

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E A MODERNIDADE LITERÁRIA

Célia Sebastiana SILVA¹

RESUMO

Drummond, embora correspondesse à figura do poeta cindido com a realidade, no contexto da sociedade moderna, não esteve alheio às inovações apresentadas pela arte moderna e modernista e, por isso, apresenta na poesia e na prosa um afinamento com as propostas de seu contexto literário. Neste artigo será discutido como Drummond, o poeta e o prosador, situa-se na modernidade literária e como a crítica se faz presente em sua produção literária, o que explica, em parte, o fato de nunca ter se incomodado com o “mal-estar da avaliação”², a ponto de se dedicar a produzir um tipo de crítica mais sistematizada.

Palavras-chave: Drummond. Prosa. Poesia. Modernidade. Crítica.

"E como ficou chato ser moderno./ Agora serei eterno. Eterno! Eterno!/ O padre Eterno/ a vida eterna,/ o fogo eterno." (PP, 1992, p. 256). Esses versos de Drummond, do poema "Eterno", de *Fazendeiro do ar*, revelam o enfado do poeta com a modernidade e o fazem pelas vias da ironia, recurso importante quando o assunto é arte moderna. Tal enfado não é uma exclusividade do poeta Drummond, mas de toda uma geração de poetas e de artistas que representam coletivamente um tipo de arte que se consolidará sob o signo da resistência para com a época moderna. A própria autodenominação *gauche*, no primeiro poema da primeira obra publicada — "Poema das sete faces", em *Alguma poesia* (de 1930) — é um atestado de resistência à modernidade. Em *Passeios na ilha*, nas "divagações sobre as ilhas", Drummond aponta a alternativa da ilha para negar os excessos que o progresso, juntamente com a modernidade, traz: "O progresso nos dá tanta coisa, que não nos sobra nada nem para pedir nem para desejar nem para jogar fora. Tudo é inútil e atravancador. A ilha sugere uma negação disto" (1975, p. 5). E mais: o enfado e resistência chegam à fadiga, como atesta Drummond na crônica "Corrente da sorte", ao descrever o "espetáculo do mundo" em tom grave e desencantado:

¹ Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (UNB). Professora da área de Letras – CEPAE/UFG. celiads@terra.com.br

² O termo é de Leila Perrone Moisés (2003) para se referir ao fato de vários escritores da modernidade terem se dedicado, além da criação literária, também à escritura de textos teóricos e críticos.

O espetáculo do mundo apresenta-se múltiplo e simultâneo aos olhos do cavaleiro e da comitiva. Homens curvados sobre a tarefa ou interrogando os astros; mulheres engrenadas em máquinas, máquinas elas próprias; sino tangendo para o enterro no arraial; a festa dos contentes no hotel cinco estrelas; o olhar vazio dos que nunca são convidados para a festa.

João Brandão montado no cavalo-liberdade.

O campo de batalha (na guerra não declarada), a quadra de tênis, multidões invadindo o estádio na ânsia de descobrir o herói-atleta, à falta de heróis outros; a greve dos lixeiros que acabaram se transformando em lixo e sonham com o regresso à condição anterior (ANDRADE, 2003, p. 41).

Drummond, embora se ajustasse à idéia de um poeta cindido com a realidade, no contexto da sociedade moderna, não esteve alheio às inovações apresentadas pela arte moderna e modernista e, por isso, apresenta na poesia e na prosa de ficção um afinamento com as propostas de seu contexto literário. Isso sem desconsiderar, obviamente, o seu estilo singularíssimo.

Assim, na obra drummondiana, alguns aspectos importantes o colocam afinado com a arte moderna. Um deles é a famosa *gaucherie*, anunciada por um anjo torto no “Poema das sete faces”, de *Alguma poesia*, marca do escritor em qualquer meio por ele escolhido para se expressar, pois representa uma característica que lhe está entranhada na alma. O ser *gauche* é reflexo da cisão do indivíduo com o mundo moderno e fragmentário. E a arte moderna serve, em certa medida, como meio de expressão desses indivíduos, cuja angústia começa com o Romantismo, como atesta J. Guinsburg (2002), ao se referir ao *tedium vitae* no homem que, cindido, anseia por reencontrar a inteireza do homem original. É este indivíduo *gauche* que Affonso Romano de Sant’Anna (1980), em análise da obra de Drummond, chama “excêntrico, desajustado, *displaced person*”.

Na poesia, nos contos e nas crônicas drummondianas, não raro, aparecem sujeitos líricos, personagens ou narradores que são exemplares de tipos *gauches*. Um deles é o narrador da crônica “Coração segundo”, de *De notícias e não-notícias faz-se a crônica*, que resolve trocar o coração original por um de acrílico, fórmica e isopor com o objetivo de tornar mais suportável as mazelas deste mundo. Outro exemplo é o escritor, tipicamente drummondiano, do conto “Um escritor nasce e morre”, de *Contos de aprendiz* (2002) que, narrando seu nascimento e morte, refere-se, ele próprio, ao seu “sorriso *gauche*, de dentes não suficientemente íntegros” (p. 150). E ainda, talvez o mais conhecidos dos *gauches* drummondianos, o José do poema homônimo.

Um outro aspecto que afina o poeta e o contista Drummond com a arte moderna é o que Candido (2002) chama de "fraternidade-por-via-fragilidade-comum", um tipo de sentimento desencadeado por meio de uma ternura mal contida por tudo e por todos, especialmente com os seres mais à margem, mais desajustados, mais esqueléticos, conforme o próprio *gauche*. Isso não é uma exclusividade drummondiana, se se pensar na proposta baudelairiana de os poetas catarem na rua o lixo da sociedade e dele fazerem uma crítica heróica (BENJAMIN, 1975), de colocar, de mãos dadas, o trapeiro e o poeta. E é isso que o *gauche* itabirano, morando na cidade grande, faz: identifica-se com os seres mais ínfimos, mostra-se terno e fraterno com eles, como faz, na poesia, com o leiteiro, de "A morte do leiteiro"; no conto, com os funcionários oprimidos da usina, no conto "Beira rio" e com a doida, "miúda, escura, desse sujo que o tempo deposita na pele, manchando-a", no conto "A doida", ambos de *Contos de aprendiz*.

Não se pode desconsiderar dois outros aspectos em que a sintonia com a arte moderna pode ser percebida no contista Drummond. Trata-se da ironia, traço da modernidade literária recorrente no discurso literário drummondiano e da aguda consciência do próprio fazer literário, a "severa autocrítica" de que fala Candido (2002) ou a "profunda consciência artística e artesanal" a que se refere Afrânio Coutinho (in: BRAYNER, 1978). Consciência esta que, ainda segundo este crítico, conduziu Drummond a uma cristalização e humanização terna e suave na compreensão da "máquina do mundo" do seu tempo e do mundo moderno (in: BRAYNER, 1978).

Schlegel refere-se à ironia como uma "alternância constante de autocriação e auto-aniquilamento" (1997, p.54) e Novalis (in: CHIAMPPI, 1991) diz que o que Schlegel caracteriza como ironia, de forma tão perspicaz, não é senão a consequência, o caráter da genuína "clareza de consciência" (1991, p. 27), entendendo-se tal expressão como a única postura genuinamente filosófica de lucidez, vigília, autoconsciência. Na produção literária de Drummond, há, com agudeza, essa lucidez, numa clara demonstração de que ele absorve bem esse traço do "movimento que desde os fins do século XVIII foi chamado *arte moderna*" (PAZ, 1984, p.13). Confirmando a idéia proposta de Schlegel, Paz (1984) diz que a modernidade é uma paixão crítica e, dessa forma, nega duplamente, como paixão vertiginosa e como crítica de si mesma, o que vai caracterizá-la, tal como pensa Schlegel, como "uma espécie de autodestruição criadora" (1997, p. 19). Se se pensar na contística

moderna latino-americana, a idéia de autodestruição vai aparecer, de forma mais drástica, nos contos de Cortázar. Davi Arrigucci Júnior, em *O escorpião encalacrado*, (2003), defende a idéia de que há no contista argentino uma poética da destruição em que a ironia demolidora e a lucidez autocrítica ameaçam a fluência narrativa e a própria literatura. Drummond não chega a tanto com seus contos, mas não fica atrás na idéia da negação lúcida e veemente da própria criação.

Quanto à ironia, Alcides Villaça (2006) entende que, em Drummond, esse sentimento matriz do estar-no-mundo, pode ser concebido como “um modo de recusa que aprende a negar para melhor interrogar as coisas, ou mesmo para fingir que desistiu delas” (2006, p. 9). E o crítico ainda acrescenta que essa ironia nasce “com a carga das cobranças extremas e irredutíveis, entre as quais a que pergunta por um mundo melhor” (2006, p. 9). Essa posição reforça o que foi dito a respeito do *gauchisme*, como parte integrante da personalidade drummondiana, mas que também está ligado a um sentimento provocado pela época da modernidade. Assim, vale destaque para o conceito que Drummond dá para o cômico em Carlito (a personagem de Chaplin), mas que, de forma evidente, define bem o que é o humor ou a ironia em sua própria obra. Ele diz, na crônica “O outro lado de Carlito” que o cômico na personagem de Chaplin é uma “máscara tênue para disfarçar a seriedade profunda da vida” (1987, p. 36). Já que o homem sério revela a sua fragilidade e vulnerabilidade, o desencanto com o mundo torto passa a ser transfigurado por essa máscara tênue que é a ironia. Isso equivale dizer que o desencanto fica por detrás de um riso que nasce da tomada de consciência da cisão do ser com o mundo cuja unidade original foi quebrada. Esse “sorriso *gauche* de dentes não suficientemente íntegros” (de que fala Drummond no conto “Um escritor nasce e morre” - CA) é, portanto, o resultado de uma dissimulação do sério. Ao analisar Drummond como “o poeta engraçado”, Letícia Malard (2005), citando Jankelevitch, questiona se o irônico não estaria no meio do caminho que vai do cômico ao trágico. E o próprio Drummond, nos versos escritos para a escultura de Voltaire, feita por Hudon, na série “Arte em exposição”, em *Farewell*, apresenta uma visão que é um pouco do seu próprio olhar irônico e descrente para o mundo: “O mundo não merece a gargalhada. Basta-lhe sorriso de descrença e zombaria” (1997, p. 34).

Ao criar os seus contos, Drummond demonstra que a consciência de uma poética literária em sintonia com a modernidade literária e com o Modernismo brasileiro, com toda

a carga de mudanças e de rupturas que eles propõem, deve ser, ao mesmo tempo, vinculada a um diálogo amistoso com a tradição. Em *Contos plausíveis*, o conto "Abotoaduras" (1991, p. 10) pode ser lido como uma alegoria da dicotomia tradição/ruptura proposta pela arte moderna. O conto apresenta como enredo o fechamento de uma indústria de abotoaduras de punho e a reabertura de uma "indústria colossal de camisas de manga curta". A camisa de manga curta é um símbolo evidente da necessidade de se romper com o passado (sem desprezá-lo de todo, no entanto) e aderir ao novo, à evolução, às mudanças.

Em vários textos significativos de Drummond, percebe-se a presença desse tipo de alegoria. O que permite relacioná-lo com a idéia de tradição e ruptura na arte e, em específico, no contexto da produção literária drummondiana, é o fato de que o itabirano apresenta um discurso literário capaz de configurar uma poética de sua própria criação artística. Ademais, ele vivenciou momentos significativos de mudanças na literatura brasileira e, ainda que não tenha aderido aos brados retumbantes dos modernistas da primeira geração, sempre foi categórico em proclamar a importância da evolução nas artes, conforme sugere a idéia traduzida pelo conto "Abotoaduras".

Um percurso pelos textos de Drummond permite inferir que ele entende como T.S. Eliot que "O passado pode ser alterado pelo presente tanto quanto o presente é dirigido pelo passado" (1968, p. 191), uma vez que mostra a necessidade de que o presente absorva o novo.

Um outro conto de sentido alegórico também exemplar dessa dicotomia tradição/ruptura é "A tapeçaria burlada" (ANDRADE, CP, 1991, p. 41). O conto apresenta a personagem Clô que "pensamenteia" por que o poeta disse (e todos repetem) "verde que te quero verde" e não "verde que te quero azul, ou roxo que te quero verde". Por esse fato, já se percebe a intenção da personagem de subverter a lógica da estética. E o narrador continua dizendo que ela assim pensava porque estudava tapeçaria e "desejava uma cor que fosse outra cor, por transparência, reflexo ou calculada ilusão visual" (ANDRADE, CP, 1991, p. 41). Até que aparece o anjo da guarda de Clô, acadêmico e meio rixoso, e, por achar que não estava direito a sua tendência à subversão, começa, toda noite, a corrigir a trama e recolocar as cores no seu devido padrão. Ele não gostava de "modernices". Uma noite, acordada, Clô percebe a hora em que o anjo altera a "tecedura de ponto grosso,

impondo o desenho clássico, na cor devida.” Furiosa, ela trava uma luta com o anjo e a obra fica destruída.

Nesse conto, a menina tapeceira parece ser uma alegoria do escritor moderno e mais específico do contista. O problema de tecer é o mesmo do escrever. O narrador diz: “Clô brincava de tapeçaria, esta a verdade. Queria uma composição que fosse outra.” Brincar de tapeçaria equivale a brincar de fazer conto, de fazer poema, de fazer romance, no sentido de subverter uma ordem, uma verdade e a própria linguagem. Esta, do ponto de vista estético, passa a ser, com a modernidade, um objeto lúdico por excelência. E Drummond faz, nos seus contos e, específica e confessadamente em *Contos plausíveis*, um brinquedo, que ele chama “brinquedo de armar” referindo-se também às ilustrações da obra que, por terem sido distribuídas aleatoriamente no livro, constituem uma espécie de quebra-cabeças. A luta de Clô travada com o anjo é exemplar da dicotomia da “tradição da ruptura” de que fala Paz (1984), com o anjo representando a tradição, já que ele “corrige a trama”, colocando-as no “devido padrão” e Clô representando a ruptura. É a luta do escritor entre inovar, subverter, transgredir as normas, negar, querer uma composição que seja outra e conservar, manter os resquícios da tradição.

A alegorização da dicotomia tradição/ruptura é percebida ainda no conto “A baronesa”, de *Contos de aprendiz*. Todo o conto se desenvolve evidenciando a oposição entre o velho e o novo, a começar pela descrição do ambiente, um apartamento que, por si, é uma representação do moderno já que o Rio de Janeiro da época do Império (a baronesa é da época do Império) é mais conhecido por suas construções horizontais:

Estranho apartamento, se juntarmos em sua representação os móveis modernos aos objetos remotos, o duco ao bolor (invisível, mas eterno) que envolve as caixas de madrepérola onde se guardam fitas e broches de antigamente. O *living* — aquela maravilha de claridade, sobre a baía. Mas, no fundo do corredor, a porta do quarto da baronesa marcava o limite de uma região de sombra, rapé, reumatismo, pigarro, bolinhas de cânfora, gorgorão presidido pelo ceticismo do senador, que vinha dos velhos tempos e não se integrava nos novos, porém derramava sobre todas as épocas, raças, religiões e costumes, uma indulgência plenária não isenta de desprezo (ANDRADE, 2002, p. 86).

Outro ponto em que a oposição entre o velho e o novo fica evidente nesse conto é quanto à língua. Em um diálogo entre o senador (dono do apartamento onde morava a

velha) e um sobrinho da baronesa, opõe-se, no nível do uso da língua, pela própria dificuldade de intercompreensão apresentada, o tom parlamentar, sóbrio, formal, clássico do velho senador em relação ao tom coloquial, desenvolto, livre, usado pelo jovem:

- Luís, avise a Renato que a baronesa faleceu.
 - Luís, hóspede da casa, estava de costas, debruçado sobre xícaras e pratos. Apenas voltou a cabeça.
 - Visp'rou, senador?
 - Como, visp'rou?
 - Quer dizer, bateu o 31, esticou...
- (ANDRADE, 2002, p. 85).

Sem apresentar posição ideológica em favor de uma língua mais clássica ou mais coloquial (muito embora Drummond, como bom modernista, não fosse um cultor do purismo de linguagem), o conto contrapõe o bolor de expressões (da época do Império) como “robe de *chambre*”, “duco”, “caixas de madrepérola”, “*sommier* azul-celeste” ao frescor de expressões como “limpa ela” (no sentido de furtar), “chispamos”, “rapa” (também no sentido de furtar), “camarada”, “a tropa” (grupo de pessoas). A linguagem do cotidiano, a coloquialidade são presenças marcantes nos contos de Drummond, como em toda a sua produção literária. Ainda assim, pode-se dizer que essa coloquialidade está pautada em um estilo clássico literário, porque sem os exageros dos primeiros modernistas ou a criação de um léxico quase pessoal, como ocorre com Guimarães Rosa. Isso vale a aproximação que Silviano Santiago faz de Drummond com — não outros poetas, mas ficcionistas — Graciliano Ramos e Clarice Lispector, pelo que neles há de “cultivo inimitável da língua portuguesa (tal como falada coloquialmente por todos nós) como matéria para um estilo clássico literário brasileiro” (ANDRADE, 1997, p.115). Fica evidente nos textos de Drummond que o trato com essas duas formas de manifestação da língua – a mais formal e a mais coloquial - aparece de maneira mais consciente, o que não deixa de evidenciar uma marca do escritor, mas também uma marca da modernidade literária.

T. S. Eliot (1968) aponta entre os atributos do verdadeiro clássico, o senso histórico, e argumenta que esse atributo é quase indispensável a qualquer poeta que pretenda continuar sendo poeta depois dos vinte e cinco anos. E para se ter senso histórico é

necessário uma percepção de que a literatura, desde Homero até o tempo e espaço atual do escritor, possui existência simultânea e compõe uma ordem global. Pode-se dizer que Drummond, não só o poeta, mas também o contista, é clássico no sentido de que possui essa percepção e é moderno, no sentido, por exemplo, de ser capaz de mostrar as facetas da angústia moderna, claramente percebida em *Contos de aprendiz*, valendo-se das experiências tanto do homem urbano, como em "O gerente", quanto do homem da província, como em "Salvação da alma". É, portanto, um clássico moderno, como diz José Guilherme Merquior (JB,30/10/1982): "Em Drummond, clássico moderno, o modernismo se consuma e se justifica numa dupla universalidade: a de falar de nós aos outros, e a de fazer um tempo histórico emocionar o homem de qualquer tempo."

Enfim, Drummond apresenta um projeto estético com a lucidez e a vigília próprias da consciência moderna já iniciada com os românticos alemães. E é com esse projeto que, em sua obra, apresenta uma autocrítica que se dobra sobre o seu processo de construção, desvelando-o; que se vale do recurso da ironia para apresentar uma consciência ética e estética sobre a modernidade, a realidade, a literatura, a poesia e a prosa.; que usa o humor e a alegoria para tornar ambíguo tudo que toca; que se vale da tradição literária para introduzir em seus contos os "ecos de obras alheias", mas ao mesmo tempo deita-lhe as sutilezas irônicas; que brinca com as leis de semelhança e de verossimilhança e aproxima a situação mais absurda do cotidiano mais mezinha, evidenciando a diferença entre a realidade sensível e a realidade da arte ou entre a verdade factual e a verdade ficcional, no caso do conto; que, cioso da tenuidade dos limites que separam os gêneros literários, vai do conto à crônica, da poesia ao conto, sem demarcação muito precisa. O itabirano diz, referindo-se à poesia, que na criação "[...] a autocrítica deve exigir mais ainda do que a crítica; e a ela cabe a última palavra" (ANDRADE, PI, 1975, p.73) e o estudo de sua obra permite perceber que nela a autocrítica é, sem dúvida, a última palavra, pelo rigor com que Drummond trata a si próprio como poeta, contista, cronista.

ABSTRACT

Drummond, in the context of modern society, was not alien to the innovations presented by modern art and modernism and therefore presents poetry and prose an affinity with the proposals of its literary context. This article discusses how to Drummond, the poet and prose writer, is located in modern literature and criticism as is present in his writing, which explains in part the fact he never bothered with the malaise of assessment as to devote himself to produce a kind of criticism more systematic.

Keywords: Drummond. Prose. Poetry. Modernity. Critical.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- _____. *Fala, amendoeira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- _____. *Passeios na ilha*. Divagações sobre a vida literária e outras matérias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- _____. *Boca de luar*. São Paulo: Círculo do livro, 1984.
- _____. *Contos plausíveis* (1ª ed.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- _____. *Contos plausíveis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- _____. *Contos plausíveis*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- _____. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *Contos de aprendiz*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- ARRIGUCCI JR, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- BRAYNER, Sônia (org.). *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978. (col. Fortuna Crítica).
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades. 1977.
- _____. Drummond prosador. in: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992.
- _____. Drummond prosador. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. Notas de crítica literária: "Confissões de Minas". *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002.
- _____. Dois cronistas. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002.
- _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. A vida ao rés do chão. *Para gostar de ler - crônica*. São Paulo: Ática, 2002.
- _____. Sagarana. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro, 1995. vol.1.
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.
- CHIAMPI, Irleamar. *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COSTA LIMA, Luiz. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: editora 34, 1995.
- _____. *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: NOSTRAND, Albert d. Van. *Antologia de crítica literária* (org.). (tradução de Márcio Cotrim). Rio de Janeiro: Lidador, 1968.
- GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MALARD, Letícia. *No vasto mundo de Drummond*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2005.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Signos em rotação*. (tradução de Sebastião Uchoa Leite) São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *O arco e a lira*. (tradução de Olga Savary). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/editora 34, 2000.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- _____. Drummond, clássico moderno. *Jornal do Brasil*. 30/10/1982
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- SHEPPARD, Richard. A crise da linguagem. In: BRADBURY, M e McFARLANE, J. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos* (tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 1997.
- VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.