

Noturno, luminoso: Drummond topa a música

Nocturne, Luminous: Drummond Embraces the Music

Paola Resende*

RESUMO: Este artigo pretende explorar algumas relações com a música na obra poética e em prosa de Carlos Drummond de Andrade. Apresentamos uma leitura, sobretudo, de dois poemas: “Música” e “Beethoven”. O intuito é demonstrar certo desenvolvimento na abordagem musical, consequência de uma espécie de formação de ouvinte do poeta. Para tanto, mobilizamos também outros poemas e textos em prosa do escritor, bem como textos em que certa ausência de aptidão musical é delimitada – por Drummond e por outros. Nossa hipótese, ainda, gira em torno das inúmeras consequências, para a escuta, dos novos meios de gravação e reprodução, principalmente o gramofone.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Drummond de Andrade; poesia; música; gramofone.

ABSTRACT: This article aims to explore some relationships with music in the poetic and prose works of Carlos Drummond de Andrade. We present an interpretation, primarily, of two poems: “Música” and “Beethoven.” The goal is to demonstrate a certain development in his musical approach, a consequence of a sort of listener’s formation of the poet. To that end, we also draw on other poems and prose texts by the author, as well as texts in which a certain lack of musical aptitude is outlined – by Drummond and by others. Our hypothesis also revolves around the numerous consequences, for listening, of new means of recording and reproduction, particularly the gramophone.

KEYWORDS: Carlos Drummond de Andrade; poetry; music; gramophone.

*Aí você fica parado escutando até o fim o som que vem
da loja de discos
(Drummond, “Cartola, no moinho do mundo”)*

*TITÂNIA – Queres ouvir música, meu doce amado?
FUNDILHO – Tenho um ouvido razoavelmente bom
para música. Vamos
ouvir o triângulo e as castanholas.
(Shakespeare, Sonho de uma noite de verão)*

1 Proliferação de interiores

Em 1947, Murilo Mendes encerrou sua coluna musical no jornal *A Manhã* comentando uma enquete realizada por José Condé (Mendes, 1947). O jornalista

* Doutoranda na Unicamp, bolsista Fapesp. E-mail: resende.paola@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8396-7230>.

perguntava a alguns escritores: quais músicas vocês levariam para uma ilha deserta, se “a única vontade que se lhe permitiu fazer foi levar uma vitrola e dez peças de música” (Condé, 1947, s./p.)? Diante dessa pergunta e de algumas das respostas, Murilo assinalava:

A inclusão dos meus velhos amigos Aníbal Machado e Carlos Drummond de Andrade entre os grandes cultores da música é realmente um achado notável, de imaginação de jornalista [...]. Quanto a Drummond, segundo os elementos de avaliação que possuímos, sua indiferença é irredutível. Em todo caso, como para Deus nada é impossível, esperamos em futuro próximo a sensacional conversão destes dois grandes ases da literatura brasileira [...]. P.S. – Última hora: acabo de ser informado que Drummond, se bem não seja fanático, topa a música. Ainda bem. Outros poemas virão. (Mendes, 1993, p. 165-166.)

Condé (1947) inclui Drummond na lista dos “ouvintes constantes” que participariam do inquérito (que faria parte do que Drummond denominou de “arquivos implacáveis do Condé”) – aceno que, por si só, gerou o estranhamento, acrescido do fato de que a resposta de Drummond não veio: ou o poeta não respondeu à pergunta ou sua resposta não foi publicada no periódico. A ausência é significativa, não somente pela música, mas também pela ilha: não são poucas as aparições na obra do poeta-cronista do “refúgio último da liberdade” (Andrade, 2020, p. 19). Contudo, a publicação, em 1952, de *Passeios na Ilha* – livro que reuniu crônicas já publicadas em periódicos e que “vale como um convite à ilha – não deserta, embora pouco povoada” (Andrade, 2020, p.11) – parece conter uma resposta enviesada à enquete: “para esta ilha sóbria não se levará bíblia nem se carregarão discos” (Andrade, 2020, p.17). A cena não parece despida de significação: o aspecto insular, de isolamento, pertence tanto à ilha quanto à música, ou, mais especificamente, à cena de escuta musical moderna. Em ambos há uma proposta de ensimesmamento, um ideal solitário, e a sobriedade. O comentário de Murilo Mendes nos direciona ainda para a pedra do poema afamado de Drummond: topar é, na informalidade, compreender algo, mas significa também encontrar ou tropeçar em algo “no meio do caminho”. Verbo não desinvestido de significado se lembrarmos ainda do “palmilhar” de um outro poema, “A máquina do mundo”, e de um comentário realizado por José Guilherme Merquior (2012, p. 106): “o jogo de espelhos é explicitamente confirmado pela indicação acústica: o sino rouco se confunde com o som dos

sapatos”. O sino (e também as aves) e o som dos sapatos modulam através do ritmo a dualidade entre o sujeito e o mundo.

Este artigo é uma aposta na capacidade de Carlos Drummond de Andrade topar a música, mais precisamente em seu viés de ensimesmamento, de retiro e ausência. O poeta não é comumente requisitado quando se pretende abordar problemáticas musicais, ou sequer é nome favorito quando aproximamos a música da literatura – a não ser pelas inúmeras adaptações musicais de seus poemas. Contudo, é possível mapear uma relação com a música, sóbria e comedida, é verdade, mas praticamente ininterrupta ao longo das publicações poéticas e em prosa de Drummond (disposição contida na lida com os objetos que é quase um mote em sua obra). Propomos, nesse sentido, a leitura de dois poemas, “Música” e “Beethoven”, a fim de destacar certa progressão do vínculo com a música. Vamos aos poemas:

“Música”

A Pedro Nava

Uma coisa triste no fundo da sala.
Me disseram que era Chopin.
A mulher de braços redondos que nem coxas
martelava na dentadura dura
sob o lustre complacente.
Eu considere as contas que era preciso pagar,
os passos que era preciso dar,
as dificuldades...
Enquadrei Chopin na minha tristeza
e na dentadura amarela e preta
meus cuidados voaram como borboletas. (Andrade, 2015, p. 31.)¹

“Beethoven”

Meu caro Luís, que vens fazer nesta hora
de antimúsica pelo mundo afora?

Patética, heroica, pastoral ou trágica,
tua voz é sempre um grito modulado,
um caminho lunar conduzindo à alegria.
Ao não rumor tiraste a percepção mais íntima
do coração da Terra, que era o teu.
Urso-maior uivando a solidão
aberta em cântico: entre mulheres
passando sem amor. Meu rude Luís,
tua imagem assusta na parede,
em medalhão soturno sobre o piano.
Que tempestade passou em ti e continua

¹ Apenas por um critério de organização, iremos utilizar a edição *Nova reunião: 23 livros de poesia* como referência para os poemas de Drummond aqui citados.

a devastar-te no limite
em que a própria morte exausta se socorre
da vida, e reinstala
o homem na fatalidade de ser homem?
Nós, os surdos, não captamos
o amor doado em sinfonia, a paz
em allegro energético sobre o caos,
que nos ofertas do fundo
de teu mundo clausurado.
Nós, computadores, não programamos
a exaltação romântica filtrada
em sonatino adágio murmurante.

Nós, guerreiros nucleares, não isolamos
o núcleo de paixão de onde se espalha
pela praia infinita essa abstrata
superação do tempo e do destino
que é a razão de viver, razão florente
e grave.

Tanto mais liberto quanto mais
em tua concha não acústica cerrado,
livre da corte, da contingência, do barroco,
erguendo o sentimento à culminância
da divina explosão, que purifica
o resíduo mortal, a angústia mísera,
que vens fazer, do longe de dois séculos,
escuro Luís, Luís luminoso,
em nosso tempo de compromisso e omissão?
Do fogo em que te queimaste,
uma faísca resta para incendiar
corações maconhados, sonolentos,
servos da alienação e da aparência?
Quem comporá a Apassionata do nosso tempo,
quem removerá as cinzas, despertará a brasa,
quem reinventará o amor, as penas de amor,
quem sacudirá os homens do seu torpor?

Boto no *pick-up* o teu mar de música,
nele me afogo acima das estrelas. (Andrade, 2015, p. 438-439.)

Se há, em “Música”, indeterminação em “uma coisa triste” e passividade em “me disseram que”, ambos gestos de uma postura isenta, em “Beethoven” há direcionamento e definição em “tua voz”, e ação em “boto no *pick-up*”, gestos de uma postura firme, resoluto. Com essa diferença de tom, ambos os textos centralizam três tópicos que nos interessam: o cultivo privado e domiciliar da música (“fundo da sala” e “*pick-up*”), a inflexão melancólica (“coisa triste” e “me afogo”) e o vínculo da música com a subjetividade (“enquadrei Chopin na minha tristeza” e “nele me afogo”).

Os poemas “Música” e “Beethoven” foram publicados, respectivamente, no primeiro livro do poeta, *Alguma poesia* (1930), e em *As impurezas do branco*

(1973), obra publicada quatro décadas depois. O hiato entre as duas publicações não foi um vazio musical: entre os dois poemas aqui cotejados, outros inúmeros abordaram a música, uma elaboração tímida, mas assídua. Tais elaborações, embora menos medulares, sinalizam a construção de uma espécie de formação musical, como se acompanhássemos o aprendizado de uma escuta musical – e formação aqui tem o sentido mesmo de *Bildung*, de uma educação interligada à subjetividade ou à busca de unidade entre conhecimento e sujeito. Além do aspecto formativo, o crescimento dessa relação parece ser também propiciado pelo avanço das mídias e a maior disponibilidade de músicas dela decorrente – e isso é bastante significativo para um poeta, de certo modo, com restrita aparição pública. O cultivo musical domiciliar era uma possibilidade recente, derivada da criação e da popularização dos meios de gravação e de reprodução. Os novos aparelhos alteraram a disposição da escuta: agora ela poderia ocorrer solitariamente em casa, no rádio ou no gramofone. Para ouvir música, não era mais necessário nem sair da casa nem “um piano para cada casa”, como descreveu José Maria Cançado (2006, p. 27) na biografia do poeta.

Com essa nova disposição em mente, o comentário realizado por Mário de Andrade, após a publicação do livro, sobre o poema “Música” torna-se ainda mais significativo. Mário de Andrade (2015, p. 233) se refere, equivocadamente, mas não por acaso, ao poema como “Chopin” e destaca que ele pertenceria aos textos de *Alguma poesia* em que há um “sequestro da vida besta” e “um assunto interior só”. Por um lado, a música ajustada à vida corriqueira, por outro, a música atrelada à subjetividade. Por um lado, “Uma coisa triste no fundo da sala”, o primeiro verso do poema, compõe a cena comezinha (a mulher, a dentadura, o lustre, as contas) como música de fundo, isto é, a apresentação musical (seja ela ao vivo ou uma gravação) não é o centro da cena, é um detalhe oblíquo. Por outro, é “Uma coisa triste no fundo da sala”, que permite uma torção para o mundo interior. A música é uma alavanca para a cisão existente no poema; até o quinto verso, a música divide espaço com os outros elementos no ambiente, a partir do sexto, ela passa a constituir, de modo gradativo, o próprio sujeito. Três movimentos constituem o atrelamento da música ao sujeito: “eu considere as contas”, “enquadrei o Chopin na minha tristeza” e “meus cuidados voaram”. Há uma progressão, sobretudo, nos verbos, que poderia ser descrita como:

meditação, harmonia e dispersão. De certo modo, é como se o poema realizasse, por meio da música, o movimento fora-dentro-fora.

A música ocupa, então, um papel interior, ou, ainda, um papel no momento da abstração, da meditação. A disposição é importante pela dualidade que ela insere no poema, mas também por uma participação em um *tópos* maior. Existe, de modo mais intenso desde o que costumamos denominar de Romantismo, uma toada subjetiva da música. Dentre o conjunto das artes, ela seria mais capaz de concretizar o vínculo entre arte e subjetividade – tanto em sua produção quanto em sua recepção. Nesse sentido, a arte da escuta é, para Peter Gay, arranjo central no século XIX (século em que, para o crítico, a música alcançaria seu auge) pois tal disposição seria uma “forma privilegiada de introspecção” (Gay, 1996, p. 18, tradução minha).² A tese é que “fazer e ouvir música envolve o coração certamente mais do que qualquer outra experiência” (Gay, 1996, p. 16, tradução minha),³ disponibilizando as duas modulações (produção e recepção), ao mesmo tempo, como causa e consequência dessa hipótese. Flora Süssekind (2006, p. 119) também credits esse movimento subjetivo, que ela denominou de “proliferação de interiores”, à expansão técnica: em meio à possibilidade de reprodutibilidade dos objetos e uma outra disponibilidade de acesso, surge um desejo de singularização. O dilema é bem resumido por Lorenzo Mammì (2017, p. 120), em seu “A era do disco”: “como se o disco fosse um universo de relações massificadas, porém excepcionais, um mundo introjetado ou uma interioridade em erupção”.

Nos poemas de Drummond, o vínculo entre música e expressão aparece tanto na recepção do sujeito (“Enquadrei o Chopin na minha tristeza” e “nele me afogo acima das estrelas”), quanto na produção musical (“Beethoven erguendo o sentimento”). Além disso, a arte da escuta é central: a perspectiva nos é apresentada a partir de um sujeito poético que escuta – de modo mais ou menos ativo – a música. Nos dois casos, o uso da primeira pessoa do singular e dos pronomes possessivos acentua a operação: é um prisma ensimesmado e solitário

² “The fury of this polemic attests that while the modern art of listening as the most privileged form of introspection”.

³ “The conviction that, on the contrary, making and hearing music engages the heart more surely than any other human experience had to wait for the romantics”.

– mesmo em “Música”, que parece ocorrer em um ambiente partilhado e festivo. Se o modo introspectivo é a aproximação entre os dois textos, há, nessa seara, uma modificação central: no primeiro poema, a expressão “me disseram” pode sinalizar certo desconhecimento do fundo musical; o sujeito não foi capaz de reconhecer e, portanto, precisaram lhe dizer que era Chopin. Há, nesse sentido, a construção da autoimagem de um sujeito que não parece dominar completamente o universo musical – não reconhece, nem mesmo, Chopin. Em “Beethoven”, a relação do sujeito poético com a música ganha altivez: se dirige ao compositor, a partir de um vocativo que denota proximidade (“meu caro Luís”), apelo que já havia aparecido em outro poema: “Caro João Sebastião, desculpe: em Minas/ até os grilos amam fazer música” (Andrade, 2015, p. 749).

Em “Beethoven” é também o sujeito poético que controla a reprodução musical (“boto”), isto é, não apenas escuta “uma coisa triste no fundo da sala” determinada por outra pessoa, mas ativamente escolhe o disco e o coloca para tocar. Significativa, nessa linha, é também a modificação do nome, Ludwig/Luís, procedimento recorrente nas traduções da época, que, para além desse costume, denota proximidade (parece mais “nosso”). Proximidade não só com o músico, mas com a música, a partir da aparição de termos específicos que sinalizam certo conhecimento musical e afeição. Não nos parece acaso que essa intimidade musical se dê especificamente com Beethoven. Charles Rosen (1997, p. 382, tradução minha) já assinalou essa capacidade imensa de compreensão e, consequentemente, familiaridade: “Beethoven, frequentemente, parece falar de forma tão direta que nos é difícil admitir a possibilidade de termos o interpretado de maneira equivocada”.⁴ Outro motivo foi também modelado por E.T.A Hoffmann (ou por Kreisler, o músico-crítico fictício que assumiria a voz em muitos textos de Hoffmann), num texto considerado por muitos um dos pioneiros da moderna crítica musical: Beethoven conduz “seu reino sonoro interior como um soberano absoluto” (Hoffmann, 2013, p. 129).⁵ O entendimento recai não só no desembaraço diante da música, mas também na proximidade com o

⁴ Beethoven often appears to speak too directly for us to admit the possibility that we have misunderstood him”.

⁵ “Takes command of it as an absolute monarch”.

compositor – duas formas de comunicação que são intensificadas com o gramofone na sala de casa.

Diferentemente de “Música”, poema no qual não é denotada a fonte do som, uma vez que a mulher estar tocando piano só aparece sob a imagem do “martelar a dentadura”, em “Beethoven” é explícito o toca-discos. É produtiva a percepção de que no poema publicado em livro em 1930 era necessário haver uma pessoa sentada ao piano para que houvesse música, enquanto no poema publicado quarenta e três anos depois essa presença já se tornou totalmente dispensável. A modificação assenta-se, sobretudo, na autonomia que o objeto produz: não é mais necessário o corpo de alguém versado no instrumento para se ouvir música. Tal mecanização contribuiria (além de uma maior disponibilidade musical) para a escuta solitária e autônoma, em oposição ao cultivo compartilhado e à dependência da habilidade interpretativa de quem estivesse disponível (o uso da imagem “martelava a dentadura dura” e a qualificação do lustre como “complacente” parecem indicar que a execução deixava a desejar). Devido à maleabilidade temporal e geográfica do disco, escuta-se música em um número maior de circunstâncias, disposição sinalizada pela naturalidade (inclusive a naturalidade com que se ignora um juízo acerca do intérprete, inescapável antes) e pelo desejo no termo “boto” em “Beethoven” – motivos pelos quais também aparece um *pick-up* no poema, e não um rádio.

Essa condição de proximidade é contrabalanceada por três condições: a condição de “surdos” (termo que nos remete ao conhecido e silencioso verso, “Penetra surdamente no reino das palavras”, em “A procura da poesia”), a de “computadores” e a de “guerreiros nucleares”. Os impeditivos da apreciação musical não são características subjetivas e locais, mas algo coletivo e mais amplo. É a insistente negativa (o “não” que aparece cinco vezes no poema) que conduz os tempos de “antimúsica”. A disposição já havia aparecido num dos últimos poemas de *Fazendeiro do ar*, “Canto Órfico” (Andrade, 2015, p. 284): antes da convocação a Orfeu, do pedido que diz: vem e “reinaugura/ o ritmo suficiente”, ele interpela o “mundo desintegrado”: “Ó fabuloso/ mundo paralítico surdo nato incógnito”. A diferença é clara: Orfeu não habita de modo natural esse mundo, “perdemos” (v. 3) algo. Erige-se, assim, uma distinção contraditória entre o passado e o presente, fato relevante para a questão aqui destacada, pois parece

ser exatamente a recente disponibilidade mecânica da música a mola propulsora para que o poeta, e muitos outros, tornasse a escuta musical mais frequente. Nesse sentido, é central o contraste entre dois instrumentos, o piano e o *pick-up*: o primeiro é referenciado apenas pela foto do compositor, índice também de admiração (“medalhão soturno sobre o piano”, provavelmente com a ruga na testa), enquanto o segundo é a fonte da reprodução musical. Diante desse contraste, os meios são as mensagens que sinalizam a perda da centralidade do que Mário de Andrade denominou de “cultura pianística”, e o instrumento passa a ser apenas mais um móvel (ou um objeto decorativo) na sala de visitas. A mudança é significativa, já que o piano, além de um instrumento quase onipresente, “permitia exercitar pendores privados” (Alencastro, 2019, p. 39). Isto é, poderíamos dizer que a popularização do piano foi uma primeira forma de contato privado com a música, mas, em 1951, Drummond iria ironizar sua presença nas casas: apenas uns cinco pianos ainda existiam por distrito (Andrade, 1998, p. 1165).

Em *Boitempo II*, um poema com o mesmo título vago e muito sugestivo do de *Alguma poesia*, “Música”, traz para cena o piano:

Música

O monumento negro do piano
domina a sala de visitas.
É maior do que ela, na imponência
lustrosa de sua massa.
Nele habitam cascatas encadeadas
à espera da manhã.
Tão bom que não falasse.
Mas fala, fala. A casa é caixa
de ressonância. Os pratos vibram.
O ar é som, o cão reage,
trava luta renhida com Czerny
e perde.
O pobre do silêncio refugia-se
no bico do canário. (Andrade, 2015, p. 591.)

Suntuoso, quase arrogante, o piano “domina” o espaço, que se apequena diante dele. Arranjo que é também um sinal da popularização dos pianos, chegando aos apartamentos da classe média. Tal animosidade destoa das figurações do gramofone que é imponente de um modo distinto, não pela “dominação”, mas pela estranheza (e curiosidade). Nesse poema, tudo se curva diante do piano: a casa, o cão, o canário, tudo parece suspenso diante da

possibilidade das “cascatas” sonoras à espera de alguém para tocá-las. Ainda há, nesse texto, um aceno com a expressão “luta renhida”, marcada desde a “Canção do Tamoio”, de Gonçalves Dias – mas a luta aqui é outra, é com a “caixa de ressonância” em que a casa se transformou, com a música dominando tudo.

Os aspectos da adversidade em “Beethoven” são ainda consonantes aos discursos do poeta, que fazia questão de frisar a ausência de uma desenvoltura musical. Em uma entrevista, já na década de 1980, Drummond destaca:

Não toco nada. Mas confesso que até hoje tenho um certo fraco pela música dolente, romântica, pela seresta, pela valsa vienense. Quando um filme tem uma valsa vienense como fundo musical, as imagens começam a deslizar mais suavemente, acho uma coisa muito gostosa. Não é grande música. Agora, com o tempo – que diabo – fui educando um pouquinho meu ouvido. Gosto muito de trabalhar ouvindo discos. Mas não sou propriamente um entendido em música, não sei quando o pianista erra. (Andrade, 1982, s./p.)

A dupla negativa compõe a ênfase nessa autoimagem não musical. Contudo, nos interessa o delineamento da posição de ouvinte. É sugestivo que a declaração venha na forma de uma confissão, quase como se estivesse contando um segredo ao leitor: gosto de música, mais especificamente, de um tipo de música não reconhecido como “grande música” e, ainda por cima, “não toco nada”. Participa do esforço de negação, o desejo não realizado de ter escrito um musical tal qual *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare. É ainda mais sugestivo o uso do verbo “educar”, tarefa do tempo, “que diabo”. Drummond explicita um trabalho de formação, educar o ouvido é uma tarefa que requer não só uma escuta contínua, como também uma certa posição ativa do ouvinte. Reforça a posição não especializada (“não sei quando o pianista erra”), mas enfatiza também a busca de um maior conhecimento. O trecho ainda destaca a conjugação de duas atividades: trabalho e ouvir música. Tal qual em “Poema do jornal”, no qual “Vem da sala de linotipos a doce música mecânica” (Andrade, 2015, p. 22), e em “Os últimos dias”: “Prazer de ouvir música:/ sobre o papel deixar que a mão deslize” (Andrade, 2015, p. 193).

O “trabalho”, que aparece de modo vago na entrevista, pode referir-se tanto ao funcionalismo público quanto à poesia, mas no poema é explícito o vínculo entre a mão e a música. Poema que, não por acaso, termina com uma

alusão ao nome do poeta: “E a matéria se veja acabar: adeus, composição/ que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade” (Andrade, 2015, p. 193).

Não parece aleatória a menção ao nome (completo, ainda por cima, não apenas “Carlos” como, por exemplo, na certidão de nascimento do poeta, o “Poema de sete faces”) num poema em que um detalhe metalinguístico é revelado junto ao uso do termo “composição”, denominação tão musical. O gesto pode sinalizar uma circunstância que quer ser apregoada na imagem do poeta: o deleite musical e sua função na escrita, o fundo musical. Além disso, a organicidade do poema importa: “Os últimos dias” é anterior a “Mário de Andrade desce aos infernos”, com seus “coletes de música” (Andrade, 2015, p. 197), e posterior a “Onde há pouco falávamos”, poema no qual o piano é uma das marcas da decadência familiar.

Na já referida entrevista, Drummond (1982, s./p.) continua:

Bandeira tocava violão e piano. Sabia tudo sobre violão [...]. Murilo [Mendes] era um obcecado. Ouvia Mozart com a cabeça entre as mãos, imóvel, como se meditando profundamente. Mário de Andrade teria sido um grande pianista. Ficou muito abalado com a morte de um irmão, as mãos tornaram-se trêmulas, afetou irremediavelmente sua técnica.

A enumeração das habilidades musicais de outros poetas contemporâneos acentua a ausência das suas, retoma a dupla negativa do início do texto. O ímpeto de criar uma autoimagem pouco musical iria fazer com que, nesse texto, Drummond, de certa forma, contestasse um comentário de Mário sobre a musicalidade de sua poesia. O comentário aparece, pela primeira vez, em uma carta – Mário de Andrade (2015, p. 231) assinala, sobre *Alguma poesia*, a “extrema riqueza rítmica de você”. O trecho ainda nos chama a atenção para a descrição da imagem dos poetas: a postura melômana (e melancólica) de Murilo Mendes, que lembra o retrato *Murilo Mendes ouvindo música*, de Arpad Szenes, poderia ser cotejado com os diversos retratos do Drummond, em meio a livros ou papéis, também cabisbaixo. A entrevista lembra ainda um outro poema, “A banda guerreira”:

Se eu soubesse tocar alguma coisa
no mínimo instrumento (ao menos fingir que...)
Nada, rendosamente nada.

Tenho que marchar, canhestro, em continência. (Andrade, 2015, p. 713.)

A marcha é quase uma punição pela ausência de fatura musical. A dupla negação, novamente, reforça a falta do talento: nada, nenhum rendimento musical, nem a possibilidade do *fingere*. A escolha do verbo não deixa de soar curiosa: nem a capacidade do fingimento, nem a da criação, nada. “A banda guerreira”, na estrutura do livro, participa de uma série de quatro poemas, consecutivos, que acenam para um contexto juvenil, um contexto de formação, são eles: “Orquestra colegial”, “Artistas adolescentes” e também “Sessão de cinema”. A sequência nos joga para dentro do ambiente sonoro da sala de cinema, fatura destacada pelo cronista, já em 1930, “Nós vamos ao cinema passar hora e meia vendo figuras animadas e ouvindo música sem responsabilidades, música ‘sem ser de concerto’” (Andrade, 1987, p. 46). Escuta mais distraída, “não é de grande música”, que não deixaria de ter efeitos num retrato subjetivo, “A música barata me visita/ e me conduz/ para um pobre nirvana à minha imagem” (Andrade, 2015, p. 363).

Realizado um sobrevoo de certos impeditivos musicais, voltemos a “Beethoven”. O poema desponta quase como uma ode à música, ou a Beethoven, num livro que é cheio de poemas-dedicatórias – “Quixote e Sancho, de Portinari”, “Tiradentes (com muita honra)”, “Homenagem”, “Ausência de Rodrigo”, “O poeta irmão”, “Desligamento do poeta”, “Brasil/Tarsila”, “Fayga Ostrower”, “Pintura de Wega”. O fato de esse ser o único dedicado a um músico merece ser notado, bem como a escolha de Beethoven nesse poema. Primeiramente, pelo compositor ter se fixado como um dos retratos do gênio romântico; em segundo lugar, por ele ser um dos paradigmas do que Peter Gay (1996) denominou de “arte da audição”, movimento que concederia à escuta musical uma concentração, um silêncio e uma seriedade antes inexistentes – modulações que seriam todas intensificadas, posteriormente, a partir das mídias de gravação e reprodução. O compositor iria ganhar destaque em, ao menos, outros dois poemas: “ou no LP – mas tão batido – de Beethoven”, em “Eclipse” (Andrade, 2015, p. 810); e “Ó, Beethoven, tu nos mostraste o alvorecer”, em “A música da terra” (Andrade, 2015, p. 858).

Tal insistência demonstra um apelo preferencial pelo compositor, mas também coloca em destaque algo acerca da possibilidade de escolha e a

disponibilidade das gravações. Em 1949, um levantamento foi realizado nas casas de discos do Rio de Janeiro a fim de entender a preferência dos ouvintes. Adhemar Nobrega, o realizador da pesquisa, constatou “o prestígio tirânico de Beethoven”, seguido de Mozart, segundo lugar que seria, segundo o musicólogo, culpa de Murilo Mendes (Nobrega, 1949). O pano de fundo não é apenas a acessibilidade dos discos, mas a influência exercida, nesse caso, por Murilo, cronista musical, nas escolhas dos ouvintes e na montagem de suas discotecas pessoais.

A discoteca privada é um índice de intimidade. Embora o gramofone tenha sido recebido com estranhamento por Drummond em seu início, rapidamente ele adquire um lugar cativo na casa. Nesse sentido, dois momentos nos quais o objeto é mencionado a partir de uma perspectiva pueril sinalizam a novidade no trato. O primeiro texto é “Porque amamos nossos filhos” (Andrade, 1928). A cena é a seguinte: Ignacinho pede uma vitrola ao pai que, embora resistente, resolve ceder, com uma ressalva: daria a vitrola, mas não compraria os discos. O movimento do texto é uma demonstração da habilidade da criança em manejar seus desejos e a aceitação dos pais, já que, após a ressalva, ficamos sabendo que a mãe já havia dado os discos à criança. A ordem da compra é significativa: primeiramente, forma a discoteca, depois compra o meio de reprodução, a “máquina falante”. Talvez o problema seja exatamente esse. Em crônica publicada no ano anterior, sob o pseudônimo Antonio Crispim, o narrador conta da chegada massiva das vitrolas na cidade de Belo Horizonte para compor a tríade “o cinema, o baile, o foot-ball”. O problema, nos diz o cronista, não é o preço da vitrola, “o diabo são os discos”, com os quais, aliás, corre-se o risco de “intoxicação por vitrola” (Crispim, 1927). Outro momento é o poema “O som estranho”, não por acaso pertencente ao ciclo de memórias, em *Boitempo III*:

O gramofone Biju, com 10 discos artísticos
em que não posso tocar
é música/palavra para espanto global. [...]

Gigante flor sonora, invenção
do Diabo, talvez; mas o Diabo
tem outras falas, noturnas, ciciadas, que eu distingo.

Não te decifro, gramofone, proibido à ciência de minhas mãos.
Este mundo (pressinto)
vai se tornar terrivelmente complicado. (Andrade, 2015, p. 641.)

O gramofone vem praticamente acoplado aos “10 discos artísticos” e é parte de um interdito: nesse caso, não é o presente da criança, mas proibido a ela. O gramofone compõe, não só por isso, uma espécie de mistério, uma mescla de curiosidade e medo, o “espanto”. O caráter maquinal do gramofone, decodificado e distante, é intensificado diante do que ele reproduz, a música – o espanto com a máquina não é o mesmo diante, por exemplo, da máquina de escrever. Por esse motivo, o deslocamento semântico do termo “cifra”, componente do verbo “decifrar”, é um dos pontos altos do poema: tanto a notação musical (a cifra musical) quanto o código necessitam de certa iniciação para serem compreendidos – ou, se quisermos, decifrados.

O caráter fantasmagórico dos aparelhos de reprodução musical tem como centro a emissão da voz sem um corpo e não pode ser desvinculado de toda atmosfera mágica que sempre pertenceu à música. Há, sobretudo nesse caso, uma necessidade de manutenção da cifra. O encantamento – infamiliar, é nítido – só funciona se mantido, em oposição ao movimento de desvelamento velado exigido pela “máquina do mundo”, na leitura de José Miguel Wisnik (2018). “A máquina do mundo”, essa que é ruidosa e límpida, “sem emitir um som que fosse impuro” (Andrade, 2015, p. 267), de modo semelhante do hino de São João Batista, no qual Guido D’Arezzo baseou a primeira notação musical: a admoestação é para que possamos ressoar de modo claro, apesar dos lábios impuros. Conjuntura não alheia ao poema subsequente a “A máquina do mundo”, “Relógio do Rosário”:

Era tão claro o dia, mas a treva,
do som baixando, em seu baixar me leva

pelo âmagô de tudo, e no mais fundo
decifro o choro pânico do mundo,

que se entrelaça no meu próprio choro,
e compomos os dois um vasto coro. (Andrade, 2015, p. 269.)

Diferente do gramofone, indecifrável, aqui o ruído do “choro” encontra compreensão e identificação. Num poema todo dialógico, composto em dísticos, o “coro” é do “som baixando”, da poeira baixando, após os tercetos conturbados de “A máquina do mundo”.

Diferentemente do pacto de pureza de “A máquina do mundo”, a “gigante flor sonora” corriqueira emite sons impuros. Em “Beethoven” é a partir do LP batido, já provavelmente arranhado, que o “mar de música” é acessado pelo poeta — e não em concertos públicos —, fato que acentua também o vocativo, a proximidade e o tributo a “luís, luminoso”. Embora sinalize certa proximidade, o hipotético diálogo é conduzido em tom formal, sobretudo pelo uso da segunda pessoa do singular para referir-se ao compositor, mas também pelo uso da primeira pessoa do plural, que soa quase como deferência no poema, como se não falasse por si apenas, mas tateasse uma espécie de “espírito do tempo”. O tom um pouco mais formal é oposto à coloquialidade de “Música”. Embora os dois possam ser aproximados pela condução narrativa, “Beethoven” tem uma modulação mais rígida e séria, ao contrário de “Música”, mais morosa e terna. Disposições essas que não parecem ter a ver apenas com a disposição perante à música, mas com uma seriedade no trato musical.

O ponto é importante, pois em relação a esse “nós” são feitas afirmações (um pouco categóricas), diferente de a Luís, a quem são feitas quase exclusivamente perguntas. O recurso interrogativo — além do difícil manejo em um poema — contém certa indeterminação próxima ao poema “Nosso tempo”, também com impeditivos “nossos” e de “homens partidos” (Andrade, 2015, p. 112), assim como de uma crítica de Drummond ao livro *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann. Nessa resenha, Drummond não só destaca certa análise da contemporaneidade, mas também se coaduna a esse ímpeto de diagnóstico do “nosso tempo”. Nessa obra, diferentemente da centralidade no pacto fáustico-musical, “também há concertos no terraço, de música não excessivamente clássica, ou melhor de música terapêutica” (Andrade, 1943, p. 15) — a música ocupa um lugar de fundo, de entretenimento, bem próxima da afirmação de Drummond de que gosta de “valsa vienense, quase como fundo musical”, mas sabe que “não é grande música”. A expressão “música terapêutica” ainda faz pensar no quão próximo Drummond estava das pesquisas de Mário a esse respeito e de sua conferência “Terapêutica musical”, proferida em 1937. Além disso, para Drummond, em *A Montanha Mágica*, Mann estava “imerso em dúvida, em perplexidade e em melancolia” (Andrade, 1943, p. 15), três disposições que parecem assentadas no poema “Beethoven”, e que também são

um arranjo reiterado na obra do poeta – fato que não escapou a Antonio Candido (2017), em seu “Inquietudes na poesia de Drummond”. Esse aspecto de hesitação também ganhou contornos musicais na composição feita por Frederico Richter, *Homenagem a Beethoven* (1976), música para piano e soprano, com os versos do poema de Drummond. Particularmente o final, repleto de hesitação e inquietude, ganha uma declamação com entonação de dúvida – a declamação parece funcionar mal, sobretudo se assinalamos a lição de Hermínio Bello de Carvalho (2011, p. 18): “Importante: dizer, nunca declamar Drummond, Drummond é indeclamável”.

Tais desconcertos (perplexidades), longe de gerarem movimento, influem numa perplexidade estática – o que de certa forma Roberto Said (2005) denominou de “angústia da ação”, ou, mobilizando um verso de Drummond, “este não dança”. O ponto é importante pela constante associação entre o tempo presente e a melancolia, ou como, “para o poeta mineiro, uma coisa é indissociável de outra” (Alcides, 2002, p. 30). O vínculo entre música e melancolia habita dois polos. Por um lado, ele desponta como consequência dos meios de registros sonoros. Anota Marshall McLuhan (1969, p. 312-313):

Mas a corrente subterrânea da música mecânica é estranhamente triste [...]. Essa melancolia não será inerente ao próprio triunfo do mecânico e sua omissão do humano? Poderia a mecânica ter atingido um nível mais alto do que a máquina falante, com sua mímica da voz e da dança?

A abordagem de McLuhan parece ter tido certa atenção de Drummond, especialmente se pensarmos no primeiro poema de *Impurezas do branco*, “Ao Deus Kom Unik Assão”, livro publicado apenas alguns anos após a tradução de *Understanding media* (McLuhan, 1969) por Décio Pignatari. Teria ainda outro aspecto mais amplo: a solidão da audição mecânica, em oposição à cena compartilhada e povoada do passado, distinção que não modifica muito o arranjo melancólico do caso específico de Drummond. No seu “Um homem e seu carnaval”, o sujeito, para Ivan Marques (2011, p. 107), “se sente solitário ‘como a cigarra que ninguém ouve’” em pleno cortejo carnavalesco.

A relação entre música e ensimesmamento pertence, ainda, ao imaginário da nossa melancolia, tropical e morosa. O problema ganha certa particularidade se visto sob a ótica periférica da indústria da música e fonográfica. De certa forma,

a questão é abordada por Wisnik (2004) em seu “Machado Maxixe: O Caso Pestana”, e nos interessa, sobretudo, o conflito montado em *Esaú e Jacó*: é o piano e a pianista tísica que encadeiam a tensão entre a monarquia e a república. O conflito torna-se ainda mais significativo se lembrarmos da hipótese de Flora Süssekind (2006, p. 52) de que “o fonógrafo funciona, pois, de um ponto de vista político, como um arremedo mecânico do último baile da Ilha Fiscal. Como uma espécie de derradeiro registro das ‘Vozes do Império’”. Tanto o piano quanto o fonógrafo transformam-se em símbolos ambíguos de transformação política no romance de Machado, em torno do Quinze de novembro e na gravação da voz de Dom Pedro II. Não transparecem, como é comum defender, certo atraso dos trópicos, mas as suas (nossas) especificidades: o piano não é simplesmente símbolo de um passadismo ou unicamente da música séria (participa, aliás, do dilema entre as sonatas de Beethoven, que também estava dependurado na parede, acima do piano, e a polca, em “Um homem célebre”, de Machado); o fonógrafo não coroa o imperador, mas transforma-se em uma marca de seu fim.

Voltando à melancolia, cria-se, assim, um retrato taciturno brasileiro, concebido por Paulo Prado (1997, p. 144) como musical: “a música, as danças, revelam a obsessão melancólica”. Ao contrário de uma tendência feliz e carnavalesca, a naturalidade musical do brasileiro aproxima-se mais da quarta-feira de cinzas. Tal aspecto, sobretudo se lido junto aos denominados intérpretes do Brasil, não é desvinculado do motivo racial. Em “Orozimbo”, de Drummond: “Na alma do mulato a música verte nostalgias enormes” (*apud* Bortoloti, 2019, p. 115), sobre o qual Mário de Andrade (2015, p. 55) comenta: “‘Orozimbo’ ficou cutuba assim”. Daí que em “Também já fui brasileiro”, de *Alguma poesia*, e “Canto brasileiro”, de *As impurezas do branco*, apareça a viola como distintivo musical e melancólico. Nesse sentido, e lembrando a presença musical no cinema, a viola é também soturna em “Explicação”: “Estou no cinema vendo fita de Hoot Gibson,/ de repente ouço a voz de uma viola.../ saio desanimado” (Andrade, 2015, p. 38).

A viola, possivelmente tocada ao vivo, provocou desânimo pelo seu deslocamento em um *western*? Ou pelo simples fato de a viola simbolizar um ritmo taciturno? Diante dessas perguntas, é significativo lembrar a dedicatória a Pedro Nava no poema “Música”. Nava havia publicado, no volume anterior de *A*

revista, um poema de mesmo título, “Música”. Todavia, a abordagem é outra: em “Música”, de Nava, são os “ritmos mestiços”, o “minueto de Chica da Silva”, o “lundum”, o “jongo”, o “cateretê”, que compõem a paisagem sonora da “corte mulata do Tijuco” (Nava, 1925). E mais significativo ainda que seja Chopin e um piano a serem enquadrados na tristeza do sujeito poético, e não um lundu e uma viola. Faz-se notar que, com a reprodução mecânica, Chopin e o lundu passam a habitar o mesmo espaço, o privado, já que “a música clássica não habita mais uma sala separada; ela faz parte do mix” (Ross, 2011, p. 88). Mix que, no comentário de Alex Ross, participa mais de uma seleta musical da rádio, mas que não deixa de ser notada no conjunto da discoteca pessoal.

Em “Beethoven”, o ritmo meio desanimado, de desalento, é orientado pelas perguntas, que organizam o poema desde os dois primeiros versos, mas sobretudo na penúltima estrofe. As perguntas oscilam entre espanto e retórica, e se as três primeiras modulam sobre o “quê”, o motivo, as quatro últimas recaem sobre o “quem”. De certa forma, é como se ambas fossem respondidas pela última estrofe, a música de Beethoven no *pick-up* é a resposta. Enquanto o “quê” parece menos claro, o “quem”, na falta de outros compositores “do nosso tempo”, parece ser ele, Luís, é ele quem vem, através do *pick-up*, compor, remover, reinventar e sacudir o nosso tempo de “antimúsica”. Alex Ross destaca exatamente a maleabilidade temporal que as mídias proporcionaram à música – os meios, novamente, induzem a mensagem: “sobre a natureza dos fonógrafos: eles não admitem fim. Eles implicam perpetuidade” (Ross, 2011, p. 90). O tempo, nesse sentido, é ambíguo na recepção do “escuro Luís, Luís luminoso”: a música é “liberta” e também “cerrada”, há algo que se desanuvia e algo que se perde. A recuperação realizada pelo poema segue uma via de metáforas naturais: “caminho lunar”, “tempestade”, “fogo”, “mar de música” e “acima das estrelas”. Via essa que acrescenta certa indeterminação às possíveis significações da música.

Na década de 1940, Drummond discursou na formatura de uma turma da Escola Nacional de Música, discurso que ele intitulou de “A função da música em tempo de luta”. De modo semelhante ao poema, o poeta-público também insere perguntas no texto: “que espécie de música poderia existir no mundo subsequente? A dos tanques e bombardeiros uivantes? A música de propaganda

ou a de anestesia?” (Andrade, 1942, s./p.). Nessa linha, podemos vincular os tempos de “antimúsica” à guerra, lembrando do compartilhado contexto técnico de produção entre as duas máquinas. Assim, cumpre um papel a “superação do tempo e do destino”, acenando para a Quinta Sinfonia (também chamada de Sinfonia do Destino) e sua simbologia para os aliados na guerra; ou a “Anedota búlgara” ser o poema anterior à “Música”, deixando ecoar neste seu último termo, “barbaridade” (Andrade, 2015, p. 15). De certo modo, a premonição (melancólica) da criança em “O som estranho” encontra também reverberação nesse cenário, afinal, como destaca o paraninfo no mesmo texto, se Mozart estivesse vivo talvez fosse um mutilado de guerra: tudo “terrivelmente complicado”.

O empecilho da guerra aponta para um outro dilema: o jogo entre a materialidade da música e seu caráter imaterial. Tanto em “Música” quanto em “Beethoven”, a música acena para os dois polos, quem e como toca a música e a possibilidade de abstração diante dela. Por um lado, literalmente, “uma coisa triste no fundo da sala” e “boto no pick-up”, e, por outro, etereamente, “enquadrei na minha tristeza” e “me afogo acima das estrelas”. Essa dualidade é um impasse inerente à forma musical – sobretudo, à música estritamente instrumental. O salto existente nesses dois poemas é a escalada da subjetividade: a música existe, nos dois casos, de um modo mais genérico e, ao mesmo tempo, de modo muito pessoal para o sujeito poético. Tão pessoal que parece ser possível delinear um crescimento do vínculo entre sujeito e música. Em “Beethoven” ela parece mais bem acomodada, menos externa. Em “Música” ela parece um primeiro aceno, tateante e inseguro. Essa disposição é a que parece ter sido pregada à imagem do poeta: alheio e inseguro diante da música.

Em 1931, Murilo Mendes (*apud* Guimarães, 1996, p. 14) escreveria a Drummond:

Diga ao Capanema que ele agora pode vir aqui, em Pitangui já tem Prokofiev, Mussorgsky e Stravinsky pra se ouvir. Meu mano tinha chegado até Wagner, mas eu fiz ele dar um pulo até aqueles bambas. Ontem chegou uma porrada de discos.

O mesmo estranhamento diante do convite feito por José Condé a Drummond aparece aqui: o convite para ouvir a “porrada de discos” é a Gustavo Capanema, Drummond seria apenas o intermediário da mensagem. O convite para as famosas tardes de escuta musical (não no Rio, nesse caso, mas em

Pitangui) agora era possível pois os discos encomendados haviam chegado. Talvez Drummond topasse o convite, talvez declinasse, como parece ter acontecido com o inquérito de Condé, mas fato é que ele parece ter respondido, de outras formas, a esses convites e não-convites, “como se palmilhasse vagamente”, diante de um outro “reino augusto”, com o “ouvido razoavelmente bom”, o som e o sentido.

Referências

- ALCIDES, Sérgio. Melancolia “gauche” na vida”. In: VV.AA. *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *História da vida privada no Brasil: Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. A função da música em tempo de luta. *Continental*, Rio de Janeiro, maio de 1942.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Entrevista a João Máximo e Beatriz Bonfim. Drummond, 80 anos. *Suplemento literário do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 de outubro de 1982.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Crônicas 1930—1934*. Belo Horizonte: BDMG, 1987.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na ilha: divagações sobre a vida literária e outras matérias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1998.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Porque amamos nossos filhos. *Revista de Antropofagia*, nº 2, junho de 1928.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Tosse, febre e Thomas Mann. *Leitura*. Rio de Janeiro: abril de 1943, p. 15.
- ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Companhias das Letras, 2015.

BORTOLOTTI, Marcelo. *Carlos Drummond de Andrade e Ribeiro Couto: Correspondência*. São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2019.

CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006.

CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017, pp.67-97.

CARVALHO, Hermínio Bello de. *Áporo itabirano: epistolografia à beira do acaso*/Hermínio Bello de Carvalho e Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

CONDÉ, José. Os escritores e a música. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 de agosto de 1947.

CRISPIM, Antonio. A verdade sobre as vitrolas. *Diário de Minas*, 12 de abril de 1927.

GAY, Peter. *The naked heart: the Bourgeois Experience Victoria to Freud*. Nova York, NY: W. W. Norton & Company, 1996.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Distribuição de papéis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso. *Papéis Avulsos* n. 27, FCRB, 1996.

HOFFMANN, E.T.A. *Beethoven's Instrumental Music*: Translated from E.T.A. Hoffmann's 'Kreisleriana' with an Introductory Note. Oxford: Oxford University Press, 2013.

MAMMÌ, Lorenzo. *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo da província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Ed. 34, 2011.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso e universo em Drummond*. Rio de Janeiro: É Realizações, 2012.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução: Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

MENDES, Murilo. *Formação de Discoteca*. São Paulo: Editora Giordano Ltda., Edições Loyola, 1993.

MENDES, Murilo. Divertimento. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1947.

NAVA, Pedro. Música. *A revista*, nº1, Belo Horizonte, 1925.

NOBREGA, Adhemar. As nossas discotecas. *Correio da Manhã*, domingo, 13 de fevereiro de 1949.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*: Ensaio sobre a Tristeza Brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROSEN, Charles. *The Classical style*. Haydn, Mozart, Beethoven. Nova York, NY: W. W. Norton & Company, 1997.

ROSS, Alex. *Escuta só*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAID, Roberto. *A angústia da ação*: poesia e política em Drummond. Curitiba: Ed. UFPR; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das letras*: literatura, técnica e modernização do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*: Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

[Artigo recebido em 10 de dezembro de 2024 e aceito em 15 de abril de 2025.]