

**O “ENCANTO DA DISSONÂNCIA” NA POESIA DE MÁRIO DE ANDRADE E  
O IMPASSE EM CARLOS DRUMMOND**

**THE “ENCHANTMENT OF DISSONANCE” IN MÁRIO DE ANDRADE AND  
THE IMPASSE IN CARLOS DRUMMOND**

Joana Souto Guimarães Araújo<sup>1</sup>  
Mestranda em Literatura Portuguesa  
Universidade de São Paulo  
(josoutoaraujo@gmail.com)

**RESUMO:** Nossa proposta principal é empreender um exame comparativo da poética inicial de Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, a fim de levantarmos algumas das antinomias presentes na obra e no diálogo estabelecido entre esses dois expoentes do modernismo brasileiro. Pretendemos, desta maneira, evidenciar o caráter múltiplo das experiências de mundo e das linguagens desses dois autores, em parte devedoras das mudanças e crises instituídas na modernidade.

**Palavras-chaves:** Mário de Andrade; Carlos Drummond de Andrade; Crise do sujeito; Modernidade

**ABSTRACT:** This article aims at comparing the initial poetics of Mário de Andrade and Carlos Drummond de Andrade, so as to point out some of the antinomies present in the work by these two exponents of the Brazilian Modernism Movement. Our main purpose is to analyze the multifaceted language and experience of those authors within the Modern tradition and its context of crisis and rapid transformations.

**Key-words:** Mario de Andrade; Carlos Drummond de Andrade; Modernity; Crisis

À concepção do moderno é comum encontrarmos associadas, em grande parte da tradição de autores que sobre ela formularam juízos, as noções de “paradoxo” e “vivência de crise”.<sup>2</sup> Foi na modernidade que se criou o espaço dificultoso entre sujeito e mundo, em que se conheceu a experiência de perda e fragilidade ontológica. Conforme Marshall Berman, a modernidade caracteriza-se por um conjunto de experiências “vitais” e contraditórias “de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros” que prometem ambos aventura e risco, levam tanto à destruição quanto à construção, e acarretam sentimentos antagônicos. Embora ela possa ser traçada desde o período dos descobrimentos no século XV, em diversas ondas ou “cascatas”, como definiu Gumbrecht (BIESCU, 2008, p. 468), a modernidade aqui tratada corresponde ao período iniciado em meados do século XVIII, cujas transformações sociais e espirituais ocasionaram uma nova visão de

<sup>1</sup> Bosista da FAPESP.

<sup>2</sup> “Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição” (Berman, 1992, p. 13). A idéia de paradoxo também está presente nas descrições da modernidade em Antoine Compagnon (1990), Calinescu (1987), Terdiman (1993), Gumbrecht (1998), Bauman (2000), Jameson (2002), Prendergast (2003), de acordo com Helena Carvalhão Biescu, em *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*, org. Fernando Cabral Martins, Caminho, Lisboa: 2008, p. 468.

mundo que se prolonga até os nossos tempos atuais. Nova visão que, conforme tem frisado a crítica mais recente, não descarta velhas perspectivas. As leituras revisionistas dos princípios da modernidade e, sobretudo, do modernismo<sup>3</sup> têm demonstrado predileção por um termo como “deslocamento” à idéia de “ruptura” em relação ao passado, muito difundida pela tradição modernista, desde suas fontes românticas.<sup>4</sup> A crítica mais recente tem demonstrado, dessa maneira, maior aceitação da pluralidade dos discursos, da convivência de idéias paradoxais e contradições presentes nas próprias obras, da confluência de tempos e de estilos no modernismo. Gilberto Mendonça Teles, por exemplo, chama a atenção para a profusão de tendências filosóficas, científicas, sociais e literárias no período pré-vanguardista ou pré-modernista a que chamamos de *Belle Époque*, na passagem do século XIX ao XX. Os sentimentos de euforia em relação aos novos modos de vida e o pessimismo decadentista do *fin de siècle* conviviam, acompanhados de uma terceira tendência na arte que valorizava traços renascentistas e as tradições culturais da latinidade. Os escritores encontravam-se, portanto, “divididos entre as forças negativas do passado e as tendências ordenadoras do futuro” (TELES, 2002, p. 27). Deu-se, com isso, uma pluralidade de investigações nos campos da arte que transformava os primeiros anos do século XX “no laboratório das mais avançadas concepções da arte e da literatura” (TELES, 2002, p. 27), no qual surgiram os inúmeros movimentos de vanguarda do início do século XX. Deste modo, as manifestações de vanguarda estavam fundadas, desde sua origem, em atitudes antitéticas: de um lado, desagregação e niilismo, assinalados pelo movimento dadaísta, por exemplo, e, de outro, o construtivismo e a reorganização otimista da crença no “espírito novo”, anunciado por Apollinaire, em 1918. Construção e desconstrução eram faces da mesma realidade e do mesmo intento linguístico, sobre o qual recaíam paradoxos, atuantes tanto nas forças desintegradoras da linguagem quanto nas suas “forças mágicas da significação metafórica” (TELES, 2002, p. 29).

---

<sup>3</sup> Adotamos aqui a diferenciação de Silvano Santiago entre os termos: “[...] a expressão *moderno* referindo ao movimento estético que é gerado dentro do iluminismo, e *modernismo* ao me referir à nossa própria crítica do passadismo”, que, no Brasil, deu-se a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. Em “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, *Nas malhas da letra*, São Paulo: companhia das letras, 1989, p. 95.

<sup>4</sup> Rosa Maria Martelo e Silvano Santiago (cf. notas 3 e 4) empreendem uma revisão crítica do modernismo, utilizando, respectivamente, os termos “deslocamentos” e “deslizamentos”, em reflexões que caminham para a concepção do pós-moderno.

No caso específico do contexto brasileiro, segundo o estudo de Affonso Romano de Sant'Anna, havia uma mistura de linguagens que se cruzaram no movimento modernista, cujo intento principal era preencher o vazio entre a tradição brasileira e as vanguardas européias: “Na verdade, não existe sequer um ‘estilo modernista’, mas autores aglutinados em torno de certas datas falando idiomas literariamente divergentes” (SANT’ANNA, 2007, p. 56). Este “preenchimento do vazio” deu origem a um aglomerado heterogêneo de vozes e estilos, evidenciando paradoxos que, na opinião do crítico, modernistas como Mário de Andrade não tiveram intenção de abolir, mas construir, a partir deles, um “solo novo” (SANT’ANNA, 2007, p. 56). É neste “solo novo”, continuado por Carlos Drummond de Andrade, que concentraremos nossa análise, constituída de um exame comparativo de textos de Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, principalmente da poética inicial desses autores, reunida, no caso de Mário de Andrade, em “Prefácio Interessantíssimo” (1922) e “A escrava que não é Isaura” (1925), e manifestada em poemas selecionados de *Losango cáqui* (1926),<sup>5</sup> e, no caso de Drummond, em certos poemas de seu primeiro livro, *Alguma poesia*, publicado em 1930. Nosso percurso comparativo percorrerá três “tensões” que se entrelaçam intimamente na poesia de ambos os autores: a questão da “crise do sujeito” na modernidade, que imediatamente se alinha, como veremos, tanto na poesia de Mário de Andrade como na de Carlos Drummond ao problema da poesia em relação à nacionalidade, e à tensão entre presente e passado. Nosso objetivo é analisar, principalmente, o modo como essas questões se organizam na linguagem de cada um dos poetas.

### A “crise do sujeito”

“Por muitos anos procurei-me a mim mesmo. Achei.  
Mário de Andrade em ‘Prefácio Interessantíssimo’”  
(MÁRIO DE ANDRADE, 1993, p. 75)

---

<sup>5</sup> Gilda de Mello e Souza no prefácio da antologia *Mário de Andrade*, afirma que a “conquista do verso verdadeiramente livre”, embora anunciada em *Paulicéia Desvairada*, só se deu em *Losango Cáqui*: “Se prestarmos atenção, veremos que embora contenha um grito pessoal e apaixonado, *Paulicéia Desvairada* não representa uma etapa totalmente inovadora ou revolucionária. [...] É em *Losango Cáqui* que deparamos com o aspecto verdadeiramente experimental da primeira fase modernista.” (p. 8), São Paulo: Global editora, 2003. A afirmação de Gilda justifica a nossa escolha em analisar o segundo livro de Mário.

A identificação do eu-empírico com o eu-poético caracteriza o gênero lírico, e a tensão entre ambos esteve sempre presente na poesia. Na modernidade, atribui-se a intensificação do conflito, manifestado, muitas vezes, no afastamento entre as duas instâncias, ao questionamento do eu diante da crise do sujeito institucional, decorrida, em parte, da mudança de paradigma em torno da visão clássica do binômio homem e natureza, participantes, até então, de um “prévio circuito de comunicação”, segundo Benedito Nunes em “A visão Romântica” (NUNES, 1993, p. 57). As matrizes filosóficas do Romantismo promoveram um novo entendimento da natureza, que deixou de se referir apenas ao mundo exterior para, juntamente com a “afirmação do eu”, remeter ao âmbito dos instintos, dos sentimentos, das “explosões emocionais”. A vivência da natureza passou a ser contraditória: por um lado, o homem enxergava a si mesmo em continuidade com o mundo natural, mas, por outro, percebia-se cindido pelo próprio ato de pensar, que o isolava do Universo. Inaugurava-se, assim, o confronto dramático entre o indivíduo e o mundo, acompanhado do sentimento de falta e nostalgia em torno da perda da totalidade orgânica vivenciada pelos antigos.

Os autores românticos também foram os primeiros a proporem a revisão das poéticas e dos preceitos clássicos em torno da arte, e a deslocarem o foco da relação de imitação entre obra e natureza, para se concentrarem na tríade artista, obra e natureza, alterando, assim, o estatuto da arte e a situação do poeta, familiares até os dias de hoje. A escrita romântica inaugurou a ampliação da consciência perante o próprio fazer poético e do papel da literatura no mundo. A obra de arte deveria realizar, mediante a interferência crítica do artista e seu “ato divino de criação”, o vínculo entre o eu e a natureza, aspirando ao infinito (NUNES, 1993, p. 61).

Porém, o próprio fazer poético revelou-se limitado e fracassado diante do transcendente. Nem o artista nem a arte existiam na totalidade. O artista romântico viu-se obrigado a enfrentar o caos da vida, da arte e do mundo, e sua sensibilidade conflitiva transmutou-se num forte sentimento de ironia, que veio identificar-se com a “infinitude do desejo insatisfeito” (NUNES, 1993, p. 68), e constituir, desse modo, o cerne da problemática romântica e um dos principais legados da modernidade. Ironia, paradoxo e negação romântica subjazem à epistemologia moderna, e, como pretendemos mostrar, às problematizações propostas pela literatura modernista de

Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade.

Se, por um lado, as transformações apontadas vieram, no âmbito da Literatura, pôr em cheque a relação tradicional entre autor e agente do discurso, conforme também atesta Ettore Finazzi Agro, em *O Álibi Infinito*, que chama a atenção para o fato de “o não conseguir-se encontrar como real” do autor “deixa atrás de si um espaço para a ficção” (AGRO, 1987, p. 34), por outro lado, podemos verificar também, principalmente na poesia de Mário de Andrade e de Carlos Drummond, a tentativa, em direção oposta, de um mergulho no “eu profundo”, em que o sujeito confronta suas experiências, memórias e vivências do subconsciente, ainda que, dessas “águas turvas”, desponham vozes falhadas, dissonantes, dilaceradas em múltiplos discursos e máscaras.

João Luiz Lafetá em “A poesia de Mário de Andrade”, por exemplo, apontou a presença de “máscaras” que Mário de Andrade adotou para sua personalidade multifacetada, confessada no verso do poema homônimo “Eu sou trezentos”, (MÁRIO DE ANDRADE, 1993, p. 211) que abarcam as diversas fases de sua poesia: “máscara de trovador arlequinal”, “do poeta aplicado”, “do escritor dividido”, e do “poeta político” (LAFETÁ, 2004, p. 315). Raquel Bueno, por sua vez, identifica nos personagens-narradores “Belazarte” e “Malazarte”<sup>6</sup>, heterônimos criados pelo autor para debater tendências opostas do modernismo em relação à arte, à posição do escritor frente à realidade, às questões filosóficas etc. (BUENO, 1992, p.53). A construção heteronímica que Mário estabelece permite-nos entrever um pensamento em desenvolvimento, um texto que expõe, em seu processo constitutivo, as contradições vividas pelo poeta na procura por uma nova expressão que afirmasse tanto a si próprio quanto a realidade brasileira. Buscas essas, interligadas, segundo Anatol Rosenfeld em “Mário e o cabotismo”, crítico que frisou, na tentativa de autodefinição nacional de Mário, o “problema mais íntimo da descoberta da própria identidade” (ROSENFELD, 2006, p. 187). Rosenfeld enxerga no empenho de Mário para forjar uma “nova língua” que exprimisse a “doida carreira” do eu profundo, como também a língua autóctone brasileira, o processo de constituição da máscara, pois, conforme afirmara Schiller, “quando a alma *fala*, já não fala a *alma*”, pois a língua é “sempre exterior à nossa paisagem profunda”

---

<sup>6</sup> De acordo com Bueno, Belazarte e Malazarte são personagens-narradores de Mário, presentes nas crônicas e nos contos, respectivamente.

(ROSENFELD, 2006, p. 187). A própria aspiração à “sinceridade” de Mário de Andrade, capaz de exprimir o lirismo e dar vazão ao inconsciente, é já, segundo o crítico, sintoma de crise e sentimento de cisão, assim como a busca pela “genuidade na ingenuidade do tom popular”, pois revelam, igualmente, a consciência da impossibilidade da sinceridade, e da “duplicidade inevitável” (ROSENFELD, 2006, p. 190). Desta maneira, na procura por uma unidade de identidade e verdade subjetiva, Mário de Andrade se depara com a “multiplicidade incoerente” de sua natureza, de seu “herói sem caráter”, do pluralismo de culturas dentro de nosso território nacional e no âmbito de nossa língua brasileira.

Em Drummond, encontramos a máscara do *gauche*, na qual se transmutam as tensões vividas pelo eu deslocado e instável, dividido entre a idéia de um indivíduo sólido, amparado pelas memórias e pela vivência da tradição de sua terra e costumes, e um sujeito estilhaçado, “entortado” diante da rapidez e da fluidez da vida moderna. Embora Drummond procure o contato profundo com a sua interioridade, intimamente ligada à “simplicidade” da vida cotidiana, muito próxima talvez também da “sinceridade” aspirada por Mário, a que se referiu Rosenfeld, o tom singelo encontra ruptura na auto-irrisão e no disfarce da ironia, procedimentos recorrentes em sua poesia que, de modo paradoxal, nos levam a um “ápice de falsidade íntima”, mas também revelam, como indica Rosenfeld, a mais alta “tentativa de sinceridade consigo mesmo” (ROSENFELD, 2006, p. 190).

Há, portanto, na profusão de máscaras e estilos na poesia de Mário e Drummond, a oscilação constante entre a afirmação da própria identidade e a expressão da consciência de sua cisão e da impossibilidade de tal unidade. Se a forma ou o estilo é, como descreveu também Michael Hamburger, “máscara” (HAMBURGER, 2007, p. 92), por detrás da qual se esconde a subjetividade do poeta, analisaremos a linguagem como espaço em que as contradições do sujeito são resolvidas (ou, marcadamente não resolvidas, como veremos, principalmente, na poesia de Drummond).

Em “Prefácio Interessantíssimo”, de Mário de Andrade, a tensão entre lirismo e arte (ou entre sujeito e máscara) faz-se presente na definição que o autor nos dá de sua própria poética, circunscrita na fórmula de Paul Dermée: “Lirismo + Arte = Poesia”, (MÁRIO DE ANDRADE, 1993, p. 63) em que o impulso lírico primeiro, também denominado “inspiração”, parte do subconsciente, dos “desvairismos” que

Mário de Andrade defende como substrato da poesia. O intelecto intervém mais tarde, empreendendo o trabalho formal a fim de que o poeta alcance sua expressão final. A fórmula poética é retomada e desenvolvida em “A escrava que não é Isaura”, em “máximo de lirismo + máximo de crítica = máximo de expressão”, ou “Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia”, (MÁRIO DE ANDRADE, 1972, p. 205-206) em que o autor destrincha “arte” em “palavra e crítica”, a fim de demonstrar que o trabalho formal não é destituído da análise crítica da realidade. Para exemplificar o processo em que se dá sua poesia, Mário de Andrade escreve, no mesmo ensaio de 1925:

O subconsciente envia à inteligência telegramas [...]. A inteligência do poeta – o qual não mora mais numa torre de marfim – recebe o telegrama no bonde, quando o pobre vai para a repartição, para a Faculdade de Filosofia, para o cinema (MÁRIO DE ANDRADE, 1972, p. 209).

O poeatar definido por Mário acima é realizado no chão da vida cotidiana moderna, e não mais na “torre de marfim” em que os poetas, em atitude convencional e literária, cantavam a partir de uma posição isolada e superior em relação às coisas mundanas. O canto moderno faz-se em meio a toda gente, e em meio à velocidade do “telegrama”, do “cinema” e do “bonde”. “Bonde” é motivo recorrente tanto na poesia de Mário quanto na de Drummond, e aparece, frequentemente, como o lugar de onde fala o poeta, ponto simultaneamente móvel, em que o poeta é conduzido no turbilhão veloz da cidade, e imóvel, pois nos deixa entrever o indivíduo sentado, que assiste, ora entusiasmado, ora angustiado, a azáfama da cidade, como, por exemplo, no “Poema de sete faces” de Carlos Drummond, em que o eu lírico vê um “bonde cheio de pernas”, “brancas pretas amarelas”, que inquietam aquele homem que se pretende contido, “sério” “atrás do bigode”, “simples e forte”, reunido em si, mas que pressente a fragilidade de tal unidade do eu, já perdido e dilacerado num “mundo, mundo, vasto mundo” (DRUMMOND, 2005, p. 15).

No trecho acima de Mário de Andrade, o bonde poderia aludir à consciência do poeta, movida por uma inteligência crítica que analisa, sistematiza, trabalha a unidade, depreende sentido, promove sínteses, enfim, ordena o percurso linear e progressista que o poeta procura levar, rumo à “Faculdade de Filosofia”, à “repartição” ou ao “cinema”, instituições que movem a vida moderna e a ela fornecem sentido, mas que também é constantemente aturdido pelos “telegramas do

subconsciente”, ou seja, por impulsos líricos do eu profundo que desalinham a inteligência, causam vertigem, confundem, angustiam, como no “Poema de sete faces” referido.

Em *Losango Cáqui*, segundo livro do autor, publicado em 1926, há constantes referências ao processo poético, movido, neste caso, pelos impulsos lírico-amorosos de um soldado, contrastados com a marcha linear e rígida que ele é obrigado a seguir no batalhão do exército. Encontramos, mais uma vez, a voz do poeta entoada a partir de um ponto na caminhada coletiva e progressista, interpretada por Gilda de Mello e Souza como “o próprio destino incerto da pátria” (SOUZA, 2003, p. 8), liderado pela palavra de ordem da civilizada Europa, sugerida nas menções a algumas de suas capitais, como Paris, no poema “A escrivanhina” (MÁRIO DE ANDRADE, 1993, p. 139), e à cultura alemã, referida desde o subtítulo do livro “afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão”. O exército é aludido em termos de “escolas” ao longo do livro, o que poderia também remeter à tradição poética ordenadora de versos e rimas à qual Mário de Andrade procurava se opor através de sua nova construção lingüística. Podemos observar, assim, ao longo de diversos poemas, a exaltação do indivíduo que intenta desvencilhar-se do espírito coletivo e opressor, por meio de rasgos e explosões que encontram na palavra suas potencialidades de significação, como no poema XIV, “O ‘ALTO’”:

Tudo esquecido na cerração.

... um-dois, um-dois, um-dois, um-dois, um-dois,  
um-dois, um-dois, um-dois

ÁRVORE

um-dois, um-dois, um-dois, um-dois,  
um-dois

ÁRVORE

um-dois, um-dois, um-

ÁRVORE

dois,

um-dois, um-dois, um-dois, um-dois,  
um-dois

PRIMEIRO APITO

um-dois,

um-dois,

um:

- prraá.

- Cutuba! (MÁRIO DE ANDRADE, 1993, p. 133)



A palavra “ÁRVORE”, isolada e destacada em caracteres maiúsculos, escorrega da linearidade da marcha, mimetizada pelo ritmo monótono dos versos compostos pela repetição “um-dois, um-dois”, e evoca o constante desalinho do eu lírico, capaz de contemplar sua paisagem interior nos elementos do ambiente externo. Em contraste com a rapidez da marcha coletiva, o eu lírico encontra qualquer coisa imóvel, que resiste ao ritmo alienante, permitindo a pausa que recai sobre a palavra insulada, elíptica, que “fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM.” (MÁRIO DE ANDRADE, 1993, p. 69), ou seja, palavra que subverte a lógica usual.

O primeiro verso, “Tudo esquecido na cerração”, ao remontar à paisagem local, poderia sugerir a natureza da pátria, ignorada pela marcha coletiva, mas que o poeta-soldado procura apreender: ÁRVORE... ÁRVORE... ÁRVORE... PRIMEIRO APITO... – práá...– Cutuba! São as palavras soltas que interrompem a marcha coletiva, mas que, de certa forma, movimentam-na também, operando um novo fluxo rítmico até a parada final em “Cutuba”, palavra de origem tupi que, segundo o *Aurélio*,<sup>7</sup> significa “bom, belo, bonito, poderoso, inteligente, valentão”. As palavras soltas permitem ecos e aberturas imagéticas, para além dos sentidos usuais, e evocam o tom de descoberta e encanto perante uma nova realidade percebida pelo sujeito e circunscrita na palavra “Cutuba”.

O uso de palavras soltas transmite-nos a sensação de simultaneidade e sobreposição, alcançadas através de recursos que Mário denominou, no “Prefácio Interessantíssimo”, “polifonia poética”: combinação de sons simultâneos que produzem efeitos próximos ao da “harmonia” na música, arte que, séculos antes, segundo o autor, já abandonara o regime da melodia, diferentemente da poesia (MÁRIO, 1993, p. 69). O recurso do “mínimo telegráfico da palavra” exprime o “tumulto desordenado das muitas idéias que nesse momento lhe tumultuaram no cérebro” (MÁRIO, 1993, p. 70), e se desprendem da organização frásica do verso, expandindo um horizonte de novos significados, como as “palavras em liberdade” dos futuristas, que também procuravam romper a sintaxe usual a fim de anunciarem o novo e reproduzirem o ritmo da vida moderna, celebrando a velocidade, a simultaneidade e a técnica.

---

<sup>7</sup> Curitiba: Positivo, 2004, p. 595.

Paralelamente à vontade de celebrar, porém, podemos notar nos versos de Mário continuidades com a atitude de negação das vanguardas, que buscavam, através do adensamento do significante e da matéria sonora das palavras, além do entrechoque de imagens, recursos presentes nos versos de Mário, destruir o automatismo da vida moderna, representado no poema pela caminhada linear e robótica do exército. Em “A arte como procedimento”, texto de 1917, Chkloviski, pensador e articulador do formalismo russo, movimento historicamente ligado ao futurismo e às outras vanguardas, defende que a função da arte era resistir à automatização da vida psíquica e dos hábitos, que, acostumados à rapidez da vida moderna, anulavam a intensidade do ato de conhecer. A arte deveria, assim, através de certos “procedimentos”, causar a impressão mais profunda e duradoura produzida por um objeto, promover a virgindade dos contatos e encanto perante o mundo, restaurar a intensidade da contemplação e do conhecimento:

[...] A automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra. [...] E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte [...]. O procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção (CHKLOVISKI, 1978, p. 44-45).

Ao destacar certas palavras como “ÁRVORE”, Mário permite ao leitor experimentar a substância sonora e imagética da linguagem. Ao desembocar todo o poema na palavra final “Cutuba”, o poeta procura instaurar novas fontes de significação que nos remeta à realidade brasileira, em seu substrato lingüístico e cultural ainda não explorado de forma profunda pelas tradições passadas. Assim, Mário de Andrade une, à experimentação formal, suas pesquisas em torno das fontes históricas e culturais brasileiras, a fim de recompor, através da malha textual do poema, sua identidade pessoal e pátria.

Seu projeto em “Prefácio Interessantíssimo” é, desse modo, posto em prática nos versos de *Losango Cáqui*.<sup>8</sup> O poeta procura depreender uma “nova ordem” do caos e da desordem, anunciados no poema através da multiplicidade de vozes e culturas reunidas na palavra “Cutuba”, da pluralidade presente na marcha coletiva, e também da variedade do ambiente natural da pátria: “Sobre a ordem?

---

<sup>8</sup> cf. nota 6.

Repugna-me”. A ordem que o poeta parece admirar é aquela ainda “mais alta, na fúria desencadeada dos elementos” (MÁRIO, 1993, p. 66). Desse modo, o título “O ‘ALTO’” evoca o grito do comandante, e, assim como a expressão destacada, “PRIMEIRO APITO”, clama por uma “nova ordem”, composta pela riqueza e multiplicidade do país, cantada na palavra - outra “Cutuba”, com seu novo complexo de significado.

Outro elemento no livro que coincide com a linguagem no intento de Mário de promover desestruturação, encanto, para depois erguer uma “nova ordem” que recomponha a identidade, é o tema do amor, vivido pelo poeta-soldado de maneira intensa, ainda que fugaz, como indicam os versos de abertura do livro:

Meu coração estrala.  
Esse lugar – comum inesperado: Amor.

Na trajetória rápida do bonde...  
(MÁRIO, 1993, p. 123)

Amor é tema tradicional, “lugar-comum” na poesia, mas “inesperado” na poesia moderna, como definira o próprio Mário também em “A escrava que não é Isaura”: “O amor existe. Mas anda de automóvel”. Ou: “Ninguém passa incólume pelo vácuo de Schopenhauer, pelo escalpelo de Freud, pela ironia do genial Carlito. Ninguém mais ama dois anos seguidos!” (MÁRIO, 1972, p. 211; 213). O amor e a linguagem são vividos em suas “verdades transitórias”: ambos desestruturam, despertam o novo, mas são passageiros como tudo que acompanha os tempos modernos, e, por isso, são vivenciados tanto com euforia quanto com angústia e melancolia. O poema que segue imediatamente ao grito tupi de “O ‘ALTO’”, temos:

Abro tua porta ainda todo úmido do orvalho da manhã.  
Estávamos tão bonitos hoje...  
Os filhos dos fazendeiros  
Os filhos dos italianos...  
Tinha também alguns com a pele morena por demais.  
Como deve ser ridículo um negro passeando em Versalhes!

Detestável Paris!

Porém nós fazíamos a mesma raça,  
Grande gente nova sem ódios,  
Povo de trabalho e de aventura...  
Novo-continente, novo centro do mundo!...

Então vim, pra que me visses de farda.  
 Preguiçosa!  
 A estas horas amante de soldado já esqueceu o toucador!

Teus beijos serelepes novo orvalho sobre mim.  
 Teus olhos palpitantes e risadas  
 As tuas palmas infantis...  
 Me entristeci.  
 Vejo no espelho a medalha dos teus cabelos no meu peito

O bonde grita engasgado nos trilhos da esquina.

Não ficarei.

Quando a primeira vez apareci fardado,  
 Duas lágrimas ariscas nos olhos de minha mãe ...  
 (MÁRIO, 1993, p.133-4)

Se o poema XIV manifestava continuidades com o projeto de Mário, o poema XV evidencia que “o tema às vezes descaminha”, como o próprio autor admitira em “Prefácio Interessantíssimo” (MÁRIO, 1993, p. 67). O soldado-poeta chega ao encontro da amada extasiado, “úmido de orvalho da manhã”, celebrando suas descobertas como fez Walt Whitman, cantor da América: “Novo-continente, novo centro do mundo”. O soldado identifica-se com a multidão da pátria: “Os filhos de fazendeiros / Os filhos dos italianos/ Estávamos tão bonitos hoje”, e repugna, ao mesmo tempo em que reconhece, o sentimento de inferioridade infringido por Paris com seu Versalhes, contexto ridículo para o negro brasileiro: Detestável Paris!/ Porém nós fazíamos a mesma raça, /Grande gente nova sem ódios [...]

O soldado invoca a unidade encontrada na variedade de raças e gentes do país, e reconhece a inteireza de si próprio, identidade consolidada na “farda”, símbolo de sua luta, que ele veste para encontrar a amada, cujos beijos lançam “novos orvalhos”, renovando o sentimento de descoberta.

Porém, conforme o poema se desfecha, temos uma mudança gradativa de tom: o soldado se entristece já tomado de consciência da fragilidade da unidade encontrada: o sujeito encara o espelho e nele vê uma imagem a esvaír-se: na farda, a “medalha”, adquirida na luta e no amor, é apenas um rastro do que se viveu. A identidade do sujeito, reconhecida na imagem do país, revela-se fugaz como o bonde que dobra a esquina, no qual sobe o poeta: “Não ficarei!”, e canta o mesmo “grito engasgado”. A farda é lamentada pela mãe do soldado, que presente a

separação em relação a toda origem. O poema expõe, assim, a dor do sujeito cindido.

No escopo da tradição moderna, marcada pela experiência de crise e transitoriedade, Rosa Maria Martelo identifica manifestações na literatura que responderam de modos diferentes a seus problemas: uma que se manteve alinhada ao modernismo e às vanguardas e continuou, ao longo do século XX, a se contrapor à fragilidade e ausência no mundo, “afirmando-se como manifestação discursivamente densa” (MARTELO, 2007, p. 86), pautada pela confiança na capacidade do texto de reinstaurar a condição ontológica; e outra filiada à tendência mais remota de Baudelaire, acentuadamente melancólica, que evidencia “um entendimento da poesia que a faz refém desse mesmo mundo” (MARTELO, 2007, p. 86), ou seja, reconhece a fragilidade ontológica do texto, sob a consciência de que “o facto de as dizer ou denunciar não chega para as evitar, ou para permitir ao poema erigir-se como realidade alternativa” (MARTELO, 2007, p. 86).

Embora a autora reconheça a abrangência de sua sistematização, já que essas tendências poderiam ser agrupadas de maneiras diferentes se adotássemos outros ângulos ou se levássemos em conta outras especificidades, a distinção de Martelo é útil na comparação que pretendemos estabelecer entre textos de Mário de Andrade e Carlos Drummond, pois lança uma luz sobre as diferentes atitudes que esses dois poetas mantiveram perante a linguagem poética e a realidade brasileira. Porém, não defendemos um desenvolvimento linear dessas duas tendências em Mário e Drummond, pois, sendo contemporâneos e firmando um diálogo fecundo de mútua influência, podem-se verificar as duas tendências cruzando-se na obra dos poetas, embora trabalhadas de maneiras distintas.

Dentro da primeira tendência “afirmativa”, Martelo aponta continuidades entre o “textualismo” de Mallarmé, os experimentalismos das vanguardas e do modernismo, retomados, de diversas maneiras, por movimentos literários ao longo do século XX, como a “Geração de 45” e o “Concretismo” no Brasil, e a “Poesia de 61” em Portugal, para citar o exemplo da autora. Os traços comuns a essas manifestações são o adensamento do significante, o tratamento da língua poética como “língua outra”, o entrechoque de imagens, a desestabilização da gramática, a desvalorização de uma posição logocêntrica, ocorrida no processo de objetivação do texto, procedimentos que, como pudemos verificar, foram refletidos e postos em

prática por Mário de Andrade, como demonstram o poema XIV de *Losango Cáqui* e o “Prefácio Interessantíssimo”, porém, sempre aliados à procura por uma expressão que abarcasse também a realidade brasileira, já que o vazio existencial contra o qual o “adensamento da linguagem” parece se opor confunde-se, em Mário de Andrade, com a falta de expressão nacional, em face da tradição e a noção de solidez transmitidas pelas nações européias.

Sobre essa vertente, Martelo desconstrói, portanto, a idéia recorrente de que suas manifestações demonstrariam certo desinteresse pela relação referencial com o mundo, embora exacerbem, de fato, a crise de representação e desconfiança perante os efeitos de realismo. De acordo com a autora, a própria forma constitui-se de traços que o poeta compartilha com o mundo, através do que ela denomina “somatização estrutural”:

Através da expressão *somatização estrutural*, pretendo, então, apontar um processo pelo qual o texto põe em evidência as suas características discursivas e, fazendo essas propriedades objecto de referência --- isto é, mostrando-as de forma radical, forçando o leitor a tornar-se sensível à própria condição do poema enquanto objecto de linguagem que perante si estremece, ou se desagrega, ou se indefine, ou se fragmenta ---, alude a uma experiência do mundo que só assim parece tornar-se dizível, ou melhor, susceptível de ser expressa. Por conseguinte, o aparente fechamento do texto sobre si mesmo é, na verdade, uma condição de abertura, um modo de este se tornar permeável a um real que se tornou problemático e essencialmente entendido como ausência de real (MARTELO, 2007, p. 37).

Assim, as experimentações formais de Mário também oferecem “modos de significar mundo”, pois eram empreendidas na busca pela expressão do seu eu profundo e da identidade da nação, ainda que a fragmentação do texto revelasse, na contramão, a ausência de tal unidade. Embora exista a oscilação entre uma atitude “afirmativa” e “negativa”, como apontamos nos poemas XIV e XV de *Losango Cáqui*, a grande parte dos poemas deste livro afirmam a força da presença da arte, pois, através do recurso ao símbolo e à metáfora, recuperam a condição ontológica do texto, apresentando um “real verdadeiramente absoluto”, para recordarmos a formulação conhecida de Novalis (MARTELO, 2007, p. 91), como no poema V:

“Escola! Sen...tido!”  
E a manhã  
noiva  
invernal

umidecida,  
 Névoas  
 Ventos  
 Gotas d'água,  
 Se desenrola que nem novelo de fofa lã.

Que frio!...

Quatro carreiras de menhires humanos.  
 IMOBILIDADE ABSOLUTA.  
 Porém as almas tremem retransidas.

– “Cabeças levantadas! Ninguém se mexa!”

E a neblina envereda ver garças batendo asas brancas  
 Pelos alinhamentos de Carnac.  
 (MÁRIO, 1993, p. 127)

O primeiro verso, “Escola! Sen...tido!”, poderia tanto aludir à tradição da poesia que Mário de Andrade procura depreciar na quebra da palavra “sentido”, quanto à realidade da pátria, na marcha progressista já referida, gritada na palavra de ordem do comandante. O poeta emprega novamente o recurso da polifonia, libertando as palavras da linearidade do texto e evocando, através de “manhã” “umidecida”, como “úmido orvalho”, a que nos reportamos anteriormente, sentimentos de virgindade e descoberta perante uma nova realidade pressentida pelo poeta e trabalhada no próprio texto por meio da desconstrução das formas desgastadas e da ruptura com padrões do real insatisfatório que o poeta confronta. As referências à cor branca, como “manhã”, “noiva”, “névoa”, poderiam assinalar a luminosidade advinda do poder genesíaco da escrita, mimetizada pela “neblina” que se transforma na “garça de asas brancas”, que sobrevoam o alinhamento do exército, como que erguendo um novo horizonte em que se faz a poesia, a se desprender da estrutura do texto, e abrindo, de modo epifânico, para novas possibilidades de sentir e apreender o real. Assim, o poema procura uma ordem transfiguradora do mundo no próprio movimento metamórfico da palavra, que, ao explorar as potencialidades das imagens, das metáforas, e, sobretudo do símbolo, “garças brancas”, possibilita “um alargamento do mundo pela arte, ou pela escrita”, como afirma Martelo, já que o símbolo tem o poder de unificar, de apresentar a parte pelo todo, em seu “desejo de coincidência” (MARTELO, 2007, p. 46). A própria espessura do poema é trabalhada para constituir uma resposta à realidade em ruínas e apresentar uma relação de identidade com o mundo.

Em Drummond também é possível verificar continuidades com a vontade afirmativa de Mário de Andrade, tanto em relação à linguagem, na exploração mágica da metáfora e do símbolo, quanto na busca pela identidade brasileira. Entretanto, o tom que se sobressai em *Alguma poesia* é marcadamente negativo, muito próximo da tendência caracterizada por Martelo à linha baudelaireana, que Antonio Candido também identificou (embora tratasse de sua obra posterior) e denominou “saliência baudelaireana”, no ensaio “Inquietudes na poesia de Drummond”: “[...] alusões à náusea, à sujeira, ou o mergulho em estados angustiosos de sonho, sufocação, [...] emparedamento, manifesta uma opressão do ser, que chega a assumir a forma de morte antecipada, [...] auto-mutilação” (CANDIDO, 1977, p. 100). Ainda que os motivos da morte se unam aos da criação, como demonstra Candido, evocados na “exumação do passado, transformando a memória numa forma de vida ou de ressurreição” (CANDIDO, 1977, p. 101), entrelaçando assim atitudes afirmativas e negativas ao longo de sua obra, em *Alguma poesia*, o tom saliente é cético e desesperançoso, manifestado no constante interrogar-se sobre si mesmo, na consciência aguda da ineficácia e inutilidade da poesia, e na “intenção alegórica”,<sup>9</sup> instaurada pela presença do fragmentário como “formante de uma relação com o mundo e portanto também uma condição de apresentação dessa relação” (MARTELO, 2007, p. 89), ou seja, através da percepção que o poeta tem de um mundo em ruínas. Martelo refere-se a essa tendência em termos de “deslocamentos” e “tensões” ao longo do século XX, que seria sobretudo marcante na poesia contemporânea, relegando para segundo plano a metáfora e o símbolo a fim de adotar uma maior “intenção alegórica”, aliada a um registro mais narrativo e mais realista na poesia, limitando, talvez, a poesia à descrição de um mundo reconhecível, ainda que, como afirma a autora, isso não satisfaça o vazio de sua condição (MARTELO, 2007, p. 101).

Deste modo, embora em *Alguma poesia* também exista a tentativa de recomposição da identidade, que se dá, principalmente, por meio do retorno ao

---

<sup>9</sup> Rosa Maria Martelo explica que, além de Walter Benjamin, Paul de Man e Craig Owens também trataram da questão da “intenção alegórica” em seus últimos estudos sobre a literatura pós-moderna (MARTELO, 2007, p. 89). Em “Alegoria e Autenticidade”, Martelo diferencia a “intenção alegórica” da alegoria: “Entendendo a alegoria não como apenas uma figura do discurso, mas vendo-a no sentido mais largo como é acentuado por Walter Benjamin, ela ser *expressão*, [...] *percepção e atitude*, tentei já descrever a função estruturante do olhar alegorista [...]. Olhar intensamente marcado pela perda. A esse olhar, tudo evidencia uma condição de pobreza, de falta, ou de falha [...]”, em *Subjetividades em devir*, org. Ida Alves, Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 291.



passado mineiro e à tradição sólida da família, assentes no ideal de inteireza do indivíduo, representado pelo homem rural, muito presente no imaginário mineiro, o sentimento predominante ao longo do livro é o de falha e de angústia em relação ao esforço afirmativo da poesia e do sujeito que a canta. Na primeira parte do poema “Lanterna Mágica”, intitulada “Belo Horizonte”, temos:

Meus olhos têm melancolias,  
minha boca tem rugas.  
Velha cidade!  
As árvores tão repetidas.

Debaixo de cada árvore faço minha cama,  
em cada ramo dependuro meu paletó.  
Lirismo.  
Pelos jardins versailles  
ingenuidade de velocípedes.

E o velho fraque  
na casinha de alpendre com duas janelas dolorosas.  
(DRUMMOND, 2005, p. 29)

Se no poema de Mário, “ÁRVORES” apresentavam uma alternativa de apreensão da nova realidade que se mostrava diante do poeta, em abertura, principalmente, para a paisagem local, no poema acima de Drummond as árvores estão envoltas em tom descrente: repetem-se monotonamente na “velha cidade”, incapazes de oferecerem novas possibilidades ao eu lírico, cujos “olhos” já estão tomados de “melancolia”, e a “boca” plena de “rugas”, no cansaço de tentar dizer algo já incomunicável. O poema traz à tona certas tendências afirmativas da poesia modernista, não só nos modos de apresentação de certas palavras autônomas, mas também nos significados que elas evocam: as “árvores”, em sugestão ao ambiente local, a “cidade”, muitas vezes celebrada, o “paletó” ou o solene “fraque”, correspondentes à imagem do sujeito moderno, prescrito na “farda” no poema de Mário, e o “lirismo”, defendido pelo próprio Mário. Porém, cada tentativa vem acompanhada de fracasso e desistência: as árvores repetem-se inutilmente, a cidade é velha, o paletó, dependurado e abandonado, o lirismo é referido com ironia, assim como “a ingenuidade de velocípedes”, crítica explícita à celebração da velocidade e da técnica da poesia modernista. Todo empenho revela-se incapaz de dotar a vida de sentido, ou de revelar uma imagem em que o eu se encontre por inteiro. O que se desprende do poema é o sentimento de descontinuidade do sujeito

em relação à realidade entediante e mecanizada da “velha cidade”, não distante da “vida besta” do interior, referida no poema “Cidadezinha qualquer”, no mesmo livro (DRUMMOND, 2005, p. 71). Desta maneira, o poeta revela a consciência da precariedade da poesia como reinstauradora da condição ontológica, já perdida para o homem moderno. A seguinte descrição de Martelo desta vertente mais descrente da poesia moderno-contemporânea caberia, portanto, muito bem à poesia de Drummond, e elevaria o poeta à condição de paradigma para grande parte da produção poética que o sucedeu: “essa poesia se dissolve num quadro generalizado de perda e espessura do real, do qual não parece poder separar-se” (MARTELO, 2007, p. 86).

No poema “Também já fui brasileiro”, Drummond reconhece que o nacionalismo é uma “virtude”, mas, como as demais verdades da vida moderna, também se dispersa na hora em que os “bares se fecham” e os amigos partem. Neste poema, encontramos o mesmo ceticismo em relação ao amor e ao lirismo como resistência à dor e à falta de sentido:

[...]  
 Eu também já fui poeta.  
 Bastava olhar para a mulher,  
 pensava logo nas estrelas  
 e outros substantivos celestes.  
 Mas eram tantas, o céu tamanho,  
 minha poesia perturbou-se.  
 [...]  
 Mas acabei confundindo tudo.  
 [...]  
 (DRUMMOND, 2005, p. 21)

Como coloca Candido, em Drummond não há “certeza estética, nem mesmo a esperança disto, e sim a dúvida, a procura, o debate. A sua poesia é em boa parte uma indagação sobre o problema da poesia.” (CANDIDO, 1977, p. 113) O poeta ergue aporismos e a sua poesia aponta para o não-lugar do sujeito, deslocado entre o mundo interior e a realidade da vida burguesa convencional, da “rotina sem alma”, do “mundo caduco”, “feito de instituições superadas que geram o desajuste e a inequidade, devido aos quais os homens se enrodilham na solidão, na incomunicabilidade e no egoísmo.” (CANDIDO, 1977, p. 104) O sujeito encontra-se a meio termo entre “Europa, França e Bahia”, sem lugar entre a paralisia do passado, como em “Os séculos cheiram a mofo/ e a história é cheia de teias de aranha”,

versos de “Sabará”, segunda parte do poema “Lanterna Mágica”, e a destruição do presente, referido no mesmo poema:

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

E o trem bufando na ponte preta  
 é um bicho comendo as casas velhas.  
 (DRUMMOND, 2005, p. 31)

Entre uma coisa e outra, “sensação fina e grossa” exposta em “Lanterna Mágica”, o poeta desvela o impasse do sujeito, dividido entre a consciência da insuficiência da poesia para restituir-lhe o que está perdido e a vontade de, ainda assim, dizer, conforme indica os versos do poema “No meio do caminho”, paradigmáticos de sua arte poética: “No meio do caminho tinha uma pedra/ tinha uma pedra no meio do caminho [...]” (DRUMMOND, 2005, p. 47)

## Conclusão

“ [...] a base de nós dois é a mesma timidez, mistura dos efeitos da época com o nosso no-meio-do-caminho-tinha-uma-pedra provinciano.  
 (trecho de carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond,  
 (FROTA, 2003, p. 350)”

O traço comum que identificamos no diálogo entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, autores preocupados em debater as novas idéias do modernismo e atualizar a arte e a inteligência nacional, é o sentimento de perplexidade diante da vivência de crise e das mudanças drásticas que presenciaram. Ambos os poetas demonstraram oscilação entre as atitudes de paralisia e ação diante de tal perplexidade, manifestadas não só no trato da linguagem poética, mas também em opiniões proferidas na rica correspondência que travaram, em que, ora um poeta, ora o outro lamenta suas escolhas, postura e sacrifícios, revelando ao leitor o contínuo trabalho que empenharam para firmar um “solo novo”, que amparasse a nova arte e homem brasileiros, e que se constituísse tanto de celebração e aceitação de nossas riquezas quanto de dura crítica à novidade que se impunha. Embora reconheçamos que nos livros analisados predominam tons que corroboram uma certa leitura paradigmática entre a vontade

construtora de Mário e a dúvida crítica de Drummond, defendemos, neste trabalho, o cruzamento entre as duas tendências em ambos os autores, ainda que só tenhamos analisado a fase inicial de sua poesia. Em ambos os autores não há “certezas estéticas”, como afirmou Candido, mas uma vontade de recomeçar e desenrolar um novo processo, uma nova aventura, mesmo que “perdessem o jogo”, conforme afirma Mário de Andrade: “Talvez esforço vão... Talvez quimera... Que importa? Tende piedade dos inquietos! Dos que procuram, e procuram ardentes, e procuram morrendo... [...] (MÁRIO, 1972, p. 273).

## Referências

AGRO, E. F. **O Álbi Infinito — o projeto e a pratica na poesia de Fernando Pessoa**, Lisboa: Imprensa Nacional, 1987, p. 19.

ANDRADE, C. D. de. **Alguma Poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ANDRADE, M. de. **Obra Imatura**, Livraria Martins Editora, São Paulo: 1972  
 \_\_\_\_\_. **Poesias Completas**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1992.

BIESCU, H. C. **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**, org. Fernando Cabral Martins, Caminho, Lisboa: 2008, p. 468.

BUENO, R. I. **Belazarte me contou: um estudo dos contos de Mário de Andrade**, São Paulo: FFLCH-USP, 1992.

CANDIDO, ANTONIO. Inquietudes na poesia de Drummond, em **Vários escritos**, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p. 93 à 123.

CHKLOVISKI. A arte como procedimento, em **Teoria da literatura - formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

FROTA, L. C. (org.). **Carlos & Mário— correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade**, Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2003, pp. 350 a 385.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**, São Paulo: Cosacnaify, 2007.

LAFETÁ, J. L. **A dimensão da noite**, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2004.

MARTELO, R. M. **Vidro do mesmo vidro**, Campo das letras, Porto: 2007, pp. 81 a 105.

\_\_\_\_ Alegoria e autenticidade, In: *Subjetividades em devir*, org. Ida Alves, Rio de Janeiro: 7letras, 2008, p. 291.

NUNES, B. A visão romântica, em **O Romantismo**, org. J. Guinsburg. São Paulo, Editora Perspectiva, 1993.

ROSENFELD, A. Mário e o cabotinismo, em **Texto/Contexto I**, São Paulo: editora Perspectiva, 2006.

SANT'ANNA, A. R.. Modernismo: as poéticas do centramento e do descentramento, em **O Modernismo**, org. Affonso Ávila, São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**, São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 95.

SOUZA, G. de M. e. Prefácio da antologia **Mário de Andrade**, São Paulo: Global Editora, 2003, p. 8.

TELES, G. M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**, Petrópolis: Editora Vozes, 2002.