

Vagner Camilo

A Modernidade Entre Tapumes

DA POESIA SOCIAL À INFLEXÃO NEOCLÁSSICA NA
LÍRICA BRASILEIRA MODERNA


Ateliê Editorial


FAPESP

XII

“A um Hotel em Demolição”: A Modernidade Entre Tapumes

*No futuro
As gerações
Que passariam
Diriam
É o hotel
Do menestrel
[...]
Mas não há poesia
Num hotel
Mesmo sendo
‘Splanada
Ou Grand-Hotel...*

OSWALD DE ANDRADE, “Balada do Esplanada”.

Preencho com um belo nome este enorme espaço vazio.

JOACHIM DU BELLAY, *Les Regrets* (Sonnet CLXXXIX).

Este último capítulo vincula-se a abordagens anteriores dedicadas ao exame das figurações espaciais, notadamente urbanas, na poesia de Drummond, desde o mapeamento cognitivo promovido pelo fazendeiro do ar em *Sentimento do Mundo*, ao se confrontar com a alienação reinante no domínio da grande cidade, conforme se viu na capítulo II, até o recuo estratégico em relação à cena urbana e à realidade histórico-política do tempo verificado em *Claro Enigma*¹. Vale ainda ter em mente, contrativamente, outras figurações cidadinas examinadas aqui – apesar da resistência ao tema na lírica do período –, como em “A Tempestade”

1. Sobre o recuo encenado no livro de 1951, ver Vagner Camilo, *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*.

(capítulo VI), onde se fala mesmo dos escombros de um velho hotel... Agora, a análise detém-se em “A um Hotel em Demolição”, último poema de *A Vida Passada a Limpo* (1959), que lança por terra não só o neoclassicismo, como também todo projeto construtivista pós-45.

A demolição mencionada no título do poema diz respeito ao Hotel Avenida, na então Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), palco da remodelação haussmanniana promovida no Rio por Pereira Passos, que chega a comparecer nos versos, como um dos frequentadores do famoso hotel, a “discutir” com os “moradores antigos” justamente as “novas técnicas urbanísticas” de que se beneficiou o próprio lugar onde se encontram. Vale lembrar, em breves linhas, o histórico do edifício, em estreita associação com que o poema evoca a esse respeito.



Construído pela Light, inaugurado em 1910 e transformado num dos principais marcos da Avenida Central, o hotel pertencia, na verdade, à Companhia Ferro-Carril do Jardim Botânico e abrigava, no térreo, uma estação circular dos bondes que trafegavam pela zona sul da cidade.

Era a famosa Galeria Cruzeiro, assim nomeada em função da disposição em “cruz dos quatro caminhos”, de acordo com os versos drummondianos. Além da área de embarque confortavelmente coberta, a galeria dava acesso a vários restaurantes e cafés em funcionamento no mesmo piso térreo, como o celebrado Café Nice, o Brahma e o Bar Nacional, “pura afetividade” que “súbito ressuscita Mário de Andrade”² – valendo lembrar que o poeta da Lopes Chaves também havia evocado o Hotel Avenida e seu entorno em “Carnaval Carioca”:

Embaixo do Hotel Avenida em 1923
Na mais pujante civilização do Brasil
Os negros sambando em cadência.
Tão sublime, tão áfrica!³

A Galeria Cruzeiro foi um dos principais cenários do carnaval carioca, concentrando os foliões que chegavam nos bondes lotados e ruidosos. Dentro desse clima festivo e popular, o eu lírico drummondiano fala não só “no desfile dos sábados / no esfregar no repinicar dos blocos” e “nas cavatinas de Palermo”, como também no momento em que os blocos carnavalescos passaram a dividir esse mesmo espaço público com outras manifestações populares: dos “sambas dobrados da polícia militar” ao “coro ululante de torcedores do campeonato mundial pelo rádio” até os “movimentos de massa que vinham espumar / sob a arcada conventual de teus bondes.”

É interessante notar o modo como o poema retrata um histórico da Capital Federal – e em dada medida do país – por meio da própria história do edifício, da vida e do cotidiano que se desenrola em seu interior e à sua volta, em seu meio século de existência. É “a vida nacional em termos de indivíduo”, como diz um dos versos do poema. Trata-se de uma história cujas balizas são dadas por dois ciclos de modernização do país: o da primeira década do século xx, em que o “Rio civiliza-se”, com a remodelação urbanística e arquitetônica que assiste à construção do edifício; e o dos anos JK, que decretou seu enterro, para abrigar o Edifício

2. Carlos Drummond de Andrade, “A um Hotel em Demolição”, *Poesia e Prosa*, pp. 290-297.
3. Mário de Andrade, “Carnaval Carioca”, *Clã do Jabuti. Poesias Completas*, ed. Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013, vol. 1, p. 216.

Avenida Central, verdadeira cidade vertical de 34 pavimentos com estrutura de aço, inaugurado em 1961 e um dos referenciais do *international style* no Brasil, em uma área central transformada cada vez mais em lugar de trabalho, repleto de bancos preconizando a era de predomínio do capital financeiro.

Na verdade, o histórico do edifício traçado pelo poema, mais do que mero reflexo, não deixa de ser uma reflexão sobre a própria modernidade, tal como ela se deu no Brasil, pautada por avanços e transformações, mas também por persistências; pelo cosmopolitismo ou internacionalismo de modas e padrões de vida importados em convívio com o provincianismo, que se deixa flagrar no vivo contraste representado pelo modelo transplantado da Avenida Central, “mulata apertada em um vestido francês”, como se dizia então.

Algo desse contraste chega a comparecer de forma significativa no poema, a começar pela frequência eclética do hotel, cujo internacionalismo é representado por hóspedes estrangeiros, como as estrelas italianas, a prostituta alemã e o casal de atores ensaiando diálogos (melo)dramáticos em um misto de inglês e castelhano – que, somados ao alemão falado por tal prostituta, faz do hotel verdadeira babel moderna. Mas ao lado dos estrangeiros, o hotel também acolhe tipos locais ligados à herança rural brasileira, como os capangueiros, boiadeiros e caipiras que nele se hospedam quando vêm em busca de negócios para suas pedras, gados e safras de café. A propósito desses tipos, os versos falam em “nostalgias januárias” que “balouçavam” no “regaço” do hotel, referindo-se à famosa cachaça mineira (*januária*), na qual decerto eles podiam afogar as saudades de casa. O anacronismo do verbo (*balouçar*) é empregado, sem dúvida, para reiterar o desajuste temporal entre essa herança rural e o presente urbano.

Ainda em contradição com a modernidade do hotel e da cena urbana de que faz parte, há toda uma estrofe que resume exemplos de persistência da velha cordialidade brasileira, ao representar a dificuldade de certos hóspedes em lidar com a impessoalidade da lei ou da norma, como o flautista que insiste na sonatina em “hora de silêncio regulamentar”. A desconsideração para com a lei e as normas chega a ser tamanha que nem mesmo os seres mais desprezíveis levam-nas em conta, pois há um “professor [que] professa numa alcova / irreal, Direito das

Coisas, doutrinando / a baratas que atarefadas não o escutam”. Há também a recusa de “antigos moradores”⁴ em distinguir os domínios do público e do privado, instalando-se no hotel como se fosse na própria casa, onde recebem visitas à noite – inclusive a do próprio prefeito! Isso sem falar na mulher que acaba parindo em um dos quartos, enquanto o marido solicita ao poeta mundano, frequentador do hotel, que recite seus versos mais baixo para não perturbar a esposa no trabalho de parto, embora logo em seguida encomende-lhe um natalício, celebrando a chegada do recém-nascido. Em todos esses casos, a finalidade é sempre a de frisar os hábitos provincianos dos que desconsideram as normas e as relações mais distanciadas, agindo com intimidade em um espaço definido por certa impessoalidade, formalidade e mundanidade como um hotel – ainda mais este que foi marco de modernidade e internacionalismo no país.

Em um plano mais amplo, a própria representação da vida social e política, que se desenvolve no cotidiano e à volta do hotel instalado no “centro do Brasil”, assinala outras ordens de contradição entre, de um lado, a modernidade simbolizada pelo edifício e pelo bulevar onde foi contruído, os bondes elétricos e os *slogans* publicitários; de outro, a “ferugem dos governos” e a persistência de tradições populares, como o carnaval e o jogo do bicho com toda sua hierarquia de “apanhadores, ponteiros, engole-listas de sete-prêmios”. Inscritos nessa mesma esfera social, há também os vigaristas, desocupados e outros tipos que vivem, no correr das décadas, na informalidade, na marginalidade ou simplesmente na “esperança de empregos” dentro de um processo de modernização por alto que remodela cidades à custa da exclusão social, negando a uma ampla parcela da população o direito ao trabalho, à participação pública, à cidadania, enfim.

4. Atente-se para a duplicidade de sentido do adjetivo, que pode significar tanto o fato de esses moradores “viverem” há muito tempo no hotel, quanto o de eles serem “antigos” nos hábitos ou “manias”, inclusive a de receber visitas fora de hora, como se estivessem na própria casa. As marcas da “cordialidade” – no sentido em que a toma Sérgio Buarque, evidentemente – foram examinadas no poema por Jerônimo Teixeira, *Drummond Cordial*, São Paulo, Nankin, 2005, pp. 169-170. Na análise, Teixeira equivoca-se apenas ao situar o edifício em Copacabana, sem qualquer referência a seu significado histórico.

A IMAGINAÇÃO POÉTICA ENTRE A REPRESENTAÇÃO HISTÓRICA E A REFLEXÃO FILOSÓFICA

Ainda que seja produto de uma construção deliberadamente imaginária, “A um Hotel em Demolição” não chega a dispensar a contribuição da memória, pessoal e histórica, para garantir veracidade à imagem apresentada. Apesar de alegar que seu nome jamais tenha constado dos registros do hotel como hóspede, nem como “quarteiro” ou “boy em [s]eu sistema de comunicação”, o eu lírico demonstra conhecer muito bem as linhas da fachada, seu vasto interior vermelho, seus corredores e quartos com espelhos, muitos espelhos (símbolo da *coquetterie* reinante num espaço dominado pelo aparência, ostentação e superficialidade mundanas); sua rotina e frequência, o abrigo de bondes, seus cafés e restaurantes. Sem ter como se valer da observação direta, o poeta podia ainda contar com o auxílio de crônicas, memórias e demais registros documentais, inclusive iconográficos. É o caso das fotografias de Augusto Malta, que havia falecido justamente à época, em 1957. Por isso ele é convocado lá no “assento etéreo” para bater mais uma chapa: o “retrato futuro” do “superedifício” (certamente o Edifício Avenida Central, que surgirá no lugar do hotel), registrando, assim, mais essa “posse da terra”:

Vem, ó velho Malta
saca-me uma foto
pulvicinza e falta
desse pouso ignoto.

Junta-lhe uns quiosques
mil e novecentos,
nem iaras nem bosques
mas pobres piolhentos.

Põe como legenda
Queijo I t a t i a i a
e o mais que compreenda
condição lacaia.

Que estas vias feias
muito mais que sujas

são tortas cadeias
conchas caramujas

do burro sem rabo
servo que se ignora
e de pobre-diabo
dentro, fome fora.

Velho Malta, *please*,
bate-me outra chapa:
hotel de marquise
maior que o rio Apa.

Lá do assento etéreo,
malta, sub-reptício
inda não te fere o
superedifício

que deste chão surge?
Dá-me seu retrato
futuro, pois urge

documentar as sucessivas posses da terra até o juízo final e
mesmo depois dele se há como três vezes confiamos que
haja um supremo ofício de registro imobiliário por cima da
instantaneidade do homem e da pulverização das galáxias.

A evocação do nome Malta não se justifica apenas pelo desejo de Drummond homenagear o ilustre recém-falecido. Ela também se explica pelo fato de os famosos retratos do fotógrafo oficial do prefeito Pereira Passos serem importante fonte de pesquisa documental, na medida em que registraram todas as etapas da reforma e remodelação da região central do Rio, desde a demolição violenta promovida para abertura da Avenida Central até toda a construção do bulevar e dos prédios nele abrigados, incluindo o hotel. A sequência dos eventos mencionados nas estrofes acima, aliás, acompanha a cronologia dessas etapas⁵. Ao cobrir tais

5. Nota a respeito Eucanaã Ferraz: “De fato, as imagens captadas pela lente de Malta não raro fixaram um processo desenvolvido em vários tempos: antes, durante e depois da demolição, indo até o surgimento de um novo prédio ou benfeitoria. Graças a tal poder de fixar o objeto no tempo, o fotógrafo surge como personagem emblemático no poema. Sua função seria a de

demolições e construções, as fotos feitas por Malta registravam também costumes e tipos de alto a baixo da sociedade carioca mencionados nos versos: das autoridades e membros da elite até os “pobres piolhentos” nos “quiosques 1900” e outros mais “que compreenda[m] a condição lacaia”, expulsos da cena moderna desde o “bota-abaixo” – o avesso da *belle époque* carioca. Nesse sentido, a contradição de significados associados ao nome e ao sobrenome do fotógrafo *Augusto Malta* torna-se involuntariamente reveladora, não sem uma boa dose de ironia.

Mas a evocação de Malta no poema representa ainda um termo de comparação para o próprio ofício ou papel do poeta, que não deixa de promover, a seu modo, uma espécie de *registro* das várias etapas da mesma história, chegando a cobrir época posterior à do fotógrafo, embora com perspectiva diversa do puramente documental. Sem perder de vista um evento particular, mas também sem se restringir à pura datação ou ao registro histórico, o poeta se propõe a uma reflexão mais ampla sobre um tema recorrente em sua obra: o Tempo, que apesar de grafado em maiúscula, não caminha no sentido da abstração filosófica do conceito⁶. Nesse sentido, Drummond procede em consonância com certa definição clássica do papel da poesia (e da literatura em geral), fazendo a mediação entre as abstrações do filósofo e os fatos concretos dos historiadores, a fim de alcançar uma síntese superior entre a universalidade dos conceitos e a particularidade dos eventos representados. Essa reflexão maior se faz a partir do que registrou o “relógio hoteleiro”, ou seja, a partir da história do edifício que parece conter em si a “estratificação” dos acontecimentos que marcaram as diversas décadas de sua existência⁷.

registrar, atendendo a um pedido claro: ‘saca-me uma foto’. Não há qualquer desejo de idealização do espaço, pois, ao contrário, é preciso que toda a vida miúda ao redor do edifício seja retratada em sua ‘condição lacaia’. O sujeito poético, porém, quer ainda ‘outra chapá’. Como se só então considerasse a condição de Malta como personagem livre de contingências – fora do fluxo temporal –, a foto sugerida agora é o ‘retrato futuro’ do ‘superedifício’ que se erguerá no lugar do hotel” (cf. “O Poeta Vê a Cidade”, *Poesia Sempre*, 16, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, out. 2002, pp. 22-35).

6. Cf. histórico sucinto de Robert L. Montgomery sobre as relações entre história e poesia no verbete dedicado ao tema em Alex Preminger & T.V.F. Brogan (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 534.
7. Sobre os “lugares estratificados” ou “o lugar como palimpsesto”, ver Michel de Certeau, *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer*, Petrópolis, Vozes, 1994, pp. 309-310.



A. Malta. Quiosque

Essa meditação sobre o Tempo, que se vale de um gênero poético em particular, engloba uma reflexão sobre a própria História e, subordinada a esta, sobre a tradição e a modernização compreendida tanto no sentido histórico-econômico, quanto cultural e artístico-literário, sem perder de vista, antes enfatizando, as peculiaridades da experiência local do processo. É o que vê adiante, depois de tratar de questões fundamentais de forma, gênero e estilo mobilizados por esse grande poema.

O TARDO E RUBRO ALEXANDRINO DECOMPOSTO

É curioso atentar ao modo como a forma poética espelha essa reconstrução imaginária do hotel promovida pelo poema, através do andamento e da grande variação métrica. Ela transita da isometria dos hexassílabos nos oito tercetos iniciais, passando a três alexandrinos rimados e diluindo-se em uma centena de versos livres. Retorna aos hexassílabos em mais de cinquenta versos e logo se espraia, outra vez, em um trecho de verdadeira prosa poética e em nova sequência de versos livres, que tornará a ceder o passo à redondilha menor em sete quartetos (e um terceto) rimados, seguida de mais um trecho curto em prosa poética. Conclui, em *grand finale*, com um soneto decassilábico – bem dentro do espírito neoclassicizante do período. Essa alternância entre a isometria e a heterometria ou a prosa poética parece pontuar as oscilações que mar-

cam as reportações entre presente e passado; e, no plano estético, entre formas neoclássicas e modernas, depois do esgotamento do Modernismo (quando se converte em *convenção*, como qualquer movimento anterior), conforme se examinou ao longo deste estudo.

O caráter performativo dos versos evidencia-se desde a abertura, com os hexassílabos antecedendo os alexandrinos, como se aqueles fossem hemistíquios destes, dispostos separadamente. Enquanto os versos de seis sílabas cuidam de convocar hotel e hóspedes “no plano de outra vida”, os de doze já apresentam o edifício imaginariamente recomposto. A passagem de uma medida a outra parece, assim, mime-tizar a própria reconstrução imaginária promovida pelo poema, como se os supostos hemistíquios representassem partes ou destroços do verso maior, que é explicitamente equiparado ao longo tempo hotel agora decomposto:

(Pois era bem longo, Hotel, e no teu bojo
o que era nojo se sorria, em pó, contigo.)

O tardo e rubro alexandrino decomposto.

Em contraste com a exploração modernista radical do verso livre, que domina todo o poema, o alexandrino comparece, sobretudo, como citação formal do Parnasianismo, versão oficial da literatura contemporânea à remodelação haussmanniana de Pereira Passos, partilhando com esta da mesma fantasia de civilização, nutrida por uma elite ciosa de ostentar cultura e cosmopolitismo como atrativo⁸. Isso sem falar em certa homologia estilística entre a apropriação parnasiana do legado clássico e a obediência arquetípica ao ecletismo francês nas fachadas Beaux-Arts que predominavam na Avenida Central⁹. Além da citação

8. Ao mesmo tempo, partilha-se, também, idêntico horror diante da herança colonial e mestiça, respondendo por certo desejo de evasão dado pelo repertório de temas e formas alheios às particularidades da realidade local. Como diz Needell, “recusa e evasão” marcam as mudanças da *belle époque* carioca, nas quais a elite local “celebrava não só o que era feito, mas também o que era desfeito” (Jeffrey D. Needell, *Belle Époque Tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 67).

9. No caso específico do Hotel Avenida, fala-se em estilo Eclético, *Beaux Arts* ou Segundo Império.

formal, o poema se refere expressamente ao Parnasianismo quando evoca Martins Fontes na seguinte passagem:

Rangido de criança nascendo.

Por favor, senhor poeta Martins Fontes, recite mais baixo suas odes enquanto minha senhora acaba de parir no quarto de cima, e o poeta velou a voz, mas quando o bebê aflorou ao mundo é o pai que faz poesia saltarilha e pede ao poeta que eleve o diapasão para celebrarem todos, hóspedes, camareiros e pardais, o grato alumbramento.

Frequentador da roda boêmia da Confeitaria Colombo e dos cafés da Rua do Ouvidor reunida em torno de seu mestre, amigo e sócio Olavo Bilac, o autor de *Boêmia Galante* é evocado pelo seu lado mais festejado. Isto é, pelo que havia em sua poesia de fácil, ornamental, fulgurante, expresso no gosto pelas “rimas miliardárias” (segundo Agripino Grieco), as metáforas ígneas e a exuberância dos neologismos com que retratou, por exemplo, quadros do cenário carioca em seu *Guanabara*¹⁰. Por se tratar de epígono, torna-se ainda mais patente a feição epidérmica, meramente ornamental e celebrativa do oficialismo parnasiano, tendendo à valorização da autoimagem de seus cultores e da vida literária e mundana em detrimento da preocupação com o propriamente literário¹¹. Tanto mais quando se considera que a aparição do poeta santista no poema de Drummond começa com as odes e termina com um genotípico feito a pedido do pai cujo filho acabara de nascer, o que ajuda a evidenciar não só a tendência à “arte de louvar”, marcante na poesia de Martins Fontes,

10. Essa exuberância ou riqueza expressiva (que para Agripino Grieco chegava a ser “abusiva”) era vista como produto de um entusiasmo ou arrebatamento que tendia a perturbar a placidez beneditina recomendada ao *ciseleur* parnasiano, levando intérpretes como Cassiano Ricardo a não reconhecer em Martins Fontes uma filiação estrita a esse movimento (ver Cassiano Ricardo, *Martins Fontes*, Rio de Janeiro, Agir, 1959; Domingos Carvalho da Silva, Oliveira Ribeiro Neto e Péricles Eugênio da Silva Ramos, *Antologia da Poesia Paulista*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1960; Agripino Grieco, “Martins Fontes” – Conferência no Teatro Municipal, *A Gazeta*, São Paulo, 11 out. 1947).
11. A observação é de Brito Broca em *Vida Literária 1900*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2005. Nota ainda a respeito Antonio Dimas: “E, numa engenhosa conjunção involuntária, o visualismo plástico da poesia parnasiano-simbolista combinava-se com o exibicionismo pessoal de muitos dos seus cultores, que confundiam ‘literatura’ com ‘vida boêmia’ e que fizeram das confeitarias de então uma vitrine de onde pudessem ver e ser vistos” (*Tempos Eufóricos (Análise da Revista Kosmos: 1904-1909)*, São Paulo, Ática, 1983, p. 88).

como também a dimensão doméstica em que muitas vezes resultou o Parnasianismo brasileiro¹².

A imagem de poeta (e de poesia) representada por Martins Fontes instala-se nas antípodas daquela encarnada pelo eu drummondiano nos versos. Em vez da atitude celebrativa e da superficialidade mundana do primeiro, revelada na composição do “natalício”, o itabirano promove um verdadeiro necrológio do hotel e de toda uma época. Longe do feitiço ornamental da poesia de Fontes, de seu gosto pelos recitativos, loas, e poesias de ocasião prontas a atender às solicitações de um público culturalmente pouco exigente, Drummond mergulha fundo em versos de forte teor meditativo que nenhuma concessão fazem ao leitor despreparado, seja pela experimentação formal, seja pelo hermetismo de várias passagens, seja ainda pelo próprio alcance da verdade que ele extrai da contemplação dos destroços do suntuoso hotel, agora “roto desventrado poluído”, entre “quatro tabiques de comércio”.

ENTRE PARNASIANOS E CONCRETOS

É importante lembrar aqui que as alusões ao Parnasianismo e à vida literária da *belle époque* já haviam comparecido mais de uma vez na produção drummondiana dos anos 1950, seja na poesia de *Claro Enigma*, seja na crônica de *Passeios na Ilha*, a exemplo do humor impagável de “Perspectivas do Ano Literário”. Sabe-se que tais alusões tinham por alvo polêmico, em boa medida, o risco do retrocesso ou da reposição ingênua de um convencionalismo neoparnasiano ou neossimbolista por alguns dos poetas de 45. Sabe-se, também, que a reação a esse passadismo dos poetas de 45 viria representada, ainda nos anos 1950, pelo Concretismo, ao qual chega a aludir implicitamente o poema de Drummond em mais de uma passagem. Nesse sentido, a história retrçada pelo poema, cujas balizas se indicou mais atrás, compreende também a da própria poesia

12. A observação é de Antonio Dimas (*op. cit.*, p. 97), ao se referir à banalização dos temas pelos parnasianos, visível, por exemplo, na celebração do amor e da harmonia familiares. Quanto à tendência laudatória da poesia de Martins Fontes, ver Cassiano Ricardo, *Martins Fontes*, p. 10.

brasileira, dadas as alusões ora mais, ora menos explícitas a parnasianos, modernistas, “novos” ou “novíssimos” de 45 e, agora, concretistas.

Com sua entrada oficial em cena em 1956, o movimento concretista inaugurou “o segundo ciclo de vanguarda no contexto da modernidade brasileira”, retomando o “velho espírito” vanguardista das primeiras décadas do século, “em seu afã de atualização e pesquisa formal”, mas exacerbando “seus procedimentos e técnicas com uma ortodoxia programática não encontrável no quadro do movimento concretista internacional, nem em nenhuma manifestação brasileira anterior”¹³. No poema de Drummond, as alusões se fazem por meio de certos procedimentos característicos do grupo concretista, como o diálogo com a linguagem publicitária (“chope Brahma louco de quem ama”; “queijo I t a t i a i a”, bombom Serenata...); a ênfase na materialidade fônica e gráfica da palavra na página (“ficha ficha ficha ficha / fichchchch”; “travessas em I”); a técnica de cortes estratégicos das palavras para evidenciar novos significados (“Ele marcava mar-/cava cava cava”; “mineiroflumenpau-/listas, boas, mas; caras”); e até mesmo a fusão ou composição neológica (pulvicinza; efialta; tremulargentina; arkademias). Não por acaso um dos líderes do movimento concretista reconheceu em “A um Hotel em Demolição” o prenúncio da nova guinada poética promovida por Drummond no livro seguinte (*Lição de Coisas*, 1962), que representaria, na visão de Haroldo de Campos, um “louvável” reencontro com “as matrizes de sua poesia, ainda coladas a 22”, supostamente estimulado ou em sintonia com as discussões e propostas do grupo concretista¹⁴.

Não é de se crer, entretanto, que a citação formal de alguns dos procedimentos concretistas típicos em “A um Hotel em Demolição” (ou mesmo em *Lição de Coisas*) se configure como adesão, até porque o poema não

13. Iumna Maria Simon, “Esteticismo e Participação: As Vanguardas Poéticas no Contexto Brasileiro (1954-1969)”, *op. cit.*, pp. 335-363.

14. Muito embora afirme não reivindicar “possíveis áreas de influência ou contágio”, Haroldo de Campos não deixa de reconhecer que, depois da estada classicizante dos anos 1950, o Drummond de “A um Hotel em Demolição” e sobretudo de *Lição de Coisas* “se coloca em cheio, e com alarde de recursos e experiências, na problemática da poesia brasileira (e/ou internacional) de vanguarda”, antenando-se com as “questões levantadas pelo movimento da poesia concreta e [...] suas demandas em prol de uma nova linguagem poética apta a refletir a civilização contemporânea [...]” (“Drummond, Mestre de Coisas”, *Metalinguagem*, São Paulo, Cultrix, 1976, 39 e ss.)

caminha no sentido da radicalização das propostas do grupo Noigandres, muito menos esposa a ideologia que as sustenta. A alusão ao movimento se faz, por vezes, também com ironia, em função da dimensão crítica do poema sobre o moderno. Reflexão essa que tem em mira o contexto mais imediato de um novo ciclo de modernização econômico-política dos anos 1950 e, no domínio estrito da cultura e arte, os impasses do legado modernista, para os quais o Concretismo propõe uma alternativa afinada com o espírito (otimista) do período. E aqui não se pode esquecer a articulação ideológica entre a política desenvolvimentista dos anos JK e o empenho heroico ou civilizador do Concretismo no seu afã de “modernizar antes [mesmo] que a sociedade se modernizasse”, movido, então, por uma crença similar de que se ia “chegar lá”¹⁵. Essa reflexão crítica sobre a modernidade (horizonte último do poema) será retomada, por fim, depois de examinar o gênero poético particular empregado pelo poeta em “A um Hotel em Demolição”.

A “ÂNSIA DE ACABAR” SEM O “TERMO VELUDOSO DAS RUÍNAS”

No capítulo VII, viu-se com o Murilo Mendes de *Siciliana* e com uma comentarista de Baudelaire o sentido das ruínas, embora associadas à Antiguidade. Veja-se, agora, o que Drummond opera ao evocá-las a partir de um marco arquitetônico da própria modernidade brasileira (que, no seu ecletismo, já evidencia suas contradições e anacronismos).

15. Iumna Maria Simon, “Esteticismo e Participação...” p. 354. A respeito da articulação do concretismo como a ideologia desenvolvimentista, nota Simon: “A ênfase no aspecto desenvolvido e internacional [do projeto concretista] era tão grande que ficou subestimada (talvez recalçada) a ambiência brasileira, a qual por sua vez era igualmente favorável: o desenvolvimentismo do governo Juscelino Kubitscheck (1956-1960) congraçava os ânimos em torno da construção de um futuro promissor para o país e prometia uma saída para o subdesenvolvimento. Não é de estranhar pois que nos textos teóricos e programáticos divulgados até o final da década de 1950, na fase mais combativa e polêmica do movimento, sejam raras, se não de todo ausentes, referências à circunstância histórica imediata; o que há de fato é a valorização do vasto horizonte da modernidade, um culto fervoroso das grandes conquistas científicas e tecnológicas e a certeza inquebrantável de que iríamos chegar lá” (*op. cit.*, p. 342).

Em “A um Hotel em Demolição”, o poeta oferece tratamento surpreendente ao conhecido gênero da meditação poética sobre as ruínas, não só ao reinscrevê-la(s) no contexto da cidade moderna, mas também por eleger como objeto de sua reflexão, mais que os destroços, o verdadeiro vazio entre tapumes deixado por esse marco da *belle époque* tropical. Recorrendo ao *compositio loci*¹⁶, prelúdio necessário a toda meditação poética, Drummond opera uma verdadeira “recomposição de lugar”. Isso porque ele parte da contemplação do espaço vazio em que outrora existiu de fato o famoso hotel e, por força da meditação aturada, reconstrói, pedra sobre pedra (“severas se erguendo”, como diria o amigo Murilo, diante de “As Ruínas de Selinunte”), o antigo prédio, a sociabilidade e a história que marcaram seu meio século de existência.

O diálogo com a tradição da meditação sobre as ruínas chega a ser explicitado pelo poeta, mas com a intenção de sinalizar menos as afinidades do que a diferença mais significativa entre o gênero tradicional e o poema:

[...]
 e a ânsia de acabar que não espera
 o termo veludoso das ruínas
 nem a esvoaçante morte de hidrogênio.

O termo “veludoso”, está visto, sugere não um fim brusco, mas suavizado em sua desapareição. Pois as ruínas ainda preservam algo da construção original que permite alimentar certa aspiração regressiva em

16. Na definição de Sérgio Buarque, a *compositio loci* é o “prelúdio necessário das meditações religiosas e, ao cabo, da oração mental, depois de metodizada pelos tratados religiosos de fins do século XVI e começos do seguinte, particularmente os tratados dos jesuítas. Já nos *Exercícios Espirituais* alude-se expressamente a essa prática, onde, por exemplo, se diz que, na ‘composição de lugar’, importa ver concretamente, com os olhos da imaginação, tal como se víssemos, com os olhos do corpo, o cenário diretamente relacionado com o objeto proposto para meditação [...]”. Nota ainda Sérgio Buarque o quanto esse procedimento preliminar da meditação (que pressupõe a leitura prévia do que os bons autores disseram a respeito, bem como a notação precisa da distância, altura e situação das colinas, cidades e vilas) foi decisivo não só para a poesia religiosa, mas para a lírica em geral (Sérgio Buarque de Holanda, *Capítulos de Literatura Colonial*, São Paulo, Brasiliense, 1991, pp. 299-300). A fonte de referência do crítico é o estudo pioneiro de Louis L. Martz, *The Poetry of Meditation: A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*, New Haven, Yale UP, 1962, pp. 27 e ss.

direção ao passado celebrado – embora, para Subirats, elas possam comportar outro significado maior, conforme já se viu no capítulo VII, como “signo inequívoco” que também são “do triunfo da natureza sobre o poder civilizador e, portanto, sobre o poder da razão histórica moderna”¹⁷. Ora, a “ausência” deixada “no centro do Rio de Janeiro” com a demolição do hotel, no seu afã de tudo consumir rapidamente, acaba por apagar os vestígios que poderiam alimentar essa aspiração regressiva – embora não chegue à pulverização completa e imediata promovida pela bomba H, sinalizando, nos versos, o alcance do poder devastador da modernidade da ciência e da técnica. Nem a oposição natureza *versus* cultura torna-se aqui relevante para o sentido maior revelado pelos destroços do hotel.

Essa, portanto, a primeira diferença significativa em relação ao modelo tradicional da meditação e ao sentido das ruínas. Mas há outra, que diz respeito ao fato de as ruínas remeterem a civilizações muito distantes no tempo. Como diz Starobinski,

[...] para que uma ruína pareça bela é preciso que a destruição seja bastante longínqua e que se tenham esquecido suas circunstâncias precisas; pode-se doravante atribuí-la a um poder anônimo, a uma transcendência sem rosto: a História, o Destino. Ninguém sonha tranquilamente diante das ruínas recentes que fazem sentir o massacre: estas são logo desentulhadas para reconstruir. [...] A poesia da ruína é poesia do que sobreviveu parcialmente à destruição, mas permanecendo imerso na ausência: é preciso que ninguém tenha conservado a imagem do edifício intato. [...] [A] lembrança inicial foi perdida, uma segunda significação lhe sucede, anunciando doravante o desaparecimento da lembrança que o construtor pretendia perpetuar na pedra. Sua melancolia reside no fato de ter-se ela tornado um monumento da significação perdida¹⁸.

Ora, diferentemente, o Hotel Avenida, ainda que Drummond o considere “bem longo”, remete a um passado recente, no seu meio século de existência, em parte vivenciado de perto pelo próprio poeta, que, portanto, conhece e conserva a lembrança do edifício intacto, bem como das circunstâncias precisas de sua construção, seu momento

17. Eduardo Subirats, *Paisagens da Solidão*.

18. Jean Starobinski, *A Invenção da Liberdade*, São Paulo, Ed. Unesp, 1994, p. 202.

áureo e sua destruição. A imagem do edifício intocado, sua lembrança inicial, portanto, não está perdida como requer a tradição do gênero, segundo o crítico suíço. Nem sequer a melancolia despertada pelas ruínas – sentimento imprescindível na caracterização do gênero, como o próprio Drummond tratou de evidenciar em *Claro Enigma*, diante da destruição imaginária de “Morte das Casas de Ouro Preto” e em crônica dedicada à contemplação do mesmo sítio histórico em *Passeios na Ilha* – parece resistir muito além da evocação inicial, embora o senso do transitório ainda persista com força.

“...E É APENAS CAMINHO E SEMPRE SEMPRE...”

Aliás, como é próprio do gênero, esse senso do passageiro e da caducidade compreende a verdade última revelada pela meditação, que comparece em imagens recorrentes de grande força e beleza. O curioso é que o sentimento de transitoriedade não reside apenas nas ruínas ou destroços e sim na própria natureza do edifício, mesmo quando intacto. Afinal, trata-se de um hotel, quase um *não-lugar* caracterizado no poema por oposição à fixidez do espaço da casa:

Todo hotel é fluir. Uma corrente
atravessa paredes, carreando o homem,
suas exalações de substância. Todo hotel
é morte, nascer de novo; passagem; se pombos
nele fazem estação, habitam o que não é de ser habitado
mas apenas cortado. As outras casas prendem
e se deixam possuir ou tentam fazê-lo, canhestras.
O espaço procura fixar-se. A vida se espacializa,
modela-se em cristais de sentimento.
A porta se fecha toda santa noite.
Tu não te encerras, não podes. A cada instante
alguém se despede de teus armários infieis
e os que chegam já trazem a volta na maleta.
220 *Fremdenzimmer* e te vês sempre vazio
e o espelho reflete outro espelho
o corredor cria outro corredor
homem quando nudez indefinidamente.

Ao contrário da casa, o hotel, ainda mais de nome *Avenida*, tende não só a diluir o domínio do privado e a oposição entre interior e exterior, mas também a enfatizar o senso da passagem, da transitoriedade em questão. No poema, todavia, o transitório, o fugaz, mais do que associado à velha tópica barroca que acompanha a meditação sobre as ruínas, liga-se ao senso devastador da modernidade, tal como concebido desde seu momento inaugural, por Baudelaire, discutido em capítulo anterior. A diferença é que, ao contrário de tão controversa definição da modernidade como “o transitório, o efêmero, o contingente”, metade da arte cuja outra metade é “o eterno e o imutável”, não há em Drummond este polo estável, visto que a transitoriedade do moderno repete a lei maior do Tempo.

Se em períodos anteriores, como a própria idade barroca, o sentimento agudo da caducidade podia opor “a eternidade divina à fugacidade humana, num horizonte teológico ainda estável”, o que vai caracterizar a modernidade é o

[...] desmoronamento desse horizonte e, conseqüentemente, a falta de um polo duradouro que servia, outrora, de razão e de consolo do efêmero. A cidade moderna não é um lugar de passagem em oposição à perenidade da Cidade de Deus mas, na sua mais profana e material natureza, o palco isolado de transformações incessantes que revelam sua fragilidade¹⁹.

No livro anterior, *Fazendeiro do Ar* (1954), Drummond já havia atinado com esse senso no paradoxalmente intitulado “Eterno”, comentado no capítulo VII. Seria, contudo, no poema aqui examinado que o moderno como senso do transitório ganharia sua expressão mais feliz ao eleger, como emblema ou alegoria, não apenas um hotel cujo nome e história remetem a um dos marcos da modernização no Brasil, mas à imagem especificamente das ruínas desse hotel em demolição. Ao contrário dos destroços produzidos pela haussmannização de Paris, como bem deixa entrever a grande alegoria baudelaireana da modernidade que é “O Cis-

19. Jean Maria Gagnebin, “Baudelaire, Benjamin e o Moderno”, *Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História*, p. 150. Vide, também no mesmo livro, os comentários sobre o estudo de K. Stierle a respeito do *tópos* literário da cidade e mais particularmente o mito de Paris (pp. 158 e ss).

ne”, os do Hotel Avenida não remetem a uma construção do passado, mas a um marco recente da própria modernidade, destruído para ceder espaço a outro. Uma modernização, portanto, que se constrói à custa de sua própria destruição. Essa concepção do caráter autodevastador da modernidade encontra sua justificativa no que demonstram críticos e teóricos como David Harvey, para quem “a contínua e intencional destruição dos ‘espaços construídos’ é inerente à acumulação de capital”²⁰. Ou como Berman que, diante da destruição dos prédios arte-decô do Bronx de sua infância, entre outras intervenções urbanísticas haussmannianas de Moses em Nova York, observa que

[...] o preço da modernidade crescente e em constante avanço é a destruição não apenas das instituições e ambientes “tradicionais” e “pré-modernos”, mas também – e aqui está a verdadeira tragédia – de tudo o que há de mais vital e belo no próprio mundo moderno²¹.

O curioso, todavia, é que, diante dessa destruição contínua, o eu lírico drummondiano já não parece mais se entregar completamente à atitude melancólica típica que acompanha a contemplação das ruínas. Atitude essa que já havia marcado significativamente a poesia de *Claro Enigma* e a prosa correspondente de *Passeios na Ilha*, com as meditações sobre os destroços das construções históricas e dos sítios abandonados das cidades barrocas mineiras. Se no barroco, tal melancolia era compensada pela crença na transcendência que respondia, ao fim e ao cabo, pelo desprezo diante do mundo terreno (*contemptus mundi*); se em Baudelaire, a desaparecimento da crença no transcendente determina o mergulho fundo no sentimento lutuoso como forma de oposição a essa transitoriedade; nos versos drummondianos, a atitude nostálgica suscitada, em princípio, pela contemplação dos destroços ou do vazio deixado pela destruição do hotel, levando à reconstrução imaginária deste, vai sendo aos poucos minada pelas notações prosaicas e irônicas em torno do cotidiano e da vida social a ele associada, até chegar, no fim, a desprezá-lo por completo:

20. De acordo com a menção feita a Harvey por Marshall Berman, *Tudo que É Sólido Desmancha no Ar: As Aventuras da Modernidade*, São Paulo, Companhia das Letras, 1986, p. 98 n.

21. *Idem*, p. 280.

Já te lembrei bastante sem que amasse
 uma pedra sequer de tuas pedras

Do antigo hotel, o que interessa mesmo ao poeta é a polissemia do nome²²:

mas teu nome – A V E N I D A – caminhava
 à frente de meu verso e era mais amplo

e mais formas continha que teus cômodos
 (o tempo os degradou e a morte os salva)
 e onde abate o alicerce ou foge o instante
 estou comprometido para sempre.

Algo de mais específico a respeito da natureza desse sentimento que o eu drummondiano passa a vivenciar diante da contemplação dos destroços, das ruínas ou do vazio deixado pelo Hotel Avenida, pode ser mais bem explicado ou justificado com base nos argumentos por ele mesmo explorados em crônica recolhida, poucos anos depois, no volume *Cadeira de Balanço* (1966). Ao assistir à demolição de uma antiga casa em que habitou, o cronista trata de qualificar a natureza do sentimento experimentado, que já não é mais a melancolia do desvanecimento das coisas físicas:

E não sentiu dor vendo esfarinharem-se esses compartimentos de sua história pessoal. Nem sequer a melancolia do desvanecimento das coisas físicas. Elas tinham durado, cumprido a tarefa. Chega o instante em que compreendemos a demolição como um resgate de formas cansadas, sentença de liberdade. Talvez sejamos levados a essa compreensão pelo trabalho similar, mais surdo, que se vai desenvolvendo em nós. E não é preciso imaginar a alegria de formas novas, mais claras, a surgirem constantemente de formas caducas, para aceitar de coração sereno o fim das coisas que se ligaram à nossa vida.

Fitou tranquilo o que tinha sido sua casa e era um amontoado de calça e tijolo, a ser removido. Em breve restaria o lote, à espera de outra casa maior, sem sinal dele e dos seus, mas destinada a concentrar outras vivências. Uma ordem,

22. Esse mesmo *nome*, inspirará, anos depois, outro belo poema (“O Nome”), de *As Impurezas do Branco*, cujas relações mais imediatas com “A um Hotel em Demolição” já foram assinaladas por Eucanaã Ferraz no ensaio citado.

um estatuto pairava sobre os destroços, e tudo era como devia ser, sem ilusão de permanência²³.

Essa perspectiva *naturalizadora* da perecibilidade das obras e construções equiparada à dos seres, em obediência a uma lei maior e irreversível, como se fosse o cumprimento de um destino irrevogável (“tudo era como devia ser”), pode ser considerada suspeita... Não faltaria, mesmo, como já se viu em outro capítulo, quem a associasse à atitude supostamente conformista da “aceitação maior de tudo”, que segundo alguns intérpretes definiriam o estilo “maduro” do poeta. Veja, no entanto, que no excerto acima a “aceitação” serena do fim das coisas não implica “a alegria de formas novas”, ou seja, a celebração do novo, lei maior da modernidade.

Trazendo essa ordem de considerações para o poema, pode-se dizer que o relativo abandono da “melancolia do desvanecimento das coisas físicas” não se faz no sentido da aceitação ou concordância com o processo devastador da modernização. Trata-se, antes, da percepção de uma dinâmica da própria modernidade, segundo a conhecida frase de Marx glosada por Berman em seu livro. Não por acaso Drummond elegeu como emblema um marco da modernidade ou de dois ciclos da modernidade periférica: o hotel da *belle époque* e sua demolição nos anos 1950. E o interessante reside no fato de que esse senso do transitório associado ao moderno seja tematizado por Drummond justamente nos anos JK, com a aceleração da industrialização e da urbanização iniciadas nas décadas anteriores²⁴, buscando queimar etapas na ânsia de superar de vez a herança do atraso ligada ao passado rural. À ideia do desenvolvimento rápido e heroico sintetizada no *slogan* juscelinista dos “50 anos em 5”, Drummond evoca os exatos cinquenta anos-imagem do longo hotel que também foi marco de modernidade, para refletir a contrapartida ou o avesso dessa mesma

23. Drummond, “Assiste à Demolição”, *Cadeira de Balanço. Poesia e Prosa*, pp. 1642-1643.

24. Sintetizando a teoria de Francisco de Oliveira sobre o modelo específico de desenvolvimento capitalista no Brasil, Maria José Trevisan afirma que os anos JK não assistem a um novo modo de acumulação capitalista, mas à “aceleração expressiva” da que foi implantada em 1930. “A transição iniciada em 1930 se completa em 1956, quando a renda do setor industrial supera a da agricultura e a entrada de capitais estrangeiros estimula enormemente a acumulação” (*A Fiesp e o Desenvolvimentismo*, Petrópolis, Vozes, 1986, p. 25).

ânsia de modernização acelerada no concomitante envelhecimento não menos veloz. Com o vazio deixado entre “quatro tabiques de um comércio”, Drummond reitera, vertiginosamente, a imagem disfórica mais acabada da modernidade e suas contradições como um “canteiro de obras”, ao mesmo tempo que põe termo à estada neoclássica do período.

