

# Drummond e o Unanimismo: um caso de intertextualidade explícita

Ângela Vaz Leão

Universidade Federal de Minas Gerais

PUC Minas

**N**uma nomenclatura científica ou artística nem sempre se encontram termos adequados às novas concepções da mente humana. Uma nomenclatura ideal seria aquela em que, para cada conceito novo se encontrasse (ou se forjasse) um termo correspondente, capaz de exprimir este novo conceito. Mas não é o que ocorre. Em geral, o progresso da terminologia não é paralelo ao progresso das idéias. Ainda assim, o desenvolvimento científico e tecnológico dos dois últimos séculos resultou em inovações terminológicas que a lexicografia, por mais que se multipliquem ou se aperfeiçoem os dicionários, mal dá conta de acompanhar. E isso se verifica em todas as áreas, com repercussão não só nas respectivas linguagens específicas, mas também na língua geral, cujo acervo vocabular não pára de crescer, seja com a criação vernácula, seja com a importação estrangeira. Incorporados ao uso, neologismos e estrangeirismos passam então a integrar o léxico da língua, sem que muitos dos seus falantes comuns se dêem conta da novidade.

Tais observações relativas à nomenclatura aplicam-se ao tema de que me ocuparei neste trabalho: o termo *intertextualidade*, que, familiar hoje aos especialistas dos estudos literários, ainda

é estranho ao vocabulário da maioria dos falantes comuns e mesmo ao dos mais jovens estudiosos da literatura. A prova da relativa novidade do termo é que ele se acha registrado em um único dicionário da língua portuguesa, o Houaiss (2001), que lhe dá a seguinte acepção, entre outras aparentadas: “influência de um texto sobre outro que o toma como modelo ou ponto de partida, e que gera a atualização do fato citado”. Nem o Aurélio nem qualquer outro dicionário da língua registra o verbete, não obstante se trate de um termo técnico da ciência da linguagem.

Pretendo, neste artigo, falar da teoria da intertextualidade em geral, passando depois a aplicá-la a algumas crônicas de Carlos Drummond de Andrade, publicadas em *Fala amendoeira* (1957) e *Cadeira de balanço* (1966). Na primeira parte do trabalho, as várias citações em francês serão traduzidas logo em seguida, por fáceis que pareçam os textos. A esse procedimento me vi levada pelo lamentável desconhecimento do francês entre nós, resultante, entre outros fatores, da atual ausência dessa língua nos nossos currículos.

O termo *intertextualidade*, apesar de bem recente na teoria literária, integra um conjunto de conceitos que retomam velhos problemas da literatura comparada e da história literária e os reanalisam em perspectiva nova. Formada a partir de dois radicais, *inter-* e *text-*, a palavra, segundo se deduz da definição do Houaiss, significa as relações que se estabelecem entre os textos, resultando na presença de elementos de um no enunciado de outros. Para dar continuidade à mesma metáfora que se acha na base da palavra texto, do lat. *textum*, ‘tecido’, particípio do verbo *texere*, ‘tecer’, poderíamos falar da presença de fios de um no tecido ou na trama de outro. É fenômeno onipresente na história da literatura universal.

Sabemos todos que, na gênese de qualquer obra literária, dá-se a atuação conjunta de dois fatores: de um lado, uma intuição particular do autor, condicionada por sua visão-de-

mundo; de outro lado, uma tradição literária a ele pré-existente, refletida na sua memória pelas marcas de leituras anteriores. No primeiro caso, as suas vivências de leitor ou aparecem na sua escrita de forma natural e espontânea, às vezes inconsciente, ou são revividas por ele e projetadas no seu texto de forma mais ou menos intencional. No segundo caso, o escritor pode fazê-lo para reforçar os seus pontos-de-vista, para explorar de forma mais profunda algumas idéias tiradas dos textos que leu, ou, ao contrário, para questionar essas idéias, ironizá-las ou até mesmo negá-las. Trata-se de fato tão comum na literatura, tão intrinsecamente ligado ao processo da criação literária, que Vitor Manuel de Aguiar e Silva, na sua *Teoria da Literatura* (1968, 2ª ed.), chega a considerá-lo uma condição de sanidade estética. Diz ele que “o escritor academicamente isento de influências é um mito e uma monstruosidade” (p. 500).

Pode-se por isso dizer que a mola propulsora da literatura de todas as épocas é o grande jogo de influências que relaciona e aproxima as obras no tempo e no espaço e que se torna mais evidente quando estudamos a história dos movimentos literários em literaturas diversas. Ernest R. Curtius, em *Literatura latina e Idade Média européia* (1957) estudou numerosos *tópoi* (lugares comuns temáticos), que, partindo da Antiguidade greco-romana, se irradiaram pelas literaturas medievais, tanto as escritas em latim, quanto as que se escreveram nos diversos vulgares românicos. Alguns desses *tópoi* ultrapassam a Idade Média e podem encontrar-se até hoje, como, por exemplo, o do *ubi sunt?* – pergunta estereotipada com que se exprimem os temas da fugacidade do tempo e da igualdade de todos na morte. Os temas se retomam dentro da mesma literatura e se transmitem de uma literatura a outra. Exemplos disso não faltam.

Assim, no classicismo francês, a busca de inspiração na Antiguidade é de regra. No teatro, por exemplo, as tragédias de Racine põem em cena personagens e argumentos tomados ao

teatro grego e romano. Mas não quer isso dizer que falte originalidade ao teatro raciniano. Embora retomando temas de Eurípedes, de Sêneca ou de qualquer outro autor antigo, ele os recria de forma absolutamente original. Também o teatro contemporâneo nos fornece exemplo de fato parecido. Inspiradas em fontes antigas, são originais *Les troyennes* (As troianas) de Sartre, *Antigone* (Antígona) de Anouilh, *Um Deus dormiu lá em casa* de Guilherme Figueiredo ou *Gota d'água* de Chico Buarque de Holanda, que recria Medéia. Como se vê, a migração dos temas continua.

A intertextualidade é, pois, uma constante na história da literatura, ou, em outras palavras, pertence à própria essência da literatura. Mas há algumas épocas (ou melhor, alguns estilos de época) que chegam a incluir no seu código estilístico a norma da imitação de modelos mais antigos. Citemos o Renascimento e o Neoclassicismo, cujos nomes já indicam, graças aos morfemas prefixais *re-* e *neo-*, esse apreço pela repetição. Como se sabe, o Renascimento pretendia fazer renascer as literaturas da Grécia e da Roma antigas, enquanto o Neoclassicismo pretendia ser uma versão nova do Classicismo. Tratava-se de uma norma tão importante que o escritor que dela se afastasse costumava antepor à sua obra um prefácio em que justificava as “liberdades” que porventura houvesse tomado em relação aos seus modelos clássicos. Na literatura francesa do século XVII, é em La Fontaine que o problema se expressa de forma mais clara e concisa. Em um verso, declara que suas fábulas imitam as de Esopo: *Je chante les héros dont Esope est le père*. Pouco mais adiante, em outro verso, confessa que Esopo não é seu único modelo. Na verdade, La Fontaine não tem limites para buscar as suas fontes, pois admite que toma sua inspiração onde quer que a encontre: *Je prends mon bien où je le trouve*. Já em outro verso, entretanto, afirma sua independência em relação aos modelos que imita: *Mon imitation n'est point un*

*esclavage*. Se se aproximarem os três versos, fica patente a crença de La Fontaine no aparente paradoxo de uma imitação original:

*Je chante les héros dont Esope est le père (...) Je prends mon bien où je le trouve (...) Mon imitation n'est point un esclavage.*  
(Lagarde et Michard. *Les grands auteurs du Programme: XVII<sup>e</sup> siècle*, 1985, p.213-214)

[Canto os heróis criados por Esopo (...) Busco minha inspiração onde quer que a encontre (...) (Mas) minha imitação não é uma escravidão.].

Considerando esses fatos, parece-me que se podem fazer quatro observações importantes a respeito da originalidade literária:

- 1<sup>a</sup> - Não é a novidade temática que confere originalidade a uma obra literária, mas sim o conjunto de seus traços estilísticos, evidenciados graças a um alto teor de coerência interna e aliados a uma particular cosmovisão do autor.
- 2<sup>a</sup> - Cada obra reflete a soma das leituras feitas por seu autor, que repercutem na sua visão-de-mundo, da mesma forma que cada época literária representa a síntese de muitos séculos da experiência artística já vivida pela humanidade.
- 3<sup>a</sup> - Nenhuma obra se isenta da influência de outras obras, sejam estas suas contemporâneas ou a ela anteriores, assim como nenhum estilo de época se constitui sem a influência de estilos de outras épocas, em traços que ele pode não só reproduzir, mas também alterar, discutir e até contradizer.
- 4<sup>a</sup> - Devem-se distinguir, pois, diferentes graus de influências, que podem ir desde o plágio e a tradução até à simples alusão, passando pela imitação servil ou pela imitação criativa, pela discussão argumentativa dos debates ou pela contestação burlesca das paródias.

Dentro dessa condição essencial da literatura de ser fonte de si mesma, qual será, então, o quinhão do autor na sua obra?

Segundo Buffon (e muitos outros antes e depois dele), o que permanece propriedade do autor é o estilo. As idéias pertencem a todos. Os conhecimentos e descobertas podem ser tomados a um autor e reutilizados por outros, já que se tornam patrimônio comum da sociedade letrada. O estilo, entretanto, não pode ser separado de seu autor, transportado ou alterado, pois ele pertence somente ao homem. Esse, aliás, é o verdadeiro sentido da célebre frase de Buffon. – *Le style, c'est l'homme même* [o estilo é o próprio homem] – quando recolocada no seu contexto, que é o *Discours sur le style*, pronunciado pelo Autor em 1753, ao ser recebido pela Academia Francesa (Cf. Lagarde et Michard. *Les grands auteurs du Programme: XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1985, p. 257-258).

Até certo tempo atrás, digamos até meados do século XIX, uma das finalidades da história literária era a determinação de fontes e influências, com sua colocação em contextos históricos determinados. A crítica literária se comprazia na busca e na denúncia de influências, exercitando-se na caça ao plágio dentro da história de cada literatura, enquanto a literatura comparada o fazia confrontando obras de literaturas diferentes.

O problema da originalidade ressurgiu na crítica há algumas dezenas de anos, porém encarado de outro ponto de vista, não mais restrito ao estudo das fontes. O conceito operacional que se acha no centro dessa mudança é precisamente o da *intertextualidade*, termo cunhado por Julia Kristeva, intelectual búlgara radicada na França, onde integrava o famoso grupo *Tel-Quel*. A ela também se deve a trabalhosa conceituação do termo e a aplicação do aparelho conceitual a pesquisas semióticas centradas no texto literário. Os seus ensaios se reuniram em um volume de quase quatrocentas páginas com o título grego *Σημειωτική* e o subtítulo *Recherches pour une sémanalyse* [Semiótica: pesquisas para uma análise do sentido],

publicado na coleção *Tel-Quel*, das edições *Du Seuil* (Paris, 1969). Apesar da dificuldade do texto de Kristeva, não só pela exigência de base filosófica por parte do leitor, mas também por certa falta de clareza às vezes presente no discurso da autora, é preciso reconhecer o interesse e a coerência das idéias, que, aliás, se tornam mais claras nas passagens referentes à *intertextualidade*, objeto central da obra.

Segundo a própria Kristeva, a sua concepção de intertextualidade apóia-se na obra de Bakhtin, um dos formalistas russos que, estudando Dostoievski e Rabelais, se havia preocupado com o dinamismo da estrutura do texto literário, estrutura *in fieri*, estrutura que “não é”, mas que “se elabora” em relação a outra estrutura (p. 144).

Ao defender a adoção desse modelo de estrutura dinâmica para a análise da obra literária, a Autora tece considerações em torno desse estruturalismo dinamizado, assim como da concepção que o viabiliza e de suas conseqüências em relação ao texto e ao contexto:

Essa dinamização do estruturalismo só é possível através de uma concepção segundo a qual a palavra literária não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escritas: a do escritor, a do destinatário ou da personagem e a do contexto cultural contemporâneo ou anterior. Tal concepção recoloca o texto na história e na sociedade, encaradas elas próprias como textos que o escritor lê e nos quais ele se insere ao reescrevê-los. (p. 144)

A última frase, que preconiza a recolocação do texto na história e na sociedade, soa como uma reação contra certa crítica intrínseca radical, de meados do século passado, a qual, embora partindo de uma concepção irrefutável – a de que o objeto da análise literária é a própria obra – adotava uma metodologia discutível, ao isolar a obra de seu contexto

histórico e cultural, desconsiderando as coordenadas da sua situação relativa. Na concepção de Kristeva, ao se considerar o texto como um cruzamento ou um diálogo de textos, “a diacronia se transforma em sincronia, e, à luz dessa mudança, a história linear aparece como uma abstração.” (p. 144)

Conferindo ao funcionamento da linguagem um sentido espacial, Kristeva concebe no texto três dimensões além da sua própria dimensão interna: a do sujeito da escrita, a do seu destinatário e a dos textos que lhe são exteriores.

A concepção de Kristeva nos lembra, de certa forma, a teoria de Karl Bühler, *Teoria del Lenguage* (1950), que, partindo do conceito de linguagem encontrado em Platão (a linguagem é um *órganon*, isto é, um instrumento, para *um* comunicar ao *outro* algo sobre *as coisas*), reconhece aí três funções básicas: a de exteriorização psíquica, voltada para o emissor; a de apelo, voltada para o receptor; e a de representação, voltada para o referente, isto é, a matéria objeto do texto. Pela função representativa ou referencial, que aqui nos interessa, a linguagem nos remete às coisas, ao contexto situacional, ao mundo real ou ideal, numa palavra, ao assunto. As três funções da linguagem de Bühler parecem anunciar as três dimensões do texto de Kristeva. Importa, porém, considerar aí uma grande diferença: em Kristeva, a função referencial põe a linguagem ou o texto em relação não com as coisas, isto é, com um referente extra-lingüístico, mas sim com o próprio mundo dos textos. Cada texto nos remete a um “corpus” literário, que pode lhe ser anterior ou contemporâneo, ou, então, a outros sistemas de signos, como o código social, o discurso político, o sistema das artes plásticas, etc.

Talvez ocorra ao leitor uma pergunta: como pode um texto ser absorvido na rede de outros textos? Responde a própria Kristeva: “por um processo de transformação cujas leis estão por descobrir”. Cabe à *semanálise* identificar essas

transformações, investigar as leis que as regem, determinando as matrizes parciais do texto.

Também se deve assinalar a relação da teoria da intertextualidade com a da recepção das mensagens. O problema chega a ser quase ocioso, tão óbvia parece ser essa relação. Com efeito, toda escrita pressupõe uma leitura. Todo escritor, antes de ser escritor, foi leitor de outras obras. A recepção de mensagens condiciona a emissão de novas mensagens.

Essas idéias transformaram-se em instrumentos da crítica literária contemporânea e deram novo vigor à literatura comparada. Mas, como já dizia Salomão, *Nihil novi sub sole* [não há nada de novo sob o sol], tais idéias já se podem encontrar muito antes de Kristeva, embora sem uma nomenclatura correspondente. Aqui no Brasil, por exemplo, Eduardo Frieiro, ilustre hispanista de origem galega, residente durante toda sua vida em Minas Gerais, em *A Ilusão Literária* (1932) considerava a originalidade uma ilusão: “Ser original é uma ilusão que se encontra com frequência nos que principiam; ilusão própria de moços bem dotados, mas ignorantes do mecanismo da imaginação” (p. 86). Para Frieiro, “todo livro é um conjunto de retalhos” (p. 89).

Passadas quase quatro décadas, frase quase idêntica à de Frieiro sai da pena de Júlia Kristeva: *Tout texte se construit comme mosaïque de citations* (p. 146) [Todo texto se constrói como mosaico de citações].

Sob duas metáforas diferentes, “conjunto de retalhos” e “mosaico de citações”, o conceito é o mesmo. É evidente que, nesse caso, se trata de intertextualidade casual. A aproximação entre essas duas frases, separadas por quase quarenta anos (1932 e 1969), não pretende, de forma alguma diminuir o valor do pensamento de Kristeva, que possivelmente nem conhece a literatura mineira. Mas pretende, sim, mostrar a originalidade de Frieiro, autodidata quase esquecido que, no seu modesto

refúgio provinciano, sem ter tido nenhuma formação acadêmica, transmitiu a gerações de universitários um profundo e amplo conhecimento das literaturas ocidentais.

Aliás, uma segunda aproximação se pode fazer entre Frieiro e Kristeva, quando, em outros textos, destacam ambos, numa série de exemplos, o caso de Lautréamont.

Kristeva (1969), estudando as relações intertextuais entre as *Poesias* de Lautréamont e os *Pensamentos* de Pascal, mostra que aquelas nascem destes, quase palavra por palavra. (p. 256/7). Em outros passos do seu ensaio, Kristeva volta a falar de Lautréamont e do seu processo de plágio ou de colagem de textos, justificado por ele próprio com esta frase: *Le plagiat est nécessaire*. (p. 181) [O plágio é necessário]

A posição de Frieiro está longe de ter a neutralidade ou a impassibilidade das considerações de Kristeva. Em *Torre de papel* (1932), no ensaio “Falando de plágio”, o nosso Frieiro refere-se aos argumentos com que alguns críticos têm procurado justificar o que ele classifica como “roubo literário”, dizendo ironicamente e num tom algo irritado:

Acham-se, por esta forma, justificadas a imitação, a cópia, a paráfrase, o próprio plágio. E só assim talvez se compreenda que o estranho e enigmático conde de Lautréamont, louco varrido, ou mistificador na opinião de uns e poeta de gênio na opinião de outros, tenha proclamado (a sério ou a brincar?) nas suas *Poesias: Le plagiat est nécessaire*. Esse preceito aplicou-o ele, direitinho, nos seus *Chants de Maldoror*, considerados pelos corifeus do supra-realismo e do hermetismo como obra extraordinária, ultradimensional, acima de toda literatura. Nela introduziu o poeta passagens inteiras da *Enciclopédia de História Natural* do Doutor Chenu. E a graça é que as passagens copiadas são tidas por certos apologistas do Mestre, ignorantes da fraude, como padrões de insuperável classicismo. (p. 218)

Nem é preciso dizer que, com a divulgação e o êxito da teoria da intertextualidade, Lautréamont tornou-se, em certo momento, lugar de encontro da crítica francesa, que exaltava a sua atualidade, gerando uma verdadeira moda intelectual de referência aos *Chants de Maldoror* [Cantos de Maldoror]. Mas o nosso Frieiro, muito antes percebera que, ao defender o plágio, Lautréamont fazia, na realidade, uma auto-apologia. Para Frieiro, não se pode confundir o plágio ou a cópia com a rede de influências subjacente a qualquer texto. Aliás, sem usar o termo *intertextualidade*, ele nos deixou uma descrição perfeita do fenômeno, algumas décadas antes de qualquer especialista europeu.

Para encerrar esta parte teórica sobre a intertextualidade, apresento uma síntese das idéias essenciais de Kristeva, através de quatro proposições que, no fundo, são variações de uma mesma concepção:

- 1<sup>a</sup> - O sistema de signos de um texto tem por referente não uma realidade fora do texto, mas sim outro texto ou conjunto de textos.
- 2<sup>a</sup> - Toda escrita é também uma leitura de textos literários anteriores; assim, a condição de escritor pressupõe a de leitor.
- 3<sup>a</sup> - Todo texto literário é uma rede de conexões, é um cruzamento de textos que aí são absorvidos ou negados.
- 4<sup>a</sup> - No constante diálogo de textos que é a história da literatura, a palavra escrita deixa de existir numa sucessão diacrônica para assumir uma presença sincrônica.

Como se vê, a teoria da intertextualidade não é uma simples repetição de antigos procedimentos críticos relativos a fontes e influências. É uma concepção muito mais profunda e rica de implicações, que vê os textos de todos os tempos e lugares em permanente diálogo.

Imaginar os textos dialogando entre si, eliminadas as distâncias de espaço e de tempo, não deixa de ser uma visão poética. Faz-me pensar, por exemplo, numa bela crônica de Carlos Drummond de Andrade sobre os profetas do Aleijadinho, intitulada “Colóquio das estátuas”, que se acha em *Passeios na ilha* (1952). O texto começa por reambientar as figuras bíblicas no cenário onde as colocou o Aleijadinho:

Sobre o vale profundo onde flui o rio Maranhão, sobre os campos de congonha, sobre a fita da estrada de ferro, na paz das minas exauridas, conversam entre si os profetas. Aí, onde os pôs a mão genial de Antonio Francisco, em perfeita comunhão com o adro, o santuário, a paisagem toda – magníficos, terríveis, graves e eternos – eles falam de coisas do mundo que, na linguagem das Escrituras, se vão transformando em símbolos. (1952, p. 56)

Na concepção drummondiana, as estátuas de pedra, vencendo a matéria bruta e ignorando a distância que as separa do tempo bíblico, reencontram as palavras dos profetas, também entalhadas na pedra sabão pelo genial escultor. Trava-se então o diálogo entre a pedra de talha do século XVIII e os rolos do pergaminho bíblico de há mais de um milênio:

– “Uma brasa foi colada a meus lábios por um serafim” – diz Isaías, ao pé da grade. E Jeremias, cavado de angustia, desola-se:  
– “Pois eu choro a derrota da Judéia, e a ruína de Jerusalém...” (p. 56)

E o ouvido sensível do poeta recebe seu eco, que funde duas escritas e duas artes, rompendo os limites do espaço e as barreiras do tempo.

Também na concepção moderna de intertextualidade o diálogo dos textos se trava por sobre as distâncias do tempo, do

espaço e da cultura, palavra ouvindo palavra, palavra respondendo a palavra. Em matéria de trocas discursivas, tudo é possível no discurso poético. E igualmente no discurso crítico, no discurso filosófico, ou no discurso científico, pois a matéria de todos eles é a mesma, a palavra.

Essa breve referência ao “Colóquio das estátuas” pretende realizar uma transição entre as duas partes deste trabalho, passando da teoria da intertextualidade ao mundo textual de Drummond. Tentarei analisar ou simplesmente referir alguns poucos casos de intertextualidade, flagrados em crônicas drummondianas que integram os volumes *Fala amendoeira* (1957) e *Cadeira de balanço* (1966).

A presença de praticamente toda a história da literatura ocidental em alusões pertinentes na obra de Drummond constitui um dos traços mais marcantes do seu texto. Dentre as letras estrangeiras, são provavelmente as francesas que mais se destacam no texto drummondiano, demonstrando um conhecimento invulgar dessa literatura. São freqüentes as suas referências a épocas, gêneros, autores e obras da literatura francesa, e até mesmo a pequenos movimentos de menor expressão, que só viveram pouco tempo e, tão depressa como apareceram, também desapareceram da memória literária universal.

É o caso, por exemplo, do Unanimismo, movimento efêmero e pouco conhecido, mas presente na obra de Drummond, como veremos através de algumas de suas crônicas.

Começemos pelo começo, isto é, pela história do próprio Unanimismo. No início do século XX, alguns artistas franceses, ligados pelos mesmos ideais sociais e estéticos, e liderados por Jules Romains, reúnem-se num projeto comum de vida literária. Cultivam o propósito de instalar-se em local tranqüilo, perto de Paris, para viver em comunidade, aliando um trabalho

artesanal às suas atividades artísticas. Alugam uma velha abadia em Créteil, subúrbio de Paris, às margens do rio Marne, aí instalam uma tipografia e, com o auxílio de um tipógrafo profissional que se incorporara ao grupo, aprendem a profissão. Uma tabuleta identifica a casa – *L'Abbaye, groupe fraternel d'artistes* [Abadia, grupo fraternal de artistas] –, enquanto os membros do grupo se qualificam como *les compagnons de l'Abbaye* [os companheiros da Abadia]. À sua filosofia, ou melhor, à sua cosmovisão dão o nome de *Unanimisme*. O mais famoso do grupo é Jules Romains que, numa de suas primeiras obras, *La vie unanime* (1908), explica o termo não como uma escola literária ou um sistema filosófico, mas, antes, uma atitude geral da alma, uma experiência de solidariedade humana que ultrapassa o indivíduo:

*Par unanimisme entendez simplement l'expression de la vie unanime et collective. Nous éprouvons un sentiment de la vie qui nous entoure et nous dépasse. (In: Henri Clouard, Histoire de la Littérature Française du Symbolisme à nos jours, t. 1, 1952, p. 549)*

[Por unanimismo, compreenda-se simplesmente a expressão da vida unânime e coletiva. Experimentamos todos um sentimento da vida que nos envolve e nos ultrapassa]

Jules Romains insiste na idéia de que até então a alma individual era considerada como a obra prima da vida, mas que os grupos, feitos de seres humanos – sejam esses grupos as famílias, os ajuntamentos, as multidões, as aldeias – possuem uma vida misteriosa e muda, uma presença superior à dos homens.

Concretamente, do ponto de vista literário, que pretendem os “companheiros da Abadia”? Pretendem, antes de tudo, o rompimento com o Simbolismo, sem um retorno ao Realismo. Buscam a expressão direta do real, sem excluir o recurso à imagem. Essa manifestação sensível do abstrato através de

imagens concretas deveria ser posta a serviço de uma espécie de religião do humano, ou evangelho da solidariedade, baseado na crença da existência de uma alma coletiva, de uma “vida unânime”. Os historiadores do movimento o caracterizam como um “romantismo humanitário” e apontam como suas fontes e influências estrangeiras os belgas Verhaeren e Maeterlink, o russo Tolstoi e o norte-americano Walt Whitman.

Segundo a visão dos membros do grupo da Abadia, a tarefa da literatura, bem como a das outras artes, seria desenvolver a consciência da solidariedade humana, da comunhão dos homens dentro dos grupos – o que não implicaria uma diminuição do indivíduo, mas, ao contrário, um fortalecimento seu, por uma ligação a algo mais durável que ele próprio. O poeta seria o mediador para a revelação dessa alma inconsciente dos grupos, dessa espécie de novo deus, vasto e elementar. Jules Romains acreditava que, na multidão, o homem renasceria:

*L’homme dans la foule subit comme une nouvelle naissance; et l’être qui apparaît alors n’est connu de personne.* (1908)

[Na multidão, o homem experimenta uma espécie de segundo nascimento e o ser que aparece então não é conhecido de ninguém.]

A experiência de vida comunitária do grupo foi objeto de uma transposição literária por Georges Duhamel em *Le désert de Bièvres* (1936) [O deserto de Bievres], quinto volume da série romanesca *Chronique des Pasquier* [Crônica da família Pasquier]. Já a cosmovisão de Jules Romains, com sua concepção do Unanimismo, se encontra não só na coleção de poemas intitulada *La vie unanime* (1908), publicada pelas *Editions de l’Abbaye*, mas também no romance *Les copains* [Os companheiros] (1913) e nos primeiros volumes dos 27 que constituem a série *Les hommes de bonne volonté* (1932-1947) [Os homens de boa vontade], cuja publicação se estende, aliás, por algumas décadas após a dissolução do grupo dos “companheiros da Abadia”.

Com efeito, a experiência da Abadia de Créteil dura pouco (1906/1907). O grupo se dissolve e, na obra de Jules Romains, o sopro otimista dá lugar ao mais amargo desencanto. O herói renuncia a construir a cidade de amanhã e põe-se a procurar

*des coins plus ou moins spacieux, abrités plus ou moins par miracle, où la vie continuera d'être possible, tandis que l'incendie ronflera à l'entour* (1908).

[cantos mais ou menos espaçosos, mais ou menos abrigados por milagre, nos quais a vida continuará a ser possível, enquanto que o incêndio crepitará à volta]

Esse incêndio evoca metaforicamente a situação do após-guerra. Diante do pressentimento do naufrágio da nossa civilização, o grande Humanista se isolaria e perderia a fé. E o Unanimismo também naufragaria.

Feita essa síntese histórica da efêmera experiência dos “companheiros da Abadia”, que ligação se pode vislumbrar entre o Unanimismo francês e o poeta de Itabira? A leitura dos poemas e crônicas de Drummond revela que o Unanimismo se encontra implícito em toda a sua obra das primeiras décadas. Um sopro de vida unânime inspira a poesia e a crônica dos primeiros tempos. Há ocasiões em que a palavra poética revela essa concepção de uma alma solidária que anima a coletividade humana e que pode transmitir-se até às coisas inanimadas. É o que ocorre, por exemplo, na crônica “A casa” de *Fala Amendoeira* (1952), que ele dedica à Livraria José Olympio, quando ainda situada na Rua do Ouvidor. Drummond faz a última visita à livraria de que era freqüentador assíduo. E antes da demolição do prédio, conferindo suas recordações com os objetos a elas ligados, observa: “Daqui a um mês, esses objetos quedarão guardados em nós, numa caixa invisível, que abrange prateleiras, balcão, vozes, pensamentos, pessoas”. (p. 49)

Assim, os objetos não morrem: adormecem, encantam-se dentro de nós, como numa urna de recordações: misturados a “vozes, pensamentos, pessoas”, esses objetos passam a integrar a alma da Casa demolida, que, por sua vez unida a outras, fica sendo parte de uma alma coletiva. Recordo o Poeta que, tendo o hábito de frequentar livrarias, era naquela – na José Olympio da rua do Ouvidor – que ele *pousava*, experimentando a sensação de ser

não um consumidor de livros, mas um ser caracterizado e participante, às voltas com as dúvidas e complicações inerentes à sua natureza imaginativa e hipersensível, e desejoso de apoio e comunicação. (p. 51)

Fala depois do papel do editor José Olympio na comunidade das letras, papel de companheiro solícito dos editados, a quem “ajudava em silêncio”, e para quem “criava em torno da materialidade das relações profissionais uma coisa abstrata mas imperante, a quem ele chamou a Casa” (p. 52)

E Drummond continua a mostrar a vida da Casa, solidária com a literatura em todas as suas vitórias e vicissitudes, concluindo: “De modo que aquilo era uma loja de livros à primeira vista; mas tinha alma”. (p. 52)

Outra casa suscita, com seu desaparecimento, a emoção de Drummond, em *Cadeira de Balanço* (1966). É o Camiseiro, com o qual o poeta se sente solidário “nessa hora de dissolução” (p.89), reconhecendo que “há uma relação invisível mas real entre o morador e sua cidade” (p.89). Depois de aludir às suas próprias mudanças físicas, que ele vai incorporando em solidariedade às demolições, construções e reconstruções de sítios da cidade do Rio de Janeiro, dirige-se ao leitor com ironia: “Direis que me exhibo em demasia com esse Unanimismo carioca, explorado como efeito estilístico”. (p.89)

Não obstante a ironia, a crônica é importante porque revela, explicitamente, o diálogo do texto drummondiano com

o Unanimismo francês, a ponto de o próprio cronista qualificar o seu texto como “Unanimismo carioca” (p. 89).

Conferida uma alma às coisas e à coletividade, demonstrada a necessidade de um suporte físico para a alma coletiva, como a Casa de José Olympio, ou o Camiseiro, Drummond descreve na crônica “Essência, existência”, de *Fala Amendoeira* (1952), a dissolução do indivíduo na multidão, passando ele a existir fundido no grupo:

Assistindo a um desfile de escolas de samba, (...) teve a sensação de dissolver-se na multidão, e por duas horas não existiu em si, mas no grupo. Guardava todas as percepções do indivíduo, e era como se esse indivíduo tivesse milhares de olhos, ouvidos, boca. (p.255)

Ainda em *Fala Amendoeira*, a crônica “Morte na obra”, nos conta o caso de um operário que trabalhava no sétimo andar de uma construção e, descuidando-se, caíra ao solo. Em meio à descrição dos incidentes típicos da situação e das indagações populares de costume, diz a crônica:

Compete à imaginação trabalhar mais, para criar a simpatia e o terror, que interrompem o curso monótono das coisas, e nos restituem a nós mesmos, tornando-nos conscientes e solidários com o mundo. É preciso que alguém desabe do alto, para que operem essas forças profundas. Não conhecíamos a pessoa e amanhã já a teremos esquecido, mas nesse instante em que tomamos conhecimento de seu risco no ar, também morremos um pouco e nos vemos estatelados, à espera do lençol e da vela acesa. (p. 283-284)

A solidariedade de Drummond, mostrada diante do operário morto na obra, reaparece na crônica “Uma corda”, ainda de *Fala Amendoeira*, com referência explícita à idéia da “vida unânime” imaginada pelo poeta Jules Romains:

Mas o que vimos na noite de domingo foi que não há dramas estanques pois os próprios elementos mecânicos da civilização contribuem para a formação de um todo solidário e vibrátil, uma espécie de “vida unânime”, sonhada pelo poeta, em que os casos particulares, sem perda de sua especificidade, passam a constituir casos de todos nós, multiplicando-se ao infinito. (p. 265)

E Drummond explica a situação particular que, com o auxílio de um elemento mecânico da civilização, o rádio, havia despertado essa alma coletiva. Lançando dentro das casas a notícia de um incêndio, o rádio provocara a adesão de cada habitante:

Um edifício incendiava-se ao vento do mar, e onde quer que houvesse aparelho de rádio, pessoas participavam da situação, embora impotentes para remediá-la: não era uma notícia que entrava casa adentro, mas um acontecimento a que fôssemos transportados, a que aderíamos, que iria integrar-se no quadro de experiências vividas. (p. 265)

(...)

Tudo isso aconteceu no interior de cada casa do Rio, no interior de cada habitante, e não apenas num edifício que abrigava uma boate famosa. (p. 267)

Depois que, pelo rádio, o comandante do corpo de bombeiros aconselha a que todos, do quinto andar para cima, tenham em casa uma corda longa e forte, com nós apertados de metro em metro, vem a conclusão da crônica - uma conclusão lúgubre sobre a falência dos equipamentos modernos de salvamento. Aquele princípio de fraternidade confrangida, despertado nas almas às primeiras notícias do incêndio, se revela inoperante quando falham as técnicas modernas e a única esperança é uma corda com vários nós amarrados a cada metro. A “vida unânime”, em certas circunstâncias, não deixa de ser um sentimento inócuo.

Mas a solidariedade unanimista de Drummond, em outros textos, não se limita aos seres humanos. A sua alma se identifica com a alma das coisas e dos bichos. Assim acontece com a amendoeira que dialoga com ele; com o gato de Guimarães Rosa perdido na noite; com os ratos que invadiram a casa; com a elefantinha nascida na Índia e que veio morrer no Leblon sob a lona de um circo devastado pelo temporal; com a paisagem do Arpoador, onde homem, rocha, mar e por-do-sol se fundem num todo solidário; com a cabra Marcolina, que, em plena madrugada, se deixa operar de bala perdida pelo porteiro do hospital Miguel Couto.

O caso da cabra, na crônica “A cabra e Francisco”, de *Cadeira de balanço* (1966), fala de uma cabrinha malhada que, ferida de bala, caminha até o Hospital Miguel Couto como que guiada pelo sentimento universal da “vida unânime”. A cabrinha pára diante da porta. Enxotada pelo porteiro, não arreda pé do lugar. Em vão o porteiro esgota todos os meios, até que, cansado de insistir, ele lhe acaricia o pescoço. E leva um susto:

Que é isso! Você está molhada? Essa coisa pegajosa... O quê: sangue?! Por que não me disse logo, cabrinha de Deus? Por que ficou me olhando feito boba? Tem razão: eu é que não entendi, devia ter morado logo. E como vai ser? Os doutores daqui são um estouro, mas cabra é diferente, não sei se eles topam. Sabe de uma coisa? Eu mesmo vou te operar! (p. 108)

A cabrinha ainda não responde. E até que poderia fazê-lo, com sua voz de cabra. Mas aguarda, sossegada, o gesto solidário do porteiro. E este o que faz? Numa sequência de ações precipitadas, mas eficazes, opera a bichinha:

Corre à sala de cirurgia, toma um bisturi, uma pinça; à farmácia, pega mercúrio-cromo, sulfa e gaze; e num canto do hospital, assistido por dois serventes, enquanto o dia

vai nascendo, extrai do pescoço da cabra uma bala de calibre 22, ali cravada quando o bichinho, ignorando os costumes cariocas da noite, passava perto de uns homens que conversavam à porta de um bar.

O animal deixa-se operar, com a maior serenidade. Seus olhos envolvem o porteiro numa carícia agradecida. (p. 108)

E aí se dá o prodígio. Não só com os olhos, mas com palavras de agradecimento, a cabrinha de Deus responde ao homônimo de São Francisco, que se fez de médico para salvá-la. E é o porteiro que inicia o diálogo:

– Marcolina. Dou-lhe este nome em lembrança de uma cabra que tive quando garoto, no Icó. Está satisfeita, Marcolina?

– Muito, Francisco.

Sem reparar que a cabra aceitara o diálogo, e sabia seu nome, Francisco continuou:

– Como foi que você teve idéia de vir ao Miguel Couto? O hospital veterinário é na Lapa.

– Eu sei, Francisco. Mas você não trabalha na Lapa, trabalha no Miguel Couto.

– E daí?

– Daí, preferi ficar por aqui mesmo e me entregar a seus cuidados.

– Você me conhecia?

– Não posso explicar mais do que isso, Francisco. As cabras não sabem muito sobre essas coisas. Sei que estou bem a seu lado, que você me salvou. Obrigada, Francisco.

E lambendo-lhe afetosamente a mão, cerrou os olhos para dormir. Bem que precisava. (p. 109)

Só então, após ver a tranquilidade do sono da cabrinha, só então o humilde porteiro se dá conta de haver participado de um fato milagroso. Para nós, mais que isso: miraculoso, à maneira dos mistérios antigos:

Aí Francisco levou um susto, saltou para o lado:

– Que negócio é este: cabra falando?! Nunca vi coisa igual na minha vida. E logo comigo, meu pai do céu!

– Pois você não se chama Francisco, não tem o nome do santo que mais gostava de animais no mundo? Que tem isso, trocar umas palavrinhas com você? Olhe, amanhã vou pedir ao Ariano Suassuna que escreva um auto da cabra, em que você vai para o céu, ouviu? (p. 109-110)

Assim termina a história da cabrinha que se deixa operar de bala perdida pelo porteiro do Hospital Miguel Couto. Os dois, homem e cabra, se adivinham unidos por um só querer, um só sentir, com uma *alma unânime*, implícita desde o início da construção textual. Pena que o pedido da cabra não tenha chegado aos ouvidos de Ariano Suassuna! Pois certamente ele já conversou muitas vezes com suas cabras nordestinas. Se não com todas, pelo menos com a sua Dinamene, a preferida do rebanho. E talvez nos tivesse dado um outro auto, em que homens e bichos se irmanassem numa *vida unânime*.

É provável que muitas outras ocorrências de intertextualidade entre as crônicas de Drummond e os textos do Unanimismo possam ser levantadas. Limitei-me, porém a alguns textos de *Fala Amendoeira* (1957) e *Cadeira de balanço* (1966).

Como se viu por algumas citações, o que encontrei de referências explícitas ao Unanimismo em duas coleções de crônicas de Drummond é pouco: reduz-se a algumas ocorrências claras dos termos “Unanimismo” e “vida unânime”. É certo, entretanto, que são numerosas as ocorrências subjacentes da mesma visão-de-mundo, impregnando a maioria dos textos das crônicas. Mas a aproximação não pára aí. É curioso notar que as relações espirituais entre Drummond e os unanimistas franceses revelam uma mesma curva evolutiva, desde a sua ascendência até o seu declínio progressivo.

Os sucessos políticos na Europa de após a primeira grande guerra, com a eclosão de várias ditaduras de esquerda e de direita, deixaram Jules Romains e seus “companheiros da Abadia” desiludidos, da mesma forma que, com o passar dos anos, o tom das crônicas drummondianas vai também se mudando em desencanto. A degradação da natureza nas duas cidades mineiras mais amadas, Belo Horizonte e Itabira, vai aos poucos calando os sentimentos que uniam a alma do poeta à alma dos outros homens, vai tornando silencioso o seu Unanimismo.

Mas, Unanimismo à parte, toda a obra de Drummond apresenta um constante diálogo com a literatura francesa, ou até com a tradição literária ocidental, que ele conhece como poucos. Esse diálogo, entretanto, nada tem em comum com aquele que Julia Kristeva estudou, entre Lautréamont e Pascal. Enquanto o famoso conde faz do plágio o seu projeto de trabalho, o nosso poeta mineiro cria um jogo dialógico que não se presta a preencher lacunas, sinais latentes de pobreza. Em Drummond nunca há imitação servil. Ao contrário, o seu diálogo intertextual revela a força da sua obra, que, enriquecendo-se à custa de outros textos, paradoxalmente também enriquece e engrandece os textos de que se nutre. O proveito da intertextualidade, nesse caso, é mútuo: Drummond alimenta o seu texto com a seiva da literatura ocidental, principalmente a francesa, mas os autores com quem ele dialoga também se engrandecem ao ensejar recepção tão criativa e inovadora quanto a do poeta itabirano.

## **Referências bibliográficas**

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na ilha*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Fala Amendoeira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Cadeira de Balanço*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BOUCHER, Claude. *Lautréamont: du lieu commun à la parodie*. Paris: Larousse, 1974.

BÜHLER, Karl. *Teoría del lenguaje*. Madrid: Revista de Occidente, 1950. Trad. Julian Marias.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/definition/unanimisme>> . Acesso em: 24 mai. 2011

CLOUARD, Henri. *Histoire de la Littérature Française du Symbolisme à nos jours*, T. 1. Paris: Albin Michel, 1952.

CURTIUS, Ernest R. *Literatura latina e Idade Média européia*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957.

FRIEIRO, Eduardo. *Torre de papel*. Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1932.

FRIEIRO, Eduardo. *A ilusão literária*. Belo Horizonte: Imprensa / Publicações, 1969.

KRISTEVA, Júlia. *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

LAGARDE et MICHARD. *Les grands auteurs du Programme: XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Bordas, 1985.

LAGARDE et MICHARD. *Les grands auteurs du Programme: XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Bordas, 1985.

LAGARDE et MICHARD. *Les grands auteurs du Programme: XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Bordas, 1985.

ROMAINS, Jules. *La vie unanime*. Paris: N.R.F., 1908.

ROMAINS, Jules. *Les hommes de bonne volonté*. 27 v. Paris: Flammarion, 1932-1947.

ROMAINS, Jules. *Les hommes de bonne volonté*. (extraits par J. L. Dumas). 2v. Paris: Larousse, 1954. (Collection Classiques Larousse)

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1968.

## **Resumo**

Partindo de uma abordagem teórica da intertextualidade, procura-se aplicá-la a algumas crônicas de Carlos Drummond de Andrade relacionadas com o unanimismo, movimento efêmero que surgiu na França, no início do século XX.

## **Résumé**

En partant d'une approche théorique de l'intertextualité, on cherche à l'appliquer à quelques chroniques de Carlos Drummond de Andrade en rapport avec l'unanimisme, mouvement éphémère paru en France au début du XXème siècle.