, o segundo capítulo cuida da memória, do espaço e faz considerações sobre os textos em que a Rua da Bahia está presente. Traça, sob o ponto de vista memorialístico, a relação existente entre a via belo-horizontina e as recordações dos escritores. Neste processo, é pertinente assinalar que é a partir da memória que os autores trazem, para o presente da escrita, a forma de visualizar os acontecimentos do tempo passado. Para colaborar com as reflexões desta pesquisa, e assim atingir os objetivos propostos, vários autores foram usados como fonte, entre eles Wander Melo Miranda (em *Cidades da Memória em Drummond e Nava*), Antônio Sérgio Bueno (com *Vísceras da Memória*, uma leitura da obra de Pedro Nava), Joaquim Alves de Aguiar (*Espaços da Memória*, um estudo sobre Pedro Nava), Tânia Franco Carvalhal (*Literatura Comparada*) e Maria Zilda Ferreira Cury (com *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*). Neste capítulo, também é realizado um diálogo com a fortuna crítica, além de um apontamento sobre o espaço rua como elo entre Nava e Drummond.

A terceira e última fase tem como objetivo compreender a forma como se deu a criação das obras de Nava e de Drummond, tendo como pano de fundo/personagem a Rua da Bahia. Por meio de tais considerações, é possível indicar singularidades e diferenciações entre os escritores, o que foi feito à luz dos gêneros literários, abarcando os significados e aplicações da prosa e poesia.

Percorrido todo este caminho, chega-se ao resultado. A Rua da Bahia colaborou na formação dos escritores Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade. Atuou como ferramenta capaz de ressuscitar memórias, presentificando o passado. Nas obras dos dois mineiros, há vestígios de prosa e poesia. Cada um da sua forma, como não poderia deixar de ser, constrói um conjunto de significados para a *ditirâmbica* rua mineira. Seja em prosa ou verso, com mais ou menos musicalidade, com ou sem lirismo, uma escrita mais pra vida ou mais pra morte, a Rua da Bahia, por onde se subia e se descia exerceu papel fundamental na formação de Carlos Drummond de Andrade e Pedro da Silva Nava.



Figuras 1,2 e 3: Publicações do Movimento Modernista Mineiro.

CAPÍTULO I

**TINHA UMA RUA NO MEIO DO MODERNISMO, NO MEIO DO
MODERNISMO TINHA UMA RUA**

1.1 - O nascer do Modernismo e de uma grande amizade

Muitos elementos aproximam os escritores Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade. A saída de cidades do interior para a capital em busca de estudo, as experiências no jornalismo e na Rua da Bahia e, especialmente, o Modernismo Mineiro. A este último fator dediquemos mais atenção.

No Brasil, de acordo com Gilberto de Mendonça Teles (1985), o Modernismo data do ano de 1922, muito embora tenha iniciado em 1920 com o objetivo de combater a mecanicidade da poesia, que ainda vigorava numa perspectiva parnasiana. Ele explica:

O modernismo foi conhecido historicamente com a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em 1922, no topo das experiências vanguardistas da Europa, no momento em que as próprias vanguardas, já exauridas e imotivadas, buscavam uma saída conciliadora entre a tradição e a criação, entre a convenção e a invenção, entre a *competência* da língua e o *desempenho* da fala, para usar os termos da lingüística transformacional. É certo que recebeu influências dessas vanguardas, ainda que isto, como dissemos, tenha sido negado pelos seus próprios fundadores, sobretudo depois que a preocupação nacionalista (a da “poesia de exportação”, por exemplo) passou a comandar a produção poética na década dos vinte. (TELES, 1985, p. 47).

Mário de Andrade foi um dos que defenderam o nacionalismo da língua, chegando a criar sua própria gramática, a partir da qual era permitido um rompimento com os padrões da norma culta.

Nos primeiros textos apresentados pelo Modernismo, a demanda é por uma nova linguagem, que representasse uma ruptura com a simbolista-parnasiana e também a reversão das experiências vanguardistas europeias, no sentido de construção de uma linguagem nacional, autêntica. Como linguagem, o movimento objetivava preencher um vazio, de modo a estabelecer entre duas ordens de linguagem, interna e externa, o seu *modus* próprio, uma originalidade. O preenchimento desta lacuna teve como resultado uma linguagem heterogênea, fracionada em ao menos três: a linguagem da mimese, a paráfrase e a paródia. Essas diversas linguagens fizeram surgir duas poéticas centralizadoras da produção modernista, que são a poética do centramento e a poética do descentramento, que equivale dizer: a poética do equilíbrio e a do desequilíbrio.

Por mimese, entendamos a linguagem que reproduz a realidade de forma simétrica, definindo-se como uma atitude primitivista, oscilando entre o exercício da oralidade e a sua

vocação para se converter em oráculo de forças interiores. É a própria escrita da oralidade. Já a paráfrase remete aos textos escritos anteriormente para assim estabelecer uma continuidade, atualizando o léxico, mas sem esconder o vínculo existente com uma semântica antiga. A paródia, por sua vez, retoma a linguagem antiga, mas de maneira assimétrica, denunciando uma ideologia. Não é um endosso, mas sim uma crítica à linguagem antiga. Em *Música popular e moderna poesia brasileira* (1977), Affonso Romano de Sant'Anna chama atenção para as poéticas de centramento e de descentramento:

Poéticas de centramento são constituídas pela *mimese consciente* voltada para a cópia da realidade e pela *paráfrase* (...) As duas se definem como uma transcrição do real e acham-se envolvidas com a ideologia, na qual se centram e a qual procuram reproduzir especularmente num universo de infinitude-fechada. A linguagem que aí se desdobra é a linguagem do mesmo. Poéticas de descentramento representadas pela *mimese inconsciente* ou interior e pela *paródia*. Elas são um corte com o real. Tomam a tradição escrita e dela se afastam procurando uma nova sintaxe e ordenando de modo *diferente* a realidade. Em termos gerais a linguagem aí presente é a do outro. (SANT'ANNA, 1977)

Continuemos a falar sobre mimese, a mimese consciente. Um dos recursos usados para preencher o vazio entre a vanguarda europeia e a tradição foi o reencontro com os mitos nacionais. O poeta passou a recontar lendas e a transcrever a tradição oral para a escrita. "Adotou-se o português falado com todos os seus desvios de norma e incorporou-se à temática da literatura todo um arsenal temático mal versado nos escassos livros de folclore e costumes". (pág. 60). É um processo de reconhecimento da identidade. Como poética de centramento, a mimese exterior atua de modo que o inconsciente individual é colocado a serviço do inconsciente nacional.

Enquanto a mimese reproduz uma linguagem natural e primitiva, a paráfrase reproduz uma linguagem escrita e ideológica. O poeta é apropriado pela ideologia. Acredita ser um emissor, quando na verdade é apenas um transmissor, uma vez que é pensado por uma linguagem que o ultrapassa. Se na paráfrase a técnica é da adesão, na paródia a técnica é outra: da apropriação com modificação de sentido.

Generalizando, podemos afirmar que os modernistas conheceram a paródia, mas não deixaram de retornar à paráfrase com o intuito de encontrar um abrigo para a tradição alongada. "Das linguagens do Modernismo a paródia tem sido a única claramente referida pela crítica até hoje (...) foi dela que partiram Murilo Mendes e Drummond para construir

uma obra que ultrapassa aquele solo mínimo instituído nos primeiros anos do Modernismo" (p.64).

A mimese, a paráfrase e a paródia foram as três primeiras propostas aceitas pelos poetas modernistas, por isso é possível observar semelhanças entre os primeiros poemas de Drummond e Oswald de Andrade. No entanto, cada autor partiu em busca de sua marca original, tomando rumos diferentes e elaborando sua própria expressão.

Por isso, cada movimento modernista, embora com ideais semelhantes, deu-se de maneiras diferenciadas e com características particulares. O espírito moderno entrou nas Minas Gerais, por duas portas. Primeiro, por meio de livros franceses, aos quais tinham acesso intelectuais como Carlos Drummond, Pedro Nava e Emílio Moura, na Livraria Alves, instalada na Rua da Bahia. Em segundo lugar, colaboraram os paulistas, como Mário de Andrade. "Pela via paulista, que reforçava a primeira dessas influências, provinha igualmente o impacto da nova estética, a modernista". (DIAS In: ÁVILA, 2007, p.165)

Mário de Andrade, grande nome do Modernismo no Brasil, que defendeu o nacionalismo da língua chegando a criar a própria gramática para romper com a norma culta vigente, e outros membros do movimento paulista exerceram papel importante no grupo de Belo Horizonte. Em 1924, representantes dos grupos de Minas e São Paulo se encontraram, criando um vínculo profundo. "Estabeleceu-se intercâmbio que iria durar enquanto vivessem Mário e Oswald de Andrade. Drummond chamou a esse encontro 'a nossa Semana da Arte Moderna'". A partir daí, os paulistas se tornaram para os mineiros uma espécie de referência, mas nada que limitasse o grupo de Belo Horizonte, impedindo-o de ter suas particularidades.

Assimilar a concepção de que Belo Horizonte possuía um Modernismo diverso do Modernismo paulista torna-se completamente plausível ao considerarmos outro espaço, outras pessoas, outra cultura, outro tempo, outra história. O interessante é notar que o processo modernizante da capital tinha como obstáculos o próprio conceito e a consciência do que vinha a ser moderno, isto é, a consciência do que era moderno à época da construção da capital já não seria válido para conceber as edificações e o plano urbanístico como moderno atualmente.

Helena Bomeny, em *Guardiães da Razão, Modernistas Mineiros* (1994), chama atenção para a primeira geração do movimento em Minas, e cita a Rua da Bahia se referindo ao grupo do qual faziam parte Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava. "A primeira

geração modernista mineira é uma geração formada pelos intelectuais da Rua da Bahia". (BOMENY, 1994 p. 15).

Belo Horizonte foi projetada em 1845 e inaugurada no dia 12 de dezembro de 1897. Nascia a capital de Minas Gerais, que autenticava o desejo da época de edificar um novo país, “guiada pela ideologia positivista republicana e concebida pela utopia de uma cidade ideal, saneada, ordenada e iluminada” (BAHIA, 2007). O Modernismo surge acoplado às mutações industriais e tecnológicas, originárias principalmente da Europa. Entre as transformações do final do século XIX, o surgimento e o avanço dos meios de transporte. Por falar em meios de transporte, apenas a título de curiosidade, a jovem capital mineira somente conheceu um automóvel em julho de 1908 e, só em 1910, registrou um acidente automobilístico na rua mais pulsante da capital. É o relato que Humberto Werneck traz em *O Desatino da Rapaziada, Jornalistas e Escritores em Minas Gerais* (1992): "Em frente ao Cinema Odeon, na rua da Bahia, o primeiro carro particular registrado em Belo Horizonte (...)atropelou, sem gravidade, o acadêmico de direito Antônio Navarro" (p.32).

Em Minas Gerais, o moderno e o que é tradição se misturam, principalmente nas décadas de 1920 e 1930. Inclusive, como já foi verificado nesta pesquisa, sobretudo em Drummond, há críticas severas contra a destruição do que é antigo. Luciana Teixeira Andrade em *A Belo Horizonte dos Modernistas: representações ambivalentes da Cidade Moderna* (2004) elucida que apesar de a cidade moderna e o modernismo sustentarem, em tese, um desprezo pelo passado e pela tradição, nem sempre os integrantes do movimento foram a favor da destruição de marcos do passado. As cidades, assim como as experiências que instigam, despertaram nos escritores modernistas sentimentos contraditórios de atração e repulsa, tendo como consequência respostas dúbias, alimentadas, de um lado, por um mundo em transição e, de outro, pelas contradições análogas à vida moderna.

O espírito moderno, segundo Fernando Correia Dias (1975), significava a aquiescência de que o mundo passava por modificações que interferiam nas ideias, nos costumes e na forma de organização social. O conceito é coerente com essas mudanças, e a própria capital de Minas vivia um processo de transformação, de organização. Belo Horizonte, nos anos de 1920, era caracterizada como uma cidade planejada aos moldes do espírito moderno, mas protegia a tradição impulsionada pelos funcionários públicos e políticos que vinham de outras cidades de Minas, como Ouro Preto. Nas palavras de Dias, Belo Horizonte é “de certo modo aberta ao moderno, é, pois, uma comunidade oscilante entre o novo e o tradicional. Mas a

tradição prepondera” (DIAS, 1971, p. 81). Na literatura modernista, a transitoriedade foi marca da cidade. "A cidade moderna só existe na reconstrução; transição é a sua forma de existência(...) a transitoriedade da cidade como seu verdadeiro caráter ou sua significativa falta de caráter". (SCHERPE, 1992, p. 74 e 80)

O movimento modernista foi ganhando força em vários cantos do Brasil, por meio de publicações e manifestos, e ainda pela edição de revistas e periódicos. A *Klaxon* (1922) foi a primeira a nascer, publicada em nove exemplares que trouxeram não apenas textos de artistas brasileiros, mas também de estrangeiros. Ainda em 1922, Mário de Andrade publicou a *Paulicéia Desvairada*, seguida de a revista *Estética* (1924) que, mesmo sendo carioca, deu continuidade à *Klaxon* paulista. A partir de então, vieram outras publicações: *O Manifesto Pau-Brasil* (1924), de Oswald de Andrade, *A Revista* (1925) de Belo Horizonte, a revista *Verde* (1927), dos meninos de Cataguases, a revista *Festa* (1927) do Rio de Janeiro, as paulistas *Terra Roxa* e *Outras Terras*, em 1926, o *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, que aparece na Revista de Antropofagia de São Paulo. Em Minas Gerais também surgem revistas de pouca repercussão, são elas *Elétrica*, da cidade de Itanhandu e *Montanha*, de Ubá.

Pelo teor de literatura mineira deste trabalho, a seguir trataremos de forma mais atenta dos movimentos modernistas em Minas.

1.2 - Modernismo em Minas: unidos pela mineiridade

Quando o assunto é o Modernismo Mineiro, é válido ressaltar que não existiu apenas um grupo no Estado. Além do grupo de Belo Horizonte, que foi pioneiro e que teve maior duração, existiram outros. Este tópico cuidará de apontar características de cada um. Por ordem cronológica, começemos pelo primeiro.

Os "seres pensantes" da Belo Horizonte de 1920, como Carlos Drummond e Pedro Nava, frequentavam livrarias, como já foi dito, e buscavam se inteirar quanto às efervescências literárias. Os jovens estavam a par das inovações que aconteciam pelo mundo e, claro, foram assimilando e nutrindo o desejo por mudanças, por rupturas. Somado a isso, naquela época, a cidade possuía características satisfatórias para a vida intelectual. Contava com escolas de ensino superior; uma imprensa oficial bem equipada, e que assumia o virtual monopólio da edição na cidade, e ainda uma Academia de Letras. Foi neste ambiente que

emergiu o Modernismo Mineiro, influenciado e fortificado pelo encontro com os paulistas modernos, que aconteceu em 1924. No ano seguinte, o Modernismo Mineiro firmou-se de fato a partir da publicação de *A Revista*, que divulgou pensamentos e as primeiras produções modernistas.

Segundo Pedro Nava em suas *Memórias*, o grupo se formou ao redor de quatro nomes: Alberto Campos, Emílio Moura, Milton Campos e Carlos Drummond de Andrade. Por causa deles é que foi possível a aproximação com Abgar Renault, Mário Casassanta, Aníbal Machado, Francisco Martins de Almeida, João Alphonsus de Guimarães, Hamilton de Paula, Pedro Aleixo, Mário Álvares da Silva Campos, Gustavo Capanema Filho, João Guimarães Alves, Heitor Augusto de Souza, Gabriel de Rezende Passos, João Pinheiro Filho, e eu e mais tarde, Dario de Almeida Magalhães, Ciro dos Anjos, Luis Camilo e o poeta Ascâncio Lopes.

Ainda conforme Nava, em *Beira-mar*, todos eles "penaram na Rua da Bahia, naquela subida que ia do *Odeon* ao *Diário de Minas* com o *Estrela* de permeio. Eu terei de voltar a cada um desses queridos amigos" (1985, p. 175). Estes são, portanto, os nomes envolvidos no Modernismo mineiro, segundo o escritor de Juiz de Fora. Alguns viveram de forma mais densa as experiências da Rua da Bahia, outros chegaram depois e outros, ainda, fizeram parte de forma mais despreziosa.

Mas, além da vontade de fazer o novo, de serem naturais de cidades do interior, das congruências de objetivos em Belo Horizonte, o que mais unia o grupo?

(...)a atividade comum (no jornalismo, no emprego público); a interação, isto é, a atualização de influências recíprocas, tanto pessoais como literárias, pela permuta de experiências, no âmbito das escolas, das livrarias, dos bares; finalmente, a emergência de um sentimento comum de identificação grupal (DIAS In: ÁVILA, , 2007, p.168.)

Grande parte dos nomes do Modernismo Mineiro se conheceu na redação do *Diário de Minas* – o jornal, que era o órgão oficial do Partido Republicano Mineiro, e que também foi, nas palavras de Drummond, o “quartel-general do Modernismo mineiro”. Neste jornal, chegou a ser editada uma página modernista, difundida entre as prefeituras do interior do Estado. Mais tarde, a partir do incentivo dado pelos paulistas, foi que surgiu *A Revista*, periódico que teve três edições, entre julho de 1925 e janeiro de 1926.

Segundo Fernando Dias, o grupo recém formado tinha como norte três aspectos, sendo eles a tradição repensada, a conciliação de lealdades e o apelo à razão. Destas, a característica mais forte era a tradição repensada, que em momento algum teve como meta o rompimento

com o passado intelectual. Repensar a tradição significava valorizá-la, mas de forma coerente, crítica.

Ora, como um espírito moderno pode ser contra a inovação? O editorial de *A Revista* esclarece o que pretende o movimento em Minas.

Na verdade, um dos nossos fios principais é solidificar o fio de nossas tradições. Somos tradicionalistas no bom sentido. Opomo-nos a qualquer desbarato da nossa pequena herança intelectual. Se adotamos a reforma estética, é justamente para multiplicar e valorizar o diminuto capital estético que nos legaram as gerações passadas. (DIAS, In: ÁVILA, 2007, p 171)

Em "Sobre a Tradição em Literatura", presente no livro *Minas Gerais em 1925*, Drummond fala sobre encarar a tradição com um olhar crítico. "Romper com os preconceitos do passado não é o mesmo que repudiá-lo. Uma lamentável confusão faz com que julguemos toda novidade malsã, e toda velharia saudável" (1926, p. 577). Para o poeta, com o passar do tempo a sociedade muda e a visão sobre os fatos acompanha esta mudança. Uma metáfora sintetiza este pensamento. "Um livro de 1500, lido em 1925, não é o mesmo livro de então; morreu um pouco e tornou a nascer outro pouco. É um outro livro, de um outro autor". (1926, p. 577).

No Modernismo Mineiro, o paradoxo entre a tradição e o que é moderno está presente, na maior parte das vezes. Afinal, há algo mais contraditório do que um jornal conservador, como era o *Diário de Minas*, conceder espaço para um movimento que prega a inovação? Sobre isso, Drummond certa vez falou, em poema dedicado ao amigo Emílio Moura, "O Diário de Minas, lembra-te poeta? Duas páginas de Brilhantina Meu Coração e Elixir de Nogueira, uma página de: Viva o governo, outra - doidinha - de Modernismo" (1998, p.29.)

Quando se tornou redator, em seguida redator-chefe do *Diário de Minas*, o escritor de Itabira tinha total liberdade quanto ao conteúdo literário veiculado no jornal. O Partido Republicano Mineiro apenas tecia determinações quanto ao conteúdo político. Mais tarde, inclusive, *A Revista* seria impressa nas oficinas do *Diário de Minas*.

Depois de esclarecer o que representa a "tradição repensada", assim nomeada por Fernando Dias, é necessário conceituar as outras duas expressões cravadas por ele e que distinguem o Modernismo Mineiro: "conciliação de lealdades" e "apelo à razão". A primeira diz respeito aos vínculos construídos pelos mineiros com o Brasil e o ambiente cosmopolita que imperava na época. Equivale a dizer que o movimento buscava abarcar características

regionais, nacionais e europeias, de modo a traçar limites conciliatórios, tentando atenuar contradições ou mesmo eliminá-las. O "apelo à razão" seria o empenho para entender o mundo e nele intervir, de forma racional.

O grupo de modernistas, apesar do potencial apresentado, dispersou-se rapidamente, no final dos anos 1920. Os rapazes do grupo da "Rua da Bahia" foram para lugares distintos cuidar da vida profissional. Mário de Andrade, em uma carta endereçada a Drummond, lamentou: "Vocês estavam fazendo em Minas um movimento intelectual harmoniosíssimo, bem mais harmonioso do que o da gente e o do Rio. Vocês não podem abandonar isso no meio, é ridículo" (ANDRADE, 2002, p 298 a 301).

Apesar do lamento de Mário de Andrade, o grupo se desfez, mas deixou marcas positivas. As publicações que vieram posteriormente encontraram um terreno fértil e aberto para novas ideias. Os remanescentes do movimento que continuaram morando em Belo Horizonte ainda contribuíram com outros grupos que foram aparecendo, possibilitando um desenvolvimento intelectual da região e também ajudando no processo de modernização.

Um desses outros grupos que surgiu foi o de Cataguases, liderado por Rosário Fusco. Aos dezesseis anos, a audácia deste filho de lavadeira fez com que ele escrevesse um bilhete para o consagrado modernista Mário de Andrade. Era um pedido, um tanto quanto petulante, de contribuição literária para a revista que ele e outros amigos estavam editando. O garoto pediu que Mário escrevesse "uma bosta qualquer". E com este atrevimento, Rosário Fusco conseguiu produzir, entre os anos de 1927 e 1929, uma das publicações mais interessantes e autênticas do movimento modernista, a *Verde*.

Junto com Fusco, outros oito jovens, entre 17 e 28 anos, deram vida à revista *Verde* e também a uma editora de mesmo nome. Os nomes deste movimento são, além de Fusco, Francisco Ignácio Peixoto, Ascânio Lopes (que fez parte do grupo de Drummond), Guilhermino César, Christóphoro Fonte-Bôa, Camillo Soares, Oswaldo Abritta, Martins Mendes e Henrique de Resende.

Desde o início, a revista teve apoio de escritores já conhecidos na época, como Carlos Drummond, Pedro Nava, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Emílio Moura, dos quais os rapazes de Cataguases receberam elogios, conforme Humberto Werneck, em *O Desatino da Rapaziada - jornalistas e escritores em Minas Gerais*. Nas referências elogiosas, uma certa benevolência, é verdade.

Havia, por vezes, nessas manifestações, uma ponta de condescendência paternalista para com aqueles jovens, que, em seu manifesto - impresso em papel verde e lançado entre o primeiro e o segundo números da revista -, se desdobraram em copiosos parágrafos, no afã de afirmar sua independência em relação a qualquer outro grupo. (WERNECK, 2012, p. 72)

Esta vontade de fazer o novo, da independência literária e da juventude dos membros do movimento de Cataguases explicam o nome da revista ter sido batizada de *Verde*, como esclareceu um dos jovens do grupo, o engenheiro Henrique Resende. "Verde quer dizer mocidade, e mocidade é insurreição".(1992, p. 65)

Foi com alegria que esses modernistas receberam em 1927, antes de sair a primeira edição da revista, a notícia de que durante um recital de poesia moderna, no Rio de Janeiro, versos deles tinham sido declamados.

Os rapazes de Cataguases acompanhavam o movimento modernista Brasil afora, e o mais abusado deles, Rosário Fusco, ia mais longe, trocava cartas com os escritores do país e até fora dele, nomes que mais tarde teriam textos publicados na *Verde*. Sem dúvidas, este intercâmbio de ideias colaborou na formação do modernismo de Cataguases, que conseguiu produzir textos bem elaborados, com traços de renovação linguística e também inovação na temática. Apesar de desejarem o novo e formar uma literatura, de fato, nacionalista, o grupo de Rosário Fusco tinha consciência da dependência cultural estrangeira, mas lutava pelo destaque da realidade brasileira, seus costumes, suas tradições, muito embora fossem feitas críticas, especialmente acerca da sociedade do interior. Como no movimento de Belo Horizonte, eles desencadearam um sentimento de mineiridade, sobre o qual falaremos mais adiante.

Verde teve seis edições publicadas, sendo que a última foi inteira dedicada a Ascânio Lopes, que acabara de falecer, aos 23 anos, vítima de uma tuberculose. O poeta teve seu primeiro poema publicado no *Diário de Minas*, por meio de Drummond e Emílio Moura. Por circunstância da morte do colega modernista e amigo, o itabirano lamentou a vida breve que ele teve, nas palavras dele, tempo curto que o impossibilitou conhecer a rua da Bahia.

Poetizando, Drummond disse que Ascânio passou pela rua da Bahia como um automóvel: "desceu com o farol apagado, sem buzinar, e desceu para sempre" (WERNECK, 2012, p. 72).

Ascânio também foi homenageado por Rosário Fusco no poema "Serão Interior":

SERÃO INTERIOR

O silêncio pesava sobre a descor das paredes comprimidas
Eu sozinho – entre livros de estudos –
Lia as viagens de Sindbad.
Mamãe chamava pro café das oito...
Depois eu voltava de novo pro quarto, pros livros
e paraquela vontade danada de ser grande
para correr mundo também...
Hoje o silêncio inda pesa sobre a descor
das mesmas paredes comprimidas...
Já sou homem quasi
e sozinho – entre livros de estudo –
fico pensando na ingenuidade boa do meu tempo
de viagens maravilhosas...
Depois paro um pouquinho
mas não ouço mais a voz de mamã chamando pro café, e tenho uma vontade doida
de ser criança outra vez para não ficar pensando nessas coisas feias que gente
grande gosta de pensar... Poemas Cronológicos (FUSCO, 1928, p. 10)

Rosário Fusco, em entrevista publicada pelo *Pasquim*, em 1976, afirmou que a *Verde* tratava de folclore e seus membros seriam um episódico equívoco. Porém, acabou admitindo a importância do movimento.

Verde foi a mais conhecida publicação modernista do interior mineiro, mas não foi a primeira. Quatro meses antes dela surgiu a revista *Electrica*, que teve dez edições, veiculadas entre maio de 1927 e maio de 1929.

O idealizador da publicação foi o poeta e engenheiro carioca, Heitor Alves, ligado ao grupo da revista *Festa*, do Rio de Janeiro. *Electrica* era diferente, pois não se ocupava de divulgar apenas ensaio, poesia e ficção. "Era uma espécie de almanaque, um tanto caótico, revista de variedades a que não faltaram, por exemplo, anedotas, noticiário social e até um concurso para eleger a Princesa e a Princesinha do Sul". (WERNECK, 2012, p. 76). A revista era anunciada como moderna e ostentava o fato de ter colaboradores selecionados, entre eles Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade, que no *Diário de Minas* elogiou Heitor Alves por ser um poeta que tinha olhos para a diversidade das paisagens e ouvidos capazes de captar a infinita melodia do mundo.

Ainda existiram outros periódicos modernistas em Minas, como a revista *Montanha*, da cidade de Ubá, com apenas uma edição publicada, em 1928. Sobre ela, pouco se tem notícia. Há registros, ainda, da *Leite Criolo*, de um grupo variante, mas não propositalmente oposto ao de Belo Horizonte, encabeçado por João Dornas Filho, Guilhermino César e

Aquiles Vivacqua. Estes escritores pretendiam criar uma cópia africanista ao movimento antropofágico nascido em São Paulo. *Leite Criolo* foi um suplemento literário do Estado de Minas, em 16 números. Entre as características do periódico estava o supernacionalismo, que pretendia combater toda e qualquer cultura extranacional.

Em se tratando de Modernismo Mineiro, é válido ressaltar o trabalho desenvolvido pelo *Movimento Agora*, de Divinópolis. Compunha o movimento um grupo de jovens liderados por Lázaro Barreto, Fernando Teixeira e Fabrício Augusto de Oliveira. Com uma tiragem de 1.000 exemplares, era vendido na cidade e enviado para escritores brasileiros e estrangeiros, harmonizados com a proposta de modernidade. Em suas dezesseis edições, o *Agora*, jornal literário, divulgou nomes como Adélia Parado, Fabrício Augusto, Fernando Teixeira e Heraldo Alvim. Em 1971, o *Agora* se uniu a outro jornal do mesmo estilo, *O Regionalista*. O veículo de comunicação ainda existe, é o *Jornal Agora*, mas tornou-se de cunho empresarial.

O Modernismo Mineiro teve força, e em sua essência conseguiu expressar o sentimento de Minas, a tal mineiridade, que carece de ser elucidada.

Mineiridade

Como já foi dito no início deste capítulo, alguns elementos contribuíram para a aproximação de Nava, Drummond e demais integrantes do grupo do Estrela, entre eles o fato de terem saído de cidades pequenas e ido para a capital com objetivos comuns, mas há muito mais. O que gerou a recuperação daquele jovem grupo "foi a curiosidade a respeito de um conjunto de valores atribuídos aos naturais de Minas Gerais que se banalizou na cultura brasileira com o nome pouco preciso de *mineiridade*" (BOMENY, 1994, p. 15).

Quando se juntavam para pensar sobre o próprio estado, a existência do grupo e até sobre o país, os jovens intelectuais da Rua da Bahia encontram, guardados na memória política de Minas, falas, depoimentos e até mesmo avaliações quanto ao significado da região diante do Brasil.

Numa discussão sobre mineiridade, recorrer à *Voz de Minas: ensaio de sociologia regional brasileira* do carioca Alceu Amoroso Lima mostra-se pertinente. Publicada pela primeira vez no ano de 1944, a obra foi amplamente usada ao se falar sobre as características de Minas. O autor reconhece uma Minas portadora de uma só voz. É a Minas da montanha

com atributos racionalizadores, devido à geografia do Estado, ao clima, por estar cercada por montanhas.

Para Lima, o mineiro vive o tempo de modo distinto. "O tempo não existe em Minas ou pelo menos não se conta com ele, talvez porque o mineiro possui muito mais o espírito do eterno que o do moderno" (LIMA, 1946, p. 39). Engana-se quem pensa que o eterno do mineiro está relacionado à uma visão romântica da vida, não, não é isso. "Trata-se de ser fiel à sua própria natureza *em qualquer estágio do progresso*. Pode-se ser *moderno* numa casa de taipa e eterno num arranha-céu" (LIMA, 1946, p.40). O mineiro prioriza o tempo, em vez de o espaço.

De acordo com Lima, o homem mineiro "é o homem do passado. O passado não larga o mineiro, em toda a sua vida. É a sua força. É a sua estabilidade. É a sua dignidade" (LIMA, 1946, p. 29). Nesta perspectiva, o sentido da vida estaria garantido mantendo-se a tradição. Mudanças estão para a morte, enquanto conservação está para a vida. Alícia Duarte Pena, no artigo "Livre pensar sobre o Modernismo Mineiro Belo-Horizontino", faz uma verificação pertinente.

O mineiro-belo-horizontino não se concilia com o tempo-que-passa porque não se concilia com a morte, nem com a vida, e por isso não se conforma em ser moderno, não se conforma em não ser eterno, em não poder parar um pouco, em não poder descansar, em não poder ficar sem dar mais um passo, em não imobilizar o tempo. O mineiro-belo-horizontino não se conforma em não aniquilar o tempo e desviar-se da morte: e demolir é subtrair tempos, enquanto deixar pedra sobre pedra é anotar a passagem do tempo. (PENA, 2004, p. 169)

Ora, o mineiro é muito mais "eterno" do que "moderno", o que não quer dizer que existe uma recusa à modernidade, o que ocorre é que a continuidade da tradição é vista como indispensável para o fortalecimento da natureza mineira.

Amoroso Lima faz da mineiridade construção finalizada e a transforma em discurso ideológico. Explica um jeito de ser, jeito este que desempenharia uma missão salvacionista. "Há uma missão de Minas no Brasil, como há uma missão de Minas no mundo. Ela é a de ficardes fiéis à filosofia mineira de vida. E um dos postulados é o respeito ao passado, a fidelidade aos pontos fundamentais, às linhas de força de vossa tradição" (LIMA, 1946, p. 45).

A mineiridade seria uma espécie de fórmula a qual se chegou como arranjo momentâneo e conciliador de um confronto constante, incitado pelos contrastes, as divisões dentro de Minas, os dilaceramentos arraigados aos processos de formação da identidade.

Por falar em identidade, uma análise é possível e não deve deixar de ser mencionada. George Simmel, sociólogo alemão, defendia a tese de que processos de identidade pedem interações conflitivas. Conflitivas como a tradição e a modernidade. Os limites que os jovens da Rua da Bahia começam a sentir em relação à cidade estão da mesma forma presentes no contato com seu próprio provincianismo. Convivem, permanentemente, os lados cosmopolitas e provincianos da modernidade.

Em *Mitologia da mineiridade - o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil (1990)*, Maria Arminda Arruda faz uma pesquisa na obra de intelectuais mineiros, a fim de levantar os momentos em que é expresso o sentimento de ser mineiro. Entre os escritores elencados, dos quais ela retira falas afirmando que vivem a mineiridade, estão Carlos Drummond e Pedro Nava. A análise feita articula essas falas à uma literatura teórico-antropológica sobre mito, fazendo com que a autora chegue à conclusão de que a mineiridade, do jeito em que é ordenada na literatura de Minas, é um exemplo do que se conhece como mito. Para ficar mais claro o que seria este mito, este estereótipo do que vem a ser o mineiro, eis como a obra *Mitologia da mineiridade* é apresentada: "Desconfiado, introvertido, irônico, hospitaleiro, proseador, político hábil - um mineiro. Essa fórmula, presente no anedotário popular, na literatura, nos discursos políticos, configura a mitologia da mineiridade".(BOMENY, 1994,p.23)

Ao tratar o tema mineiridade, não se podem deixar de lado as contribuições de Fernando Correia Dias, por meio do artigo "Mineiridade: construção e significado atual". Num contexto de pós-guerra no ano de 1946, Gilberto Freyre, então deputado, mostrava-se angustiado com as consequências da guerra e com as discussões sobre a constituinte. Então, durante conferência à faculdade de Direito de Belo Horizonte, ele chamou atenção para o momento difícil, mas usando a palavra mineiridade, afirmou ser possível a superação. A mineiridade, para ele, seria a capacidade de o mineiro vencer os antagonismos, contribuindo sobremaneira na conciliação da liberdade das pessoas com a ordem social. Este é o primeiro registro escrito do termo, que se tem notícias. Para Freyre, o "espírito mineiro" se apregoa por dois tipos de afirmações: "ao lado do desejo de estabilidade, o de liberdade; ao lado do desejo de ordenação da sociedade, a de libertação da pessoa de todas as formas de opressão da sua dignidade e de sua criatividade" (FREYRE, 1964, p. 16). Minas Gerais é isso, desde sempre e para sempre: conciliação e sensatez entre os dois princípios, inicialmente conflitantes.



Figura 1: Fotografia da Rua da Bahia, em que é possível ver o Cinema Odeon. Retirada de <http://arquivo.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=43211>

Figura 2: Vista da rua da Bahia no cruzamento com a avenida Afonso Pena, no Centro de Belo Horizonte. Em segundo plano, à esquerda está o edifício do Bar do Ponto. Retirada do Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto. Disponível em: AlmanaqueCarlosDrummondSite

CAPÍTULO II

RUA DA BAHIA - UM ESPAÇO, UM BAÚ DE MEMÓRIAS DE NAVA E DRUMMOND

2.1 - Rua da Bahia, um espaço de esquecer para lembrar

Com a ambição de relacionar a Rua da Bahia com os processos de construção da memória e rememoração dos escritores Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava, nada mais pertinente do que tecer considerações sobre a tão famosa rua belo-horizontina.

A capital mineira, uma das primeiras cidades planejadas do país, foi inaugurada em 12 de dezembro de 1897. Na mesma data nascia a Rua da Bahia. Traçada como eixo de ligação entre a parte administrativa, a Praça da Liberdade e o centro comercial, que teve origem ao redor da Praça da Estação e da Avenida Afonso Pena, a Rua da Bahia, principalmente entre as avenidas Afonso Pena e Álvares Cabral, era o coração da cidade.

Na via ficava o Café Estrela, que apelidou o grupo do qual faziam parte Drummond e Nava, devido à presença constante dos integrantes no estabelecimento: “Nossa roda no Café Estrela, da Rua da Bahia, era tão literária quanto política, e reunia de estudantes destacados na faculdade, a gente que vagamente estudava ou simplesmente vadiava (...)”. (DIAS, apud BORBA, 2008 p. 16).

Também na rua estavam localizados o Cinema Odeon, o Grande Hotel, o Diário de Minas e os bondes. O meio de transporte seguia da Rua da Bahia até o bairro Floresta, daí surgiu a expressão consagrada. "Minha vida é esta. Subir Bahia, descer Floresta". Lugar célebre na rua era também o Bar do Ponto, assim batizado por ficar onde era o ponto inicial dos bondes. Entre 1930 e 1940, a via também representava muito para o carnaval belo-horizontino. Neste período, a folia se concentrava por lá. As marchinhas davam um charme à festa e, claro, a Rua da Bahia foi lembrada. O poeta, compositor e radialista Rômulo Paes eternizou a rua com a frase: "A vida é essa: subir Bahia e descer Floresta" e homenageou a via com a seguinte marchinha:

Eh, Eh Maria/ está na hora de ir para Rua da Bahia/ Ai, seu moço/ Saudades do meu colosso/ A bóia era dois mil réis/ E o Grande Hotel/ dos coronéis/ As águas já rolaram/ Na Rua da Bahia/ Mais do que em Três Marias/ Ai que bom um chope no Trianon/ Carnaval não havia ciúme/ Na batalha de lança perfume/
Eh, Eh Maria/ Está na hora de ir para Rua da Bahia.

Durante o dia havia a “batalha Real” na Rua, onde as pessoas dançavam e lançavam serpentinas, confetes e lança-perfumes. Havia também o ‘Comso’ que era o desfile de grupos fantasiados em carros abertos, na Avenida Afonso Pena. Nos clubes, os bailes aconteciam à noite.
(SILVEIRA E HORTA, 2002, p 72).

O Trianon, citado na música, pertencia a Otaviano Soares. Era um ilustre café da capital, no início do século XX. O imóvel tinha dois andares. No primeiro eram servidas guloseimas, enquanto no andar seguinte ficavam as bebidas alcoólicas. O espaço era bastante visitado pela boemia da capital mineira. Como não poderia deixar de ser, foi um ambiente, claro, frequentado por Drummond e Nava.

Havia a hora cheia do aperitivo da manhã tomado em pé (...). Depois morria o movimento e todo o dia era de freguesia familiar escassa (...). Às quatro da tarde (...) começava o movimento mais firme dos aperitivos e da cerveja (...) Outra hora oca, correspondendo à da janta da Família Mineira. Nova enchente à noite. A freguesia transitória dos sorvetes, depois das sessões de cinema; a mais prolongada das cervejadas pachorrentas com descidas periódicas das escadas de trás, para a vista aos mictórios incomodamente colocados no porão. (NAVA, 1985, p. 9-10).

Pela Rua da Bahia trafegava gente simples, mas também as pessoas mais sofisticadas da sociedade. A via exercia o papel de elo com o cosmopolitismo. Por lá era possível encontrar as melhores lojas, os melhores cafés. A rua, pode-se dizer, era a vitrine da cidade de Belo Horizonte e tinha um "algo a mais" que atraía as pessoas até ela. É o que garante o escritor, poeta, jornalista, historiador e político, Abílio Barreto.

"A mim pergunto de novo, espicaçado pelo desejo latente, irresistível, de andar. 'Onde vou agora?' Outras ruas me atraem, mas há sempre uma que mais se impõe, que me chama, que me arrasta. Sigo, então, para ela, procurando... o quê? Não sei..." (VITA, 1914, p. 12)

Certamente, concordariam com Barreto os modernistas mineiros da década de 1920. A rua da Bahia foi coroada como ponto de encontro do grupo de intelectuais, em que estavam inseridos Nava e Drummond. Entre uma conversa e outra sobre amenidades, os dois (e os demais companheiros) rascunhavam o movimento modernista do estado, que não poderia ser esquecido nesta pesquisa, uma vez que também serviu para unir Nava, Drummond e a Rua da Bahia.

A problemática comum a todos os textos iniciais produzidos pelo modernismo juntava a necessidade de uma ruptura com a linguagem simbolista-parnasiana à produção de uma linguagem nacional e autêntica.

Cabe aqui contextualizar como estava a capital mineira, em 1920. Belo Horizonte também ansiava por mudanças. Neste período era apontada como cidade planejada,

acomodada conforme o espírito moderno. Era um município com características inovadoras, mas que não deixava de manter a tradição. Era para lá que seguiam jovens do interior com o objetivo de estudar. Foi na capital mineira que se encontraram Drummond e Nava. Mas a busca por Belo Horizonte a fim de se atingir a formação profissional não foi a única responsável pela união do itabirano ao juiz-forano. Outros predicados os aproximavam, como semelhanças de classe social, nível econômico e o fato de terem saído de cidades menores.

Por volta de 1923, está formado o grupo, que, frequentando os mesmos lugares (a maioria na Rua da Bahia), corroborava dos mesmos problemas, especialmente os literários. Em 1924, os jovens mineiros têm contato com os paulistas. Sobretudo Mário e Oswald de Andrade influenciaram, e muito, o modernismo mineiro como aqui já foi salientado.

Uma das portas de entrada deste espírito moderno em Minas Gerais foi a Rua da Bahia, uma vez que lá estava situada a Livraria Alves, onde chegavam amontoados e mais amontoados de livros franceses, que despertavam os mineiros para o que seria o movimento de revolução na linguagem literária.

A Livraria Alves era mais um local bastante frequentado por Drummond e Nava, que em 1920 estavam no auge da juventude, por volta dos dezoito anos. Drummond, mais tarde, fez inclusive um poema, que levou no título o nome do famoso estabelecimento comercial. Na Rua da Bahia também estava o Bar do Ponto, outro espaço bastante frequentado pelos escritores e seus companheiros de geração, onde, digamos, a conversa era colocada em dia.

O Bar do Ponto, tudo sabia e informava. Era um jornal vivo [...]. Dali os fatos eram irradiados [...]. Ao recolher-se a casa, à noite, cada belo-horizontino conhecia tudo o que ocorrera no dia, porque ouvira no Bar do Ponto, [...] e no Bar do Ponto punha-se pikets nos fatos [...]. Cada habitante lá chegava, ficava informado do que ignorava e informava o que sabia (ANDRADE, apud BORBA, 2008, p.17).

O bar era um local de congruência, de encontros, de estabelecer relações. Mais um ambiente importante localizado na tal A RUA da capital mineira, de acordo com Letícia Julião,

de todas as ruas da capital, sem dúvida, a Bahia encarnava a síntese do Ambiente Cosmopolita. Para ali convergiam o comércio, o cinema, o burburinho da multidão, o café. Era a artéria por onde transitavam homens e mulheres elegantes, automóveis e bondes [...] (JULIÃO, 1996, p.67-68).

Rua da Bahia, local importante, que povoou as memórias de Drummond e Nava durante toda a vida. Já na velhice, os autores lembraram a via em textos, normalmente em um tom coberto de saudade.

Para não perder o fio da meada desta pesquisa, é necessário delimitar o conteúdo a ser verificado, no que diz respeito à presença de a Rua da Bahia nas obras de Carlos Drummond de Andrade e de Pedro Nava. Antes, no entanto, vamos aos esclarecimentos quanto ao método utilizado para fazer esta abordagem.

2.2 - Literatura comparada - aproximando Nava e Drummond

Por se tratar de um estudo que aproxima dois escritores, é pertinente tecer algumas considerações quanto à literatura comparada. De modo genérico, podemos afirmar que esta literatura é uma forma de investigação, que confronta duas ou mais literaturas.

O termo literatura comparada surgiu no final do século XIX, início do século XX. Embora como adjetivo, há registros do uso da palavra "comparado", desde a Idade Média. Foi na França que a expressão "literatura comparada" primeiro se firmou, logo, também foi ali que nasceu a primeira cátedra de literatura comparada, em Lyon no ano de 1887. Em Portugal, o pioneiro no assunto foi Teófilo Braga, seguido de Fidelino Figueiredo com o estudo "Literatura comparada e crítica de fontes", parte do livro *A crítica literária como ciência*, de 1912.

No Brasil é válido ressaltar que a Literatura Comparada não pode ser separada dos estudos que compõem a própria Literatura Brasileira, conforme Antonio Candido "a nossa produção foi sempre tão vinculada aos exemplos externos, que insensivelmente os estudiosos efetuavam as suas análises ou elaboravam os seus juízos tomando a esses como ponto de reparo." (MELLO E SOUZA, 1988, p. 17).

Antes de assim ser instituída, a Literatura Comparada, ainda no século XIX, já era praticada por estudiosos da Literatura Brasileira. Como exemplo, é possível citar Tobias Barreto, que em 1886 abriu um curso sobre o tema em Recife. Barreto também publicou em periódicos textos sobre Literatura Comparada, os quais pretendia reunir e dar vida ao livro *Traços de Literatura Comparada do Século XIX*, objetivo que o sergipano não conseguiu atingir, mas que posteriormente foi finalizado e publicado com o apoio de Sílvio Romero.

Os estudos de Barreto tinham como base o crítico dinamarquês Georg Brandes, lido na tradução alemã pelo brasileiro. Para o sergipano, a "Literatura Comparada só podia existir nas nações cultas, pois somente elas tinham obras capazes de resistir ao confronto severo dos intercâmbios culturais" (FARIA, 1991, p. 27).

No Brasil, de acordo com Tânia Franco Carvalhal em *Literatura Comparada*, é necessário vincular a perspectiva comparada com os estudos filológicos das primeiras décadas deste século. João Ribeiro, no ano de 1905, destina na obra *Páginas de estética* um capítulo à literatura comparada. João Ribeiro adotou uma perspectiva histórica e também aliou os interesses linguísticos aos literários.

Ao longo da história, um dos debates mais complexos envolvendo o comparatismo diz respeito aos métodos e ao objeto de investigação deste campo disciplinar. Henry Remak, defensor das abordagens interdisciplinares, assim conceitua a literatura comparada: "a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana" (REMAK, 1961, p. 3). Para Alfred Owen Aldridge, outro estudioso da área, "a Literatura Comparada pode ser o estudo de qualquer fenômeno literário do ponto de vista de mais de uma literatura nacional ou em conjunto com outra disciplina intelectual, ou até mesmo várias" (1969, p. 1).

Tânia Franco Carvalhal esclarece que a literatura comparada vai muito além do significado da palavra comparação.

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e os alcances dos objetivos a que se propõe. Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim (CARVALHAL, 1992, p. 7)

Por assim ser, nesta pesquisa partiremos do pressuposto de que a literatura comparada estuda relações entre distintas literaturas, autores e obras. Por este meandro que aproximaremos os escritores mineiros Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava.

2.3 - Drummond - Um andante na Rua da Bahia

Como já dito na introdução deste trabalho, Nava e Drummond coexistiam na Rua da Bahia. A rua mais soberba da capital foi mencionada pelos dois em suas obras. Para não

comprometer o que é estabelecido por esta pesquisa, principalmente no que tange à qualidade da análise, serão verificados os seguintes textos do itabirano: "O fim das coisas" (*Boitempo*), "Livraria Alves" (*Boitempo*), "Confeitaria Suíça" (*Boitempo*) e a crônica "Da velha cidade".

O poema "O fim das coisas" está na trilogia, que recebeu o nome de *Boitempo*. A coletânea de poesias, organizada para a editora Nova Aguilar e dividida em três livros, foi distribuída em nove partes, assim intituladas: "Pretérito-mais-que-perfeito"; "Fazenda dos 12 Vintens, ou do Pontal, e terras em redor"; "Morar nesta casa"; "Notícias de clã"; "O menino e os grandes"; "Repertório urbano"; "Primeiro colégio"; "Fria Friburgo" e "Mocidade solta. Os assuntos tratados são, claro, temas do passado, como a infância, a adolescência, a fazenda e histórias, ambientes e pessoas que, de alguma maneira, marcaram a vida do poeta.

O primeiro volume, *Boitempo I – (In) Memória*, teve sua publicação no ano de 1968. Já *Boitempo II – Menino antigo* foi publicado em 1973 e *Boitempo III – Esquecer para lembrar*, veio seis anos depois, em 1979. Em "O fim das coisas", o poeta lamenta o fechamento do Cinema Odeon, ambiente famoso na Belo Horizonte dos anos de 1920.

O FIM DAS COISAS

Fechado o Cinema Odeon, na Rua da Bahia.
Fechado para sempre.
Não é possível, minha mocidade
fecha com ele um pouco.
Não amadureci ainda bastante
para aceitar a morte das coisas
que minhas coisas são, sendo de outrem,
e até aplaudi-la, quando for o caso.
(Amadurecerei um dia?)
Não aceito, por enquanto, o Cinema Glória,
maior, mais americano, mais isso-e-aquilo.
Quero é o derrotado Cinema Odeon,
o miúdo, fora-de-moda Cinema Odeon.
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.
As meninas-de-família na platéia.
A impossível (sonhada) bolinação,
pobre sátiro em potencial.
Exijo em nome da lei ou fora da lei
que se reabram as portas e volte o passado
musical, waldemarpissilândico, sublime agora
que para sempre submerge em funeral de sombras
neste primeiro lutulento de janeiro

de 1928.
(ANDRADE, 2002, 252)

Antes de tecer comentários sobre o poema, é relevante observar que ele está inserido numa obra que retrata memórias. Quando foi lançada a primeira parte da trilogia, o homem sisudo de Itabira já estava com mais de sessenta anos. Um idoso reconstruindo o passado, por meio do espaço. Assunto que será levantado mais adiante. Voltando ao poema, interessante destacar que Drummond se apossa do Cinema Odeon como se o estabelecimento a ele pertencesse. E de certa forma pertencia, porque ali "moravam" histórias do escritor, lembranças de uma mocidade intensa. O fechamento do lugar é também o fechamento de uma janela da história do poeta.

Nesta perspectiva, faz-se pertinente falar um pouco sobre autobiografia, mas não aquela individualista. Um tipo de autobiografia que insere o eu no mundo, mostrando, assim, aspectos universais mesmo que em manifestações particulares. *Boitempo* pode ser considerado um livro de autobiografia consagrada por meio da poesia. Antonio Candido, em *Educação Pela Noite & Outros Ensaios* (2006), explica bem sobre o tipo de autobiografia produzida pelo escritor em *Boitempo*. "Não se trata mais de poemas de memória em meio a outros de orientação diversa; mas unicamente de casos, cenas, emoções da infância de um emissor suficientemente caracterizado para se saber quem é". (p. 55) Logo, o cunho autobiográfico aqui não tem função de autoanálise ou algo do tipo, pois o que se tem é um sentimento do mundo como espetáculo e o poeta faz parte deste espetáculo, vendo-se de fora para dentro.

Por isso, embora guardem o sabor do pitoresco provinciano e remoto, *Boitempo* e, depois, *Menino antigo* denotam um movimento de transcender o fato particular, na medida em que o Narrador poético opera um duplo afastamento do seu eu presente: primeiro como adulto que focaliza o passado da sua vida, da sua família, da sua cidade, da sua cultura, vendo-os como se fossem objetos de certo modo remotos, fora dele; segundo, como adulto que vê esse passado e essa vida, não como expressão de si, mas daquilo que formava a constelação do mundo, de que ele era parte. (CÂNDIDO, 2006, p.56)

Desta forma, o conjunto de memórias ultrapassa o plano íntimo para conquistar uma legitimidade de memória coletiva e até mesmo histórica. É plausível dizer, então, que a autobiografia transforma-se em heterobiografia, uma vez que há a história dos outros, mas também há a história da sociedade. Quando ingressamos neste mundo de recordações,

acabamos por participar dessa realidade histórica que nos pertence, mesmo que não vivenciada por completo.

Voltando ao *corpus* do poema "O fim das coisas", a ideia de pertencimento do espaço pelo sujeito fica explícita por meio do uso dos pronomes possessivos. Como exemplo, ao citar a dificuldade em aceitar "a morte das coisas, que MINHAS coisas são". Ora, se o espaço é do sujeito, o indivíduo também é do espaço, havendo assim uma espécie de incorporação do ambiente por ele. Esse lugar da vivência rotineira também colabora para as significações que os sujeitos produzem acerca de si mesmos e do mundo. Ao diferenciar paisagem de espaço, Milton Santos, um nome respeitado na geografia, faz uma importante inferência.

...a passagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico. A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores que se transforma permanentemente. (SANTOS, 2012, p. 103)

O espaço se transforma e os movimentos da sociedade vão denotando novas funções às formas geográficas. Essa inquietude torna as formas, formas-conteúdo dialogando com a própria sociedade e participando da evolução do espaço. Pensando assim, cabe afirmar que o espaço é construído gradualmente e modificado em conformidade com cada sistema social.

Para Milton Santos, na análise geográfica do espaço devem ser apreciados os seguintes itens: forma, função, estrutura, processo e totalidade. Por forma, de maneira sucinta, entende-se o aspecto exterior de um conjunto de objetos, que são as formas espaciais. Já a função é o que é desempenhado pelo objeto designado. Na estrutura-social-natural, funções e formas são criadas e instituídas, variando no tempo e adotando atributos, segundo cada grupo social. Por sua vez, processo é percebido como ação desempenhada continuamente, com o objetivo de atingir um resultado que acarreta tempo e mudanças. O processo histórico é um procedimento de desmembramento em coisas particulares. Cada nova totalização cria sujeitos e transforma as coisas antigas em novas. A. Badiou (SANTOS, 1975, p. 61) definiu bem a transitoriedade do processo ao dizer que "o movimento não é uma sucessão de unidades, mas um encadeamento de divisões". Continuando a falar da análise geográfica do espaço, totalidade e tempo são essenciais para se compreender o espaço. A totalidade é marcada por meio da

forma de produção, possível a partir da Formação Econômica e Social e da história. É intrínseca à estrutura, logo, totalidade espacial é também estrutural.

O espaço deve ser considerado como uma totalidade, a exemplo da própria sociedade que lhe dá vida (...) o espaço deve ser considerado como um conjunto de funções e formas que se apresentam por processos do passado e do presente (...) o espaço se define como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que se manifestam através de processos e funções (SANTOS, 1978, p. 122).

Tendo em vista tudo o que já foi demonstrado, é pertinente afirmar que o espaço é arranjado socialmente e possuidor de formas e funções, que vão se construindo através da história. O espaço indica movimento e, por assim ser, subentende-se a necessidade de ser reorganizado de tempos em tempos. Diferentemente da significação de território, que tem limitações. Se o espaço é dinamismo, o território é composto por elementos fixos, então, não é inadequado dizer que o território é um retalho do espaço, mas o espaço não é retalho do território.

Cidades, bairros, ruas, casas tornam-se locais privilegiados para a emergência de recordações. Em *O Fim das Coisas* este local é o Cinema Odeon, mas, claro, não deixa de ser também a Rua da Bahia, onde estão instalados os pontos de Belo Horizonte que mais trazem à tona as memórias de Drummond. Não apenas neste poema aqui tratado, mas, em muitos outros, existe um sentimento de perda, uma finitude. "A memória do poeta ressalta uma topografia arruinada que anuncia o fim da ordem agrário-pastoril do clã fazendeiro" (SANTOS, 2011, pág 84). São imagens, objetos, que passam diante do sujeito de memória e que reconstroem um espaço-tempo perdido. Ao descrever tais elementos, o autor tenta imobilizar o tempo que se foi, petrificar os lugares da memória.

Milton Santos (2002, p. 102) afirma que: "a cada evento, a forma se recria. Assim, a forma-conteúdo não pode ser considerada apenas como forma, nem apenas como conteúdo". O lugar contém uma história acumulada, também expressa na sua paisagem, que é uma das fontes para a sua especificidade. A frustração do poeta, expressa em seus escritos, é a perda dessa forma-conteúdo passada, que preenchia o seu lugar Belo Horizonte de significado. Ele não mais poderá frequentar o Cinema Odeon, como na sua mocidade, pois o local agora é um elemento da sua memória e não mais do espaço da cidade.

O Cinema Odeon era um fragmento da cidade de Belo Horizonte. A cidade também estava ali, nesse cinema, nesse fragmento do espaço em que ricas vivências e encontros se

realizavam. Entretanto, o enredo da cidade se modificou e, assim como os cotidianos, os lugares da cidade vivem novas funções, novos hábitos, novas articulações espaciais e a própria cidade ganha atribuições metropolitanas que se sobrepõem a esse seu passado. Se os lugares são “[...] uma porção do espaço em que os homens se reconhecem. Reconhecem a sua história, o seu ambiente, o seu universo de relações, experiências, lembranças, desejos, conflitos, vivências” (MELO, 2006, p. 65-66), o poeta os perde em Belo Horizonte, transformando-a em uma cidade em ruínas para si, pois “a cidade, como estado de arte, é substituída pelo ideário da funcionalidade, ou seja, mais racionalidade e menos emoção” (NUNES, 2007, p. 32).

Quanto ao papel da Rua da Bahia em "O fim das coisas", é plausível observar que, ao mesmo tempo em que a rua tem importância como se fosse um personagem, também atua como uma espécie de baú, onde são guardadas as memórias de um tempo valioso, que para Drummond devem ser preservadas. A insatisfação do poeta não é simplesmente com o fechamento do cinema/imóvel, mas o que isso representa. Para o itabirano, com o fim do cinema Odeon, lá se vão algumas recordações do período juvenil, logo o lamento é por ver lugares significativos sendo destruídos. E é escrevendo que Drummond reconstitui sua memória pessoal. Para Affonso Romano de Sant’Anna,

sendo poesia uma construção sobre ruínas, é aquilo que se salva no tempo e se estabelece como memória do próprio tempo. Poesia é o que resiste à destruição. O próprio Drummond diz: “o que se dissipou não era poesia.”. Poesia é o que fica depois do fluxo, da vida. É a derrota do tempo, porque é uma forma que se intemporalizou ao sintetizar vida e morte e ao somar ganhos & perdas de um modo dialético. É uma forma intemporal, mas se funde no tempo. (SANT’ANNA, 1992, p.190).

Partindo do pressuposto de que poesia é tudo aquilo que resiste à destruição, é coerente afirmar que a Rua da Bahia era/é poesia. A rua ainda existe, mas não nos moldes da década de 1920. Arquitetonicamente falando, o local se transformou, mas, nas recordações de Drummond, ao falar com sobriedade e riqueza de detalhes acerca dos lugares nela existentes, é fácil perceber que, em suas memórias, a rua está intacta.

Mais uma vez, lá está a citação da rua, em um poema de Drummond, dentro da trilogia Boitempo.

LIVRARIA ALVES

Primeira livraria, rua da Bahia.
A carne de Jesus, por Almqüio Diniz
(não leiam! obra excomungada pela Igreja)
rutila no aquário da vitrina.
Terror visual na tarde de domingo.
Volto para o colégio. O título sacrílego
relampeja na consciência.
Livraria, lugar de danação,
lugar de descoberta.
Um dia, quando? Vou entrar naquela casa,
vou comparar
um livro mais terrível que o de Almqüio
e nele me perder — e me encontrar.
(ANDRADE, 1992, p. 653)

Faz-se apropriado aqui, a título de esclarecimento, tomar nota de algumas questões. Almqüio Diniz foi professor, jurista e escritor brasileiro. É de autoria dele a polêmica obra *A carne de Jesus* (1910), que sugere uma relação amorosa entre Jesus e Maria Madalena. Os exemplares do livro foram recolhidos a pedido da Igreja Católica e Almqüio Diniz foi excomungado.

No poema "Livraria Alves", Drummond se recorda de um passeio que fazia pela Rua da Bahia, quando se deparou com o livro estampado na vitrine. Adolescente, ávido pelo novo e proibido, o jovem jurou um dia comparar aquele título ou outro ainda mais "terrível". A passagem narrada, pelo velho poeta, vai de encontro que se propõe esta pesquisa, na medida em que evidencia a Rua da Bahia como espaço fecundo para aquisição do conhecimento. Assim como a livraria, a rua era um lugar de descobertas, de fomento à informação, fosse através de um lugar de cultura ou até por meio de um bar, onde, quem diria, ensinamentos também eram propagados.

Cabe ressaltar que o espaço na poesia drummondiana age como uma mola propulsora da memória. Como ocorre não apenas em "Livraria Alves", os textos do itabirano deixam marcas autobiográficas, como ele mesmo confirmou em várias oportunidades.

"Minha poesia é autobiográfica (...) 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 (...)". (DRUMMOND apud SANT'ANNA, 1991).

Diversos elementos podem ativar a memória do indivíduo, como um lugar, objetos, fotografias. Isso é perceptível no poema "Livraria Alves". Por meio do estabelecimento comercial, o escritor revive histórias, vai ao passado e, assim, acessa a memória.

Drummond demonstra ter clara recordação do local. Foi ali que, verdadeiramente, se deu sua iniciação modernista. Em depoimento publicado no suplemento literário de *O Estado de São Paulo*, dedicado aos 40 anos do Modernismo (17/02/62), o itabirano diz:

Pessoalmente, ao ler um poema de Manoel Bandeira no número de Natal de 1918 no 'Malho', senti um choque por dentro. Mais tarde, um de nós, não sei se Emílio Moura ou Milton Campos, então estudante de Direito, muito voltado para coisas literárias, e orientador involuntário e desprezencioso(sic) de nossa geração, um de nós descobriu num canto obscuro da Livraria Alves vários exemplares do 'Carnaval' de Bandeira, vendidos, creio que a 2 mil -réis. (DIAS, 1971, p. 114)

Era na Livraria Alves que Drummond e os jovens do grupo da Rua da Bahia buscavam sempre se inteirar sobre os assuntos literários. Desta forma, a perda do referencial arquitetônico representava também a perda de parte da memória histórica.

Outro ponto de destaque na capital mineira localizado na Rua da Bahia era a Confeitaria Suíça, que ganhou homenagem de Drummond. Lá eram servidos doces e confeitados de alta qualidade, um local bastante visitado pela tradicional família mineira.

CONFETARIA SUÍÇA

A baleira da Rua da Bahia
é bela como as balas são divinas.
Ou divina é a baleira, e suas balas
imitam o caramelo de seus olhos?
Compro balas na Rua da Bahia
para ver a baleira, simplesmente.
Não me olha nem liga, apenas tira
de cada vidro a cor e o mel das balas.
No pacote de balas vem um pouco
da beleza da pele da baleira,
sua pele de linho e porcelana,
sua calma beleza funcional.
É suíça a baleira e inatingível.
É coberta de neve, é neve pura,
derrete meu desejo adolescente...
Resta o gosto nevado de hortelã.
(ANDRADE, 2002, p. 1160)

O escritor constrói o poema comparando a moça que trabalhava na confeitaria com as próprias guloseimas servidas no espaço. "Como as balas são divinas ou divina é a baleira, e suas balas imitam o caramelo de seus olhos?". É um texto leve, aparentemente suave. Deparamo-nos com uma poesia contemplativa, um Drummond lírico, encantado. Se anteriormente vimos a Rua da Bahia relacionada a uma poesia carregada de lamentação em "O Fim das Coisas", o mesmo não se aplica aqui.

Nestes versos é proeminente a exploração das imagens pelo autor. Numa analogia entre as balas e a baleira, o escritor descreve a moça: "sua pele de linho e porcelana, sua calma beleza funcional". Também merece destaque as palavras ou expressões "olhos", "para ver", "me olha", todas interligadas à visão, sentido ao qual Drummond recorre com frequência, segundo Affonso Romano de Sant'Anna, especialmente nas produções poéticas que vão desde *Claro Enigma* até *Boitempo*. "Entre os sentidos, a visão parece ser o mais empregado nessa poesia, e funciona como sinônimo de consciência" (1972, p. 206). Os sentidos: visão, olfato, audição e paladar são fatores que ressuscitam memórias.

Um primeiro olhar pode compreender o poema "Confeitaria Suíça" como suave, chegando a um tom pueril, mas uma segunda olhadela é capaz de entrever um "algo a mais". O autor nutre um desejo pela baleira, como ele mesmo observa. Adolescente com hormônios à flor da pele, ele vê elementos sensuais na mulher, deixando no ar um certo erotismo e a impressão de que as balas não eram o único sabor o qual ele queria provar.

O poema é finalizado com o verso "resta o gosto nevado de hortelã". Além de o poeta acentuar, mais uma vez, os sentidos, neste caso o paladar, chama atenção o fato de o verbo "resta" estar no tempo presente, fazendo-nos concluir que a lembrança foi presentificada, como se o momento proferido tivesse sido revivido. Esta também é uma característica do gênero lírico - o qual será tratado mais adiante - que tem preferência pelo presente como tempo gramatical. Aos olhos de Emil Staiger, estudioso do assunto gênero, o passado não é colocado como objeto de narração, num simples movimento de memória, mas se apresenta como algo maior, desencadeador da experiência lírica, capaz de proporcionar um re-sentir, um re-viver. É isso que aferimos da leitura de "Confeitaria Suíça".

Voltemos, agora, ao dilema tradição *versus* modernidade. Como já mostrado anteriormente, as grandes mudanças pelas quais vinha passando a cidade de Belo Horizonte, inclusive a Rua da Bahia, não agradavam a Carlos Drummond de Andrade. Por mais que o autor estivesse ligado ao movimento modernista mineiro, ele lamentava a transformação da

capital em cidade cosmopolita. Tanto que, em 25 de maio de 1931, o itabirano publicou uma crônica denominada "Da Velha cidade", sobre o pseudônimo de Antônio Crispim. O texto tem uma conotação melancólica, quando o escritor relembra a pacata Belo Horizonte de anos anteriores. Como não poderia deixar de ser, devido à sua relevância, há referência à Rua da Bahia na crônica. Este material e demais crônicas publicadas entre os anos de 1930 e 1934 no Minas Gerais, então órgão oficial do governo do estado, foram agrupados, em 1984, na Revista do Arquivo Público Mineiro.

Em frente ao cinema Pathê, eu espiava os cartazes de fitas para sempre silenciosas. Lá dentro, as últimas criaturas não sincronizadas de Belo Horizonte procuravam esquecer as conquistas da técnica e a voz horrorosa de Annita Page. Os artistas antigos, a fábrica antiga, antigos eu e o cinema, e um velho aparelho telefônico pendia — sem voz, como o filme, da velha, velha parede. Em uma velha cidade ... Senti-me outra vez no Belo Horizonte de 1915, 1920, idades mitológicas, de que não há memória entre os homens e as mulheres de hoje (...). Às sextas-feiras havia sessão Fox no Odeon e as três meninas da rua Goiás compareciam de branco, de vermelho, de amarelo e de namorado (hoje elas aparecem, mas sem cor e docemente, como os espectros). O mundo era pequeno e limitava-se ao norte pelo Café Estrela, na rua da Bahia, a leste pela Casa Oscar Marques, na Avenida Afonso Pena. Podia-se correr o Parque Municipal sobre essa coisa ingênua e primitiva, uma bicicleta. Passeava-se pela cidade como se ia para o cemitério, depois de morto: de carro puxado a burros. Belmiro Braga era um bom poeta. (...) a praça da Liberdade era um assombro (o jardim plantado para o Rei Alberto ver!) e todas as mulheres vestiam no atelier de madame Penélope, trinta vezes fechado e trinta vezes reaberto. As mocinhas do Bairro dos Funcionários amavam apenas um rapaz por ano, mas amavam tragicamente, e uma revista, "A Vida de Minas", publicava clichês de bebês nuelos, chupando o dedo sobre a colcha de ramagens do fotógrafo Belém, bebês que hoje são os frequentadores do footing na Avenida Paraúna e as jogadoras de golfinho. (...)E os sorvetes daquele tempo? E as longas líricas voltas do bonde Ceará, o bonde que não tinha ponto final, que era o bonde ideal, projetado no infinito e com lotação bastante para conter todos os amores, sofrimentos e recalques da cidade? Nisto passaram por mim as três meninas desbotadas — último reflexo, último fragmento de um mundo que viveu! — e eu tirei-lhes o chapéu, respeitosa e comovidamente, como diante do Arquivo Público Mineiro. (CRISPIM, 1984, pp. 84-85).

A crítica em relação às mudanças sofridas na cidade é perceptível, como neste trecho "Às sextas-feiras havia sessão Fox no Odeon e as três meninas da rua Goiás compareciam de branco, de vermelho, de amarelo e de namorado (hoje elas aparecem, mas sem cor e docemente, como os espectros)". Porém, um olhar mais atento consegue enxergar uma outra crítica. Ao mesmo tempo em que Belo Horizonte queria mostrar-se moderna, paradoxalmente mantinha traços e costumes de cidade do interior. "Passeava-se pela cidade como se ia para o cemitério, depois de morto: de carro puxado a burros". Na crônica, o Cinema Pathê é o

responsável por trazer à tona as memórias de Drummond. E, ao relembrar o passado, mais uma vez está a Rua da Bahia. Apesar de estar escrita em prosa, a crônica é carregada de lirismo, com palavras empregadas no sentido conotativo, prática típica da poesia. "O bonde que não tinha ponto final, que era o bonde ideal, projetado no infinito e com lotação bastante para conter todos os amores, sofrimentos e recalques da cidade?". Ora, não é possível um bonde ser planejado no infinito e muito menos carregar amores e sofrimentos. O que o bonde na verdade carregou foi pessoas e eram as pessoas que levavam suas alegrias e dores. O bonde também era um baú de memórias. Por falar em memórias, elas são evocadas, por meio da aplicação de verbos no tempo passado, como "amavam", "eram", "viveu".

Como ocorreu em "O Fim das Coisas", Drummond e a Rua da Bahia são testemunhas de um acontecimento histórico: o fim do Cinema Pathê. A destruição começou no ano de 1983 e a crônica é do ano seguinte, escrita sob o pseudônimo de Antônio Crispim, adotado pelo poeta no início da carreira como jornalista.

Embora Drummond tivesse participação imprescindível no movimento modernista mineiro e evidenciado ser a favor do novo, mantinha uma consciência crítica acerca da modernidade.

A dificuldade em aceitar as alterações urbanas também tem relação com a origem do escritor, que saiu de uma cidade pequena, cheia de costumes, valores e princípios, e, de repente, se viu fazendo parte de um município em expansão, onde a modernidade batia à porta. Luciana Andrade discorre sobre essa ambivalência em Drummond e em outros escritores mineiros:

Cyro dos Anjos, Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade tinham origens interioranas e pouca ou nenhuma experiência de vida urbana. Ao chegarem em Belo Horizonte, ainda traziam lembranças e os valores associados ao modo de vida interiorano. (...) Esse tipo de ambivalência relacionada à convivência com valores de um mundo tradicional e outro moderno a literatura identificou nas representações modernas e modernistas da cidade. (ANDRADE, 2004, p. 44).

Podemos dizer que Drummond na crônica *Da Velha Cidade* vai do particular ao universal. Por meio de um espaço, ele retrata sua vida, suas angústias, mas também um momento histórico, as aflições de toda uma época diante do novo.

Se as alterações sofridas na Rua da Bahia chamaram atenção de Drummond, também não passaram despercebidas pelo colega modernista Pedro Nava.

2.4 - Pedro Nava: o pobre homem do caminho novo: o caminho da Rua da Bahia

Pedro da Silva Nava tem uma história de idas e vindas com a capital mineira. Em 1913, poucos dias após a morte da avó, mudou-se de Juiz de Fora para Belo Horizonte. Por lá ficou por três anos, indo em 1916 para o Rio de Janeiro, onde já havia morado. Em 1921, retorna para Belo Horizonte e ingressa na faculdade de Medicina. Nos anos seguintes, dividiu-se entre a capital e outros municípios e, em 1931, deixou a cidade, em definitivo. Abandonou-a fisicamente, porque, como se pode perceber em suas memórias, Nava nunca se esqueceu de Belo Horizonte. A capital, compreendendo a Rua da Bahia, é elemento recorrente nos volumes que compõem suas *Memórias* (*Baú de Ossos*, *Balão Cativo*, *Chão de Ferro*, *Galo-das-Trevas*, *Círio Perfeito*, *Beira-Mar* e a inacabada *Cera das Almas*), especialmente na obra *Chão de Ferro*, a alusão à via é constante.

Pedro Nava já tinha quase 65 anos quando decidiu mudar da categoria de prosador e poeta bissexto, assim denominado por Manuel Bandeira, para escritor assíduo. Em 1968, o mineiro de Juiz de Fora começou a escrita das *Memórias*, obra voltada fundamentalmente para a reconstrução do tempo de outrora.

Embora nos anos de 1920 tenha participado do movimento modernista em Minas como autor de alguns poemas e também fundando *A Revista*, meio pelo qual eram publicados os ideais do grupo, Nava decidiu dedicar-se à Medicina a partir de 1930, retirando-se do meio literário. O tempo em que esteve ausente do universo das letras foi recuperado quando o autor, quase na década de 1970, introduz-se nos meandros memorialísticos, demonstrando possuir extrema habilidade para tal.

Quatro anos após ter dado início às suas *Memórias*, Nava publica *Baú de Ossos*, que é aclamado pela crítica. Nos anos seguintes, em pouco mais de uma década, foram lançados os demais livros, que juntos cunharam o nome do escritor na literatura brasileira. *Baú de Ossos*, *Balão Cativo*, *Chão de Ferro*, *Beira-Mar*, *Galo-das-trevas*, *O Círio Perfeito* e a inacabada *Cera das Almas* tratam de assuntos que vão do particular ao coletivo. Ao mesmo tempo em que são observadas questões familiares, também há a presença de histórias de grupos. Tudo é contado, claro, pelo viés da memória.

Mas como seria possível, em tão pouco tempo, dar vida a material tão vasto e rico? Por meio de um arquivo que Nava montou no decorrer da vida. Fotografias, documentos, citações, manuscritos, tudo era separado. Aquilo que considerava ser útil, integrava no que nomeou de "esqueleto", que posteriormente seria transformado em textos de suas obras. Lembrando que o juiz-forano era médico, parece ser coerente o nome "esqueleto" e, realmente era. "Em seu processo de rememoração, Nava procede como quem exuma os ossos dos cadáveres para examinar as marcas da vida que os mantinha. Daí o título *Baú de Ossos*. Abrindo o baú, o escritor fazia seus mortos reviverem". (AGUIAR, 1998, p. 17)

Rememorar é dar vida àqueles que ficaram perdidos no tempo, é sobrepor ao passado o presente, com acumulação de outros tempos passados. Neste processo de recordar, a Rua da Bahia exerce papel importante, tanto que nos manuscritos de Nava a presença da rua era constante.

Se, por um lado, a precisão implícita no traçado do espaço poderia configurar o olhar naturalista e orgânico do narrador, por outro, a escrita que nasce da motivação inicial do desenho é sequestrada pela marca expressionista e particular de quem se vale do esquecimento como forma de inventar e de distorcer modelos. Nesse sentido, o literário Bar do Ponto, na Rua da Bahia, meticulosamente registrado em croquis(...), desvincula-se de um registro frio e adquire força ficcional graças ao relato engendrado no presente da escrita. (ARQUIVOS LITERÁRIOS. p. 192)

O retrato da Belo Horizonte de tempos passados é estancado com o objetivo de deter o tempo e cristalizar a imagem. A cidade mineira é mencionada nos livros que compõem as *Memórias* de Pedro Nava, mais especificamente a Rua da Bahia, que está presente na série memorialística.

De todos os elementos espaciais usados para a interpretação da obra do juiz-forano, sem dúvidas a rua é o mais metafórico. A rua é espaço aberto, livre e muitas vezes é usada como sinônimo de mundo. "Ir para a rua" pode ser compreendido, de acordo com o contexto, como "ganhou o mundo". A rua é espaço de autonomia. Comparações e metáforas permitem ao escritor escrever suas lembranças, permitem-lhe dar a elas o significado e as dimensões que têm para ele. Voltando-se para suas madeleines, para os cheiros, perfumes que encheram sua vida de sentidos, para as cores e os sabores, vistas e experimentados, prossegue o memorialista na reconstrução de si. Da vida dos parentes, Pedro Nava volta para si mesmo, evidenciando esse embricamento de vários que faz nascer um. A escrita literária o permite fazer isso; seja ao construir um texto assim concebido, seja retornando a ela para ter os

elementos de que precisa. Suas leituras, suas releituras. Intertextualidade. Seus escritores – parte de sua vida – constituem, desse modo, suas Memórias. Eles ajudam o autor não apenas a tecer os fatos do passado, como também o ajudam a pensar a moeda de duas faces do lembrar-esquecer.

Começemos, pois, a análise por "Baú de Ossos", em que Nava nos conta que a Rua da Bahia também fazia parte da vida de seus antepassados. Interessante ressaltar que, logo nas primeiras páginas, é visível a importância de Nava para Drummond e vice-versa. Cabe ao itabirano fazer a apresentação da obra do amigo, e ele observa: "Pedro Nava surpreende, assusta, diverte, comove, embala, inebria, fascina o leitor com suas memórias da infância, a que deu o título de Baú de Ossos". A narrativa recupera a história dos antepassados do escritor. Para isso, Nava revive lugares, passando por onde outrora passaram seus familiares. Ele faz um verdadeiro passeio pelo Brasil, começando pela região nordeste e terminando em Minas Gerais.

Ao retratar histórias de parentes no estado mineiro, a Rua da Bahia não fica de fora. Em um trecho de *Baú de Ossos*, Nava indica que ele não foi o primeiro da família a frequentar a via mais famosa de Belo Horizonte.

Meu avô Jaguaribe, major no início, major faleceu e era conhecido em Juiz de Fora, Belo Horizonte, em toda Minas, por esse título. Bom dia, seu major! Como vai, seu major? Major! Major! Cumprimentavam-no na rua Halfeld, na rua da Bahia, no Bar do Ponto - muitos que nem sabiam seu nome de Jaguaribe. (NAVA, 1972, p. 167)

Se familiares de Nava já frequentavam a rua da Bahia, ao visitar lugares deste espaço ou até mesmo escrever sobre ele em outros tempos, o autor mineiro acaba por regressar aos seus antepassados. Porém, este regresso não ocorre com o intuito de autorreparação, como nos conta José Maria Cançado.

A memória familiar na obra de Pedro Nava não é um gesto de auto-reparação que o autor dá a si mesmo: é a decisão, sob o signo de uma "tomada cilicial do que João Ribeiro batizou de "a filosofia do exílio", de tudo recompor, mesmo que para tal tudo deva ser descomposto; de decalar o solo histórico-familiar, de *quarupizar* esse solo e seus mortos nele enterrados, que ele ceda; a decisão de afastar o que parece familiar e familiarizar-se com o que parece afastado, e deixar, como um gênio familiar da suspeição, que blocos inteiros de afetos, vivências e consolidados familiares se vejam comprometidos, mesmo sob o risco de... "Seria insensato não aproveitar tal ocasião de darmos a nós mesmos o que pudermos de verdade.(CANÇADO, 2003 p. 128)

Enquanto os dois primeiros capítulos de *Baú de Ossos* contam histórias não vivenciadas por Pedro Nava, mas sim por seus antepassados, nos capítulos seguintes o tempo narrado já se mistura com a autobiografia do autor, que passa a retratar experiências protagonizadas por ele mesmo. É o caso do recorte que será mostrado abaixo, retirado do quarto capítulo de *Baú de Ossos*. Sobre ele faremos inferências posteriores.

Penso, por exemplo, em livro. A mente vagabunda me leva à capa, à encadernação. Encadernar, a papelão. Este, a papel velho, a velho apanhador de papel, a mendigo, ente miserável. E lá vou... De encadernar eu poderia ter ido a couro, em vez de papelão. Mas o couro foi escamoteado por causa daquele divã de couro de certa casa da rua da Bahia — o que mais valia recalcar e deslembrar... Somos conduzidos pela preferência do espírito que é fuga, distração, descanso lúdico... Ave solta...(NAVA, 1972, 259)

De novo está presente a tal "Rua da Bahia". E, desta vez, as recordações são do próprio Pedro Nava, que fala de um objeto comum (divã de couro) ao seu cotidiano, enquanto morador de Belo Horizonte. Pouco antes do trecho acima destacado, Nava dizia que as lembranças surgem a partir de imagens, umas puxam as outras, que puxam outras, que remontam a um tempo e um espaço. Isso acontece naturalmente. Algo que parecia esquecido, mas que na verdade estava apenas guardado e, aleatoriamente, vem à tona. A esta memória damos o nome de memória involuntária. O conceito de memória involuntária, o qual é mencionado por Nava mais de uma vez em suas obras, vem do escritor francês Marcel Proust.

O mineiro era assumidamente influenciado por Proust, que tinha uma habilidade ímpar em transpor para a literatura as memórias voluntária e involuntária. Esta temática será abordada com mais clareza em outros capítulos deste trabalho. Por hora, basta esclarecer que a memória voluntária está relacionada ao tempo cronológico dos acontecimentos, à história. Já à involuntária "ligam-se a simultaneidade das lembranças que podem justapor-se umas às outras, a recriação do fato e a ficção", (AGUIAR, 1998, pág. 21).

Dando prosseguimento às obras de Nava que abordam a rua da Bahia, vamos ao livro *Balão Cativo*, o segundo da série de sete volumes que compõem uma das mais importantes obras memorialísticas do Brasil. A obra trata do período infantil da vida de Nava, é o “depoimento do adulto que recebe o passado de volta através de cartas, cadernos, retratos e livros de sua infância que vão alimentar sua memória, fortalecer sua imaginação e construir sua biblioteca”. (GARCIA, 2009, p. 1). Parte do livro aborda o deslumbramento do garoto Nava, vindo do interior, ao chegar a Belo Horizonte. O menino fica impressionado com as

ruas da capital, cheias de "focos elétricos", bem iluminadas. Uma rua chama atenção, a Rua da Bahia. Este espaço marcaria a vida de Nava nesta época e também mais tarde, quando ele retorna à cidade para cursar Medicina. Em *Balão Cativo*, o escritor deixa clara a sua preferência pela rua e a amizade com Drummond. "Mais importante que ela {Avenida Afonso Pena} era certo logradouro que a cortava e se chamava Rua da Bahia. Também tinha princípio e fim. Perdeu os dois quando foi descoberta pelo poeta Carlos Drummond de Andrade".

(...)jamais sacudirá o velho crepúsculo, daquela tristeza da tarde morrendo varrida de ventos, da lembrança submarina dos ficus e dos moços que subiam e desciam a Rua da Bahia. Não a Rua da Bahia de hoje. A de ontem. A dos *anos vinte*. A de todos os tempos, a sem fim no espaço, a inconclusa nos amanhã. Nela andarão sempre as sombras de Carlos Drummond de Andrade, de seus sequazes, cúmplices, amigos, acólitos, satélites (NAVA, 2000, 121).

A memória edificada no espaço e o espaço como elemento que desnuda as memórias. A saudade que sentia, Nava deixa claro, é da rua da década de 1920, quando o grupo chamado do Estrela, do qual fazia parte Carlos Drummond de Andrade, reunia-se para se divertir e bater papo. Época de vivacidade intelectual e boêmia, que aproximou o autor de escritores e de certos livros, que, mais tarde, mostraram-se fundamentais na composição do modo de escrever de Nava. Na década de 1920 foi formado o homem, o médico e o artista marcado pela experiência com o modernismo.

Em *Balão Cativo*, o autor discorre sobre a impossibilidade de recuperação do passado em sua forma pura, define o processo de rememoração como atualização do passado e observa que o memorialista é aquele que consegue dar traços ficcionais ao que é recordado e que faz isso de forma a tornar lembrança e ficção inseparáveis. "Os fatos da realidade são como pedra, tijolo - argamassados, virados parede, casa, pelo saibro, pela cal, pelo reboco da verossimilhança - manipulados pela imaginação criadora(...) Só há dignidade na recriação". (NAVA, 2000, p. 288).

Para Nava, o passado ganha vida com a ajuda de dados do presente. Como exemplo temos a Rua da Bahia, que ele escreve: "não a Rua da Bahia de hoje. A de ontem. A dos *anos vinte*". Ora, é possível empreender que a rua é um elemento comum ao passado e ao presente. É o elo entre os dois tempos. Memorialista é quem pratica a arte em terreno híbrido, misto de cronista e historiador.

O memorialista não é um historiador, mas uma testemunha da história. seu testemunho se limita àquela parte dos acontecimentos em que foi espectador ou ator. As coisas vistas passam pela consulta de fontes e arquivos e por testemunhos indiretos. A primeira pessoa do discurso toma a direção e organiza as coisas segundo a perspectiva própria de um indivíduo particular. Já o historiador está determinado pela abstração do seu ponto de vista próprio. Ele reivindica uma objetividade da qual o memorialista está dispensado. Memórias propõem-se a ser crônica pessoal do acontecimento histórico. (GUSDORF, 1991, p.251)

Esta dificuldade, para determinar o que é verdade e o que é ficção, acaba por problematizar o enquadramento do memorialista nos gêneros canônicos. Sobre o assunto, Nava não deixou de tecer suas considerações e as fez em uma outra obra, *O Círio Perfeito*: "Minha tendência é para a biografia, que os historiadores condenam em mim, porque biografia não é história; para as memórias que os romancistas censuram porque dizem que memória não é propriamente literatura" (NAVA, 2004, p.412).

Paulo Mendes Campos, em *Belo Horizonte: de Curral Del Rei à Pampulha* descreve que a Rua da Bahia era a única capaz de conduzir para fora do espaço moral da cidade. Era um centro agregador, lugar desprovincianizado, foco da paisagem urbana e das memórias de Pedro Nava e também do poeta de Itabira.

O terceiro livro de memórias de Nava é *Chão de ferro* (2001). O Capítulo I é intitulado "Campo de São Cristóvão", tem como norte a rotina de Pedro Nava no internato Dom Pedro II. No segundo capítulo "Rua Major Ávila", a narrativa é conduzida por acontecimentos de quando o escritor morava com os parentes no Rio de Janeiro, na rua que nomeia o capítulo. O terceiro também tem título de uma via "Avenida Pedro Ivo". O quarto e último, que neste estudo receberá atenção especial, é o "Rua da Bahia", uma clara alusão à rua belo-horizontina. Este livro também contém um anexo, que requer considerações. É a crônica "Evocação Rua da Bahia", uma homenagem a Carlos Drummond de Andrade.

O capítulo quatro de *Chão de Ferro*, "Rua da Bahia", (o nome também se repete no segundo capítulo de *Beira-Mar*) não poderia ter título mais apropriado. Eis abaixo apenas um trecho em que a via é citada na obra.

Olha o Dr. Hugo vestido de cáqui engraxando as botinas de pelica mordorrê no Giácomo (...) Cruzava à saída com o fraque do Leandro Moura Costa, apressado, descendo Tupis, subindo Bahia. (...) O Chico Leite andava para lá para cá com um donaire que dava a seus passos ritmos de tango argentino (...) Orozimbo Nonato passando rápido para o foro ou para a faculdade, pincenê faiscando, fraque voando (...) E aquele? Que trem mais magro...Não era múmia egípcia não – mas o Caio Graco de Sales, descendo Bahia... (NAVA, 1985, p. 268-270).

No trecho acima, a prosa naveana ganha ritmo, um ritmo frenético, notável a partir de termos e expressões como "apressado", "ritmos de tango argentino", "passando rápido", "fraque voando". A aplicação dessas palavras certamente foi pensada e repensada. Cada vocábulo colocado em seu devido lugar para retratar a rapidez do moderno. Há aqui, claramente, uma figuração da modernidade.

Em Nava, a Rua da Bahia é uma espécie de personagem. Há espaços da via que são apropriados por grupos, deste modo vai se constituindo como um ponto de encontro, uma segunda casa. No cinquentenário de Carlos Drummond de Andrade, Nava escreveu a crônica "Evocação da Rua da Bahia" para o amigo. O texto foi publicado no ano de 1953, no jornal *Correio da Manhã*. É dividido em duas partes: na primeira, Nava discorre sobre as recordações da adolescência, nos anos de 1916 e 1917, época em que costumava passar as férias escolares em Belo Horizonte. Já na segunda, o escritor trata das relações entre o espaço da rua e a experiência modernista. As palavras da crônica vão delineando a Rua da Bahia, citando experiências adquiridas naquele lugar, especialmente pelo Grupo "do Estrela".

A destreza do autor ao falar sobre a via impressiona. A desenvoltura apresentada ao descrever a rua mais famosa da capital de Minas Gerais dos anos 1920 se deve, primeiro, pelo talento do escritor; segundo, porque ele possuía conhecimento de causa, uma vez que viveu e construiu uma história naquele espaço belo-horizontino. A rua é uma referência nas recordações da mocidade de Nava: "O grupo chamado "do *Estrela*", mas essencial e fundamentalmente o grupo da Rua da Bahia – da polidimensional, da inumerável, da ditirâmbica, da eterna Rua da Bahia" (NAVA, 2001, p. 366-367).

Em determinado ponto da crônica, o tom memorialístico chega ao seu ápice e fica nítida a importância da Rua da Bahia na construção da escrita do autor de Juiz de Fora:

Descer ou subir a Rua da Bahia, mesmo materialmente, mesmo no seu aspecto puramente mecânico, era arte delicada. Pelos paralelepípedos ou pelos tijolos queimados dos declives laterais (...), pelos passeios coalhados das sementes vermelhas que caíam da arborização e que estalavam sob as solas – pelo meio da rua, ou rente às casas – havia um jeito especial de caminhar, um modo particular de trocar os passos que era especialidade mineira, traço de cultura conservado pelas gerações adestradas nas "escadinhas" de Ouro Preto, nos "pés-de-moleque" do Sabará, nas "capistranas" da Diamantina... Devagar e preciso. Lento e seguro. Uma espécie de meneio para os lados, a troca dos pés sem pressa, um andar compassado para não perder o fôlego e poder conversar rua acima, a cabeça baixa (...) Um molejo solto do corpo, um quebrado brando na espinha e mais acentuado nas pernas – o joelho cedendo quando o calcanhar batia no chão. (...) Andar mineiro, paulatino e inabalável andar mineiro... Nosso andar (...) (NAVA, 2001, p. 367-368).

A Rua da Bahia ganha uma vibração mítica, definida como aquela via que não tem mais início nem final ao ser relacionada ao grupo de intelectuais do Café Estrela, guiado por Drummond, a quem Pedro Nava se uniria por laços definitivos de admiração e amizade. A Rua da Bahia era a tal RUA, um resumo de todas as ruas da capital mineira. Todos passavam pelo local: subiam ou desciam. E o subir e descer tinha todo um significado. “Um moço subia a Rua da Bahia. Um moço descia a Rua da Bahia. A Rua da Bahia ficou encantada com o moço que subia. A Rua da Bahia ficou indignada com o moço que descia” (NAVA, 1985, p. 54). Nesse trecho, é nítida a personificação da rua, ou seja, a concepção da rua como um personagem. É ela (a rua) que se encanta ou se indigna. É necessário destacar que os verbos descer e subir não são colocados aleatoriamente na escrita, uma vez que não têm apenas o sentido literal, não para o grupo de Drummond. Levando-se em conta a Belo Horizonte no contexto dos anos vinte, o *descer* era compreendido como ir à zona boêmia e manter relações sexuais, pois em determinado ponto havia uma espécie de espaço obscuro, uma depressão na pista. Já *subir* era estar no poder da Paraça da Liberdade. Essa análise permite, ainda, discutir sobre o contexto social, histórico e político da época, já que os vocábulos *descer* e *subir* podem remeter ao dito desenvolvimento da capital mineira em contrapartida à decadência do ser humano, perante as ideologias dominantes e a marginalização, que a modernidade infligia às classes dominadas.

O escritor relembra lugares, que compuseram a rua e também as memórias dele e do itabirano Drummond. O espaço é convertido em tempo. A crônica evidencia que o espaço tem uma espécie de poder, uma capacidade de formar pessoas. A ambientação foi quem produziu "aqueles rapazes" de Belo Horizonte. O texto nos remete a uma evocação do espaço em um tempo que já passou. Os vestígios apresentam aspectos de suas experiências, reúnem um espaço pessoal. Assim é formado o indivíduo narrador, sujeito de sua própria narrativa, e também o espaço social, construindo a coletividade da Belo Horizonte de 1920. Suas memórias despontam um mapa em aspectos geográficos da cidade e igualmente um mapa afetivo da mesma.

Em Beira-Mar, apesar de o título fazer alusão ao Rio de Janeiro, os acontecimentos narrados têm como cenário a Belo Horizonte dos anos 1920. É o livro da juventude do escritor e, por assim ser, a Rua da Bahia tem ampla participação, inclusive ganha um capítulo com seu nome, o segundo. O final de 1921 e o início de 1927 demarcam a formação médica de Nava na Faculdade de Medicina de Belo Horizonte e, ao mesmo tempo, sua integração

plena à roda de amigos que, entre o Bar do Ponto, a rua da Bahia, o Café Estrela e outros locais emblemáticos da Belo Horizonte antiga, constituiu o núcleo primordial do movimento modernista em Minas Gerais. Nomes como Carlos Drummond de Andrade, Juscelino Kubitschek, Abgar Renault, Milton Campos, Aníbal Machado e Gustavo Capanema, entre outros expoentes políticos e culturais do século XX brasileiro, transitam entre as páginas de *Beira-mar*. Do mesmo modo, os conhecimentos médicos aos quais Nava foi apresentado, nos anfiteatros de anatomia e nas preleções de seus estimados mestres na arte de Hipócrates, compõem uma parcela aliciante da poesia de sua rememoração autobiográfica.

O "Grupo do Estrela" aparece constantemente na narrativa. As passagens mais longas contêm os espaços que agregavam os rapazes, lugares instalados na Rua da Bahia. Ao falar sobre o café, onde os jovens se encontravam: "era frequentado duas vezes ao dia, de tarde, depois do Alves, de noite, depois do Odeon pelos moços da Rua da Bahia" (NAVA, 1985, p. 102).

O próximo livro das *Memórias é Galo das Trevas*, que diferentemente dos anteriores remete à sua própria escritura. Se as *Memórias* até então oscilavam entre o verdadeiro e o que é ficção, evolui, culminando, na parte final das *Memórias*, com a passagem do narrador da primeira para a terceira pessoa. Não temos, a partir deste livro, o mesmo narrador que vinha nos falando. Agora, temos um narrador tipo romanesco. As histórias são contadas a partir das experiências de Egon Barros da Cunha, que o próprio Nava confirmou se tratar de uma figuração dele. "O Egon, naturalmente, é minha pessoa. Eu passei a contar como se fosse terceira pessoa porque me transformei em simples narrador". (Entrevista de Nava a Maria Aparecida Santilli, em Pedro Nava, São Paulo, Abril Educação, 1983, p. 14-15).

Pedro Nava faz deste *Galo das trevas* mais um monumento definitivo de nossa prosa memorialista. Poucas páginas em língua portuguesa descrevem com tanta beleza e inteligência as noites em claro, não raras vezes desesperadoras, provocadas pela insônia, inimiga do descanso do corpo e dos sentidos. E Nava vai além: como nos volumes anteriores das *Memórias*, este é mais um passeio pela trajetória do autor e pela própria história do Brasil. Uma narrativa em que público e privado, campo e cidade, ignorância e ilustração, pobreza e opulência se misturam, produzindo um painel amplo e fecundo de nossa vida íntima e social.

Dividido em duas seções, "Negro" e "O branco e marrom", *Galo das trevas* foi escrito entre 1978 e 1980, quando o autor, já consagrado pelos quatro volumes anteriores, dava pleno prosseguimento ao seu projeto literário, um dos mais ambiciosos de nossas letras.

Acompanhamos nessas páginas o balanço autobiográfico, as observações, como já demonstradas, sobre o presente do país, a narrativa - elucidativa sobre um Brasil do passado - a partir de suas desventuras como médico nos grotões do mundo rural, ainda intocado pela modernidade, e clarões sobre a Revolução de 30, que deixaria marcas inapagáveis em sua geração. Por essas razões, o ciclo memorialístico de Pedro Nava vem sendo saudado, desde seu aparecimento, há quarenta anos, como um dos mais poderosos momentos da prosa e da sensibilidade brasileiras.

Galo das Trevas e *O Círio Perfeito* encontram um narrador mais maduro “Galo” é a vela do meio do candelabro usado pelos cristãos na Semana Santa, que recebe também o nome de círio perfeito. Segundo Aguiar (1998), o sexto volume receberia o nome de *Galo das trevas II*, e foi preterido por *O Círio Perfeito* devido a essa vela. A estrutura da disposição das memórias de Nava se altera nesse texto, sendo norteadas por um tom fúnebre.

Em *Galo-das-Trevas* também é narrada a memória de uma sociedade. No livro, Nava conta sobre a urbanização de Belo Horizonte, o asfaltamento das ruas...e mais uma vez a Rua da Bahia faz-se presente. O último capítulo é denominado "Belorizonte Belo". Em um dos trechos, a confirmação da rua como ponto de encontro, de congruência. "Eu sigo só com o Fábio porque o Aleixo foi para a fazenda dum amigo prometendo reaparecer são e salvo na rua da Bahia dentro duns oito dias". (NAVA, 2003).

No volume seguinte, o sexto, denominado *O Círio perfeito*, Nava quer passar uma ideia de fim. O “círio” remete a uma grande procissão, a algo ou alguém que sai de um lugar, parte de uma localidade, até chegar a outro. O “perfeito” é o que está completo, nesse caso a ideia de que tudo está consumado. Por isso, “círio perfeito” seria consumir-se até o fim. “Assim, círio perfeito é a vela do meio do Galo-das-Trevas que é levada para atrás do altar-mor – onde vai arder até acabar, consumir-se” (NAVA, 1983, p.17).

Mais uma vez, a Rua da Bahia vem à tona. “Mas depois que o Egon um dia, vencido e ferido, encharcara-o de lágrimas – ele ficou maior, muito maior que as extensões da Rua da Bahia”. Do trecho é possível retirar que, para Nava, a rua da Bahia possuía uma grandeza física, mas também representava uma grandeza afetiva. Essa relação psicológica e afetiva da rua para com o autor está presente em muitos outros trechos, como já foi mencionado neste estudo.

O último volume, *Cera das almas* (2006), foi interrompido pelo suicídio de Nava. Sua publicação fez parte das comemorações do centenário do nascimento do autor. O texto é

curto, de trinta e sete páginas, com personagens bem-humorados, contrastando com uma melancolia pessoal do autor. O único subtítulo da obra leva o nome de um morro (mais uma vez corroborando com a ideia do quão importante eram os espaços para Nava) e de um forte da cidade do Rio de Janeiro, respectivamente.

2.5- Ainda sobre a memória

A memória é tema de vários estudos, em diversas áreas como a psicologia, sociologia e até a medicina. Nesta pesquisa, obviamente, ficaremos com os conhecimentos construídos sobre o tema, a partir dos meandros da literatura. Para o objetivo aqui empregado, é pertinente a abordagem que faz o filósofo francês Henri Bergson, no livro *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* (2001).

Diferentemente do que fizeram outros estudiosos da memória, acreditando que o ser humano seria capaz de tudo conhecer, através do seu potencial intelectual, Bergson partiu do pressuposto de que o universo nunca poderia ser completamente compreendido pelo homem. O filósofo propôs uma visão do mundo por meio de imagens e a assimilação desse mundo através do corpo. O autor aproximou a memória à lembrança, fazendo duas tipificações: a lembrança espontânea e a lembrança aprendida.

A lembrança espontânea é imediatamente perfeita; o tempo não poderá acrescentar nada à sua imagem sem desnaturá-la; ela conservará para a memória seu lugar e sua data. Ao contrário, a lembrança aprendida sairá do tempo à medida que a lição for melhor sabida; tornar-se-á cada vez mais impessoal, cada vez mais estranha à nossa vida passada. (BERGSON, 2001, p. 90 e 91).

Na época de Bergson, prevalecia a filosofia kantiana, do alemão Immanuel Kant, que definia que o conhecimento era possível porque o homem possuía faculdades que o tornavam plausível. Kant investigava, então, a razão e os seus limites, diferentemente do que a filosofia tinha feito até então: investigar como deveria ser o mundo para que fosse possível conhecê-lo. Desse modo, Bergson propõe duas formas de conhecimento, o intelectual ou analítico e o intuitivo.

O conhecimento intelectual está atrelado às necessidades da vida do homem no ambiente social e natural. Busca a realidade palpável, como a linguagem e a técnica. Este conhecimento se apropria da exterioridade estática, logo, a dinâmica e o movimento escapam

do entendimento do intelecto. Já o conhecimento intuitivo é interior, de contemplação, mas é criador. Efetiva-se na duração, que compreende movimento. Não se prende à vida prática, é um conhecimento do espírito, que assimila a realidade como um movimento dinâmico e criativo. Está atento à agitação no interior das coisas. Bergson pretende intuir o real, ultrapassar o limite da inteligência. “A filosofia deveria ser um esforço para ultrapassar a condição humana” (BERGSON, 2001, p. 1425).

Bergson conceitua, assim, intuição: "chamamos aqui intuição a simpatia pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível" (BERGSON, 1984, p. 14). É por meio da intuição que se consegue entrar em determinado objeto, vivenciá-lo. E só assim é possível conhecer, de fato, tal objeto. Essa experiência intuitiva é a entrada na dinamicidade do *élan* essencial em seu movimento criador e que é a dinamicidade divina. Um conhecimento do espírito, que reflete o significado de uma realidade contingente que dura, não algo substancial, mas puro movimento criativo. Pela intuição, Bergson chega ao conceito de duração, que é o tempo como experiência interior de duração, isto é, uma experiência viva, contingente, que dura. Assim, o tempo como duração é o elemento fundante da teoria filosófica de Bergson.

Vamos, então, definir o que significa duração para Bergson. De acordo com ele, duração é o eu que é, fundamentalmente, consciência, liberdade e memória. “o eu vive o presente com a memória do passado e a antecipação do futuro” (REALE, ANTISERI, 2003, p. 711). Para ser duração, passado, presente e futuro necessitam um do outro. Partindo deste pressuposto, duração não pode ser um momento estático, duração requer movimento. “Não existem coisas feitas, mas somente coisas que se fazem, não existem estados que se mantêm, mas somente estados que mudam” (BERGSON, 2001, p. 1420).

Para o francês, consciência é o que permanece, que dura. Há duas formas de consciência: a exterior, que é percepção e a interior, que é duração. Na exterior, a consciência desdobra-se em sujeito e objeto, na verdade, o sujeito opõe-se ao objeto que lhe é exterior. Enquanto isso, na duração, os momentos não se opõem ao eu que os vive.

Chegamos, agora, a um ponto importante. Da mesma forma que duração pode ser entendida como consciência, também vale dizer que pode ser percebida como memória. Ora, se o pretérito se une ao presente, que permanece, é pertinente afirmar que o ato de devir é memória. “Sim, creio que nossa vida passada está aí, conservada até nos seus mínimos detalhes, e que nós não esquecemos nada, e tudo aquilo que temos percebido, pensado,

querido, desde o primeiro despertar de nossa consciência, persiste indefinidamente” (BERGSON, 2001, p. 886).

Bergson define dois tipos de memória: memória pura e memória hábito. Por memória pura compreendamos aquela verdadeira, que interpreta o que se passou, agora no presente. É capaz de reter e alinhar todos os estados, em ordem, na proporção em que estes são produzidos, cada um seguindo seu lugar e cronologia. Em resumo, na memória pura, o passado se mantém por si, para si e em si. A memória hábito reduz-se a mecanismos, que garantem respostas adequadas aos questionamentos possíveis.

Corroborando das ideias de Bergson, que afirmava existir a lembrança pura, aquela com capacidade de trazer à tona da consciência um momento ímpar e irreversível da vida, Ecléa Bosi em *Memória e Sociedade, lembranças de velhos*, completa. "Sonho e poesia são, tantas vezes, feitos dessa matéria que estaria latente nas zonas profundas do psiquismo, a que Bergson não hesitará em dar o nome de "inconsciente" (BERGSON, 2006, p. 49). Para a escritora, o francês quer demonstrar que é possível o passado se manter autônomo e completo no espírito e que essa forma de existir é um modo inconsciente.

O material produzido por Bergson a respeito da memória é vasto e igualmente rico. As teorias elaboradas são minuciosamente explicadas. O autor trabalha com diversos conceitos, mas, por não ser objeto direto desta pesquisa, foi feito um recorte, que não poderia deixar de tratar da concepção de lembrança de Bergson. "[...] é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e são dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida" (BERGSON, 2006, p. 179).

Outro ensinamento que nos passa o escritor formado em Letras é que a memória no seu caráter puro requer espírito livre, por isso atuaria na poesia, sonhos e devaneios. Mais à frente, tais conceitos defendidos por Bergson vão ser claramente percebidos ao se relacionar a Rua da Bahia à construção da memória de Pedro Nava e de Carlos Drummond de Andrade. Por ora, concluiremos os ensinamentos do filósofo francês, com o seguinte trecho também retirado da obra *Matéria e Memória, Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*:

[...] A memória [...], intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração e, assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela (BERGSON, 1999, p.77).

Esse fragmento de Bergson explicita a possibilidade levantada por este estudo de que o passado pode ser rememorado por meio de um elemento, no caso a Rua da Bahia. Válido

ressaltar que, para o autor, a memória, de maneira alguma, representa uma regressão ao passado, significa, sim, um reavivamento do pretérito no tempo presente.

E por falar em passado e presente, outros estudiosos também deram relevantes contribuições para o assunto, como Joaquim Alves de Aguiar. De acordo com ele, na escrita memorialística, o passado se restaura ganhando novas nuances, uma vez que o tempo, propriamente dito, não volta. “O passado se reconstrói de maneira alinear com idas e voltas repentinas, com superposição de planos temporais, com digressões e análises”. (AGUIAR, 1998, p. 25).

Deste modo, é possível compreender que o retorno é, acima de tudo, daquilo que ficou gravado na memória e que, por algum motivo, veio à tona. Este motivo pode bem ser o espaço, que é um dos elementos ativadores das lembranças. “O memorialista mergulha no tempo, mas é antes um mestre das superfícies e dos espaços, talvez porque o espaço materialize o tempo” (BUENO, 1994, p.13). A partir dessa afirmação de *Antônio Sérgio Bueno*, é pertinente destacar a relação existente entre o espaço “Rua da Bahia” e a edificação das memórias de Pedro da Silva Nava e de Carlos Drummond de Andrade. É possível afirmar que, ao recordar a via belo-horizontina, os autores estariam recordando fatos de outrora.

No que diz respeito à Memória da literatura desses dois escritores, Wander Melo Miranda salienta:

Na luta contra a paisagem incompleta, obcecado pela sua reconstituição integral, mesmo sabendo-a impossível, o memorialista se desdobra de arqueólogo em geógrafo, buscando demarcar com paciência e a minúcia deste, o lugar do passado (MIRANDA, 1991, p.176).

É por meio da memória que o escritor traz para o presente do texto a maneira de enxergar os acontecimentos de outrora. E é a partir da vontade de recobrar o que passou, motivado pela falta de algo, seja da infância ou de uma experiência, que surge a realidade da escrita, através da rememoração. O memorialista não reconstrói as representações do vivido apenas a partir do seu interior, mas também com os fatos externos a ele, englobando a coletividade.

Não é possível se falar sobre memória e não mencionar o escritor francês Marcel Proust, considerado por muitos um dos pais do romance moderno. Incentivado por Henri Bergson, uma vez que assistiu a cursos dados pelo filósofo francês, Proust, baseado na teoria do conhecimento intuitivo do colega, criou uma forma literária que reflete a realidade como

conteúdo da consciência, não levando em conta a continuidade linear das personagens e ações.

Proust escreveu uma série de romances, que foi publicada entre os anos de 1913 e 1927. A obra, em sete partes, foi nomeada de *Em Busca do Tempo Perdido* e dividida da seguinte forma: *No Caminho de Swann*", em 1913; *À Sombra das Raparigas em Flor*, em 1918; *O Caminho de Guermantes*, nos anos de 1920-1921; *Sodoma e Gomorra*, entre 1921-1922, *A Prisioneira*, em 1923; *A Fugitiva*, no ano de 1925 e *O Tempo Redescoberto*, em 1927. No enredo, um protagonista que recupera a memória do tempo passado, por meio de sensações.

Em *Em Busca do Tempo Perdido*, o narrador faz um mergulho no passado e é essa volta que possibilita a compreensão de fatos e personagens que, presentificados pela evocação, revitalizam o tempo. Para Proust, esta presentificação ocorre a partir da memória involuntária, que é capaz de apreender algo que a memória voluntária não o fez. O simples gesto de mergulhar a *madeleine* - uma iguaria francesa - no chá de tília pode ser o necessário para desencadear lembranças que juntas formam símbolos e estes, por sua vez, contribuem para o conhecimento do passado.

Para Marcel Proust de *Em Busca do Tempo Perdido*, a recordação involuntária é um dos meios mais poderosos de conhecimento. Através de procedimentos narrativos em que se destacam o monólogo interior e o fluxo de consciência, o discurso proustiano tende a refletir uma temporalidade difusa, sem fronteiras nem balizas, experiência de um tempo relativizado em função da consciência singular de quem o vive. (SANTOS, 2001, p.58).

Já por memória voluntária, entendem-se as vivências que poderiam ser, digamos, acessadas pelo intelecto. É restrita, uniforme, além do que as informações fornecidas por ela não contêm traços do passado.

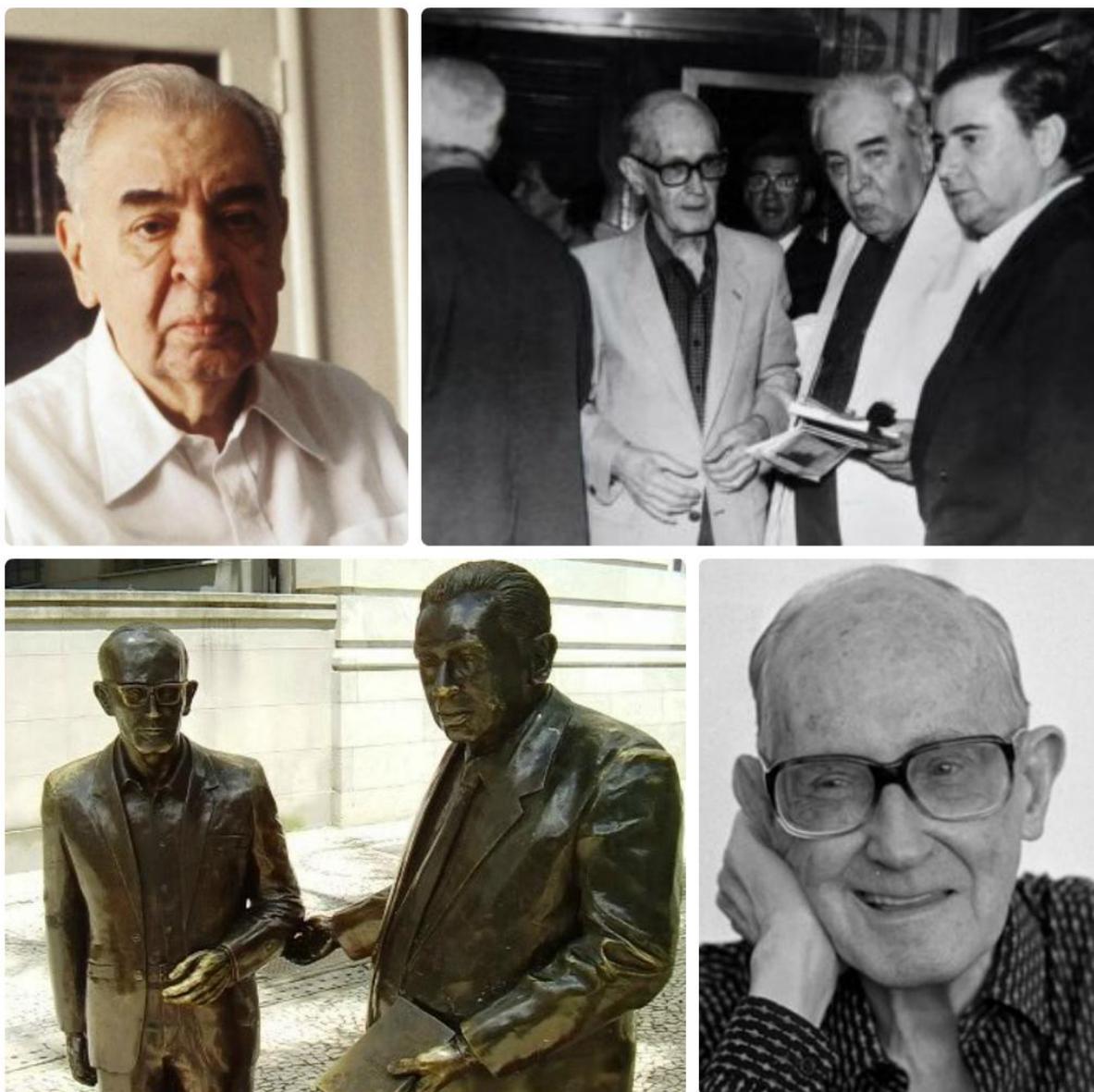


Figura 1: fotografia de Pedro Nava na apresentação de um de seus livros

Figura 2: Carlos Drummond de Andrade, de óculos, e Pedro Nava, de terno claro, no arquivo de Nava na Casa Rui Barbosa.

Figura 3: Literatura e amizade são representadas no Centro de Belo Horizonte por meio das esculturas em tamanho real dos escritores Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava. As esculturas foram produzidas pelo artista plástico Léo Santana e inauguradas em 2003.

Figura 4: Fotografia de Carlos Drummond de Andrade, retirada de <https://www.ufrgs.br/soft-livre-edu/math/2014/09/03/congresso-internacional-do-medo-carlos-drummond-de-andrade/>

CAPÍTULO III

ESCREVENDO PROSA LÍRICA E VERSO EM PROSA

3.1 - O fazer poético

Nos textos de Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava é possível perceber uma semelhança quando o assunto é a Rua da Bahia: existe uma saudade, uma lembrança de bons tempos vividos. Levando-se em conta tudo o que já foi dito nesta pesquisa sobre a escrita memorialística, é pertinente observar que esta carrega traços históricos e, por vezes, coletivos, mas também vem carregada de subjetividade, dependendo de como o indivíduo percebe o mundo ao seu redor. Por isso, nos textos de Drummond e Nava notaremos similaridades e também distinções.

Pedro Nava, um tanto quanto melancólico, escreve em prosa, é mais analítico e predisposto ao épico. Carlos Drummond de Andrade, por construir uma relação mais arraigada ao gênero lírico, tem um olhar mais observador e, por assim ser, elege, por vezes, o verso. Entretanto, como vai ser mostrado aqui, pode haver lirismo na prosa e características épicas na poesia.

A questão dos gêneros literários não está esgotada. Existem controvérsias dependendo do referencial historiográfico e filosófico assumido pelo estudioso. Interpretações das mais variadas sobre o assunto já foram propostas. Desde a concepção do filósofo italiano Benedetto Croce, que nega a existência dos gêneros literários, até a dos clássicos, que os consideram estratificados e hierarquizados, conforme um conceito mais ou menos imutável de regra e também de ordem.

Todas as discussões em relação ao tema foram tratadas no ano de 1939, no III Congresso Internacional de História Literária, em Lyon na França. Embora não chamado de "gêneros literários" na época, ainda na antiguidade, o assunto fez parte do pensamento de Platão, em *República*, quando ele supõe a divisão da literatura em três partes. A primeira abrange a comédia e a tragédia, ou seja, o teatro. A segunda é composta pelo ditirambo, em outras palavras, a poesia lírica. A terceira é a poesia épica. Aristóteles também se ocupou da problemática na *Poética*. Embora tenha abordado a epopéia, o ditirambo, a aulética e a citarística como expressões poéticas, ele se dedica mais nas análises da comédia e tragédia.

As alterações nos conceitos de gêneros literários aconteciam, na mesma proporção em que mudavam o pensamento dominante da época. Com o movimento renascentista, por exemplo, ganharam força as concepções de Aristóteles e também de Horácio quanto aos gêneros. Já no Romantismo, na Inglaterra e também na Alemanha, houve uma grande transformação na metade do século XVIII. A versão dos gêneros clássicos migra para gêneros

impuros e mistos, o que quer dizer que os gêneros podem mesclar-se dando origem a outros, como a tragicomédia. Foi neste período em que teve origem o drama, uma junção da tragédia e comédia e também o romance.

Em *Teoria da Literatura*, Vitor Manuel Aguiar e Silva destaca que para os formalistas russos, seguindo uma visão anti-idealista, os gêneros possuíam importância considerável no estudo, na percepção e produção de uma obra literária. Como já foi dito, a literatura ganhou novos traços com o passar do tempo, condição que era bem entendida pelos formalistas, que atribuíam à literatura um caráter dinâmico, além de uma função histórica. Os formalistas refutam uma classificação rígida e estática, entendem os gêneros como entidades evolutivas, "cujas transformações adquirem sentido no quadro geral do sistema literário e na correlação deste sistema com as mudanças operadas no sistema social" (SILVA, 2007, p. 371)

Massaud Moisés considera a existência de dois grandes gêneros: poesia e prosa. Para o autor, os gêneros estariam ligados ao modo como o mundo é visto. Voltado para fora seria a prosa, enquanto que o olhar introspectivo, voltado para dentro, seria a poesia. O estudioso considera que dentro desses dois gêneros existem subdivisões, as quais deu o nome de espécies. A poesia é dividida em lírica e épica, estas ramificam-se em formas. Por exemplo, o soneto seria uma forma da poesia lírica, que compõe o gênero poesia. Já o poema, o poemeto ou a epopeia são formas de poesia épica, também pertencentes ao gênero literário poesia.

Ainda utilizando dos pensamentos de Massaud Moisés, a prosa diferentemente da poesia, não tem espécies. Os contos, novelas etc são nada mais que características do conteúdo. Isso significa dizer que um romance por exemplo, será satírico se a sátira persistir em seu conteúdo. As formas da prosa seriam três: conto, novela e romance. O romance passou a se valer de todas as formas e recursos de expressão literária, passando a assimilar diferentes conquistas de sensibilidade. Nesta composição do romance, aceitava-se o galanteio da poesia com a prosa.

Os limites entre poesia e prosa são cada vez mais imprecisos, porque é possível encontrar na prosa contemporânea características que, por anos, foram atribuídas exclusivamente à poesia. Mas eis que alguns conceitos e diferenciações são necessários de ser explicitados.

A palavra poesia vem do grego *poíesis*, que é ação de fazer, de criar algo. Na construção de um texto poético, colaboram significativamente o uso conotativo das palavras e seus valores sonoros. Logo, no fazer poético, as palavras podem admitir uma gama de

interpretações, explorando o que elas têm de melodioso. Em suas origens, a poesia era cantada ou declamada com acompanhamento musical. Em geral tem simetria, cadência, normalmente é feita em versos e tende a sensibilizar o leitor por meio de sugestões sensoriais.

A prosa, por sua vez, é uma forma de composição que privilegia o valor denotativo das palavras. A palavra prosa vem da expressão latina *oratione prosa*, que significa discurso livre, em linha reta. Enquanto a poesia apresenta ritmos marcados pela musicalidade, a prosa tem uma entoação proveniente da organização lógica do discurso. Os textos em prosa são construídos na forma de parágrafos.

Apesar das descrições anteriores sobre a poesia, cabe salientar contém uma forma fixa, imutável. É totalmente possível um poema em prosa exprimir poesia, assim como um romance ou um conto conter poesia. Vale reforçar que a poesia é a expressão do "eu" por meio da palavra, quer dizer "a expressão duma situação em que o eu se se torna espectador e ator ao mesmo tempo, ou, por outra, sujeito e objeto simultaneamente". (MOISÉS, 1969, p. 32)

Quando um texto narrativo utiliza a poesia como recurso de expressão poética, está se valendo da prosa poética. Apresenta elementos típicos da poesia, como ritmo e musicalidade, mas também contém certa diluição das "concretudes da prosa narrativa (personagem, enredo etc)" (MOISÉS, 1977, p.44).

Concluindo que existem a prosa poética e o romance lírico, tracemos, pois, a presença desses elementos nas escritas de Pedro Nava e de Carlos Drummond de Andrade. Em Nava, grande memorialista brasileiro, encontramos um narrador mais arcaico e arqueológico, mas impregnado de lirismo. O narrador usa a linguagem poética, buscando o seu mundo, situando a memória dentro do próprio texto memorialístico.

A memória dos que envelhecem (e que transmite aos filhos, aos sobrinhos, aos netos, a lembrança dos pequenos fatos que tecem a vida de cada indivíduo e do grupo com ele estabelece contatos, correlações, aproximações, antagonismos, afeições, repulsas e ódios) é o elemento básico na construção da tradição familiar. Esse folclore jorra e vai vivendo do contato do moço com o velho – porque só este sabe que existiu em determinada ocasião o indivíduo cujo conhecimento pessoal não valia nada, mas cuja evocação é uma esmagadora oportunidade poética (NAVA, 1974, p.17).

A escrita poetizada é uma constante nas obras de Pedro Nava, nas quais também encontramos referências sobre música, pintura, fotografia e ao cinema. O autor escolhe com

cuidado as palavras para expressar aquilo que deseja, de forma a potencializar o que pretende expressar. Como disse o poeta francês Stéphane Mallarmé, ao responder ao pintor Degas, que reclamava por ter ideias maravilhosas mas, quando iam para o papel, não diziam nada. "Meu caro Edgar, poemas não se fazem com idéias; mas com palavras" (PIGNATARI, 204, p. 10).

Neste trabalho de selecionar clinicamente as palavras, ajudaram o escritor as lições aprendidas no Ginásio Anglo-Mineiro, onde o diretor Joseph T. W. Sadler ensinou ao menino Nava a ter uma visão plástica das palavras, conforme o memorialista recordou em *Chão de Ferro*. "Ele dizia cada uma (as palavras) como se fosse anatomista mostrando seus segredos mais íntimos(...) Escalpelava-as. Virava-as do avesso". (NAVA, 2001, p. 7).

Essa consciência da materialidade do signo, Pedro Nava comprova tanto na prosa das memórias, quanto em seus poemas. O anatomista com o seu desdobramento metafórico consegue analisar o corpo físico da palavra. E com essas análises, ele mostra cada vez mais uma afinidade com o fazer poético.

Em *Chão de Ferro*, o narrador comenta um antológico verso do famoso poeta Alphonsus de Guimaraens, demonstrando conhecimento de causa e tamanha sensibilidade. "Poesia - gládio e lança- dardo de acerada ponta, de acerado corte sempre virados e prontos para ferir todos que têm(...) Eu sentia o incêndio no peito e a lágrima subindo à força da palavra, da sílaba, da letra" (NAVA, 2001, p. 126).

Na prosa do mineiro encontramos musicalidade, ritmo, aplicação de figuras de linguagem. Em *Círio Perfeito* o autor abusa do saber poético. "(...)olha como o princípio da palavra parece um sopro de vento nas flores de um espinheiro e como o fim afina fio pingo *daiagua* batendo numa concha cheia dela (NAVA, 2004, p. 562). Com maestria, o poeta/prosador aplica a aliteração, dando mais ritmo ao texto, por meio de repetições das consoantes "p" e "f". Também se aplica a assonância, uma vez que há recorrência da vogal "i", isso sem falar na musicalidade que permite a expressão "fim afina fio".

Em uma leitura mais atenciosa das obras de Nava, os recursos poéticos podem ser facilmente percebidos. Em *Beira-mar* uma deliciosa rima é formada quando o escritor relembra as andanças do grupo do Estrela pelas ruas da capital de Minas. "Ruávamos quase o dia inteiro. Nossa vida era um ir e vir constante nas ruas de Belo Horizonte" (NAVA, 1985, p. 255). O "ir" rima com o "vir", o "constante" com "Horizonte". Neste trecho, a musicalidade deu movimento, corroborando com a ideia de "ruar".

Nava tinha um zelo exacerbado pela sua escrita, como o próprio Drummond afirmou ao apresentar o livro *Baú de Ossos*. Assim disse o poeta itabirano sobre a obra. "Para quem escreve e sente angustiosa necessidade de buscar o termo exato e ao mesmo tempo imprevisito, a expressão fluída, aérea, por assim dizer invisível, mas ativa no casulo da palavra, o *Baú de Ossos* é uma lição esmagadora" (NAVA, 1999, p. 6).

A escrita mais "cheia de dedos" de Nava tem a ver com a profissão a qual ele escolheu. Como já foi abordado nesta pesquisa, o autor fazia um "esqueleto" antes de iniciar, de fato, seus textos. Rascunhava, juntava documentos, fotos e os guardava para serem usados em ocasiões futuras. Era um homem organizado, tinha uma metodologia de trabalho, todo um planejamento antes de transcrever as ideias para o papel. Se na medicina, em anatomia, o escritor dissecava o corpo humano para estudo e conhecimento de sua organização interna, na literatura, dissecava as palavras. É o próprio Nava quem faz essa confirmação, durante entrevista à revista *Veja*, no dia 14 de março de 1974:

Repórter – A medicina lhe deu grandes prazeres? Teria, por si só, preenchido sua vida? Nava – Teria preenchido e preencheu muito bem. Por outro lado, minha obra literária não deixa de ser obra de médico. Quem olhar com atenção, perceberá o médico em cada página, a experiência dele na apreciação do ser humano.

A escrita naveana pode ser comparada à uma autópsia. Enquanto médico, ele chega às vísceras dos pacientes, enquanto escritor atinge às vísceras dos leitores, mergulha nos acontecimentos.

Essa forma de escrever diferenciada fez com que o autor alcançasse muito sucesso com as *Memórias*, mas também trouxe problemas, especialmente com familiares, tendo em vista que alguns não gostaram do modo como foram retratados nos textos, como o próprio Nava contou em entrevista. "Eu só arranjei inimigos dentro de minha família com esses livros de memórias. Todos ficaram indignados. Do lado da minha mãe então, foi uma coisa horrorosa, um deus-nos-acuda. Houve pranto e ranger de dentes". Nava chegou a ser ameaçado e mostrou-se deprimido, não só por este fato, mas também porque desde muito cedo tinha dificuldades em lidar com a morte e com a velhice. No ano de 1975, chegou a enviar uma carta suicida para amigos, pedindo que seu corpo fosse embalsamado. O medo da morte e da velhice parece ser próprio do ser humano, mas o temor de Nava era muito maior, um desespero profundo. Então, para se salvar da dissolução do tempo e da finitude da vida e, de certa forma, também ir se preparando para a morte, o escritor tratou de prender tudo o que

é fugidio, de guardar em palavras. Nasceram então as *Memórias*, mais de duas mil e quinhentas páginas escritas em apenas dez anos.

Embora esta pesquisa já tenha dedicado um capítulo para esmiuçar a temática da memória, é preciso aqui retomar o assunto, para que sejam traçadas as diferenças e semelhanças na escrita memorialística de Nava e Drummond.

Bem diferente do itabirano, como aqui será confirmado, o mineiro de Juiz de Fora, segundo Celina Fontenele em *Pedro Nava e a fórmula Frankenstein* trata as suas *Memórias* como "um ajuste de contas, que consiste em repensar o passado, para escapar do peso do presente, para encontrar-se consigo mesmo e com o outro e para estabelecer uma comunicação externa que preencha o vazio da sua vida".

As *Memórias* de Pedro Nava possuem um tom de autoanálise, contam ao mesmo tempo com fatos reais e ficcionais, por isso existe uma dificuldade em enquadrá-las. Seria autobiografia, escrita memorialística ou narrativa com características de romance?

Philippe Lejeune no prefácio de *Le pacte autobiographique* explica o conceito de autobiografia, colocando em cheque problemas da personalidade, da memória e da autoanálise. De acordo com Lejeune, a literatura autobiográfica pode demonstrar a manifestação da aflição que se relaciona ao enfraquecimento ou a perda do senso de identidade no mundo moderno. Mas, esta definição não responde a pergunta sobre em qual gênero se encaixa a obra de Nava. Em entrevistas, é o próprio escritor quem tira a dúvida. Considera-se um memorialista, mas reconhece que em sua escrita existe uma diversidade de gêneros, uma vez que não é um memorialista ortodoxo. Ou seja, em Nava existe autobiografia, memória e romance.

Nava descreve as personagens, segundo a iconografia proustiana, ou, forma-as, fragmentariamente, com os retratos e estátuas de museus e com suas lembranças da realidade. Por meio da reunião de caracteres de várias pessoas numa só personagem, Nava cria personagens frankensteins, fundadas na verossimilhança e na invenção, calcadas em comparações com as obras de pintura e de escultura, em apropriações dos clássicos de arte, da ciência e da literatura universal; personagens elaboradas através dos seus desenhos e de seu conhecimento de música e de cinema, que acabam por formar um grande corpo frankenstein, a partir do gênero, pela mistura de biografia, autobiografia, memórias e narrativa com efabulação romanesca: corpo anfíbio que desliza constantemente entre o real e a ficção. (GARCIA, 1994, p. 98)

E por meio destes retalhos, Nava vai re-construindo e re-vivendo sua história, fazendo as pazes consigo mesmo, uma autoanálise da vida, como ele conta em *Beira-mar*.

Escrever memórias é um ajuste de contas do eu com o eu e é ilícito mentir a si mesmo. Essa franqueza assenta em quem escreve se amparando, assistindo, socorrendo - na solidão terrível da existência. Seria insensato não aproveitar tal ocasião de darmos a nós mesmos o que pudermos de verdade e companhia. (NAVA, 1985, p. 198)

O escritor assume o ato de escrever como subterfúgio, como alternativa para suportar a solidão. Para o proustiano Nava, a escrita é essa busca do tempo perdido, que está ligada intensamente ao espaço geográfico, porque o espaço é essencial para o reconhecimento de raízes, de sensações. Na viagem ao passado, ele recorre a vários ambientes como cidades e a Rua da Bahia, lugar onde ele viveu uma mocidade feliz. As direções geográficas sempre têm Minas como ponto de partida, num grande esforço de espacialização literária, psicológica, social, responsável pelo retorno à infância e às origens. Nava é um mineiro exilado, que se nutre de nostalgia. As direções geográficas saem de Minas, mas também podem fazer o movimento contrário e voltar para o estado. Fizeram isso o mineiro de Juiz de Fora e o seu grande amigo Drummond. Este retorno às origens é um encontro com a memória afetiva, o que torna plausível a escrita memorialística.

Por falar em afeição, este sentimento traduz bem a relação existente entre Nava e a Rua da Bahia. Numa prosa carregada de lirismo, o carinho do escritor para com a rua é algo latente. "Todos os caminhos iam à Rua da Bahia. Da Rua da Bahia partiam vias para os fundos do fim do mundo, para os tramontes dos acabaminas" (Nava, 2001, p. 352). O trecho do *Chão de Ferro* mostra o que aqui já foi dito, que a rua possui uma certa infinitude, um tamanho que não é medido em metros, mas sim em importância, levando-se em conta o que a via representa. Por meio de aliterações e assonância, surge um ritmo, uma musicalidade, uma prosa impregnada de poesia.

Nos primeiros livros de suas *Memórias*, ao menos até *Beira-mar*, Nava indica desilusões, sofrimentos, mas ainda deixa prevalecer um certo otimismo, bem diferente do que percebemos em *O Círio Perfeito* e na inacabada *Cera das almas*. Em ambas as obras, temos um narrador mais sarcástico, aparentemente tomado por uma amargura. Melânea Silva de Aguiar em "No centenário de Pedro Nava, a lembrança de dois encontros memoráveis" discorreu sobre o assunto. "Parece que algo se rompe e, pelo menos nos escritos (não nas palestras), é um narrador mais para sarcástico que para engraçado o que vai surgindo, roído por lembranças ruins, de ingratidões". Em *Cera das almas*, o escritor desnuda a vida sob duas

vertentes: de um lado luz, do outro escuridão e bruma. Parecia ser um indicativo da situação ruim em que se encontrava o autor, tão ruim que, em maio de 1984, suicidou-se.

Mas antes deste fim trágico, antes mesmo de escrever as *Memórias*, Nava viveu bons momentos, especialmente com o amigo Drummond, a quem prestou uma homenagem na crônica "Evocação da Rua da Bahia". O título fala por si mesmo, demonstrando a importância da Rua da Bahia na vida dos autores.

Descer ou subir a rua da Bahia, mesmo materialmente, mesmo no seu aspecto puramente mecânico, era arte delicada. Pelos paralelepípedos ou pelos tijolos queimados dos declives laterais (os tijolos da cerâmica de Caeté, que era como se tivessem sido feitos à mão, um por um, pelo velho João Pinheiro), pelos passeios coalhados das sementes vermelhas que caíam da arborização e que estalavam sob as solas – pelo meio da rua, ou rente às casas – havia um jeito espécie de caminhar, um modo particular de trocar os passos que era especialidade mineira, traço de cultura conservado pelas gerações adestradas nas "escadinhas" de Ouro Preto, nos "pés de moleque" do Sabará, nas "capistranas" da Diamantina... Devagar e preciso. Lento e seguro. Uma espécie de meneio para os lados, a troca dos pés sem pressa, um andar compassado para não perder o fôlego e poder conversar de rua acima, a cabeça baixa. (NAVA, 2001, p. 351)

A crônica não poderia ter título mais apropriado, pois evocar nada mais é do que reviver, atualizar a memória. Quanto ao corpus, Nava revela como é o andar do mineiro, mas isso é feito de uma maneira cheia de sapiência, transformando uma simples ação, em algo grandioso.

Atrás da expressão "cabeça baixa" vemos o poeta mais famoso de Itabira, um sujeito sisudo, reconhecido como tímido e reservado. No decorrer da crônica, Nava descreve o ambiente que produziu os rapazes do Modernismo Mineiro e segundo Otto Lara Resende, em artigo público no jornal O Globo, antecipa "seu jucundo e insopitável talento literário" (1976). Mas, se Pedro Nava foi brilhante na escrita e teve um jeito todo particular de compreender e abordar a Rua da Bahia, Carlos Drummond de Andrade não ficou para trás, como vamos ver a seguir.

Antônio Candido defende que a obra drummondiana é composta por inquietações poéticas que vão se entrecruzando e se permeando, como que derivando de um exacerbado egocentrismo, gerando uma espécie de exposição mitológica da personalidade.

Dentro da proposta desta pesquisa, as inquietações de Drummond serão tratadas a partir de *Boitempo III (Esquecer para lembrar)*, que aborda o objeto Rua da Bahia, aqui

estudado. A obra faz parte da lírica de Drummond, porém preserva marcas da prosa, seja no tom narrativo ou no coloquialismo utilizado.

Como ocorre nas *Memórias* de Nava, em *Boitempo* ficção e memória misturam-se, de modo que se tornam indissociáveis. Enquanto a memória é o elemento a ser usado como dado concreto do tempo que passou, o poético é o material da criação artística que transfigura a informação.

A geografia poética de Drummond não se atém apenas à sua cidade natal, Itabira, da mesma forma que Nava não trata somente de Juiz de Fora. Ambos retratam a capital mineira, espaço de transição, tradição e contradição em tempos de modernidade. Mesma capital que uniu o médico e o farmacêutico e onde nasceu o Modernismo Mineiro.

Claro que existiram congruências entre os autores. Apenas para citar algumas, temos a escrita da memória, o movimento modernista e as experiências literárias e pessoais na Rua da Bahia. Porém, as diferenças entre Nava e Drummond são muitas e se refletem no *modus operandi* da escrita de cada um. Se o mineiro de Juiz de Fora era mais centrado e pensava na carreira profissional a ser construída, o itabirano dava-se, por vezes, ao luxo do ócio. A *Maria Zilda Cury* o poeta confirmou que enquanto os outros jovens intelectuais da Rua da Bahia estudavam e trabalhavam, ele vadiava e namorava. “Então, como eu não tinha nada para fazer, eu tinha uma atividade literária maior que a deles” (1998, p. 148). Talvez por ser o que mais escrevia no *Diário de Minas*, foi dado ao escritor o título de líder dos modernistas, o que ele negava. Também a Maria Zilda Cury ele disse: “essa minha liderança, eu não levo muito a sério, não”. A Fernando Correia Dias reafirmou a não liderança e ainda completou: “(...) É meio cômico reconhecer que o mais engajado no modernismo era o menos engajado de todos em qualquer sentido” (DRUMMOND, 1987, p. 96). O *gauche* considerava-se o menos culto e menos informado entre os amigos. Para ele, se houvesse algum líder no grupo seria Milton Campos, que era mais velho e que exercia o papel de mestre, indicando as leituras francesas, além de ser uma figura conciliadora: “Fazer alguma coisa, por exemplo, que o Milton Campos não aprovasse? Eu pensava duas vezes” (DRUMMOND, 1987, p. 45). Milton, entre os jovens boêmios, representava o equilíbrio, auxiliando no encontro harmônico entre a existência e o mundo.

Se em Nava observamos uma escrita densa, elaborada, pensada de forma simétrica e capaz de produzir poesia, Drummond reconhece dificuldade em fazer o mesmo, o que contribuiu para que ele se dedicasse ao verso livre e se aproximasse do modernismo.

“Naquela divina ignorância, supondo que o verso livre não tinha regras, não tinha ritmos, não tinha organização, estrutura...” (DRUMMOND, 1998, p.149).

Em *Boitempo* a escrita de Drummond é mais leve, se comparada aos textos que compõem às *Memórias* de Nava, especialmente as últimas. Quando aborda a Rua da Bahia em sua obra memorialística, em muitos poemas existe o paradoxo tradição e modernidade. Em "Encontro" isso é nítido.

ENCONTRO

Vi claramente visto, com esses olhos
que a terra há de comer se os não cremarem,
o carro de bois subir, insofismável,
esta soberba Rua da Bahia,
sofridamente puxado
por sete juntas de bois.
Vi claramente visto o cupê de João Luís Alves,
Secretário de Estado de Bernardes,
descer esta rua soberba Bahia,
cruzar o carro de bois,
no dia claro, e o espírito de Minas
fundindo sabiamente
a dupla imagem.

Se por um lado havia uma Rua da Bahia ativa, planejada, moderna, por outro, a mesma rua apresentava vestígios do passado, contradição própria do modernismo. Mas Drummond também apresentava suas contradições. O poeta que se intitulou "inculto" mostrou destreza ao tecer "Encontro". Composto por 13 versos, o poema é dividido em duas imagens distintas e paradoxais. Nos seis primeiros versos encontra-se a imagem provinciana e antiga de Belo Horizonte, evidenciada na imagem do “carro de bois” subindo a Rua da Bahia, “puxado por sete juntas de boi”. Nos versos seguintes, a imagem oposta: enquanto o carro de bois sobe, “sofridamente”, “o cupê”, automóvel de duas rodas, desce a mesma “soberba” Rua da Bahia. A expressão “cruzar o carro de bois” desvela o momento em que tradição e modernidade se encontram, o que é confirmado nos três últimos versos: “o espírito de Minas/ fundindo sabiamente/ a dupla imagem”. A expressão “sabiamente” denota a positividade do encontro, embora o representante da tradição esteja subindo e o da modernidade descendo, simbolizando que os dois não seguem lado a lado, mas sim em direções opostas. É como se antigo e o moderno não fossem excludentes.

Nesses versos, assim como em vários outros em meio a construção das recordações, temos uma fulgente sensação de que este é um conjunto de memórias que vai além do plano íntimo para alcançar uma legitimidade de memória coletiva e histórica. Ideia que é abonada por Theodor Adorno na conferência "Lírica e Sociedade":

em todo poema lírico a relação histórica do sujeito à objetividade, do indivíduo à sociedade, precisa ter encontrado a sua materialização no elemento do espírito subjetivo, reverberado sobre si mesmo. Essa sedimentação será tanto mais perfeita quanto menos a formação lírica tematizar a relação entre eu e sociedade, quanto mais involuntariamente cristalizar-se essa relação, a partir de si mesma, no poema (ADORNO, 1983, p. 197).

Pode-se inferir então que, em *Boitempo*, Drummond eternizou recordações da sua vida, não apenas por tê-las tornado resistentes ao tempo pelo viés da escrita, mas sobretudo por ter dado a elas um caráter universal. Esta universalidade alcançada pelo poeta é resultado de um fazer pautado na re-invenção constante de tudo o que foi experimentado, imaginado e percebido por ele.

Voltando às comparações entre Nava e Drummond, é preciso chamar atenção para uma diferença. Se Nava insiste em procedimentos como as fotografias e rascunhos para compor seus personagens e ambientes, com o intuito de dar a eles voz e fazer com que volte a existir o espaço de outrora, não há esta preocupação em Drummond, como ressalta Raquel Guimarães em *Pedro Nava leitor de Drummond, a memória, os retratos, a leitura*. "As faces drummondianas são fugazes, evenescentes, fugidias. Contrariamente a Drummond, em Nava, os rostos dos amigos vão sendo restaurados". (GUIMARÃES, 2002, p.87).

Antônio Sérgio Bueno vê na figuração uma das três categorias fundantes e estruturantes das *Memórias*. Este é um dos fatos que diferenciam os autores mineiros de Itabira e Juiz de Fora. Ao compor sua prosa plástica, Nava transpõe imagens para que assim sua obra seja edificada textualmente. Já na escrita drummondiana, Antonio Candido observa: "a poesia parece desfazer-se como registro para tornar-se um processo, justificado na medida em que institui um objeto novo, elaborado à custa da desfiguração, ou mesmo destruição ritual do ser e do mundo, para refazê-los no plano estético". (CANDIDO, 2006, p. 95)

Enquanto Nava opta pela figuração, Drummond escolhe desfiguração. São autores distintos, com o fazer poético variado, mas nada que faça de um mais importante do que o outro. São diferentes, e em alguns pontos diria, até complementares. Como boêmio que foi, Drummond mostra-se mais despreocupado com a escrita dos textos aqui analisados, mas nada

que lhe tire o brilho ou o mérito, nem que comprometa sua maestria em escrever. Aliás, muito pelo contrário, é isso que faz dele ímpar. Drummond é um poeta da vida, que exalta a mocidade. Já Nava como médico, dissecador de corpos, tem um fazer poético mais melindroso. Explicando metaforicamente, como quem usa um bisturi para numa cirurgia, ele tem um fazer poético mais preciso. Pela própria natureza de suas funções na medicina, a escrita naveana é mais dolorida, sentida e até de morte, como em *Galo-das-Trevas* e *O Círio Perfeito*.

As *Memórias* de Pedro Nava são marcadas pela obra de Drummond. Nelas encontramos várias citações de versos ou alusão ao poeta de Itabira, como em *Balão Cativo*. Ao dizer "Vai Pedro! Toma tua carga nas costas e segue" (NAVA, 1984, p.44) o escritor parece fazer referência ao famoso verso de Drummond, no "Poema de Sete Faces": "vai Carlos, ser *gauche* na vida" (DRUMMOND, 2002, p. 5).

Nava era leitor e admirador de Drummond e a recíproca é verdadeira. Um internalizou características da escrita do outro, mas não deixando de manter a tal subjetividade pertinente a cada ser humano. Quanto à Rua da Bahia na vida dos dois, foi um elemento importante, que depois de tudo o que foi pesquisado para que se chegasse a este ponto, é possível dizer sem titubear: a Rua da Bahia formou dois grandes escritores da literatura brasileira.

CONCLUSÃO

Ao longo desta pesquisa, foi possível descobrir que, apesar de Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava serem dois escritores brasileiros bastante estudados, as obras de ambos ainda escondem segredos a serem revelados. A memória e o espaço foram fios condutores que permitiram que esta proposta ampliasse o rol de pesquisas sobre os autores, levantando questões referentes ao fazer poético. Para tanto foram analisadas as obras que compõem as *Memórias* de Pedro Nava, isso sem falar na crônica *Evocação da Rua da Bahia*, uma homenagem de Nava ao amigo Carlos Drummond de Andrade.

Por sua vez, do itabirano Drummond foram verificados alguns poemas e ainda uma crônica. As reflexões sobre o Modernismo, assim como os conceitos de prosa e poesia contribuíram para que se pudesse compreender melhor as diferenças e semelhanças no fazer poético dos escritores, tendo em vista a Rua da Bahia. A rua, aliás, revelou experiências dos dois mineiros, mas muito mais que isso, foi cenário e ao mesmo tempo personagem do movimento inovador.

Por existir uma nítida relação entre os modernistas e a Rua da Bahia, foi exposto o percurso de consolidação do movimento Brasil, iniciado com a Semana de Arte Moderna em São Paulo, em 1922. Esse evento foi importante para esta pesquisa, se considerarmos a influência dos escritores precursores desse movimento, os quais colaboraram para fomentar o Modernismo em Minas Gerais. E foi o movimento no estado responsável pela ligação duradoura entre Drummond e Nava. Neste contexto, mostra-se importante também a Rua da Bahia. Primeiro porque foi nela que o Modernismo Mineiro ganhou os primeiros traços. Segundo, porque partindo da ideia de que o sujeito influencia o espaço e vice-versa, podemos inferir que a rua foi muito mais do que apenas um cenário, um pano de fundo. Foi personagem e agregou significância ao movimento.

Pensando na Rua da Bahia como elemento que exerceu uma importante ligação entre Nava e Drummond, esta pesquisa também abarcou considerações acerca das temáticas memória e espaço. Fica entendido que o espaço é elemento capaz de trazer à tona as memórias. Uma rua, uma cidade, um prédio causam a rememoração, possuem competência de atualizar o passado, num movimento contínuo do re-viver. Daí a importância da apropriação de conceitos de Bergson, quando trata da memória pura e memória hábito. Também foram relevantes os ensinamentos de Marcel Proust, que foi lido por Drummond e por Nava.

Analisar a presença da Rua da Bahia nos textos de Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava foi o principal ponto desta proposta. No itabirano, a rua é bem lembrada. Há poemas que questionam as mudanças pelas quais passam a via, no eterno paradoxo modernidade *versus* tradição. Há espaço também para o erotismo, quando o poeta "deseja" a baleira da Confeitaria Suíça, instalada na rua mais famosa da capital. Em Nava, também existem traços do surgimento do modernismo na Belo Horizonte de 1920, quando em alguns trechos a Rua da Bahia é evocada, mostrando conter movimento, a fugacidade e velocidade modernas.

Conhecidos os textos que abordam a Rua da Bahia, o próximo passo, claramente, seria explicar a forma como se deu a escrita memorialística da Rua da Bahia, em Pedro Nava e em Carlos Drummond de Andrade. Para tanto, foram elucidadas questões referentes aos gêneros literários. Drummond teria um fazer poético mais lírico, uma vez que escreve em versos? Nava teria um olhar mais épico por escrever em prosa? Notou-se que podem existir características do lírico na prosa, da mesma forma que podem existir predicados da prosa na poesia. A poesia é muito mais do que apenas métrica e rimas, diz respeito à essência.

Tendo em vista tudo o que já foi abordado, é possível entender que a Rua da Bahia foi um espaço importante para os escritores Nava e Drummond, uma vez que corroborou com a formação de ambos. Cada um com seu olhar de mundo carregado de subjetividade, descreveu uma rua diferente, mas igualmente cheia de valor.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Col. Os pensadores).

AGUIAR, Joaquim Alves de. *Espaços da Memória, um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 1998.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976. 1ª ed. Brasileira.

ANDRADE, Carlos Drummond de; et al. *Rua da Bahia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1977.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo. Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo I (& a falta que ama)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo II (Menino antigo)*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa – conforme as disposições do autor*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Mário. *Carlos & Mário*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi. 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Abril Cultural, 1979. .

ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade – o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. Brasília: Editora Brasiliense, 1990. .

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. .

BOMENY, Helena. *Guardiães da Razão, Modernistas Mineiros*. Rio de Janeiro: editora: UFRJ/Tempo Brasileiro, 1994. .

BORBA, Denísia Martins. *Cidade: Lugar de Trânsito e Memória*. In: RODRIGUES, Bernadete Bittencourt (Org.). *Corredor Cultural Rua da Bahia: Educação Patrimonial e Memória Urbana*. Belo Horizonte, 2008.

BUENO, Antônio Sérgio. *Visceras da Memória: uma leitura da obra de Pedro Nava*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHAU, Tânia Franco. *Literatura Comparada*, 2. ed. São Paulo: editora ática, 1992.

CRISPIM, Antônio. “*Da velha cidade*”. Revista do Arquivo Público Mineiro, ano XXXV, 1984, pp. 84-85

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

DIAS, Fernando Correia. *O movimento modernista em minas, uma interpretação sociológica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1971.

DIAS, Fernando Correia. Gênese e Expressão Grupal do Modernismo em Minas. In: ÁVILA, Affonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007, p.165.

FARIA, Gentil Gomes de. *Tobias Barreto e a literatura comparada*. Anais do II Congresso ABRALIC. Belo Horizonte: UFMG, 1991.

GENS, Rosa. *Drummond, testemunho da experiência humana*. Brasília: ABravideo, 2011.

GUIMARÃES, Raquel Beatris Junqueira. *Pedro Nava, Leitor de Drummond*. Campinas, SP: Pontes, 2002.

GUSDORF, Georges. *Les Écritures du moi*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1991, p. 251)

JULIÃO, Letícia. Itinerários da cidade moderna (1891-1920). In: DUTRA, Eliana Regina de Freitas (Org.). *BH: horizontes históricos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1996. 342p.

LEMOS, Celina Borges. *Antigas e novas centralidades: a experiência da cultura do consumo no centro tradicional de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Ed. Escola de Arquitetura da UFMG, 2010.

LIMA, Alceu Amoroso. *Voz de Minas: ensaio de sociologia regional*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 2ªed. 1946.

MELO, Adriana Ferreira de. *O lugar-sertão: grafias e rasuras*. Dissertação (Mestrado em Geografia). Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MIRANDA, Wander Melo. *Cidades da memória em Drummond e Nava*, In: *Quadrant*, Montpellier, n. 8, 1991.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: Introdução à problemática da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 3ª ed. 1970.

NAVA, Pedro. *Baú de Ossos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

NAVA, Pedro. *Balão Cativo*. São Paulo: Ateliê Editorial: Giordano, 2000.

NAVA, Pedro. *Chão de Ferro*. São Paulo: Ateliê Editorial: Giordano, 2001.

NAVA, Pedro. *Galo-das-Trevas (as doze velas imperfeitas)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

NAVA, Pedro. *O Círio Perfeito*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial: Giordano, 2004.

NAVA, Pedro. *Beira-mar*. 3. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.

NAVA, Pedro. *Cera das Almas*. São Paulo: Ateliê Editorial: Giordano, 2006.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PIRES, Orlando. *Manual de Teoria e Técnica Literária*. Rio de Janeiro: Presença, 1989.

PLATÃO. *A república*. Tradução de J. Guinsburg. Vol. I. São Paulo: Editora Difusão Europeia do Livro, 1965.

REMAK, Henry H. H. “Comparative Literature: Definition and Function”. In: STALKNECHT, N. and FRENZ, H. (Eds.). *Comparative Literature Method and Perspective*. Southern Illinois University Press, 1961, p. 3-19.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Drummond o gauche no tempo*. Record: Rio de Janeiro, 1992.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 2007.

SILVEIRA, Brenda; HORTA, Luiz Otávio. *Trilhas Urbanas: Histórias da Rua da Bahia e da Cantina do Lucas*. Belo Horizonte: Realizar Cine Vídeos & Idéias Ltda, 2002. 220 p.

VILLAÇA, Flávio. *Espaço intra-urbano no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel; Fabesp, 2001.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais (1920-1970)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed. 2012.

Entrevista de Nava a Maria Aparecida Santilli, em Pedro Nava. São Paulo, Abril Educação, 1983, p. 14-15

Artigo de Otto Lara Resende, no jornal O Globo, 1976.