

**ESTUDOS
LITERÁRIOS**

No pomar de Drummond: nova seara crítica

Antônio Donizeti Pires
Alexandre de Melo Andrade
(Org.)



**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora

NO POMAR DE DRUMMOND:
NOVA SEARA CRÍTICA

Antônio Donizeti Pires
Alexandre de Melo Andrade
(Org.)

SÉRIE
ESTUDOS LITERÁRIOS
nº 14 – 2014

**Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Univ. Estadual Paulista,
Câmpus Araraquara**

Reitor: Julio Cezar Durigan

Vice-reitora: Marilza Vieira Cunha Rudge

Diretor: Arnaldo Cortina

Vice-diretor: Cláudio César de Paiva

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

Coordenadora: Profa. Dra. Juliana Santini

SÉRIE ESTUDOS LITERÁRIOS Nº 14

Comissão Editorial do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

Juliana Santini

Brunno Vinnicius Gonçalves Vieira

Adalberto Luis Vicente

Luiz Gonzaga Marchezan

Aparecido Donizete Rossi

João Batista Toledo Prado

Karin Volobuef

Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Editoração eletrônica e capa: Eron Pedroso Januskeivictz

Normalização: Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras

NO POMAR DE DRUMMOND:
NOVA SEARA CRÍTICA

Organizado por:
Antônio Donizeti Pires
Alexandre de Melo Andrade

CULTURA
ACADÊMICA 

Editora

Copyright © 2014 by FCL-UNESP Laboratório Editorial
Direitos de publicação reservados a:
Laboratório Editorial da FCL

Rod. Araraquara-Jaú, km. 1
14800-901 – Araraquara – SP
Tel.: (16) 3334-6275

E-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
Site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

N659 No pomar de Drummond : nova seara crítica / Organizado por: Antônio
Donizeti Pires; Alexandre de Melo Andrade. –
São Paulo : Cultura Acadêmica, 2014.
344 p. ; 21 cm. – (Estudos Literários, n.14)

ISBN 978-85-7983-541-4

1. Literatura -- Estudo e ensino. 2. Literatura brasileira.
3. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987 -- Crítica e interpretação.
I. Série.

CDD 869.907

SUMÁRIO

Apresentação <i>Antônio Donizeti Pires</i>	7
O poeta <i>gauche</i> de <i>Alguma poesia</i> <i>Cristiane Rodrigues de Souza</i>	17
As veredas de Drummond em <i>Brejo das almas</i> <i>Mário Henrique Dolci e Gabriel Klebes</i>	37
<i>Sentimento do mundo</i> : movimentos e armadilhas de um livro-farol <i>Wilberth Salgueiro</i>	57
“Minas não há mais?” Outra leitura de <i>José</i> <i>Solange Fiuza Cardoso Yokozawa</i>	87
Nem só de guerra vive a rosa <i>Cristiano Jutgla</i>	109
Solidariedade e solidão: figurações do impasse em <i>Novos poemas</i> <i>Alexandre Pilati</i>	129
A máquina do mundo em <i>Claro enigma</i> ou Quando desejar é (im)possível <i>Diana Junkes Bueno Martha</i>	149

Fazendeiro do ar, de Drummond: epopeia poética da desordem <i>Alexandre de Melo Andrade</i>	167
A lírica reflexiva de Drummond: <i>A vida passada a limpo</i> <i>Luciano Marcos Dias Cavalcanti</i>	183
Notas de um compêndio: uma leitura de <i>Lição de coisas</i> <i>Fernanda Laís Morelatti e Mario</i> <i>Augusto dos Santos Marques da Silva</i>	205
Origens primevas de um eu todo torto: <i>Boitempo I & A falta que ama</i> <i>Patrícia Aparecida Antonio</i>	227
<i>Boitempos</i> : desaparecimento, poesia e ritual em <i>Menino antigo</i> <i>Leonardo Vicente Vivaldo</i>	243
Museu de sonho: sobre <i>Esquecer</i> <i>para lembrar</i> (Boitempo III) <i>Wilson José Flores Junior</i>	263
<i>As impurezas do branco</i> : Drummond multiversal <i>Marcelo Ribeiro Martins Cazarini</i>	285
Multiplicidade formal, temática e intertextual em <i>A paixão medida</i> <i>Fabiane Renata Borsato</i>	309
Sobre os autores e organizadores	335

APRESENTAÇÃO

Antônio Donizeti PIRES

In memoriam

Poeta Donizete GALVÃO (1955-2014),
de mineiro-paulista caipirice e,
como nós, segador do pomar drummondiano

Talvez se pudesse abrir esta “Apresentação” buscando as razões que nos levaram a organizar mais uma coletânea de ensaios críticos sobre a obra do poeta Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), quando se sabe que iniciativas desse tipo têm brotado na Academia (e fora dela) com força de mato bravo – ou de desbotadas flores sem préstimo e frutos pecos –, com isto atulhando ainda mais o pomar do poeta. Embora, frise-se, sempre vale a pena correr-se o risco, nesse pomar de claras clareiras e densas sombras, do fenecimento precoce, da picada de insetos, serpentes amoitadas ou espinhos bravos, ou mesmo do envenenamento pela ingestão desavisada de frutos estragados.

A metáfora vegetal do “pomar do poeta” (inclusos o jardim e a horta), de tradição milenar, talvez não seja o mais adequado para se pensar a poesia de Drummond, cuja produção está a anos-luz da poesia bucólica estrita (e do idílio e da écloga), abeirando-se desta talvez apenas pelo viés da melancolia, da falta, da perda. Mas é este

viés que pode evidenciar a dicotomia básica de um poeta moderno da estirpe de Drummond, cujo pomar-horta-jardim, por um lado, é composto de recantos secretos e particularíssimos, alcapões e armadilhas, passagens dissimuladas, onde se velam/desvelam certas “inquietudes” intrínsecas à pessoa, ao eu idiossincrático, à memória, ao conflito formativo do indivíduo, à preocupação com a matéria poética. Por outro lado, tal pomar apresenta espaços franqueados ao vasto público, contundentes passagens e aberturas para o encontro do/com o outro, belas alamedas para recreio humano e social, além de tribunas para a crítica, o protesto, a participação, o convite, o amor. E este pomar-jardim-horta do poeta moderno ainda contém em si aquele que vicejou na casa paterna, na ampla lavoura do passado rural, na pracinha com coreto da cidade pequena: “[...] (Pobres jardins do meu sertão,/ atrás da serra do Curral!/ Nem repuxos frios nem tanques languês,/ nem bombas nem jardineiros oficiais./ Só o mato crescendo indiferente entre sempre-vivas desbotadas/ e o olhar desditoso da moça desfolhando malmequeres.) [...]” (ANDRADE, 2013, p.47). E sustém ainda, obviamente, o jardim público e cosmopolita da cidade grande, copiado da metrópole, com suas “[...] rosas geométricas. [...] Jardim tão pouco brasileiro [...] mas tão lindo.” (ANDRADE, 2013, p.47)¹.

Explicado o título da coletânea, ressalte-se que as razões para mais esta investida crítica na seara drummondiana foi uma disciplina optativa que ministrei no curso de Letras da FCL-UNESP/Araraquara em 2012 (com nova edição em 2013), da qual participaram alunos de Graduação e de Pós-Graduação: cinco dos trabalhos finais apresentados, naquele momento, foram selecionados e, então redimensionados, passaram a compor o *corpus* deste livro.

Mas as razões explicam-se também pelos 110 anos de nascimento do poeta, comemorados em 2012, e que marcaram desde então uma avalanche de republicações das obras de Drummond, em novas edições, bem como de livros, coletâneas coletivas, revistas

¹ ANDRADE, C. D. de. Jardim da Praça da Liberdade. In: _____. *Alguma poesia*. Posfácio de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p.47-48.

Apresentação

e artigos diversos a ele dedicados. Para ficarmos apenas no re-florescimento da obra drummondiana, considerem-se: a reedição de seu trabalho completo pela paulista Companhia das Letras, em volumes separados de poesia e prosa; a *Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas*, edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães e publicada pela Cosac Naify (São Paulo, 2012), editora que também se encarregou de dar à estampa o suspeito “primeiro livro” de Drummond, *Os 25 poemas da triste alegria*, em bela edição fac-similar prefaciada e comentada por Antonio Carlos Secchin (São Paulo, 2012), bem como da útil reedição de *Confissões de Minas* (São Paulo, 2011) e de *Passeios na ilha* (São Paulo, 2011). Por sua vez, o Instituto Moreira Salles (São Paulo, 2010) publicou (em edição ampliada por Eucanaã Ferraz), o saboroso *Uma pedra no meio do caminho*: biografia de um poema, que Drummond trouxera a lume em 1967, dando conta da fortuna crítica do mais emblemático poema modernista brasileiro. O mesmo IMS dedicou o número 27 de seus *Cadernos de literatura brasileira* (São Paulo, outubro de 2012) ao poeta de Itabira: neste, às seções que são sua marca registrada (“Folha de rosto”, “Confluências”, “Geografia pessoal”, “Drummond por ele mesmo”, “Manuscritos”...), entremeiam-se ensaios críticos de Silvano Santiago, Eucanaã Ferraz, Ivan Marques, Murilo Marcondes de Moura e vários outros. Na medida do possível, os 15 ensaios que ora damos à luz dialogam com estas e outras obras drummondianas (e/ou sobre o poeta) que se têm publicado, embora saibamos todos da impossibilidade de se acompanhar as injunções do mercado, nem sempre isentas.

O leitor verá que os ensaios contidos neste livro mapeiam um arco temporal de 50 anos da produção poética drummondiana (de 1930, *Alguma poesia*, a 1980, *A paixão medida*). A seleção é praticamente a mesma do que foi por mim trabalhado em sala de aula, e privilegia alguns títulos não (tão) canônicos da obra do itabirano, conforme se lerá. Aos cinco trabalhos de alunos egressos (da Graduação e da Pós-Graduação), somam-se agora 10 ensaios de especialistas convidados, de vários pontos do país, para contribuir com estas novas leituras da poesia de Carlos Drummond de Andrade.

Tal fato enriqueceu sobremodo o livro, pois propiciou a convivência dialógica de uma nova safra de pesquisadores com alguns de carreira acadêmica já consolidada e respeitada.

Para o repertório final desta coletânea, não foi selecionado nenhum livro de prosa escrito por Drummond, conto ou crônica. Não por desprezo ou desdém de nossa parte, mas porque o privilégio maior (porque de qualidade mais saliente, embora desigual) deve ser concedido à poesia de Drummond, e menos à sua prosa.

Do mesmo modo, não se selecionou nenhum dos livros “eróticos” de Drummond, cujo tema tem sido relativamente estudado. Embora se creia que esteja faltando um estudo que enfoque de modo diverso o erotismo (e/ou a pornografia) na poesia de Drummond, em geral. Afirmo isto porque partilho a opinião comum de que os temas principais do poeta estão obsessivamente presentes em toda a sua obra, desde o início, e, em dado momento, afloram neste ou naquele livro, nesta ou naquela “fase”: é assim com a questão social, com a memória e a autobiografia, com o amor, com o embate rural *vs.* urbano, com a metapoética etc. Evidentemente, há sempre um tratamento novo dado a este ou àquele tema, decerto por pressões do contexto político-social, conforme se pode perceber em relação à memória pessoal e familiar, por exemplo: esta já é explorada no livro de 1930, em *Claro enigma* (1951), na série *Boitempo* (1968-1979), quando se intensifica à exaustão, e também nas últimas obras. O mesmo se dá em relação à questão social, tratada desde *Alguma poesia*, intensificada em *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*, e ainda presente em livros da década de 1980: em *Corpo* (1984), poemas como “Eu, etiqueta” e “Favelário nacional”, conquanto sejam muito diferentes dos textos coligidos nas obras dos anos 40 (porque talvez mais perto do “prosaísmo” da crônica e do jornalismo, marca indelével de grande parte da poesia drummondiana entre os anos 70/80), são ainda impactantes ao abordar os crescentes problemas do consumismo “pós-moderno” e da degradação social, humana e ambiental das grandes cidades brasileiras, em que se conjugam problemas outros como a violência, o subemprego, as condições precárias

da educação, a injusta distribuição de renda, as consequências do êxodo rural e da urbanização/modernização perversa e sem planejamento.

Com a questão erótico-pornográfica (e/ou sexual e amorosa) da poesia drummondiana, não é diferente, pois tema fundamental do artista e obsessão constante, eufórica e disfórica (porque vital), na vasta trajetória poética do itabirano: presente desde *Alguma poesia*, a questão é explorada no livro de 1934, *Brejo das almas*, com certas tintas de perversidade, quando vem à cena a mulher fatal, vampiresca, para explodir sem culpa e em deleite gozoso e maduro em dois dos livros dos anos 80, *Amar se aprende amando* e *O amor natural*. Porém, um estudo do erotismo em Drummond só se completaria levando-se em consideração as nuances homossexuais de que se revestem alguns poemas seus, sobretudo em *Esquecer para lembrar* (Boitempo III), quando o poeta já abandonara o pomar-jardim-horta da casa paterna e da cidade semi-rural e começara a explorar os jardins públicos de Belo Horizonte e outros espaços de viciosas flores de estufa. Refiro-me ao poema “Parque municipal”, da sétima parte do livro de 1979, “Primeiro colégio”, em que o eu poético observa, na preguiça do domingo: “[...] És o Parque, total./ Nem desejas ser planta, estás embaixo/ de toda planta, simples terra./ Por que se destaca da palmeira/ o pederasta/ e faz o gesto lúbrico, sorri? [...]” (ANDRADE, 2009, p.241). E refiro-me também ao soneto “Lorena”, da oitava parte do mesmo livro, “Fria Friburgo”, que ecoa fundamentais romances de formação como o nosso *O Ateneu*, de Raul Pompeia, ou *O jovem Törless*, do austríaco Robert Musil. Eis o soneto, na íntegra:

Lorena, contemplado com malícia,
deixa-se estar, languidamente efebo.
Bailam, sob a atração da luz ambígua,
em seu redor, mutucas de desejo.

E Lorena sorri, sua cabeça
responde *não* aos gestos insistentes.
Que matéria excitante para o arpejo
noturno, antes-depois da penitência!

Dormir sonham os Grandes com Lorena,
mas onde? quando? se este ano letivo
dura uma eternidade, pelo menos,

e depois vem o tempo, o tempo livre
de viajar na coxa das mulheres,
e Lorena se esgarça na lembrança?
(ANDRADE, 2009, p.256)².

Enfim, os poucos exemplos pontuais dão a ver (ou apenas insinuam), na permanente tensão que é a poesia de Drummond (e que é, de resto, toda grande poesia), as fraturas expostas que se velam e que se des/velam nas claras clareiras e nos densos recessos de sombra do amplo pomar do poeta de Itabira.

A partir das diversas razões expostas, vejamos agora como os convidados para este novo mutirão à seara drummondiana prepararam e afiaram seus instrumentos, convertendo-os num arsenal polivalente de colheita e semeadura, de caminho e de busca, de indagação e compreensão. O leitor reconhecerá que nossa organização primou por respeitar a sequência cronológica da obra de Drummond, modo talvez mais produtivo de adentrar os canteiros por ele preparados, a fim de surpreender tanto o que foi plantado pelo poeta, quanto o que foi brotando a esmo ou com esmero semeado pela ação do tempo e da recepção crítica à sua vasta produção, de variada fortuna. Assim, nossa colheita pressupõe atenção primeira aos produtos do pomar drummondiano, mas não prescinde do diálogo (afiado, afinado ou destoante) com outros segadores/semeadores que por aí transitaram (ou transitam) com o mesmo objetivo de colher e semear. Com isto, frise-se novamente a maneira atenta pela qual os 15 ensaios aqui gerados se entre/teceram, ao aproveitarem as novas edições (críticas, sobretudo) da poesia de Drummond e dos novos estudos que se têm disponibilizado, com isso ofertando uma cornucópia de outras possibilidades interpretativas. Ressalte-se, enfim, que os organizadores, na empresa

² Para ambos os poemas, consultar: ANDRADE, C. D. de. Boitempo III. In: _____. *Nova reunião*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009. v.3. p.240-241 e p.256.

de dar coerência e unidade ao conjunto de artigos, não hesitaram em apor a estes alguns comentários, considerações críticas e sugestões bibliográficas, os quais se destacam em notas de rodapé assinaladas com a expressão “N. dos O.” entre parênteses.

No artigo de abertura, “O poeta *gauche* de *Alguma poesia*”, Cristiane Rodrigues de SOUZA (Centro Universitário Barão de Mauá/Ribeirão Preto), destaca o arsenal temático da coletânea e interpela e comenta vários poemas desta, sempre a partir da extensa fortuna crítica do primeiro livro do *gauche*, dos anos 30 aos começos do século XXI.

No segundo texto, “As veredas de Drummond em *Brejo das almas*”, Mário Henrique DOLCI e Gabriel KLEBES (graduados pela UNESP/Araraquara), tem-se uma apresentação crítica do segundo livro drummondiano, em que são enfatizados também seus aspectos de construção e suas especificidades em relação ao livro primeiro.

O terceiro ensaio, “*Sentimento do mundo*: movimentos e armadilhas de um livro-farol”, de Wilberth SALGUEIRO (UFES), demora-se na apresentação crítica do amado livro drummondiano, poema a poema, e oferece detida análise do texto que o fecha, “Noturno à janela do apartamento”.

O próximo estudo, “‘Minas não há mais?’ Outra leitura de *José*”, de Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA (UFG), beneficiou-se da pesquisa de campo que a estudiosa efetuou na Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ), de onde trouxe subsídios importantes para uma nova compreensão do livro de 1942, cuja primeira edição “em separado” deu-se apenas em 2012.

O quinto, “Nem só de guerra vive a rosa”, de Cristiano JUTGLA (UESC), trata d’*A rosa do povo* e discute, sobretudo, as várias fases da recepção crítica deste livro “engajado” de Drummond, dos anos 40 ao momento presente: o tema, de permanente interesse do autor, foi antes esmiuçado em sua tese de doutoramento sobre o mesmo livro do poeta.

Alexandre PILATI (UnB) oferece, no próximo ensaio, “Solidariedade e solidão: figurações do impasse em *Novos poemas*”,

profícua discussão sobre o “impasse” drummondiano e suas características de base, principalmente no pouco estudado livro de 1948. O tema, caro ao autor, fora antes abordado em seu livro *A nação drummondiana* (2009), de renovada compreensão das perspectivas ético-sociais e estéticas da poesia do itabirano.

O sétimo trabalho, “A máquina do mundo em *Claro enigma* ou Quando desejar é (im)possível”, de Diana Junkes Bueno MARTHA (UNESP/São José do Rio Preto), mapeia, do ponto de vista sobretudo psicanalítico, a figuração do desejo e da melancolia no polêmico e inovador livro de 1951, em que Drummond abre-se a (e abre para si) novas possibilidades de forma e tema.

O oitavo, “*Fazendeiro do ar: epopeia poética da desordem*”, de Alexandre de Melo ANDRADE (UNIESP/Ribeirão Preto e UNESP/Araraquara), oferece um estudo acurado da coletânea de 1954, seja através do diálogo produtivo com a fortuna crítica da obra, seja através da análise cerrada de alguns poemas que a constituem.

O nono estudo, “A lírica reflexiva de Drummond: *A vida passada a limpo*”, de Luciano Marcos Dias CAVALCANTI (UNINCOR), volta-se para o último livro do poeta pertencente à chamada “fase metafísica” dos anos 50, também dialogando com a fortuna crítica do livro e em cerrada prospecção analítica.

O 10º artigo, “Notas de um compêndio: uma leitura de *Lição de coisas*”, de Fernanda Lais MORELATTI e Mario Augusto dos Santos Marques da SILVA (graduados pela UNESP/Araraquara), apresenta as nove seções do livro de 1962, em passo a passo analítico, tendo por base a 2ª edição de 1965 (confrontada com as duas últimas críticas, de 2012).

A longa e polêmica série *Boitempo* (1968, 1973 e 1979), ao oferecer novos rumos temáticos e formais para a poesia drummondiana, foi objeto controverso da crítica. No nosso caso, optamos por entregar cada livro a um jovem especialista diferente, de formação e interesses diferentes (ensaios 11 a 13), a fim de surpreendermos novas possibilidades críticas e analíticas do extenso e desigual conjunto de poemas: Patrícia Aparecida ANTONIO (UNESP/Araraquara) enfocou, em “Origens primevas de um eu

todo torto: *Boitempo I & A falta que ama*", o primeiro livro da série, enquanto Leonardo Vicente VIVALDO (UNIESP/Ribeirão Preto e UNESP/Araraquara) optou pelo segundo em "*Boitempos: desaparecimento, poesia e ritual em Menino antigo*", e Wilson José FLORES JR. (UFG), em "Museu de sonho: sobre *Esquecer para lembrar* (Boitempo III)", trabalhou com o último livro do conjunto. Sempre amparados na crítica primeira e mais atual (dos anos 60 a esta parte) da particular série drummondiana (e dialogando, claro, com outras perspectivas críticas da fortuna do poeta), os três analistas propuseram novos focos de abordagem e interpretação do conjunto, aproveitando-se inclusive das notas metapoéticas e autocríticas de que se valeu o próprio Drummond (procedimento, aliás, enfatizado por outros autores aqui presentes), uma vez que estas são tão importantes quanto algumas "orelhas" e os metapoemas "programáticos" do poeta de Itabira.

Tais procedimentos metapoéticos e autocríticos da obra última drummondiana também são enfatizados nos ensaios que encerram nossa colheita: no 14º, "*As impurezas do branco: Drummond multiversal*", Marcelo Ribeiro Martins CAZARINI (graduado pela UNESP/Araraquara), estuda o desigual livro de 1973 (elaborado em plena ditadura militar), tendo por base analítica inclusive teorias linguísticas que ajudam a compreender a "quebra" construtiva e expressiva de vários poemas enfeixados na obra, inclusive em suas ressonâncias de crônica e circunstância.

Por sua vez, o 15º ensaio, "Multiplicidade formal, temática e intertextual em *A paixão medida*", de Fabiane Renata BORSATO (UNESP/Araraquara), também ressalta a questão metapoética que vinca o livro de 1980, enquanto enfatiza sua coerência no conjunto total da obra drummondiana. Pois, no desprezado livro, segundo a autora, são prementes questões caras e recorrentes em Drummond, como "[...] o registro/memória de fatos pessoais, sociais e poéticos, os problemas de identidade e a ironia reflexiva tratada frequentemente pela presença obstatante ou do desencontro [...]".

Com a análise mais detida de *A paixão medida*, suprindo-se uma importante lacuna crítica e interpretativa da fortuna

drummondiana, encerra-se deliberadamente esta coletânea. Oxalá nosso passeio pelo pomar de Drummond, onde pudemos de novo colher e semear, em andanças solitárias e/ou partilhadas, a esmo e/ou seguindo as linhas as/simétricas de canteiros e recessos matagais (e que se frutificaram nos estudos aqui presentes), possam também render frutos a nossos leitores e a inspirar-lhes novos cultivos.

Araraquara, fevereiro de 2014

O POETA GAUCHE DE *ALGUMA POESIA*

Cristiane Rodrigues de SOUZA

O livro inicial de Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia*, publicado em 1930, vem a público no momento em que o Modernismo já se consolidava no Brasil. De acordo com Bosi, o escritor mineiro é “[...] o primeiro grande poeta que se afirmou depois das estreias modernistas.” (BOSI, 2000, p.440). No entanto, apesar de lançar seu primeiro volume apenas no início da década de 1930, Drummond, por meio de publicações de poemas, contos e crônicas em revistas, já era conhecido em grupos literários que, apesar de geograficamente distantes da ebulição modernista paulista, “[...] tinham ultrapassado o parnasianismo e constituíam, por esse tempo, uma espécie de vanguarda.” (MORAIS NETO, 2012, p.943).

Por meio da correspondência entre Mário de Andrade e Drummond, iniciada em 1924, percebe-se a ligação do autor de *Alguma poesia* com o Modernismo.

[Pela correspondência entre os dois], se fica sabendo que Drummond submeteu seus poemas a Mário. Em algumas cartas, Mário faz comentários de natureza diversa. Ocorre de os comentários serem de natureza mais geral, com caráter interpretativo, mas ocorre também de serem mais pontuais, minuciosos e dizerem respeito à escrita. [...] Essas cartas estão assim estreitamente ligadas à produção dos textos. Por outro

lado, constituem com certeza leituras iniciais de sua produção, são um primeiro instante de sua recepção. Cabe lembrar que esse diálogo prossegue em outras correspondências de Drummond com outros modernistas [...] (GUIMARÃES, 2012, p.907).

As cartas entre os dois amigos mostram grande empenho do jovem Drummond de compreender e dominar as inovações modernas, já que pede, ao escritor paulista, sugestões e conselhos sobre poesia, reconhecendo nos escritores da época exemplos a serem seguidos – “[...] depois das sucessivas provas de força que você e os outros malucos têm dado (*Pauliceia*, *Epigramas* [...] *Miramar* [...]), não é possível ficar-se inerte.” (ANDRADE, C.; ANDRADE, M., 2002, p.94).

Júlio Castañon Guimarães, na edição crítica que preparou sobre a poesia de Drummond, apresenta seleção de artigos encontrados na imprensa da época, momento em que se começa a perceber a complexidade e a maturidade do autor, como se pode notar por meio de considerações de Prudente de Moraes e José Lins do Rego.

Ao discorrer sobre *Alguma poesia*, Prudente de Moraes, em artigo de 1931, afirma que, entre os muitos escritores mais novos que se identificaram com a necessidade de pesquisas e inovações do Modernismo, Drummond se destacou e permaneceu, por ter sido capaz de “[...] prover por si mesmo à sua subsistência [...] [já que se afirma como], passada essa hora de sustos, o poeta independente, original e forte.” (MORAIS NETO, 2012, p.944). Para o estudioso, a estreia do poeta mineiro foi feita de maneira amadurecida, já que ele teve tempo de excluir de seu livro o que julgava não ser capaz de resistir ao tempo. Essa afirmação se comprova se levarmos em consideração que, antes de ter organizado *Alguma poesia*, o poeta havia selecionado textos para o livro *Minha terra tem palmeiras*, manuscrito de onde foram retirados alguns poemas aproveitados no livro de 1930 (GUIMARÃES, 2012, p.895), após leitura atenta de Mário de Andrade que, de posse do manuscrito, sugeriu alterações, supressões, além de ter elogiado algumas “obras-primas”, como

“No meio do caminho” e “Sentimental” (ANDRADE, C.; ANDRADE, M., 2002, p.232-233).

Já se vê, em *Alguma poesia*, como aponta José Lins do Rego, em texto de 1942, o poeta que “[...] é triste mas [...] pretende a alegria [...], é tímido, vago, mas tem rompantes de homem que vai para a guerra [...], não gosta do mundo, e no entanto quer gostar do mundo, do mundo das coisas e dos homens.” (REGO, 2012, p.970), revelando a sensação de incompletude do eu-lírico em relação com o mundo também incompleto, como afirma Alcides Villaça (2006) em *Passos de Drummond*:

Na primeira poesia de Drummond, [...] o sentimento das experiências vividas ou projetadas manifesta-se como incompletude, às vezes declarada com todas as letras, às vezes mascarada, sublimada ou ironizada. (VILLAÇA, 2006, p.13).

Assim como Lins do Rego, Villaça entende o poeta de Minas como “hesitante entre os mil apelos do mundo e os da própria consciência.” De acordo com o estudioso, esse traço distancia, de certa maneira, o estilo de Drummond dos postulados modernistas, aos quais se relaciona de maneira “devedora” e “credora”.

A dívida se dá em relação às formas do novo lirismo que fulminou os ritos da convenção conservadora e que tantas perspectivas abriu para a apreensão e representação da vida; o crédito está no aprofundamento crítico e poético dessas perspectivas, de que surge uma consciência tensa e resistente às cláusulas programáticas, sofrendo a cada momento a necessidade de se determinar de modo mais rigoroso. (VILLAÇA, 2006, p.15).

O estudioso destaca ainda, como apropriações do estilo modernista de 1922, o tom prosaico, as confidências, o humor e “certa brejeirice de estilo” de Drummond, associados à sua peculiar dramaticidade. No entanto, ressalta que o poeta mineiro de caráter melancólico não poderia levar a extremos o poema-piada de Oswald. Da mesma forma, “[...] encampar os inquietos compromissos de

Mário de Andrade com a cultura nacional teria para o *gauche* o sentido de uma sublimação indesejável.” (VILLAÇA, 2006, p.14).

De acordo com Roger Bastide, os versos de Drummond apresentam mistura de tristeza e de ironia, causada por seu humor peculiar. Ao lermos seus poemas, temos sempre “o gosto de lágrima salgada [...] no canto dos lábios” (BASTIDE, 1997, p.96). Além disso, como afirma o estudioso, se “todos os primeiros poemas de Drummond são como toadas de amor”, mostrando que “há beleza em todas as coisas”, essa beleza é aquela “[...] onde o sorriso se une sempre às lágrimas, sorriso que nunca se acaba, lágrimas que nunca correm.” (BASTIDE, 1997, p.98).

Como se percebe, Drummond é poeta de difícil entrega. O humor, as hesitações, as ironias e as incompletudes constroem, em seus versos, movimento difícil de ser apreendido, revelando o poeta intrincado inserido no mundo contraditório e múltiplo do início do século XX.

Alcides Villaça, ao estudar o poema de abertura de *Alguma poesia* – “Poema de sete faces” –, dá ideia da complexidade do eulírico drummondiano, reconhecendo-a nos versos do livro de 1930, deixando claro que a sensação de disparidade e de descontinuidade do primeiro livro de Drummond, antes de ser resultado de organização apressada de poeta iniciante, é reflexo de “[...] uma alternância dialética básica, promovida pela complexa consciência que o sujeito poético tem de si mesmo e do mundo, ambos [...] instáveis na raiz.” O estudioso (VILLAÇA, 2006, p.17-18) destaca ainda o estilo múltiplo do poeta que se divide em várias *personae*.

O *gauchismo* funciona desde o início como confissão psicológica, dinâmica do estilo e lugar social (de onde se podem reconhecer a “vida besta” e o “mundo torto”). Vale dizer: a desqualificação do sujeito, por este mesmo promovida, funciona como índice de uma consciência mais alta e mais rigorosa, diante de cujo padrão tampouco o mundo está “direito” [...]. Atribuído, pois, à *oscilação* mesma o peso de um critério fundamental, não resultará uma simples sucessão de formas hesitantes, mas a consciente exploração de um impasse fundamental: os valores

O poeta gauche de Alguma poesia

do indivíduo e os do mundo são inajustáveis de saída [...] (VILLAÇA, 2006, p.18, grifo do autor).

O estudioso, ao discorrer sobre o “Poema de sete faces”, afirma que, antes de ser aglomerado aleatório de expressões humanas ou de planos geométricos, o poema é organizado por uma linha que o percorre, apesar dos percalços, estando, portanto, as diversas unidades, em relação umas com as outras e sob a orientação de “uma consciência de fundo” (VILLAÇA, 2006, p.21). Dessa forma, vão se alternando modos de ser no mundo, na medida em que as sete estrofes se sucedem, compondo o eu-lírico hesitante e complexo.

Como lembra Villaça, na primeira estrofe, ao indicar a fala do anjo torto – “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida” (ANDRADE, 2012, p.53) –, o eu-lírico anuncia-se, entre outras coisas, como o ser marginal que transita entre o Brasil interiorano e o urbano. Ao denominar-se *gauche*, além disso, mostra a perplexidade de quem se sente com “insuficiência para a ação”, destacando a própria timidez (VILLAÇA, 2006, p.22), intensificada na segunda estrofe, em que são as casas, e não o eu-lírico, que ficam sem ação frente à “dinâmica erótica dos homens e mulheres”, observando, como *voyeur*, as conquistas amorosas (VILLAÇA, 2006, p.25). Da mesma forma, na estrofe seguinte, o eu tímido, apesar de observar sem perguntas o bonde cheio de pernas, sente seu coração exclamar “Para que tanta perna, meu Deus [...]” (ANDRADE, 2012, p.53).

Vai se constituindo, cada vez mais materialmente, a impressão de um mundo plural, intenso, aliciante – e inapreensível, para o olhar do tímido. Essa específica relação eu-mundo é, como se sabe, estrutural na obra do poeta: representa-se numa inconformidade trabalhada de muitos modos, nenhum deles esquemático ou falto de tensão. (VILLAÇA, 2006, p.27).

O *voyeur* tímido e sem ação que observa a pluralidade do mundo está presente também em “Moça e soldado”, outro poema do livro de 1930. No entanto, nesse texto, o observador recatado, por meio de repetições, acentua mais ainda o caráter erótico da cena, mostrando a sobreposição, na rua, de pernas masculinas e femininas.

Cristiane Rodrigues de Souza

Meus olhos espiam
a rua que passa.

Passam mulheres,
passam soldados.
Moça bonita foi feita para
namorar.
Soldado barbudo foi feito para
brigar.

Meus olhos espiam
as pernas que passam.
Nem todas são grossas...
Meus olhos espiam.
Passam soldados.
... mas todas são pernas.
[...]

Meus olhos espiam
espiam espiam
soldados que marcham
moças bonitas
soldados barbudos
... para namorar,
para brigar.
Só eu não brigo.
Só eu não namoro.
(ANDRADE, 2012, p.121-122).

O jogo de intercalações de versos ajuda a construir o sentido do poema, como no trecho “Nem todas são grossas.../ Meus olhos espiam./ Passam soldados./... mas todas são pernas”, em que a expressão “nem todas são grossas... [...]... mas todas são pernas”, ligada por reticências, é cortada pela passagem súbita de militares na rua. Ao espionar fardados e moças, força de briga e sensualidade feminina, o eu-lírico, por meio da mistura de versos, deixa em aberto o objeto de desejo, que pode ser as pernas das mulheres, a mistura erótica de pernas masculinas e femininas, as moças bonitas (“para namorar”) ou os soldados barbudos (“para namorar,/ para brigar”).

O poeta gauche de Alguma poesia

Alcides Villaça (2006) aponta também, nas outras estrofes do “Poema de sete faces” (ANDRADE, 2012, p.53-54), o contraste entre o semblante do *gauche* descrito nos primeiros versos e o rosto do homem “sério, simples e forte”, “atrás do bigode”, que aparece depois, indicando a divisão do sujeito. De acordo com o estudioso, outra oscilação acontece quando, à exterioridade do indivíduo circunspecto, é contraposto o eu-lírico frágil que deixa visível o seu eu interior – “eu não era Deus”, “eu era fraco”.

Entre a seca objetividade e a Paixão revivida à margem do sublime, trava-se a relação desidentificadora que está na base da poesia de Drummond: a verdade última dos afetos não tem expressão possível, e toda tentativa de maior alcance esbarra na produção canhestra de um símbolo precário. (VILLAÇA, 2006, p.30).

Após a penúltima estrofe, em que o “vasto mundo” é colocado em relação com a subjetividade do poeta – “mais vasto é meu coração”, os versos de fechamento do poema creditam a comoção e as confissões à lua e ao conhaque.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.
(ANDRADE, 2012, p.54).

Para Villaça (2006, p.33), “[...] a sétima e última [estrofe] atua poderosamente sobre as demais, dando voz a uma espécie de avaliação final das alternâncias e contradições.” Os versos de fechamento, de acordo com o estudioso, recompõem o ambiente de familiaridade da primeira estrofe, dissipando o trágico imposto pelas outras estâncias, ao transformar “aflições cósmicas em confissão de mesa de bar”. No entanto, se lida de maneira independente das outras estrofes do poema, no lugar de diminuir, a estrofe final enfatiza a comoção. Destacando a forma dúbia com que a lírica de Drummond se constitui, Alcides Villaça (2006, p.34) afirma

que “[...] como o poema de fato termina aqui, o silêncio abriga tanto a brusca suspensão dos excessos confessionais quanto o eco perturbador das queixas e ironias já constituídas.”

Dessa maneira, o eu-lírico do “Poema de sete faces”, como lembra Davi Arrigucci Jr. (2002), é formado por oscilações e contrastes, apresentando multiplicidade organizada em equilíbrio tenso:

[O “Poema de sete faces” é] vitória da construção poética sobre a multiplicidade da matéria envolvida no processo de composição, a coerência final da forma não resulta da anulação das divergências inclusas no material, não é a unificação completa do divergente. Ela consiste apenas no resultado da articulação possível do conflito numa estrutura de tensões equilibradas. (ARRIGUCCI JUNIOR, 2002, p.51).

De forma semelhante, todo o livro *Alguma poesia* apresenta caráter plural, percebido por meio da variedade de tons dos diferentes poemas, que acompanha a oscilação temática. Percorrendo suas páginas, o leitor se depara com as “inquietações” do poeta que, de acordo com Antonio Candido (no ensaio “Inquietações na poesia de Drummond”, 1965), “[...] manifestam o estado-de-espírito desse ‘eu todo retorcido’, que fora anunciado por um ‘anjo torto’.” (CANDIDO, 1970, p.98).

No meio da multiplicidade do livro de 1930, percebem-se poemas que remetem ao Modernismo da primeira hora, já que neles aparecem a crítica em forma de humor, as cenas prosaicas resgatadas como matéria de poesia, assim como o tema da modernidade e da velocidade. Em “Política literária” (ANDRADE, 2012, p.83), por exemplo, as pretensões poéticas são vistas de forma cômica e crítica – “Enquanto isso o poeta federal/ tira ouro do nariz.”; em “Cidadezinha qualquer” (ANDRADE, 2012, p.109), o olhar do poeta observa, irmanado às janelas das casas, o movimento lento dos homens e dos animais, identificando-se e, ao mesmo tempo, mostrando-se afastado da cena interiorana, ao exclamar “Éta vida besta, meu Deus.”; em contraposição ao andar vagaroso da cidade

pequena, em “Cota zero” (ANDRADE, 2012, p.125), o eu-lírico confunde o ritmo da vida com o do automóvel – “Stop./ A vida parou/ ou foi o automóvel?”; já no “Poema do jornal” (ANDRADE, 2012, p.95) capta no movimento cotidiano “[...] da sala de linotipos a doce música mecânica.”

A apreensão de contrastes do Brasil que se moderniza é outra vertente do livro de 1930, que se aproxima, assim, dos poetas da primeira hora que buscam alcançar a pluralidade da paisagem em que aparecem o bonde e a carroça. Nos poemas de Drummond, no caso, a geometria dos “jardins versailles” (ANDRADE, 2012, p.67; poema “Lanterna mágica I – Belo Horizonte”) é sobreposta aos alpendres da casinha com janelas dolorosas da capital mineira, da mesma forma como a paisagem da praça da Liberdade, feita com flores transplantadas, contrasta com os “jardins do meu sertão” (ANDRADE, 2012, p.106-108; poema “Jardim da praça da Liberdade”). Além disso, surge abrupto o movimento da modernidade, por meio de cartazes de cinema e da velocidade do trem, em meio à tradicional Sabará (ANDRADE, 2012, p.68-71; poema “Lanterna mágica II – Sabará”). Compondo o painel de opostos, o eu-lírico descreve a rua tomada por trilhos, “Siderúrgica” e construções modernas, refletindo, ainda, sobre o Natal das beatas e do “deus menino” que convive com as danças dos “clubes sem presépio” (ANDRADE, 2012, p.81-82; poema “O que fizeram do Natal”), enquanto o “Papai Noel às avessas” (ANDRADE, 2012, p.114-115), deslocado com sua roupa de frio no cenário tropical brasileiro, rouba o presente das crianças.

Ao lado dos poemas que revelam contrastes que se estabelecem na paisagem brasileira, há ainda, no livro de estreia de Drummond, a busca pelo passado, cujo ciclo, iniciado, de acordo com Candido, no livro *José* (1942), é anunciado já em *Alguma poesia*, por composições em que o poeta se mostra como “o grande cantor da família como grupo e tradição” (CANDIDO, 1970, p.110), como ao retomar a imagem do pai que “montava a cavalo, ia para o campo”, enquanto a “mãe ficava sentada cosendo” e o filho descobria no círculo familiar a história “mais bonita que

a de Robinson Crusoe” (ANDRADE, 2012, p.55-56; poema “Infância”). A procura pelas raízes aparece no poema “Sesta” (ANDRADE, 2012, p.137-138), no entanto sem a leveza satisfeita encontrada em “Infância”, como lembra Alcides Villaça (2006, p. 48-49):

Aqui, uma “família mineira” simples e modorrenta, engasta-se num mundo também rústico e ordenado, mas a que faltam o traço épico e qualquer possibilidade lírica [...] A família do poema fica entre o cômico e a crueldade do observador: versos como “A família mineira/ está comendo banana” adotam uma gravidade incompatível com a ruminação dada como prosaica [...] De fato, “A família mineira/ olha para dentro”, sacramentando-se aqui um matutar prazeroso e auto-suficiente, “calado e feliz” – quadro [...] que cristaliza, no livro, um lugar primitivo, ancestral [...]

Outra face de *Alguma poesia*, a preocupação com a definição do nacional, presente nos modernistas, aparece em Drummond de maneira singular, já que, como afirma Villaça (2006, p.22), ao lado da retomada das “experiências fundantes da província” e das reflexões sobre “[...] o universal e o moderno, o sentimento nacionalista [...] pode surgir como uma mediação artificiosa e imprópria, como a veleidade de se querer fixar um caráter que o poeta não sabe e não aceita definir.” No poema “Explicação” (ANDRADE, 2012, p.143-145), por exemplo, a “sombra mole, preguiçosa” das bananeiras do Brasil, no lugar de serem índice de valorização da singularidade tropical do país, dão, por meio do ritmo preguiçoso, tristeza ao eu-lírico, movimento apontado por Villaça (2006, p.45) como sátira do caráter indolente e cordial do país. A amargura, ao lado da sensibilidade do eu, enfatizada por versos que se alongam – “sen-si-bi-li-da-de” –, é encontrada na paisagem brasileira de difícil definição, lugar que dá ao sujeito poético não a sensação de pertencimento, mas a inadequação constante de quem “viajando na pátria sente saudades da pátria” – “No elevador penso na roça,/ na roça penso no elevador”. Ao contrapor seu país à Europa, lugar que desqualifica como “cidade

muito velha” em que há “atrizes de pernas adjetivas que passam a perna na gente”, o eu-lírico, apesar de mostrar sua adesão à singularidade brasileira, até mesmo pela retomada do tom coloquial que marca os versos, afirma que “aqui ao menos a gente sabe que tudo é uma canalha só”, lidando, portanto, de forma dúbia, com o sentimento pelo nacional, “tara” da qual não se livra, mas que enxerga com olhos críticos.

O poema “Explicação” apresenta também traços metalinguísticos, outra vertente do livro de 1930. Iniciado com reflexões sobre a função da poesia, que tem o papel de “aliviar o peito” e de “cantar amores e trabalhos” do eu-lírico – “Meu verso é minha consolação./ Meu verso é minha cachaça” –, o poema mostra a forma poética, que deveria servir como maneira de comunicação do lirismo ao leitor, como construção que agrada principalmente ao próprio poeta – “[Meu verso] às vezes tem o ar sem-vergonha de quem vai dar uma cambalhota,/ mas não é para o público, é para mim mesmo essa cambalhota”. Assim, se o poema “não der certo”, o erro é do leitor que não soube se irmanar ao ritmo próprio do eu. Dessa forma, no trecho final – “Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou” –, conforme afirma Villaça (2006, p.47), é estabelecida uma espécie de “divórcio estético, que lança suspeitas sobre as cumplicidades, sobre a consensualidade que vinha servindo ao poeta e ao leitor.”

Já em “Poesia”, o pacto com o leitor não é rompido, mas o poema se constrói por meio do anúncio da dificuldade do poeta de elaborar artisticamente o lirismo, que precede a forma poética:

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieta, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira.
(ANDRADE, 2012, p.104).

Em “Poema que aconteceu”, outro texto metalinguístico do livro, “[...] a poesia parece [...] ‘acontecer’ sob o estímulo do assunto, de tal maneira que lhe é coextensiva; faz-se pelo simples registro da emoção ou da percepção.” (CANDIDO, 1970, p.114):

Nenhum desejo neste domingo
nenhum problema nesta vida
o mundo parou de repente
os homens ficaram calados
domingo sem fim nem começo.

A mão que escreve este poema
não sabe que está escrevendo
mas é possível que se soubesse
nem ligasse.

(ANDRADE, 2012, p.88).

Assim como o *gauche* observa, de longe, as pernas no bonde ou as conquistas amorosas de homens, mulheres, moças e soldados, a maioria dos poemas amorosos de *Alguma poesia*, outra faceta do livro, revelam o eu-lírico a encontrar maneiras de se resguardar do mundo ao qual não se ajusta, mas que deseja. Assim, em “Toada do amor” (ANDRADE, 2012, p.63), a solução cômica do final – “Mariquita, dá cá o pito,/ no teu pito está o infinito.” –, disfarça tensões e brigas amorosas. Da mesma forma, a “vontade de amar”, que aparecerá como herança dolorosa do itabirano de *Sentimento do mundo*, está posta, em “Esperteza” (ANDRADE, 2012, p.89), em chave humorística e irônica, maneira que, ao mesmo tempo em que aproxima o poema do Modernismo da primeira hora, protege o eu-lírico da entrega a um mundo duvidoso – “Tenho vontade de/ – ponhamos amar/ por esporte uma loura/ o espaço de um dia”. No poema “Quero me casar” (ANDRADE, 2012, p.131), o poeta brinca com a pressa afoita de se realizar o desejo – “Procuro uma noiva/ loura morena/ preta ou azul/ uma noiva verde [...] // Depressa, que o amor/ não pode esperar!” Até mesmo o tema do desencontro aparece com tons de humor, à maneira modernista, em “Quadrilha” (ANDRADE, 2012, p.116), poema em que, por

meio da retomada do balanceio indeciso da dança popular em que se realiza troca de pares, é revelado o olhar crítico do sujeito lírico sobre o encontro inesperado de uma das damas com o senhor de nome pomposo, de provável boa situação financeira, que não participara dos balanceios do amor – “[...] Lili casou com J. Pinto Fernandes/ que não tinha entrado na história.” Em “Balada do amor através das idades” (ANDRADE, 2012, p.128-129), os episódios de desencontros amorosos se sobrepõem como se fossem trechos de película de cinema. No entanto, apesar de recuperar aventuras cinematográficas, o poeta atualiza, nesse poema, a forma da balada de origem popular, filiando-se assim ao Modernismo da primeira fase, que procurava sobrepor opostos, recriando o tom contrastivo da paisagem. Apesar de retomar o “[...] poema narrativo [...], parecido com [o] ‘romance’, contando fatos e aventuras de guerra, caça, amor e morte [...] com [...] recorrência de versos, palavras [e ideias], apresentação de tipo dramático.” (CANDIDO, 2009, p.47), e de encenar, ao final das quatro primeiras estrofes de ritmo popular, a morte e a não-realização amorosa entre duas pessoas de diferentes épocas, o eu-lírico moderno (ANDRADE, 2012, p.129), “depois de mil peripécias/ [como] herói da Paramount”, dramatiza o final feliz de filmes americanos.

De maneira semelhante, em “Sentimental”, ao lidar com a emoção amorosa por meio da ironia, rindo da entrega ao amor, o eu-lírico mantém certo afastamento dela:

Ponho-me a escrever teu nome
com letras de macarrão.
No prato, a sopa esfria, cheia de escamas
e debruçados na mesa todos contemplam
esse romântico trabalho.

Desgraçadamente falta uma letra,
uma letra somente
para acabar teu nome!

– Está sonhando? Olhe que a sopa esfria!

Eu estava sonhando...
E há em todas as consciências um cartaz amarelo:
“Neste país é proibido sonhar.”
(ANDRADE, 2012, p.84).

O poema retoma o ato sentimental de se escrever o nome da amada, mas o faz aproximando-o dos fatos cotidianos, já que escreve com letras de macarrão, dando assim comicidade à cena, aumentada pelo exagero do advérbio “desgraçadamente”.

Arrigucci Jr. (2002) vê traços modernistas no poema, já que há o rebaixamento do tema poético e a ironia é construída por meio do contraste entre o ideal romântico e a realidade prosaica. O humor, que aproximaria o texto dos poemas-piada da primeira hora, no entanto, é entendido pelo estudioso como mais complexo, pois vem unido à reflexão. Para ele, o poeta sentimental, no sentido reflexivo que Schiller dá a essa palavra, ao tentar expressar a emoção amorosa, o faz sem a naturalidade de um poeta ingênuo:

A reflexão surge como a condição para que o poeta alcance o que busca e, contraditoriamente, se torna o empecilho para isso. Este paradoxo, central à poética drummondiana, é expresso por diferentes modos, mas quase sempre o poeta se vê enalacrado em situações aporéticas, estrada de fato pedregosa a que teve de se afeiçoar desde a origem distante em Minas. (ARRIGUCCI JUNIOR, 2002, p.59).

No final do poema, o devaneio amoroso é interrompido e cerceado, causando, no eu-lírico, certo baixar altivo de cabeça, de quem foi repreendido, ato que o faz denunciar o cartaz amarelo, presente na consciência dos brasileiros, a impedir e criticar a entrega romântica, mesmo quando ligada à vida moderna – “Eu estava sonhando...” –, proibição semelhante, de acordo com Arrigucci Jr. (2002, p.56), àquela presente no final do “Poema de sete faces”, “no qual a confidência do sentimento é barrada por algum tipo de censura.”

Em “Iniciação amorosa” (ANDRADE, 2012, p.126-127) e em “Cabaré mineiro” (ANDRADE, 2012, p.130), dois outros

poemas amorosos do livro de 1930, o erotismo ganha papel de destaque. No primeiro, é descrita a estreia sexual, embalada por meio do ritmo brasileiro, já que é realizada no balanço da rede, entre mangueiras, local em que há o encontro com o abraço moreno da lavadeira que dá lugar ao sentimento de perda de sentidos seguido pelo delírio febril – “A rede virou,/ o mundo afundou.// Depois fui para a cama/ febre 40 graus febre./ Uma lavadeira imensa, com duas tetas imensas, girava no espaço verde.” No outro poema, os olhares morenos dos brasileiros acompanham, em cabaré de Minas, a sensualidade dúbia da “dançarina espanhola de Montes Claros” que causa o riso contido do eu-lírico a constatar a beleza incerta da mulher “linda, linda”, detentora de corpo picado por mosquitos, marca de bala na coxa, “nádegas amarelas” e “sorriso postiço”. Diferente do que acontece em outros poemas do livro, em “Iniciação amorosa” o eu não está totalmente afastado da cena, como *voyeur*. No entanto, ao narrar o momento passado, vê, com distanciamento temporal, a maneira desmedida da entrega ao amor, acentuando o exagero erótico do menino. Já em “Cabaré mineiro” mostra, com olhar crítico afastado, o envolvimento erótico dos homens a seguir “o balanço doce e mole [das] tetas” da mineira-espanhola.

Diferente desses dois poemas, “Coração numeroso”, por meio da mudança do tempo verbal para o presente, nos versos finais, revela a entrega do eu, em momento em que suspende o afastamento tímido, narrado por meio do pretérito perfeito e imperfeito dos versos iniciais, em que aparecem as hesitações do mineiro, a passear no rio, sem conhecer ninguém:

Foi no Rio.
Eu passeava na Avenida quase meia-noite.
Bicos de seio batiam nos bicos de luz estrelas inumeráveis.
Havia a promessa do mar
e bondes tilintavam,
abafando o calor
que soprava no vento
e o vento vinha de Minas.

Meus paralíticos sonhos desgosto de viver
(a vida para mim é vontade de morrer)
faziam de mim homem-realejo imperturbavelmente
na Galeria Cruzeiro quente quente
e como não conhecia ninguém a não ser o doce vento mineiro,
nenhuma vontade de beber, eu disse: Acabemos com isso.

Mas tremia na cidade uma fascinação casas compridas
autos abertos correndo caminho do mar
voluptuosidade errante do calor
mil presentes da vida aos homens indiferentes,
que meu coração bateu forte, meus olhos inúteis choraram.

O mar batia em meu peito, já não batia no cais.
A rua acabou, quede as árvores? a cidade sou eu
a cidade sou eu
sou eu a cidade
meu amor.
(ANDRADE, 2012, p.102-103).

Inicialmente, a cidade-mulher voluptuosa – “Bicos de seio batiam nos bicos de luz estrelas inumeráveis./ Havia a promessa do mar” – imobiliza o poeta receoso que passeie a carregar a lembrança dos ventos quentes de Minas sobrepostos ao tilintar dos bondes modernos e à “promessa do mar”, deixando-o paralisado, como figura de realejo. No entanto, o espaço permeado por sensualidade leva o eu-lírico à comoção, movido a descobrir o ritmo do outro em si – “O mar batia em meu peito, já não batia no cais”. O encontro amoroso entre o eu e o outro se dá no presente, por meio da repetição do verso “a cidade sou eu”, que cria um crescendo rítmico-amoroso a indicar o enlace sexual – “a cidade sou eu/ a cidade sou eu/ sou eu a cidade” – cujo ápice é a constatação do amor – “meu amor”. Dessa forma, a sensualidade disfarçada em humor, dos outros poemas de *Alguma poesia*, assim como o erotismo de “Iniciação amorosa” e de “Cabaré”, dá lugar à entrega amorosa, mesmo que efêmera, de “Coração numeroso”.

O poeta gauche de Alguma poesia

Por meio do enlace, nesse poema, o eu expressa o desejo de possuir o mundo ao qual não se sente ajustado, encenando o reconhecimento, por meio da união sensual, de si e da cidade, ambos, no entanto, múltiplos e retorcidos. Realiza, portanto, o enlace amoroso em que “não [se] nega o outro nem o reduz a sombra [...], [já que] todo amor é eucaristia” (PAZ, 1994, p.112-113).

Como afirma Candido (1970, p.103), “[...] a consciência crispada, revelando constrangimento da personalidade, leva o poeta a investigar a máquina retorcida da alma; mas também a considerar a sua relação com o outro, no amor, na família, na sociedade.” O encontro do poeta *gauche* com a tortuosidade do mundo é frequentemente tratado, como afirma o estudioso, por meio do tema do obstáculo e do desencontro:

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.
(ANDRADE, 2012, p.85).

Apesar da encenação do desejo do encontro entre o eu e o mundo, em “Coração numeroso”, o sujeito poético de *Alguma poesia*, tal como está anunciado no poema de abertura, conhece o obstáculo e o tropeço “[que] se encadeiam sem fim”, no poema “No meio do caminho”, por meio das repetições de versos, num desajuste permanente, conforme constata Alcides Villaça:

Abolindo desde logo a ilusão de totalidade, com aquela declaração de *gauchismo*, o indivíduo desafiado deixa-se atingir pelos fatos [...] A vitória dos fatos [...] sobre o sujeito inapto parece incontestável [...] Ocorre, no entanto, que a aparente passividade do sujeito é tão deliberadamente exposta [...] que a “derrota” existencial do tímido só existe [...] num padrão estético dos mais altos da literatura [...] Nesse sentido, o *gauchismo* se revela uma estratégia apta ao exercício de todos os paradoxos: a *persona* [...] só ganha em coerência, com os sucessivos

deslocamentos, tornando a descontinuidade de que se investe uma condição excelente para reproduzir o pluralismo dos fatos. (VILLAÇA, 2006, p.52-53).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. **Poesia 1930-62:** de Alguma poesia a Lição de coisas. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ANDRADE, C. D. de.; ANDRADE, M. de. **Correspondência.** Organização de Lélia Coelho Frota. Apresentação, prefácio e notas de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

ARRIGUCCI JUNIOR, D. **Coração partido:** uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BASTIDE, R. **Poetas do Brasil.** São Paulo: EDUSP: Duas Cidades, 1997.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 2000.

CANDIDO, A. **Na sala de aula.** São Paulo: Ática, 2009.

_____. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. **Vários escritos.** São Paulo: Duas Cidades, 1970. p.95-122.

GUIMARÃES, J. C. Os materiais do poema: isto às vezes é aquilo em CDA. In: ANDRADE, C. D. de. **Poesia 1930-62:** de Alguma poesia a Lição de coisas. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.891-938.

MORAIS NETO, P. Alguma poesia. In: ANDRADE, C. D. de. **Poesia 1930-62:** de Alguma poesia a Lição de coisas. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.943-948.

O poeta gauche de Alguma poesia

PAZ, O. **A dupla chama**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

REGO, J. L. do. O poeta Carlos. In: ANDRADE, C. D. de. **Poesia 1930-62**. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.969-973.

VILLAÇA, A. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

AS VEREDAS DE DRUMMOND EM *BREJO DAS ALMAS*

Mário Henrique DOLCI
Gabriel KLEBES

Introdução

É complexo cercar toda a poesia e a poética de Carlos Drummond de Andrade, visto que o autor é, indubitavelmente, um dos nomes mais notórios e reconhecidos no âmbito poético brasileiro. Suas obras são atemporais e percorrem gerações, sempre marcadas por características singulares como a linguagem a serviço do cotidiano. Para o poeta o homem comum é enxergado como um possível herói, com suas falhas e fragilidades, que consegue com seu esmero alçar um lugar privilegiado na poesia. Isso é um traço recorrente em Drummond, ou seja, o escritor faz com que as pessoas desconhecidas sejam protagonistas na construção de suas poesias.

Diante da vasta obra de Carlos Drummond de Andrade, o presente estudo fará um recorte de um livro publicado pelo autor, cujo nome é *Brejo das almas*, em 1934. A proposta aqui lançada é entender a obra do ponto de vista histórico e, sobretudo, analisar a poesia “Segredo” com mais afinco, aludindo a outras que compõem a totalidade do livro. Uma marca muito peculiar a *Brejo das almas* é o tom de confissão e desabafo que permeia as produções poéticas

inseridas na obra. Alexandre Pilati, em *A nação drummondiana*: quatro estudos sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade, tece um comentário a esse respeito da seguinte forma:

Em *Brejo das Almas* é como se, de fato, o leitor se visse diante de um “camarada”. Segundo Teixeira (2005, p.75): “É como se o poeta *cordialmente* pusesse a mão no ombro do leitor e o chamasse para um bar, onde os dois pudessem abrir o peito um para o outro.” (PILATI, 2009, p.39, grifo do autor).

A obra *Brejo das almas*

Brejo das almas é composto de 26 poemas, tendo como característica inerente a brevidade de cada poesia, pois podem ser vistos poemas curtos e sucintos, sem muitos meandros em sua construção. A respeito do título da obra, observa-se uma curiosidade: “Brejo das Almas” era o nome de uma pequena cidade mineira cuja economia era muito farta a partir da exportação de produtos para outras regiões; no entanto, a cidadezinha detinha esse nome que, inevitavelmente, carrega um teor negativo, causando uma certa incoerência entre o nome e o lugar. Assim sendo, após alguns anos, o nome foi modificado para Francisco Sá e é o que se mantém até hoje. Um trecho do jornal *A Pátria* (6-VIII-1931), citado por Drummond como abertura ou prólogo de seu livro, demonstra brevemente a questão:

Brejo das almas é um dos municípios mineiros onde os cereais são cultivados em maior escala. Sua exportação é feita para os mercados de Montes Claros e Belo Horizonte.

Há também grande exportação de toucinho, mamona e ovos.

A lavoura de cana-de-açúcar tem-se desenvolvido bastante.

Ultimamente, cogita-se da mudança do nome do município, que está cada vez mais próspero.

As verdades de Drummond em Brejo das almas

Não se compreende mesmo que fique toda a vida com o primitivo: Brejo das Almas, que nada significa e nenhuma justificativa oferece.

(ANDRADE, C., 2013, p.9).

Nesse âmbito, percebe-se uma ironia no jogo nominal utilizado por Drummond no uso do nome daquela cidadezinha próspera de nome anormal, estabelecendo, muito provavelmente, uma equiparação com a situação do Brasil da época, ou seja, um Brasil com potencial, mas com tantos problemas, combates e pobreza. Como se não bastasse, outra questão que pode ser observada, tornando ainda mais intrigante a escrita drummondiana, é o compartilhamento de um mesmo encontro consonantal entre as palavras “Brasil” e “Brejo” – BR; desse modo, é inegável uma jogada na construção da obra e na constituição de seu conteúdo.

Brejo das almas, em sua composição, perpassa por diversos temas. A título de exemplificação, o poema “Segredo”, que é aquele a ser analisado mais à frente, é o único que explicita a metapoesia (além da temática da guerra), logo em seu início: “A poesia é incomunicável. [...]” (ANDRADE, C., 2002, p.57). Outra questão que se percebe recorrente é aquela vista em *Alguma poesia* (1930), quando o poeta se vê perdido em sua realidade, o poeta bêbado, o *gauche*, aquele que ainda não consegue adaptar-se ao mundo. Nesse sentido, corrobora-se essa temática quando se lê o “Soneto da perda da esperança” (ANDRADE, C., 2002, p.23), por exemplo:

Perdi o bonde e a esperança.
Volto pálido para casa.
A rua é inútil e nenhum auto
passaria sobre meu corpo.
[...]

O eu-lírico encontra-se perdido, desamparado e sem esperança, sem rumo no mundo, tal como no livro anterior, seu

livro de estreia. Quando se fala “Deus me abandonou [...]”, em “Um homem e seu carnaval” (ANDRADE, C., 2002, p.27), ainda observa-se a mesma atmosfera de desesperança, porém com um toque sutil de Drummond acerca de uma falsa solidão, fator a ser tratado mais à frente.

Ademais, a temática do amor é uma das mais recorrentes; entretanto, esse amor está inserido em dois universos distintos: o primeiro deles é a questão do amor acarretando uma frustração amorosa, como ilustra o poema “Não se mate” (ANDRADE, C., 2002, p.53):

Carlos, sossegue, o amor
é isso que você está vendo:
hoje beija, amanhã não beija,
depois de amanhã é domingo
e segunda-feira ninguém sabe
o que será.
[...]

Partindo do fragmento do poema, é explícita a incerteza do eu-lírico no que concerne ao amor, aquele que pode ser não correspondido, possivelmente frustrado. Outro poema que ilustra brilhantemente a temática do amor frustrado é o “Necrológio dos desiludidos do amor”. Logo no início, tem-se uma visão dolorosa a partir da vivência do amor que acarretou desilusão: “Os desiludidos do amor / estão desfechando tiros no peito [...]” (ANDRADE, C., 2002, p.59). Drummond explora uma imagem ainda mais triste daqueles desiludidos pelo amor: “Os desiludidos seguem iludidos, / sem coração, sem tripas, sem amor [...]” (ANDRADE, C., 2002, p.59). Além desses, poemas como “Girassol”, “O procurador do amor”, dentre outros, perpassam pelo âmbito da desilusão amorosa. O amor no âmbito do erotismo e do exotismo é o outro universo em que alguns poemas estão inseridos. Este é mais característico pela presença da mulher fatal (*vamp*), sedutora e cruel, como se observa nitidamente em “Desdobramento de Adalgisa” (ANDRADE, C., 2013, p.46):

[...]

Se voardes, se descerdes
mil pés abaixo do solo,
se vos matardes alfim,
serei ar de respiração,
serei tiro de pistola,
veneno, corda, Adalgisa,
Adalgisa eterna, os olhos
luzindo sobre o cadáver.

[...]

Vagner Camilo (2006, p.136), em texto intitulado “No atoleiro da indecisão: *Brejo das almas* e as polarizações ideológicas nos anos 1930”, destaca, pois, características dessa mulher presente no poema supracitado:

Figura onipresente e eterna, ela é ora uma voz que se faz ouvir, uma presença impositiva, ameaçadora ou mesmo... fálica (“serei cipó, lagarto, cobra, eco de grota na tarde”), ora anulação e silêncio (“serei a humilde folha, sombra tímida, silêncio entre duas pedras”); ora fonte de vida (“serei ar de respiração”), ora da morte (“serei tiro de pistola, veneno, corda...”); ora vítima de traição, ora mulher vingativa.

Outros temas aludidos brevemente são, de um modo ou de outro, certo desejo de evasão, marcado por um sentimento de “vou-me-emborismo”¹, explicitado em “Convite triste”, em que o eu-lírico

¹ A expressão “vou-me-emborismo” é utilizada por Mário de Andrade no ensaio “A poesia em 1930” (1931), para avaliar o tema na tradição da poesia portuguesa e na poesia brasileira daquele momento. Depois de enfatizar o modo como a ânsia de partida se deu entre os românticos e os parnasianos, Mário comenta: “No... neo-neo-romantismo dos contemporâneos, o desprendimento voluptuosamente machucador, a libertação da vida presente, que se resume na noção de partir, agarrou frequentando com insistência significativa a poesia nova.” (ANDRADE, M., 2002, p.41). No caso, está em questão a breve análise que Mário faz do poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira, mas a “declinação clara do desejo de partir” é constante em vários poetas modernistas (o próprio Mário de Andrade, Augusto Meyer, Schmidt, Drummond...). O ensaio de Mário, como se sabe, apresenta quatro dos principais livros de poesia publicados em 1930: *Alguma poesia*,

convoca o leitor ao enaltecimento do sofrimento, proporcionando situações que ilustram tristeza e desilusão; nacionalismo às avessas, com o poema “Hino nacional”; religião, com “O voo sobre as igrejas”, em que surge a figura do Aleijadinho; e, finalmente, o soldado e a guerra, sendo temas de “Sol de vidro” e “Grande homem, pequeno soldado”.

Enfim, a obra tratada aqui possui poucos estudos no tocante ao seu desenvolvimento e construção, sendo raros os autores que postulam trabalhos sobre *Brejo das almas*. Muitos justificam essa ausência de estudos pelo fato de que a mesma foi ofuscada por *Alguma poesia*, de 1930, livro de estreia de Carlos Drummond de Andrade, e, portanto, a mesma não atraiu tanta atenção como o alvoreço do livro estreante. Alguns acreditam ainda que, além de *Alguma poesia*, a breve obra de 1934 foi prejudicada pelo livro seguinte, *Sentimento do mundo*, publicado em 1940, e que corrobora Drummond como um dos maiores poetas da história brasileira, tornando a poesia mais madura, mais formada a partir de então. *Brejo das almas*, portanto, é considerado o “primo pobre”, aquele que se situa entre dois grandes marcos e fica esquecido, um tanto quanto distanciado da grandeza drummondiana, como se fosse um livro de menor valor². Entretanto, não é isso

de Carlos Drummond de Andrade; *Libertinagem*, de Manuel Bandeira; *Poemas*, de Murilo Mendes; e *Pássaro cego*, de Augusto Frederico Schmidt (aos quais se deve somar, para se ter uma boa ideia dos novos rumos da poesia brasileira da época, o *Remate de males* publicado por Mário no mesmo ano de 1930). Dos quatro resenhados, nosso poeta-crítico enfatiza que o de Drummond apresenta “[...] uma riqueza de ritmos muito grande [...] É o mais rico em ritmos [...]” (ANDRADE, M., 2002, p.42), pois Drummond tem “[...] um compromisso claro entre o verso-livre e a metrficação.” (ANDRADE, M., 2002, p.43). Insista-se neste ponto, detectado por Mário já no primeiro livro do poeta de Itabira, porque tal compromisso é uma característica básica da prática e do pensamento poético de Drummond: se esta o acompanha por toda a obra por vir, também testemunha a sua maneira muito peculiar de transitar entre a tradição e a novidade modernista. (N. dos O.)

² De fato, *Brejo das almas* não está entre os livros mais estudados de Drummond, talvez porque “espremido” entre os importantes lançamentos de 1930 e 1940: John Gledson, por exemplo, em *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade* (1981), enfatiza que “É difícil caracterizar *Brejo das almas* [...] Via de regra, os

que se percebe quando a atenção é voltada ao segundo livro de Drummond. É evidente que outras obras como *Claro enigma* (1951) e *A rosa do povo* (1945), dentre outras, são obras que, de um modo ou de outro, pontuam e estabelecem parâmetros para a história da literatura brasileira, em geral, e para a trajetória poética de Drummond, em particular. Porém, *Brejo das almas*, na sua brevidade, não deve ser esquecido: os poemas deste livro têm suas peculiaridades, pois retratam um momento singular da vida drummondiana (1934 é o ano em que o poeta, definitivamente, transfere-se para o Rio de Janeiro), além de tematizarem e problematizarem o contexto histórico do país pós-revoluções (1930 e 1932). Tudo isto faz dessa obra, sem sombra de dúvidas, parte essencial de um grande caminho do poeta.

críticos juntam-na a *Alguma poesia* no primeiro período ‘irônico’, distinguindo-a de *Sentimento do mundo* pelo engajamento social e político da coletânea de 1940.” (GLEDSON, 1981, p.89, grifo do autor). Contudo, *Brejo das almas*, com ser “produto de uma crise” (GLEDSON, 1981, p.89), ideológica e/ou psicológica, “[...] tem uma unidade própria e nítida.” (GLEDSON, 1981, p.89), com evidentes diferenças em relação ao primeiro livro de Drummond. Resenhando o volume no mesmo ano de seu lançamento, Guilhermino César (*Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, novembro de 1934), depois de enfatizar a desconfiança de Drummond em relação ao Modernismo programático, “[...] o que o livrou de praticar o moderno *tout-court*.” (CÉSAR, 2012, p.949), bem como seu “domínio absoluto da força lírica” (CÉSAR, 2012, p.949), seu humor “por demais intelectualizado” (CÉSAR, 2012, p.950) e sua “inteligência aguda” (CÉSAR, 2012, p.951), o crítico assevera que *Brejo das almas* “ficará em nossas letras como uma das mais fundas expressões da nossa poesia.” (CÉSAR, 2012, p.950): o livro é (em relação à coletânea de 1930) “[...] mais denso, sua grandeza mais pura e mais amarga, oferecendo deleites perigosos [...]” (CÉSAR, 2012, p.950-951). Tais “deleites perigosos” pressupõem, segundo César, a meditação sobre o lado obscuro do homem, da vida e do mundo, e cristaliza-se numa expressão lapidar do crítico: “Essa *ruindade da vida* é um tema essencialmente drummondiano [...]” (CÉSAR, 2012, p.951, grifo do autor). Vale citar, mais recentemente, o belo posfácio (“Desejos tortos”) que Alcides Villça escreveu para a última edição de *Brejo das almas* (2013), em que suas palavras explicam de outro modo a “ruindade da vida”: “O amor é danoso, a poesia é incomunicável, o eu é impossível. É no âmbito dessas restrições fundamentais que se movem, entre graves e patéticos, os poemas [...]” (VILLAÇA, 2013, p.49) enfeixados no livro, cujo eu-lírico atola-se num erotismo culposo e aniquilador, e não vê saída sequer na ação e na adesão política. (N. dos O.)

“Um romântico no *Brejo*”

Estabelecendo uma visão mais direcionada da obra *Brejo das almas*, é importante referir-se ao capítulo “Um romântico no *brejo*”, do citado *A nação drummondiana*: quatro estudos sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade, do estudioso Alexandre Pilati, em que ele analisa três elementos pertencentes às poesias de Fagundes Varela, Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias que são recorrentes em produções poéticas drummondianas³. É pertinente salientar que Pilati se vale da obra crítica de Drummond para pensar sua própria poesia, já que ambas são praticamente concomitantes (segundo a nota de Drummond que abre *Confissões de Minas*, este foi elaborado entre 1932 e 1943, embora os três artigos sobre os românticos não sejam datados). Assim, se Pilati aproxima o modernista dos três poetas românticos (a partir, claro, da análise de textos drummondianos que dialogam com os matizes constantes pinçados das obras do trio, conforme se verá logo abaixo), é para ressaltar o modo peculiar pelo qual Drummond se vale dessas características para tecer sua produção poética bastante crítica, irônica e sempre pautada, na forma e no conteúdo “[...] pelo prisma oblíquo [...]” (PILATI, 2009, p.38), segundo Pilati. Ainda de acordo com o crítico, se os elementos pinçados por Drummond já evidenciam o desvio temático e composicional do Romantismo brasileiro em relação à matriz europeia, é de frisar-se que Drummond se apropria desses elementos e os desconstrói para então pensar o eu problemático em suas pantanosas relações pessoais, interpessoais e sociais e, claro, o próprio Brasil pós-revoluções (1930 e 1932), metaforicamente atolado num brejal. Questões subjetivas e objetivas, portanto, que ultrapassam em muito o ufanismo e/ou nacionalismo estreito e dá a ver, no tecido estrutural mesmo dos poemas, o desajuste secular que vinca a problemática nação brasileira (um poema como “Hino

³ Alexandre Pilati parte do conjunto de textos “Três poetas românticos”, com que Drummond abre seu livro inaugural de prosa, *Confissões de Minas* (1944). Veja-se a última edição da obra, com aparato crítico que faz jus à sua importância (ANDRADE, C., 2011). (N. dos O.)

nacional” é irônica e amargamente explícito em relação ao que aqui se expõe, mas a “ruindade da vida” e a “ruindade do Brasil” se deixam flagrar em praticamente todos os poemas do singular livro drummondiano). Eis como se manifesta o próprio crítico Alexandre Pilati:

A dor que não amaina é a de encontrar-se o país no brejo histórico, uma topografia política que diz respeito à incapacidade brasileira para a imparcialidade da esfera pública. Eis o brejo histórico descrito por Drummond, com a ajuda de recursos recuperados dos românticos. (PILATI, 2009, p.39).

Mas quais são esses recursos absorvidos e redimensionados por Drummond, tanto em seu pensamento quanto em sua prática poética? O primeiro registro é a **falsa solidão** – marca intrínseca da poesia de Fagundes Varela – que pode ser percebida na escrita drummondiana em *Brejo das almas*. A esse respeito, Pilati (2009, p.35-36) escreve o seguinte:

Para Drummond, Fagundes Varela, muito embora tematize a solidão em inúmeros poemas e versos, não ama estar só. [...] Drummond afirma que Varela era um homem preso a outros homens e que foi impossível esconder isso em seus versos [...]. Não se trata de um romântico que nega o mundo em favor de si, trata-se de um romântico que não se adequa à solidão e não sabe por que o mundo o recusa.

Aplicando essa característica a *Brejo das almas*, pode-se encontrá-la no poema “Um homem e seu carnaval” (ANDRADE, C., 2002, p.27), especificamente nos seguintes versos:

Deus me abandonou
no meio da orgia
entre uma baiana e uma egípcia.
Estou perdido.
[...]

É possível visualizar a “falsa solidão” (registro na escrita de Fagundes Varela) nesses versos do poema de Drummond. A voz do eu-lírico desabafa um abandono que pode ser entendido como parcial, já que ocorre no plano espiritual, por parte de Deus. O eu-lírico sente-se abandonado pelo Criador e, consequentemente, desprotegido. A partir disso, é transmitido ao leitor um sentimento de solidão, pois a voz do poema faz essa confissão. Logo, há um abandono divino, mas no plano terreno, o eu poético está inserido em uma orgia, entre duas mulheres (uma baiana e uma egípcia). Com isso, a “falsa solidão” é perceptível, afinal ela não é absoluta, dá-se na esfera divina, no entanto é banida da esfera terrena, onde o eu-lírico está imerso no calor de duas mulheres (fatais, fantasiadas, mascaradas), causando-lhe uma sensação de perda e de culpa.

O segundo elemento, imanente à obra de Casimiro de Abreu, é a **vulgarização da poesia**, o que também é presente na escrita drummondiana de *Brejo das almas*. A palavra “vulgarização” advém do termo “vulgo”, que reporta ao uso comum, de caráter popular, torna-se um caminho de fácil acesso ao homem comum no momento da leitura das poesias de Casimiro de Abreu, que passa a falsa sensação de que fez uma poesia simples e prosaica. Resgatando essa estratégia, de um modo ou de outro, a escrita de Drummond se vale desse recurso para escrever suas poesias na tentativa de se fazer entendido pelos seus leitores, uma vez que estes não precisariam ter um capital cultural vasto e um grau de escolaridade avançado para compreender e se sensibilizar com a produção poética, porque esta se apresentava como viável, isto é, inteligível ao leitor, por meio do domínio da sintaxe e do vocabulário.

Alexandre Pilati descreve o que Drummond pensa sobre essa característica de Casimiro de Abreu na escrita: “A grandiosidade do poeta, para Drummond, estaria no fato de ele produzir uma poesia que qualquer um se pode achar capaz de produzir.” (PILATI, 2009, p.36). Casimiro escreve com peculiaridade, tematizando sempre o amor de um homem que vive frustrado pela incapacidade de amar e ser amado, bem como a infância perdida e a saudade da pátria por estar no exílio – ou seja, três aspectos que deixam sempre triste o eu-

lírico do romântico. A título de exemplificação, pode-se perceber a “vulgarização da poesia”, em Drummond, no poema “O passarinho dela” (ANDRADE, C., 2002, p.33):

O passarinho dela
é azul e encarnado.
Encarnado e azul são
as cores de meu desejo.

O passarinho dela
bica meu coração.
Ai ingrato, deixa estar
que o bicho te pega.

O passarinho dela
está batendo asas, seu Carlos!
Ele diz que vai-se embora
sem você pegar.

Carlos Drummond de Andrade faz uso da vulgarização, marca internalizada de Casimiro de Abreu, quando opta por uma construção lexical recorrente ao cotidiano do homem comum. O termo “passarinho”, apesar do duplo sentido erótico-metafórico em relação à mulher amada, é um substantivo simples, de fácil compreensão, que não requer um trabalho complexo do leitor para entender a construção da poesia. O poeta usa a figura do passarinho que bica para expressar seus sentimentos, sobretudo, a figura da mulher que o encanta e deixa “as cores do desejo” do eu-lírico “encarnado e azul”. Todavia, esse passarinho bate asas e vai-se embora, deixando o eu-lírico solitário e angustiado. Percebe-se que o vulgo (sempre no sentido de simples, singelo, de fácil compreensão e assimilação) da poesia de Casimiro de Abreu é um recurso na escrita de Drummond. O poeta faz uso disso para que o leitor se reconheça na leitura da poesia. Não somente se reconhecer, mas identificar a sua história com a voz do eu-lírico que fala de coisas comuns a todos: amor, frustração, desilusão, abandono, sentimentos não correspondidos, perdas etc.

É possível, a partir do título dessa poesia, perfazer uma intertextualidade com o poema “A uma freira, que satirizando a delgada fisionomia do poeta lhe chamou ‘Pica-flor’”, décima escrita por Gregório de Matos e que detém uma conotação sexual, se os termos “Pica” e “Flor” forem considerados como metáforas do órgão sexual masculino e feminino, respectivamente. Observe-se a construção poética:

Se Pica-flor me chamais,
Pica-flor aceito ser,
mas resta agora saber,
se no nome, que me dais,
meteis a flor, que guardais
no passarinho melhor!
Se me dais este favor,
sendo só de mim o Pica,
e o mais vosso, claro fica,
que fico então Pica-flor.
(MATOS, 1993, p.261).

Tem-se a palavra, “Pica”, que reporta a um contexto sexual, já que o alvo dessa picada é a “Flor” de uma freira. A poesia foi composta, a título de esclarecimento, a partir de uma sátira feita por uma freira rindo-se da fisionomia delgada de Gregório de Matos. A partir disso, o poeta faz uso da voz do eu-lírico para fazer um convite um tanto quanto audacioso nos dois primeiros versos do poema. Esse contexto permeado por malícia e insinuações também é perceptível na poesia “O passarinho dela”, de Carlos Drummond de Andrade, pois ambos os passarinhos picam. Entretanto, o passarinho da poesia de Gregório de Matos possui esta marca mais maliciosa e direta, considerando o contexto da produção dessa poesia e a explicitação que o poeta barroco fazia das mazelas de sua época e de questões polêmicas, haja vista o apodo que lhe é próprio: “Boca do inferno”. Todavia, o passarinho da produção poética de Carlos Drummond de Andrade representa as inquietações que perpassam o eu-lírico, no sentido de deixá-lo inquieto e angustiado. Essa ave, segundo a poesia de Drummond,

bica e vai embora, deixando o eu-lírico solitário e sem respostas para suas indagações. Tem-se, portanto, a figura do passarinho estabelecendo uma intertextualidade poética nas produções de Gregório de Matos e Carlos Drummond de Andrade, mas a simbologia da ave é distinta de acordo com a intenção e com o contexto social e literário em que os poetas estavam inseridos.

É importante salientar uma particularidade dessa poesia, que é o diálogo estabelecido pela voz do eu-lírico com a voz do escritor. Isso é percebido quando a voz do poema faz uso do vocativo “seu Carlos” para referir-se ao escritor. É uma espécie de desabafo da criatura (eu-lírico) com o seu criador (escritor e produtor da poesia – Carlos Drummond de Andrade)⁴.

O último registro encontrado também na escrita de Drummond em *Brejo das almas* é uma marca imanente à produção de Gonçalves Dias: **o sorriso**. Em relação a essa característica, Alexandre Pilati (2009, p.37) tece o seguinte comentário: “Por fim, o ‘sorriso’ de Gonçalves Dias, para Drummond, constitui-se naquilo que se pode considerar um leve efeito cômico produzido na leitura contemporânea da obra do poeta.” – ou, em termos propriamente drummondianos:

O ‘sorriso’ de Gonçalves Dias está, para mim, no efeito ligeiramente cômico que ele extrai, ou que nós, leitores de hoje, extraímos dessas estrofes em que são contados milagres e feitos de bravura [...] Gonçalves Dias aí nos apresenta o edificante

⁴ Os autores têm razão, pois o procedimento é utilizado amiúde pelo poeta, mas é explorado também (e talvez principalmente), como um modo de ficcionalizar-se, fazendo-se personagem do próprio poema (O conhecido verso de abertura da obra drummondiana, “Vai, Carlos!, ser *gauche* na vida.”, desdobra-se então de várias maneiras ao longo da poesia do itabirano, sempre enfatizando a multiplicidade e a fragmentação do poeta e do homem modernos). Inclusive em seus livros em prosa Drummond se vale do procedimento: nos *Contos de aprendiz*, de 1951, o recurso está presente no conto fantástico “Flor, telefone, moça”, na resposta da personagem ao autor (“– Carlos, eu preveni que meu caso de flor era muito triste.” – ANDRADE, C., 1973, p.84), e no conto “Conversa de velho com criança”, na reflexão ensimesmada do narrador (“Quando encontrarás, Carlos, a chave de outra criatura?” – p.143). (N. dos O.)

e o épico debaixo de um certo pitoresco, que lhe reduz as proporções, humanizando-as. (ANDRADE, C., 2011, p.38, grifo do autor).

A proposição adquire singularidade se se pensar, com o próprio Drummond, na reconhecida falta de humor, na seriedade, pois, e na sisudez da poesia gonçalvina – principalmente a religiosa e aquela voltada às tradições portuguesas. Uma questão de recepção, pois, que talvez seja diferente (ao menos em parte) da própria poesia drummondiana, que, reconhecidamente, sempre foi pautada (na estrutura e no temário) pela ironia, pela auto-ironia e pelo humor em seus mais variados graus, que não perdoa nem mesmo o poeta. Assim, considerando o pitoresco e certo efeito cômico na poesia de Drummond (que talvez escancare em riso o “sorriso” de Gonçalves Dias), vamos encontrá-los nos seguintes versos do poema “As namoradas mineiras” (ANDRADE, C., 2002, p. 41):

Uma namorada em cada município,
os municípios mineiros são duzentos e quinze,
mas o verdadeiro amor onde se esconderá:
em Varginha, Espinosa ou Caratinga?

Estradas de ferro distribuem a correspondência,
a esperança é verde como os telegramas,
uma carta para cada uma das namoradas
e o amor vence a divisão administrativa.
[...]

Esses versos, evidentemente, resgatam o “sorriso” de Gonçalves Dias, no sentido de produzir um efeito cômico quando o eu-lírico diz que tem uma namorada em cada município e que os municípios totalizam duzentos e quinze. Porém, ultrapassam-no, pois enfatiza, pelo pitoresco, o Brasil profundo e os modos contraditórios de sua modernização tecnológica, por exemplo.

Um breve estudo do poema “Segredo”

A poesia é incomunicável.
Fique torto no seu canto.
Não ame.

Ouçó dizer que há tiroteio
ao alcance do nosso corpo.
É a revolução? o amor?
Não diga nada.

Tudo é possível, só eu impossível.
O mar transborda de peixes.
Há homens que andam no mar
como se andassem na rua
Não conte.

Suponha que um anjo de fogo
varresse a face da terra
e os homens sacrificados
pedissem perdão.
Não peça.
(ANDRADE, C., 2002, p.57).

O livro *Brejo das almas* é composto, como já visto, de vinte e seis (26) poemas e “Segredo” possui uma peculiaridade: a metapoesia. A poesia é iniciada fazendo uma declaração a respeito da própria poesia: “A poesia é incomunicável”. Drummond utiliza a linguagem poética para falar da incomunicabilidade da própria poesia. Tem-se, portanto, a poesia sendo utilizada para falar dela mesma, estabelecendo um aspecto metapoético em sua construção.

Uma particularidade deste livro é o individualismo perpassado na produção poética. Sugestivamente, pode-se correlacionar este registro intrínseco ao livro com o título da poesia proposta para a análise. O título “Segredo” reforça a ideia de que a informação dita pelo eu-lírico na composição poética não deve ser difundida, mas resguardada por alguém que obtém o seu conteúdo. Quando o título se revela como “Segredo”, pode-se fazer inferência a uma postura que

o eu-lírico deveria assumir, corroborando a intenção dele em não trazer à tona, de modo explícito, aquilo que ele desabafa por meio da poesia. Tudo, portanto, deveria ser um segredo, aludindo ao título do respectivo poema.

Outro aspecto que retoma a postura do eu-lírico em manter-se sigiloso sobre a tessitura poética que compõe é a conjugação dos verbos no imperativo negativo: “Não ame”. [...] “Não diga nada.” [...] “Não conte”. [...] “Não peça”. A voz proclamada na poesia faz uso desse tempo verbal para expressar uma palavra de ordem, enaltecendo, com isso, o ideário de “Segredo” que a poesia deveria perpassar, isto é, não deveria haver revelações, mas a permanência constante de um perfil, de certo modo, egocêntrico, pois não deveria amar, dizer, contar e pedir. Tudo deveria ser feito única e exclusivamente por uma pessoa, de modo que a preponderância do segredo fosse valorizada a fim de que não houvesse propagação dos anseios e desejos do eu-lírico.

Do ponto de vista histórico, tem-se uma escrita permeada pelo contexto sócio-político das revoluções de 1930 e 1932. O livro publicado em 1934 traz as marcas sociais e políticas dos embates travados em sua construção poética. Quando os versos dizem: “Ouço dizer que há tiroteio / ao alcance do nosso corpo. / É a revolução? o amor?”, há uma alusão ao contexto conturbado, do ponto de vista político, iniciado e propiciado por meio das consequências oriundas da Revolução de 1930 que encerrou com a “República Velha” ou “República do café com leite”, como era conhecida. O movimento de 1930 abalou a estrutura econômica brasileira, porque, em 1929, ocorreu a quebra da bolsa de Nova Iorque, afetando a exportação cafeeira brasileira de modo brusco. Diante desses acontecimentos políticos, iniciou-se no Brasil uma desestrutura econômica e um desgaste político, culminando na Revolução Constitucionalista de 1932, cuja disputa foi travada por São Paulo, representada pela velha oligarquia que procurava mobilizar-se para voltar ao poder, e o Governo Federal, representado pelas tropas do exército. Houve, pois, uma reação da elite paulista contra a ordem política de Vargas. Isso ocasionou muitas mortes e sofrimento. Quando o

livro foi publicado, havia se passado quatro (04) anos do término da revolução de 1930 e dois (02) da revolução de 1932 e, certamente, havia resquícios desses acontecimentos que permeavam a vida em sociedade. A literatura, por sua vez, não ficou à margem desse contexto e, como para Drummond a linguagem deveria servir ao cotidiano, o poeta se vale das sequelas que ainda eram muito latentes na população daquela época e utiliza a linguagem poética para fazer menção aos feitos das revoluções, especificamente à de 1932, como fica implícita na presente poesia.

No poema transcrito acima, ainda, tem-se uma espécie de indecisão do eu lírico, característica que permeia toda a obra. Quando se questiona “É a revolução? o amor?”, o sujeito fica confuso se o que ocorre é um dado interno (amor) ou externo (revolução). Camilo (2006, p.144) propõe que “[...] a sua função aqui é justamente a de indiciar o individualismo extremo dominante em todo o livro [...]; um autocentramento tamanho, a ponto de o eu não distinguir se o que ‘ouve’ vem de fora ou de dentro.” Portanto, o eu-lírico, em sua situação de extrema reclusão, vê-se atordoado pelas emoções que sente, a ponto de não conseguir desvendar a origem das mesmas.

Outro termo que pode ser visto como uma constante na poesia do escritor é a palavra “anjo”. Em “Segredo” o autor escreve do seguinte modo: “Suponha que um anjo de fogo / varresse a face da terra.” É importante enfatizar que a expressão “anjo” é polissêmica na poesia drummondiana. Essa palavra pode remeter a um anjo de luz, detentor de divindade, que serve como um guardião para o ser humano ou pode ser uma metáfora de um soldado armado que participou da Revolução de 1932.

Uma característica imanente à poesia analisada é a consciência crescente da precariedade humana que perpassa o eu-lírico. Quando ele diz: “Tudo é possível, só eu impossível.”, apreende-se a visão ínfima que a voz do poema tem de sua existência. O eu-lírico se vê desprovido de todo e qualquer otimismo e imerge em um pessimismo avassalador, porque se vê limitado e impossibilitado diante das circunstâncias que o rodeiam. Tem-se, portanto, essa

consciência muito amadurecida do eu-lírico em relação à sua condição humana, tão precária e vulnerável.

Na análise da poesia, a linguagem metafórica também floresce na estrutura poética. Quando o eu-lírico diz: “O mar transborda de peixes. / Há homens que andam no mar / como se andassem na rua.”, pode-se entender a palavra “mar”, do ponto de vista metafórico, como as próprias ruas de uma grande cidade, visto que os homens andam nesse “mar” como se andassem nas ruas, ou pode ser uma expressão um tanto quanto exacerbada (presença da hipérbole) em relação ao bombardeio e à desolação causados pelos conflitos revolucionários. A palavra “peixes” também pode ser compreendida como uma metáfora de multidão (homens comuns, soldados, crianças, mulheres) que faz parte do contexto da Revolução Constitucionalista ou como as pessoas que estão na linha de frente da Revolução, vítimas do enfrentamento entre São Paulo e o Governo Federal, reféns dessa situação. Por outro lado, o poeta vale-se de conhecidas imagens bíblico-cristãs (“andar sobre o mar”, “peixes”) para desconstruí-las e dessacralizá-las, estendendo a possibilidade do milagre divino a todos os homens, mas não a si mesmo (“Tudo é possível, só eu impossível.”).

Por fim, é instigante a pontuação utilizada por Carlos Drummond na composição de “Segredo”. Nada é por acaso ou feito de modo ingênuo. O poeta, quando coloca pontos de interrogação na poesia, tem a intenção de interpelar o leitor para lhe causar uma reflexão, por exemplo: “É a revolução?” Essa pergunta, em virtude do sinal de interrogação, é feita ao leitor para que este pense se é a revolução a causadora de tanta destruição e tiroteio. Tem-se, pois, um questionamento, uma tentativa de fazer o leitor pensar sobre fatos políticos que marcaram o contexto de uma época e, sobretudo, marcaram vidas e famílias de modo irrevogável. Percebe-se também pelos sinais de pontuação, principalmente pelo ponto de interrogação, uma tentativa de combate à alienação, no sentido de fazer o sujeito pensar e deixar de ser assujeitado e passivo. Isso pode ser visto como um registro do poeta modernista que escreve, muitas vezes, de modo reflexivo, pensando em seu contexto social,

como faz com muita propriedade e autenticidade Carlos Drummond de Andrade. Inclusive o ponto final nos primeiros versos das estrofes primeira e terceira (“A poesia é incomunicável.” / “Tudo é possível, só eu impossível.”) parece lacrar o afirmado em chave definitiva de isolamento e incomunicabilidade, enfatizando a crise e o individualismo do eu-lírico imperceptível à porosidade da ação e/ou das relações subjetivas e intersubjetivas.

Considerações finais

Assim, entre a incomunicabilidade do canto e os apelos da realidade exterior, “Segredo” parece confessar veladamente ao leitor a dúvida na qual se encontra imersa a subjetividade lírica de Drummond, entre optar ou não por uma poesia mais abertamente participativa. (CAMILO, 2006, p.144).

O trecho acima, de Vagner Camilo, sem sombra de dúvida sintetiza de modo eficaz a trajetória percorrida por Carlos Drummond de Andrade em seu segundo livro, *Brejo das almas*. O poeta, de um modo ou de outro, vivencia o momento histórico do Brasil daquele período e o transporta, com sutileza, à poesia. A guerra, a revolução, o amor fatal e/ou desiludido, a indecisão, a dúvida, o ideal modernista, aquilo que lhe era contemporâneo e que fazia parte da sua existência, tudo é observado e postado na poesia. Entretanto, o que mais aflora em “Segredo” é essa perspectiva dúbia presente entre a incomunicabilidade da poesia e a realidade exterior, colocando o poeta na indecisão: tomar ou não partido? Essa era a dúvida de Drummond projetada em seu segundo livro, a de colocar a poesia a serviço de uma opção partidária, implicando, assim, em “atender às pressões ideológicas experimentadas no período”, como bem observa Camilo (2006, p.144).

Enfim, observando a temática e o desenvolvimento do poema drummondiano “Segredo”, em *Brejo das almas* percebe-se, naturalmente, um poeta na indecisão, em meio a um contexto tão conturbado, repleto de ideias e embates. O artista, portanto, opta por fazer uma poesia não tendenciosa, não partidária, postulando a dúvida e a indecisão como linhas do fazer e do pensar poético.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. **Brejo das almas**. Posfácio de Alcides Villaça. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. Três poetas românticos. In: _____. **Confissões de Minas**. Fortuna crítica de Antonio Candido et al. Posfácio de Milton Ohata. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p.15-44.

_____. **Brejo das almas**. Prefácio de Edmilson Caminha. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **Contos de aprendiz**. 9.ed. Rio de Janeiro: Sabiá; J. Olympio, 1973.

ANDRADE, M. de. A poesia em 1930. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p.37-57.

CAMILO, V. No atoleiro da indecisão: Brejo das almas e as polarizações ideológicas nos anos 1930. In: ABDALA JUNIOR, B.; CARA, S. de A. (Org.). **Moderno de nascença**: figurações críticas do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2006. p.121-149.

CÊSAR, G. Brejo das almas. In: ANDRADE, C. D. de. **Poesia 1930-62**: de Alguma poesia a Lição de coisas. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.949-951.

GLEDSON, J. Brejo das almas. In: _____. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1981. p.89-114.

MATOS, G. de. **Poemas escolhidos**. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1993.

PILATI, A. **A nação drummondiana**: quatro estudos sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

VILLAÇA, A. Desejos tortos. In: ANDRADE, C. D. de. **Brejo das almas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p.47-57.

***SENTIMENTO DO MUNDO:* MOVIMENTOS E ARMADILHAS DE UM LIVRO-FAROL**

Wilberth SALGUEIRO

Os inocentes do Leblon / Esses nem sabem de você
/ O farol da Ilha / Só gira agora / Por // Outros
olhos e armadilhas. (LIMA; CÍCERO, 1987).

“Triste farol da Ilha Rasa”: este octossílabo é o último verso de “Noturno à janela do apartamento”, poema que encerra o livro *Sentimento do mundo* (ANDRADE, 2006, p.89)¹, que Carlos Drummond de Andrade trouxe a lume em 1940 – a tiragem foi de 150 exemplares, menor ainda que os 500 de *Alguma poesia* (1930) e os 200 de *Brejo das almas* (1934). Dois anos depois, começaria seu *José* praticamente do mesmo lugar de onde, calado, contemplava o farol: “Nesta cidade do Rio, / de dois milhões de habitantes, / estou sozinho no quarto, / estou sozinho na América.” (ANDRADE, 2006, p.93, “A bruxa”). A tiragem dos livros de Drummond atinge, hoje, altos patamares, com sucessivas reedições; a cidade do Rio de Janeiro abriga cerca de sete milhões de habitantes, triplicando o que havia de “silencioso cubo de trevas” (verso inicial do noturno), ou

¹ Todos os poemas de Drummond aqui citados obedecem a essa edição.

seja, de “apartamentos”. De um livro a outro, de 1940 a 42, de *Sentimento do mundo* a *José*, o poeta continuava triste, noctâmbulo – e só: “Mas se tento comunicar-me / o que há é apenas noite / e uma espantosa solidão.” (ANDRADE, 2006, p.94). E o farol da Ilha Rasa, ao qual voltaremos, continua lá, a cerca de dez quilômetros do litoral da zona sul carioca.

Murilo Marcondes de Moura afirma que Drummond “[...] nunca organizou suas obras pela simples sequência cronológica, preferindo sempre critérios estético-ideológicos.” (MOURA, 2012, p.1), sendo exemplo claro dessa atitude a organização que o poeta fez de sua própria obra na *Antologia poética* de 1962. O ensaísta vai mostrar, por exemplo, a lógica que rege a ordem inicial dos poemas no livro, que se abre com o poema homônimo “Sentimento do mundo” ao qual se segue “Confidência do itabirano”: “[...] o primeiro poema explicita a nova matéria do poeta – o mundo; o segundo, o ponto de vista diante dessa matéria, o do filho de fazendeiro, transformado em funcionário público na grande cidade. O deslocamento é múltiplo, do campo para a cidade e da condição de classe.” (MOURA, 2012, p.1). Tentaremos, adiante, seguindo a indicação de Moura, percorrer, pela ordem, todos os poemas do livro, apontando conexões entre eles e, assim, desvendando alguns dos critérios estético-ideológicos que nortearam o arranjo dos 28 poemas de *Sentimento do mundo*, entre os quais, canções, ode, elegia, madrigal, bolero e o referido noturno. Há grande variação no tamanho dos poemas, desde os cinco versos na estrofe única de “Indecisão do Meier” até os 82 versos da “Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte”, distribuídos em seis estrofes. Os versos são maciçamente brancos e livres. Há versos de todo tamanho – curtos, médios, longuíssimos – e um poema em prosa, o célebre “Operário no mar”. Tanta variação formal se relaciona, decerto, aos conflitos e instabilidades do sujeito e, por extensão, de sua época.

No conjunto do livro, destaque-se ainda o cenário tipicamente carioca, que aparece com nitidez em diversos poemas. Como os estudos drummondianos acentuam, neste livro o mineiro já residia na cidade do Rio de Janeiro. Daí, diz Vagner Camilo, os poemas

transitam pela cidade “[...] de alto a baixo e de um lado a outro: do morro (‘Morro da Babilônia’) ao mangue (mencionado de passagem em ‘*La possession du monde*’), da zona sul (‘Inocentes do Leblon’) à zona norte (‘Indecisão do Meier’), do subúrbio (‘Revelação do subúrbio’) ao centro do Rio (a Rua Larga em ‘Brinde no Juízo Final’).” (CAMILO, 2002, p.70). As *blagues* de *Alguma poesia*, ainda presentes em *Brejo das almas*, praticamente somem. *Sentimento do mundo* é uma obra sobretudo melancólica, elaborada por alguém que descobre “como é grande o mundo” e “como é triste ignorar certas coisas” (“Mundo grande”). Jaime Ginzburg vai alinhar os livros de Drummond dos anos 1940, mostrando, neles, que “[...] o emprego da ironia e da melancolia é importante como forma de indicar a precariedade do sujeito no contexto de uma modernidade ambivalente e agônica.” (GINZBURG, 2012, p.331). Para Sérgio Alcides, “[...] o *Sentimento do mundo* é o negativo do ‘ressentimento do mundo’ – que o melancólico retira do que tem de ‘melhor’.” (ALCIDES, 2002, p.40).

O contexto histórico brasileiro e europeu – governo getulista e segunda guerra mundial – constitui o chão por onde perambula o imaginário do poeta. Muitos são os ensaios que exploram a situação, no mínimo, delicada, de Carlos Drummond de Andrade, que, como funcionário público de alto escalão, servia ao Estado Novo, ou seja, era crítico de um sistema o qual “representava”. Com frequência, nesses ensaios, se lembra o livro *Intelectuais e classe dirigente no Brasil – 1920-1945*, de Sergio Miceli (1979), fundamental para se entenderem as complexas relações entre os intelectuais e o Estado – o que é adesão, cooptação ou resistência. De modo distinto, Roberto Said (2005, p.96) propõe uma perspectiva teórica foucaultiana, para a qual,

[...] estar ‘dentro’ do Estado não implica necessariamente uma sujeição ao poder, assim como estar ‘fora’ não significa opor-se a ele. Justamente por não ter uma essência, por ser uma capacidade de afetar e ser afetado, por revelar-se difuso e microfísico, o poder atravessa tanto aqueles que compõem o Estado quanto aqueles que o combatem.

Não há dúvida que tal contexto ganhará maior visibilidade em *A rosa do povo* (1945), mas é como se *Sentimento do mundo* fosse uma espécie de sensibilíssima antena, ou potente farol, de um tempo conturbado². Em “A noite dissolve os homens”, a referência ao “triste mundo fascista” não é gratuita: publicado originalmente em 1938 (antes da segunda guerra mundial, portanto), o poema capta o clima beligerante nazifascista já em pauta com a guerra civil espanhola e a guerra sino-japonesa, ambas então em andamento. O mal-estar de pertencer a um “mundo caduco”, expressão que se repete em “Mãos dadas” e “Elegia 1938”, é forte, incontornável.

Qual é o conceito de “sentimento” que se tem em mente quando se lê *Sentimento do mundo*? Cotejemos três leituras que se atravessam: para Vagner Camilo, trata-se este sentimento de uma “[...] figura talvez menos para indicar uma disposição afetiva do que algo intuído ou pressentido, mas não apreendido em profundidade. Algo, em suma, sobre o qual não se tem uma consciência totalmente clara.” (CAMILO, 2002, p.66); para Murilo Marcondes de Moura, o “[...] sentimento” do livro drummondiano “tem significado amplo, do intelectual (‘conhecimento’ ou ‘consciência’ do mundo) ao afetivo (‘sensibilidade’ ou ‘padecimento’ do mundo).” (MOURA, 2012, p.8); para Silviano Santiago, em direção, digamos, mais pragmática, o sentimento do mundo “[...] é objetivo e material, visceralmente político. O sentimento do mundo passa a estar na imanência do corpo solitário e rebelde do poeta, na premência da vida presente e da solidariedade entre os homens, na urgência da luta de classes, na violência da guerra contra Hitler, na iminência da revolução socioeconômica e na ardência da utopia socialista.” (SANTIAGO, 2001, p.1). Um ponto, contudo, é consensual entre os estudiosos: trata-se de um “sentimento” que o poeta tem do mundo, é um sentimento subjetivo, dele, do poeta.

² Concordamos com Gledson no sentido de que, por óbvia que possa parecer a afirmação, “[...] nem todos os poemas exemplificam a mudança que se sente neste livro [*Sentimento do mundo*].” (GLEDSON, 1981, p.117). Tomar, portanto, o livro como uma unidade homogênea, perfeitamente distinguível do anterior *Brejo das almas* e dos posteriores *José* e *A rosa do povo*, é reduzi-lo ao que não é.

Não se tem prestado a devida atenção a uma outra hipótese de leitura, quase uma nuance, que o sintagma permite: o sentimento como sendo *do mundo* (e não *do poeta*), do objeto (e não do sujeito). Na verdade, desse modo, mundo se torna o agente da ação: o mundo possui sentimento. No poema, naturalmente, o mundo falará pela voz do artista³, do poeta, cuja “[...] subjetividade lírica se configura em aberto pelo convívio com seu outro, isto é, com todos os que, mesmo estranhos, dividem o mesmo mundo e a mesma época.” (PEDROSA, 2011, p.22). Mantendo o foco ativo na expressão “do mundo”, uma outra possibilidade seria lê-la de maneira personificada, equivalendo não mais ao “universo”, ao “planeta”, mas às pessoas, à população, à gente em geral. Ainda assim, é claro, a mediação pela voz do poeta é insubstituível, com todas as suas idiossincrasias de classe, de sexo, de cultura etc. Vale, repetimos, atentar para essas sutilezas, considerando o amplo espectro semântico de “mundo” e, com Wisnik, que “[...] talvez nenhum poeta, no Brasil ou no mundo, diga tanto a palavra ‘mundo’, em seus poemas, como Carlos Drummond de Andrade (que tem, ainda, por obra do acaso, um *duro mundo* inscrito no nome).” (WISNIK, 2005, p.21).

Se não há unidade para a compreensão de “sentimento”, tampouco há para a compreensão de “mundo”. De fato, neste livro, há uma centena de vezes em que o termo “mundo” aparece, incluindo-se aí o título do livro e quatro dos 28 poemas: “Sentimento do mundo”, “Os ombros suportam o mundo”, “Lembrança do mundo antigo” e “Mundo grande”: o mundo ora se impõe como o sistema histórico e social em que os homens se relacionam de forma quase sempre conflituosa quando não catastrófica, ora ganha uma dimensão metafísica, objeto de sonhos, devaneios e utopias que o poeta mantém, apesar dos pesares. Vejamos como esses “movimentos do mundo” se elaboram, ali, na

³ “O artista, portador da obra de arte, não é apenas aquele indivíduo que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito social coletivo.” (ADORNO, 2003, p.164).

materialidade do poema, tentando indicar aspectos pouco visados pela crítica canônica drummondiana⁴.

De “Sentimento do mundo” [1] muito já se escreveu, sendo revirado de ponta-cabeça. O poema que abre o livro – como o “Poema de sete faces” abre *Alguma poesia* – tornou-se já um clássico da obra drummondiana (ANDRADE, 2006, p.7):

SENTIMENTO DO MUNDO

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo,
mas estou cheio de escravos,
minhas lembranças escorrem
e o corpo transige
na confluência do amor.

Quando me levantar, o céu
estará morto e saqueado,
eu mesmo estarei morto,
morto meu desejo, morto
o pântano sem acordes.

Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário
trazer fogo e alimento.
Sinto-me disperso,
anterior a fronteiras,
humildemente vos peço
que me perdoeis.

⁴ A fortuna crítica em torno da obra de Drummond é, como sabemos, incomensurável – e crescente. Maria Amélia Dalvi propõe que se pode “[...] enxergar ao menos três fases da crítica, que nem sempre acompanharam as transformações estéticas gestadas pelo poeta: uma fase antitética, que vê nos pares de oposição conflitos (fase que se inicia com Mário e afeta inclusive Candido); uma fase dialética, que vê nos pares de oposição sínteses (fase que inicia com Holanda e alcança, por exemplo, Haroldo); uma fase que não pensa em antíteses ou sínteses, mas em analogia – ou mesmo isomorfismo – entre a criação poética e o mundo (pensamos, por exemplo, no texto de Wisnik e em trabalhos como os de Gledson e Camilo).” (DALVI, 2011, p.78).

Quando os corpos passarem,
eu ficarei sozinho
desafiando a recordação
do sineiro, da viúva e do microscopista
que habitavam a barraca
e não foram encontrados
ao amanhecer

esse amanhecer
mais noite que a noite.

Entre tantos aspectos dignos de nota, capturemos alguns que, veremos, sob novas roupagens, reaparecerão ao longo do livro. O clima, já se apontou, é de tristeza e melancolia. Ter “apenas duas mãos” parece bem pouco para quem também tem um monumental “sentimento do mundo”: o corpo se volatiliza, enquanto o abstrato se avoluma. Aqui, se manifesta a figura de um interlocutor (“vos peço”), que será constante nos poemas seguintes, assim como a imagem da noite (fundamental, por exemplo, no derradeiro “Noturno à janela do apartamento” [28]): num contexto de pequenez, de solidão, de atávicas lembranças, de mortes e guerras, de um surreal e doloroso “pântano sem acordes”, o amanhecer (ecoando o poema “Aurora”, que abre *Brejo das almas*) é imaginado como sendo “mais noite que a noite”, fechando o poema, e abrindo o livro, com um tom profundamente apocalíptico, considerando a catástrofe que a hiperbólica metáfora insinua: a escuridão absoluta. Pelo meio do poema, um verso pede atenção: “Sinto-me disperso”. Ele não só recupera o substantivo do título (do poema e do livro) em forma verbal, “sinto” (que, aliás, só retornará uma única vez, em “Operário no mar” [6]), mas, sobretudo, diz, com irônica precisão, o exato sentimento do poeta: “disperso”. Ora, disperso pode significar tanto “desatento, distraído”, quanto “espalhado, fora de ordem”: é assim que o poeta se sente diante do mundo. Tal dispersão existencial, repetimos, encontra correspondência na dispersão formal do poema e do livro. É uma dispersão constitutiva da obra, não é ausência de elaboração formal. Essa correspondência, de caráter isomórfico, se assemelha ao que Theodor Adorno chamou de conteúdo de verdade da obra de arte.

Em síntese, um aspecto central referente ao conceito de conteúdo de verdade diz respeito ao modo como a história se inscreve na arte. A arte (logo, um poema ou um livro de poemas) é sempre um enigma formal, que dependerá de uma visada crítica (de “reflexão filosófica”, dirá Adorno) para seu possível vislumbre. O conteúdo de verdade, a despeito de qualquer intenção autoral, está na obra, no objeto, no poema, é dali que deve ser desentranhado: “O conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objectiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica.”; “[...] o conteúdo de verdade não existe fora da história, mas constitui a sua cristalização nas obras.” (ADORNO, 1970, p.149 e p.154). Para o filósofo alemão, a potência máxima que se pode experimentar de uma obra de arte é o entendimento de seu carácter histórico, isto é, como uma obra – feito a de Beckett, Kafka ou Schoenberg – capta o tempo de que participa e elabora esse tempo em forma objetiva, mesmo que nos moldes de uma “historiografia inconsciente”. Verlaine Freitas resume bem: “A verdadeira experiência frente à obra de arte enquanto arte passa pela apreensão da historicidade que se decanta nela como seu conteúdo de verdade.” (FREITAS, 2005, p.50). *Sentimento do mundo* se presta, em particular, para uma reflexão que tenta apreender, por exemplo, como a história brasileira e a internacional se conectam através da mediação da escrita de um sujeito que está, também, extremamente atento às coisas e aos fatos de seu entorno.

Prosseguindo, o segundo poema do livro, “Confidência do itabirano” [2], é, como o primeiro, já um clássico da poesia brasileira e, de igual modo, foi devidamente esquadrinhado. Em suas quatro estrofes, o poeta declara, confidencia sua origem interiorana mineira, que seria responsável pelo seu modo de ser: “Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro”. O minério de ferro, típico da região, se expande e se infiltra tornando até mesmo a alma “de ferro”, ganhando o sentido corrente de firme, resistente, rígido, talvez casmurro. Apesar da tristeza, há uma “vontade de amar”, que lembra a “confluência

do amor” de “Sentimento do mundo” [1]. As inquietudes de Drummond se manifestam em forma de antíteses: “o hábito de sofrer, que tanto me diverte”, “este orgulho, esta cabeça baixa”: sofrimento, divertimento, altivez, timidez convivem, tal como, mais drasticamente, o tempo de outrora e o tempo atual: “Tive ouro, tive gado, tive fazendas. / Hoje sou funcionário público”. Como escreveu Borges, não se pode abolir o passado (BORGES, 2000)⁵, e os “escravos” do poema anterior repercutem ainda na lembrança das antigas e poderosas “fazendas”. No entanto, a realidade é outra: cada vez mais, o poeta se torna um “fazendeiro do ar” – é um “funcionário público”. Este sentimento de descompasso entre tempos distintos e distantes foi captado pelo compositor Belchior, que, evidentemente noutro contexto (de ditadura militar), em “Como nossos pais”, canta: “Já faz tempo / Eu vi você na rua / Cabelo ao vento / Gente jovem reunida / Na parede da memória / Essa lembrança / É o quadro que dói mais [...]” (BELCHIOR, 1976). A citação incorporada é clara (“Itabira é apenas uma fotografia na parede. Mas como dói!”) e confirma a vasta presença da obra de Drummond sobre a poesia e, no caso, a canção brasileira.

Em “Poema da necessidade” [3], o recurso anafórico se impõe, com a expressão “É preciso” iniciando 20 dos 22 versos. Após uma sequência estonteante de indicação de ações “necessárias” – que envolvem, de algum modo, João, Antônio, Melquíades, nós todos, país, Deus, fulana, Baudelaire, velhos autores e os homens –, o poema sentencia: “é preciso ter mãos pálidas / e anunciar o FIM DO MUNDO”, fazendo coincidir fim do poema, fim da necessidade e fim do mundo. A gravidade solene das letras em caixa alta parece destoar, e por isso causar maior impacto, da palidez do verso que as antecede. Estes versos finais de “Poema da necessidade” retomam, imediatamente, os versos iniciais de “Sentimento do mundo”: “Tenho apenas duas mãos / e o sentimento do mundo”. Dispostos

⁵ A frase de Borges (2000, p.50) é: “[...] o propósito de abolir o passado já ocorreu no passado e – paradoxalmente – é uma das provas de que o passado não pode ser abolido. O passado é indestrutível; cedo ou tarde, todas as coisas voltam, e uma das coisas que voltam é o projeto de abolir o passado.”

tão proximamente no livro, a intenção comparativa soa plausível: é como se o tom apocalíptico do “amanhecer / mais noite que a noite” se estendesse até a esse inevitável “fim do mundo”.

O poema vindouro, “Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte” [4], em muitos sentidos, aparenta ser o mais estranho entre todos da coletânea: é o mais longo, é o mais antigo⁶, se ambienta em Belo Horizonte (e não no Rio de Janeiro, como os demais em que se explicita algum lugar concreto), tem como “narrador” do poema a própria Moça-Fantasma e tem, sem cerimônia alguma, uma trama absolutamente surreal, a despeito de seu caráter popular e folclórico: “Eu nunca fui deste mundo”. Sem querer forçar a nota, pode-se aventurar a ideia de ser essa moça-fantasma uma espécie de *alter ego* do próprio poeta, ou dito de outro modo: o interesse do poeta em compor a canção em torno da fantasmagórica figura passa pelo reconhecimento de possíveis identidades. A Moça-Fantasma é, basicamente, solitária, deseja amar (“Os moços me perturbam”), mas encontra incorrespondência (“vós sois carne, eu sou vapor”) e se sente incompreendida: não são estes alguns traços do eu-lírico que atravessa todo o *Sentimento do mundo*?

“Tristeza do Império” [5] traz, na leitura linear que ora propomos, o clima erótico da canção anterior (“e por cima do vestido / e por baixo do vestido / era a mesma ausência branca, / um só desespero branco”), agora sob a ótica de reacionários “conselheiros angustiados”, que, no colo de “donzelas opulentas”, sonham “a futura libertação dos instintos / e ninhos de amor a serem instalados nos arranha-céus de Copacabana, com rádio e telefone automático”. Sem demora, o fecho do poema de Drummond nos faz recordar o arquifamoso “Vou-me embora pra Pasárgada”, do amigo Manuel Bandeira, publicado anos antes, em 1930, em *Libertinagem*: “Em Pasárgada tem tudo / É outra civilização / Tem

⁶ No utilíssimo Apêndice do livro de Gledson, há a indicação das datas da primeira publicação dos poemas do livro. Este, por exemplo, saiu em *O Estado de Minas*, em 6 de junho de 1933. Drummond poderia tê-lo publicado em *Brejo das almas*, 1934 – mas ficou, como vemos, para *Sentimento do mundo*, 1940.

um processo seguro / De impedir a concepção / Tem telefone automático / Tem alcaaloide à vontade / Tem prostitutas bonitas / Para a gente namorar.” (BANDEIRA, 1998, p.48). A referência a “telefone automático” carrega, simultaneamente, as alusões a “concepção”, “prostitutas”, “namorar” do poema de Bandeira, que corroboram o tal clima erótico no poema de Drummond, com as “donzelas opulentas” e “ninhos de amor”. No entanto, para sonhar a “libertação dos instintos”, como acontece de certo modo na utópica Pasárgada, os “conselheiros angustiados” devem esquecer a vida real, a função que ocupam no Império; devem “esquecer a guerra do Paraguai, / o enfado bolorento de São Cristóvão, / a dor cada vez mais forte dos negros”. Mais uma vez, a dor e o trauma da escravidão retornam – e grande parte da “tristeza do Império” se evidencia, assim como se elucida o porquê da angústia dos vetustos conselheiros.

O único poema verdadeiramente em prosa no livro é “O operário no mar” [6], poema dos mais complexos e mais investigados pelos intérpretes drummondianos. Como se sabe, o “narrador” está numa janela observando um operário que sai da fábrica e vai em direção ao mar, onde, resgatando episódio bíblico, caminha: “Eu pensava que isso fosse privilégio de alguns santos e de navios.” O comentário irônico do poeta ratifica a distância literal e figurada entre ambos: o burguês cético, esclarecido, no alto, na janela, envergonhado, contemplativo, provavelmente branco; o operário mitificado, desinformado, embaixo, na rua, desenvolto, em ação, “mais escuro que os outros”. A incompreensão mútua tem um sorriso do operário como “único e precário agente de ligação entre nós”. Além de ser o poema o solitário exemplar em prosa do livro, é também o único que se encerra com uma interrogação: “Sim, quem sabe se um dia o compreenderei?”. (A propósito, há quatro poemas que terminam com exclamação; nenhum com reticências.) As análises desse poema indicam, em geral, a crítica que, aí, Drummond faz de certo pensamento populista, sobretudo de esquerda, que, em contextos históricos os mais variados, tentam de algum modo paternalizar o operário, ou se iludem quanto à

ausência de diferenças econômicas e culturais, ou produzem obras engajadas que, a pretexto da facilitação comunicativa, deixam a desejar no âmbito estético⁷.

Os brevíssimos comentários acima, que tratam dos seis primeiros poemas de *Sentimento do mundo*, penso que já reúnem os traços mais constantes do livro. Sigamos, agora mais céleres, os passos de Drummond. O belo e triste “Menino chorando na noite” [7] traz, novamente, a noite como ambiência propícia para que o lamento individual se dissolva no trágico indefinido. Em “Morro da Babilônia” [8] reaparece a memória dos negros, daquele “resto que veio de Luanda”, acenando para um cordial convívio a partir do som de “um cavaquinho bem afinado”, como se fosse “uma gentileza do morro”. O recurso anafórico que vimos em “Poema da necessidade” [3] é retomado em “Congresso internacional do medo” [9], com o verbo “cantaremos” registrado cinco vezes, menos apenas que a palavra “medo” – onze vezes: se “o medo, nosso pai e nosso companheiro”, produz a morte, “sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas”, bem diversas daquela flor de “A flor e a náusea”, cuja “cor não se percebe” e que, na contracorrente do “tempo pobre” em que nasceu, vai corajosamente furar “o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” no decisivo livro não à toa intitulado *A rosa do povo*.

A morte se mostra sob várias faces em *Sentimento do mundo*, desde a ideia individual do suicídio à presença da guerra coletiva, passando pela lembrança constante dos antepassados familiares, como em “Os mortos de sobrecasaca” [10], que, conforme Eduardo Sterzi, é mais um dos exemplos em que Drummond desfia seu

⁷ Seria bastante frutífero um cotejo – que não cabe aqui – entre esse poema de Drummond, “O operário no mar” (publicado, antes, em *O Jornal* em 1935), o conto “Primeiro de Maio”, de Mário de Andrade (redigido entre 1934 e 42, e publicado em *Contos novos*, 1946) e o poema “O operário em construção”, de Vinicius de Moraes (escrito entre 1949 e 56, e publicado em *Novos poemas II*, 1959). Verificar-se-iam, por exemplo, possivelmente, vínculos entre os textos de Drummond e de Mário quanto à percepção difusa e contraditória que as classes têm de si e entre si, e divergências entre estes textos e o de Vinicius, otimista e comprometido com a causa em prol da conscientização proletária.

“catálogo de defuntos” (STERZI, 2002, p.69), ou como prefere Antonio Candido, sua “obsessão com os mortos” (CANDIDO, 1995, p.131). O tom fúnebre se estende – agora com pitadas de humor – a “Brinde no juízo final” [11], em que se opõem os poetas “sobreviventes”, “honrados”, aos “poetas de elixir de inhame e de tonofosfã”, remédios tradicionais para poetas tradicionais, tidos como doentes, debilitados, caducos. O lugar de observação do sujeito em “O operário no mar” [6] parece se repetir no poema seguinte – “Privilégio do mar” [12]: “Neste terraço mediocrementemente confortável, / bebemos cerveja e olhamos o mar”; agora, no entanto, a culpa anterior dá lugar a uma, sem dúvida irônica, resignação – resignação medíocre, que sabe que o “mundo é mesmo de cimento armado”, é duro, difícil, exige intervenção, revolta, transformação, mas a inércia e a passividade predominam. O mesmíssimo ambiente de renúncia se espalha em “Inocentes do Leblon” [13], em que a absoluta alienação – “definitivamente inocentes” – se impõe: este poema exemplifica, exatamente, o conceito de alienação que Gledson vai utilizar para “[...] ver o livro [*Sentimento do mundo*] como unidade apesar das suas variações de tema.” (GLEDSON, 1981, p.118)⁸ – o “óleo suave / que eles passam nas costas” funciona como elemento literal e metafórico da impermeável distância que faz com que não vejam “o navio entrar”, à semelhança do operário que não percebe que “os fios, os fios, os fios [...] levam e trazem mensagens” em “O operário no mar” [6].

O título “Canção de berço” [14] ilude: não se trata, aqui, de nenhuma composição harmoniosa, de estilo elevado, nem de

⁸ O crítico inglês lista três tipos de alienação (“a sensação insistente que tem o poeta de estar separado de coisas às quais está, na verdade, ou deveria estar ligado” (GLEDSON, 1981, p.118)) no livro: a *indiferença política*, caso de “Os inocentes do Leblon” [13] e “Privilégio do Mar” [12]; a *divisão de classes*, em “O operário no mar” [6], “Revelação do subúrbio” [22] e “Morro da Babilônia” [8]; ou a *alienação temporal*, em “Os mortos de sobrecasaca” [10] e “Confidência do itabirano” [2]. Concordamos com Vagner Camilo, quando diz que “[...] o reconhecimento da alienação como categoria central de *Sentimento do mundo* é uma contribuição decisiva do estudo de Gledson e pressuposto para qualquer nova abordagem da obra.” (CAMILO, 2002, p.66).

caráter infantil edificante. Trata-se, antes, de um poema grave, dissonante, de temática adulta, de “intensa amargura”, como precisou Murilo Marcondes de Moura, e que tem como destinatária ou interlocutora uma “menina” – daí o “de berço”. Em “Carlos Drummond de Andrade: uma leitura de poemas da década de 1940 em perspectiva adorniana”, Jaime Ginzburg (2012, p.334) analisa poemas de *Sentimento do mundo*, *José* e *A rosa do povo* para mostrar como, “em um tempo de desumanização, a linguagem se afasta da comunicabilidade direta, convertendo a lírica em experiência de percepção do esgotamento”. Sobre “Canção de berço”, o ensaísta mostra como a perda de importância do mundo se inscreve, mais uma vez de forma anafórica, nos versos 1, 8, 12, 13, 15, 24, 31 e 32: “[...] os versos remetem uns aos outros, constituindo a remissão um recurso de ênfase na negação dos diversos elementos apresentados – o amor, a carne, os beijos, o mundo, a vida e também tudo.” (GINZBURG, 2012, p.335). A repetição camuflada de aspectos negativos constitui uma das facetas com que, formalmente, o conteúdo de verdade se deixa entrever para, assim, vislumbrar o enigma do poema.

Os três poemas subsequentes, algo pitorescos e circunstanciais, mas engenhosos, desanuviam um pouco o ambiente pesado e denso do livro: “Indecisão do Meier” [15] aborda, em tom trivial, o fato de haver dois cinemas no bairro carioca, “um ao pé do outro”, e “ambos com a melhor artista e a bilheteira mais bela”; talvez este poema seja a senha para se ler o posterior, “Bolero de Ravel” [16], em que a então recente obra do compositor francês parece servir de fundo a devaneios eróticos para a “alma cativa erótica e obcecada” que “enrola-se infinitamente numa espiral de desejo / e melancolia”. O autor de *O amor natural* busca encenar a consagrada melodia repetitiva do Bolero, a partir, sobretudo, de jogos aliterativos, reiteração de vogais nasalizantes, duplicação de sintagmas e mesmo do uso das reticências, dando um efeito de prolongamento: “Infinita, infinitamente...”, “está presa, está presa...”. Estes efeitos sintáticos, sonoros e visuais se encontram aos sentidos – feito um ritornelo – indicados de “espiral”, “ondulação” e “círculo”: acontece que é

uma “espiral de desejo”, uma “*esquiva* ondulação” e um “círculo ardente”; ademais, os “olhos, magnetizados, escutam”, numa espécie rimbaudiana de sinestésico desregramento dos sentidos, em que visão e audição sob o hipnotizante som se imbricam. Se lido o poema como uma perspicaz metáfora onanística, no verso derradeiro – “Os tambores abafam a morte do Imperador” – teríamos a encenação poética do orgasmo, com o gozo fálico reunindo eros e tânatos. Se “sob a pele das palavras há cifras e códigos”, como disse Drummond em “A flor e a náusea”, não nos parece delirante a leitura em pauta. O pitoresco permanece em “*La possession du monde*” [17], com o estranhamento imediato do título em francês, que, no entanto, se explicará porque se fala da visita de “homens célebres” ao Rio de Janeiro, entre os quais o humanista, médico e escritor Georges Duhamel, que atuou como médico na Primeira Guerra e nos anos 1930 esteve no Brasil: enquanto os homens famosos visitam famosas paisagens cariocas, Duhamel se contenta em passar “a manhã inteira no meu quintal. / Ou antes, no quintal vizinho do meu quintal”. Após ficar “espiondo os mamoeiros” e “em meio a erudita dissertação científica”, levanta-se e, quebrando a expectativa de algum gesto solene, em direção, por exemplo, à “*possession du monde*”, ele apenas pediu “*ce cocasse fruit jaune*”, um mamão, “esse estranho fruto amarelo”, encerrando-se o poema, como começou, estranhamente, em francês. É nítida, para nós, a identificação do poeta itabirano com o gesto terno e sensível do médico-escritor, lembrando, por exemplo, seu gesto de ternura pela moça-fantasma de Belo Horizonte [4], pelo anônimo menino chorando na noite [7], pelo som do cavaquinho que desce do Morro da Babilônia [8], pela bilheteira do cinema do Meier [15].

“Ode no cinquentenário do poeta brasileiro” [18] parece, em princípio, uma homenagem ao grande amigo Manuel Bandeira – é, sim, mas não somente. Tal como fizera, há pouco (no livro), ao resgatar uma atitude aparentemente ordinária de Duhamel, percebendo nela, no entanto, altíssimo e raro valor, Drummond vai extrair da poesia de Bandeira valores que lhe são afins: a consciência do “incessante morrer” (logo no primeiro verso), do

“mundo amoroso e patético”; a “violenta ternura” e a cumplicidade de um “sentimento de homens juntos, / que se comunicam sem gesto”. A compreensão se dá de forma gradual, quando Drummond invoca “que o seu canto confidencial ressoe para consolo de muitos e esperança de todos”, e de forma plena, quando no último verso conclui: “Que o poeta Manuel Bandeira escute este apelo de um homem humilde”, explicitando a imensa identificação que tem com a obra do amigo recifense, cuja poesia a crítica sempre aproximou ao *tópos* da humildade. Desse modo, o desejo de uma poesia que “ressoe para consolo de muitos e esperança de todos” passa a ser, naturalmente, de ambos, e Bandeira um espelho onde uma das faces drummondianas – de “homem humilde” – se projeta.

Esse exercício constante de projetar-se num outro, possivelmente como estratégia atenuante para a solidão, se faz também em “Os ombros suportam o mundo” [19] – que, ao longo do poema, se definirá como “Teus ombros suportam o mundo” (verso 14): cansaço, sofrimento, solidão, escuridão, velhice, guerra, fome, tudo no entanto pede luta, pois “Chegou um tempo em que a vida é uma ordem. / A vida apenas, sem mistificação”. Estes versos finais fixam o verso inicial: “Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus” – do “chega” ao “chegou” se evidencia a urgência da ação. Os problemas terrenos, históricos, sociais exigem postura real, concreta, longe de ilusões transcendentais, obscurantistas ou metafísicas. Porque o mundo e o tempo, para Drummond, são aqui e agora – o presente, nem “caduco” nem “futuro”, como dirá enfaticamente no célebre verso de “Mãos dadas” [20]: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”, longe de atitudes românticas idílicas, evasivas, fantasiosas. Também aqui, no último verso (assim como na vida sem mistificação de “Os ombros suportam o mundo” [19]), a urgência da vida se exige, “a vida presente”. Se, na abertura do livro, ter “duas mãos” dá uma sensação de pequenez (“Tenho apenas duas mãos”, em “Sentimento do mundo” [1]), mãos que se “transformam” em “mãos pálidas” (em “Poema da necessidade” [3]), agora, próximo ao fim do livro, o poeta quer ir, com os companheiros, de “mãos dadas”,

realçando a premência do gesto coletivo – “a mão, que simboliza a consciência, aparece de início como algo que se completa, se estende para o semelhante e deseja redimi-lo. Como o poeta traz o outro no próprio ser carregado de tradições mortas, a redenção do outro seria como a redenção dele próprio”, afirma Antonio Candido (1995, p.125). A mão que escreve é a mão que pensa, sente e se sabe insuficiente para, sozinha, transformar o estado das coisas.

“Dentaduras duplas” [21], com suas quatro estrofes de versos regularmente curtos, é um bem-humorado poema sobre a velhice – e, portanto, sobre os temas afins da finitude, do tempo, da morte. Nos dois próximos poemas, “Revelação do subúrbio” [22] e “A noite dissolve os homens” [23], a imagem da noite vai prevalecer. No primeiro, os pequenos e anônimos lugares interioranos fascinam o olhar do poeta, que percebe que “a noite come o subúrbio”: o último verso – “à noite só existe a tristeza do Brasil”⁹ – antecipa algo do verso final do livro, “Triste farol da Ilha Rasa” (“Noturno à janela do apartamento” [28]). A noite, onipresente em *Sentimento do mundo*, é, quase sempre, acompanhada de um clima triste, em tom menor. O que se diz com a “noite dissolve os homens”? Dissolver é derreter, dissipar, extinguir, decompor, corromper, por isso “a noite espalhou o medo” e, poderosa, “a noite anoiteceu tudo”. No entanto, diferentemente do catastrófico “amanhecer / mais noite que a noite”, de “Sentimento do mundo” [1], agora surge, na segunda estrofe, uma também poderosa aurora, que, mesmo tímida e de pálidas faces, vai literalmente expulsar a “treva noturna” e metaforicamente se contrapor ao “triste mundo fascista”, como já apontou Celia Pedrosa (2011) em artigo citado. Como se tivesse complementando a evocação de “Mãos dadas” [20], o poeta afirma categórico que “Havemos de amanhecer”. Do embate entre as duas forças, entre as duas cores, a tristeza e a tirania da noite contra a esperança e a

⁹ Algo nesse verso me recorda trecho de *Minha formação* (1900), de Joaquim Nabuco, tornado mais conhecido pela canção “Noites do Norte”, de Caetano Veloso (2000): “[a escravidão] é o suspiro indefinível que exalam ao luar as nossas noites do norte”. Antes, Nabuco fala de solidão, tristeza, lágrima, silêncio, todos traços da escravidão que se perpetuam, como um trauma histórico, na personalidade do poeta mineiro.

inocência da aurora, restará um “sangue que escorre”, expressão que se repetirá no terceiro verso do poema seguinte, “Madrigal lúgubre” [24] e, de maneira dispersa, na bela e pungente cena final de “Morte do leiteiro”, em *A rosa do povo*.

E a expressão se repetirá não à toa em “Madrigal lúgubre”: “Em vossa casa feita de cadáveres, / ó princesa! ó donzela! / em vossa casa, de onde o sangue escorre / quisera eu morar” – o tempo verbal mais-que-perfeito confirma a ação mais que passada: o poeta não quer morar nessa casa caduca, “feita de cadáveres”, vinda de um tempo antigo (madrigal) e mórbido (lúgubre). Esses cadáveres são a barbárie acumulada, a exploração, a colonização, a escravidão. O poeta quer o tempo presente, que “é tempo de guerra”, é tempo “de outros mundos / que esse está velho, velha princesa”. De forma oposta, contudo, o poeta adverte que nem todo tempo de outrora é negativizado. Em “Lembrança do mundo antigo” [25], se respira um raríssimo ambiente solar, alegre, embora, *et pour cause*, calcado em perspectiva nostálgica: fala-se de um tempo-mundo em que os valores e símbolos são jardim, crianças, céu, gramado, em que “a água era dourada sob as pontes”, em que “o guarda-civil sorria” – tudo radicalmente diverso do tempo-mundo real em que o poeta vive. Chama a atenção o nome da “personagem” do poema, Clara, que, de imediato, entra em contraste com a escuridão triste da noite que paira sobre todo o livro, mas remete também a Clara de Assis, santa notabilizada pela vida simples, ligada à natureza, como a da menina do poema: “Os perigos que Clara temia eram a gripe, o calor, os insetos”. Na sequência, o poema “Elegia 1938” [26] recompõe o livro em seu trajeto melancólico e soturno, nesse que é dos mais contundentes poemas de Drummond, que termina com “uma frase que é pura dinamite poética”, dirá Wisnik (2005, p.49).

Retornam, aqui, em “Elegia 1938”, com toda a força, na reta final de *Sentimento do mundo*, temas dispersos pelo livro: a tristeza e o “mundo caduco” (verso 1), a noite (versos 7 e 9), a morte e os mortos (versos 10 e 13), a literatura e a vida (verso 15), a resignação e a rebeldia (versos 19 e 20). O tom, como pede a composição, é mesmo de lamento. Na terceira estrofe, dois sintagmas ressaltam:

“Grande Máquina” e “indecifráveis palmeiras”. A crítica, em geral, os relaciona, com as devidas mediações e nuances, a dois motes distintos: a “Grande Máquina” se aproxima à noção de “sistema”, ou, para usar expressão adorniana, ao “mundo administrado”¹⁰; nela, se percebe já a Máquina do Mundo, de *Claro enigma* (1951), que carregará, no entanto, uma dimensão metafísica e filosófica aqui insinuada, em detrimento da dimensão social e histórica; já as “indecifráveis palmeiras” nos reportam, naturalmente, às palmeiras gonçalvinas e, assim, à noção de pátria e pertencimento. Se a Grande Máquina implica uma abrangência de ordem planetária, cosmopolita, as palmeiras restituem o poeta ao âmbito particular (mas não menor) da brasilidade e, mesmo, da mineiridade (ainda que morador de Copacabana). O poema se dirige, mais uma vez, a um outro (“trabalhas”, “práticas”, “sentes”, “amas”, “sabes”, “caminhas”, “perdeste”) que, já imaginamos – desde o *gauche* Carlos de *Alguma poesia* até o futuro José de *José* –, pode ser ele mesmo: “Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota / e adiar para outro século a felicidade coletiva”. O itabirano *orgulhoso* (“Confidência do itabirano” [2]) e de “*coração seco*” (“Os ombros suportam o mundo” [19]) se denuncia e a seu pessimismo de só alcançar em “outro século a felicidade coletiva”. Com essa estratégia, diz Vagner Camilo (2002, p.72), “[...] ao remeter para o final a identificação de seu ‘interlocutor’, o eu cerca de ambiguidade o *tu* a quem se dirige, podendo ser qualquer um que se iguale à alteridade na atitude alienada e conformista.” Os dois versos finais, “pura dinamite poética”, já famosos, ganharam ainda mais notoriedade após os ataques aéreos de 2001 aos prédios do World Trade Center, localizados exatamente em Manhattan: “Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição / porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan”. Evidentemente, não se trata de

¹⁰ “O mundo administrado é aquele para o qual se dirigem as sociedades capitalistas em estágio tardio e que a ideologia apresenta como o melhor dos mundos possíveis.” (JIMENEZ, 1977, p.199). Em outras palavras, mundo administrado é um mundo controlado por forças e instituições que, de algum modo, manipulam o pensamento e as atitudes dos homens. A indústria cultural é um exemplo de como funciona o mundo administrado.

profecia – mas de poesia. E a poesia de Drummond entendia já, em *Sentimento do mundo*, que a ilha de Manhattan simbolizava com justeza a Grande Máquina capitalista e exploradora do restante do mundo e, assim, capitalizando também ódios, rancores e revoltas. Um detalhe nesses versos é o advérbio “sozinho”: o poeta afirma que não poderá realizar a ação pensada porque está sozinho, ou seja, se estivesse de “mãos dadas” talvez pudesse levar a cabo ações mais radicais, engajadas – em favor de dias de sol e paz, com emprego e justa distribuição de renda e de bens –, de modo, quem sabe, a não ter de “adiar para outro século a felicidade coletiva”.

O penúltimo poema, “Mundo grande” [27], ilustra explicitamente o movimento de sístole e diástole entre “eu” e “mundo” que Affonso Romano de Sant’Anna (1980) estuda na obra de Drummond: aqui, o poeta não deixa dúvida que “meu coração não é maior que o mundo. / É muito menor”. O sentimento de solidão se exacerba: “preciso de todos”. A consciência do tamanho do mundo e do lugar do poeta nele aciona a vontade de participação, de intervenção. Entra em cena o poder que o “coração” tem de articular “amor”, “vida” e “fogo” para realizar *hic et nunc* a utopia de “países imaginários” e “ilhas sem problemas”: “— Ó vida futura! nós te criaremos.”, diz o poeta com uma tenacidade nietzschiana.

Num livro atravessado pela presença multifacetada da noite (DALL’ALBA, 2003), nada mais lógico que ter um noturno como fecho da obra:

NOTURNO À JANELA DO APARTAMENTO

Silencioso cubo de treva:
um salto, e seria a morte.
Mas é apenas, sob o vento,
a integração na noite.

Nenhum pensamento de infância,
nem saudade nem vão propósito.
Somente a contemplação
de um mundo enorme e parado.

A soma da vida é nula.
Mas a vida tem tal poder:
na escuridão absoluta,
como líquido, circula.

Suicídio, riqueza, ciência...
A alma severa se interroga
e logo se cala. E não sabe
se é noite, mar ou distância.

Triste farol da Ilha Rasa.
(ANDRADE, 2006, p.88).

Se *Sentimento do mundo* fosse um romance, este poema seria, naturalmente, o último capítulo [28]. O que se vê aqui: alguém, numa janela, à noite, só, contemplando o “mundo enorme e parado” e, ao longe, o farol da Ilha Rasa. O primeiro poema do livro, “Sentimento do mundo” [1], terminava num “amanhecer / mais noite que a noite”; este, o último, retorna ao mesmo ambiente: num “cubo de treva”, o sujeito especula sobre a possibilidade de suicídio (“um salto, e seria a morte”), mas percebe logo a tolice do gesto (o “vão propósito”), que seria “apenas [...] a integração na noite” – o mundo é mesmo grande. “Confidência do itabirano” [2] está repleto de infância e saudade, mas aqui “nenhum pensamento” disse: a imersão em si, a contemplação de si e do mundo parece plena. O silêncio do apartamento e da noite ecoa no interior do sujeito, em sua “alma [que] se interroga / e logo se cala”. Dessa janela nada se vislumbra: é uma “escuridão absoluta” – só o farol, intermitente, atrai o olhar do poeta. Não há mais, como havia, por exemplo, em “Operário no mar” [6], algo ou alguém a observar: lá, a janela excita a vontade de pular, mas com o objetivo claro de “cair em frente dele”, do operário, e com ele tentar o diálogo; aqui, o salto pela janela é intransitivo, inócuo, leva apenas à “integração na noite”, à confirmação do anonimato. Por isso, talvez, “a soma da vida é nula”. Nula para o sujeito que por ela passa, porque ela mesma, a vida, “tem tal poder” que até pela “escuridão absoluta” ela “circula”, ação de que o sujeito não é capaz, pois o que consegue apenas é a “integração na

noite”. Valores mundanos e metafísicos se insinuam na digressão do notívago: “Suicídio, riqueza, ciência...”, mas as reticências indicam a incompletude ou fragmentação do pensamento desse “narrador” de “alma severa”, “triste, orgulhoso: de ferro”. Da janela, diante da “escuridão absoluta”, as coisas ficam difusas e “noite, mar ou distância” se misturam. Surge, então, ao longe, pela última vez no livro, um referente que vai absorver e exteriorizar o “sentimento” do poeta: o “triste farol da Ilha Rasa”.

Na exemplar análise que faz de “Noturno à janela do apartamento”, e que encerra o Posfácio de uma já referida edição recente de *Sentimento do mundo*¹¹, Murilo Marcondes de Moura mostra como os conflitos do poema resumem os conflitos do livro e, mais, como se constituem de modo “intrínseco à sua composição” a “estrutura cerrada de contradições” que ali transitam. O ápice dessa elaboração, dirá, vai desaguar na figura formidável do “farol”:

[...] pertence ao farol essa “circulação” mecânica entre o escuro e o claro, entre o não e o sim. O farol, antes de ser nomeado, já pulsava dentro do poema, sua pulsação é a própria estrutura do poema, e, o que é mais admirável, ele é um equivalente preciso das oscilações do próprio sujeito. Por isso o farol é “triste”. Na verdade, há uma troca de atributos, se o objeto é “triste” como o sujeito que o contempla, este é imóvel como o objeto contemplado, imobilidade que impede o “salto” para a morte, afirmando a vida, ainda que de modo trágico e problemático, numa espécie de paralisia. (MOURA, 2012, p.5, grifo do autor).

Não há, no poema, como ocorre várias vezes ao longo do livro, nenhum “eu” gramaticalmente explicitado. Parece que o solitário sujeito da contemplativa divagação é uma “alma severa” – não algo como “*minha* alma severa”. Mas, também como ocorre no livro, esse “objeto”, essa “alma severa” que conduz o poema é a projeção intelectual e sentimental do poeta que, enfim, elabora e assina a obra, fazendo confundir eu-lírico e autor real.

¹¹ O autor refere-se à edição em e-book do livro de Drummond, de onde extrai a citação. Em papel, tem-se Andrade (2013). (N. dos O.)

Fixemos, ainda uma vez, esse verso derradeiro de *Sentimento do mundo*: “Triste farol da Ilha Rasa”. Ele resume, de fato, a razão e o espírito do livro: a tristeza espargida pelos poemas encontra repercussão na onipresente e fantasmagórica metáfora da noite, com que o poeta parcialmente se identifica, dado que “amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra”, como está em “Elegia 1938” [26]. Nesse “Noturno”, porém, em que a noite absoluta integraria mesmo o salto de um sujeito tristemente melancólico, algo circula, “a vida [...] como líquido, circula” – e o que circula, líquido, entre “noite, mar ou distância”, é exatamente este farol. Não é a claridade das manhãs de “Lembrança do mundo antigo” [25], nem tampouco a escuridão da “noite [que] anoiteceu tudo” de “A noite dissolve os homens” [23], mas é a cintilação, a circulação intermitente da luz do farol, “entre o escuro e o claro, entre o não e o sim”, diria Moura. De modo similar, atentemos para “Ilha Rasa”.

Esta ilha não é da mesma ordem das ilhas paradisíacas de “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro” [18] em que os poetas se banham e “refletem a imagem / de um mundo amoroso e patético”; não é uma ilha para onde romanticamente se evade do mundo, como em “Mãos dadas” [20], ou as “ilhas sem problemas” de “Mundo grande” [27]; muito menos é a ilha inimiga a ser dinamitada, simbolicamente vilã, de Manhattan, como vimos em “Elegia 1938” [26]. A Ilha Rasa existe – não é imaginária, utópica, hostil: é real, histórica, atraente. Pelo que o poema indica, da janela o poeta a via¹². Ela fica, já dissemos, a alguns quilômetros da orla da zona sul carioca. Sua história pode auxiliar a penetrar no reino das palavras e ver como, aí, se inscreve a “historiografia inconsciente”, para falar com Adorno.

Trata-se de uma ilha de posição privilegiada como auxílio à navegação e, por isso, nela se construiu o referido farol, inaugurado em 1829, que é um dos mais potentes do mundo, o que dá coerência poética à longínqua visão do poeta de “alma severa” da janela de um

¹² É possível que, à época da feitura do poema, da janela do apartamento do poeta se avistasse o farol da Ilha Rasa. De todo modo, no mínimo, vale o verossímil da experiência estética, e não a verdade da comprovação empírica.

apartamento (“silencioso cubo de treva”) – hipoteticamente numa madrugada do final dos anos 1930 no bairro de Copacabana. Dois fatos, interligados, de sua história chamam bastante a atenção: o farol da ilha foi construído tendo a mão-de-obra de presos sentenciados; porém, mais do que isso, chama a atenção o fato de a ilha ter servido de prisão para os anarquistas derrotados na Insurreição Anarquista de 1918, entre os quais Astrojildo Pereira e José Oiticica, assim como, também, ter “abrigado” prisioneiros do Estado Novo getulista, a partir de 1937.

Ora, como não recordar, nesse momento, o verso “Ao menino de 1918 chamavam anarquista”, do categórico “A flor e a náusea”, clássico de *A rosa do povo*? O que se quer demonstrar – para muito além da coincidência de datas, e a despeito da consciência ou não do poeta na elaboração de “Noturno à janela do apartamento” – é o caráter incontornavelmente histórico da alusão a esta ilha, à Ilha Rasa, e não a uma outra qualquer¹³. Essa perspectiva dá ao poema direções distintas das até então percebidas. O enigma, qual um *iceberg*, mostra algumas faces.

Como bem mostrou Moura, o farol é triste porque é “um equivalente preciso das oscilações do próprio sujeito” – sim, mas não somente. O farol pisca, gira e solicita “outros olhos e armadilhas”: lido à luz da história, o farol é triste em si mesmo, porque (a) portador ou metáfora de um progresso obtido à custa de trabalhos forçados e (b) representante ou signo de um tempo politicamente repressor e autoritário. Assim, não é um farol qualquer, nem uma tristeza qualquer: **é um triste farol porque é o farol da Ilha Rasa**, talvez uma metonímia do “triste mundo fascista” de “A noite dissolve os homens” [23].

Associando os sentidos poéticos e históricos, ademais inseparáveis, o verso “Triste farol da Ilha Rasa” amplia seu

¹³ Como afirma Roberto Said (2005, p.93), em *Sentimento do mundo* “[...] o escritor-funcionário apresenta uma aguda consciência dos problemas históricos que agitavam a cena moderna, tanto no plano externo quanto no plano interno, renunciando ao distanciamento e às demais formas de evasão em nome de uma ética do engajamento.”

alcance: “O conteúdo de verdade das obras de arte não é algo de imediatamente identificável.”; “[...] o conteúdo de verdade das obras de arte é historiografia inconsciente, ligada ao que até hoje se manteve constantemente no estado latente.” (ADORNO, 1970, p.150 e p.217). Tudo isso vem ratificar o lugar precioso desse verso no poema e do poema no livro. Como caixas que se justapõem, o que é latente aos poucos se manifesta: (a) uma ilha, como a Ilha Rasa, significa algo que está isolado; (b) o verso em foco está exatamente como se fora uma ilha, só, isolado, numa linha apenas, após a sequência de quatro quadras; (c) também ilhado está o sujeito na janela em sua solidão noturna a contemplar a ilha; (d) se quisermos avançar, considerando a presença constante em *Sentimento do mundo* de um interlocutor, uma espécie de narratário, há também a solidão do leitor diante da materialidade do livro, ou, que seja, do poema. Entre o poeta e o leitor – ilhas, armadilhas.

O “triste farol” que encerra *Sentimento do mundo* recorda afirmação de Adorno (1970, p.58):

Pela recusa intransigente da aparência de reconciliação, a arte mantém a utopia no seio do irreconciliado, consciência autêntica de uma época, em que a possibilidade real da utopia – o facto de a terra, segundo o estado das forças produtivas, poder ser aqui e agora o paraíso – se conjuga num ponto extremo com a possibilidade da catástrofe total.

Apesar de triste, porque carregado da melancolia do poeta e de uma história de opressão, o farol funciona também como uma metáfora de um futuro mais esclarecido: afinal, é dele mesmo que vem a luz que, varando a “escuridão absoluta”, chega aos olhos de um artista que, tendo a Ilha Rasa ao fundo, percebe em plenitude que o mundo é esse palco, é esse mar em que, perplexo, o homem se vê lançado ao próprio azar – entre o naufrágio e a tábua, entre a noite e a aurora, entre a catástrofe e a utopia.

“Triste farol da Ilha Rasa”: com este verso derradeiro, e há força e razão nisso, Drummond parece ter condensado não, obviamente, o vasto conjunto de temáticas que passeiam pelo seu

emblemático livro, mas, sim, condensado um modo de fazer arte, em seu duplo sentido: criar uma obra, com a “paixão medida” que convém ao gesto lúdico e lúcido, e ensaiar uma traquinagem, como quem finge que esconde as regras do jogo¹⁴. Se, leitores, não fitarmos o farol – dado, à nossa frente –, ele há de nos fintar.

Figura 1 – Farol da Ilha Rasa



Fonte: Centro de Sinalização Náutica Almirante Moraes Rego (2006).

¹⁴ Em 1937 (antes, portanto, de *Sentimento do mundo*), Adalgisa Nery ([1937]) publicou em *Poemas* o “Poema ao Farol da Ilha Rasa”: “O aviso da vida / Passa a noite inteira dentro do meu quarto / Piscando o olho. / Diz que vigia o meu sono / Lá da escuridão dos mares / E que me pajeia até o sol chegar. / Por isso grita em cores / Sobre meu corpo adormecido ou / Dividindo em compassos coloridos / As minhas longas insônias. / Branco / Vermelho / Branco / Vermelho / O farol é como a vida / Nunca me disse: Verde”. Adalgisa foi uma figura ímpar de nosso Modernismo. Militante política, viúva de Ismael Nery, jornalista, cassada em 1969, foi musa de, entre muitos, Murilo Mendes e Drummond que, em 1934, dedicou exatamente o último poema de *Brejo das almas* a ela, “Desdobramento de Adalgisa”, cujos versos finais dizem: “Para onde quer que vades, / o mundo é só Adalgisa”. Casou-se em 1940 com Lourival Fontes, diretor do temível DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) do estado Novo de Getúlio Vargas. O “triste farol” de Drummond estaria, também, reverberando o farol, a vida de Adalgisa? Um cotejo entre os três poemas, de 1934, 1937 e 1940, poderia revelar – se não produzir – novos enigmas...

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. O artista como representante. In: _____. **Notas de literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2003. p.151-164.

_____. **Teoria estética**. Tradução Artur Morão. Lisboa: 70, 1970.

ALCIDES, S. Melancolia 'gauche' na vida. In: DAMAZIO, R. (Org.). **Drummond revisitado**. São Paulo: Unimarco, 2002. p.29-48.

ANDRADE, C. D. de. **Sentimento do mundo**. Posfácio de Murilo Marcondes de Moura. 4 reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Poesia completa**. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução de Silviano Santiago. 2.reimpr. Rio de Janeiro: Aguilar, 2006.

BANDEIRA, M. **Libertinagem**: estrela da manhã. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago do Chile: ALLCA XX, 1998.

BELCHIOR. Alucinação. In: _____. **Millenium**: Belchior. [S.l.]: Polygram, 1976. 1 CD. Faixa 15.

BORGES, J. L. Nathaniel Hawthorne. In: _____. **Outras inquietações**. São Paulo: Globo, 2000. (Obras completas, v.2).

CAMILO, V. A cartografia lírico-social de Sentimento do mundo. **Revista USP**, São Paulo, n.53, p.64-75, mar./maio 2002.

CANDIDO, A. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. **Vários escritos**. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p.111-145.

CENTRO DE SINALIZAÇÃO NAÚTICA ALMIRANTE MORAES REGO (Brasil). **Farol da Ilha Rasa**. 2006. Disponível em: <http://www.mar.mil.br/dhn/camr/farol_ilharasa.html>. Acesso em: 20 jun. 2013.

DALL'ALBA, E. **Noite e música na poesia de Carlos Drummond de Andrade**. Porto Alegre: AGE, 2003.

DALVI, M. A. **Drummond: a invenção de um poeta nacional** pelo livro didático. Vitória: Edufes, 2011.

FREITAS, V. Alteridade e transcendência: a dialética da arte moderna em Theodor Adorno. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V.; KANGUSSU, I. (Org.). **Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor Adorno**. Porto Alegre: Escritos, 2005. p.45-56.

GINZBURG, J. Carlos Drummond de Andrade: uma leitura de poemas da década de 1940 em perspectiva adorniana. In: _____. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: EDUSP/Fapesp, 2012. p.331-338.

GLEDSON, J. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

JIMENEZ, M. **Para ler Adorno**. Tradução Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

LIMA, M.; CICERO, A. Virgem. Intérprete: Marina Lima. In: LIMA, M. **Virgem**. [S.l.]: Universal Music, 1987. 1 CD. Faixa 6.

MICELI, S. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil: 1920-1945**. São Paulo: DIFEL, 1979.

MOURA, M. M. de. Desejo de transformação. In: ANDRADE, C. D. de. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.1-18. E-book.

NERY, A. **Poemas (1937)**. Disponível em: <<http://www.algumapoesia.com.br/poesia2/poesianet184.htm>>. Acesso em: 28 jun. 2013.

PEDROSA, C. Reapresentação da aurora: poesia e história em Carlos Drummond de Andrade. In: _____. **Ensaios sobre poesia e contemporaneidade**. Niterói: EDUFF, 2011. p.19-35.

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

SANT'ANNA, A. R. de. **Carlos Drummond de Andrade:** análise da obra. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SANTIAGO, S. Vontade e corrosão na poesia de Drummond. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 fev. 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2502200112.htm>>. Acesso em: 28 jun. 2013.

STERZI, E. Drummond e a poética da interrupção. In: DAMAZIO, R. (Org.). **Drummond revisitado**. São Paulo: Unimarco, 2002. p.49-90.

VELOSO, C. Noites do norte. In: _____. **Noites do norte**. [S.l.]: Universal, 2000. 1 CD. Faixa 2.

WISNIK, J. M. Drummond e o mundo. In: NOVAES, A. (Org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.19-64.

“MINAS NÃO HÁ MAIS?” OUTRA LEITURA DE JOSÉ

Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA

O livro *José* foi publicado pela primeira vez em 1942, ao lado de *Alguma poesia* (1930), *Brejo das almas* (1934) e *Sentimento do mundo* (1940), no volume *Poesias*, que marcou a estreia de Carlos Drummond de Andrade na Editora José Olympio. Republicado em várias outras reuniões do autor¹, *José* só saiu em um volume isolado em 2012, pela Companhia das Letras, com posfácio de Júlio Castañon Guimarães, numa edição comemorativa pela escolha do poeta como o autor homenageado da 10ª edição da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP).

Ganhando edição separada apenas recentemente e reunindo somente doze composições, *José*, entretanto, traz alguns dos poemas mais significativos do acervo drummondiano, entre os quais o que dá título ao livro, “O lutador” e “Viagem na família”. O próprio Drummond, quando organizou a sua *Antologia poética* (1962), nela

¹ Entre essas reuniões, digna de nota é *José & outros*, de 1967a, cujo objetivo foi reunir grupos de poemas que, à maneira de *José*, não gozavam de autonomia bibliográfica, tendo sido acrescentados às edições sucessivas das poesias completas do autor ou à *Antologia poética* por ele organizada: *Novos poemas* saiu em *Poesia até agora* (1948); *Fazendeiro do ar* em *Fazendeiro do ar & poesia até agora* (1954); *A vida passado a limpo*, em *Poemas* (1959); quatro poemas inéditos na *Antologia poética* (1962); e *Viola de bolso II* na *Obra completa* (1964), publicada pela Aguilar.

inseriu cinco poemas do opúsculo (os três mencionados mais “A bruxa” e “A mão suja”), aproveitando ao todo mais de 40% das composições de *José*.

Não obstante isso, como *José* integra, juntamente com *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*, o movimento estritamente social da poesia de Drummond, no qual *A rosa do povo* é tomado como a realização máxima, a sua consideração particularizada fica normalmente obliterada pela inserção no conjunto. Como notou Júlio Castañon Guimarães (2012, p.54-55):

Nas abordagens de José, com frequência foi tentador sua caracterização como um livro que, de modo sumário, traz as marcas do anterior e anuncia o seguinte. Ao mesmo tempo, isso como que acarreta a necessidade de enfatizar sua individualidade e suas características próprias, ainda que por oposição aos outros dois livros.

Mais do que não se considerar *José* em sua individualidade, evidencia-se um juízo de valor, às vezes implícito, quando se aprecia o livro de 1942 no conjunto da poesia empenhada de Drummond.

No fundamental ensaio de Antonio Candido, “Inquietudes na poesia de Drummond”, de 1965, o crítico, partindo da sua tese de que os livros drummondianos compreendidos entre *Brejo das almas* (1934) e *Lição de coisas* (1962) são assinalados por uma oscilação entre uma abertura para o mundo e um recolhimento na subjetividade, nota que os títulos *Sentimento do mundo* e *José* indicariam essa oscilação: “[...] de um lado, a preocupação com os problemas sociais; de outro, com os problemas individuais.” (CANDIDO, 1995, p.112). Vê então Candido o livro de 1945 como o momento culminante, síntese dessa inquietude entre o mundo e o eu que *Sentimento do mundo* e *José*, respectivamente, polarizam:

Para sentir as inquietudes que este tema [“um eu todo retorcido”²] condiciona basta abrir um livro como *Rosa do povo*,

² Título de uma seção da *Antologia poética* que abriga os poemas em que o eu tensionado está em primeiro plano.

onde as suas modalidades explodem, fundindo as perspectivas sociais de *Sentimento do mundo* e as perspectivas mais pessoais de *José* –, que parecem duas séries convergentes, formando esta **culminância lírica**. (CANDIDO, 1995, p.115, grifo nosso).

Quando se considera essa polaridade, bastante esclarecedora como chave de leitura da obra drummondiana, não se pode perder de vista a relação dialética, tensa, que há entre o eu e o mundo no interior de cada um dos três livros, no interior de cada poema, onde as torções da subjetividade são consequência de um mundo torto, do mesmo modo que o mundo desconcertado é apreendido por um olhar *gauche*. Essa relação dialética não passa despercebida a Candido quando comenta os poemas, cartografando formas de inquietude. Voltarei a essa relação entre o individual e o social ao longo desta leitura. Por ora, interessa destacar a “culminância lírica”, o modo mais complexo que Candido nota na organização de *A rosa do povo* em sua relação com os livros de 1940 e 1942.

Em leitura de teor diverso, mas que, pensando *José* no conjunto da poesia social, minimiza o valor do livro quando o compara com *A rosa do povo*, John Gledson pensa o conjunto dos doze poemas como um avanço em relação a *Sentimento do mundo*, mas que não põe à prova a relação do eu com o mundo na dimensão de *A rosa do povo*: “Se em poemas como ‘Sentimento do mundo’ e ‘Noturno à janela do apartamento’, o poeta ficou reduzido à contemplação de um mundo noturno e estático, em *José* vê-se cada vez mais como ator nesse mesmo mundo.” (GLEDSON, 1981, p.141). Mas não chegamos ao ponto em que “[...] o poeta se sente tão inextricavelmente preso ao mundo em que vive, quase não existindo mais como protagonista objetivo e livre.” (GLEDSON, 1981, p.142). Em *José* o poeta se sentiria como um ator e o mundo seria o palco em que desempenha o seu papel.

A tese de uma subjetividade que se move no mundo como num palco, no qual desempenha, objetiva e livre, o seu papel, torna-se problemática quando examinamos os poemas, reveladores de que os elementos constitutivos do eu em *José*, como a solidão e a culpa, são determinados pela sua relação com o mundo, não se distinguindo

propriamente, nesse sentido, da figuração da intimidade em *A rosa do povo*.

Sem desconsiderar a importância de *A rosa do povo* no movimento empenhado da poesia drummondiana, mas também sem entender *José* simplesmente como um momento intermediário, como um “mais além” em relação a *Sentimento do mundo* e um “ainda não” em relação a *A rosa do povo*, proponho ler *José* em sua individualidade, apesar de o diálogo com outros livros do poeta ser inevitável, procurando identificar como se processa a relação entre o eu e o mundo nessa obra de acento mais subjetivo e quais os desdobramentos poéticos dessa relação.

Outros trabalhos já procuraram dar uma visão de conjunto aos doze poemas. Na fortuna crítica de Drummond, destaca-se a já mencionada leitura de John Gledson (1981), que, no livro *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, quando realiza um itinerário pela poesia drummondiana, de *Alguma poesia* a produções da década de 1970, dedica um capítulo ao livro de 1942. Também José Guilherme Merquior (1976, p.52), em *Verso universo em Drummond*, situando *José*, ao lado de *A rosa do povo*, na segunda fase do estilo lírico de Drummond, denominada pelo crítico de “o meio dia da escrita”, ao livro destina um subcapítulo, em que o considera uma das “mais belas joias do lirismo moderno em português.” O argumento de Merquior, fundado na mescla estilística teorizada por Erich Auerbach³, é que *José* representa uma ruptura com a evolução da obra drummondiana coroada por *Sentimento do mundo* pelo fato de reagir às tonalidades românticas que revestiram a abertura social e por reativar o estilo mesclado, conforme se processaria em poemas como “Edifício Esplendor”, “A mão suja” e “José”. Considerando esse argumento de Merquior, Arrigucci Jr. (2002) já disse, com

³ Sobre a mescla estilística no gênero lírico ver, sobretudo, de Auerbach, o ensaio “*As flores do mal* e o sublime”. De acordo com a estética clássica, “[...] o tema e a maneira de tratá-lo foram divididos em três categorias: o grandioso, trágico e sublime; depois, o médio, agradável e suave; por fim, o baixo, ridículo e grotesco.” (AUERBACH, 2007, p.209). Baudelaire foi, segundo Auerbach, o primeiro a tratar como sublimes alguns assuntos que antes eram da esfera dos estilos cômicos, subvertendo, assim, a estética clássica.

razão, não ser aceitável a visão esquemática da mistura de estilos aplicada indiscriminadamente a fases e modalidades da linguagem de Drummond e notou que a questão da mescla dos estilos exige a análise cerrada dos poemas. Entretanto, como também já reconheceu Arriguicci Jr., Merquior observa aspectos importantes no conjunto da produção drummondiana, não sendo diverso em se tratando de sua leitura particularizada de *José*.

No âmbito da recentíssima recepção crítica do livro de 1942, Júlio Castañon Guimarães (2012), no já citado posfácio à primeira publicação de *José* em volume isolado, “José e algumas de suas histórias”, sem necessariamente propor uma análise do conjunto de poemas em si, faz considerações interessantes e de natureza variada sobre o volume, entre as quais se destacam aquelas relativas ao livro inédito que Drummond organizou contendo recepções diversas do poema *José*. O livro, intitulado *E agora, José? Elementos para a história social de um poema*, encontra-se no acervo do poeta na Fundação Casa de Rui Barbosa e a ele voltarei mais adiante (ANDRADE, [19--]).

Inserindo-me, pois, na continuidade dessas leituras particularizadas de *José*, procurarei seguir o impulso fundador desse livro, que, para mim, estaria no modo como a subjetividade lírica se relaciona com o mundo, do que decorreriam as outras constantes do livro.

*

* *

Dos cinco poemas de *José* que Drummond aproveitou em sua *Antologia poética*, três deles (“A bruxa”, “José” e “A mão suja”) foram alocados na seção “Um eu todo retorcido”, título que dá conta do modo tenso, fragmentado, fraturado como o eu se dá a ver majoritariamente na poesia drummondiana.

Esse “eu todo retorcido” é consequência, na poesia empenhada, sobretudo de uma relação de não pertencimento do sujeito lírico em relação a um tempo e a um espaço que deveriam ser os seus, o que gera um profundo sentimento de solidão. A solidão

na cidade superpovoada é a tônica do poema de abertura de *José*, “A bruxa”:

Nesta cidade do Rio,
de dois milhões de habitantes,
estou sozinho no quarto,
estou sozinho na América
(ANDRADE, 2012, p.9).

Em “O boi”, a solidão do homem urbano é aproximada àquela do ruminante no campo. Mas enquanto a solidão do boi, no verso-refrão que permanece inalterado ao longo de todas as estrofes do poema, evoca uma certa serenidade do animal em lugar desabitado, tratando-se, portanto, de uma solidão física, a do homem faz-se dentro do sujeito, “o ermo profundo”, na urbe agitada e barulhenta, pungindo e provocando torções. Assim, a evocação do boi, mais do que propor uma aproximação entre este e o homem sob o signo da solitude, serve para aprofundar o isolamento do elemento humano em um meio que ele não consegue significar e, portanto, não lhe pertence:

Ó solidão do boi no campo,
ó solidão do homem na rua!
Entre carros, trens, telefones,
entre gritos, o ermo profundo.

Ó solidão do boi no campo,
ó milhões sofrendo sem praga!
Se há noite ou sol, é indiferente,
a escuridão rompe com o dia.

Ó solidão do boi no campo,
homens torcendo-se calados!
A cidade é inexplicável
e as casas não têm sentido algum.

[...]

(ANDRADE, 2012, p.13).

O momento culminante da figuração da solidão em *José* é o poema que dá título ao livro. Dele disse Merquior (1976, p.56) que “confere uma nova virilidade ao motivo da solidão do *gauche*.”

José é uma das tantas *personas* de Drummond, um *alter ego* do poeta que, numa situação extrema, quando se encontra irremediavelmente só, desdobra-se e diz de si para si a fórmula lapidar, expressão de um desespero paralisante: “E agora, José?”. Mas José é também e simultaneamente todo mundo, qualquer indivíduo que se encontra num momento-limite. Tanto que, nas edições iniciais de *José*, na primeira estrofe do poema, além de “José”, a indagação do verso-refrão se estende a Joaquim e a Raimundo, personagens que já haviam comparecido anteriormente na poesia drummondiana:

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, Joaquim?
e agora, Raimundo?
e agora, você?⁴
(ANDRADE, 1942, grifo nosso).

Castañon Guimarães (2012, p.76) observa que a versão final do poema, “concentrando-se num único nome [...] ganhou em incisividade.” Se isso parece verdadeiro, entretanto, a recuperação da versão inicial do poema, estendendo a indagação a outros nomes, serve para reforçar o alcance coletivo da interrogação-limite desse poema de acento tão pessoal.

⁴ O poema assim se apresenta em *Poesias*, de 1942. Em *Poesia até agora*, de 1948, e *Fazendeiro do ar e poesia até agora* (1954), o verso “e agora, Raimundo?” foi suprimido, sendo mantido, entretanto, o “e agora, Joaquim?”. Em *Poemas* (1959), “José” é dado a conhecer em sua versão definitiva.

Uma corrente coletiva está também na motivação inicial desse poema. Trata-se do contexto que, ausente explicitamente do conjunto de poemas, de pendor mais subjetivo, entretanto, a ele está subjazendo. Esse contexto é o da II Grande Guerra, dos horrores do fascismo e da ditadura Vargas; momento que calou fundo à sensibilidade do poeta e o levou a ver, no comunismo, uma saída temporária, e a sentir uma necessidade ética de empenhar, por um certo tempo, a sua palavra poética. Assim, o verso-refrão traduz também a indagação de um homem e de toda uma geração diante do esboroamento de um mundo. Nesse sentido, Paulo Rónai, uma das mentes brilhantes que vieram para este país fugindo da perseguição aos judeus, em artigo sobre o poeta publicado na *Revista do Brasil*, em dezembro de 1943, associa esse verso ao período apocalíptico: “Estamos mesmo chegados a um beco sem saída. Morre um mundo, ergue-se o vazio em volta de nós. Extraviados, quantas vezes nos perguntamos já com as palavras de José [citação do poema]”⁵.

Se esse poema nasceu, ao menos parcialmente, como expressão humana diante de uma experiência política extrema, está ele investido daquele condão exemplar da grande literatura, podendo, no gesto da leitura, dizer de qualquer situação-limite. Não casualmente, o verso-refrão, síntese da condição irremediável em que se encontra a subjetividade lírica, desprende-se do poema e é aplicado, pelos leitores de Drummond e por quem conhece o poema apenas de oitiva, a outras ocasiões, ganhando uma sobrevivência oral, fora do corpo do poema. Com isso, ele se torna um caso típico daquilo que André Jolles denomina “locução proverbial”. Segundo Jolles, o provérbio é uma das possíveis atualizações da “forma simples” da “locução”. Como os provérbios, “as obras de arte também contêm situações bem estabelecidas que pedem para ser apreendidas sob a espécie de

⁵ Esse comentário de Rónai foi compilado por Drummond no “*E agora, José?*” *Elementos para a história social de um poema*, na seção “1. José analisado”, onde o acessei (ANDRADE, [19--]). Como o livro sobre “José” é inédito, não referencio data e página. O mesmo se dando com outras citações relativas a esse material.

locução” (JOLLES, 1976, p.143). Quando essa locução abandona a obra literária, desprende-se dela, mantém-se fora dela, faz-se independente e seu autor torna-se desconhecido, chega-se à “locução proverbial”.

Isso acontece com outros versos de Drummond e de outros poetas. Mas o que chama a atenção no caso de “E agora, José?” e também no de outro verso do autor, o “No meio do caminho tinha uma pedra”, é a extensão de sua difusão pública, o que também tem a ver não apenas com a feição proverbial desses versos, não somente com a capacidade deles de sintetizar “toda uma situação-limite” (SARAIVA, 1967, p.12), mas também com o fato de encontrarem sua matriz numa fraseologia da língua. Estão muito próximos de frases da conversação diária e daí talvez tenham sido tirados, e a esse lugar foram devolvidos, uma vez tendo encontrado sua formulação definitiva no poema.

“E agora, José?” é pergunta sem resposta formulada numa situação extrema diante da qual, como diante de toda situação verdadeiramente extrema, o homem se encontra irremediavelmente solitário. Essa constatação de uma solidão irremediável, que, em “José”, agudiza-se e conduz a uma paralisia, tem, entretanto, uma dimensão positiva, ativa. É que o sentimento de solidão, ocasionado pela não inserção feliz do sujeito no seu meio, é fundamental para que ele possa enxergar-lhe as fraturas, possa realizar a crítica do seu contexto. O solitário é alguém que se coloca à margem, é um deslocado e, exatamente por isso, ocupa uma posição privilegiada para enxergar e nomear ironicamente as fraturas do seu tempo-espço, como se pode ler em “Edifício Esplendor”, onde o edifício torna-se símbolo da vida moderna reificada e denunciada:

I

Na areia da praia
Oscar risca o projeto.
Salta o edifício
da areia da praia.

No cimento, nem traço
da pena dos homens.
As famílias se fecham
em células estanques.

O elevador sem ternura
expele, absorve
num ranger monótono
substância humana.

Entretanto há muito
se acabaram os homens.
Ficaram apenas
tristes moradores.
[...]
(ANDRADE, 2012, p.17).

A ironia a um dos ícones da modernização das cidades, patente a partir da segunda estrofe, já está latente na primeira, na cena do nascimento do edifício, quando Oscar Niemeyer risca o projeto na areia da praia, evocando as palavras de Jesus no chamado Sermão do Monte (Mateus 7: 26 e 27⁶), as quais falam do homem insensato que edificou sua casa sobre a areia.

Essa ironia vai ganhando matizes cada vez mais personalizados, biográficos até, não obstante Drummond, conforme assinala John Gledson (1981), nessa época em que prédios começam a ser construídos em Copacabana e outros bairros do Rio de Janeiro, morasse numa casa. Se esse dado procede e evidencia o caráter ficcional da confissão, ele, entretanto, não invalida o biográfico como discurso da memória, o qual comparece tanto na menção insistente ao retrato na parede, que se anima e vai assumindo contornos variados em conformidade com as torções da subjetividade e o processo de degradação do esplendoroso edifício, quanto na evocação irônica da casa paterna, realizada por meio de uma paródia de “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu:

⁶ Há também relato paralelo em Lucas 6: 49.

III

Oh que saudades não tenho
de minha casa paterna.
Era lenta, calma e branca,
tinha vastos corredores
e nas suas trinta portas
trinta crioulas sorrindo,
talvez nuas, não me lembro.

E tinha também fantasmas,
mortos sem extrema-unção,
anjos da guarda, bodoques
e grandes tachos de doce
e grandes cismas de amor,
como depois descobrimos.
[...]
(ANDRADE, 2012, p.19).

Diante da falta de sentido da vida instalada no moderno edifício, a casa natal poderia surgir como um espaço sacralizado, uma possibilidade de redenção. Mas esse espaço da memória está corrompido pela ironia.

Esse é um dado importante na medida em que tem muito a dizer sobre a configuração da memória em *José* e no movimento poético em que se insere esse livro. Feita a obra drummondiana de grandes e diversos movimentos, ainda que assinalados por uma solução de continuidade, a memória pessoal assume figurações poéticas diversas, as quais estão em consonância com mudanças que vão se processando no projeto estético do autor⁷. Em *Claro enigma* (1951), escrito após as desilusões políticas de Drummond com o comunismo e o esgotamento da poesia empenhada, a memória chega a ser vista, em poemas como “Memória” e “Encontro”, respectivamente, como uma possibilidade de transcendência e de

⁷ Sobre as configurações da memória na poesia drummondiana, ver o artigo “‘Tua memória, pasto de poesia’: configurações da memória em Carlos Drummond de Andrade.” (YOKOZAWA, 2009).

um encontro com o pai morto que se processa na ausência física e na presença imaterial, viva e verdadeira: “Meu pai perdi no tempo e ganho em sonho./Se a noite me atribui poder de fuga,/ sinto logo meu pai e nele ponho/o olhar, lendo-lhe a face, ruga a ruga//Está morto, que importa?” (ANDRADE, 1992, p.237). Em *José*, entretanto, o “eu todo retorcido” não encontra refrigério na sua mitologia pessoal. Se, em “Edifício Esplendor”, a paródia do poema romântico mina a visão de uma infância saudosa que pudesse representar um mundo melhor, em “Viagem na família” (ANDRADE, 2012, p.47-50), um dos mais belos poemas memoriais de Drummond, a figura fantasmagórica do pai conduz o filho na viagem ao “reino perdido”, onde o encontro com os mitos pretéritos dá-se sem comiseração, sem subterfúgios. O silêncio inabalável do pai-guia, que ecoa ao longo de todo o poema por meio do verso-refrão “[p]orém nada dizia”, mesmo diante da insistência desesperada do filho-guiado para que fale (“Gritei-lhe: Fala!”, “Fala fala fala fala”), confere uma atmosfera de sonho aflitivo à viagem temporal e parece, senão solapar, ao menos tensionar o “abraço diáfano”, a reconciliação final, selada na ausência definitiva do pai: “Senti que me perdoava/ porém nada dizia”. Assim, em lugar de uma poesia da morte que “metamorfoseia a lembrança em reconciliação”, como acredita Merquior (1976, p.65), esse poema parece, antes e diferentemente de “Encontro”, sublinhar a força aniquiladora do tempo, como acontece no dístico final, onde a imagem do pai, reduzido metonimicamente ao bigode, submerge juntamente com a família e a cidade natal e o mais: “As águas cobrem o bigode,/a família, Itabira, tudo.”

O verso que talvez melhor sintetize o lugar da memória em *José* e, de certo modo, no movimento empenhado como um todo, é o que se encontra no poema epônimo do livro: “Minas não há mais” (ANDRADE, 2012, p.38). No poema, esse verso figura a total falta de perspectiva de José, *alter ego* de Drummond, para o qual não há salvação, não há espaço que o redima, nem mesmo a terra natal: “quer ir para Minas,/Minas não há mais” (ANDRADE, 2012, p.38). Como “José”, a subjetividade geral do livro não encontra refrigério em Minas e na memória aí abrigada, sendo esta

ora recriada em perspectiva irônica, como em “Edifício Esplendor”, ora em perspectiva fantasmagórica, como em “Viagem na família” e “Os rostos imóveis”.

Afonso Arinos de Melo Franco, em comentário responsivo a esse verso de Drummond, publicado no *Amanhã*, do Rio, em 13 de dezembro de 1941, portanto, antes de o poema sair em livro, diz:

Aí é que está o seu engano. Há Minas, sim, senhor, e nada difícil de ser encontrada. Voltar a ela não quer dizer tomar o trem, o automóvel, o avião para, no fim da viagem, chegar-se à conclusão de que ela não está mais lá. Nada no mundo está onde esteve até pouco tempo.

Voltar a si mesmo, regressar à infância, eis um tônico salutar para o espírito conturbado pelos tumultos da nossa era. Voltar não no sentido de fugir, mas na intenção de recompor os aspectos de uma vida baseada ainda sobre alicerces humanos.⁸ (ANDRADE, [19--]).

Mas para o Drummond de *José* e livros afins, em lugar de a Minas da infância funcionar como um “tônico salutar para o espírito conturbado pelos tumultos” dos anos fascistas, os acontecimentos políticos parecem ter se sobreposto e minado toda e qualquer possibilidade de redenção no território pessoal. E isso parece ter sido reforçado pela incapacidade de o poeta, vivendo fora do torrão natal, continuar nele se reconhecendo, apesar das transformações inevitáveis por que ambos passaram. Nesse sentido é esclarecedora uma crônica publicada por Drummond após ter visitado Itabira, em 1933, quando de sua transformação em Vila. A crônica, intitulada “Vila da utopia” e já referida por John Gledson (1981), está em *Confissões de Minas* (1944). Nela, o poeta, que diz ter encontrado, em Itabira, velhos “que nada poderiam dizer” e jovens “para os quais não tinha nenhuma mensagem”, “[...] [n]ão suportou o choque emotivo com a sua terra, e voltou na persuasão de lhe terem roubado alguma

⁸ Esse comentário foi recolhido pelo poeta no “*E agora, José?*” *Elementos para a história social de um poema*, na seção “2. Minas não há mais?”.

coisa. Era o problema da cidade diferente, ou do homem diferente.” (ANDRADE, 1992, p.1363).

Assim sendo, verifica-se que a impossibilidade de Minas-memória figurar como um *locus* de redenção em *José* parece ter tanto uma motivação exterior, com o fascismo, a II Guerra Mundial, a política nacional, solapando, inclusive, as experiências individuais mais autênticas, quanto um componente bastante pessoal, ligado ao modo como o poeta vai processando, em sua interioridade, a sua relação com Minas, Itabira, os mitos pessoais, e formula isso em poesia. Seja como for, a partir da “guinada classicizante” (CAMILO, 2001, p.17), evidencia-se uma reformulação no modo de lidar com os conteúdos pessoais que será fundamental para a reconfiguração da memória na série *Boitempo*, momento que representa uma tentativa de re-enraizamento na terra natal fossilizada pela memória. Nesse momento, o espaço da infância figura como o abrigo de um tempo bastante diverso daquele “tempo partido, /tempo de homens partidos” (ANDRADE, 1992, p.102), como o reduto que resiste ao consumismo, à pressa e à inautenticidade da cidade grande.

Curioso é que, na compilação “*E agora, José?* [...]”, na seção em que reúne os comentários ao verso “Minas não há mais”, Drummond, que, na ocasião da organização do material, estava envolvido com a escrita de sua autobiografia poética⁹, onde volta, com volúpia, a ser menino, transforma a afirmação desencantada de “José” em dúvida: “Minas não há mais?” Esse título de seção não apenas diz dos comentários que analisam e problematizam o verso original de “José”, mas também elucida o papel de Minas, da memória pessoal, na escrita poética drummondiana de uma maneira geral. Se a memória é uma das principais obsessões poéticas do autor, recebendo, como outras obsessões (o amor, a cidade, a própria poesia etc.), configurações diversas, se o autor nela encontra, não poucas vezes, uma redenção, esta nunca é definitiva. Daí o poeta que declara negativamente, em 1942, “Minas não há mais”, diz,

⁹ O material inédito não traz data de organização, mas como o texto mais recente data de janeiro de 1974, pode-se inferir que por essa época o poeta tenha concluído a preparação do material.

em 1959, em poema de *A vida passado a limpo*, à maneira de uma “Prece de mineiro no Rio”: “Espírito de Minas, me visita, / e sobre a confusão desta cidade, / onde voz e buzina se confundem, / lança teu claro raio ordenador.” (ANDRADE, 1992, p.208). Enfim, Minas-memória, uma das inquietudes da poesia drummondiana (CANDIDO, 1995), está, como toda inquietude, sob o signo da dúvida, formulada, de modo lapidar, no título de seção “Minas não há mais?”, o qual evidencia não apenas como outros leitores compreenderam o verso-negação de Minas, mas como o próprio poeta, grande ironista, crítico de si mesmo, reformula o sentido desse verso ao longo do tempo.

Se a visão da memória em *José*, assim como o tema da solidão, liga-se ao desajuste eu-mundo, esse mesmo desajuste parece estar na base de uma superrealidade que banha vários poemas do livro, como: “Palavras ao mar”, onde o mar aparece como um reservatório fantasmático do olvido; o próprio “Edifício Esplendor”, com os ratos roendo o edifício; o já comentado “Viagem na família”; “A rua do olhar”, no qual o olho imóvel e solitário da rua fita os homens; “Os rostos imóveis”, que refaz uma atmosfera absurda para figurar a alienação, morte em vida; “Noturno oprimido”, em que a água que cai na caixa é percebida por uma subjetividade insone e assume proporções diluvianas, produzindo um sentimento de opressão; “O boi”, em que “O navio-fantasma passa/em silêncio na rua cheia” (ANDRADE, 2012, p.13); e “A mão suja”¹⁰, quando o sentimento de culpa, levado ao paroxismo, ganha, como notou Merquior (1976, p.57), “halo fantástico”. Aliás, Merquior, sensível a essa presença insistente de uma superrealidade em *José*, refere, em seu comentário dos poemas, a outras expressões que descrevem essa presença, como “atmosfera surrealista”, “*habitus* surrealista” (MERQUIOR, 1976, p.58), “[...] associações livres, quase oníricas no seu automatismo fantasista.” (MERQUIOR, 1976, p.122).

¹⁰ “Tristeza no céu” não entra nesse conjunto de poemas banhados por uma superrealidade porque seu espaço é o céu, logo o que ali se passa de insólito é anulado pelo espaço que pressupõe e autoriza o insólito.

Uma atmosfera surreal não é novidade na poesia drummondiana, o que chama a atenção em *José* é a presença ostensiva dessa atmosfera, podendo ela ser expressão, ao menos parcialmente, de um mundo absurdo, inexplicável, reificado, onde o sujeito se move, solitário, tentando se comunicar, não obstante apresente aquela consciência, que se agudiza em *A rosa do povo*, da incomunicabilidade da poesia nos tempos modernos: “se tento comunicar-me, / o que há é apenas a noite / e uma espantosa solidão.” (ANDRADE, 2012, p.10).

Essa tentativa de se comunicar, por meio da palavra poética, em um mundo absurdo, anima a concepção poética do livro, que aparece formulada no antológico “O lutador”, onde o poeta entende a poesia como composição de palavras, como um trabalho aguerrido com elas, e, mesmo consciente de que essa é uma luta vã, sem fruto, “inútil duelo” em tempos pragmáticos, persiste (“Entretanto, luto”), perfazendo um gesto que irá encontrar ressonâncias em outros poemas futuros, como “Procura da poesia” e “O elefante”, de *A rosa do povo*, e “Remissão”, de *Claro enigma*. Longe já está o poeta, em “O lutador”, daquele entendimento modernista que se pode ler em “Poesia” (ANDRADE, 1992, p.20), de *Alguma poesia*, quando a poesia preexiste ao poema e é maior que ele, cabendo ao poeta apreendê-la.

Para encerrar esta leitura de *José*, gostaria de tecer algumas breves notas a respeito do material inédito organizado por Drummond sobre o poema que intitula o livro.

*

* *

Conta Arnaldo Saraiva (1981), em artigo publicado em abril de 1981, no *Jornal de Letras*, que, notando o interesse que haveria na publicação conjunta das “referências, juízos, análises, variações, glosas, paródias, citações, etc.” de “No meio do caminho” e “José”, comentou com Drummond, que também disse haver tido a mesma ideia. Saraiva, então, reuniu alusões diretas e indiretas ao poema “No meio do caminho”, que, acrescentadas e ordenadas por Drummond, resultaram no livro *Uma pedra no meio do caminho*:

biografia de um poema, de 1967b¹¹, para o qual o crítico escreveu a apresentação. Nesse mesmo artigo em que informa a gênese da biografia do “poema da pedra”, Saraiva, depois de noticiar o aproveitamento de “José” ou de seu refrão em Portugal, fecha o artigo instigando Drummond à publicação do material compilado sobre “José”: “Caríssimo Drummond, impõe-se realmente a publicação da biografia deste outro poema, que faz parte não só da literatura brasileira mas também da portuguesa. Mais: que faz parte não só das nossas literaturas mas também das nossas vidas.”

Drummond não atendeu aos estímulos do crítico, apesar de o material já estar organizado. Falecido o poeta em 1987, o livro continua ainda hoje inédito.

A compilação, que reúne colagem e material datilografado, traz uma nota a lápis do autor: “originais organizados por mim, que não chegaram a constituir livro”. Rasurado e escrito “sem efeito” está o nome do apresentador, que seria Cassiano Nunes. O material encontra-se distribuído em 22 seções, assim intituladas: “1. José analisado”, “2. Minas não há mais?”, “3. Equívocos de autoria”, “4. José no mundo conturbado”, “5. José e a pátria”, “6. José e os problemas da cidade”, “7. A política envolve José (que não se resolve em política)”, “8. José vai para a escola”, “9. José entre letras e artes”, “10. José esportivo”, “11. O carnaval e José”, “12. José diante da moda”, “13. Os fatos econômicos e José”, “14. José acha difícil administrar”, “15. A vária sorte dos Josés”, “16. José perante a justiça”, “17. Crises de subjetivismo em José”, “18. José no bazar de notícias”, “19. José circula entre anúncios”, “20. José viajante”, “21. Respostas a José”, “22. Aconteceu na Bolívia”¹².

Essas seções reúnem desde comentários, interpretações do poema, algumas conhecidas por meio de outras publicações, como as de Afonso Romano de Sant’Ana, Gilberto Mendonça Teles e Otho

¹¹ O livro ganhou há pouco uma nova edição, ampliada por Eucanaã Ferraz, que deste modo atualiza a crítica, os comentários e as caricaturas de que o poema foi objeto, depois de 1967 (ANDRADE, 2010) (N. dos O.).

¹² No corpo do manuscrito, Drummond mudou o título dessa última seção para “Cuidado com o plágio”.

Maria Garcia, passando por traduções, até à utilização, sobretudo do refrão, em crônicas de natureza diversa, propaganda, paródia escolar, título de periódico, programa de rádio, entre outras curiosidades a indicar que o poema foi integrado à literatura e à vida do brasileiro. Traz ainda um imbróglio em torno de um suposto plágio do poema na Bolívia.

A “história social” do poema que esse material compõe está compreendida entre dezembro de 1941, portanto antes da publicação do poema em livro, com o já citado comentário de Afonso Arinos sobre o verso “Minas não há mais”, até janeiro de 1974, data do documento mais recente coligido no livro.

Enquanto a biografia do “poema da pedra” perfaz uma narrativa da recepção controversa desse poema, que dividiu o Brasil em duas categorias mentais (ANDRADE, 1967b, p.182), constituindo também uma heterobiografia, isto é, uma história exemplar da recepção do Modernismo brasileiro, a biografia de “José” é a história da incorporação do poema à sensibilidade nacional. São dois poemas de grande penetração pública, mas que chegaram a isso por caminhos diversos. Curioso, nesse sentido, é que a década da publicação de *José* é também o momento em que, de acordo com Arnaldo Saraiva (1967, p.17), intensificam-se os ataques ao “poema da pedra”, o que seria devido, segundo o crítico, ao fato de o poeta se tornar uma figura mais visada, seja por ele ocupar a chefia de gabinete do ministro e amigo Gustavo Capanema, seja por ele ter logrado mais projeção como poeta, com a publicação de *Brejo das almas* (1934) e *Sentimento do mundo* (1940). Além disso, destaca Saraiva, é um momento em que, com a ascensão dos valores do que se tornaria a geração de 45, há um recrudescimento dos ataques ao Modernismo. Mas nada disso impediu que “José” seguisse seu caminho rumo ao leitor sem passar pelos percalços de “No meio do caminho”.

Ainda que *Uma pedra no meio do caminho*: biografia de um poema constitua uma montagem mais interessante, inclusive, pelo seu caráter modelar da recepção do Modernismo, *E agora, José?* compõe material importante e merece ainda hoje ser publicado,

mesmo trazendo uma lacuna de 39 anos entre o material mais recente compilado e estes tempos. Não apenas por ser de e sobre um poeta que ocupa o coração do cânone da poesia brasileira. Não apenas porque a publicação otimizaria o trabalho dos pesquisadores. Mas também porque é material útil para a história da recepção do poema e para a leitura da obra drummondiana. Vale lembrar, nesse sentido, os próprios títulos das seções, que constituem um exercício de crítica de Drummond, não só em relação ao material compilado, mas em relação à sua própria obra. Dignos de nota são, nessa direção, o já comentado “Minas não há mais?” e “A política envolve José (que não se resolve em política)”. Referindo-se à utilização do verso-refrão em cenário político, este título parece sintetizar os percalços políticos de Drummond, que, como José, não se resolveu em política.

Fecho estas notas reiterando, 32 anos depois de Arnaldo Saraiva incitar Drummond a publicar a biografia de “José”, a importância de se tornar público, ainda hoje, esse material sobre poema que faz parte da literatura e da vida dos falantes da língua portuguesa.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. **José**. Posfácio de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Uma pedra no meio do caminho**: biografia de um poema. Edição ampliada por Eucanaã Ferraz. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

_____. **Poesia e prosa**. 8.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

_____. **José & outros**. Prefácio de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967a.

_____. **Uma pedra no meio do caminho**: biografia de um poema. Apresentação Arnaldo Saraiva. Seleção e montagem Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1967b.

- _____. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1962.
- _____. **Poemas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959.
- _____. **Fazendeiro do ar & poesia até agora**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954.
- _____. **Poesia até agora**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1948.
- _____. **Poesias**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1942.
- _____. **E agora, José?**: elementos para a história social de um poema. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, [19--]. Material inédito organizado por Drummond e disponível no acervo do autor na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.
- ARRIGUCCI JUNIOR, D. **Coração partido**: uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- AUERBACH, E. As flores do mal e o sublime. In: _____. **Ensaaios de literatura ocidental**: filologia e crítica. Organização de David Arrigucci Jr. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades: 34, 2007. p.303-332.
- CAMILO, V. **Drummond**: da rosa do povo à rosa das trevas. Cotia: Ateliê, 2001.
- CANDIDO, A. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. **Vários escritos**. 3.ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas cidades, 1995. p.111-145.
- GLEDSON, J. José. In: _____. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas cidades, 1981. p.141-161.
- GUIMARÃES, J. C. José e algumas de suas histórias. In: ANDRADE, C. D. de. **José**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.51-79.
- JOLLES, A. **Formas simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

MERQUIOR, J. G. O meio-dia da escrita. 1. José. In: _____. **Verso universo em Drummond**. 2.ed. Tradução Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976. p.52-72.

SARAIIVA, A. E agora, José? **Jornal de letras**, Lisboa, n.4, abr. 1981.

_____. Apresentação. In: ANDRADE, C. D. de. **Uma pedra no meio do caminho**: biografia de um poema. Seleção e montagem de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1967. p.5-19.

YOKOZAWA, S. F. C. “Tua memória, pasto de poesia”: configurações da memória em Carlos Drummond de Andrade. **Texto Poético**, [S.l.], v.6, p.1-18, 2009.

NEM SÓ DE GUERRA VIVE A ROSA

Cristiano JUTGLA

Para Jaime Ginzburg

Introdução

Nos debates sobre *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade, é lugar-comum afirmar que se trata de obra de poesia política. Durante décadas a crítica brasileira irá focar suas afirmações em torno de tal assertiva. Embora seja um traço incontestável no livro, o entendimento do que venha a ser político nos poemas de 45 não nos parece uma questão homogênea na história de sua recepção.

Por isso, gostaríamos nesse artigo de recuperar e discutir, em dois momentos, como aspectos políticos e históricos se apresentam na fortuna crítica d'*A rosa do povo*. O primeiro momento aqui tratado vai de 1945, ano da primeira edição, à década de 80; o segundo abarca dos anos 90 até à contemporaneidade. Na parte final do texto, lançamos breves reflexões sobre o livro que, talvez, possam servir de sugestão para futuras pesquisas.

De maneira introdutória, podemos dizer que na fortuna crítica d'*A rosa do povo*, dos anos 40 aos 80, a Segunda Guerra Mundial aparece como tema de maior interesse; tal preferência teria sua razão de ser, dentre outros motivos, devido à concepção de poesia

política vigente em meados do século XX (CAMILO, 2001). O anseio dos críticos à época por verem representadas, no texto poético, pautas políticas factuais instaura um tipo de simbiose entre o assunto do dia e o poema, o qual é avaliado conforme seu maior ou menor grau de tematização da “praça de convites”.

Nesse sentido, *A rosa do povo*, escrita sob o impacto da Segunda Guerra Mundial, se tornaria caso concreto de uma obra de poesia engajada; sua contraprova pode ser observada na revolta da intelectualidade do Partido Comunista do Brasil contra Drummond quando este publica *Claro enigma*, em 1951:

A rigidez ideológica contra a qual Drummond veio a se bater de frente pode ser mais bem compreendida quando se considera, historicamente, a política cultural stalinista adotada pela cúpula do partido no contexto da Guerra Fria. Como bem demonstrou Dênis de Moraes, a imprensa comunista dos anos 40 e 50 empenhou-se, orquestradamente, em aliciar seus partidários e simpatizantes para a aceitação do realismo socialista como a expressão máxima do humanismo e o ápice da criação estética em todos os tempos e lugares. (CAMILO, 2001, p.68).

As razões da revolta em 1951 com o escritor não estavam apenas na virada classicizante de *Claro enigma*, mas ligadas

[...] à desastrosa participação da delegação comunista no II Congresso da Associação Brasileira de Escritores, em Belo Horizonte, que em meio a muita controvérsia, obteve a aprovação da moção contra o fechamento do partido [feita pelo governo Dutra] e a cassação de seus parlamentares. Na ânsia de ver sancionada a proposta, a delegação encaminhou a votação diretamente ao plenário, passando por cima da comissão de assuntos políticos (da qual fazia parte Drummond), que renunciou em bloco em sinal de protesto. Não bastasse, em 1949, durante a eleição para a diretoria da ABDE, os comunistas, não aceitando cargos secundários, resolveram criar uma chapa própria, que acabou vencida pela chapa de Afonso Arinos (na qual também figurava Drummond na qualidade de candidato a

primeiro-secretário). A chapa vencedora acabou renunciando em bloco, depois de embates corporais com os comunistas. (CAMILO, 2001, p.64).

O próprio Drummond deixaria dois testemunhos acerca das pendengas com os pcbistas. Em 1947, o escritor relata em seu diário as dificuldades para converter a Associação Brasileira de Escritores em “[...] órgão profissional, que congregue os intelectuais em torno de interesses até hoje não defendidos e até negados.” (ANDRADE, 1985, p.74). Em 1980, Drummond revela, em entrevista, os embates com os comunistas durante a eleição para a eleição da diretoria da ABDE em 1949:

A nossa diretoria, eleita para a Associação Brasileira dos Escritores com a diferença de 100 votos num eleitorado de 700, foi tomar posse e a posse foi impugnada pelos comunistas. Houve conflito e no meio da confusão o antigo secretário teve um gesto de irritação e, em vez de me passar o livro de atas, já que eu era o novo secretário, jogou-o em cima da mesa. Como uma erva selvagem, peguei o livro e botei ele aqui, contra o peito, como se fosse o santo sudário, ou o velcino de ouro, porque eu sou fraco, não posso fazer grandes proezas. Aí eles se lançaram em cima de mim. Mas os meus amigos me cercaram e impediram que me agredissem e me tomassem o livro. (ANDRADE, 1980).

Mais adiante, o jornalista pergunta a Drummond se esse e outros episódios com os comunistas contribuiriam para mudanças em sua poesia:

Admito. Levando esse choque, sendo destrutado, quase agredido por companheiros da Associação, e já terminada a guerra que, se dizia, ia terminar com as guerras, fui me desinteressando do problema político e mergulhei assim numa espécie de solidão em que me interessavam só os problemas, não digo metafísicos, mas os ligados ao destino final do homem, à natureza do homem, à existência, ao mistério da existência do homem e da sua finalidade, do seu próprio ser. (ANDRADE, 1980).

Enfim, os depoimentos revelam contundentes fatores políticos na recepção d'*A rosa do povo*, tanto externos, por exemplo, a situação dramática da guerra (responsável por um horizonte de expectativa favorável à temática de resistência ao conflito), quanto internos, no caso, a patrulha ideológica exercida por setores do PCB, segundo importante depoimento sobre o referido congresso de escritores (ANDRADE, 1980).

Em ambiente marcado por posições duais, os debates parecem estar vulneráveis também a leituras maniqueístas, fator, a nosso ver, decisivo para os críticos terem se voltado com tamanho afincamento aos poemas drummondianos sobre a guerra. No campo intelectual pcbista, estava em jogo não apenas a luta contra o nazifascismo, mas o domínio da interpretação simbólica desse embate vitorioso. Entrar para a história oficial como heróis da resistência parece ser ponto de honra aos intelectuais orgânicos devido ao dualismo reinante na política internacional a partir dos anos 50, conhecido como Guerra Fria.

As práticas autoritárias pcbistas relatadas por Drummond, somadas às do Estado Novo, criam um ambiente tenso nos anos 40 do qual a crítica literária faz parte. Tanto assim que sua profissionalização, ocorrida a duras penas nos anos 50 (COUTINHO, 1980), permitindo-lhe um salto de qualidade, sofreria um grave revés, quando, poucos anos depois, o país mergulha em outro regime antidemocrático com o Golpe de Estado, em 64. Os militares recrudesceriam seu controle social *pari passu* às atividades de resistência de movimentos sociais, que protestariam publicamente contra o governo nos primeiros anos após a queda de Jango, mas bloqueados definitivamente em 1968 com o AI-5.

Nesse contexto, a recepção d'*A rosa do povo*, de seu lançamento até o período de redemocratização, se confunde com os percalços com que a crítica brasileira teve de lidar: dois regimes autoritários, entremeados por um período de falsa democratização. Todos esses fatores, de certo modo, reduzem a pauta de temas do livro analisáveis, em especial, problemas históricos brasileiros

tratados pelos poemas de 45, dos quais o autoritarismo e a violência na constituição do país são exemplos cabais.

A fortuna crítica d'*A rosa do povo*: dos anos 40 aos 80

Feito um breve panorama do contexto de recepção dos anos 40 e 50, passaremos agora à análise de parte da fortuna crítica d'*A rosa do povo*. O primeiro texto, de 1945, é de Sérgio Milliet:

A quem acompanha com carinho e fé a evolução poética de Carlos Drummond de Andrade, seu livro "A Rosa do Povo" traz uma sensação de euforia. Esperamos sempre demais daqueles em quem confiamos e seus menores erros nos ferem. Mas o livro de Carlos Drummond de Andrade supera a nossa expectativa, daí o sentimento de bem-estar a que aludo e, mesmo de gratidão. Sua poesia, hoje madura e nobre, perdeu aquela graça leve da primeira fase para adquirir uma beleza mais serena, um equilíbrio que tira sua solidez da verticalidade de suas raízes. Aquele humor (aquele sarcasmo) antigo caiu como uma fantasia usada para pôr a nu a tristeza de uma solidão irremediável. (MILLIET, 1981, p.19).

Milliet se vale de um esquema de fases estilísticas em sua análise por meio do qual vê *A rosa do povo* como obra que faz uma pausa na fase irônica, tão presente nos primeiros livros de Drummond. Suspensa a ironia, surge em primeiro plano "a tristeza de uma solidão irremediável" de um sujeito lírico voltado aos acontecimentos históricos de seu tempo. Em seguida, o crítico chama a atenção para o risco que o poeta correu ao tematizar a história, perigo do qual teria escapado:

Havia um perigo, de tocaia, à espera de Carlos Drummond de Andrade: o da poesia política. E confesso que andei temeroso, muito tempo, de vê-lo cair na armadilha da moda. Entendam-me bem, não me oponho à participação do poeta, mas sim à sua adesão oportunista à demagogia. Creio somente que essa poesia precisa nascer de um impulso profundo, precisa ser vivida, necessária, urgente, e deve refletir não um desejo de bem fazer,

de ajuda, de contribuição, mas de um estado de espírito sincero. Não pode ser de circunstâncias mas deve surgir com um caráter essencial. De outra maneira ela não será apenas gratuita como tantas que desprezamos, mas ainda maliciosa e “carreirista”. Carlos Drummond soube evitar o perigo. Sua poesia social (e política) é tão pura e tão natural quanto a outra. Sua sobriedade, seu pudor, sua tristeza serena, sua esperança tímida e sua fé não se perdem na nova fase. Se alguns poemas como a “Morte do leiteiro” ficam aquém de sua expressão (embora agradem pelas soluções de ritmo e de imagens e não sejam nunca medíocres), “visão 944” [*sic*] atinge um clímax de humanismo largo e de participação ampla somente encontrável em muitos poucos versos de Aragon ou Pierre Emmanuel [...] (MILLIET, 1981, p.19).

No trecho citado acima, para além do elogio à obra, notamos uma contradição interessante no discurso do crítico paulista. Se ele considera a poesia política perigosa, devido ao risco do apelo demagógico, como explicar sua preferência por “Visão 1944”, poema escancaradamente ligado aos fatos da época, em detrimento de um poema como “Morte do leiteiro”? A única explicação plausível para essa preferência seria o emprego, em pleno vapor, da concepção dual para o diálogo entre poesia e política. Vimos acima que nas décadas de 40 e 50 há uma noção funcional do discurso literário engajado, o qual deveria denunciar as injustiças de seu tempo. A consequência direta dessa premissa é a presença de marca documental no corpo do texto como item obrigatório para ele ser considerado político.

Em texto de 1947, Álvaro Lins, à época considerado o papa da crítica, lança ideias extremamente fecundas sobre a linguagem do livro de Drummond:

O principal acontecimento do ano de poesia – 1945 foi sem dúvida a publicação de A rosa do povo, do Sr. Carlos Drummond de Andrade. Vejo antes de tudo, nesta coleção de seus últimos poemas, em movimento no mais fundo da zona subterrânea da criação, um conteúdo dramático, que não decorre só da qualidade da poesia em si mesma, como também dos seus elementos de contradição. Faz-se crescer

assim o ritmo de dramaticidade do espetáculo desse poeta na procura do equilíbrio, artisticamente, para duas tendências que o apaixonam numa época de agitações e divisões extremas, bem difícil em relação aos anseios de equilíbrio e paz. Procuram aqui um plano de harmonia e ajustamento a consciência político [*sic*] do homem e a arte do poeta. Para que não se exteriorize, uma, em panfletos ou papéis de propaganda, perdendo-se a obra nas declamações de uma eloquência prosaica e oportunista, e para que não se confine, a outra, no puro artifício da arte pela arte ou nos requintes do virtuosismo, isolando-se a obra no simples jogo esquemático dos vocábulos que se bastam a si mesmos pelos efeitos de atritos e conjugações – o Sr. Carlos Drummond de Andrade desenvolve a sua vigilância com uma lucidez implacável. (LINS, 1963, p.25).

Na apreciação de Lins, o leitor encontra, além de traços expressivos, – eis aqui o dado mais interessante – premissas da própria crítica, também mergulhada no impasse da leitura dual do mundo entre laicos e religiosos, ocidentais e orientais, capitalistas e comunistas, varguistas e antivarguistas, cooptados e não cooptados. Basta notarmos os binarismos que povoam o texto: “divisões extremas”, “duas tendências”, “anseios de equilíbrio e paz”, “puro artifício da arte pela arte”. Mais adiante, o crítico pernambucano faz comentários bastante produtivos sobre os poemas metalinguísticos e políticos; no caso destes últimos, ele nos alerta, tal como Milliet, para o problema das relações entre história, configuração, datação ou atualidade do texto literário. No entanto, o melhor do texto de Lins está nos comentários a “Morte no avião” e “O elefante”, infelizmente muito breves, como sói a crítica impressionista:

A capacidade de poeta revolucionário do Sr. Carlos Drummond de Andrade revela-se neste livro em poemas de duas espécies: uns objetivamente políticos, inspirados em acontecimentos concretos, como Carta a Stalingrado, Telegrama de Moscou e Com o russo em Berlim; outros, de conteúdo social, ainda que não diretamente políticos, inspirados em visões de objetos particulares ou situações universais, como A flor e a náusea ou visão 1944. Os primeiros, como qualidade poética e a obra

literária mostram-se bem inferiores aos outros. Se a Carta a Stalingrado ainda conserva uma certa vitalidade, decorrente de sua beleza artística como da sugestão emocional do tema, poemas como Telegrama de Moscou e Com o russo em Berlim ficam mais ou menos expressivos, no conjunto do livro, com a categoria bem limitada de peças de circunstância. (LINS, 1963, p.29).

O critério de Lins para sua divisão binária é qualitativo, pois os “primeiros, como qualidade poética e a obra literária mostram-se bem inferiores aos outros”, enquanto que os demais, por conseguinte, os de conteúdo social, seriam os melhores poemas. Com tal divisão, Lins apresenta critérios produtivos para a discussão da poesia política. Em pleno rescaldo traumático da Segunda Guerra, ele destaca que *A rosa do povo* contem “poemas de circunstância”, ou seja, poemas de resistência ao conflito mundial. Dados os conceitos da época, o *insight* do crítico não seria levado em consideração por seus pares. O mesmo ocorreria, com raras exceções, nas próximas décadas, uma vez que a crítica continuaria a se voltar majoritariamente não aos “poemas de conteúdo social”, mas aos “poemas de circunstância”, conforme mostraremos a seguir.

Holanda, em texto de 1952, tece breves comentários a dois momentos da linguagem da obra de Drummond:

O exercício ocasional de um tipo de poesia militante e contencioso terá servido para purificar ainda mais uma expressão que já alcançara singular limpidez. **Mas** o impulso que o levaria a superar essa poesia militante não chegaria nele a abolir a preocupação assídua do mundo finito e das coisas do tempo. (HOLANDA, 1978, p.185, grifo nosso).

Ao dizer “tipo de poesia militante”, o autor de *Raízes do Brasil* faz obviamente referência ao livro de 45, contrapondo-o a um movimento de “purificação da expressão” com *Claro enigma*. Contudo, no pequeno trecho acima, destacamos a segunda parte, iniciada de maneira adversativa, na qual o crítico afirma que a

mudança na linguagem drummondiana não se traduziu em uma abolição dos problemas históricos.

Em outras palavras, a política e a história persistem em *Claro enigma*, conquanto considerada obra de recuo frente às demandas dos anos 40 por motivos semelhantes aos que consideram *A rosa do povo* obra de poesia política. Ora, temos aqui curiosa situação: o crítico aponta a presença da história em determinados poemas, mas esta não é discutida textualmente, apenas confirmada por meio de seus temas. Assim, as concepções sobre poesia e sociedade estão calcadas na visualidade dos motivos da ordem do dia; em outras palavras, entende-se por texto engajado aquele que trata diretamente do assunto, ou seja, sua forma fica em segundo plano ou a reboque do conteúdo.

Em 1960, Houaiss fará um breve apanhado sobre o livro a partir de “Consideração do poema”, tendo por eixo central a importância da matéria histórica na obra sem, no entanto, apontar nenhuma conexão com o estado de coisas no Brasil:

Trata-se do primeiro poema de *A rosa do povo*, que enfeixa a produção de 1943 a 1945 – a segunda grande guerra bate o seu pleno, com premonições de paz duradoura ou de futuras hecatombes. Quinto livro de poemas, com 55 unidades, o mais denso quantitativamente, o mais fervilhante e participante, o de média poemática mais extensa quanto ao número de versos e/ou versículos, o de maior concomitância temática, o mais característico da pendularidade da prospecção drummondiana. O social nele é mais explícito do que antes e do que depois – antes, porque não se corporificara tão inequivocamente; depois, porque só repontará em momentos cruciais (por isso mesmo, talvez, mais valiosos). (HOUAISS, 1975, p.84-85).

As afirmações de Houaiss mostram a permanência dos conceitos duais sobre a poesia política de Drummond vistos nas avaliações de Milliet (1945), Lins (1947) e Holanda (1952). A divisão tripartite da obra drummondiana em irônica, social e memorialística também é trazida de novo à baila para demarcar o livro de 45 como o mais social de todos os livros até então

publicados. Novamente a história é posta como um problema de conteúdo imagético no texto, sem conexões com a forma.

Candido, em 1965, ampliará o conceito de poesia política em Drummond como um dado existente já antes dos poemas de 45:

Essa função redentora da poesia, associada a uma concepção socialista, ocorre em sua obra a partir de 1935 e avulta a partir de 1942, como participação e empenho político. Era o tempo da luta contra o fascismo, da guerra de Espanha e, a seguir, da Guerra Mundial – conjunto de circunstâncias que favoreceram em todo o mundo o incremento da literatura participante. (CANDIDO, 1995, p.125).

No ano de 1975, José Guilherme Merquior apresenta afirmações interessantes e inovadoras sobre o traço político n'*A rosa do povo* justamente por alargar a percepção da matéria histórica no livro para além do conflito bélico:

A Rosa do Povo traz ao lirismo de Drummond uma escala temática mais ampla. As vicissitudes do eu, a cena familiar, a lira erótica, o canto engajado, e o drama do cotidiano, a pintura da história e o quadro do gênero, a poesia sobre a poesia e o poema filosófico partilham cerca de meia centena de textos, quase sempre de primeira ordem. Com *A Rosa do Povo* se realiza a promessa de *Sentimento do Mundo*: “cantar a vida presente”. Diante da realidade burguesa do tempo da guerra, o “*sentimento do mundo*” fica historicizado. O lirismo social e engajado se desdobra em literatura “sociológica”; sem jamais visar ao simples documento, a interpretação lírica se alimenta de uma espécie de análise sociológica bem sua, mas de modo algum menos reveladora que os métodos científicos. (MERQUIOR, 1976, p.78, grifo do autor).

No entanto, como praxe desde a estreia d'*A rosa do povo*, comentários produtivos como o acima ficariam tão somente na carta de intenções, por falta de desenvolvimento mais aprofundado, fato que confirma a permanência, ainda nos anos 70, dos conceitos sobre poesia engajada.

Em 1978, Simon realiza trabalho de fôlego centrado na análise dos textos em diálogo com o contexto. A pesquisa se constitui, até onde pudemos observar, na única a analisar a história em termos de configuração, tendo por hipótese o risco como ponto central da poética drummondiana em seu desejo de comunicação:

Em *A rosa do povo*, publicada em 1945, contendo poemas escritos entre 1943 e 1945, o poeta atinge o clímax da prática participante – já esboçada em *Sentimento do mundo* (1935-1940) quando o “tempo presente” se instaura como matéria do poema – ao mesmo tempo que atinge a consciência mais profunda da “crise da poesia”.

Isso não quer dizer que em outras fases de sua obra não se verifique essa tensão. Porém, é neste livro que o conflito adquire sua dimensão mais angustiada: da consciência dividida entre a fidelidade à poesia e a necessidade de torná-la instrumento de luta e de participação nos acontecimentos de seu tempo. (SIMON, 1978, p.52-53).

Pela análise realizada até aqui, vimos que a crítica percebeu a importância da política e da história n’*A rosa do povo*; no entanto, esse reconhecimento ocorreu de acordo com uma concepção segundo a qual o poema é engajado conforme a presença ou ausência de temas factuais discutidos na vida pública. Nesse sentido, a forma do texto poético, como configuração do tempo histórico e político, não é levada em consideração no processo crítico.

Fortuna crítica: dos anos 90 em diante

No levantamento da fortuna crítica, processa-se a partir da década de 90 uma mudança no conceito de poesia engajada n’*A rosa do povo*. Essa guinada retoma e amplia, de algum modo, reflexões lançadas por Merquior (1975) e Simon (1978). Em que consistem tais transformações?

Primeiramente, uma transformação no contexto de recepção, ou seja, após duas ditaduras, há uma democratização no país cujos

efeitos se podem notar na abertura de linhas de pensamento dentro das universidades e da imprensa. Sem um inimigo em comum, a academia, mais especificamente, inicia um processo de pluralização de seu pensamento nos estudos literários. A abertura no plano nacional e geopolítico tem consequências no conceito de poesia e política. Tanto assim que se processa uma forte mudança nas leituras sobre *A rosa do povo*, nomeadamente o emprego de novas abordagens, conceitos e instrumentos críticos, fruto da reabertura dos debates no espaço público. No campo acadêmico isso se torna visível, por exemplo, pelo impacto produtivo do pensamento da Escola de Frankfurt nos anos 80 no país; ampliação dos Estudos Culturais; pela difusão e afirmação dos estudos de gênero; revisão crítica do cânone bem como das literaturas africanas de língua portuguesa, dentre outras linhas de pensamento, tudo isso somado a lições da sociologia da literatura de linha marxista e de análise textual herdadas dos anos 60 e 70.

Todas essas mudanças, surgidas no âmbito de profissionalização da pesquisa em Letras e Ciências Humanas no Brasil, trouxeram consequências não apenas fora, mas também dentro do chamado cânone literário brasileiro. Dentre essas, talvez a mais visível se mostre na ampliação do enfoque temático na recente fortuna crítica drummondiana, interessada agora, sobremaneira, no “drama do cotidiano” (MERQUIOR, 1976, p.78). Passa-se a ler os poemas cotidianos d’*A rosa do povo* como políticos, uma vez que a perspectiva documental de poesia engajada perde força. Como defendido pelos frankfurtianos, as tensões sociais se apresentam nos textos não nos temas, mas em seus problemas de forma. Assim, a ideia de poesia política ganha outra dimensão, pois sua força está não no grau mais ou menos documental de conteúdo, mas na tensão de suas configurações, tensão observada precocemente, ainda que brevemente, por Lins nos anos 40. Para o crítico pernambucano havia algo de contraditório na poesia de combate drummondiana, por exemplo, nas “regras” ditadas nos poemas metalinguísticos que abrem o livro, regras, as quais, o próprio eu-lírico não seguirá. Somente seis décadas depois de Lins esta contradição será discutida em termos mais amplos:

Dos poemas de *Sentimento do mundo* para os de *A rosa do povo* há um indiscutível salto de qualidade. Nas melhores realizações deste último, Drummond vai muito além das declarações de compromisso que davam a pauta ao primeiro: toma para si a tarefa essencialmente poética de encarnar símbolos fortes em sua disposição participativa, o que significa investigar na raiz o que vê como alicerce mesmo de suas construções: as realizações possíveis da linguagem. Não por acaso, os poemas iniciais do livro falam da linguagem e da poesia, que eles procuram alcançar no tempo ingrato, de “fezes, maus poemas, alucinações e espera”. A empreitada não é desambiciosa: trata-se de fundar o desejo real – desejo de envolvimento político e social – em símbolos que o afirmem, que o expandam e o sustentem. (VILLAÇA, 2006, p.59-60).

O crítico mostrará essa outra face política dos poemas metalinguísticos em finíssima análise do poema “O elefante”, a qual escapa da dimensão já batida da temática metalinguística ensimesmada para adentrar em problemas da constituição e inserção do *gauche*:

Afora os leitores definitivamente seduzidos pelo universo integral da poesia drummondiana, que a reconhecem no todo de sua movimentação orgânica, há os de preferência tópica, não raro exclusivista: deixam-se instigar ou pelo poeta “participante” de *A rosa do povo* (1945), ou pelo atormentado investigador de *Claro enigma* (1951), num alinhamento de gostos e opções muito marcados, quase sempre empobrecedor. Mas há poemas em que todos podemos nos encontrar, poemas de encruzilhada e síntese, como me parece ser o caso de “O elefante”, de *A rosa do povo*. Acolhendo o símbolo e sua desconstrução, a fábula e a alegoria, o mítico e o prosaico, a confissão lírica e o testemunho realista, a afirmação e a negação da mimese, essa peça é quase inapanhável nas inúmeras sugestões em que se abre. Tem como centro a relação entre o artista e o mundo moderno, pensada e certamente configurada no percurso de um elefante, animal sensível e desajeitado, a quem a esperança fará mover, no espaço e no tempo da indiferença humana. (VILLAÇA, 2006, p.58).

No lugar da “Carta a Stalingrado”, o crítico insere um elemento praticamente esquecido na recepção do livro. Embora “sensível e desajeitado”, o elefante é figura de grande complexidade porque permite infinitas leituras, incluídas questões políticas e históricas, que escapam às noções documentais de avaliação do texto engajado.

Recuando um pouco no tempo, em 1998, Marques apresenta uma perspectiva inovadora ao trazer a melancolia, como um dado constitutivo da poesia moderna brasileira, na qual se inclui Drummond de maneira fundamental. Sua leitura contesta a ideia afirmativa de modernidade tão cara aos primeiros modernistas de 22:

O tema da melancolia, com suas variantes, é recorrente na poesia de um expressivo grupo de poetas mineiros, atuante nas décadas de trinta, quarenta e cinquenta, o que permite tomá-lo como uma metáfora esclarecedora das relações do poeta com o mundo moderno e com o lugar problemático que lhe cabe no espaço da modernidade. Particularmente quando se trata de uma modernidade tardia, que parece se realizar de forma truncada e inacabada em espaços periféricos, como reflexo de um projeto de modernidade entretanto, o incita à resistência, à luta com as palavras. Em busca da “rosa do povo”. Mas o poeta está melancólico. (MARQUES, 1998, p.159-160).

Algumas páginas à frente, Marques prossegue com a discussão em torno das relações entre melancolia e modernidade n’*A rosa do povo*:

Diria então que o olhar melancólico de Drummond tem a sua matriz nessa tarefa atribuída ao poeta, ao intelectual, de dar uma alma ao Brasil. Ou seja, em termos do Estado Novo, em construir uma imagem pedagógica e totalizante do país. Tarefa cujos impasses e dificuldades Drummond já parece antever. E o que o confronta com um difícil dilema: nacionalismo ou universalismo. No outro cenário, penso ser possível relacionar a melancolia dos poetas mineiros aqui comentados à perda da aura, na medida em que a modernidade, no seu gesto de negação e ruptura, inviabiliza a permanência de qualquer

tradição. Acelerada pelas técnicas de reprodução, a perda da aura comporta um aspecto positivo, conforme demonstrado por Walter Benjamin, na medida em que torna a arte mais próxima das massas urbanas, possibilitando a sua politização. (MARQUES, 1998, p.170-171).

Aspecto negligenciado na primeira fase da fortuna crítica d'*A rosa do povo*, as condições de sua recepção são discutidas por Ginzburg em 2002:

O ambiente intelectual em que os textos de Carlos Drummond de Andrade circulavam, entre 1930 e 1945, era problemático e contraditório. É importante, para refletir a respeito da importância da produção do poeta, considerar os critérios de prestígio intelectual desse período. Longe de encontrar um campo político receptivo, Drummond estabeleceu um diálogo crítico, lúcido e articulado, marcando sua contrariedade com relação aos discursos autoritários que recebem reverência dentro da elite econômica e política. (GINZBURG, 2002, p.143-144).

O tema proposto pelo crítico tem sua razão de ser, pois o “ambiente problemático e contraditório” parece não ter despertado a atenção da crítica, como indica o *corpus* levantado para este artigo.

Três anos depois, Wisnik retoma a questão, em texto de 2005, ao discutir as relações entre os poemas de 45 e seu contexto autoritário. Aqui, tal como em Villaça e Ginzburg, o apoio da Escola de Frankfurt é notório:

Não é difícil pensar no contexto histórico dessa posição rigorosamente *saturnina*. Sem apostar numa explicação causal para os fatos poéticos (já que poesia é máquina que produz anti-história, que transfigura e contradiz o tempo), é indispensável notar, em primeiro lugar, que a poesia de Drummond inaugura, no Brasil, uma reflexão sobre o (não lugar) do indivíduo solitário na massa urbana, [...] Em segundo lugar, é uma poesia que se desenvolve no arco da montante e da precipitação da Segunda Guerra Mundial, vivida intensamente e a distância: o estado do mundo é a

conflagração e a conflagração mundializada inclui e não inclui o sujeito, cujo “sentimento” remói um conflito universal próximo e longínquo, que clama com urgência dos confins da Europa e se insinua no cotidiano do Estado Novo (em que “o espião janta conosco”). (WISNIK, 2005, p.24).

Pelo trecho citado, notamos haver duas esferas bem delimitadas: uma é o “(não) lugar do indivíduo” no mundo capitalista do país durante a primeira metade do século XX; a outra esfera diz respeito ao mundo histórico, no qual o sujeito sem lugar tem sua situação de cisão aumentada devido ao conflito comandado pela técnica, ao mesmo tempo em que se vê em um regime autoritário, tão bem apontado pelo “espião que janta conosco”.

Diante do quadro exposto, nítidas são as mudanças na fortuna crítica d'*A rosa do povo* a partir dos anos 90. Há uma ampliação, por assim dizer, no *corpus* de poemas analisados, de modo que muitos (sobretudo os não ligados à guerra, antes relegados a segundo plano ou à indiferença) passam a ocupar o centro das discussões. Tal transformação guarda relação direta com outros fatores merecedores de destaque: a presença de novos instrumentos de análise, abordagens inéditas e bibliografia diversificada de apoio.

Conclusões

No início de século XXI, ao folhear *A rosa do povo*, o leitor notará (caso desloque sua atenção dos longos e épicos poemas sobre a guerra) ao menos dois conjuntos, a nosso ver, importantes para se pensar suas complexas faces políticas.

Um primeiro conjunto é constituído pelos poemas de abertura “Consideração do poema” e “Procura da poesia”, por excelência, metalinguísticos; no entanto, em que pese o forte discurso do eu-lírico sobre a criação poética, lugar-comum da crítica, ambos os textos funcionam além de exercício de poética moderna em si podendo ser vistos como indicadores da variedade formal e temática presente no livro.

Ao mesmo tempo os poemas metalinguísticos testemunham as contradições e complexidade de se fazer poesia em um contexto marcado por demandas políticas coletivas, como a guerra, e individuais, como o sujeito na modernização conservadora brasileira. Nesse conjunto é fundamental a inserção de “O elefante” e “O mito”.

No primeiro caso, há uma reflexão menos sobre a criação poética do que o sentido das ações do sujeito na história, sempre fadadas à incompletude como bem apontam seus versos: “Exausto de pesquisa,/ caiu-lhe o vasto engenho/ como simples papel./ A cola se dissolve/ e todo seu conteúdo/ de perdão, de carícia/ de pluma, de algodão,/ jorra sobre o tapete,/ qual mito desmontado./ Amanhã recomeço.” (ANDRADE, 1973, p.106).

No segundo caso, novamente o eu-lírico implode a força unificadora (em tempos imemoriais) do mito. No contexto contemporâneo, o eu-lírico testemunha a possibilidade exígua do mito do encontro, portanto, da partilha da experiência, não apenas amorosa, mas comunitária; após longa busca assim é encerrado o poema: “E digo a Fulana: Amiga,/ afinal nos compreendemos./ Já não sofro, já não brilhas,/ mas somos a mesma coisa.// (Uma coisa tão diversa da que pensava que fôssemos).” (ANDRADE, 1973, p.102).

Em ambos os poemas, as ações e o discurso do eu-lírico se processam de maneira ininterrupta mesmo ciente da dúvida, impasse ou do final melancólico que o aguarda; marcha semelhante se dá também em outros poemas como “Morte do leiteiro”, “Caso do vestido”, “Morte no avião” e “Carrego comigo”.

O segundo conjunto que destacamos aqui é composto por outros cinco poemas, apresentados em sequência no livro: “Áporo”, “Ontem”, “Fragilidade”, “Idade madura”, “O poeta escolhe seu túmulo” e “Vida menor”. Já em seus títulos antevemos um olhar político, diferente, para ao menos duas questões: inicialmente o passado é por excelência *locus* de tensões, visão que vai de encontro à leitura ufanista do tempo, visto como linear rumo ao progresso. Nesse sentido, os sujeitos apresentam atitudes que afrontam visões

totalizantes da história, no caso, a melancolia, a metalinguagem inconclusa, a narração de experiências anônimas e cotidianas.

Outra característica desse segundo conjunto é a própria precariedade do tempo presente, explicitada nos títulos dos poemas; seu acúmulo em termos cronológicos ou existenciais não leva a experiências positivas, fato observável, por exemplo, em poemas como “Áporo”, “Ontem”, “Fragilidade”, “O poeta escolhe seu túmulo” e “Vida menor”. Neles encontramos vozes “comuns” da vida brasileira, que destoam constantemente dos símbolos totalizantes oferecidos pelas leituras oficiais da história. Assim, o leitor encontrará em *A rosa do povo* imagens fragmentadas e deslocadas seja em relação aos valores dominantes do mundo provincial, rural ou urbano, seja aos discursos ufanistas do Estado Novo ou aos discursos totalitários do nazifascismo. Nesse sentido, *A rosa do povo* porta um grande conjunto de poemas políticos sem nenhum vínculo direto ou indireto com a Segunda Guerra Mundial. Ou seja, há um Drummond político que trabalha com uma história “menor”.

O leitor, ao dar atenção aos poemas “cotidianos” (em contraposição aos dedicados à guerra) certamente notará a riqueza expressiva de suas configurações a ser estudada, por exemplo: os cento e cinquenta versos heptassílabos, como o narrativo “Caso do vestido”, contrapostos ao soneto pentassilábico “Áporo”; ou poemas de média extensão (no conjunto do livro), com versos livres, longos e brancos, caso de “Fragilidade”, que beiram a prosa poética; ou ainda o eu-lírico a rumar inexorável para seu fim reificado em “Morte no avião”; na mãe católica e provedora a padecer inúmeras humilhações em “Caso do vestido”; no rapaz virgem assassinado em “Morte do leiteiro”; nos objetos que tomam vida e apavoram um burocrata em “Noite na repartição”; no solitário anônimo de “Consolo na praia”, cuja desilusão amorosa é acolhida pelo eu-lírico.

Nesses poemas não há heróis, líderes, pessoas de destaque social, pelo contrário, assistimos a sujeitos comuns imersos em questões históricas, por mais individuais que possam parecer em um primeiro momento. O que nos faz defender essa hipótese são

as tensas configurações dos poemas, e não seus temas em si. Desse modo, passadas quase sete décadas, se *A rosa do povo* continua a despertar debates produtivos na crítica brasileira; por sua resistência à desumanização da guerra, o livro vem despertando o interesse da crítica por sua face menos conhecida, mas não menos importante: a história social brasileira. Trata-se de poemas que trazem, no todo ou em parte, por sujeitos marcados pelo impasse, incompletude, melancolia, e nos levam a acreditar que nem só de guerra tem vivido esta rosa do povo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. **O observador no escritório**. Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. Entrevista de Carlos Drummond de Andrade à revista *Veja*. [1980]. Texto: Zuenir Ventura. **Veja**. Disponível em: <<http://educarparacrescer.abril.com.br/leitura/homem-qualquer-entrevista-publicada-revista-veja-19-11-1980-691226.shtml>>. Acesso em: 18 fev. 2013.

_____. A rosa do povo. In: _____. **Reunião**. 5.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.

CAMILO, V. **Drummond**: da rosa do povo à rosa das trevas. Cotia: Ateliê, 2001.

CANDIDO, A. **Vários escritos**. 3.ed. São Paulo: Duas cidades, 1995.

COUTINHO, A. **Crítica e poética**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

GINZBURG, J. Drummond e o pensamento autoritário no Brasil. In: WALTY, I.; CURY, M. Z. (Org.). **Drummond**: poesia e experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p.143-162.

HOLANDA, S. B. de. Rebelião e convenção. In: BRAYNER, S. (Org.). **Carlos Drummond de Andrade**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.184-191. (Fortuna crítica, n.1).

HOUAISS, A. **Drummond mais seis poetas e um problema**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

LINS, Á. **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MARQUES, R. Tempos modernos, poetas melancólicos. In: SOUZA, E. (Org.). **Modernidades tardias**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998. p.157-172.

MERQUIOR, J. G. **Verso universo em Drummond**. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

MILLIET, S. **Diário crítico**. 2.ed. São Paulo: Martins: EDUSP, 1981. v.3.

SIMON, I. **Drummond: uma poética do risco**. São Paulo: Ática, 1978.

VILLAÇA, A. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WISNIK, J. M. Drummond e o mundo. In: NOVAES, A. (Org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.19-64.

SOLIDARIEDADE E SOLIDÃO: FIGURAÇÕES DO IMPASSE EM *NOVOS POEMAS*

Alexandre PILATI

As últimas frases de *Novos poemas* (1948) são construídas com o que talvez se possa considerar o mais intimamente substancial na longa produção poética de Carlos Drummond de Andrade: a forma e o sentimento do impasse. Termina assim o longo poema em prosa “Enigma”, que fecha a coletânea: “Mas a Coisa interceptante não se resolve. Barra o caminho e medita, obscura.” (ANDRADE, C., 2003, p.243). Como é usual na obra do autor, o trecho tem o dom de configurar-se como uma espécie de microcosmo da poética drummondiana, o que atesta a funda coerência de sua extensa obra¹. Nele, basta apurar o ouvido, encontramos ecos da “Máquina do mundo”, que viria a lume alguns anos depois; percebemos rastros do movimento impaciente e inútil do “Áporo”; enxergamos a velha pedra de “No meio do caminho”, interrogando-nos e pondo-nos frente a frente com nossos próprios limites. Nesses dois períodos, enfim, surge mais uma vez o “enigma”, que paralisa o poeta e, ao mesmo tempo, impele-o a romper a barreira do silêncio escrevendo

¹ Em *A nação drummondiana* (PILATI, 2009), procurei testar a viabilidade do ponto de vista que busca estabelecer laços orgânicos entre as diversas fases da poesia de Drummond, entre *Alguma poesia* e *Claro enigma*.

poesia e sentindo o mundo. Estamos, portanto, diante dos referidos versos, mais uma vez num terreno peculiar ao poeta Drummond, que torna visível a força do impasse para gerar compreensão da existência, seja (i) na forma de mundo vasto ou pequeno (conforme o caso) do coração, (ii) na forma de uma condição lírica intimista ou pública, (iii) na forma de uma dinâmica que articula sociedade, poesia, sentimentos, magma psíquico, desejo e quietude.

É precisamente essa capacidade de registrar a forma e o sentimento do impasse, e suas reverberações sobre as diversas “matérias de poesia”, que podemos verificar no centro estético de *Novos poemas*, um curioso e belíssimo livro de Drummond, que se encontra inserido, no todo de sua obra, entre dois clássicos: de um lado *A rosa do povo* (1945) e de outro *Claro enigma* (1951). Observando diacronicamente a sequência de obras do poeta, portanto, *Novos poemas*, malgrado o desejo de novidade expresso no título, pode figurar ele mesmo como alegoria do impasse, entre o **poema-comunicação** do volume de 1945 e o **poema-enigma** do volume de 1951. Como sintoma da estrutural conexão entre *Novos poemas* e os livros anteriores de Drummond, esta pequena coletânea de doze poemas veio a público por intermédio da editora José Olympio, na publicação intitulada *Poesia até agora*, a qual reunia os cinco livros anteriores do poeta, de *Alguma poesia* (1930) a *A rosa do povo* (1945). Coligida assim a obra drummondiana dava a ver claramente que o advento de *Novos poemas* era, no fundo, a chegada a uma espécie de grave limite para a pesquisa poética do autor. Vindo da consciente superação do Modernismo festivo com *Alguma poesia* e *Brejo das almas* (1934), atravessando os anos de poesia pública e combativa de *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942) e *A rosa do povo*, o poeta naquele então se achava diante de um novo conjunto de problemáticas, que exigiam uma nova configuração formal no que se refere às escolhas poéticas, desde a postura do eu-lírico ao léxico e à sintaxe. Como livro que agrega um longo aprendizado (são pelo menos 18 anos de poemas publicados em livro, se consideramos a data de publicação de *Alguma poesia*), *Novos poemas* apresenta-se no conjunto da obra drummondiana

como a cristalização de um momento de suspensão ou superação dialética (*Aufhebung*, nos termos hegelianos), o qual pressagiaría a guinada classicizante que se concretiza de modo mais agudo no livro seguinte, *Claro enigma*. Assim, é possível enxergar um macro-movimento dialético no conjunto da obra drummondiana, que, ao mesmo tempo, une complementarmente e opõe as obras dos anos 40 e aquela que seria publicada em 1951. No meio dessa oposição de complementaridade dialética, aparece o momento de superação que é *Novos poemas*. Considerar isso implica, todavia, assumir este livro não apenas como um ajuntamento de poemas dispersos não inseridos, por questões cronológicas, nos volumes anteriores, mas sim como um todo orgânico, com sua própria lógica interna, verificável tanto na organização da ordem dos poemas da coletânea quanto no ritmo das oscilações entre contração e expansão do eu-lírico, que atestam uma funda e íntima consistência poética, relacionada ao impasse inscrito na **dialética solidariedade e solidão**.

Embora existam alguns estudos críticos pontuais, além de qualificados comentários breves e leituras contundentes a respeito de alguns dos *Novos Poemas* na fortuna crítica do poeta (SIMON, 1978; GLEDSON, 1981; HOUAISS, 1976; LIMA, 1995), foi Vagner Camilo (2001) aquele que melhor soube escrutinar a coerência interna e o ritmo próprio da coletânea, observando o conjunto de 12 poemas como um todo autônomo, com sua própria estrutura de relações, as quais lhe garantem uma organicidade ímpar. Lembrando que, embora haja “afinidades flagrantes” entre *Novos poemas* e as obras anteriores e a imediatamente subsequente, Camilo (2001, p.100, grifo do autor) inquieta-se com e questiona a

[...] desconsideração para a unidade e a lógica de organização do conjunto dos *Novos poemas*, fundada, a meu ver, no contraponto entre a abertura participativa e o fechamento do discurso, que já era, em suma, um traço distintivo do livro anterior, como bem mostrou Iumna Maria Simon.

Todavia, Camilo (2001) considera que esse contraponto assume em *Novos poemas* uma configuração “significativamente

distinta”. O centro do argumento alimenta-se da observação da ordem dos poemas na coletânea. Vejamos como isso se molda em suas palavras:

[...] é justamente essa tensão entre *autonomia* e *comunicação* que se perde na passagem para *Novos poemas*, em virtude da frustração do empenho participante, historicamente fundamentada na primeira parte. Em razão disso, os dois grandes blocos que organizam o conjunto do livro de 1948 aparecem agora rigorosamente *separados* e dispostos segundo uma lógica quase *causal*, com o bloco dos poemas de *abertura participante* antecedendo o de *fechamento do discurso*, em uma sequência bastante representativa da crise vivenciada no período, que parece querer encenar o derradeiro esforço de integração e comunhão com o outro, seguido da consequente frustração e desistência, tematizada em mais de um momento do segundo bloco. (CAMILO, 2001, p.101, grifo do autor).

O crítico estabelece, com extrema precisão, um marco divisório no conjunto orgânico que é *Novos poemas*: o único soneto do livro, intitulado “Jardim”. Para Camilo (2001), em termos gerais, seria possível estabelecer, a partir desse marco, a seguinte divisão, por ele assim descrita:

[...] nos poemas situados *aquém* desse marco, é possível reconhecer a persistência do espírito participante até então em vigor, *embora já minado, em um momento ou outro, por um grão de ceticismo*. Já a partir do soneto até o final, os versos adquirem os contornos herméticos que, no limite, convertem-se em *enigma* – título do derradeiro poema e *ponte para o livro seguinte*. (CAMILO, 2001, p.101, grifo do autor).

Dessa abordagem de Camilo (2001) aos *Novos poemas*, pode-se inferir neles a presença do mote central da obra de Drummond como um todo, ou seja: a problematização nervosa e incansável das próprias possibilidades de expressão poética. Camilo (2001) descreve o movimento geral dessa problemática num percurso que vai da primeira etapa caracterizada pelo “[...] desistir de tornar seu idioma

representativo da crise e da precariedade de todo ato comunicativo.” (CAMILO, 2001, p.101) a uma segunda etapa caracterizada pelo “mergulhar na retórica suicida do silêncio” (CAMILO, 2001, p.101).

Ainda que esta seja uma interessante forma de se perceber a organicidade de *Novos poemas* (e talvez de resto da própria obra drummondiana vista globalmente) as matizes entre o “comunicar”, o “participar”, o “desistir” e o “mergulhar no silêncio” são mais variadas e a tensão entre “solidariedade” e “solidão” mais marcadamente dialética. Assim, o movimento, ao que me parece, é sim de oposição entre “autonomia” e “comunicação”; mas esta oposição, é bom que se diga, será sempre mediada por uma disposição de “inquietude”, aquela tão bem caracterizada por Antonio Candido: “[...] cada grão de egocentrismo é comprado com uma taxa de remorso e incerteza que o leva a querer escapar do eu, sentir e conhecer o outro, situar-se no mundo, a fim de aplacar as vertigens interiores.” (CANDIDO, 1995, p.13). Desse modo, é preciso observar a condição, sempre representada em cada poema (e às vezes em cada conjunto de versos), de consciência do eu-lírico. Uma consciência alusiva, por um lado, à força ou à potencialidade do fechamento hermético desiludido e, por outro, à força e à potencialidade da abertura, da comunicação e da solidariedade.

Se levarmos em conta essa disposição inquieta na configuração do ânimo lírico dos *Novos poemas*, será possível enxergar, em cada poema, a dialética comunicação-autonomia, ou solidariedade-solidão; isso sem excluir, é claro, a validade do argumento de Camilo (2001) acerca da existência de dois grandes blocos relativamente contrários entre si na economia geral do livro. Apenas para tornar mais clara a exposição, lembremos que esses blocos, segundo Camilo (2001), como já vimos mais acima, seriam compostos da maneira a seguir, tomando-se como elemento medial o já referido poema “Jardim”: **1º bloco, de abertura** – “Canção amiga”, “Desaparecimento de Luísa Porto”, “Notícias de Espanha”, “A Federico García Lorca”, “Pequeno mistério policial ou A morte pela gramática”; **2º bloco, de fechamento** – “Canto esponjoso”, “Composição”, “Aliança”, “Estâncias”, “O arco”, “O enigma”.

A hipótese aqui apresentada tenta abarcar, portanto, um outro nível de presença da dinâmica solidariedade-solidão ou comunicação-autonomia, ou seja, aquele da dinâmica específica e interna dos poemas, observados individualmente, em sua própria e relativa autonomia. Assim, se válida for tal hipótese, diremos que: 1) nos poemas que se encontram no bloco “de abertura”, parodiando Candido (1995), ‘cada grão de **solidariedade** é comprado com uma taxa de remorso que o leva a querer escapar da **comunicação**’ e 2) nos poemas que se encontram no bloco “de fechamento”, insistindo ainda na lembrança de Candido (1995), ‘cada grão de **solidão** é comprado com uma taxa de remorso que o leva a querer escapar da **autonomia**’. Armado o problema, seria interessante verificar como isso aparece em cada um dos textos, pesquisando neles índices de cada uma das problemáticas dialetizantes que vimos acima, tentando estruturar o argumento conforme a divisão proposta por Camilo (2001). A tarefa, em linhas gerais, é, pois, encontrar nos poemas de tino solidário ou comunicativo atuações das forças de solidão e de autonomia e, ao contrário, nos poemas de tino solitário ou autotélico atuações das forças de solidariedade e de impulso comunicativo.

Cumpre antes, contudo, dizer por que motivo uma pesquisa de tal natureza seria possível. As razões envolvem basicamente o fulcro da poética drummondiana a que acima nos referimos. Como vimos, um problema fundamental para a poesia de Drummond é a reflexão sobre as possibilidades e os limites da expressão poética. E a tradução desse problema fundamental em termos de dicção lírica se dá através da expressão formal e sentimental do impasse. Por isso, diríamos que uma só matéria enforma o conjunto dos *Novos poemas*, o que permite ao crítico verificar homologias em disjunções entre os poemas e também dentro de cada um deles.

Vamos, então, à pesquisa dessa dinâmica observando algo de cada um dos textos. O primeiro poema da coletânea, “Canção amiga”, se apresenta ao leitor desde logo sob o signo da solidariedade, da abertura comunicativa ao outro. O título une o substantivo “canção”, que designa forma acessível e amena de

interlocução, com o adjetivo “amiga”, que designa laço sincero entre seres. Por aí vemos que *Novos poemas* inicia-se de forma bastante comprometida com a disposição para a abertura do discurso dirigido ao outro, revelado no poema pelos termos “mães”, “amigos”, “rua”, “países”, “nossas vidas”, “carinhos”. Entretanto, o ânimo do poema é bastante marcado pela enunciação em primeira pessoa, que se repete nos versos iniciais da primeira e da última estrofe: “Eu preparo uma canção” (v.1 e v.19). Unindo o título e a insistência da repetição deste verso, no início e no final do poema, chegamos, contudo, ao magma de impasse que até aqui temos tentando caracterizar. Trocando em miúdos, a “canção amiga” não se concretiza no texto, pois não passa de hipótese em preparação pelo eu-lírico. Assim, “rua”, “países”, “homens”, “crianças”, “mães” e “canção” não têm existência senão dentro da própria canção na hipótese de canto que o poeta cria. O canto não se concretiza como comunicação, mas como desejo de canção, a qual, do início ao fim do poema, encontra-se (apenas) em preparo. Diz o poeta: “Minha vida, nossas vidas/ formam um só diamante” (ANDRADE, C., 2003, p.231). Tal diamante não é outra coisa senão o poema, que, malgrado brilhe e seja valioso, une as vidas do poeta e do povo num tal nível de profundidade que o mesmo amálgama que parece unir indissolivelmente acaba por separar. E é disso que o poema é testemunha. O desejo do unir-se com o outro é, ao mesmo tempo, a cristalização da distância, da separação. O termo “diamante” aqui estaria, quem sabe, substituindo o termo impasse, dos famosos versos de “A flor e a náusea”: “o tempo pobre, o poeta pobre, fundem-se no mesmo impasse”. Luminoso que é, o diamante não deixa, pois, de ser também um símbolo do impasse.

Impasse que também recebe uma figuração inusitada nos últimos versos do poema “Desaparecimento de Luísa Porto”, um grande canto também animado pela iniciativa comunicativa de solidariedade e de comunhão. Após valer-se da figura da mãe entrevada da jovem Luísa Porto para apelar à cidade por notícias da jovem, o poeta finaliza o poema com uma imagem de solidão e impossibilidade:

[...]

Já não adianta procurar
minha querida filha Luísa
que enquanto vagueio pelas cinzas do mundo
com inúteis pés fixados, enquanto sofro
e sofrendo me solto e me recomponho
e torno a viver e ando,
está inerte
cravada no centro da estrela invisível
Amor.

(ANDRADE, C., 2003, p.235).

Nestes últimos versos do poema, o que vemos é uma inversão dos signos de mobilidade e de paralisia, que se intercambiam, tornando a foragida personagem Luísa uma espécie de pedra preciosa (diamante?) cravada numa mágica estrela, bela e inacessível; assim como a mãe, de modo não menos insólito, vagueia, também inutilmente, “as cinzas do mundo”. Partindo de uma notícia de jornal da época, o poema termina com uma funda expressão de laceração, vinculada à possibilidade de resultados práticos da comunicação entre as pessoas na cidade moderna. Nada fará o quadro de união entre Luísa e a mãe entrevada se recompor. Nem uma notícia de jornal, nem um poema de Drummond. Essa solução se dará apenas, sob o signo do impasse, na solidão do próprio poema, uma máquina de mágicas. Todavia, não obstante a luminosidade e beleza das imagens insólitas desses últimos versos de “Desaparecimento de Luísa Porto”, há uma contraface de silêncio que marca a substância grave, de desencanto, que se exprime de um modo bastante parecido também no poema seguinte, intitulado “Notícias de Espanha”.

Claramente marcado pelo interesse poético em se tratar do “tempo presente, da matéria presente”, “Notícias de Espanha” mais uma vez figura um desejo do eu, que, em certa medida, também acaba por não se concretizar. Como atesta o próprio título do texto, esse desejo, em tom de reiteração, tem a marca da disposição comunicativa e apela às mais diversas coisas (“navios”, “homens”,

“caixas de ferro e vidro”, “ricas mercadorias”) informações do mundo exterior, incubado no nome do país. Ou seja, em última análise, o que se concretiza é o desejo de real que seja capaz de abastecer o poema, o qual, no entanto, se concretiza e se expõe ao leitor pela sua impossibilidade. Trata-se, pois, de um desejo que se plasma pelo seu negativo. Isto porque o poeta grava claramente, em versos doloridos, a impossibilidade de comunicação:

[...]

Ninguém as dá. O silêncio
sobe mil braças e fecha-se
entre as substâncias mais duras.
Hirto de silêncio de muro,
de pano abafando a boca,

de pedra esmagando ramos,
é seco e sujo silêncio
em que se escuta vazar
como no fundo da mina
um caldo grosso e vermelho.

Não há notícias de Espanha.

[...]

(ANDRADE, C., 2003, p.236).

Como se vê, ainda que imbuído liricamente da ânsia comunicativa por notícias do mundo, o poema acaba por contatar, não menos liricamente, a sua própria imersão no labirinto de palavras silenciosas e de solidão que é ele mesmo. Mais uma vez, vemos a forma e o sentimento do impasse ganhando corpo; algo não muito diferente do que ocorre no poema seguinte, intitulado “A Federico García Lorca”, em homenagem ao poeta espanhol, que é celebrado pela exposição da glória do canto perenizada através do martírio do autor do “Romanceiro Gitano”. Outra vez o modelo poético funda-se em um diálogo, o que expõe o desejo de comunicar, embora a comunicação, mais uma vez, seja impossível, como atestam os primeiros versos do texto:

Sobre teu corpo, que há dez anos
se vem transfundindo em cravos
de rubra cor espanhola,
aqui estou para depositar
vergonha e lágrimas.

[...]

(ANDRADE, C., 2003, p.237).

Mesmo que tenha começado com uma imagem de solidão, dor e vergonha, transfigurada poeticamente pela descrição da situação do corpo do poeta e da disposição do eu-lírico para chorá-lo, o poema terminará com a insígnia da utopia, especialmente cristalizada na estrofe de um verso e um verbo só: “(Amanhecerá.)” (ANDRADE, C., 2003, p.237). Posto entre parênteses, o verbo não deixa também de significar algo encerrado, emperrado e/ou imiscuído em um impasse. Nessa formalização, o amanhecer parece certo, mas não completamente assertivo, porque travado entre parênteses, sinais icônicos que indicam certa tendência de emperramento da confiança utópica.

Tal confiança utópica parece totalmente exaurida no “mergulho no nirvana” que é o curiosíssimo poema “Pequeno mistério policial ou A morte pela gramática”. Persiste a ânsia de compreensão do ato (poético?), contudo faltam ao eu-lírico instrumentos para desvencilhar-se do impasse que o próprio poema cria (até mesmo em termos especificamente sintáticos), formalizando-o nos termos do “mistério”. Um mistério a que o poeta responde não com confiança ou com assertividade, mas com uma pergunta de fundo significado no que se refere às relações entre a arte e a vida, a teoria e a prática. Nomeando o impasse no formato de questão, Drummond termina o poema com um silencioso e solitário: “Que fazer?”. Tal questionamento ganha um arranjo cheio de sutilezas na peça medial da coletânea que é “Jardim”, fazer e contemplar, agir e sentir, interação e fechamento, articulam-se com matizes muito delicados, que exigem uma leitura um pouco mais detida. Na impossibilidade de fazê-la aqui, ao final do artigo, serão indicadas apenas algumas

chaves para se interpretar “Jardim” segundo a dinâmica que até aqui vem sendo exposta.

Por ora, passemos aos poemas de tonalidade marcada pelo hermetismo e pelo fechamento do discurso, ainda seguindo a divisão de Camilo (2001) à qual acima nos referimos. Nessa segunda parte do livro, que reúne os seis poemas que estão colocados posteriormente a “Jardim”, o desafio é encontrar imagens, formas, sentimentos ligados às ideias de comunicação e de solidariedade, ou seja, aquelas estruturas da poesia drummondiana que indicam a disposição do poeta para o rompimento da solidão em direção ao outro.

Tomando o primeiro poema desta sequência, intitulado “Canto esponjoso”, vemos claramente que o impasse entre o canto e o silêncio permanece e que, embora predomine o sentido e a consistência deste, aquele jamais se dissipa, cristalizando-se sempre, conforme irá acontecer doravante nos outros poemas do livro, ou seja: como uma potência não exaurida, ainda que em estado de repouso. É o que se pode verificar nos últimos versos do poema, que integram as suas duas estrofes finais:

[...]

Bela

a passagem do corpo, sua fusão
no corpo geral do mundo.

Vontade de cantar. Mas tão absoluta
que me calo, repleto.

(ANDRADE, C., 2003, p.239).

Existe aí uma fusão entre indivíduo e mundo, ou seja, uma forma de solidariedade se erige, mas, é claro, em nada mediada pelas palavras, pela política, pelas intenções. Trata-se da “bela”, e por isso estética (também no sentido de ser ligada às sensações), fusão do corpo individual com o corpo geral do mundo. Uma tal fusão, que, nos ensina o poeta, está mais ligada à matéria que ao espírito: este prende-se no impasse, aquela resolve-se não apenas como vontade,

mas como realização na economia da integridade geral. Como o canto pertence ao mundo das ideias, ao mundo da civilização, em última análise, o que ele faz é reforçar o silêncio do impasse. Entretanto, esse mesmo canto é o que pode manter viva a potência e a vontade de repetir-se a fusão eu/mundo noutro hipotético plano, que seja capaz de superar os limites civilizatórios hodiernos.

Esta plena solidariedade do natural, ou uma plena aliança das coisas, em que se acha profunda e sincera imbricação entre todo e parte, entre indivíduo e mundo, figura-se nas tensões do poema seguinte, intitulado “Composição”. O texto está votado à figuração de um fechamento, mas também não deixa de apostar numa possibilidade comunicativa, que, no limite, talvez seja impossível de se compor. O poema descreve, contraditoriamente ao nome, diversas formas de decomposição, ou seja, da composição natural e dos rastros que deixa, incluindo o “barro, sem esperança de escultura”. Malgrado o descrever de coisas que se dissolvem e se dissipam, exhibe-se, logo no início do texto, um ‘não se sabe o quê’ que permanece: “algo que escorre, peixe dúbio,/ e a cicatriz, percebe-se, no muro nu.” (ANDRADE, C., 2003, p.239). Em forma de cicatriz, pois, algo permanece, marcando o “muro nu”, signo claro do silêncio e da aporia do comunicar. A marca da composição seria, então, em certa medida derivada daquela orgânica solidariedade das coisas em decomposição, que, à sua maneira, compõe a história imprimindo cicatrizes no silêncio. Talvez à maneira do próprio poema, as cicatrizes podem por nós serem tomadas como a aliança entre a funda solidariedade que se esvai e a nadificação que grassa. Um processo que, enfim, tem de conviver com algo que da mesma nadificação dá notícia, cicatriz que é de um processo a que o poeta, com seus parcos meios expressivos, jamais conseguirá atingir. O signo da busca, entretanto, lá permanece e o poeta inquieto pesquisará os meios de uma aliança entre comunicação e expressividade do absoluto existir integrado.

Algo semelhante, mas com outras tonalidades, se encontrará em “Aliança”, poema dedicado a Paulo Rónai, que se acha na

sequência imediata de “Composição”. Nele aquilo que estava transfigurado em metáforas de composição e decomposição ligadas à organicidade natural no poema anterior, agora encontra-se dolorosamente verbalizado pelo eu-lírico, que diz: “Oh que duro, duro, duro/ ofício de exprimir!” (ANDRADE, C., 2003, p.240). Mas, como já se disse, o que permanece é o lema da busca; não obstante as dificuldades e a solidão do canto, o desejo de continuar permanece, como desejo de encontro, como potência de organicidade (forte, mas, como toda potência, nem sempre apta à realização). Afirmo o poeta alguns versos à frente:

[...]
O homem, feixe de sombra,
desejaria pactuar
com a menor claridade.
Em vão. Não há sol. Que importa?
Segue-me, cego. Os dois vamos
rumo de Lugar Algum,
onde afinal: encontrar!
[...]
(ANDRADE, C., 2003, p.240).

Como se pode ver, a tensão entre o desejo de encontro e solidariedade está em claro conflito dialético com o emperramento, o fechamento, formando, assim, outra vez, a figuração do impasse caracteristicamente drummondiano. No poema “Aliança”, nada configura-se mais revelador que a utilização do verbo “encontrar” como intransitivo, o que indica não apenas desejo de permanência da busca pelo rompimento da solidão, mas também uma constatação cáustica da impossibilidade de existência de um objeto para o verbo, ou seja, de uma matéria que desse, enfim, sentido e fim à busca. É o mesmo dilema que se cristaliza nos três últimos versos do texto: “Sono de agulha o penetra,/ separando-nos os dois./ Mas se...” (ANDRADE, C., 2003, p.241). Separação e potência de um outro encontro, assim, funcionam como elementos que se “contrariam com ferocidade”, para lembrar o modo agudo

com que Mário de Andrade caracterizava a poesia do amigo Drummond².

O desejo de solidariedade, a ânsia por romper os limites da solidão, modifica a disposição lírica do poeta no poema seguinte, intitulado “Estâncias”. Feito de longos versos martelados num ritmo doído e com a marca grave da primeira pessoa do singular (esta que ainda não se fizera presente nos poemas posteriores a “Jardim”), o texto exprime novamente, sob outro tom, todavia, o dilacerado desejo de solidarizar-se com outras vozes:

[...]

De novo essas vozes, peço-te. Escande-as em tom sóbrio,
ou senão, grita-as à face dos homens; desata os
petrificados; aturde
os caules no ato de crescer; repete: amor, amar.

[...]

(ANDRADE, C., 2003, p.242-243).

A sequência de imperativos cristaliza a disposição para a comunicação e para o rompimento da solidão. Como ocorre em inúmeros poemas, parece o poeta aqui dirigir-se a si mesmo, dizendo que providências poéticas devem ser tomadas no sentido de romper a condição básica de impasse da expressividade poética. Os vocábulos “amor” e “amar”, substantivo e verbo respectivamente, nesse quadrante, parecem formar uma pequena gradação, do estático ao dinâmico, configurando como que uma resposta ao “preparo uma canção” do primeiro poema da coletânea. Uma resposta que se faz sentir em “Estâncias”, alguns dos elementos mais decisivos de *Novos poemas*. O movimento de história e de vida de que um poema é animado lembra muito a maneira como o passado e os antepassados são recuperados como motores do presente num poema de *Claro enigma*, “Os bens e o sangue”. Aqui, ainda que não nomeados,

² Mário de Andrade (1960), desde a estreia de Drummond, já apontava a importância de se levar em conta o conflito para a percepção do valor literário do poeta mineiro. Para ele, sua poesia fazia-se com “coisas que se contrariam com ferocidade.”

como no poema do livro de 1951, os mortos comparecem: “[...] e quantos desse mal um dia (estão mortos) soluçaram,/ habitam nosso corpo reunido e soluçam conosco.” (ANDRADE, C., 2003, p.242). Assim, a profunda solidariedade com os mortos, que lembra a inexorável solidariedade das coisas naturais em decomposição do poema “Composição”, anima o corpo presente, libertando-o, de alguma forma, da solidão e do puro ensimesmamento hermético e nadificante. Energicamente, pois, vemos renovado o impasse que se configura em termos de inquieta construção lírica.

Poder-se-ia dizer, então, que esse desejo de construção de um meio capaz de romper a solidão, nem que seja a partir de uma condição gravemente isolada ou com meios que, no fim das contas, reforçam tal isolamento, ganha uma fórmula visual bastante clara no poema seguinte da série, cujo título é “O arco”. Nos seus versos, mais uma vez, a ideia dos desejos e potências de solidariedade e comunicação se estrutura sob a forma e o sentimento do impasse. É o que nos dizem as inúmeras perguntas que são sempre respondidas com uma informação ligada à transformação ou à superação de impossibilidades e abismos. Vejamos, a título de exemplo, os versos da quadra final:

[...]

Que quer a canção? erguer-se
em arco sobre abismos.

Que quer o homem? salvar-se,
ao prêmio de uma canção.

(ANDRADE, C., 2003, p.242).

O arco de que fala o poema, portanto, não seria outra coisa senão o próprio canto, o próprio poema: o alienado e próximo ato de construir formas de inteligibilidade para o mundo que sejam capazes de romper a alienação também dos próprios homens entre si. Nesses termos, o gesto poético, seria não apenas o meio para a comunicação, para a solidariedade, mas também, com seu peso de solidão, o custo e o preço da comunhão entre os homens. Sob outra ótica, o desejo de comunicação que o poema drummondiano carrega sempre

como problema expressivo é, no limite, sintoma da condição de isolamento do homem na modernidade. Nesse contexto, os estigmas do impasse permanecem, mas se erguem de forma dilacerada para resistir à alienação e ao isolamento dos homens. Não há jamais em Drummond, como mais acima já indicamos, nenhuma forma de celebração do enigma, que é sempre vivenciado de maneira dolorida sob a luz negativa da aporia, mas com a disposição utópica para o movimento de superação desta mesma aporia.

Tal consistência dolorida do enigma está no poema em prosa de mesmo nome, já referido no início deste artigo, que encerra a coletânea. Suas últimas estrofes, prenhes de negatividade, são, todavia, capazes de convocar estratos de uma integridade perdida ou dissipada, na forma de sons e canções, que podem servir como motor para a ruptura da paralisia característica da condição de solidão:

[...]

Anoitece, e o luar, modulado de dolentes canções que preexistem aos instrumentos de música, espalha no côncavo, já pleno de serras abruptas e de ignoradas jazidas, melancólica moleza.

Mas a Coisa interceptante não se resolve. Barra o caminho e medita, obscura.

(ANDRADE, C., 2003, p.243).

As “canções que preexistem aos instrumentos” configuram-se, desse modo, como sonoridades não reificadas, ou não racionalizadas, do mundo sensível. Dessa forma, dizer “canções” já é uma forma de impingir-lhes racionalização, pois, no limite, em estado integrado e orgânico, as ditas canções são (meros?) sons. São, pois, estímulos legítimos à racionalização que é a escrita poética, mas que por si sós não resolvem o problema da expressão, tendo em vista que a Coisa é irresoluta e aporeticamente barra o caminho. Os problemas se colocam e não se resolvem; como o poeta, coisa entre coisas, a Coisa medita. Sobre o que medita a Coisa? Talvez sobre o seu próprio estado coisificado. Isso nada mais é do que o poema: uma forma das

formas do mundo da reificação. Mas que refaz o gesto reificador com o condão de dar a ver a sua própria consistência reificada. O poema, como coisa, medita a reificação. O poema é um gesto que, em fim de contas, é uma ruptura nos pactos do mundo reificado, no qual toda interrogação é permitida, todo segredo é revelável, menos aquele ligado à condição de reificação de que, afinal, todos somos tributários. O poema drummondiano é uma configuração afirmativa da solidão que se deve, entretanto, considerar como força solidária que constata e exprime a sua condição de isolamento e incomunicação, vivida sempre como dilema.

Tal dilema é fundamentalmente expresso no, por assim dizer, núcleo figurativo e lírico do volume *Novos poemas*. No núcleo do ponto medial do livro, o poema “Jardim”, estão as estrofes que melhor traduzem a dinâmica dialética de forças que dão forma ao impasse comunicação-autonomia, solidão-solidariedade. Dizem os últimos versos do segundo quarteto e do penúltimo terceto:

[...]
mas por pálidas contas de colares
que alguém vai desatando, olhos vazados

e mãos oferecidas e mecânicas,
de um vegetal segredo enfeitiçadas,
enquanto outras visões se delineiam
[...]

(ANDRADE, C., 2003, p.238).

Nos versos, não obstante os signos do fechamento, há substâncias orgânicas e humanas que evoluem, passeiam pelo soneto inteiro, aqui se concentrando especialmente nos, ainda que torturados, “olhos” e “mecânicas” mãos. Há no texto um clima de feitiço toldando a organicidade das coisas. Parece que estamos diante da pura figuração poética do mundo do fetichismo, ao qual alguma força humana deseja resistir, em busca talvez das outras imagens que se delineiam. Seriam essas imagens lampejos cegos de utopia? Talvez sim, mas a grave consciência de negatividade que a persona poética

assume aqui não deixa que esses lampejos se afirmem em nota de pletora, pois, como diz o próximo terceto, tais imagens:

[...]
logo se enovelam: mascarada,
que sei de tua essência (ou não a tem),
jardim apenas, pétalas, presságio.
(ANDRADE, C., 2003, p.238).

Portanto, a consciência lírica do poeta, que é construída pelo próprio poema, termina sendo revelada em sua capacidade de articular o mundo sensível e o mundo inteligível em um mesmo impasse: se um não se compreende pelo sentir, o outro não se pode sentir, racionalizado que está. Esta é, segundo é possível perceber em uma leitura atenta de *Novos poemas*, a dimensão mais íntima da poética drummondiana, que se abastece a cada verso de uma inquietude dialética, que poderíamos traduzir em termos críticos como um impasse complexo, moderno e negativo entre a solidariedade e a solidão.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. **Novos poemas**. In: _____. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 2003. p.229-241.

ANDRADE, M. de. A poesia em 1930. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1960. p.37-57.

CAMILO, V. **Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas**. Cotia: Ateliê, 2001.

CANDIDO, A. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p.67-97.

GLEDSON, J. **Poesia e poética em Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

HOUAISS, A. **Drummond mais seis poetas e um problema**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

LIMA, L. C. **Lira e antilira:** Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

PILATI, A. **A nação drummondiana.** Rio de Janeiro: 7letras, 2009.

SIMON, I. M. **Drummond:** uma poética do risco. São Paulo: Ática, 1978.

A MÁQUINA DO MUNDO EM *CLARO ENIGMA* OU QUANDO DESEJAR É (IM)POSSÍVEL

Diana Junkes Bueno MARTHA¹

Para Brunno Vieira,
claro enigma em profundo azul de existir.

História e memória: da revisão das formas ao enfrentamento do desejo

Drummond publica *Claro Enigma* em 1951. O livro surpreende a crítica porque destoa, aparentemente, dos anteriores: volta-se para a retomada da tradição poética, enfatizando as formas fixas e o desconcerto do mundo com dicção camoniana. É dividido em seis partes, a saber: “Entre lobo e cão”; “Notícias amorosas”; “O menino e os homens”; “Selo de Minas”; “Os lábios cerrados”;

¹ Para citações bibliográficas consulte-se também Diana Junkes Martha Toneto. E-mail: dijunkes@gmail.com. Retomo em alguns momentos deste artigo ideias apresentadas em: Martha-Toneto (2011). De modo geral, porém, as reflexões aqui apresentadas são inéditas.

e “A máquina do mundo”. Como aponta Sebastião Uchoa Leite (2012, p.1000), é na “meditação cruel e irônica de *Claro enigma*” que “[...] as referências abstratas e a visão do passado se tornam uma constante.” (LEITE, 2012, p.1000), mas tal aspecto, ainda segundo o mesmo Uchoa Leite, sempre esteve presente na obra drummondiana: “[...] acreditamos que o Drummond atual [*Novos Poemas* (1948)] já existisse potencialmente no Drummond antigo, da mesma forma que sobram hoje vestígios do poeta modernista no poeta maduríssimo.” (LEITE, 2012, p.999).

Uma leitura primeira de *Claro enigma* pode sugerir que depois de *A rosa do povo* [1945] (ANDRADE, 2005) e de todo o lirismo participativo (PILATI, 2009), parece surgir o poeta empobrecido de formas revolucionárias, o mesmo que dissera que a poesia deveria evitar a nostalgia dos “moldes antigos” (ANDRADE apud CAMILO, 2005, p.52). Ocorre, porém, que o tratamento dado ao verso (e à memória) em *Claro enigma* não é ingênuo; para além do impulso clássico, o livro todo é carregado de excelentes resoluções poéticas, como aponta Vagner Camilo:

Ora, há de se convir que um artista com tal grau de consciência diante dessa ameaça [nostalgia dos moldes antigos] não incorreria [...] num neoclassicismo ingênuo! Se o faz é porque incorpora, nesse fazer, a consciência sempre alerta desse risco de reacionarismo, tematizando, reiteradamente, sobretudo nos poemas da primeira seção de *Claro enigma*, que aludem à *arte poética*. (CAMILO, 2005, p.52, grifo do autor).

Apesar dessas considerações, é preciso notar que o Drummond melancólico vive, sim, em *Claro enigma*, o luto das ilusões perdidas, principalmente porque a própria poesia parece ser incapaz de veicular novos ideais; ao poeta em crise, caberia rever a crise de versos e formas poéticas, rever seu tempo por meio da leitura da tradição poética, restaurando e reinstaurando o mundo² ou, melhor dizendo, a compreensão do *estar-no-mundo*.

² O ambiente da literatura brasileira dessa época era marcado por um retorno às formas clássicas. O livro de Drummond não era um fato isolado, mas inseria-se

*A máquina do mundo em Claro enigma
ou Quando desejar é (im)possível*

O mundo drummondiano vive em busca da apreensão daquilo que lhe escapa: “[...] pelo compromisso inarredável da totalidade que acusa continuamente a sua própria impossibilidade de cumprir-se, fortalecendo-se, no entanto, disso mesmo.” é que a poesia de Drummond se constrói (WISNIK, 2005, p.23). A meu ver, em *Claro enigma*, a consciência da impossível totalidade mina quase que totalmente as utopias dos livros anteriores; ao mesmo tempo, ao fim do livro, como veremos adiante, parece que a esperança volta a dar um tímido sinal de existência pela recuperação de um passado, rasurado, mas viável, na medida em que a memória aciona a reconstrução da história do poeta e da história de Minas Gerais na qual ele se insere, por meio de um tom em que a recordação orquestra fatos e experiências subjetivas.

Tal recordação é levada a bom termo pela repetição das formas e temas da tradição poética, como se por meio da recordação pessoal e social e da repetição da historicidade dos processos de construção poéticos, o lirismo de *Claro enigma* pudesse engendrar a elaboração do passado e, extensivamente, a reelaboração da experiência poético-subjetiva. *Claro enigma* parece marcar, na obra drummondiana, a definição de um destino para o sofrimento (KEHL, 2010) do poeta melancólico: a própria poesia. É na ressignificação das potencialidades do verso, na repetição da tradição, que a tensão entre recordação e elaboração do passado torna-se consonante. Como aponta Tfouni (2003, p.152):

[...] para a Psicanálise temos que o que se repete é o que se queria esquecer visto que a repetição substitui (por um mecanismo de defesa do inconsciente) o impulso à recordação. Pode-se fazer uma analogia com a AD, aqui, diante da compulsão à repetição, e dizer que esta denuncia (e enuncia) o sintoma, visto que o processo parafrástico proposto por Pêcheux produz o efeito

num contexto maior em que prevalecia a mentalidade classicizante; entretanto, esse fato não é suficiente para aproximar univocamente Drummond da Geração de 45 (CAMILO, 2005, p.34), o que nos faz pensar que há algo mais em *Claro enigma*, algo que talvez não seja novo na poética de Drummond, mas que se aprofunda com o livro de 1951: a melancolia e sua relação com o desejo.

metafórico de migração de sentido de uma sequência para outra, que é enunciada “em seu lugar”, mas cujo sentido é deslocado (ou seja, o não-dito significa). Retornando ao texto de Freud (1996), vemos que, para o autor, o sujeito fica desde sempre no esquecimento, e é ao analista que cabe trazer o que é memória (metáfora) do passado para o acontecimento (atualidade), através da interpretação, do gesto que vai pontuar a cadeia significante, fazendo com que a mensagem do sujeito retorne para ele de forma invertida, estranhada.

Em *Claro enigma*, o discurso poético é o que traz a memória ao estatuto de acontecimento (poético) e é por meio desse procedimento que o **estar no mundo** é repensado e ‘estranhado’ já que na substituição das formas livres pelas fixas o sujeito lírico drummondiano irá encontrar-se com um outro de si mesmo, um *alter ego* que invertidamente lhe responde às velhas questões e lhe dá espaço para, aos poucos, ao longo das seis partes do livro, converter “o vazio de não desejar pela indagação sobre o que causa o desejo” (KEHL, 2010, p.289).

O leitor não deve, todavia, enganar-se, pois o movimento memorialístico nada tem de descolamento do tempo e mergulho na subjetividade; pelo contrário, como assevera Adorno (2008, p.73), quanto mais a forma lírica parece distanciar-se do tempo e da sociedade, mais imersa neles ela se encontra:

[...] a resistência contra a pressão social não é nada absolutamente individual; nessa resistência agem artisticamente, através do indivíduo e de sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de uma situação social limitada e limitante, na direção de uma situação social digna do homem; forças, portanto, que fazem parte de uma constituição do todo, não meramente da individualidade inflexível que se opõe cegamente à sociedade.

Desse modo, a historicidade e o tom memorialístico que marcam o livro são também uma profunda resposta do poeta ao mundo que o circunda, às possibilidades da poesia. Nos termos de

*A máquina do mundo em Claro enigma
ou Quando desejar é (im)possível*

Agamben, quanto mais se distancia de seu tempo, mais o sujeito contemporâneo a ele adere: “[...] pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões, [...] exatamente por isso [...] é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.” (AGAMBEN, 2009, p.58).

Claro enigma, portanto, ao contrário de livro meramente classicizante e conservador, como acusa Haroldo de Campos (1992), é extremamente forte no que diz respeito ao pensar do poeta sobre o mundo, sobre (re)invenção poética e, claro, sobre seu ‘eu todo retorcido’. As reflexões do livro, porém, não se apresentam de modo evidente para que o leitor alcance-as com facilidade, mas cravadas de uma profunda ironia, seja pelo tratamento das formas fixas, seja pelos temas, seja pelo oxímoro que “claro enigma” denuncia; ironia esta que é, parafraseando Octavio Paz, a ferida pela qual a história da poesia drummondiana “dessangra” (PAZ, 2013, p.10), fechando-se à interdição do desejo e, paradoxalmente, abrindo-se ao desejo de desejar, como os últimos versos de “Relógio do Rosário”, último poema do livro, conclama:

[...]
Mas na dourada praça do Rosário,
foi-se, no som, a sombra. O columbário

já cinza se concentra, pó de tumbas,
já se permite azul, risco de pombas.
(ANDRADE, 2006, p.134)³.

E aqui é impossível não convocar o primeiro poema, do primeiro livro. Em “Poema de sete faces”, publicado em *Alguma poesia*, em 1930: “a tarde talvez fosse azul/ não houvesse tantos desejos” (ANDRADE, 2004, p.10). O azul do desejo permeia a obra drummondiana ao menos nos 21 anos que separam *Alguma*

³ Todas as citações de poemas foram conferidas com a última edição de *Claro enigma*. Ver Andrade (2012). (N. dos O.)

poesia de Claro enigma. No primeiro, os desejos impedem o azul; no segundo, o azul anuncia a possibilidade do desejo. Disse acima, a partir de Tfouni (2003) que o eu vê-se estranhado e invertido. O significante⁴ “azul” em sua relação com o fechamento ou abertura para o desejo indicia tal processo. A importância de *Claro enigma* dá-se, então, para Drummond, especularmente.

O sujeito lírico drummondiano desse livro é, por assim dizer, um Narciso que vê no espelho outro de si, invertidamente; ao reconhecer-se o mesmo e o outro flana entre os poemas para encontrar o azul do columbário: um azul que outrora marcou o desejo, e que em *Claro Enigma*, para além do sentido de pombal, portanto lugar que abriga pássaros, voos, ou seja, um azul eufórico, convoca a ideia de câmara sepulcral e/ou escrínio onde se guardam ossos. Naturalmente, diante do percurso feito pelo eu-lírico dos poemas, a morte, o passado, os ossos são o que restam. *Claro enigma* trata disto: dos escolhos da memória. Entretanto, a meu ver, a dubiedade de columbário aponta para uma tensão entre o desejo e o sepulcro. Ao enfrentar os restos, os seus rastros pela velha Minas Gerais, o sujeito lírico reelabora a sua experiência por meio da palavra poética, esta sim, azul como a tarde sonhada em *Alguma Poesia*. O azul que resta é, pois, mais do que rastro do passado, é um lastro por meio do qual a poesia resiste e o desejo persiste.

Para apreender o processo desejante do sujeito lírico em *Claro enigma* proponho um percurso por aspectos do livro até que cheguemos ao supramencionado “Relógio do Rosário”.

O passado, seus vãos, suas denúncias

Ao invadir a obra a partir de múltiplos aspectos, o périplo pelo passado que se constata em *Claro enigma* é feito de marcas, vãos, silêncios, recalques e arrependimentos. Como dirá o eu-lírico de “Estampas de Vila Rica”, ao final do poema, na seção intitulada “V. Museu da Inconfidência”, história e remorso amalgamam-se. A

⁴ O termo significante está sendo usado aqui no sentido lacaniano (LACAN, 1998).

*A máquina do mundo em Claro enigma
ou Quando desejar é (im)possível*

memória histórica também é a denúncia do que fere o âmago do sujeito lírico:

São palavras no chão
e memória nos autos.
As casas inda restam,
os amores, mais não.

E restam poucas roupas,
sobrepeliz de pároco,
a vara de um juiz,
anjos, púrpuras, ecos.

Macia flor de olvido,
sem aroma governas
o tempo ingovernável.
Muros pranteiam. Só.

Toda história é remorso.
(ANDRADE, 2006, p.83).

Nos escombros do remorso, os amores e seus apagamentos, as escassas roupas e o esquecimento reúnem-se nas palavras, no chão, na memória, nos autos. A “flor de olvido” que aparece em outros poemas (“nada pode o olvido/ contra o sem sentido/ apelo do Não”, versos de “Memória” – ANDRADE, 2006, p.34) impõe-se, pois é preciso esquecer para poder lembrar ou, pelo menos para dar conta “[...] da relação entre a busca levada a efeito pelo sujeito de algo que ele crê “estar lá”, e a experiência de não encontrar o que procura, ou pensa procurar.” (TFOUNI, 2003, p.143). Em outras palavras, *Claro enigma*, de um modo geral, explicita “[...] o modo de funcionamento da memória enquanto construto e também a forma como ela atua nos sujeitos, produzindo um efeito de presença (pressentimento?)/ apagamento (dissolução?) de lembranças, eventos, pré-construídos.” (TFOUNI, 2003, p.144).

Entre o esquecimento e a rememoração, o sujeito lírico procura, portanto, compreender seu “eu todo retorcido” a partir

da história-remorso que é também história-resgate. Em outras palavras: mesmo calcada no arrependimento, a história que vem à tona em poemas como os reunidos na seção “Selo de Minas” (ANDRADE, 2006, p.79-103) ou como no conhecido e intenso “A mesa” (ANDRADE, 2006, p.112) abrem espaço para o discurso marcado de remorso, mas, concomitantemente, promovem o resgate e a ressignificação da experiência subjetiva **através** do que o poema nomeia, dando abertura à presença do passado, ao mesmo tempo que à sua dissolução, pois o poema que relê o passado, a história e a memória, sobretudo, do sujeito lírico e de Minas Gerais, dialogando, nos termos de Adorno (2008) e Agamben (2009), acima mencionados, com o contexto do poeta. Remorso e resgate são os dois lados de uma mesma moeda, ou, talvez, a chave do enigma pouco claro que o livro propõe.

Trata-se, de fato, da busca de certa origem unificadora e apaziguadora, por meio da recordação, repetição e elaboração, já mencionadas na primeira parte deste artigo. Busca que é impossível, evidentemente, já que ela é feita de rasuras e silêncios, portanto, na impossibilidade de encontro com um momento primevo, com o refazer da experiência vivida para que ela possa ser outra, o sujeito poético visa tornar os mortos indenes (é o caso de Cláudio Manuel da Costa, como se verá logo a seguir). A valoração do passado coincide, na obra em questão, com a valoração da tradição literária, aliás, esta última é, como sublinhei acima, o modo pelo qual o poeta acessa a recordação.

Dessa forma, o diálogo com a tradição parece atuar, em *Claro enigma*, como um suporte; um mecanismo que procura garantir a sobrevivência do cânone e isso ocorre, possivelmente, pelo senso de reconhecimento que o poeta estabelece em relação ao passado literário, como se um intenso sentimento de luto se apoderasse dele e o impelisse a tornar viva essa tradição pela ação da memória, que em seus textos transforma-se em elemento que denuncia o remorso de uma história que escapa às antigas glórias de Minas e de seus inconfidentes (vide os melancólicos “Morte nas casas de Ouro Preto” e o “Relógio do Rosário”); que escapa aos projetos da família

*A máquina do mundo em Claro enigma
ou Quando desejar é (im)possível*

para o filho *gauche* (“A mesa”) e que se acentua, a meu ver, pelo uso das formas fixas e características da tradição poética em língua portuguesa; tal uso atesta talvez o remorso por uma experiência do novo tentada e, quiçá, inacabada, pela impossibilidade mesmo de ser absolutamente novo sem que se tenha feito um esforço de silenciamento do passado e aqui me refiro, entre outros aspectos, à versificação rígida, que os primeiros livros de Drummond subverteram.

Margel (2000), na esteira do pensamento derridiano, mostra que é possível entender a sobrevivência em estreita relação com o luto. Segundo o autor, todo o princípio de constituição dos seres padece de uma ameaça – a sua desconstituição – e essa desconstituição, se for efetiva, por conta da morte, torna imprescindível um trabalho de luto que assegure ao morto duração, sobrevivência; e, ao vivo, a convivência com a herança deixada, a administração de uma dívida de gratidão. Ora, tal duração parece possível apenas se o morto for transformado em espectro; ao fazermos dos mortos fantasmas, nós, os vivos, garantiríamos a gestão da ameaça de nossa autodestruição (MARGEL, 2000) pela possibilidade da sobrevivência espectral daqueles que não estão mais entre nós.

Nesse sentido, e ao contrário do que postula a crítica, Drummond continua sendo absolutamente moderno em *Claro enigma* – o regresso às formas fixas não deixa de ser, pois, uma tentativa de manter o cânone espectralmente, ao mesmo tempo, não deixa de carregar profunda ironia, como já destaquei na primeira seção, já que o tratamento dado aos poemas não abandona a modernidade, quer tematicamente, quer pela releitura do passado pelas formas da tradição.

De um lado, trata-se de sacralizar os mortos, torná-los indenes; de outro, de subverter sua imagem, ou lembrança, ou memória, ou a herança deixada a tal ponto que sua indenidade torna-se tanto a promessa de sua manutenção quanto a ameaça de sua destruição. O espectro não é; o espectro é o que poderia ter sido em potência ou, simplesmente, aquilo que a memória pode

conceder a ele. E a memória, já o demonstrou Freud (1996a) atua como alguma coisa que age à revelia do sujeito, é esquecimento porque é proteção. As escritas mais profundas gravam-se no âmago do “bloco mágico” e ali ficam à espera de uma retrospectiva que lhes dê sentido. É esse, a meu ver, um dos caminhos para a leitura de *Claro enigma*: o da retrospectiva, ou em termos psicanalíticos, algo que Freud denominou, em texto de 1914, recordar, repetir, elaborar (1996b).

A retomada de todas as perspectivas históricas que elenquei no início deste texto permite ao poeta viver o luto pelos grandes nomes da história de Minas, pelo pai, pelos poetas dispersos no espaço-tempo da linguagem poética; permite a transformação dos monumentos deixados por eles (neste caso, suas obras) em algo a ser restaurado. Ora, o princípio básico da restauração, conforme adverte Hobsbawm (2002), é que é o olhar do presente que atribuirá importância a certos elementos do passado que talvez, no passado, não fossem significativos. Mais do que isso, na impossibilidade de a restauração estabelecer novamente o passado, há que se construí-lo, fabricá-lo, e, nesse caso, o próprio passado equivaleria à inovação absoluta (HOBBSAWM, 2002). Desse ponto de vista, o restauro, entendido como (re)criação, é espectro e, como tal, sobrevive; por isso, inclusive, é possível falar em criação dos precursores.

Em certa medida, Drummond atribui-se o papel de Orfeu – aquele que pode resgatar os mortos por seu canto. Como um Orfeu bem-sucedido, o poeta traz seus mortos novamente à luz. Se, todavia, este projeto órfico **parece** ser bem-sucedido, não se pode esquecer de apontar a proximidade desse movimento em relação àquilo que se lê no mito. Orfeu, quando retorna, não o faz impunemente, pois vive um duplo luto: recupera Eurídice e a perde novamente – daí o remorso: voltar ao passado é preciso, mas impossível olhar para trás e não desejar a dissolução do tempo como a cambraia de Nize no já citado “Morte das casas de Ouro Preto”, do qual se destaca a estrofe final:

*A máquina do mundo em Claro enigma
ou Quando desejar é (im)possível*

[...]
e dissolvendo a cidade.
Sobre a ponte, sobre a pedra,
sobre a cambraia de Nize,
uma colcha de neblina
(já não é a chuva forte)
me conta por que mistério
o amor se banha na morte.
(ANDRADE, 2006, p.84).

O que chama a atenção na estrofe drummondiana (e no poema como um todo) não é apenas a colcha de neblina, mas o fato de, sub-repticiamente, aparecer uma melancolia histórica. A evocação desta memória é dada pela “cambraia de Nize”, ou seja, apenas o vestígio da musa do poeta inconfidente, Cláudio Manuel da Costa, Glauceste Satúrnio. Como aponta Vagner Camilo:

[...] são reminiscências, vestígios, restos da amada e antiga cidade mineira agora reduzida, enfim, a ruínas [...] Vestígios [...] também de sua história, cultura e mitos (através da referência à peça íntima da musa do nosso não menos melancólico árcade *Glauceste Satúrnio*, que aí viveu no período mais próspero e conturbado). Mas, acima de tudo, são lembranças da efemeridade, transitoriedade e insignificância das coisas, seres, memória e história, todos sujeitos ao mesmo destino *natural*. *Memento mori*. (CAMILO, 2005, p.298, grifo do autor).

Há alguma Eurídice que fica para trás e o obriga a viver novos lutos e a tentar a sobrevivência de outros companheiros de viagem. Há também outro aspecto de Orfeu que serve a nossos propósitos de abordagem de *Claro enigma*. Diz respeito à escritura de Orfeu (DETIENNE apud BRUNEL, 2003). O olhar para trás de Orfeu seria a escrita e o livro; ambos são capazes de alimentar o olhar para o passado por meio da memória e, ao mesmo tempo, caracterizam a impossibilidade do retorno ao passado e de seu resgate absoluto.

Sob essa perspectiva, o Drummond de *Claro enigma* terá que arcar com o preço de uma escrita que é remédio e veneno –

pharmakón e que, em si, é um trabalho de luto (DERRIDA, 1997). Ao inscrever o passado nos poemas o sujeito lírico caracteriza, simultaneamente, a possibilidade de sua sobrevivência e a impossibilidade de sua existência verdadeira: remédio para garantir que se aproprie da herança e manifeste seu reconhecimento.

Siscar (2000) indica que o reconhecimento é uma possibilidade de ser da memória, à medida que promove uma abertura para a vida dada pela relação entre a vida mesmo e o vivido. O dom da vida é, nesse sentido, razão de reconhecimento, gratidão ao Criador. Em Drummond, talvez fosse possível dizer que esse reconhecimento da dívida que tem para com o passado talvez encontrasse respaldo nessa ideia de gratuidade de que fala Siscar, na esteira de Derrida. A escritura do reconhecimento é rememorativa e revela, além da gratidão, uma retrospectiva da vida daquele que agradece. Ao incorporar o passado em *Claro enigma*, Drummond está reescrevendo sua própria história. E é nessa escritura de si, já destacada na primeira parte deste artigo, que percebo que a questão da gratuidade do reconhecimento problematiza-se: a história é remorso; é também mágoa, amargura, perda infinita de alguma coisa que, como destaquei acima, o sujeito poético procura, ou pensa procurar. A meu ver, o poema em que culmina essa impossibilidade da procura do desejo é “A máquina do mundo”.

“E como eu palmilhasse”, desejava

Nota-se que em *Claro enigma* a impossibilidade de ação pela frustração das utopias perdidas obriga o poeta a seguir com mãos pensas, negando o desejo de desejar. A negação parece vir pela desilusão, pela “incuriosidade”. O comportamento melancólico é entrevisto pelo tom plúmbeo do poema. Essa melancolia, como mostra Benjamim (2004), é essencialmente associada a Saturno que marca a dualidade, a tentativa barroca de conciliação de estados de alma contrários.

Apenas nos versos finais de “Relógio do Rosário” o azul vinculado ao desejo que existia no “Poema de sete faces” volta a

*A máquina do mundo em Claro enigma
ou Quando desejar é (im)possível*

existir, como mencionamos, vencendo o aspecto saturnino. Diz Vagner Camilo a propósito de “Relógio do Rosário” e “A máquina do mundo”:

Em “A Máquina do Mundo”, o desvelar sublime dá-se sob a forma de um clarão em meio à escuridão exterior e interior [...] Já em “Relógio do Rosário” é o eu-lírico quem decifra a verdade maior, ao contrário do poema anterior, onde ela se oferta gratuita. [...] Disso decorre uma diferença central entre os dois poemas: *enquanto a Máquina do Mundo encerra um ato de recusa, Relógio do Rosário encerra um ato de aceitação, entrega e identificação*. [...] numa dor universal que o indistingue e nivela aos demais homens, bichos e coisas. (CAMILO, 2005, p.300-301, grifo do autor).

Penso, porém, que vale a pena nos atermos um pouco a “A máquina do mundo” para explorar a tônica de *Claro enigma* – a (im) possibilidade do desejo. Para introduzir a questão, convoco algumas considerações de Laymert Garcia dos Santos:

[...] o desejo constitui uma carência, que o desejo deseja o que lhe falta, e que lhe falta para poder desejar [...] o desejo é primeiro insuficiência... para não dizermos impotência [...] O desejo de um é o desejo do Outro [...] se desejamos o que nos falta, ao desejarmos o desejo do Outro, desejamos a sua potência [...] consideremos uma segunda possibilidade – aquela que não desejamos o que falta e sim, o que já temos [...] isso significaria que nossa potência é a mesma que a potência do Absoluto. (SANTOS, 1995, p.209- 210).

Essa dupla possibilidade de enfrentar a questão do desejo, tal qual ela é apresentada por Lacan (1998) é interessante e abre perspectivas para a leitura do desejo e de sua (im)possibilidade em *Claro enigma*: pois ela se relaciona à dessacralização do Absoluto, por extensão, a uma abertura do sujeito a seu próprio desejo e isso significa anular a existência de Deus, daquele Deus que morto assegura nossa sobrevivência. É também a anulação da criatura, como vemos nos últimos versos de “Fraga e sombra”:

[...]

E calcamos em nós, sob o profundo
instinto de existir, outra mais pura
vontade de anular a criatura.
(ANDRADE, 2006, p.59).

A questão-chave é: o poeta é tão potente quanto Deus ou não pode desejar, em um momento de remorsos e pós-utopia⁵, o desejo do Absoluto?

A ambiguidade da questão, naturalmente, mais do que agnosticismo, é fundada pela lógica do desejo e não é à toa que o eu poético drummondiano recuse a máquina da tradição (PIRES, 2006), um remorso a mais, no grande mar em que mergulha a sua amargura não lhe fará diferença: recusa o desejo do Outro e com isso se torna, em parte, Absoluto, ou torna-se, ele mesmo, Outro (de si). A ambiguidade impede o trânsito do desejo e nada resta ao sujeito lírico a não ser seguir de mãos pensas:

[...]

Mas, como eu relutasse em responder
a tal apelo assim maravilhoso,
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,

a esperança mais mínima – esse anelo
de ver desvanecida a treva espessa
que entre os raios do sol inda se filtra;

como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
a de novo tingir a neutra face

que vou pelos caminhos demonstrando,
e como se outro ser, não mais aquele
habitante de mim há tantos anos,

⁵ Penso aqui pós-utopia nos termos propostos por Haroldo de Campos (1997), no conhecido artigo “Poesia e modernidade: Da morte do verso à constelação, o poema pós-utópico”. Para Campos, o poema pós-utópico é crítico do futuro e de seus paraísos sistemáticos.

*A máquina do mundo em Claro enigma
ou Quando desejar é (im)possível*

passasse a comandar minha vontade
que, já de si volúvel, se cerrava
semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas;
como se um dom tardio já não fora
apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.
(ANDRADE, 2006, p.130-131).

Livrando-se do dilema hamletiano “ser ou não ser”, este sujeito lírico, por sua recusa, por sua impossibilidade de desejar, já que segue de mãos pensas, deseja não mais o remorso e a culpa, mas “as coisas findas/ [que] muito mais que lindas/ essas ficarão” (ANDRADE, 2006, p.34). Outro ser passa a comandar a vontade do sujeito lírico – um outro de si, um duplo, alguém cuja existência depende da morte do primeiro ser, ou de sua anulação. Assim, esse outro, que refuta defuntas crenças é quem dessacraliza a história, é quem ridiculariza o remorso que até então se impunha, porque ao recusar a grande Alegoria da Máquina do Mundo, ao recusar o caminho de Dante e de Camões, metaforicamente, este sujeito poético recusa também os grandes nomes da história, e recusa os “Nomes do Pai” (LACAN, 2005), para fundar sua própria história, feita de seus remorsos plúmbeos e seu desejo azul.

O leitor não se engane, depois do périplo tortuoso e doloroso de um enigma nada claro, depois do oximoro da existência e da

confissão, Drummond acena com seu ceticismo, é verdade, ceticismo histórico, mas também com seu tênue otimismo. O desejo azul de Drummond, como as tardes azuis do mais profundo Chagall, alerta para uma força que se equipara à da máquina do mundo e que é capaz de tornar simultâneos presente e passado pela recordação e pela repetição que se pode elaborar. Essa é a força do desejo. Desejar o desejo não é entregar-se à máquina como Ulisses poderia ter-se entregado ao canto das sereias na *Odisseia*. Com sua corda incuriosa, mas firme, com suas mãos pensa e carregadas de sentimento do mundo, o sujeito poético drummondiano amarrou-se ao mastro para chegar ao relógio do Rosário. Seus ouvidos atentos ouviram o sino da igreja, da memória. De lá, do alto do relógio que marca o passar do tempo, tudo pôde ficar azul: o desejo azul em suas tardes de outrora e vindouras.

Recusar a máquina não significa em *Claro enigma* recusar a poesia, pois o desejo de desejar que, como a flor tímida de *A rosa do povo*, nasce na rua, afastando a náusea e o tédio, acena ao leitor. Recusar a máquina e seguir de mãos pensa, incurioso, é, por paradoxal que seja, no contexto do livro todo, lutar com as palavras. Essa luta é a mais vã; e Drummond, todos sabemos, continuou lutando, todos os dias, mal rompiam as manhãs.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2008. p.65-90.

AGAMBEN, G. O que é contemporâneo. In: _____. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009. p.57-73.

ANDRADE, C. D. de. **Claro enigma**. Posfácio de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Claro enigma**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Alguma poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

*A máquina do mundo em Claro enigma
ou Quando desejar é (im)possível*

_____. **Novos poemas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1948.

BENJAMIN, W. **A origem do drama trágico alemão**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

BRUNEL, P. As vocações de Orfeu. In: BRICOUT, B. **O olhar de Orfeu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.39-60.

CAMILO, V. **Drummond**: da rosa do povo à rosa das trevas. Cotia: Ateliê, 2005.

CAMPOS, H. de. Poesia e Modernidade: da morte do verso à constelação: o poema pós-utópico. In: _____. **O arco-íris banco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.247-268.

_____. Drummond, mestre de coisas. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.49-55.

DERRIDA, J. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

FREUD, S. Recordar, repetir, elaborar. In: _____. **Obras psicológicas completas**. Tradução sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. (Edição standard brasileira). p.163-171.

_____. O bloco mágico. In: _____. **Obras psicológicas completas**. Tradução sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. (Edição standard brasileira). p.255-259.

HOBSBAWM, E. Sobre a história. In: _____. **Sobre a história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.20-31.

KHEL, M. R. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2010.

LACAN, J. **Os nomes do pai**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LEITE, S. U. A vida passada a limpo. In: ANDRADE, C. D. de. **Poesia 1930-62**: de Alguma poesia a Lição de coisas. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.999-1002.

MARGEL, S. As denominações órficas da sobrevivência: Derrida e a questão do pior. In: NASCIMENTO, E.; GLENADEL, P. (Org.). **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p.203-230.

MARTHA-TONETO, D. J. O Relógio do Rosário anuncia a Máquina do mundo: Haroldo de Campos relê Drummond. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v.46, n.2, p.13-21, abr./jun. 2011. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/9488/6579>. Acesso em: 20 out. 2013.

PAZ, O. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PILATI, A. **A nação drummondiana**: quatro estudos sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

PIRES, A. D. A máquina do poema repensa a máquina do mundo. In: FERNANDES, M. L. O; LEITE, G. M. M.; BALDAN, M. de L. O. G. (Org.). **Estrelas extremas**: ensaios sobre poesia e poetas. Araraquara: Laboratório Editorial da FCL, 2006. p.109-135.

SANTOS, L. G. dos. Lautréamont e o desejo de não desejar. In: NOVAES, A. (Org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.209-220.

SISCAR, M. A paixão ingrata. In: NASCIMENTO, E.; GLENADEL, P. (Org.). **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p.160-187.

TFOUNI, L. V. E não tem linhas a tua palma: esquecer para poder lembrar. **Organon**, Porto Alegre, v.17, n.35, p.144-160, 2003.

WISNIK, J. M. Drummond e o mundo. In: NOVAES, A. (Org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.19-64.

FAZENDEIRO DO AR, DE DRUMMOND: EPOPEIA POÉTICA DA DESORDEM

Alexandre de Melo ANDRADE

Apresentar a poesia de Drummond, seja nesta ou naquela obra, incide em reiterar aspectos que são comuns em seu projeto poético de um modo geral. De *Alguma poesia* (1930) a *Farewell* (1996), a crítica muito vem se ocupando de demonstrar pontos convergentes que direcionam a atenção para o **gauchismo**, a metapoesia inevitável, o nominalismo, além do tema da passagem do tempo, da insatisfação, da finitude e da memória. Procedimentos estilísticos e temáticos do poeta emergem no discurso da crítica, preocupada, como é sua função, em singularizar a poética de Drummond, informando seus efeitos de originalidade e de contribuição para a poesia brasileira. Sua importância não fica restrita ao século XX, mas invade a contemporaneidade, desprendendo-se da euforia modernista da poesia brasileira e sobrevoando as vanguardas que participaram ativamente da cultura do país durante o tempo em que o poeta viveu.

Dessa forma, não temos a pretensão de apresentar *Fazendeiro do ar* como uma obra que inaugure uma nova fase do poeta, ou que apresente novidades em relação às obras anteriores. Talvez a importância da obra, que foi publicada em 1954, seja a de

representar justamente um momento de reafirmação de uma poética já maturada pela consciência de Drummond pensador e poeta, o que significa dizer Drummond homem de seu tempo, mas também de todos os tempos. A obra em questão reafirma motivos poéticos caros à sua antecessora – *Claro enigma*, de 1951. Contrariamente à possibilidade de que a obra tenha sido resultado de uma reunião aleatória de poemas, acreditamos que o poeta tenha se ocupado disciplinadamente da organização do livro, conforme uma leitura meticulosa atesta.

Normalmente, *Fazendeiro do ar* é referendada rapidamente nos textos críticos drummondianos (ou apenas citada), suplantada pela obra de 1951 e por *A rosa do povo*, de 1945. Essa escassez crítico-teórica nos desafia a olhar com mais atenção para a obra, desvelando procedimentos inerentes ao fazer poético do seu autor. Dos vinte poemas que a compõem, “O enterrado vivo” é o que mais se popularizou, talvez por aglutinar tensões no âmbito da linguagem e do pensamento, o que caracteriza de modo radical o processo criativo de Drummond em toda a sua produção. Ratificando sua poética da incompletude, o poeta trabalha a linguagem de modo a (re)construir a epopeia de um eu caótico e retorcido (*gauche*), mas que justamente se utiliza do vazio, da tensão e dos paradoxos decorrentes de tal estado para compor sua odisseia poética.

Há predominância, na obra, do soneto decassílabo (nove poemas). Outros sonetos se apresentam com as seguintes variações: soneto heptassílabo, hexassílabo, octossílabo e o (tão incomum) decassílabo estrambótico. Aparece um poema com regularidade estrófica e métrica (“Brinde no banquete das musas”), e vários outros de forma irregular (“Cemitérios”, “Eterno”, “Escada”, “Elegia”, “Canto órfico” e “A Luís Maurício, infante”). Há, ainda, um texto em prosa (“Cemitérios”). A preferência pelo soneto decassílabo não nos causa espanto, haja vista a recorrência de tal medida clássica na obra do itabirano. Todavia, é importante ressaltar que, mesmo nesta produção sonetística, o poeta declina do tom linear e harmonioso da poesia clássica e assegura a recorrência de paradoxos, ambiguidades,

plurissignificações, (im)precisões vocabulares e *enjambements* que se abrem a duplicidades de leitura. Tais recursos/estratégias inserem o poeta numa zona de desconforto, o que sinaliza linguagem e conteúdo igualmente cindidos e tensos por um horizonte que não se constrói pela linearidade, mas pela distorção.

As variações estruturais, apontadas no parágrafo anterior, garantem coesão à obra, que mantém, no nível semântico, o sentimento de angústia, de finitude, de constatação frustrada do tempo fugidio, do **gauchismo** inerente à condição do poeta. Tais sensações se cruzam como pedras, no meio deste ou daquele caminho/poema, classicizado ou não. No dizer de Antonio Candido (1970, p.119), essa “poética da torção” surge como violação de um estado absoluto, palavra que expõe

[...] constante invasão de elementos subjetivos, e seria mesmo possível dizer que toda a sua parte mais significativa depende das metamorfoses ou das projeções em vários rumos de uma subjetividade tirânica, não importa saber até que ponto autobiográfica. (CANDIDO, 1970, p.96).

Neste sentido, pode-se afirmar que se trata de uma poética da exposição mitológica da personalidade, epopeia do eu retorcido.

Fazendo dos paradoxos e das tensões a força-motriz de uma visão *gauche* do mundo e de si mesmo, o poeta reitera, em *Fazendeiro do ar*, aspectos caros a *Claro enigma*. Tais paradoxos

[...] vão da atração pelos fatos localizados no mundo para a negação de qualquer acontecimento plausível, da sedução abismal da interioridade para o campo de prova das experiências prosaicas, do realismo minucioso da ordem civil para a escavação dos mitos perdidos. O *paradoxo* é tomado por Drummond como tema poético [...] (VILLAÇA, 2006, p.128, grifo do autor).

São recorrentes, na obra de que tratamos, imagens e indícios de uma autocontemplação mais amiga de destruir que de construir. Trata-se de um narcisismo às avessas, quando o eu se vê maculado pela ausência de plenitude e pela condenação ao desgaste, conforme

atesta a última estrofe do poema de abertura, “Habilitação para a noite”:

[...]
Quero de mim a sentença
como, até o fim, o desgaste
de suportar o meu rosto.
(ANDRADE, 1993, p.35)¹.

A sentença, dada acima poeticamente, aponta, ainda, para a impossibilidade de resolver as contradições. O poeta faz do próprio desajuste seu motivo poético, cantando a errância sem transpassá-la, ou mesmo fazendo dela a finalidade da existência, que apenas encontra perenidade na linguagem. Como um Sísifo, o poeta se autorrevela no flagrante de sua incapacidade metafísica, cumprindo sua destinação (“Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.”) e vingando-se na palavra que o projeta.

As barreiras emocionais deflagradas nos versos de Drummond colocam em xeque a deformidade das relações entre o eu e o mundo, de onde deriva a contradição entre o impulso para a ação e a correspondência de um “outro” em sua singularidade ou em sua representação dos limites da própria natureza social. A impiedade do tempo, que promove o desgaste e a velhice, aparece com frequência, aludindo ao desencantamento e ao fracasso humano ante seus desejos, conforme exemplifica o poema abaixo:

O QUARTO EM DESORDEM

Na curva impiedosa dos cinquenta
derrapei neste amor. Que dor! Que pétala
sensível e secreta me atormenta
e me provoca à síntese da flor

¹ Todas as citações de poemas foram conferidas com a última edição do livro em questão. Ver Andrade (2012). (N. dos O.)

Fazendeiro do ar, de Drummond: epopeia poética da desordem

que não se sabe como é feita: amor,
na quinta-essência da palavra, e mudo
de natural silêncio já não cabe
em tanto gesto de colher e amar

a nuvem que de ambígua se dilui
nesse objeto mais vago do que nuvem
e mais defeso, corpo! corpo, corpo,

verdade tão final, sede tão vária,
e esse cavalo solto pela cama,
a passear o peito de quem ama.
(ANDRADE, 1993, p.39).

O poema trabalha com um conjunto de paradoxos que expõem certo lamento do eu poético ante uma tarde que não é azul, metaforicamente dizendo. Há uma curva, entendida como pedra no meio do caminho, que seria a idade de cinquenta anos, quando os desejos normalmente arrefecem, mas que no caso em questão, são aflorados pela presença de um amor. Neste e em outros poemas, a ideia de amar vem acompanhada do desejo, motivador de expectativa e frustração (“derrapagem”). A expressão “Que dor!” dá ênfase à incongruência de se amar aos cinquenta anos. De maneira sensível e muito bem articulada, a palavra “amor” rima com “dor”, internamente ao verso e com proximidade relevante. A palavra “flor”, que finaliza a estrofe, também rima com as outras duas, instalando a problemática da desordem, pois ainda que amar seja a parte mais sensível (“pétala sensível”), é também a mais dolorida (“me atormenta”). A recorrência de fonemas oclusivos no interior desta estrofe reforça a derrapagem inesperada aos cinquenta, contrastando com os fonemas constrictivos ao aludir ao sentimento amoroso (“sensível”, “secreta”, “síntese”, “flor”).

Podemos avançar um pouco mais na leitura dos aspectos sonoros, acrescentando que “dor”, “flor”, “amor” e “corpo” mantêm a reiteração de “-or”, enfatizado pela repetição tripla da palavra “corpo” na terceira estrofe, cruzando, também no plano da significação das palavras, a delicadeza do sentimento, o sofrimento e o prazer erótico.

“Cinquenta” e “atormenta” aproximam, pela sonoridade e pelo valor semântico, o peso de se amar além do possível tempo permitido; e “cama” e “ama”, também rimas consoantes, aproximam o amor ao erotismo. Assim, a realização amorosa, no poema, agrega a sutileza do sentimento, a vivência erótica e o sofrimento trazido pela limitação.

A aliteração com o fonema /m/ sustenta uma aproximação entre palavras no final da maioria dos versos: “amor”, “mudo”, “amar”, “cama”, “ama”. Tal aproximação, associada às rimas da primeira estrofe, cruzam os aspectos semânticos do amor de que se fala no poema aos aspectos sonoros, tão valorizados por Drummond. Ainda que realizado numa versificação clássica, o poema rompe com as possibilidades rítmicas inerentes a essa forma, promovendo tensões características de seu fazer poético e contribuindo para um lirismo contemporâneo, de revisitação e renovação a um só tempo.

Acrescidos a essas particularidades de efeito semântico-estilístico, o poeta valoriza o *enjambement*, que aparece tanto no interior de estrofes quanto entre estrofes. Entre a primeira e a segunda estrofe, a possibilidade do *enjambement* faz com que a palavra “flor” possa referir-se tanto a si mesma, ainda que metaforicamente (mantendo-se a pausa) ou à palavra “dor” (desfazendo-se a pausa). Entre a segunda e a terceira estrofe, o verbo “amar” pode ser lido como intransitivo (mantendo-se a pausa) ou transitivo direto (desfazendo-se a pausa). Tais recursos, amplamente utilizados por Drummond, desnorteiam a sintaxe, provocando novos ritmos e, conseqüentemente, novos significados. Seu uso contínuo contrasta o silêncio e a passagem, a pausa e a fluidez, o rompimento e a continuidade, o verso e o sentido. O leitor desavisado pode incorrer em leituras ineficientes justamente por desprezar o que garante maiores tensões na lírica do poeta mineiro.

Dessa forma, entende-se que o poeta desenvolve a temática do desencontro tanto no nível da reflexão quanto no do sintático, truncando a fluidez do discurso e do ritmo, para recuperá-los no exercício da própria leitura. Motivado por esses aspectos e pela leitura do poema “Papai Noel às avessas”, de *Alguma poesia*, Antonio Candido (1970, p.104) conclui que “O obstáculo e o desencontro

caracterizam uma espécie de mundo avesso, onde os atos não têm sentido ou se processam ao contrário, como no símbolo perverso de um Papai Noel que entra pelo fundo da casa e furta os brinquedos das crianças adormecidas.” Ou seja, a fantasia vira contra o fantasista, desarmando a vivência plena, num ataque de estrangulamento da consciência.

A poesia de *Fazendeiro do ar* – obra emblemática das questões que aqui aventamos – apropria-se desse sujeito impactado pelo mundo e pela vida, como aquele do poema “Domicílio” (que antecede “O quarto em desordem”). Neste, o eu-lírico observa, do apartamento, o movimento das crianças imersas na maresia e o eco dos corpos “feios”, “duvidosos” e apressados, pequena parte (exílio) de tantas outras cidades e de tantos outros lugares. Tal imagem arremessa o poeta a si mesmo, a pensar na “saúde de nós mesmos” e no “problema de existir”, problema de “amor sem uso”.

O poema “O enterrado vivo” faz estandarte das limitações do poeta/sujeito *gauche*, vazadas numa linguagem de ritmo marcante:

É sempre no passado aquele orgasmo,
é sempre no presente aquele duplo,
é sempre no futuro aquele pânico.

É sempre no meu peito aquela garra.
É sempre no meu tédio aquele aceno.
É sempre no meu sono aquela guerra.

É sempre no meu trato o amplo distrato.
Sempre na minha firma a antiga fúria.
Sempre no mesmo engano outro retrato.

É sempre nos meus pulos o limite.
É sempre nos meus lábios a estampilha.
É sempre no meu não aquele trauma.

Sempre no meu amor a noite rompe.
Sempre dentro de mim meu inimigo.
E sempre no meu sempre a mesma ausência.
(ANDRADE, 1993, p.46).

Construído em versos decassílabos, o poema desenvolve intensa musicalidade por meio de recursos vários, o que também caracteriza, de um modo geral, o poeta. O ritmo, em Drummond, está a serviço de um dispositivo interno inerente à ideia pulsante (como é em todo grande poeta); o verso é “cá dentro” antes mesmo da corporeidade da palavra. “O enterrado vivo” demonstra esse potencial da sensibilidade drummondiana.

No eixo sintagmático, o poeta desautomatiza (pelo menos *a priori*), a possibilidade de complemento entre as ideias manifestas, causando o efeito de desarticulação e ausência de plenitude. Desse modo, o poeta traz para o tempo presente a sensação do vazio, da falta de expectativa e da impossibilidade. A primeira estrofe condensa tais efeitos de significação ao situar o prazer (“orgasmo”) no passado, a dúvida (“duplo”) no presente, e o medo (“pânico”) no futuro. Os fonemas oclusivos, recorrentes de modo incisivo em todo o poema, reiteram o assombro desse “enterrado vivo”, sufocado por um mundo onde as esperanças são frustradas.

As aliterações e as assonâncias, bem como as rimas internas, se multiplicam no poema, aproximando palavras pela sua carga sonora e semântica, ora de adesão, ora de discordância (passado e orgasmo, presente e duplo, tédio e aceno, trato e distrato, firma e fúria, engano e retrato, pulos e limite, mim e inimigo).

No eixo paradigmático, há um paralelismo sintático evidente que alcança todos os versos do poema. Além da repetição de estrutura sintática, há forte repetição de palavras e expressões, como a anáfora “É sempre”, retomada até o final, contribuindo para o efeito de repetição, tédio, numa realidade labiríntica que aprisiona o sujeito como a um inseto que cava “sem achar escape”. Cabe, aqui, a afirmação de Alfredo Bosi (2006, p.443) ao expor aspectos gerais da obra de Drummond: “A abolição de toda crença, o apagar-se de toda esperança, trazem consigo o autofechamento do espírito que se crispa entre a sensação e a Coisa, recusando-se a operar o salto, a ruptura, a passagem, que lhe parecem apenas como ilusões a perder.” Ainda fazendo referência aos aspectos sonoros do texto, é importante ressaltar que o poeta, além das rimas internas consoantes e toantes,

aproxima palavras do final dos versos pela sua semelhança sonora, como “orgasmo”, “garra” e “guerra”; “duplo” e “pânico”, “limite” e “estampilha”; “distrato”, “retrato” e “trauma”.

A alusão a tais recursos se torna significativa se pensarmos que o primeiro grupo modernista brasileiro prezou consistentemente a conquista de novos ritmos, explorando possibilidades múltiplas de valorização da palavra. Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade – o primeiro, surgindo nas florações da primeira geração modernista, e o segundo, compondo o momento que se convencionou chamar de Segunda Geração – romperam com a exploração incisiva da rima consoante tradicional e abriram-se ao uso de rimas internas, toantes, além de jogos paralelisticos entre aspectos fonológicos, revestindo a estrutura poética de um lirismo novo.

Neste embotamento do próprio eu, amarrado a uma realidade cinzenta, o poeta se volta ao questionamento da própria poesia. Situada na efemeridade, como expõe no poema “A distribuição do tempo” (“Um minuto, um minuto de esperança, / e depois tudo acaba [...]”), a voz poética encontra seu sentimento eterno na própria realização da poesia. Em *Fazendeiro do ar*, há vários poemas que sugerem aspectos metalinguísticos, como o poema “Conclusão”, cuja última estrofe assim se pronuncia:

[...]

De que se formam nossos poemas? Onde?

Que sonho envenenado lhes responde,

se o poeta é um ressentido, e o mais são nuvens?

(ANDRADE, 1993, p.41).

Do ressentimento entre o eu e o mundo, surge a figura do poeta como o “ressentido”, a fazer de sua poesia uma confissão consciente do desajuste, tão consciente que esbarra na procura pela poesia, uma procura vigiada, de quem a pratica ao mesmo tempo em que não a compreende em toda a sua natureza. Ressentimento e impossibilidade movem o poeta no mesmo pêndulo que ora afirma um mundo em desconcerto, ora reflete sobre o mistério da poesia que afirma e renega tal desconcerto. E nesta “fome de inteireza”,

[...] o próprio mundo das experiências acaba por se revelar “torto” nos seus descompassos, excessos, aberrações. Para muito além dos limites do *eu* e da vida imediata projeta-se, com força de ideal, o sentido de uma ordem ampla e verdadeira, que não se representa em lugar nenhum, mas que não deixa nunca de se oferecer como um horizonte. O ressentimento drummondiano origina-se da impossibilidade dessa ordem, recortando-se contra um pano de fundo longínquo e afirmativo que, mesmo quando invisível, está suposto na perspectiva do discurso e é a contraface do modo irônico. (VILLAÇA, 2006, p.13-14, aspas e grifo do autor).

Vista como um ritmo interno ao poeta, a poesia se impõe, em Drummond, como uma ordem oposta ao mundo caótico da exterioridade. Mesmo na sua face mais engajada, o poeta enxerga no fazer poético um modo de prolongamento desse ritmo interno, intentando ordenar o mundo, como se observa no poema “Mãos dadas”, do livro *Sentimento do mundo* (1940). Essa visão da poesia como um ritmo que pulsa na interioridade aparece de modo mais evidente no poema “Eterno”, que se inicia da seguinte forma: “É como ficou chato ser moderno./ Agora serei eterno.” (ANDRADE, 1993, p.54). Estando em diretrizes opostas, o “moderno” e o “eterno” fazem referência ao que é passageiro e ao que é fixado pelo ritmo, respectivamente. Desse modo, a realidade do mundo em derredor move-se pelo transitório e pela finitude, ao passo que o ritmo eternaliza as sensações/poesias do sujeito que pensa e sente.

Ironicamente, e aludindo às abstrações da modernidade, o poeta diz que “A cada instante se criam novas categorias do eterno” (ANDRADE, 1993, p.54). Em seguida, exemplifica tal categoria por meio de exposições metafóricas (e como dizer do “eterno” sem apoiar-se nas metáforas?):

[...]
Eterna é a flor que se fana,
se soube florir
é o menino recém-nascido
antes que lhe deem nome

Fazendeiro do ar, de Drummond: epopeia poética da desordem

e lhe comuniquem o sentimento do efêmero
é o gesto de enlaçar e beijar
na visita do amor às almas
eterno é tudo aquilo que vive uma fração de segundo
mas com tamanha intensidade que se petrifica e
nenhuma força o resgata

[...]

É tentação e vertigem; e também a pirueta dos ébrios.

[...]

(ANDRADE, 1993, p.54-55).

O poeta relativiza, assim, o tempo – fator condutor da experiência material. A vivência de determinadas percepções e sensações (ainda que momentâneas) se cristaliza, como ritmo, como poesia na memória ou poema fixado. O poeta cita o relógio, “nosso confidente”, contrariando-o ao dizer, em seguida: “Mas não quero ser senão eterno”. O poema transcorre nessa balança onde o tempo do eterno (“marulho em nós de um mar profundo”) a boiar “entre oceanos de nada”) suplanta o cronológico (“sombra”, “caos”).

Tirante a segunda estrofe, todas as outras são compostas de versos livres; alguns curtos, outros longos, despistando os ritmos numeráveis, entretanto pontuando paralelismos, repetições e anáforas, que geram o ritmo sem a manobra da métrica regular. As duas palavras mais utilizadas neste processo repetitivo são “eterno” – e suas variações – e a forma verbal “é”, que desfila metáforas caracterizadoras do eterno. Ao dizer

Eternalidade eternite eternaltivamente

eternuávamos

eterníssimo

A cada instante se criam novas categorias do eterno.

(ANDRADE, 1993, p.54).

o poeta opera com os neologismos para ironizar as invenções/reinvenções/convenções da vida moderna em sua dissimulação do verdadeiro sentido do eterno.

Em sua realização metapoética, a poesia drummondiana ratifica a tensão entre o eu e o mundo, como o poema de que falamos exemplifica. Outra grande composição do poeta, em *Fazendeiro do ar*, é o “Canto órfico”, que, à semelhança de “Eterno”, provoca o embate entre a reificação da vida moderna e a essência poética. Agora, o poeta retoma o mito de Orfeu, tanto compreendido como poeta-músico como fundador-religioso (Orfeu místico-religioso-filosófico), isolado, na modernidade, pelas questões relativas ao desenvolvimento material e mecanicista:

A dança já não soa,
a música deixou de ser palavra,
o cântico se alongou do movimento.
Orfeu, dividido, anda à procura
dessa unidade áurea, que perdemos.
[...]
(ANDRADE, 1993, p.61).

A estrofe acima, que abre o poema, faz referência a um Orfeu que perdeu sua unidade, pois o mundo já não valoriza mais a arte (dança, música, cântico), e desintegrou-se pela vaidade e pelos olhos já “desaprendidos de ver”. Figura mitológica que representa as artes, Orfeu figura o tempo mítico do eterno canto, da inspiração artística, da *poiesis*. No dizer de Antônio Donizeti Pires (2011, p.45),

[...] é evidente que estamos diante de um metapoema, uma vez que de Poesia trata a composição; das origens desta; do papel de seu fundador e de sua situação, hoje, no mundo moderno; por extensão, do papel e da situação do próprio poeta moderno, degredado tal qual o mito originário.

O mundo moderno, aos olhos de Drummond, perdeu Orfeu (“Nem tua cifra sabemos; nem captá-la/ dera poder de penetrar-te.”) e, por isso, está desencantado. Porém, “tua ausência/ ainda retumba em nós [...]”. Pintando o mundo atual como “paralítico”, que nos torna “estrangeiros”, Drummond reclama a ordem primordial mítica.

Na esfera da poesia romântica, foi constante a alusão a um mundo “dividido”, apartado de sua natureza primordial; não foi incomum o poeta autorreferir-se como o arauto dos tempos modernos, o vate a resgatar a sensibilidade perdida pelos ditames e pelas ilusões do progresso e da ciência. Herói novalisiano, o romântico é, também, um ressentido a tentar remitizar o mundo pela própria poesia. A sensação de perda, de vazio, de deformidade e angústia aproxima Drummond do poeta romântico. Porém, é notório que o autor de *Lição de coisas* afasta-se do tom adjetivoso dos românticos, encontrando melhor abrigo numa linguagem nominal, enxuta, menos derramada e mais objetiva. Sobre isso, assim se manifesta Alcides Villaça:

[...] tratava-se agora de propor alguma resolução formal que despedisse de vez os sentimentos nostálgicos, o sublime tradicional e mesmo os acentos mais nítidos do grotesco romântico, para que uma nova linguagem viesse a encarnar os novos sentimentos e percepções do mundo [...] (VILLAÇA, 2006, p.16).

Numa certa altura de “Canto órfico”, Drummond joga de forma lúdica com os versos “Amplio / Vazio”, sendo os dois os únicos formados por uma palavra cada: a primeira no fim do verso, e a segunda no meio do outro. Com isso, o poeta provoca uma quebra da linearidade (que lembra os projetos experimentais da poesia das décadas de 50 e 60), contribuindo para o efeito de ruptura, de perda e de vazio deixado pela ausência de Orfeu.

Na penúltima estrofe, o poeta se dirige à figura mitológica, pedindo a integração, o “verso universo”, a unidade, o “primeiro silêncio”. A imagem final do poema (“a rosa trismegista, aberta ao mundo”) tem relação direta com Orfeu ao personificar o universo da arte, desejando, ainda, respirar. Ao referir-se à imagem metafórica Rosa-Poesia, Antônio Donizeti Pires faz proposições pertinentes à reflexão do poema e à imagem em si:

[...] a imagem metafórico-simbolista do poeta é nova e causa estranheza, por alguns motivos: a) não se fala, na relação

Rosa-Poesia tradicional, em “rosa trismegista”; b) tal rosa não apresenta uma cor definida (seria branca, síntese de todas as cores e de todas as rosas?); c) enfim, a novidade e o estranhamento maior estão na relação que o poema estabelece entre rosa-Orfeu, inédita até onde se pode averiguar. (PIRES, 2011, p.53, grifo do autor).

A imagem da rosa, em si mesma, também foi comum no Romantismo, como a que aparece na obra *Os discípulos em Saïs*, de Novalis. Tanto a “rosa trismegista” de Drummond quanto a do poeta alemão podem ser vistas como a sobrevivência – ou até mesmo resistência – da poesia num mundo já endurecido pelo mecanicismo e pela ideia do progresso. Porém, em Novalis a imagem da rosa é mais personificada e remetida à Idade do Ouro, ou seja, a flor alegoriza o tempo anterior à civilização, isento das dicotomias da vida moderna. Em Drummond, a rosa parece menos personificada e mais sugestiva e inusitada, conforme sua própria graduação (três vezes maior) e sua associação com Orfeu nos sugerem.

Em outros poemas, de outras obras, o poeta também lança mão da figura da flor: seja a flor-flor, como do poema “A flor e a náusea”; seja a flor orquídea, do poema “Áporo” (ambos de *A rosa do povo*). Embora com suas especificidades, as flores drummondianas compartilham o sema da resistência da arte, da sensibilidade e do natural frente a uma sociedade artificiosa, enformada por falsos valores progressistas e sufocada por uma realidade que a consome.

Além dessas reflexões, e à guisa de conclusão, é necessário dizer que *Fazendeiro do ar* ainda desenvolve a contento o tema da morte, o que é inerente a uma obra que faz tantas referências à passagem do tempo, conforme já mencionamos. O poema “Cemitérios” é dividido em cinco partes e possui, em sua totalidade, um estilo que lembra o expressionismo, de modo que cada parte seja a captação e ou reflexão sobre a morte: a morte-silêncio, a morte-memória, a morte-presença da ausência, e a morte-recolhimento de si mesmo. A morte aparece em seu amplo espectro, arrastando homens e coisas, numa realidade dissolvente. A linguagem prosaica e cotidiana emerge

neste conjunto de poemas, que se assemelham a trechos narrativos de contos mínimos.

Imediatamente a “Cemitérios”, e muito a propósito, aparece “Morte de Neco Andrade”. Agora sim, estamos diante de um texto em prosa, igualmente dividido em cinco partes, que podem ser lidas em seu conjunto ou separadamente, já que possuem sentido autônomo. A partir do assassinato de Neco Andrade – presenciada pelo narrador em primeira pessoa –, há um relato em forma de recortes dos fatos, que se encaminha para uma reflexão sobre o remorso, a culpa e a responsabilidade (nas duas últimas partes). Vazada numa linguagem altamente poética, a narrativa se aproxima do conto e da crônica, estilos que não passaram incólumes na trajetória do poeta mineiro.

Outros poemas, como “Estrambote melancólico” e “Elegia”, desenvolvem aspectos ligados às perdas, ao esgotamento e à morte. Este, em ritmo variado, e aquele, apropriando-se de uma construção inusitada: estrofe única de quatorze versos (remetidas ao soneto), acrescida de uma estrofe final de apenas um verso – o que justamente caracteriza o soneto estrambótico. Louvável é, ainda, o “Conhecimento de Jorge de Lima”, em que Drummond, numa construção cara ao poeta remetido pelo título, retoma estilo e vultos figurativos (como a “negra Fulô”) que caracterizaram Jorge de Lima em seu “consultório mítico e lunar”.

Haveria, ainda, muito a dizer da poesia de Drummond nesta obra agregadora de aspectos marcantes. Inesgotável, como qualquer obra do itabirano, *Fazendeiro do ar* é um convite aberto ao leitor de poesias, encarregado de dar sentidos à escrita singular do poeta que, sem a menor dúvida, foi dos mais representativos da poesia que atravessou o Brasil no século XX, chegando, novíssima, à contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. **Fazendeiro do ar**. Posfácio de Silviano Santiago. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. Fazendeiro do ar. In: _____. **José / Novos poemas / Fazendeiro do ar**. Rio de Janeiro: Record, 1993. p.33-69.

BOSI, A. Carlos Drummond de Andrade. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006. p.440-446.

CANDIDO, A. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p.91-122.

PIRES, A. D. A demanda de Orfeu na poesia brasileira: Silva Alvarenga e Carlos Drummond de Andrade. In: YOKOZAWA, S. F. C.; PIRES, A. D. (Org.). **O legado moderno e a (dis)solução contemporânea**: (estudos de poesia). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p.15-57.

VILLAÇA, A. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

A LÍRICA REFLEXIVA DE DRUMMOND: *A VIDA PASSADA A LIMPO*

Luciano Marcos Dias CAVALCANTI

A vida passada a limpo foi escrito entre os anos de 1954 e 1958 e situa-se na fase madura de Drummond. São flagrantes, nos poemas que compõem o livro, as temáticas da vida, da morte, do amor e da memória, revelando o homem maduro e o poeta seguro ao manejar esteticamente seus versos, como já evidenciavam *Novos poemas* (1948) e *Claro enigma* (1951). Soma-se a estes livros o *Fazendeiro do ar* (1954), que, com *A vida passada a limpo* (1959), constitui o que José Guilherme Merquior, em *Verso e universo em Drummond* (1975), denominou de “quarteto metafísico” da poesia de Carlos Drummond de Andrade. De acordo com o crítico, estes livros formam uma unidade que se revela no uso do registro elevado da linguagem, nas formas fixas, provenientes da tradição poética anterior ao Modernismo, e nos temas de conteúdo existencial.

Para iniciarmos uma reflexão sobre o livro de nosso poeta maior é conveniente atentarmos para seu título. O que podemos esperar de um livro que pretende “passar a vida a limpo”? Primeiramente, inferimos que o poeta fará uma espécie de revisão do seu passado, seja pessoal ou literário, para reavaliá-lo. No sentido mesmo de refletir sobre suas realizações e avaliá-las, conservando

o que há de bom e/ou reformulando o que considera ruim em sua poesia e na própria vida. No que diz respeito à poesia (que nos interessa mais de perto), “passar a limpo” significa revisar o texto retirando tudo o que lhe danifica, reformulando-o. Retira-se, normalmente, o que é demasiado e acrescenta-se o faltoso. No caso da poesia (linguagem sintética por natureza), o mais comum é “enxugar” o texto o máximo possível até que cada palavra ocupe seu lugar correto, sem que haja possibilidade de tirar nem pôr outra em seu lugar. Para isso, o poeta terá que utilizar-se de todos os expedientes que possui: o domínio da “arte poética”, a intuição, a sensibilidade, a experiência etc., para perceber o que lhe interessa ou não para expressar formalmente seu sentimento poético.¹

É assim que, metalinguisticamente, Drummond apresenta seu livro com o “Poema-orelha”, anteriormente pertencente à orelha do livro *Poemas* (1959). De início, o poeta apresenta a obra que ora se publica (reunião de sua poesia até àquele momento) e explica seu novo livro:

Esta é a orelha do livro
por onde o poeta escuta
se dele falam mal
ou se o amam.
Uma orelha ou uma boca
sequiosa de palavras?
São oito livros velhos
e mais um livro novo
de um poeta inda mais velho
que a vida que viveu
e contudo o provoca

¹ Merquior aponta um interessante paradoxo no título desse livro de Carlos Drummond: “Quando reeditou seus livros anteriores a *Fazendeiro do ar*, Drummond houve por bem insistir esta nota: ‘A publicação de ‘obras completas’ não implica a aceitação, pelo autor, de tudo quanto ele já compôs. Há partes que o tempo tornou peremptas, mas que não podem ser riscadas do conjunto, *como a vida não pode ser passada a limpo.*’ Pois bem, seu livro seguinte (discreta atenuação do pessimismo de *Claro enigma*) se intitula *A Vida Passada a Limpo* [...]” (MERQUIOR, 1975, p.144-145, grifo do autor).

A lírica reflexiva de Drummond: A vida passada a limpo

a viver sempre e nunca.
Oito livros que o tempo
empurra para longe
de mim
mais um livro sem tempo
em que o poeta se contempla
e se diz boa-tarde.
(ensaio de boa-noite,
variante de bom-dia,
que tudo é o vasto dia
em seus compartimentos
nem sempre respiráveis
e todos habitados
enfim).²
[...]
(ANDRADE, 1973, p.293).

Posteriormente, é explicitado que a preocupação do poeta em seu livro será com a inserção do homem no mundo e as contingências de pertencer a ele, assim como o cuidado com a elaboração poética (“brincos de palavra”), que imediatamente nos remete ao “fingimento” presente na criação literária revelado pela ligação entre o “vivido” e o “inventado”, artifícios que associam o poeta ao fazer poético de Fernando Pessoa. Para finalmente nos revelar, de forma lapidar, o seu procedimento poético, mostrando que a poesia será feita pelo princípio da concisão e da síntese: “e a poesia mais rica/ é um sinal de menos.” Tais versos corroboram, como dissemos anteriormente, o título de seu livro que pretende “passar a limpo” sua vida e poesia:

² Todas as citações de poemas foram conferidas com *A vida passada a limpo*, tal como publicada na seguinte edição crítica: Andrade (2012). Nesta, o “Poema-orelha” (ANDRADE, 2012, p.733-734) aparece como o primeiro poema do livro, que totaliza, assim, 23 composições. Aliás, é interessante observar a trajetória deste conhecido metapoema drummondiano, que esteve ausente das edições de *Nova reunião*, e que volta a aparecer na *Poesia completa* como pórtico (p.418) do livro escrito em 1958 e publicado em 1959 (o qual, na edição da Nova Aguilar, ocupa as páginas 417-451). (N. dos O.)

[...]

Não me leias se buscas
flamante novidade
ou sopro de Camões.
Aquilo que revelo
e o mais que segue oculto
em vítreos alçapões
são notícias humanas,
simples estar-no-mundo,
e brincos de palavra,
um não-estar-estando,
mas de tal jeito urdidos
o jogo e a confissão
que nem distingo eu mesmo
o vivido e o inventado.
Tudo vivido? Nada.
Nada vivido? Tudo.
A orelha pouco explica
de cuidados terrenos:
e a poesia mais rica
é um sinal de menos.
(ANDRADE, 1973, p.293).

Apresentado o modo como se relaciona com o mundo e pratica a arte poética por meio da metapoesia, Drummond continua, de maneira exemplar, a explorar o mundo existencial (negativamente) entrelaçando-o ao seu fazer poético em “Nudez”, poema que abre o livro e que ecoa os ensinamentos dos versos de “Procura da poesia” de *A rosa do povo* (1945). Mas, de acordo com John Gledson, o que vemos neste poema “[...] são resoluções mais que prescrições, ordens que o poeta se dá, e que não se dirigem principalmente a outros poetas; nem há a fé nas palavras que o sustentava depois das negações.” (GLEDSON, 1981, p.251):

Não cantarei amores que não tenho,
e, quando tive, nunca celebrei.

A lírica reflexiva de Drummond: A vida passada a limpo

Não cantarei o riso que não rira
e que, se risse, ofertaria a pobres.
Minha matéria é o nada.
Jamais ousei cantar algo de vida:
se o canto sai da boca ensimesmada,
é porque a brisa o trouxe, e o leva a brisa,
nem sabe a planta o vento que a visita.

Ou sabe? Algo de nós acaso se transmite,
mas tão disperso, e vago, tão estranho,
que, se regressa a mim que o apascentava,
o ouro suposto nele é cobre e estanho,
estanho e cobre,
e o que não é maleável deixa de ser nobre,
nem era amor aquilo que se amava.

[...]

(ANDRADE, 1973, p.295).

Diferente do “Poema-orelha”, “Nudez” não apresenta de forma objetiva e certa a concepção poética de Drummond. Por meio de negativas, o poeta diz o que não pode conter em seus versos, mas não o assunto de que ele é feito. É visível a oposição entre os dois poemas quando o poeta, no primeiro, diz revelar “[...] notícias humanas,/ simples estar-no-mundo” e no segundo profere “Minha matéria é o nada./ Jamais ousei cantar algo da vida”. Proposição que reafirma a epígrafe de *Claro enigma* (“os acontecimentos me entediam”, retirada de Paul Valéry) e mostra o desinteresse (parcial, pois nunca ocorrerá de fato) do poeta com o mundo rasteiro do cotidiano e/ou mesmo sua “recusa” às soluções simplistas para a explicação do mistério da vida. Além disso, temos a revelação (de maneira duvidosa) do seu procedimento poético, proveniente da pura inspiração e/ou da elaboração racional do verso: “se o canto sai da boca ensimesmada,/ é porque a brisa o trouxe, e o leva a brisa,/ nem sabe a planta o vento que a visita.// Ou sabe? [...]”. Mas, talvez, o que de certa maneira coloca um fim a esta dúvida é o que proferem os versos seguintes:

[...]

Nem era dor aquilo que dóia;
ou dói, agora, quando já se foi?
Que dor se sabe dor, e não se extingue?
(ANDRADE, 1973, p.295).

Procedimento poético que inevitavelmente, mais uma vez, aproxima o poeta de Fernando Pessoa. É interessante notar que “Nudez” retoma o motivo da sinceridade e do fingimento poético, abordado em “Autopsicografia” e “Isto”, do poeta português. No poema de Drummond, o poeta mergulha no questionamento da obra de arte, em particular no da criação poética, na qual vemos a concepção da criação artística por meio da recriação da realidade trabalhada a partir de suas emoções ou mesmo por um outro eu (afinal, o poeta, no “Poema de sete faces”, já demonstrou não ter apenas um rosto). Nessa perspectiva, o poeta une inspiração e trabalho poético na elaboração de sua poesia. Ele é alguém que literalmente finge ou produz fingimento, um produtor de ilusões.

Os últimos versos revelam uma preocupação metalinguística. Mas não podemos nos esquecer de que o metalinguismo do poema não significa renúncia à realidade, situação que reabilita a poética do “Poema-orelha” que preconiza as coisas humanas e confirma a presença do poeta no mundo. Esse aspecto revela, como ocorre com Rimbaud, segundo afirma Walter Benjamin, um tipo de atitude moderna da poesia que se apresenta como “[...] respostas adequadas de uma consciência de criação às voltas com as inadequações de relacionamento entre poeta e sociedade.” (BARBOSA, 1986, p.19). Assim, de acordo com John Gledson, se a confiança do poeta de *A rosa do povo* “[...] na sua capacidade de transmitir a experiência em palavras e em estruturas poéticas tenha desaparecido, ou, no melhor dos casos, sobreviveu numa forma sarcástica e cética, há também a sensação subjacente de que o poeta, apesar de tudo tem algo a dizer.” (GLEDSON, 1981, p.254).

A lírica reflexiva de Drummond: A vida passada a limpo

[...]

Ó encontro de mim, no meu silêncio,
configurado, repleto, numa casta
expressão de temor que se despede.
O golfo mais dourado me circunda
com apenas cerrar-se uma janela.
E já não brinco a luz. E dou notícia
estrita do que dorme,
sob a placa de estanho, sonho informe,
um lembrar de raízes, ainda menos
um calar de serenos
desidratados, sublimes ossuários
sem ossos;
a morte sem os mortos; a perfeita
anulação do tempo em tempos vários,
essa nudez, enfim, além dos corpos,
a modelar campinas no vazio
da alma, que é apenas alma, e se dissolve.
(ANDRADE, 1973, p.296).

A temática do amor estará presente de maneira intensa neste livro em poemas como “Os poderes infernais”, “Véspera”, “Sonetos do pássaro” e “Instante”. Neste último, Drummond utiliza-se da forma fixa do soneto, organizado visualmente à maneira italiana (duas quadras e dois tercetos) – trata-se na verdade de um soneto inglês (três quadras com rimas independentes e um dístico rimado) – para abordar o tema da plenitude do momento amoroso:

Uma semente engravidava a tarde.
Era o dia nascendo, em vez da noite.
Perdia amor seu hábito covarde,
e a vida, corcel rubro, dava um coice,

mas tão delicioso, que a ferida
no peito transtornado, aceso em festa,
acordava, gravura enlouquecida,
sobre o tempo sem caule, uma promessa.

A manhã sempre-sempre, e dociaustos
seus caçadores a correr, e as presas
num feliz entregar-se, entre soluços.

E que mais, vida eterna, me planejas?
O que se desatou num só momento
não cabe no infinito, e é fuga e vento.
(ANDRADE, 1973, p.296).

No primeiro quarteto, o poeta celebra eroticamente um momento amoroso (a fecundação de uma semente), que é intensificado pela metáfora do “corcel rubro” da vida que dá “[...] um coice,/ [...] tão delicioso”. O momento tão especial é capaz de inverter até mesmo a sequência ordinária do tempo, pois, como vemos, a semente em fecundação faz vir, depois da tarde, o dia, e não a noite.

No quarteto seguinte é apresentado o resultado do “coice delicioso”. Um “transtorno” que é visto de forma positiva, pois ele movimenta um quadro que anteriormente se encontrava estático e que o leva a uma “promessa”, antes inexistente. Mais um elemento importante se faz presente nessa estrofe, a metáfora temporal associada ao “caule” que pode nos remeter ao amor maduro (ocorrido na “tarde”), do amante que não é mais jovem. Tal situação também pode significar que não há uma idade certa para o amor acontecer.

No primeiro terceto descreve-se a procura recíproca dos amantes pela manhã, como podemos notar na expressão precisa “seus caçadores”. Essa procura é intensificada pela repetição de um mesmo advérbio “sempre-sempre” e pelo neologismo “dociaustos”. Essa sensação intensa, no entanto, é fugaz, como revela o título do poema “Instante”. O poema se fecha com a constatação de que este momento de plenitude amorosa, mesmo fugidio, é maior que o infinito.

Este poema pode ser associado a outros dois sonetos admiráveis, intitulados “Sonetos do pássaro”. Novamente Drummond se utiliza do soneto (com dois quartetos, dois tercetos, esquemas de rimas, decassílabo), a forma fixa mais praticada pelos

A lírica reflexiva de Drummond: A vida passada a limpo

poetas brasileiros em todos os tempos, para tratar do tema do amor. No entanto, a prática do soneto clássico que propõe um motivo para ser arquitetonicamente construído não aprisiona o poeta, que se utiliza dessa forma de maneira libertária e inconclusa.

I

Amar um passarinho é coisa louca.
Gira livre na longa azul gaiola
que o peito me constringe, enquanto a pouca
liberdade de amar logo se evola.

É amor meação? pecúlio? esmola?
Uma necessidade urgente e rouca
de no amor nos amarmos se desola
em cada beijo que não sai da boca.

O passarinho baixa a nosso alcance,
e na queda submissa um voo segue,
e prossegue sem asas, pura ausência,

outro romance ocluso no romance.
Por mais que amor transite ou que se negue,
é canto (não é ave) sua essência.

II

Batem as asas? Rosa aberta, a saia
esculpe, no seu grito, o corpo leve.
Entre músculos suaves, uma alfaia,
selada, tremeluz à vista breve.

O que, mal percebido, se descreve
em termos de pelúcia ou de cambraia,
o que é fogo sutil, soprado em neve,
curva de coxa atlântica na praia,

vira mulher ou pássaro? No rosto,
essa mesma expressão aérea ou grave,
esse indeciso traço de sol-posto,

de fuga, que há no bico de uma ave.
O mais é jeito humano ou desumano,
conforme a inclinação de meu engano.
(ANDRADE, 1973, p.299).

O título dos dois sonetos sugere que ambos tratarão de pássaros ou de seu canto. Mas imediatamente o leitor percebe que os poemas falam de amor, pois já nos seus primeiros versos o sujeito poético revela metaforicamente o tema amoroso. O amor, no entanto, é intranquilo e se opõe à razão: “Amar um passarinho é coisa louca.” Essa caracterização instável problematiza a vivência ou canto desse amor, pois ele é como o pássaro que “Gira livre na longa azul gaiola/ que o peito me constringe, enquanto a pouca/ liberdade de amar logo se evola.” Dessa maneira, o poeta, por uma inversão metafórica, revela seu sentimento amoroso, pois percebemos que o “pássaro”, mesmo encerrado na gaiola, está livre (girando na gaiola, que é o próprio peito do sujeito amoroso) enquanto seu dono está aprisionado (pelo amor). Mas esse amor que aprisiona é paradoxalmente libertário, pois “Gira livre na longa azul gaiola”, metáfora que revela a amplitude cósmica do sentimento amoroso, que expande o próprio ser amante.

A estrofe seguinte sugere a indeterminação do sentimento amoroso: “É amor meação? pecúlio? esmola?”. Estes questionamentos, mesmo sem respostas diretas, sugerem que o sentimento amoroso é um reinventar-se sempre e não uma troca ou um altruísmo. É também “Uma necessidade urgente e rouca/ de no amor nos amarmos se desola/ em cada beijo que não sai da boca.” Isso sugere que no ato de amar o outro tem necessidade também de amar a si mesmo.

Mesmo no momento de uma entrega total, em que os amantes se entrelaçam ou se misturam perdendo as suas próprias individualidades, nota-se um escape, como sugere a sequência do voo do pássaro: “O passarinho baixa a nosso alcance,/ e na queda submissa um voo segue,/ e prossegue sem asas, pura ausência”. Escape que também sugere que a realização amorosa necessita dessa libertação do outro, para que o amor não se torne “meação”, “pecúlio” ou “esmola”.

É também o que parece sugerir o terceto final do poema, acrescido de uma espécie de aprendizado “fabular” imaginativo: “outro romance ocluso no romance.”, que não se esgota em apenas uma maneira de amar. É o que comprovam os versos seguintes, que evidenciam o caráter dubio do amor que em sua “essência” é “canto” e não “pássaro”: “Por mais que amor transite ou que se negue,/ é canto (não é ave) sua essência.”

O segundo soneto parece acrescentar o caráter fugidio e/ou livre do amor – de partida, como se verá nos versos posteriores –, que reafirma o que vinha sendo dito no poema anterior, com mais uma indagação do poeta, feita através de uma metáfora à maneira surrealista: “Batem as asas? Rosa aberta, a saía”. O que se segue é uma série de imagens que associam ao pássaro a “rosa”, a “saía” e a “alfaia”, esboçando pela primeira vez a figura feminina e, propriamente, seu sexo (ocultado): “esculpe, no seu grito, o corpo leve./ Entre músculos suaves, uma alfaia,/ selada, tremeluz à vista breve.”

O segundo quarteto reafirma esse ocultamento ou esvaecimento do sexo feminino, por meio da metáfora da maciez de alguns tecidos: “O que, mal percebido, se descreve/ em termos de pelúcia ou de cambraia”. No entanto, como viemos dizendo, nota-se no poema uma impossibilidade de apreensão do sentimento amoroso e do sexo feminino, o que será ampliado pela própria figura da mulher, como se pode ver nos versos seguintes: “o que é fogo sutil, soprado em neve,/ curva de coxa atlântica na praia”. Tal estado de não decifração da forma feminina será delineado no primeiro verso e na estrofe seguinte, pois o poeta ainda se serve de uma interrogação: “vira mulher ou pássaro? No rosto,/ essa mesma expressão aérea ou grave,/ esse indeciso traço de sol-posto”. A imprecisão ocorre como uma necessidade do poeta devido à impossibilidade de reduzir algo tão complexo ao simples e determinado.

A estrofe final fecha o poema ainda de maneira inconclusiva, pois a figura da mulher está misturada à do pássaro (“indeciso traço de sol-posto”), ressaltando-se, ainda, a “fuga” e o “engano” do poeta: “de fuga, que há no bico de uma ave./ O mais é jeito humano ou desumano,/ conforme a inclinação de meu engano.”

O período da poesia de Drummond a que pertence *A vida passada a limpo* é considerado pela crítica como “filosófico” ou “metafísico”, visto que o livro apresenta um caráter reflexivo sobre o estar no mundo. A isso se acrescentam o período no qual o poeta viveu, do pós-guerra, o existencialismo em voga e a afinidade real de Drummond com Heidegger. Mas, como aponta John Gledson (1981, p.254), estas possíveis influências não podem ser consideradas decisivas, pois Drummond, seguindo a tradição crítica de Machado de Assis, desconfiava de qualquer “moda filosófica”, como comprova sua crônica “Personagem”, de *Passeios na ilha*, na qual o poeta zomba do existencialismo (ANDRADE, 1973, p.903). Outro ponto importante a se destacar é o fato de que Drummond, como exemplarmente demonstra o poema “A máquina do mundo” de *Claro enigma*, recusa “a total explicação da vida” oferecida gratuitamente pela máquina do mundo, pois sabe que o conhecimento é ilimitado e, nesse sentido, a sabedoria total é inatingível. Ou também como diz Merquior, a explicação para a recusa do conhecimento total se dá porque “[...] nenhuma revelação estaria em condições de substituir a autonomia do pensamento humano.” (MERQUIOR, 1975, p.190), o que revela o pessimismo crítico e ateu do poeta, emblemas de sua poesia. Desse modo, não é gratuito o poema feito em homenagem a Machado de Assis, nosso maior escritor, “A um bruxo, com amor”. O poema, composto em versos livres e a partir da inserção de vários trechos da prosa machadiana e de referências ao escritor carioca, mostra a perspicácia crítica e a aproximação de Drummond com a ironia, o juízo crítico e o humor de Machado de Assis:

[...]

Todos os cemitérios se parecem,
e não pousas em nenhum deles, mas onde a dúvida
apalpa o mármore da verdade, a descobrir
a fenda necessária;
onde o diabo joga dama com o destino,
estás sempre aí, bruxo alusivo e zombeteiro,
que revolves em mim tantos enigmas.

[...]

(ANDRADE, 1973, p.312).

A lírica reflexiva de Drummond: A vida passada a limpo

Um poema que representa bem esta perspectiva existencialista é “Especulações em torno da palavra homem”, em que o poeta apresenta um questionamento sobre a vida e a morte e sobre o homem (sua essência, função e origem):

Mas que coisa é homem,
que há sob o nome:
uma geografia?

um ser metafísico?
uma fábula sem
signo que a desmonte?

[...]

(ANDRADE, 1973, p.302).

Após a recusa de explicações fáceis sobre o mistério da existência e a reflexão sobre a própria figura do homem, resta-lhe o confronto derradeiro com a morte. Afinal, se considerarmos as palavras do poeta (“Minha matéria é o nada”) e sua possível ligação com o existencialismo, que encara o homem como um ser para a morte, nada mais natural que fazer da finitude humana um dos temas de sua poesia, como vemos em “Leão marinho”, “Inquérito” e o exemplar “Ciência”, citado abaixo:

Começo a ver no escuro
um novo tom
de escuro.

Começo a ver o visto
e me incluo
no muro.

Começo a distinguir
um sonilho, se tanto,
de ruga.

E a esmerilhar a graça
da vida, em sua
fuga.

(ANDRADE, 1973, p.301).

A memória, uma das temáticas mais importantes e constantes da poesia de Drummond, será revisitada em *A vida passada a limpo*, como vemos no modelar “Prece de mineiro no Rio”. O poema apresenta o motivo da cidade natal do poeta e de sua infância e de Minas como *topos* ordenador do homem maduro, inserido no mundo caótico e moderno da grande cidade:

Espírito de Minas, me visita,
e sobre a confusão desta cidade,
onde voz e buzina se confundem,
lança teu claro raio ordenador.
Conserva em mim ao menos a metade
do que fui de nascença e a vida esgarça:
não quero ser um móvel num imóvel,
quero firme e discreto o meu amor,
meu gosto seja sempre natural,
mesmo brusco ou pesado, e só me punja
a saudade da pátria imaginária.
Essa mesma, não muito. Balançando
entre o real e o irreal, quero viver
como é de tua essência e nos segredas,
capaz de dedicar-me em corpo e alma,
sem apego servil ainda o mais brando.
Por vezes, emudeces. Não te sinto
a soprar da azulada serra
onde galopam sombras e memórias
de gente que, de humilde, era orgulhosa
e fazia da crosta mineral
um solo humano em seu despojamento.
[...]
(ANDRADE, 1973, p.304).

É principalmente da memória que Drummond retira grande parte de seu repertório poético, por meio das temáticas referentes à sua meninice, estendendo-as ao aspecto geográfico e sociocultural de Minas Gerais. As raízes itabiranas estarão sempre presentes em Drummond fazendo com que seu lirismo, em virtude dessa base, dialogue diretamente com sua memória mais profunda como vemos

em “Confidência do itabirano”, de *Sentimento do mundo* (1940): “Alguns anos vivi em Itabira./ Principalmente nasci em Itabira./ Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.// [...] Tive ouro, tive gado, tive fazendas./ Itabira é apenas uma fotografia na parede./ Mas como dói!” (ANDRADE, 1973, p.101). O poeta confessa sua tristeza, mas declara com sinceridade que é orgulhoso e forte, situação que forja o *gauche*, traço característico de sua fisionomia moral e artística. Ainda que o poeta confesse que a fotografia de Itabira na parede é apenas uma fotografia, não é uma fotografia qualquer: é uma fotografia que dói!

De acordo com Afonso Romano de Sant’Anna, o desajustamento presente do poeta leva-o a procurar amparo nas imagens do passado, impelindo-o a regressar sentimentalmente ao mundo estável da infância. Isso porque o poeta sabe que

[...] a tentativa, frequente e intensa, de recapturar o próprio passado, a família, a nação ou a espécie humana, após tê-lo longamente discutido, pode parecer agora uma tentativa de recuperar a si mesmo, através da descoberta deste sentido de continuidade no ato de pertencer a algo que parece perdido para sempre. (MEYERHOFF apud SANT’ANNA, 1980, p.70-71).

No entanto, a poesia de Drummond também apresenta um conflito espacial entre a metrópole e a cidade do interior. Entre estas paisagens o personagem dividido nos diz em “Explicação”, de *Alguma poesia* (1930): “No elevador penso na roça/ na roça penso no elevador” (ANDRADE, 1973, p.76), situação que se contrapõe a “Prece de mineiro no Rio”: “Espírito de Minas, me visita,/ e sobre a confusão desta cidade/ onde voz e buzina se confundem/ lança teu claro raio ordenador.” De acordo com Alfredo Bosi, em obras posteriores (*Boitempo*, 1968; *As impurezas do branco*, 1973; *Menino antigo*, 1973), o poeta renova-se paradoxalmente pelo franco apelo à memória da infância, matriz recorrente de imagens e afetos:

Essa reabertura de um veio biográfico pode interpretar-se à luz da obra inteira de Drummond como uma alternativa à corrosão lancinante de sua poesia madura; mas pode também entender-se

como sinal dos tempos: a década de 70 assistiu à retomada de um discurso lírico mais livre do que o proposto (ou tolerado) pelas vanguardas do decênio anterior. (BOSI, 1994, p.446).

Na poesia de Drummond encontramos uma série de situações que se referem repetidas vezes a lembranças da vida do poeta. Estas lembranças o acompanham e constituem a presença do ontem dentro do presente, é a própria memória pulsando em formas diversas; elas pertencem tanto ao universo mágico e mítico quanto à sua vivência real, como revelam os versos do poema “Prece de mineiro no Rio”: “[...] Balançando/ entre o real e o irreal, quero viver”. (ANDRADE, 1973, p.304). O poeta constantemente acena ao passado, distante de sua realidade adulta, de modo que o vivido e o imaginário são reatualizados, materializando-se no poema. Nesse sentido, a memória de uma Minas-Itabira mítica e real está constantemente presente no poeta, fazendo com que sua memória mais profunda não se perca com o passar do tempo, mas se identifique com a própria emoção poética.

A presença da memória na poética de Drummond, então, constitui um longo processo de imersão no passado. Através da memória reencontra-se a origem, nota-se o descontentamento frente ao vivido e volta-se para os primeiros anos, procura-se afastar de um meio social cujos princípios não são compartilhados pelo poeta, numa espécie de tentativa de restauração do período de onde brotam suas recordações mais pessoais. Estas lembranças, assim entendidas, possuem o significado, dentre outros, do descontentamento com o presente. O poeta dá um testemunho da vida moderna e opondo-se a ela procura em memória profunda uma resposta a este presente, na tentativa de resgatar os princípios básicos de união e fraternidade, numa busca de libertação e de retomada das raízes poéticas e existenciais.

De acordo com Merquior, é no “realismo do cotidiano” que Drummond alcança a mais alta expressão do lirismo existencial. Realismo este que pode ser notado em “A um hotel em demolição”, em que o poeta memorialisticamente retrata o antigo Hotel Avenida, que se situava no centro do Rio de Janeiro, e onde se hospedavam

A lírica reflexiva de Drummond: A vida passada a limpo

as pessoas provenientes do interior do país. Segundo Merquior, é somente neste poema, desde *Novos poemas a A vida passada a limpo*, que Drummond “[...] retoma os afrescos modernos tão importantes em *A Rosa do povo*.” (MERQUIOR, 1975, p.170). Este poema longo é composto por múltiplos recursos estilísticos: versos livres; métrica variada; prosa poética; línguas estrangeiras; menções literárias; erotismo; neologismos; humor, representando em seu frenesi o mundo moderno:

Vai, Hotel Avenida,
vai convocar teus hóspedes
no plano de outra vida.

Eras vasto vermelho,
em cada quarto havias
um ardiloso espelho.

Nele se refletia
cada figura em trânsito
e o mais que se não lia

nem mesmo pela frincha
da porta: o que um esconde,
polpa do eu, e guincha

sem se fazer ouvir.
E advindo outras faces
em contínuo devir,

o espelho eram mil máscaras
mineiroflumenpau-
listas, boas, más; caras.

50 anos-imagem
e 50 de catre
50 de engrenagem

noturna e confidente
que nos recolhe a úrica

verdade humildemente.

[...]

(ANDRADE, 1973, p.313).

O poeta acaba por considerar o Hotel Avenida superior à sua poesia, pelo fato daquele ser mais variado e múltiplo que seus versos e por nunca ser esquecido. O Hotel Avenida sobrepõe-se também por sua administração em comparação à impossibilidade de “organização-administração” ao “Grande Hotel do Mundo sem gerência” habitado pelo poeta. Essa situação faz com que ele seja um indivíduo que habita seu próprio ser de maneira oculta, não revelada: “de mim mesmo sou hóspede secreto.” Desse modo, o poeta pode ser comparado a um ator que habita o palco do mundo e que oculta a si próprio ao representar vários papéis:

[...]

Já te lembrei bastante sem que amasse
uma pedra sequer de tuas pedras
mas teu nome – A V E N I D A – caminhava
à frente de meu verso e era mais amplo

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

Estou comprometido para sempre
eu que moro e desmoro há tantos anos
o Grande Hotel do Mundo sem gerência

em que nada existindo de concreto
– avenida, avenida – tenazmente
de mim mesmo sou hóspede secreto.
(ANDRADE, 1973, p.319).

Um ponto marcante em *A vida passada a limpo* se refere à ligação do poeta com as artes plásticas. Drummond foi amigo de vários artistas plásticos modernistas, alguns deles foram

homenageados em seu livro, como Santa Rosa (“A um morto na Índia”); Di Cavalcanti (“Pacto”) e Goeldi (“A Goeldi”). Neste último, como aponta Merquior, ressalta-se a tendência filosófica no “[...] lirismo de celebração [...], em que o gravador expressionista brasileiro Oswaldo Goeldi (1895-1961) é considerado como um ‘pesquisador da noite moral sob a noite física’.” (MERQUIOR, 1975, p.172):

De uma cidade vulturina
vieste a nós, trazendo
o ar de suas avenidas de assombro
onde vagabundos peixes esqueletos
rodopiam ou se postam em frente a casas inabitáveis
mas entupidas de tua coleção de segredos,
ó Goeldi: pesquisador da noite moral sob a noite física.

Ainda não desembarcaste de todo
e não desembarcarás nunca.
Exílio e memória porejam das madeiras
em que inflexivelmente penetras para extrair
o vitríolo das criaturas
condenadas ao mundo.

[...]

(ANDRADE, 1973, p.303).

O modo como Goeldi trabalhou temas como solidão e tristeza, a visão da paisagem noturna e interior da grande cidade e suas misérias despertou amplo interesse em vários de nossos maiores escritores, como Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Aníbal Machado e Carlos Drummond, que escreveu, segundo Rodrigo Naves, no poema “A Goeldi” “um dos textos mais reveladores [...] sobre o artista” (NAVES, 1999, p.27) apontando o gravador, como afirmou o próprio poeta, um “pesquisador da noite moral sob a noite física”. Isso porque o poema revela com propriedade o universo do artista que representou o mundo por meio de uma realidade fugidia e dividida em que seus habitantes noturnos não buscam encontrar o mundo diurno, mas de maneira diversa dão as costas a ele. Desse modo, o que Drummond identifica na obra do gravador é similar

ao que a sua própria obra representa, “[...] a defesa de uma ética que ponha em suspenso os valores vigentes – o lado de lá, o mundo da luz – e saiba encontrar, com base nessa espécie de estoicismo que envolve suas personagens, um novo padrão de conduta.” (NAVES, 1999, p.27-28).

Talvez o texto que sintetiza a composição deste livro de Drummond seja o poema (um soneto) que lhe dá título, “A vida passada a limpo”. Este mostra o poeta um pouco pacificado, mas distante de uma plena satisfação consigo mesmo, com o mundo a seu redor e com suas possíveis explicações. Ele, mesmo consciente das mazelas da existência, se mostra, de certa maneira, integrado ao mundo como é, sem a pretensão de encontrar uma explicação totalizadora que dê sentido à experiência problemática do homem inserido no mundo. Nesta medida, o poeta permanece coerente com sua poética anterior; entretanto, mais amadurecido, ele sabe que o que importa é simplesmente existir/estar no mundo. Desse modo, o poeta foge do falso problema filosófico que busca um sentido para a existência, aceitando a vida como ela é, com toda a sua inexatidão e problemas, sem explicação. Para vivenciá-la é preciso reconhecer este fato e simplesmente aceitá-la, integrando-se à natureza e ao amor:

Ó esplendida lua, debruçada
sobre Joaquim Nabuco, 81.
Tu não banhas apenas a fachada
e o quarto de dormir, prenda comum.

Baixas a um vago em mim, onde nenhum
halo humano ou divino fez pousada,
e me penetras, lâmina de Ogum,
e sou uma lagoa iluminada.

Tudo branco, no tempo. Que limpeza
nos resíduos e vozes e na cor
que era sinistra, e agora, flor surpresa,

já não destila mágoa nem furor:
fruto de aceitação da natureza,

A lírica reflexiva de Drummond: A vida passada a limpo

essa alvura de morte lembra amor.

(ANDRADE, 1973, p.298).

A vida passada a limpo, como toda obra de Drummond, integra-se naquele tipo de poética que considera a poesia como uma forma de conhecimento do mundo, que estabelece um contato direto com o desejo primordial do homem de buscar compreender o sentido do estar no mundo em sua variada complexidade. Para isso, o poeta não tratou apenas de assuntos elevados, elegeu também para sua poesia temas cotidianos retirados da observação de fatos do dia a dia, de sua memória, enfim, do que observava no mundo. Mas, fundamentalmente, a poesia para Drummond era um problema de expressão, preocupando-se sempre em dar forma ao sentimento que lhe despertava a inspiração poética. Desse modo, ele entendia o trabalho de arte poética como um organismo que estabelece uma unidade, como que uma fusão, entre a matéria trabalhada no poema e sua forma de expressão.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. A vida passada a limpo. In: _____. **Poesia 1930-1962**: de Alguma poesia a Lição de coisas. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.731-794.

_____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.

BARBOSA, J. A. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

GLEDSON, J. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

MERQUIOR, J. G. **Verso e universo em Drummond**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.

NAVES, R. **Goeldi**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

SANT'ANNA, A. R. de. **Carlos Drummond de Andrade**: análise da obra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

NOTAS DE UM COMPÊNDIO: UMA LEITURA DE *LIÇÃO DE COISAS*

Fernanda Lais MORELATTI
Mario Augusto dos Santos Marques da SILVA

Introdução

Em suas primeiras edições, o livro *Lição de coisas* é composto por 33 poemas e, assim como na 1ª edição da *Antologia poética*, divide-se em nove partes nomeadas na seguinte ordem: “Origem”, “Memória”, “Ato”, “Lavra”, “Companhia”, “Cidade”, “Ser”, “Mundo” e “Palavra”. Nas edições mais atuais, como a que foi incluída na *Poesia completa* (ANDRADE, 2002), há uma décima parte intitulada “Quatro poemas”. Nossa análise teve como base a 2ª edição, de 1965. Nela, a nota da editora “O livro”, escrita provavelmente pelo próprio autor, indica o critério básico que definiu os títulos das nove partes: “Cada um desses substantivos busca indicar, sem artifício, a natureza daquilo que serviu de pretexto aos versos ou que, em última análise, os resume.” (ANDRADE, 1965, p.8). A mesma nota também anuncia o retorno do verso livre ao núcleo formal da poética drummondiana:

**Fernanda Lais Morelatti e Mario Augusto
dos Santos Marques da Silva**

O poeta abandona quase completamente a forma fixa que cultivou durante certo período, voltando ao verso que tem apenas a medida e o impulso determinados pela coisa poética a exprimir. Prática, mais do que antes, a violação e a desintegração da palavra, sem entretanto aderir a qualquer receita poética vigente. A desordem implantada em suas composições é, em consciência, aspiração a uma ordem individual. (ANDRADE, 1965, p.8)¹.

Haroldo de Campos, em seu artigo “Drummond, mestre de coisas” também chama a atenção para esse aspecto:

Drummond, em *Lição de coisas*, reencontra as matrizes de sua poesia, ainda coladas a 22, e retrai – retomando-o – o percurso de sua obra-em-progresso, apenas interrompido pela estação neoclassicizante de *Claro enigma* (1951). (CAMPOS, 1978, p.248).

¹ Os autores têm razão em se valer da nota de Drummond, “O livro”, porque esta explica suas razões e suas atitudes e escolhas poéticas. Porém, porque a nota reporta-se ao (mais uma vez presente) gosto acentuado do poeta pelo poema longo, narrativo (o que se fará talvez bem mais presente na obra drummondiana, daqui até ao final, conforme se verá na análise de *A paixão medida* inserida neste livro coletivo), achamos por bem transcrever os três últimos parágrafos da explicação (datada de “Rio, março de 1962”): “São contadas estórias vero-imaginárias, sem contudo o menor interesse do narrador pela fábula, que só o seduz por um possível significado extranoticial. Há também referência direta e comovida a figuras humanas: pintor do passado, poeta contemporâneo, cômico. Aparece uma cidade: o Rio de Janeiro, que circunstâncias históricas tornam pessoa. // Reminiscências de autor foram reduzidas ao mínimo de anotações – ensaio, possivelmente, de um tipo menos enxundioso de memórias: o objeto visto de relance, com o sujeito reduzido a espelho. // O mundo de sempre, com problemas de hoje, está inevitavelmente projetado nestas páginas. O autor participante de *A rosa do povo*, a quem os acontecimentos acabaram entediando, sente-se de novo ofendido por eles, e, sem motivos para esperança, usa entretanto essa extraordinária palavra, talvez para que ela não seja de todo abolida de um texto de nossa época.” (ANDRADE, 1965, p.8-9) – conferido com *Poesia completa* (ANDRADE, 2002, p.454) e com a última edição de *Lição de coisas* pela Companhia das Letras (ANDRADE, 2012a, p.120), uma vez que a nota foi suprimida da edição crítica preparada por Júlio Castañón Guimarães (ANDRADE, 2012b, p.795-887). (N. dos O.)

Entretanto, vale ressaltar que, embora o verso livre ocupe de novo amplo espaço na poética drummondiana, o livro apresenta alguns poemas metrificados, dentre os quais dois sonetos: “Destruição” (em versos decassílabos brancos, mas de sutis rimas toantes internas e externas) e “Carta” (em versos decassílabos e sistema de rimas ABAB CDCD EFG EFG).

Percebe-se na obra uma busca pela experimentação, indicada na nota da editora sob os termos “violação” e “desintegração” da palavra. Sobre isso, Francisco Achcar (2000), no volume dedicado a Drummond da coleção “Folha explica”, observa que o último poema de *A vida passada a limpo*, “A um hotel em demolição”, já apresentava elementos construtivos novos, que seriam desenvolvidos de maneira mais intensa em *Lição de coisas*. Haroldo de Campos (1978, p.249) também se refere a essa inventividade:

Aqui [em *Lição de coisas*], o poema se abre a todas as pesquisas que constituem o inventário da nova poesia: ei-lo incorporando o visual, fragmentando a sintaxe, montando ou desarticulando vocábulos, praticando a linguagem reduzida.

No entanto, o poeta não se associa a nenhuma corrente estética em particular e, afastando qualquer especulação sobre uma possível influência ou contágio do concretismo sobre ele, o próprio Haroldo de Campos explica que “[...] ao contrário, foi a poesia concreta que assumiu as consequências de certa linha da poemática drummondiana [...]” (CAMPOS, 1978, p.247).

Quanto ao núcleo temático dos poemas, em *Lição de coisas*, Francisco Achcar (2000, p.106) também afirma que:

A temática drummondiana se encontra amplamente representada em *Lição de coisas*, inclusive os temas da terra natal, que por vezes parecem retornar a registros modernistas de *Alguma poesia*, mas com um tipo novo de graça, que nem sempre estará presente – o que é lamentável mas compreensível – nos textos dos próximos livros do poeta, memorialísticos em sua maioria.

O poeta também trabalha o aspecto ficcional de suas composições, tanto em poemas dramáticos como “O padre, a moça” ou “Dois vigários”, como nos poemas laudatórios da seção “Companhia”. Se em *Claro enigma* ele se confessava entediado pelos acontecimentos, Drummond agora volta a assumir uma postura mais engajada diante das tensões estabelecidas nas relações entre o eu e o mundo.

Feitas estas considerações iniciais, nos propomos a verificar as especificidades das nove partes que compõem a obra.

Aspectos gerais da obra

A primeira seção, intitulada “Origem”, é constituída de apenas um poema, “A palavra e a terra”, dividido em seis partes.

A primeira delas se inicia com o termo “Aurinaciano”, que aparece isolado no verso e se repete de maneira alternada entre três tercetos. Nestes versos, quanto ao aspecto sonoro, predominam as assonâncias em “a”, no primeiro terceto e em “o”, no segundo e no terceiro tercetos. A ausência de verbos nesta parte do poema sugere um estado de inatividade. John Gledson, em *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, aponta que:

A primeira das suas seis seções junta, com efeito, duas origens, a do homem como animal criativo e artístico nas pinturas das cavernas do período pré-histórico denominado Aurignaciano, e a do poeta em Itabira [...]. (GLEDSON, 1981, p.267).

Em sua análise, Gledson ressalta a concisão das justaposições da primeira estrofe que representam a tênue fronteira entre “a matéria viva e a inanimada” (GLEDSON, 1981, p.268). A forma e a matéria aparecem de modo simultâneo, a primeira se impondo à segunda e “tendo ao mesmo tempo a sua origem nela” (GLEDSON, 1981, p.268). Para ilustrar esse comentário, Gledson usa como exemplo a ambiguidade da preposição “em” na sua forma contraída “na” do primeiro terceto: “o corpo na pedra/ a pedra na vida/ a vida na forma” (ANDRADE, 1965, p.15). Nesse contexto, a preposição adquire os

sentidos de “dentro de” e “sobre”. Assim, “[...] o ‘corpo’ e a ‘vida’ estão contidos em potencial na pedra, evoluindo dela, mas ao mesmo tempo marcam-na, formando-a num sentido criativo.” (GLEDSON, 1981, p.268). O eu poético busca uma correlação entre as origens da criação artística, num sentido genérico, e a origem de sua poética. O “pó de oligisto”, usado nas pinturas aurignacianas, simboliza aqui o terreno sobre o qual o poeta irá cultivar seus versos. Emerge de modo mais evidente nos versos finais o tema da terra natal, local que traz o eu poético à vida: “lá onde eu existo” (ANDRADE, 1965, p.15). Gledson faz referência a outras leituras do poema com destaque ao segmento “naci” de Aurinaciano, obviamente sugerindo a ideia de nascimento, porém ressalta que essas leituras “[...] não deixam claro que o assunto do poema é sobretudo o ‘milagre’ da criatividade humana.” (GLEDSON, 1981, p.268).

Esta parte do poema se encerra com a retomada do termo “Aurinaciano”, em disposição gráfica oposta à dos versos anteriores e, com a assimilação do aspecto autobiográfico, ele se converte em “Auritabirano”.

A segunda parte de “A palavra e a terra” se divide em quatro estrofes, sendo três quartetos e um quinteto. O eu poético apresenta uma postura em relação à Itabira que contrasta com a anterior. Sua relação com o tempo adquire uma nova dimensão. A imagem da antiga e longínqua fazenda que “é mais vetusta que a raiz” (ANDRADE, 1965, p.15) adquire um status de “espaço eterno”. Rompendo com os conceitos de “raiz” e “história”, coordenadas pelas quais se buscou definir o homem em seu tempo, “Drummond rejeita qualquer ideia de uma estrutura definível ou compreensível, embora não negue a sua possível existência, além de nossa capacidade de abrangê-la [...]” (GLEDSON, 1981, p.269). Essa rejeição vai ao encontro do “argumento” desenvolvido na primeira parte. O caráter indissociável dos elementos (corpo, mente, terra e vida) e das formas, sintetizados sob o signo da “fazenda”, já indicam a inutilidade da busca de suas causas primárias. Mesmo sabendo da existência de uma “origem”, sua ampla complexidade ultrapassa a compreensão humana.

**Fernanda Lais Morelatti e Mario Augusto
dos Santos Marques da Silva**

Gledson (1981, p.269) aponta para uma aproximação entre *Lição de coisas* e *Alguma poesia*, na qual o poeta

[...] consciente de não poder explicar a sua posição dentro de estruturas maiores, abandona a tentativa, resignando-se à fragmentação tão óbvia nos poemas da primeira coletânea, presente também como tema em toda a obra – sobretudo em *A rosa do povo*. Contudo, há uma diferença vital entre o poeta de 1930 e o de 1962: onde antes havia uma recusa agressiva de admitir qualquer princípio construtivo, agora a estrutura está implícita nos fragmentos, não podendo incorporar-se, nem ser demonstrada, num conjunto maior.

O tema da linguagem aparece no final dessa parte através de formas rudimentares de comunicação: gestos, ruídos de animais e vocábulos monossílabos (“chão”, “sim” e “não”, por exemplo). O eco do último verso simboliza a atmosfera primitiva do lugar em que a fala humana se propaga lentamente na imensidão do espaço.

A terceira parte do poema apresenta uma sequência descontínua de versos que de modo tradicional seriam um quarteto, mas da forma como estão dispostos fragmentam-se em oito versos. Tem-se o efeito estético do *enjambement* com a expressão colocada à direita da página completando o sentido do verso anterior. O eu poético reflete sobre a capacidade da linguagem em dar existência e manter vivos os seres e as coisas, ou seja, mesmo em se tratando de uma reconstrução simbólica através das palavras, resgata-se o objeto representado, impedindo-o de cair no esquecimento.

Gledson destaca a ausência de distinção entre o mundo do poeta e o mundo real representada pelo artigo definido na expressão “o mundo”. O crítico ressalta também a aura de mistério em torno da origem do nome em tempos remotos, simbolizados pelo “segredo egípcio”. A queda das civilizações, provocando a ruína de suas culturas, cria uma barreira por vezes hermética à leitura e compreensão dos sistemas gráficos. “Como no caso das pinturas aurignacianas, não podemos compreender as origens da organização da linguagem em obras da imaginação, mas temos fé

em que a linguagem nos revela o mundo.” (GLEDSON, 1981, p.270-271).

Nota-se também uma relação, apontada por Gledson, entre *Lição de coisas* e *A rosa do povo*. Entretanto, destaca o crítico, citando uma expressão do poema “Procura da poesia”, que, no livro de 1945, as palavras se encontram “em estado de dicionário”. Já na obra de 1962, Drummond pratica uma espécie de arqueologia vocabular, atualizando termos e vocábulos antigos e dando ênfase a palavras marginais.

Na quarta parte de “A palavra e a terra”, temos um bom exemplo desse recurso. A peça é formada por uma oitava seguida de dois quartetos, mais duas oitavas, um dístico e um monóstico. Os versos são compostos, predominantemente, por substantivos relacionados ao universo bucólico. A maioria das palavras designa plantas, flores e árvores. O intuito desse procedimento teria dois objetivos, segundo Gledson (1981). O primeiro deles seria a inventividade da linguagem e a variedade de sentidos produzidos em diferentes contextos. O segundo seria uma forma de demonstrar a proximidade da linguagem à terra. O crítico afirma que a escolha da expressão “açai de terra firme” não teria sido aleatória. Gledson observa também a atribuição de traços humanos aos vegetais, como nas expressões: “chapéu de napoleão”, “maria mole”, “rapé dos índios” e “coração de negro”. Na última oitava do poema, o nome “sebastião de arruda” aparece grafado em minúsculas, enfatizando o duplo significado deste último termo, que tanto pode designar nome próprio como nome de planta.

Na quinta parte, a capacidade humana de criar e a ligação entre os seres e as formas que os circundam retornam à pauta. Temos uma oitava e um quarteto. Nos primeiros versos, o eu poético atribui ao enunciador a posse do enunciado e faz referência ao fenômeno conhecido como “conservação das massas”, conceituado pelo cientista francês Lavoisier: “Tudo é teu, que enuncias. Toda forma/ nasce uma segunda vez e torna/ infinitamente a nascer.” (ANDRADE, 1965, p.17). Sobre esse ciclo de nascimento e renascimento da matéria, Gledson observa que “[...] é uma realidade em que as coisas renascem

**Fernanda Lais Morelatti e Mario Augusto
dos Santos Marques da Silva**

continuamente, feita das partículas menores da matéria: ‘o pó das coisas/ ainda é um nascer...’” (GLEDSON, 1981, p.273).

Há também uma analogia entre as incertezas quanto às origens de linguagem e vida, em que a primeira segue os processos evolutivos da segunda, dando a esta um caráter singular: “E a palavra, um ser/ esquecido de quem o criou; flutua,/ reparte-se em signos – Pedro, Minas Gerais, beneditino –/ para incluir-se no semblante do mundo.” (ANDRADE, 1965, p.17-18). Para concluir, citamos novamente Gledson: “Assim, a palavra e a terra unem-se não numa relação estática entre totalidade e totalidade; se unem, pelo contrário, num conjunto maior que inclui as funções imaginativa e científica – ‘sonhos’ e ‘cálculos’.” (GLEDSON, 1981, p.272).

Gledson (1981, p.273) também chama a atenção para aspectos que ligam, de maneira mais evidente, *Lição de coisas* a obras anteriores como *Claro enigma* (1951) e *Fazendeiro do ar* (1954) no que se refere à postura do eu poético:

A sensação de estar cercado de sistemas que o transcendem, e que ele não pode controlar, é aqui maior do que em *Claro enigma* ou em *Fazendeiro do ar* – mas opõe-se a ela um sentimento, também presente debaixo da ira ou da frustração destes livros, de uma unidade final que, o poeta confia, há de validar a sua afirmação.

Na parte final desta primeira seção, temos uma série de perguntas retóricas distribuídas em um quarteto e uma estrofe de doze versos. Num percurso de indagações metafísicas, o eu poético busca uma estabilidade, tomando como ponto de partida a localização espacial: “Onde é Brasil?” (ANDRADE, 1965, p.18). Questiona-se sobre a presença do sentimento no ser inanimado: “Que verdura é amor?” (ANDRADE, 1965, p.18).

O eu poético busca a essência imaterial que transcende os limites da cronologia: “Quando te condensas, atingindo/ o ponto fora do tempo e da vida?” (ANDRADE, 1965, p.18). Novamente vêm à tona as dimensões que superam a compreensão humana, como indica Gledson: “Todo lugar tem sua validade dentro do sistema

maior, mas essa validade não pode ser compreendida ou sentida por nós, pois estamos num ‘ponto de ver e não de ser’.” (GLEDSON, 1981, p.273).

A inexorabilidade do tempo que impõe aos seres sua vulnerável condição, tornando-os mais frágeis na medida em que avançam os dias e as horas, distanciando-os do instante da gênese, é representada nos versos oitavo, nono e décimo: “E esta hora, se toda hora/ já se completa longe de si mesma/ e te deixa mais longe da procura?” (ANDRADE, 1965, p.18). Por fim, o eu poético se atém aos elementos fundamentais da linguagem em seu estado mais vivo: “E apenas resta/ um sistema de sons que vai guiando/ o gosto de dizer e de sentir/ a existência verbal/ a eletrônica/ e musical figuração das coisas?” (ANDRADE, 1965, p.18).

Na segunda seção de *Lição de coisas*, “Memória”, o valor estético do poema é explorado a partir de seu aspecto gráfico, como, por exemplo, em “Terras”. Nele, o poeta ressalta a capacidade da linguagem de presentificar as imagens de um passado remoto, reconstruindo-as de maneira mítica:

Serro Verde Serro Azul
As duas fazendas de meu pai
aonde nunca fui
Miragens tão próximas
pronunciar os nomes
era tocá-las
(ANDRADE, 1965, p.21).

Em “Fazenda”, Drummond retrata uma paisagem recorrente na vida social brasileira até meados do século XX e que, naquele momento de efervescente processo de urbanização, começava a desaparecer, permanecendo apenas no imaginário popular. Como afirma José Clemente Pozenato em seu artigo “Que século, meu Deus!”:

[...] Drummond testemunha uma outra grande ruptura deste século findo: a do homem com a natureza. A paisagem de seus

**Fernanda Lais Morelatti e Mario Augusto
dos Santos Marques da Silva**

poemas deixa de ser a da palmeira e a do sabiá, e passa a ser a do bonde e do edifício. (POZENATO, 2002, p.97).

Ainda neste poema, há uma breve menção à Revolução Russa, ecoando o gesto político mais engajado de obras anteriores como *A rosa do povo*. Os poemas desta seção são bastante representativos do resgate que o poeta faz de alguns procedimentos de sua obra inicial.

Em “O sátiro”, temos a referência a um elemento mitológico, evocando novamente a presença da tradição clássica. Porém, com uma dicção tipicamente modernista, convertendo em poesia elementos prosaicos de forte conotação sexual. A personagem retratada no poema de forma lasciva e até mesmo violenta contrasta com a imagem do verso final: “Era mansueto e escrevente de cartório.” (ANDRADE, 1965, p.24), produzindo-se assim uma quebra de expectativa de grande valor cômico.

“A santa” apresenta uma visão desmistificada e iconoclasta do culto às imagens sacras pelo cristianismo. Sem nariz, órgão indispensável à respiração e, conseqüentemente, à vida dos seres, ela, no entanto, realiza milagres, como prova de sua beatitude. São descritos os rituais de ofertório em seu louvor e o deslumbramento dos fiéis perante sua imagem. O poema se encerra com uma pergunta que soa como uma espécie de blasfêmia: “Por que Deus é horrendo em seu amor?” (ANDRADE, 1965, p.25), uma afronta do humano ao divino.

“Vermelho” é o poema que encerra a seção “Memória”. Nele, há uma descrição violenta do abate de um frango (para o preparo da famosa receita mineira de galinha ao molho pardo), cuja figura sacrificada se humaniza diante da brutalidade (animalesca) da ação humana. Por outro lado, o poema parece antecipar (nesta seção justamente intitulada “Memória”) temas e procedimentos do cotidiano mineiro, bem como da vida familiar e pessoal do poeta, que serão mais amiúde explorados na série *Boitempo*. Enfim, a agonia derradeira do animal abatido é retratada por sinestésias que enfatizam a angústia e o horror da cena. O poeta adota um recurso

imagético semelhante ao de “Morte do leiteiro” (de *A rosa do povo*), numa gradação de cores cujas tonalidades se intensificam na medida em que se esgotam o sangue e a vida da ave:

O frango degolado
e sua queixa rouca,
a rosa no ladrilho
hidráulico, formando-se,
o gosto ruim na boca
e uma trova mineira
abafando o escarlate
esvoaçar de penugem
saudosa de ser branca.
Pinga sangue na xícara:
a morte cozinheira.
(ANDRADE, 1965, p.26).

Na terceira seção do livro, “Ato”, temos quatro poemas. Uma das marcas fundamentais deles é sua tendência narrativa. Nesse aspecto, “O padre, a moça”, longo poema dividido em 10 partes, é o grande destaque. Já no título, podemos notar a ausência do conectivo “e” e a presença de uma vírgula em seu lugar, podendo sugerir uma cisão entre as personagens nele retratadas. Gledson (1981, p.276) observa que o poeta

[...] intenta, utilizando algumas figuras folclóricas (a mula-sem-cabeça, o cangaceiro), criar uma espécie de mito que, embora contado com objetividade, tem uma ligação fundamental a algumas preocupações perenes do autor, sobretudo com relação ao valor do amor humano em face de Deus e do diabo.

Ainda mantendo a dualidade entre o universo urbano e o rural, o poema menciona ícones da tecnologia e do progresso como o helicóptero, o caminhão, as coberturas da imprensa nacional e internacional, que acompanham as personagens em sua rota de fuga.

“Os dois vigários” é também um poema dramático de extensão um pouco menor que o anterior. Nele, verifica-se o embate

**Fernanda Lais Morelatti e Mario Augusto
dos Santos Marques da Silva**

entre a postura ortodoxa e tradicionalista da Igreja, personificada na figura do padre Olímpio, e os hábitos mundanos, vistos como pecado segundo a moral cristã, representados pelo padre Júlio. Para ilustrar, vejamos os primeiros versos:

Há cinquenta anos passados,
Padre Olímpio bendizia,
Padre Júlio fornicava.
E Padre Olímpio advertia
e Padre Júlio triscava.
[...]
(ANDRADE, 1965, p.39).

No auge da tensão entre as personagens, a intervenção do sobrenatural promove a fusão de ambos num único corpo. E as forças antagônicas ficam amalgamadas, não se podendo mais diferenciá-las, a partir do momento em que eles se desmaterializam. E os versos se encerram com a imagem de uma flor remetendo-nos a poemas de obras anteriores como “A flor e a náusea”:

[...]
Dois raios, na mesma noite,
os dois padres fulminaram.
Padre Olímpio, Padre Júlio
iguazinhos se tornaram:
onde o vício, onde a virtude,
ninguém mais o demarcava.
Enterrados lado a lado
irmanados confundidos,
dos dois padres consumidos
juliolímpio em terra neutra
uma flor nasce monótona
que não se sabe até hoje
(cinquenta anos se passaram)
se é de compaixão divina
ou divina indiferença.
(ANDRADE, 1965, p.41).

Em outro poema, intitulado “Massacre”, está presente a temática social, como reflexo de um mundo ainda imerso em conflitos internacionais. O aspecto gráfico da composição é trabalhado através de onomatopeias e sequências impronunciáveis de consoantes, enfatizando os horrores da guerra e a destruição por ela causada.

Último poema da seção, “Remate” apresenta, já no início, uma referência à parábola do filho pródigo. Porém aqui, diferentemente do que ocorre na narrativa bíblica, não há reconciliação entre as partes. A casa paterna já não representa o ambiente familiar de outrora, pois se tornou um espaço vazio e insólito onde o eu poético não se encaixa mais.

Na seção “Lavra” entra em pauta a temática amorosa, presente nos três poemas que dela fazem parte: “Destruição”, “Mineração do outro” e “Amar-amaro”. O amor aqui é visto de maneira catastrófica, encontrando sua síntese no último verso de “Amar-amaro”: “[...] mas o amor car(o,a) colega este não consola nunca de núnkaras.” (ANDRADE, 1965, p.49).

Em “Destruição”, temos um soneto italiano, em versos decassílabos brancos. Do ponto de vista da sonoridade, ocorrem aliteraões das consoantes nasais /m/ e /n/ por todo o poema, marcando o ritmo dos versos. O primeiro verso, “Os amantes se amam cruelmente” (ANDRADE, 1965, p.47), possui um valor antitético, visto que o amor, em geral, está vinculado a ações e emoções positivas, sendo a crueldade uma marca de sua ausência. Essa conceituação do amor cruel é reiterada pelos versos seguintes “[...] e com se amarem tanto não se veem./ Um se beija no outro, refletido.” (ANDRADE, 1965, p.47). Neste último, os amantes são colocados em pé de igualdade. No entanto, em seguida, acabam se repelindo: “Dois amantes que são? Dois inimigos.” (ANDRADE, 1965, p.47).

Na segunda estrofe, a figura dos amantes é infantilizada: “Amantes são meninos estragados”. O comportamento de ambos revela uma postura egoísta. Desse modo, acabam por entrar em conflito. O uso do termo “pulverizam” se coaduna com a linha

temática da seção à qual o poema pertence, “Lavra”. A pulverização simboliza, aqui, o cultivo dos sentimentos que, embora possam atingir uma grande intensidade, são extremamente volúveis, podendo haver um completo aniquilamento deles de modo quase instantâneo: “[...] e como o que era mundo volve a nada.” (ANDRADE, 1965, p.47).

Na terceira estrofe, ao colocar os termos Nada e Amor em maiúsculas, o poeta singulariza-os, expressando esse processo de esvaziamento no qual o sentimento intenso e vivo torna-se uma suave recordação, transfigurada pela imagem da cobra imprimindo seu rastro, animal que, pela tradição judaico-cristã, carrega uma simbologia ligada à mentira, à enganação e, por fim, à ilusão. A presença da figura da serpente se mantém no primeiro verso da última estrofe: “E eles quedam mordidos para sempre.” (ANDRADE, 1965, p.47). Na sequência, nos dois últimos versos, “Deixaram de existir, mas o existido/ continua a doer eternamente.” (ANDRADE, 1965, p.47), temos uma reconstrução das individualidades dos amantes, a partir do momento em que desfazem sua condição de par, sendo, cada um à sua maneira, afligidos pela dor da perda.

Wilson Chagas (1978) aponta uma ligação entre o tema do “amor acerbo” e o tema da palavra, nuclear na poética drummondiana. O crítico faz uma aproximação entre os poemas “Destruição” e “Entre o ser e as coisas”, de *Claro enigma*. Ambos mencionam as marcas profundas deixadas pelo amor, metaforizadas através da cobra no primeiro e da água e da pedra no segundo.

Essa aproximação a “Entre o ser e as coisas” também se verifica em “Mineração do outro” (ANDRADE, 1965, p.48). A chama fria em que arde a salamandra no verso final deste nos remete à imagem da fogueira que encerra aquele. O crítico destaca o aspecto material do ato de amar retratado nos versos pelos gestos (“dormindo em concha”, “um toque”, “cada abraço”) e pelas referências anatômicas (“Os cabelos”, “corpo alheio”, “peito oferto”, “braço”, “pele”).

Na quinta seção de *Lição de coisas*, “Companhia”, o poeta paga tributo a personalidades que admira: o pintor barroco Manuel

da Costa Ataíde, contemporâneo de Aleijadinho; Mário de Andrade; Charlie Chaplin e Cândido Portinari.

Em “Ataíde”, estabelece-se uma relação hierárquica entre o eu poético e o homenageado:

Alferes de milícias Manuel da Costa Ataíde:
eu, paisano,
bato continência
em vossa admiração.
[...]
(ANDRADE, 1965, p.53).

O poema segue narrando a biografia do pintor desde o seu nascimento até o seu primeiro contato com a arte. Em meio a fatos e cenários, surgem elementos típicos do universo pictórico, que o caracterizam: “[...] dono da luz e do verde-veronese,/ inventor de cores insabidas [...]” (ANDRADE, 1965, p.53).

Em “Mário longínquo”, há mais uma homenagem póstuma de Drummond ao amigo e autor de *Macunaíma*, Mário de Andrade, que aparece numa visão saudosista e espiritualizada, com referências a ícones de sua poética como o losango de *Losango cáqui* e o Arlequim de *Pauliceia desvairada*. O primeiro verso, “No marfim de tua ausência” (ANDRADE, 1965, p.55), remete à imagem mítica do poeta na “torre de marfim”, deixando evidente o distanciamento do poeta morto em relação à realidade concreta. O quarto verso, “a vibrar no verso e na carta” (ANDRADE, 1965, p.55), faz uma referência óbvia à troca de correspondências entre Mário e Drummond.

“A Carlito” homenageia o mestre do cinema mudo Charlie Chaplin, por ocasião de seu septuagésimo aniversário. O eu poético ressalta que, a despeito da idade avançada e de ter produzido suas principais obras na primeira metade do século XX, seus filmes se mantêm atuais, visto que “Velho Chaplin:/ as crianças do mundo te saúdam.” (ANDRADE, 1965, p.57). Essa atemporalidade da obra chapliniana permite manter viva a sensibilidade do público em meio

ao trágico cenário de conflitos armados, como se nota nos versos de 13 a 15: “[...] Uma guerra e outra guerra não bastaram/ para secar em nós a eterna linfa/ em que, peixe, modulas teu bailado. [...]” (ANDRADE, 1965, p.57). O *status* mítico do artista também é mencionado nos primeiros versos da quarta estrofe: “[...] O mito cresce, Chaplin, a nossos olhos/ feridos do pesadelo cotidiano./ O mundo vai acabar pela mão dos homens? [...]” (ANDRADE, 1965, p.57).

No último poema da seção, “A mão”, a figura homenageada é descrita através de dois movimentos que se pautam numa dicotomia. Num primeiro momento parte-se do concreto para o abstrato na primeira estrofe: “Entre o cafezal e o sonho/ o garoto pinta uma estrela dourada/ na parede da capela. [...]” (ANDRADE, 1965, p.59). Depois, na estrofe seguinte, tem-se o movimento inverso: “[...] Entre o sonho e o cafezal/ entre guerra e paz/ entre mártires, ofendidos,/ músicos, jangadas, pandorgas,/ entre os roceiros mecanizados de Israel, [...]”. (ANDRADE, 1965, p.59). O olhar do eu poético acompanha a mão em sua atividade criativa. Numa descrição pormenorizada, a identidade do pintor vai se anunciando gradativamente, até ser revelada no verso final: “[...] a mão-de-olhos-azuis de Cândido Portinari.” (ANDRADE, 1965, p.60).

Na sexta seção, “Cidade”, o espaço urbano e os elementos do cotidiano cruzam-se num movimento que oscila entre o particular e o universal. O primeiro poema da seção, “Pombo-correio”, descreve a dinâmica desta figura tão presente no âmbito da comunicação durante o século XX, mas que agora, na era digital, encontra-se destituída de sua função, figurando apenas no imaginário popular.

“Caça noturna”, o segundo poema, tematiza as impressões causadas por um bombardeio aéreo, pela ótica de um civil que procura reconstruir as imagens da ação a partir de suas marcas sonoras.

O terceiro poema da seção, “Canto do Rio em sol”, que se divide em três partes numeradas, é uma ode à antiga capital federal. Aqui o Rio de Janeiro é representado de forma personificada, como revelam os versos: “Guanabara, seio, braço/ de a-mar: [...]”

// Guanabara, saia clara/ estufando em redondel: [...] // Nunca vi terra tão gente/ nem gente tão florival. [...]" (ANDRADE, 1965, p.66).

Na sétima seção, "Ser", a inexorabilidade do envelhecimento é tematizada em "O retrato malsim", poema que dialoga com "Retrato" de Cecília Meirelles. Esse intertexto é bastante claro já nos primeiros versos em que o eu-poético se confronta com as marcas do tempo no reflexo de sua face: "O inimigo maduro a cada manhã se vai formando/ no espelho de onde deserta a mocidade. [...]" (ANDRADE, 1965, p.71).

"Science fiction", segundo poema da seção, expõe um eu poético em reflexões metafísicas, tendo como mote seu encontro com um extraterrestre. Diferentemente do modo como costuma ser retratado um caso como esse, há aqui uma inversão da ótica na percepção do fato. O estranhamento se dá na visão do extraterrestre diante do humano e não o contrário.

O poema seguinte, "Janela", apresenta uma paisagem que se constitui como metáfora do ciclo vital em que "[...] Algumas folhas da amendoeira expiram em degradado vermelho./ Outras estão apenas nascendo,/ verde polido onde a luz estala. [...]" (ANDRADE, 1965, p.73). Essa condição irreversível revela a fragilidade do eu poético diante do fenômeno: "[...] enquanto roazmente/ a vida, sem contraste, me destrói." (ANDRADE, 1965, p.73).

Na oitava seção, "Mundo", temos o poema "Vi nascer um deus", que apresenta um mosaico em que a tecnologia, representada pelos aparelhos eletrônicos e produtos de consumo, se funde a elementos ritualísticos, próprios da tradição popular.

Em "A bomba", poema longo que encerra a seção, é adotado um estilo verborrágico à moda dos poetas da chamada geração *beat*. O poema traz ecos de obras como *O uivo*, de Allen Ginsberg. A sequência de dísticos em que a expressão "A bomba" é repetida exaustivamente, sendo atribuídas a ela diferentes qualificações só é interrompida ao final, que revela uma ponta de otimismo do eu poético: "O homem/ (tenho esperança) liquidará a bomba." (ANDRADE, 1965, p.89).

**Fernanda Lais Morelatti e Mario Augusto
dos Santos Marques da Silva**

Na nona e última seção, “Palavra”, composta pelos poemas “Isso é aquilo” e “F”, verificamos um jogo de experimentações, rupturas da sintaxe, (des)construindo o sentido do verso através de alterações nos segmentos mórficos das palavras, conforme atesta a primeira estrofe de “Isso é aquilo”:

O fácil o fóssil
o míssil o físsil
a arte o infarte
o ocre o canopo
a urna o farniente
a foice o fascículo
a lex o judex
o maiô o avô
a ave o mocotó
o só o sambaqui
[...]
(ANDRADE, 1965, p.93).

Retomando as observações de Wilson Chagas (1978, p.262, aspas do autor), o crítico ressalta a capacidade de se atribuir uma identidade ao objeto nomeado através da palavra:

A palavra é, assim, o ‘conduto’ – o que conduz o homem até as coisas, permite reencontrá-las. A palavra, para Drummond, tem uma voz débil: é mais o ‘eco’, que ficou dela, da sua ‘voz dispersa’. Mas com a palavra o Poeta quer ressuscitar as coisas: chamando-as pelos nomes, nomeando-as.

Mário Chamie (1978, p.255), no artigo “Ptyx, o poeta e o mundo”, indica pontos de contato entre Drummond e Mallarmé. Segundo ele, o poeta francês “sempre partiu do inteligível para o sensível e não vice-versa”. Sobre Drummond, menciona que “[...] o seu mundo é a ambiguidade direta das coisas e dos acontecimentos. A sua linguagem desenvolve a lição desses acontecimentos e dessas coisas.” (CHAMIE, 1978, p.256). O autor ainda destaca que

[...] de toda sua perspectiva, a presença daquela ambiguidade direta das coisas e dos acontecimentos é a sua constante. E essa ambiguidade se perfaz no contraponto e no jogo dúplice permanente de sua poderosa sintaxe, no seu afirmar-negando, cuja última caracterização é, sem dúvida, o seu “Isso é aquilo”. (CHAMIE, 1978, p.256).

Último poema do livro, “F”, é aquele que, em *Lição de coisas*, mais se utiliza da chamada verbivocovisualidade, tão cara aos concretistas. A arquitetura dos versos já anuncia o intento do poeta em explorar ao máximo a multiplicidade das formas. É nelas que o poeta encontra sua verdade, como observa John Gledson (1981, p.274): “A verdade encontra-se nas formas e, sobretudo, notemos, nas formas fugitivas e efêmeras [...], que evitam o poeta, mas assim mesmo vivem, no homem ‘morto’ que as caça.” Desse modo, o poeta admite não ser capaz de apreender todas as formas e percebe que, no âmbito do fazer poético, mantém-se vinculado à estrutura do real, criando uma nova realidade.

À guisa de conclusão

No mesmo ano em que completa 60 anos de idade, Carlos Drummond de Andrade publica *Lição de coisas*, coletânea de sua poesia mais recente, e também a *Antologia poética*, uma seleção de sua poesia até então, organizada por ele mesmo.

No auge de sua maturidade artística e biográfica, o poeta parece preocupado em inventariar sua produção literária, adotando uma postura ativa na organização do que viria a ser o seu espólio. Os critérios adotados na compilação de ambas as obras foram os mesmos. Os poemas aparecem ordenados numa sequência não cronológica, que privilegia as unidades temático-formais recorrentes ao longo de sua produção poética.

Tendo em vista a abrangência de temas e a variedade de recursos e modos de composição poética, alguns críticos, como Francisco Achcar, colocam *Lição de coisas* como o ponto de chegada do recorte mais representativo da poesia de Drummond: “O núcleo

**Fernanda Lais Morelatti e Mario Augusto
dos Santos Marques da Silva**

de sua obra está em dez livros; e são os melhores poemas desses melhores livros do nosso melhor poeta que são comentados aqui.” (ACHCAR, 2000, contracapa do livro). Júlio Castañon Guimarães segue a mesma linha: “O Drummond que mais conta para mim, o que me parece mais produtivamente instigante é aquele dos livros de poesia que vão de *Alguma poesia* a *Lição de coisas*.” (GUIMARÃES, 1999, p.65).

Seguindo o espírito de revisão crítica desta publicação, acreditamos que, embora sem o mesmo vigor e o mesmo impacto de livros como *A rosa do povo* e *Sentimento do mundo*, a poética drummondiana posterior a *Lição de coisas* mereceria uma atenção maior da crítica e do público leitor em geral. Contra o argumento de que nesse período a obra de Drummond perde sua inventividade, nosso ponto de vista encontra respaldo nas observações do já citado Gledson (1981, p.275):

A característica mais óbvia destes anos tem sido uma volta a Itabira. Dois terços dos poemas de *Boitempo* [...] e todo *Menino antigo* nos dão algo muito original na poesia latino-americana, embora com paralelos na ficção; o retrato de uma comunidade, com suas cerimônias, acontecimentos, espaços e objetos a que a poesia dá vida, escrito num estilo mais descontraido, adotando uma posição quase objetiva, que o poeta compara à do espelho [...]

Se não temos mais tempo para aprofundar as questões postuladas por Gledson, fique então registrado que os próximos estudos deste livro se voltarão com mais afinco a essa última fase da poesia drummondiana, da série *Boitempo* (1968, 1973 e 1979) até *A paixão medida* (1980), com escala em *As impurezas do branco* (1973).

REFERÊNCIAS

ACHCAR, F. **Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

ANDRADE, C. D. de. **Lição de coisas**. Posfácio de Viviana Bosi. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

_____. Lição de coisas. In: _____. **Poesia 1930-1962**: de Alguma poesia a Lição de coisas. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012b. p.795-887.

_____. Lição de coisas. In: _____. **Poesia completa**. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p.453-505.

_____. **Lição de coisas**. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965.

CAMPOS, H. de. Drummond, mestre de coisas. In: BRAYNER, S. (Org.). **Carlos Drummond de Andrade**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.246-252. (Fortuna crítica, n.1).

CHAGAS, W. Amar-amaro. In: BRAYNER, S. (Org.). **Carlos Drummond de Andrade**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.259-265. (Fortuna crítica, n.1).

CHAMIE, M. O ptyx, o poeta e o mundo. In: BRAYNER, S. (Org.). **Carlos Drummond de Andrade**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.253-258. (Fortuna crítica, n.1).

GLEDSON, J. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

GUIMARÃES, J. C. O “ouvido sutil” da poética. **Cult**, São Paulo, n.26, p.65, set. 1999.

POZENATO, J. C. Que século, meu Deus! In: CHAVES, F. L. (Org.). **Leituras de Drummond**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: Nova Prosa; Caxias do Sul: EDUCS, 2002. p.95-101.

ORIGENS PRIMEVAS DE UM EU TODO TORTO: *BOITEMPO I & A FALTA QUE AMA*

Patrícia Aparecida ANTONIO

Entre boi e falta

Em meio à vasta fortuna crítica dedicada à obra de Carlos Drummond de Andrade, o lugar ocupado pela série de livros intitulada *Boitempo* é notadamente inferior se comparado à quantidade massiva de textos dedicados aos conjuntos de poemas lançados no período de 1930-1962, dito o mais profícuo do autor em termos qualitativos. Aliás, a crítica especializada assumiu uma certa frustração com a curva desenhada pela obra do itabirano, bem como a necessidade de alterar a chave do próprio olhar crítico (o que, de fato, aconteceu nas últimas décadas)¹. Reações da crítica

¹ O depoimento pessoal de Alcides Villaça (2006, p.113-114) no seu *Passos de Drummond* é um exemplo típico dessa atitude: “Permito-me aqui um depoimento pessoal. Minha reação imediata à publicação do primeiro *Boitempo*, como a de muitos leitores de Drummond, marcou-se pelo sentimento de frustração de quem aguardava um novo movimento de uma grande sinfonia em processo e foi surpreendido com retalhos de música incidental. [...] Em suma, não nos demos conta de que o novo registro pedia uma afinação do ouvido. Desta tarefa o tempo se encarregaria.”

à parte, a alteração da dicção drummondiana naquele momento é um aspecto importante e deve ser considerado por aquilo que diz do seu eu-lírico.

A chamada poesia memorialista de Drummond vem a lume com as edições de *Boitempo & A falta que ama* (1968), *Menino antigo: Boitempo II* (1973) e *Esquecer para lembrar: Boitempo III* (1979). Sofrendo diversas alterações em termos de organização, os três volumes foram posteriormente publicados em um único. Este excluía do conjunto *A falta que ama*, hoje editado separadamente. O que nos interessa para este ensaio, no entanto, são somente as primeiras expressões desse triplo movimento que coloca em primeiro plano a memória, a fim de que se sobressaíam as razões e características do “eu todo retorcido” de Carlos Drummond de Andrade naquele momento. Por isso mesmo, nosso foco são os poemas agrupados na edição *Boitempo & A falta que ama*, publicados pela primeira vez em um único volume em 1968.

Entre começo e falta

Ainda que hoje *Boitempo & A falta que ama* sejam publicados separadamente, é válido estabelecer alguns pontos que fazem com que este último acabe por dialogar diretamente com toda a série, uma vez que aponta de modo decisivo “a eternidade na finitude mesma”. Esta aparece, portanto, naquele volume primeiro, como a outra face da moeda que vemos na primeira parte: a necessidade nostálgica, narrativa e poética, de rememorar e registrar a Itabira da infância. Assim se justifica que a busca pelas formas do eu-lírico todo retorcido de Carlos Drummond de Andrade se inicie com *A falta que ama*, ou seja, a segunda parte da obra de 1968.

“Discurso”, o poema de abertura de *A falta que ama*, lança-nos a um ambiente em que eternidade e finitude dialogam diretamente:

Eternidade:
os morituros te saúdam.

Valeu a pena farejar-te
na traça dos livros
e nos chamados instantes inesquecíveis.

Agônico
em êxtase
em pânico
em paz
o mundo-de-cada-um dilata-se até as lindes
do acabamento perfeito.

Eternidade:
existe palavra,
deixa-se possuir, na treva tensa.

Incomunicável
o que deciframos de ti
e nem a nós mesmos confessamos.

Teu sorriso não era de fraude.
Não cintilas como é costume dos astros.
Não és responsável pelo que bordam em tua corola
os passageiros da presiganga.

Eternidade:
os morituros te beijaram.
(ANDRADE, 2009a, p.111)².

Nas palavras de José Guilherme Merquior (1976, p.238, grifo do autor), podemos dizer que “[a] vida saúda a eternidade numa espécie de desafio metafísico. Pois, se bem possa ‘eternizar’ no fugaz, a existência é ‘um fim no começo’; um paradoxo radicalmente desproporcional às aspirações humanas [...]”. Evidentemente, que tal sentimento de eternidade, alargamento da existência, do “mundo-de-cada-um”, encontra-se na “traça dos livros” e nos “instantes inesquecíveis” – aí, reside a possibilidade do “acabamento perfeito”.

² Todos os poemas de *A falta que ama* citados no corpo do trabalho foram conferidos com Andrade (2002). (N. dos O.).

Mas, veja-se, que esse fecho ideal é o ponto a que chega uma gradação bem marcada no poema: agonia, êxtase, pânico e, finalmente, paz. Ainda que se faça valer como uma espécie de fórmula encontrável, essa eternidade reside sempre na treva, no incomunicável, na falta que ama, que é como o beijo dos morituros consequentemente. Uma espécie de brilho em meio à treva cintila pelas composições, uma iluminação inesperada. Como reforça José Guilherme Merquior (1976, p.236), “[...] uma parte expressiva de *A falta que ama* celebra a imprevisível epifania do ser.”

De modo geral, a feição dos poemas dá a ver um sentimento de permanência frente ao finito. E, nesse curto espaço da existência, cujo tempo vai sempre em direção ao final ou à ausência, é que o desejo de ir além parece florescer. Esses indícios estão muito claros em “O deus mal informado”, “A voz”, “Diálogo”, “Broto”, “Elegia transitiva”, “O fim no começo”, “Halley”, “Comunhão”, “Falta pouco”. Poemas em que as duas pontas da vida são a baliza dos instantes definitivos apreendidos pelo ofício do poeta. O poema “Qualquer”, pelo modo como equaciona esses dois extremos, serve muito bem como exemplo:

Qualquer tempo é tempo.
A hora mesma da morte
é hora de nascer.

Nenhum tempo é tempo
bastante para a ciência
de ver, rever.

Tempo, contratempo
anulam-se, mas o sonho
resta, de viver.
(ANDRADE, 2009a, p.114).

Com seus três tercetos, seus versos curtos (de um metro que oscila entre quatro e sete sílabas poéticas) e muito musicais, o poema é uma verdadeira afirmação da vida e do sonho na “hora mesma da morte”, justamente por isso, aproximada à do

nascimento. É como se para o eu-lírico drummondiano a ciência da poesia, aquela que se ocupa de ver o mundo, observar, passar em revista o ser (tudo sob a sua ótica particular e ao mesmo tempo universal); como se tal ciência quisesse e pudesse extrapolar a noção fixa e ordinária do tempo. Daí o poema colocar, respectivamente, nos versos que iniciam as três estrofes, num mesmo patamar o tempo (da morte) e o tempo (do nascer), a insuficiência de ambos (“nenhum”) e a sua anulação. Interessante notar como na última estrofe, a pedra no meio do caminho, o contratempo a ser enfrentado, é o próprio tempo. Ora, o modo de burlar a finitude vem pela única via que o eu-lírico se sabe capaz: a da palavra poética. Entretanto, ela parece, nesse momento, muito mais adoçada por uma vontade de remoer as águas passadas; aspira mais ao analítico, ao factual, a ser uma ciência cujo sumo se extraiu do passar dos anos. Uma reflexividade de outra natureza, se a comparamos com aquela do primeiro Drummond. Vejamos que essa “ciência/ de ver, rever” está marcadamente submetida à ótica de um sujeito; submete-se, ainda, à sua criatividade, àquilo que pode ser revisto e, portanto, recriado. A suspensão do tempo, enfim, reconduz ao início pelo acontecimento da poesia. Nas palavras de Davi Arrigucci Júnior (2002, p.127):

[à] primeira vista, o tema que surge unido à busca do conhecimento absorve a substância naturalmente sedimentada do tempo: depende da remoagem dos resíduos, do balanço dos desacertos, da matéria experienciada, decantada do vivido na longa passagem dos anos. O tempo que corrói e desgasta também acumula, mas nunca será o bastante para a ciência de ver, rever, a que se refere o poeta, reiterando o movimento da própria reflexão.

Ora, mas a consciência da finitude, a pedra do tempo no sapato do poeta, não é vencida completamente pelo brilho imprevisível das coisas que essa poesia tão bem aponta. A morte permanece talvez como a força mais pungente nos poemas de *A falta que ama*, inclusive naquele que dá título à obra:

Patrícia Aparecida Antonio

Entre areia, sol e grama
o que se esquia se dá,
enquanto a falta que ama
procura alguém que não há.

Está coberto de terra,
forrado de esquecimento.
Onde a vista mais se aferra,
a dália é toda cimento.

A transparência da hora
corrói ângulos obscuros:
cantiga que não implora
nem ri, patinando muros.

Já nem se escuta a poeira
que o gesto espalha no chão.
A vida conta-se inteira,
em letras de conclusão.

Por que é que revoa à toa
o pensamento, na luz?
E por que nunca se escoo
o tempo, chaga sem pus?

O inseto petrificado
na concha ardente do dia
une o tédio do passado
a uma futura energia.

No solo vira semente?
Vai tudo recomçar?
É a falta ou ele que sente
o sonho do verbo amar?
(ANDRADE, 2009a, p.112-113).

No contexto do poema, a “falta que ama” age, nos foros de uma verdadeira humanização, em busca de alguém que não há. Vejamos que, para essa voz lírica, a única certeza é a do

desaparecimento e seu único desejo é o de permanecer. O seu caráter é o da ausência (na morte, no *tánatos*) e o seu estado é o do amor (desejo pela vida, o *Eros*). Enquanto ser reflexivo, “a falta que ama” deve a um só tempo gerenciar a passagem imperceptível, mas inevitável, do tempo em suas relações com a consciência dessa passagem, o pensamento de finitude. Nesse sentido, é interessante pensar no tom conclusivo que teriam esses poemas (e os de *Boitempo* talvez?), verdadeiras “letras de conclusão” em que a vida se conta inteira. Tal aspecto de fechamento reforça-se quando, no ardor do dia, reduzido a inseto petrificado apenas, essas letras inscrevem-se com o traço da velhice: a união do tédio do passado e da energia futura que, evidentemente, não virá ou já se esvaiu. “Assim a epifania do ser não satisfaz o coração; não passa de um momento fugitivo, não suprime as angústias do ‘longo esforço’ de amar e compreender.” (MERQUIOR, 1976, p.236, grifo do autor). É o que nos questiona fatidicamente a última estrofe do poema: “Vai tudo recomeçar?” Pois, ao fim e ao cabo, o que o eu-lírico drummondiano canta nesses poemas é “o sonho do verbo amar” ou, como no poema “Qualquer tempo”, “o sonho [que]/ resta, de viver”. Estado que só corrobora essa espécie de contraposição paradoxal entre morte e vida. Como diria Murilo Mendes (1994, p.299), num poema intitulado justamente “Morte”, “[a]té mesmo o pensamento da morte ainda é vida.”

Vale lembrar, por fim e a título de exemplo, alguns poemas de *A falta que ama* cuja atenção é voltada aos acontecimentos cotidianos, às coisas pequenas, quase próximos aos de *Boitempo*: “Meu irmão pensado em Roma”, “Bens e vária fortuna do Padre Manoel Rodrigues, inconfidente”, uma espécie de *ready made* composto por nomes de objetos deixados como herança, e “Halley”, poema que trata da passagem do famoso cometa, astro que acaba assumindo o posto de representante do brilho e da fugacidade, também ele muito cantado por Murilo Mendes.

Tudo isto posto, não seria incorrer em erro dizer que essa tendência específica da poesia de Carlos Drummond de Andrade, que se põe a cismar sobre o tempo, a morte e a epifania que é a vida, tenha em grande medida aberto caminho para a poesia que temos

em *Boitempo*. Assim, partindo da leitura de *A falta que ama*, talvez se tornem mais plausíveis muitas das posturas poéticas apresentadas no volume primeiro das memórias do poeta de Itabira. Não que a rememoração não tenha um valor em si frente à morte, mas é fato que a perspectiva da finitude (essa obsessão pelo par nascer-morrer) pode muito bem operar como mola propulsora para o desejo de, chegado a determinado ponto da vida, passar em revista as coisas que se deram. Nesse sentido, a publicação de *Boitempo* e de *A falta que ama* num só volume é contundente porque assinala de certa forma as bases dos novos rumos da poesia drummondiana.

O primeiro *Boitempo*

Enquanto primeira parte de uma única obra, o *Boitempo I* sofreu várias mudanças em sua organização até a publicação como a conhecemos hoje na *Poesia completa* de Drummond. O livro se abre com o poema-pórtico intitulado “(In)memória”, seguido de nove partes (que tornam praticamente inevitável a comparação com as nove partes de *Lição de coisas* e as também nove da *Antologia poética*, ambas de 1962). São elas: “Caminhar de costas”; “Vida paroquial”; “Morar”; “Bota e espora”; “Notícias de clã”; “Um”; “Percepções”; “Relações humanas” e “Outras serras”. Cada uma procura respectivamente esboçar um panorama algo fragmentado do passado colonial e da História do Brasil; da vida e dos costumes provincianos; da casa; da vida diária rural e animal; da família; das fundações do eu; das descrições de objetos, marcando a formação do poeta; das personagens de Itabira; além de alguns poemas esparsos.

Como bem aponta Alcides Villaça (2006, p.110), a abertura memorialística sempre existiu na obra poética drummondiana, ou seja, “[...] pode-se falar num memorialismo poético de Drummond, na soma de todos os poemas cuja matéria e cujo processo nasçam do interior de uma lembrança.” Todavia, tal abertura começa a operar numa outra chave com a publicação de *Boitempo*. Com efeito, o que pretende este eu-lírico é narrar as suas memórias por meio de um registro que dialoga a um

só tempo com a história, a ficção e a crônica, ainda que não se despregue daquilo que de fato é: poesia. Estamos aqui falando de uma poesia memorialística, que se estrutura a partir de um diálogo muito estreito entre vários gêneros literários vazados num verso livre muito solto. De fato, a tensão tão típica da poesia de Drummond se rende até certo ponto sob a força necessária da crônica, do conto e da história. É claro que, nesse universo, “[...] a incorporação de elementos da prosa, em lugar de critério para desmerecer o livro, deve ser vista como decorrência natural do modo encontrado pelo poeta para reeditar seu passado. A prosa é o instrumento por excelência da expressão autobiográfica.” (YOKOZAWA, 2011, p.138).

Entretanto, ao contrário do que se poderia imaginar, essa autobiografia em versos em momento nenhum deixa de ser a expressão de um eu-lírico que, ao rememorar, acaba por recriar seu passado. Daí porque a força da crônica e do conto impressos nesses poemas acaba se diluindo na força ainda maior do poder criativo da memória aliada ao poético. Nesse sentido é que, de acordo com Antonio Candido (2003, p.54, grifo do autor), podemos lê-los “[...] reversivelmente como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura de ‘dupla entrada’, cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa.”

Diferentemente da reflexão sofrida típica do eu-lírico drummondiano, nos dizeres de Antonio Candido (2003) temos em *Boitempo* uma autobiografia sem inquietação ou culpa. Além disso, trata-se de uma postura em que

[o] rir de si, a auto-ironia, sinal distintivo da poesia de Drummond desde suas formas inaugurais, assume agora um giro deliberadamente brincalhão, como se (para dizê-lo como Freud), o humor drummondiano, reconhecidamente tão “superdeterminado”, tão equívoco ou polissêmico, emergisse desta vez alacremenente unívoco, solto e gaio, sem as restrições mentais da emotividade ferida ao choque do mundo. (MERQUIOR, 1997, p.65, aspas do autor).

A relação do eu consigo mesmo assumindo outra característica faz com que o exercício poético a que ele se lança assuma também outra face, pois é no bojo da reconstrução memorialística que se configura o descolamento (nunca completo) do eu-civil e a aparição renovada da voz drummondiana, desta feita mais leve, não tão cínica. Sob as vestes da formação ou retrato do artista, o “eu todo retorcido” do presente perscruta o do passado, inocente e já com sinais de *gaucherie*. De acordo com Alcides Villaça (2006, p.115), a voz ouvida nos poemas de *Boitempo*

[...] é, frequentemente, um acorde de pelo menos duas vozes: o menino fala pelo poeta, o poeta fala pelo menino. A duplicidade logo se revela propriamente dialética, de vez que a inicial oposição se dilui na expressão de um discurso poético que promove a ressonância de uma em outra, numa espécie de uníssono que não sacrifica a distinção dos timbres.

É interessante perceber que é justamente no imbricamento das duas vozes, no modo como uma e outra se configuram, que temos representados aqueles dois polos opositivos que tão bem ilustram *A falta que ama*: o nascimento e a morte, o início e o fim, a Itabira e o eu-lírico do passado e o vasto mundo e o eu-lírico do presente. O desejo de re-enraizamento expresso nos poemas de *Boitempo I* é visível já no poema que abre a coletânea, o “(In)memória”:

De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo do existido.

Apura-se o retrato
na mesma transparência:
eliminando cara
situação e trânsito
subitamente vara
o bloqueio da terra.

E chega àquele ponto
onde é tudo moído
no almofariz do ouro:
uma europa, um museu,
o projetado amar,
o concluso silêncio.
(ANDRADE, 2009b, p.295).

O poema é taxativo em sua afirmação de que a reconstrução do *Boitempo* é fundamentada no fragmento, nas ausências que devem ser preenchidas (buracos, hiatos, vácuos). Um componente do processo é certamente a velocidade com que esses fragmentos se agrupam, bem como a feitura móvel da construção da face desse eu-lírico. Segundo John Gledson (1981, p.269-270),

[...] há uma diferença vital entre o poeta de 1930 e o de 1962: onde antes havia uma recusa agressiva de admitir qualquer princípio construtivo, agora a estrutura está implícita nos fragmentos, não podendo incorporar-se, nem ser demonstrada num conjunto maior. O poema introdutório de *Boitempo*, “(In) memória”, na sua primeira estrofe, exprime claramente esta relação entre as partes e o conjunto evanescente [...]

Tal mobilidade marca, sobretudo, o aspecto de continuidade, de verdadeira formação ao longo do tempo dessa voz com a qual nos confrontamos agora. A sua ficcionalidade é assumida, trata-se de uma “incorpórea face”, coisa de palavra. Incompleta, ela é resumo do que já existiu e, portanto, submeteu-se à seleção daqueles momentos decisivos. Observe-se que a voz lírica, à medida que vai se desenvolvendo o poema, acaba como que desvelando o seu próprio retrato (não só ao leitor, mas a si mesma). O jogo de faces que Drummond estabelece é interessantíssimo porque coloca em causa o eu-lírico *gauche*, o “eu todo retorcido” a que o leitor está devidamente acomodado, por oposição a este outro, mais quieto, pacífico, virgem, quase transparente. Quase, exatamente porque ressoa nesses poemas toda a obra poética drummondiana. Ainda que seu viés seja outro, o Carlos da infância itabirana e o conhecido Carlos poeta de sete

faces não se podem excluir. É desta forma que o retrato do poeta vara o bloqueio da terra – cuja imagem inescapavelmente nos coloca o eterno e o efêmero numa mesma tacada. É ainda porque o modo como a apuração do retrato se dá, em sua velocidade e surgimento, lembra muito a insistência crítica e labiríntica do “Áporo” e a flor que, impertinente, fura o asfalto em “A flor e a náusea” – estes, poemas de *A rosa do povo* de 1945. Ouvimos os mesmos acordes, mas numa clave diversa. A palavra ainda é máscara na poesia de Carlos Drummond de Andrade, a poesia ainda é ficção que joga com um eu-civil. A última estrofe desse poema em hexassílabos é indicativa do termo a que chega essa voz lírica, aquele “ponto / onde tudo é moído / no almofariz do ouro”, ou seja, o tempo em que deve realizar (recriando) a fatura das coisas passadas.

Por esse processo de composição/recomposição do passado, aliado aos aspectos narrativos já mencionados, é que a Itabira dos anos de 1920 aparece, segundo José Guilherme Merquior (1997), objetivante, desdramatizadora e acrescida de motivos reflexivos. É “Boitempo” o poema que melhor define o resgate da cidade mineira, bem como o andamento diverso da lírica de Drummond:

Entardece na roça
de modo diferente.
A sombra vem nos cascos,
no mugido da vaca
separada da cria.
O gado é que anoitece
e na luz que a vidraça
da casa fazendeira
derrama no curral
surge multiplicada
sua estátua de sal,
escultura da noite.
Os chifres delimitam
o sono privativo
de cada rês e tecem
de curva em curva a ilha
do sono universal.

No gado é que dormimos
e nele que acordamos.
Amanhece na roça
de modo diferente.
A luz chega no leite,
morno esguicho das tetas
e o dia é um pasto azul
que o gado reconquista.
(ANDRADE, 2009b, p.329).

O poema é um dos sete da parte que se intitula “Bota e espora” e, portanto, recupera o ambiente rural. O foco é mesmo a passagem do tempo na roça por oposição à vida presente. Nesse sentido, é como se o poema recriasse e reatualizasse aquele tempo por meio dos verbos no presente e do ritmo tão moroso quanto encantatório que tem uma roça. Inevitável, nessa espiral de retomada da obra de Drummond que é *Boitempo*, não estabelecer o diálogo direto entre o poema referido e o delicado “Um boi vê os homens” de *Claro enigma* (1951). Neste último, os homens são

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm
e correm de um para outro lado, sempre esquecidos
de alguma coisa. Certamente, falta-lhes
não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres
e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,
até sinistros. Coitados, dir-se-ia que não escutam
nem o canto do ar nem os segredos do feno,
como também parecem não enxergar o que é visível
e comum a cada um de nós, no espaço.
[...]
(ANDRADE, 2012, p.569).

Ora, é justamente no tempo da infância que o poeta é capaz de acompanhar o andamento dos bois. A inversão de papéis por parte do eu-lírico num e noutro poema é nítida: na roça, o tempo é o dos bois, o tempo é o de lembrar e imprimir um ritmo de mais delicadeza, que perceba a inquietude e a crueldade que o boi vê

nos homens. De um modo geral, é como se a figura enigmática do boi carregasse em sua estrutura o tempo que passa e recomeça, diferentemente do tempo dos homens que correm e praticam crueldades. Essa ideia é reforçada em “Boitempo” pelo entardecer na roça que se torna escuridão, mas que ao amanhecer oferece ao gado (aos homens que dormem e acordam no gado) o leite das tetas e o pasto azul. Por outro lado, a expressão “boitempo” também tem seu viés negativo, pois traz em si “[...] o peso e o arrastar dos anos, mas também evoca o ato da ruminação, tanto do sentido material de trazer de novo o alimento à boca quanto no sentido extensivo de reconsideração, cogitação, ponderação profunda do que já houve.” (VILLAÇA, 2006, p.115).

A atmosfera do passado em *Boitempo I* surge como um “espaço eterno” em que automaticamente o eu-lírico mergulha e do qual é indissociável. A sua formação se realiza, então, no seio desse espaço, que é coletivo e individual. É no segmento intitulado “Um” que o “eu todo retorcido” parece manifestar-se já no passado. Vigoram nessa parte o seu desdobramento em vários Carlos (“Etiqueta”), os seus medos (“Signo” e “O diabo na escada”), a ambição de escrever (“Primeiro conto”), a primeira das humilhações e reprimendas (“Queda” e “Gesto e palavra”), os amores e o desejo (“Órion” e “A puta”) e uma já crítica tendência a observar os acontecimentos (“1914”). O espaço rememorado, no entanto, tem grande parcela na formação e recomposição do eu-lírico da infância numa atmosfera que retoma e reavalia, valorando positivamente, sobretudo, os acontecimentos e as pequenas coisas do dia a dia rural e infantil de Itabira.

Cintilância e delicadeza

A virada da lírica de Carlos Drummond de Andrade com a poesia de *Boitempo* e *A falta que ama* se ilumina quando entrevista pelo veio daquilo que pode proporcionar em termos de mineração de um eu-lírico que nos acrescenta mais um caco à composição que começara em 1930. A leitura paralela que procuramos estabelecer

aproxima um e outro conjunto de poemas enquanto faces de um mesmo Carlos *gauche* que foi se desdobrando ao longo dos anos. Nesse sentido, tem peso tanto numa quanto noutra coletânea de poemas o espectro do tempo e da morte entrevistados sempre de dois lugares diferentes: do passado, que é para onde o boitempo nos leva; e do presente, aquele da falta que ama. E, ainda que o peso do tempo e da morte seja decisivo para os rumos dessa nova dicção (cujo verso bem acabado é quase o mesmo de sempre), não supera o teor afirmativo da vida e da poesia, visível nas cintilâncias epifânicas de *A falta que ama*, bem como no ritmo singelo e delicado de *Boitempo I*.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. **Poesia 1930-62**: de Alguma poesia a Lição de coisas. Edição crítica preparada por Júlio Castañón Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. A falta que ama. In: _____. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009a. p.109-139. v.2.

_____. Boitempo I. In: _____. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009b. p.293-381. v.2.

_____. A falta que ama. In: _____. **Poesia completa**. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p.677-702.

ARRIGUCCI JUNIOR, D. **Coração partido**: uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CANDIDO, A. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2003. p.51-69.

GLEDSON, J. A poesia mais recente. In: _____. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1981. p.267-281.

MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, J. G. Notas em função de Boitempo (I); Notas em função de Boitempo (II). In: _____. **A astúcia da mímese**: (ensaios sobre lírica). 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p.59-83.

_____. O último lirismo de Drummond. In: _____. **Verso universo em Drummond**. Tradução Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: J. Olympio; São Paulo: SECCT, 1976. p.197-242.

VILLAÇA, A. Poética da memória. In: _____. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.107-123.

YOKOZAWA, S. F. C. Poesia antes de tudo. In: YOKOZAWA, S. F. C.; PIRES, A. D. (Org.). **O legado moderno e a (dis)solução contemporânea**: (estudos de poesia). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p.125-142.

BOITEMPOS: **DESAPARECIMENTO, POESIA E** **RITUAL EM *MENINO ANTIGO***

Leonardo Vicente VIVALDO

*E, de repente, neste árduo Nada,
o ponto inexprimível onde a insuficiência pura
incompreensivelmente se transforma – e salta
àquela vazia plenitude
onde o cálculo de muitos algarismos
se resolve sem números*

Rainer Maria Rilke (2001, p.55)

I

Alguns desafios são feitos aos leitores, e críticos, da série *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade. Em primeiro lugar, as suas reedições – que, na maioria dos casos, renderam outras, ou novas organizações, por parte do poeta. Em segundo lugar, no que parece ser o desafio mais substancial, temos a classificação da série dentro do legado poético drummondiano. Neste caso, não só o gênero (poesia; prosa; crônica ou autobiografia), mas, sobretudo, a qualidade dos poemas, tem colocado os títulos, ou título, à prova.

Sobre as (re)edições, o primeiro *Boitempo* foi publicado (junto com *A falta que ama*) em 1968, seguido de *Menino antigo* (Boitempo II) em 1973, e, finalmente, em 1979, *Esquecer para lembrar* (Boitempo III). Nos anos 80, quando a poesia de Drummond passou a ser publicada pela editora Record, e não mais pela José Olympio, o poeta optou, aproveitando o nome do primeiro livro, por fazer dos três uma série única – e que seria dividida em apenas dois volumes e com os subtítulos, entre parênteses, dos dois livros subsequentes: *Menino Antigo*¹ e *Esquecer para lembrar* (todavia, agora, com os poemas e seções dos três livros rearranjados por uma, ao que parece, tentativa mais cronológica dos “acontecimentos”).

O terceiro e último “movimento” da série de Drummond está presente na edição de sua *Poesia completa*. Os dois volumes passaram a ser um único sob o título geral *Boitempo* (portanto, sem os subtítulos *Menino antigo* e *Esquecer para lembrar*). Mantiveram-se os 410 poemas da série, mas agora rearranjados em nove seções, e trazendo na abertura do novo *Boitempo* os poemas-pórtico de cada um dos três livros anteriores (“Documentário”, “(In) memória” e “Intimação”) – o que, de modo geral, mantém as subdivisões internas das últimas edições da Record.

Por outro lado, se um pouco de pesquisa e observação pode sanar esta questão (estrutural) sobre “qual é” o *Boitempo* que está sendo utilizado como elemento de leitura/crítica, já as imposições de sentido que a própria série/textos nos permite depreender são muito mais profundas.

É verdade que a (re)organização do livro é, em si, uma escolha semântica por parte do poeta. E embora seja um, dentre os vários suportes em que composição e sentido se confundem, tal (re)estruturação não pode, e não deve, ser descartada (ainda que no tênue tecido/texto da memória, tudo se misture – o que é, claro, latente nos textos de todo *Boitempo*: reedições ou não).

¹ Andrade (2006).

Todavia, se levarmos em conta a “versão final” da série *Boitempo*, presente na *Poesia completa*², seria impossível tratarmos, em poucas linhas, com profundidade e clareza, do andamento dessa organização – que se faz dentre 410 poemas (!). Além do mais, não nos interessa, necessariamente, o movimento de (re)construção que acompanhou a série durante os anos, mas a singularidade que emana das próprias palavras dos poemas e que ajudaria a arquitetar um sentido particular, embora amplo, e que, de alguma maneira, contaminaria poema a poema – e, por fim, toda a série, independentemente da disposição destes mesmos poemas: nesta ou naquela seção, antes ou depois daquela outra. Se houve mudanças, rearranjos dos poemas pelas e/das seções, é de se supor que seções e poemas dialogassem entre si, permutando semelhanças e encaixes em mais de uma seção – e não mera divisão estanque.

Sendo assim, afóra a dificuldade das reorganizações, e do grande número de poemas, nos parece existirem alguns fios condutores estendidos para todo o conjunto da série *Boitempo* (em especial, como veremos, *Menino antigo*) – e que poderia ajudar a defini-la melhor. Contudo, escolhemos um fio na contramão dos mais usuais: a desmemória; o desaparecimento.

II

José Guilherme Merquior, tanto no livro *Verso universo em Drummond* (MERQUIOR, 1975), quanto em *A astúcia da mimese* (MERQUIOR, 1997), nos ensaios “Nota em função de *Boitempo* (I)” e “Notas em função de *Boitempo* (II)”³, mesmo que ainda aborde, por exemplo, apenas o primeiro livro da série (1968), já aponta caminhos que serão importantes para as análises

² Andrade (2002).

³ O título do segundo ensaio pode gerar um pouco de confusão por conta do caminho que a série de Drummond iria tomar. Estes ensaios de Merquior são de 1969 (portanto, antes do lançamento do segundo livro, *Menino antigo*). Na verdade, este segundo ensaio analisa *A falta que ama* – que fora lançado junto com o primeiro *Boitempo*.

dos próximos *Boitempos* de Drummond e sobre os quais até hoje a crítica ainda se debruça: a referida mistura dos gêneros (poesia, prosa, crônica); o humor mais rasteiro, anedotário; a supremacia de Itabira como espaço e permanência; além da propensão bem menor à dicção filosófica – tudo isso envolto, claro, pelas nuances da memória.

Antonio Candido (1989), seguindo as observações de Merquior, mas agora incorporando às análises também *Menino antigo*, faz uma reafirmação da memória onde o eu e o outro se confundem, transcendendo os acontecimentos particulares e recriando sujeito e mundo – pois o eu seria a condição do mundo, mas não estaria dele dissociado: ambos estariam unidos, presos, confundidos.

Recentemente, Solange Yokozawa (2011), retomando os já citados problemas acerca do gênero da série *Boitempo* (autobiografia, crônica, prosa), reafirma a categoria essencial desta como, sobretudo, poesia – onde particularidades outras expandem, mas não diminuem a principal. Em suma: “Poesia antes de tudo”, sim.

E outros tantos críticos poderiam ser citados (diminuindo ou defendendo a série/livros: Alcides Villaça, Luís da Costa Lima, Chantal Castelli, para ficarmos em alguns).

Mas, de um modo ou de outro, independentemente da postura crítica adotada, é logicamente impossível escrever qualquer linha sobre os livros de *Boitempo* sem a palavra **memória** – e o que dela se desprende (em seu sentido mais amplo). Inclusive, esse é, talvez, até mais um problema que a série apresenta: fazer com que a crítica consiga escapar da tirania da memória durante suas análises – não caindo, assim, num teórico redemoinho **proustiano**.

Por outro lado, a memória, e o que dela é reconstrução, confundida com a palavra e o ritual que dali emana, é, segundo o filósofo italiano Furio Jesi, o substrato que comunga mito e poesia – e está ligado à cosmovisão do homem enquanto fim, pois

[...] nomear cada coisa com seu nome preciso, ao mesmo tempo que reflete a confiança na potência mágica e lírica do nome, própria do simbolismo, poderá relacionar-se com a condição dos

últimos: daqueles que, por últimos, conhecem e nomeiam com extrema vontade de evocação e posse as realidades do universo e do ciclo cósmico próximo do fim [...] Para o qual, voltando até o próprio nascimento, contempla e experimenta uma cosmogonia. (JESI, 1972, p.12-13, grifo do autor, tradução nossa).⁴

Na série *Boitempo*, Drummond parece tentar resgatar esta “potência mágica e lírica” do nome e, justamente, não apenas através do mero ritual que a palavra poética em si mesma possui, mas resgatando do próprio nascimento (no caso do conjunto de *Boitempo*, através da infância-adolescência do poeta) aquilo que voltaria como resposta a uma experiência da cosmogonia. Assim, poesia e mito permutam temas e formas – fundando, em si, o ritual de ambas:

[...] a execução de um ritual que consiste em acolher na própria vida a sobrevivência do próprio passado pessoal, pré-natal, mesmo sabendo que não poderá chegar através dele [o ritual] a uma sobrevivência para o homem, mas, ao contrário, ao seu desaparecimento e à transformação do visível ao invisível na visão do anjo cego. (JESI, 1972, p.107, tradução nossa).

É, portanto, neste resgate do que ali se constrói na série *Boitempo*, não apenas a mera busca ou reconstrução do passado. Mas, justamente, pela sua vivificação: o que desta procura, transformada em ritual pela palavra poética, se persegue, através do passado (infância-adolescência), e é desaparecimento – como veremos mais à frente.

Este desaparecimento, confundido com ritual/mito, na verdade, parece possibilitar uma existência/permanência e que bem pode ser uma nova cosmovisão emanando para a leitura de *Boitempo*. E do conjunto dos livros da série, nos parece que essa particularidade está exposta de maneira mais sintomática na edição de 1973 de *Menino antigo* (José Olympio/Sabiá), pois é ali que encontramos

⁴ Este e outros trechos citados do filósofo Furio Jesi são uma livre tradução nossa da edição espanhola.

o resgate mais visceral do menino, da infância (vide título) – em especial o desaparecimento daquele (menino) para a salvação deste (homem)⁵. E, claro, da palavra poética: conduto para o ritual – morada do mito; morada do menino; morada do poeta.

III

Menino antigo (Boitempo II) (1973) abre-se com o já citado poema-pórtico “Documentário” e que é, em si, grande prelúdio desta suposta “poética do desaparecimento”: “[...] Já não é ele, é um mais-tarde/ sem direito de usar a semelhança./ [...] onde uma serra, um clã, um menino,/ literalmente desapareceram [...]” (ANDRADE, 1974, p.3).

Além deste, *Menino Antigo* contém mais 125 poemas (total 126), distribuídos em apenas quatro partes: “Pretérito-mais-que-perfeito” (13 poemas), que tematiza o passado (da família, do eu-lírico e do próprio Brasil); “Fazenda dos 12 vinténs ou do Pontal” (9 poemas), percorrendo sobre o mundo e os costumes rurais; “Repertório urbano” (31 poemas), acerca da cidade pequena, com seus usos, costumes, personagens, atividades, crenças e crendices; e, finalmente, “O menino e os grandes” (72 poemas), com o dia a dia do menino e suas relações com os adultos, o passado familiar, as outras crianças, a cidade, os objetos, as leituras e o aprendizado.

Claro que, pelo subtítulo do livro, esta última parte parece ser a mais importante. Por exemplo, o poema em prosa “Verbo ser” – que, mais uma vez, reafirma, em contraponto com seu título, o desaparecimento:

Que vai ser quando crescer? vivem perguntando em redor. Que é ser? É ter um corpo, um jeito, um nome? Tenho os três. E sou? Tenho de mudar quando crescer? Usar outro nome, corpo e jeito? Ou a gente só principia a ser quando cresce? É terrível,

⁵ Embora, claro, como já fora dito, acreditamos que tal paralelo possa ser estendido para o conjunto da série – sendo mais uma, dentre várias, leituras possíveis (como vem mostrando a crítica).

ser? Dói? É bom? É triste? Ser: pronunciado tão depressa, e cabe tantas coisas? Repito: ser, ser, ser. Er. R. Que vou ser quando crescer? Sou obrigado a? Posso escolher? Não dá para entender. **Não vou ser. Não quero ser. Vou crescer assim mesmo. Sem ser. Esquecer.** (ANDRADE, 1974, p.112, grifo nosso).

O poema em prosa “Verbo ser” vai da parte mais imediata do “ser”, “corpo”, passando pela identidade, “nome”, ao modo “ser” – e, em seguida, sem respostas, chega-se até à possibilidade de se reinventar a tudo isso (recomeçar a “ser”). O embate gera a dor terrível do “ser” e do que disso se arrasta pela vida, “crescer”, e para onde seremos tantos “ser, ser, ser”, sem sermos, talvez, nenhum. Justamente, por fim, o que sobra de “ser” é “não ser”. É “sem ser” (sem nada?). Logo, “Esquecer” – e o poema se (des)constrói (até porque ele é “prosa”), não (apenas) pela memória, mas, principalmente, pela falta ou desaparecimento desta que vaga, confusa, por entre as mareagens infindáveis da vida e do (não)ser.

E mais uma vez cumpre assinalar a importância da “orelha” e das notas de apresentação apostas, supostamente escritas pelo próprio poeta, nas edições inaugurais dos livros de Drummond, pois com *Menino antigo* não é diferente. Na primeira contracapa do livro (2.ed., 1974), há um texto de apresentação cujos três parágrafos são esclarecedores do movimento geral, da inspiração e da técnica de composição que motivaram toda a série *Boitempo*. Embora longo, pensamos que vale a pena a transcrição do texto metapoético e autocrítico, pois este é esclarecedor tanto do conjunto de livros *Boitempo*, quanto da própria poesia drummondiana, em suas origens e desdobramentos:

Neste seu novo livro de poemas, Carlos Drummond de Andrade prossegue na **recriação temporal** que iniciara em *Boitempo*, [...]: um **mergulho no passado infantil** e mesmo em época anterior ao seu nascimento, inscrito na **memória atávica**. Sem nostalgia, sem complacência consigo mesmo, e sem recorrer a arquivos.

Graças à técnica de composição, o **passado presentifica-se**, as coisas voltam a acontecer, pungentes ou cômicas. **O autor não**

quis, deliberadamente, fazer um livro de memórias; preferiu viver o vivido, com a tensão do instante em que o fato e a sensação do fato se produziram.

Esta **visão dramática** descobre o homem de hoje em criança, e faz da criança um companheiro do homem maduro. Não obstante o despojamento voluntário de notações históricas e de ambientação geográfica e social, toda uma época extinta do **Brasil semi-rural** projeta-se nestes **poemas secos, severos** muitos deles, e todos ardentes de uma secreta chama – **a chama interior de um ‘menino antigo’ que já se sentia em conflito com a vida cotidiana e consigo mesmo, conflito que é raiz e explicação de sua poesia [...]** (ANDRADE, 1974, s/p, aspas do autor, grifo nosso).

Sendo assim, mesmo com certa mistura na ordem cronológica dos poemas, embora ela pareça existir em alguns pontos (como é o caso do poema “Malogro” e de “Crônica de gerações” que, nesta disposição, resgatam, aparentemente, a vida e depois a morte de um mesmo parente morto), é ali uma herança da dissolução da memória em camadas mais ou menos conscientes. Sutilmente são demonstradas, assim, por dentro da própria massa verbal do texto, recorrências temático-estruturais que alicerçariam uma melhor compreensão do que a poesia-mito-memória é, em si, desaparecimento. E, assim, substância perpétua: “memória atávica” de um retorno que se dá em verso e em carne, de estilo e de caracteres, endossando a visão dramática geradora dos conflitos internos, mas também alicerce do passado presentificado que aproxima tempos e dilata espaços.

É o que parece apresentar o poema (da terceira seção, “Repertório urbano”) “A montanha pulverizada” (agora desaparecimento não apenas do ser, mas também de figuras e coisas):

Chego à sacada e vejo a minha serra,
a serra de meu pai e meu avô,
de todos os Andrades que passaram
e passarão, a serra que não passa.

Era coisa dos índios e a tomamos
para enfeitar e presidir a vida
neste vale soturno onde a riqueza
maior é sua vista e contemplá-la.

De longe nos revela o perfil grave.
A cada volta de caminho aponta
uma forma de ser, em ferro, eterna,
e sopra eternidade na fluência.

Esta manhã acordo e
não a encontro.
Britada em bilhões de lascas
deslizando em correia transportadora
entupindo 150 vagões
no trem-monstro de 5 locomotivas
– o trem maior do mundo, tomem nota –
foge minha serra, vai
deixando no meu corpo a paisagem
mísero pó de ferro, e este não passa.
(ANDRADE, 1974, p.42).

A “serra” outrora reduto dos ancestrais já obviamente desaparecidos, assim como também seus descendentes, vai se construindo num espaço supostamente intransponível (assim como o poema), pois ele é aquela “serra que não passa” – que só se permite contemplar. Aparentemente imutável. No entanto, a terceira estrofe, centro do poema, solidifica a eternidade da “serra” em seu tempo mítico/cíclico, “a cada volta” – eterno retorno. Em seguida, o que nas três primeiras estrofes do poema foi permanência desta “serra” (não das figuras – os “Andrades”, passados e futuros, esses já selaram seu destino), vai, agora, se diluindo ou mesmo desaparecendo. Inclusive estruturalmente, na regularidade das estrofes e da métrica: o que eram quartetos dá lugar a um bloco único de 10 versos (na “serra” que se destruiu reconstituída em versos); o que eram decassílabos dá lugar aos versos livres. Esta “serra”, outrora “eterna”, é agora comida pelo maquinário insaciável do progresso e do consumo. É um assentimento, e até uma

coisificação, que reflete o nosso mundo marcado pelo fetiche da mercadoria.

Portanto, ao final, “serra” e “corpo” se confundem e compartilham do mesmo fim em que, como nos saberes bíblicos, “do pó vieste e ao pó retornarás”.

Temos um desaparecimento que “não passa”, pois ele é o desaparecimento íntimo do ser e das coisas (o homem e aquilo que o cerca). Mais que isso: é o desaparecimento perpassado pela vida daqueles que vieram antes dele (seus ancestrais) e até daqueles que nem mesmo nasceram. Tudo é moeda de troca para a redefinição cósmica do que no tempo é fugaz, mas, no homem, seu último sopro de vida – nem que seja a poeira, ou “mísero pó”, de uma montanha desaparecida (restolho do que se deixa contaminar no espaço e no homem, naquilo que são finitos e provisórios).

Mas, mesmo através do resto, do nada, fica o ritual; o poema – tudo está, de alguma forma, salvo:

A celebração do ritual que coincide com a prática da poesia exige que o poeta franqueie seu ponto de vista humano com o do anjo e vença suas repugnâncias e seus terrores para contemplar também o objeto odiado que, no invisível, toma o lugar do homem [...] Isso implica também que o poeta seja algo diferente e algo mais que o homem. De fato, ainda que passivamente, o poeta é usado por forças sobre-humanas para que possa adquirir a mesma sorte do ponto de vista do anjo [...] (JESI, 1972, p.111).

O homem, antes do poeta, é que aos poucos vai retornando à pátria do esquecimento ancestral, mítico, numa fina disposição que os poemas de *Menino antigo*, através da infância do poeta (e, com certeza, da própria poesia), são os predecessores da morte que se aproxima fisicamente (seja através daqueles que já se foram ou do próprio poeta, como ser, que vê a morte rondar-lhe os ombros). Sendo assim, este constante desaparecimento visceral, que vai corroendo a vida, mas perpetuando a poesia (pois só assim se consegue escapar) é o que contamina poema a poema.

Desta maneira, apontando aquilo que pela linha cronológica, normalmente, ficaria exposto de maneira óbvia e, mais que isso, artificial. É no passado e na sua confusão arvorada pela memória que vamos, aos poucos, sendo dissolvidos, apagados, num caminhar rumo ao início – para, ou pelo mito (força sobre-humana): substância íntima do ritual. Caminho inverso: não referência à morte, mas, sim, ao nascimento.

Deste modo, o poeta (e também sua poesia) vai se desconstruindo ao olhar o passado, pois é só no passado que ele pode se “desfazer” em nada, em não-poeta, ligando-se intimamente ao substrato da morte que está encourada em sua velhice – tendo em vista, pois, que o fazer poético é “[...] a graça ambígua de participar da metamorfose do visível caindo na obscuridade e deixando de ser.” (JESI, 1972, p.107), como bem representa o poema “Memória prévia”, da quarta seção (“O pequeno e os grandes”):

O menino pensativo
junto à água da Penha
mira o futuro
em que se refletirá na água da Penha
este instante imaturo.

Seu olhar parado é pleno
de coisas que passam
antes de passar
e ressuscitam
no tempo duplo
da exumação.

O que ele vê
vai existir na medida
em que nada existe de tocável
e por isto se chama
absoluto.

Viver é saudade
prévia.
(ANDRADE, 1974, p.111).

Aparentemente, o passado apaga o menino enquanto o porvir (ou seja, em último caso, a morte), apaga além do homem também o poeta – que é a condição para que se perpetuem os três. Contudo, no futuro, ainda que venha a morte, é a figura do poeta, junto com a do homem e a do menino, pelo ritual da poesia, que já está fixada no tempo: mesmo que desapareça ele é, ou foi, o poeta – e, de alguma forma, sempre será (só em algum lugar do passado ele realmente não foi), pois mesmo que “Viver é saudade/ prévia”, o poema, como material e ritual, está subscrito nas coisas do mundo.

Esse vértice em direção ao passado, anteprojetado de desaparecimento, é o “material” e, mais que isso, as figuras para a poesia de *Menino antigo* – nascimento e morte se tocam, fechando um ciclo (e o anjo rilkeano citado por Jesi, quase pode ser substituído, ou confundido, pela figura do menino, em *Boitempo*):

ANJO (da seção quarta, “O pequeno e os grandes”)

Há um momento em que viro anjo.
O par de asas e a túnica branca
operam a metamorfose.
Ser filho do Coronel é a garantia
de uma perfeita aeroindumentária.
Sou anjo e desfilo ao longo do tempo
sem imperativo de voar.
Sigo entre anjos e virgens alvas, compenetrado
de minha celeste condição.
Apenas esta tarde. O anjo é breve
e não fala, não conta de onde veio.
Vai lento, musical.
Esta manhã não era anjo: só eu mesmo,
o desatinado, o tonto. Resplandeço
nas ruas principais. O calçamento
ignora a planta leve de meus pés
e machuca.
Entre sinos, a volta
já desbotando o sol, as asas
pesando na fadiga de ser anjo.

E na porta de Deus a recompensa:
o cartucho de amêndoas.
(ANDRADE, 1974, p.149).

O menino, aqui consubstanciado no anjo (inclusive no anjo *gauche* de Drummond: “só eu mesmo/ o desatinado, o tonto”) é que “desfila ao longo do tempo” e é refeito, assim como as outras memórias de *Menino antigo*, pelos fragmentos imprecisos de passagens e coisas que o circundavam, mas que, nem por isso, são desprovidas de valor. É justamente o contrário, pois onde o que é insignificante, “invisível”, como diz Jesi via Rilke, ganha a sua parcela de visibilidade quando transpassada ao poema – fazendo com que o imperceptível se faça visto, de fato. Rito, enfim.

Ainda que o não-saber, ou a memória, seja, aqui, a voz marcante de *Menino antigo*, é o ritual poético que ali se funda, pois é através deste, pela impossibilidade de precisão espaço-temporal inerente à linguagem poética, por meio de um “hoje”, ou “agora”, que distorce o tempo. Desta maneira, ou o tempo se condensa (microcosmo); ou o tempo se dilata (macrocosmo), mas, em ambos os casos, é impossível a precisão: se condensado, não enxergamos as partes; se dilatado, não enxergamos o todo. É aquilo “[...] em que nada existe de tocável/ e por isto se chama/ absoluto.” (ANDRADE, 1974, p.111) e em que

[...] o mito do Tempo cíclico e infinito, destruindo as ilusões urdidas pelos ritmos menores do Tempo, isto é, pelo tempo histórico, revela-nos simultaneamente a precariedade e, finalmente, a irreabilidade ontológica do Universo, e a via da nossa libertação [...] o importante é não crer *unicamente* na realidade das formas que nascem e se desenvolvem no Tempo, nunca deve perder-se de vista o fato de tais formas não serem “verdadeiras” senão no seu próprio plano de referência, mas que, ontologicamente, são desprovidas de substância. Como dizíamos mais acima, o Tempo pode tornar-se um instrumento de conhecimento, no sentido de nos bastar projetar uma coisa ou um sentido do Tempo cósmico para nos apercebermos da sua irreabilidade. (ELIADE, 1979, p.56, grifo e aspas do autor).

O antagonismo entre “tempo” e “agora” dos poemas de *Menino antigo* é realçado não só temática, mas também imageticamente, e reforça a ideia do “agora” fundador da poesia – também notado no poema apresentado anteriormente, “Memória prévia”. O tempo cronológico serve de combustível para a palavra e, por conseguinte, para o tempo mítico. Resulta daí a tensão, adensada pela visão dramática do poeta, e que persiste no choque entre estes “dois tempos” no poema: o tempo cronológico, mundano, do relógio – e que é dispensável, pois miragem; e o Tempo infinito, mítico, que se confunde com a própria ideia de poesia e são ecos de passado e futuro que se misturam para exaltar o agora, fundador da poesia/rito.

Portanto, novamente: mesmo o suposto desaparecimento ao olhar o passado não causa, em definitivo, o desaparecimento. No lugar da figura do menino e das coisas surgem as figuras de outros meninos e outros homens – e assim persiste o poeta. E assim persiste a poesia.

Menino antigo parece se valer da concepção mítica do tempo (de que falam Jesi e Mircea Eliade) ao evocar, a todo instante, as imagens de outros eus – como se fosse necessária para a consolidação do eu definitivo a busca através daquelas figuras e coisas “que passam”.

Portanto, perpetradas numa complexa teia temporal em que se ensaia o ritual poético, começa a se embarçar as figuras evocadas e o próprio “evocador” que, através do que é desmemória e esquecimento, vem aceitar a própria morte:

Morrer da própria morte é quase um ritual de vida contraposto ao ritual de poesia na via de acesso ao invisível. Assim como o poeta cumpre sua missão evocando ritualmente as imagens que sobrevivem na visão do anjo, o homem que morre da própria morte se apropria da única realidade projetada em que o permitirá sobreviver à transformação do visível ao invisível. A celebração de ambos os rituais implica certa passividade, posto que Rilke afirma que o poeta deve deixar-se usar pelas forças sobre-humanas do mesmo modo que o homem deve desejar

morrer da morte que lhe é própria [...] O sentindo do ritual de morrer da própria morte reside, sobretudo, nessa passividade que quase transforma o homem na marionete privada de vontade que tem garantido o acesso ao invisível. (JESI, 1972, p.119).

O desmoronamento pelo conhecimento da morte é tão avassalador que não se limita apenas ao presente e ao futuro, mas vai além, pois toda morte é uma derrota dos que vieram antes e dos que virão depois (como os antepassados do poema “A montanha pulverizada”) – nossa triste herança e certeza última da vida. Falar da morte e da angústia da sua presença onipresente é falar do absurdo da condição humana: lutar pela vida tendo certeza que o destino final, e inevitável, é a morte.

Contudo, a morte, ou o horror proveniente das questões que a circulam, existente em todos os seres humanos e que todos nós procuramos ocultar, é ultrapassada através da reafirmação da poesia, do ritual, da aceitação desta mesma morte e do nosso posterior desaparecimento. Como o poema seguinte, intitulado “Cometa” e disponível na última parte de *Menino antigo*, “O pequeno e os grandes”:

Olho o cometa
com deslumbrado horror de sua cauda
que vai bater na Terra e o mundo explode.
Não estou preparado. Quem está,
para morrer? O céu é dia,
um dia mais bonito do que o dia.
O sentimento crava unhas
em mim: não tive tempo
nem mesmo de pecar, ou pequei bem?
Como irei para Deus sem boas obras,
e que são boas obras? O cometa
chicoteia de luz a minha vida
e tudo que não fiz brilha em diadema
e tudo é lindo.
Ninguém chora
nem grita.

A luz total
de nossas mortes faz um espetáculo.
(ANDRADE, 1974, p.159).

Horror do desconhecido inerente ao mistério que o cometa representa, em diálogo com a própria morte que dele se avizinha, mas que não se aceita, de início, pois “quem está [preparado]/ para morrer?” O poeta, em sua parcela da cosmogonia do mito, deve estar. E está em *Menino antigo*.

Todo o indizível, que não cabe no poema e, muito menos na vida, está ali, pois tudo aquilo que “não fiz brilha” e é através do não feito, ou do que já é esquecimento, que se constrói o poema e o livro – e a sobrevivência do poeta (e que também retorna em, como fica óbvio, *Esquecer para lembrar*).

Ao fim, entre o passado e o que se consagra em ritual, “a luz total/ de nossas mortes faz um espetáculo” – restituindo ao poeta aquela sobrevivência através da palavra poética e a aceitação do porvir (celebrado pela comunhão com este mesmo passado). É o que apresenta o poema “Comemoração”, da mesma seção:

Tristes aniversários. O presente,
briga de boca, repetida.
O presente,
sensação de vida torta sem conserto.
O presente,
arrependimento de nascer.
O presente
ânsia de fugir sem para onde ir.
O presente,
pudim de choro em calda.
O presente
ideia de morte, liquidação de todo aniversário,
morte que ninguém ouse
comemorar.
(ANDRADE, 1974, p.158).

A celebração humana mais natural, e ingênua, sobre o tempo, é a comemoração do aniversário. No poema há uma contra-comemoração: o passar dos anos é, aqui, esvaziamento e aproximação da morte. A morte presa em nosso presente, projeção do futuro, aquilo que nos escapa no cotidiano mais imediato. O aniversário se faz como parceiro da morte, mas, principalmente, como sintoma da passagem do tempo – inclusive daquele que não é mais possível recuperarmos (ao menos fisicamente). Mas é exatamente nisso que o poeta funda seu “presente” – ou presentes: tanto aquilo que ganhamos, num aniversário; como mesmo o tempo presente, o agora. Não se comemora, claro, a morte. Mas não se escapa do que dela é “presente” ou ponto inevitável. Contudo, escapa-se do que é somente aquela morte do passado e projeção do futuro (e em ambos, desaparecimento): abre-se um terceiro presente, o da poesia, o do ritual.

IV

Que na série *Boitempo*, e em especial *Menino antigo*, persiste uma imposição da memória, isto é muito claro – embora, como se tentou apresentar aqui, também pelo contrário: o que da memória é seu desaparecimento (mas, por isso mesmo, matéria de ritual e poesia).

Aos poemas mais pontuais sobre acontecimentos (por exemplo, como é o caso do poema “Sobrado do Barão de Alfíe”, da seção “O pequeno e os grandes”), ou mesmo do anedotário (“Mulher vestida de homem”, *idem*), e mais ou menos próximos da crônica, não é impossível, portanto, acharmos outras possíveis leituras.

Contudo, também parece ser impossível ignorarmos o que emana dessa poética que vai esfarelando pessoas e coisas. Ao invés de construção, desconstrução de fatos. E, por isso mesmo, representante desta busca por uma permanência inerente ao ritual e, por conseguinte, da linguagem próxima do mito, fazendo-se poesia.

Destarte, importando menos as reformulações esquemáticas da série *Boitempo* como um todo, mas pensando, somente, no livro *Menino antigo*, temos a matéria poética rarefeita num suposto “nada” que, como Rilke ressalta na epígrafe deste, embora envolto numa vazia plenitude, é “o cálculo de muitos Algarismos”. Todavia, com ou sem várias (re)edições, memórias e fatos, tais cálculos se resolvem sem números: apenas pelo ritual e do que dele é desaparecimento do homem. Mas não da poesia.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. **Boitempo**: (Menino antigo). 8.ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. Boitempo. In: _____. **Poesia completa**. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Aguilar, 2002. p.879-1183.

_____. **Menino antigo**: (Boitempo II). 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio: Sabiá, 1974.

CANDIDO, A. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p.51-69.

ELIADE, M. **Imagens e símbolos**. Tradução Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Arcádia, 1979.

JESI, F. **Literatura y mito**. Barcelona: Barral, 1972.

MERQUIOR, J. G. Notas em função de Boitempo (I); Notas em função de Boitempo (II). In: _____. **A astúcia da mímese**: (ensaios sobre lírica). 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p.59-83.

_____. Boitempo. In: _____. **Verso universo em Drummond**. Tradução Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: J. Olympio; São Paulo: SECCT, 1975. p.219-234.

RILKE, R. M. **Elegias de Duíno**. Tradução Dora Ferreira da Silva. 3.ed. São Paulo: Globo, 2001.

YOKOZAWA, S. F. C. Poesia antes de tudo. In: YOKOZAWA, S. F. C.; PIRES, A. D. (Org.). **O legado moderno e a (dis)solução contemporânea:** (estudos de poesia). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p.125-142.

MUSEU DE SONHO: SOBRE *ESQUECER PARA LEMBRAR* (BOITEMPO III)

Wilson José FLORES JUNIOR

Os três livros da série *Boitempo* foram publicados ao longo de 11 anos (entre 1968 e 1979) e representam o “último empuxe de fôlego da poesia de Drummond” (VILLAÇA, 2006, p.113). *Esquecer para lembrar* (Boitempo III) (ANDRADE, 1980) mantém os traços característicos da série: adoção de um estilo que mescla poesia, crônica, história e ficção, conferindo ao livro uma “feição objetivo-narrativa, liberta de indagações mais densas” (MERQUIOR, 1997, p.62).

O foco é a reconstrução do passado pessoal, sobretudo, mas também coletivo e até proto-histórico, agindo o poeta (para surpresa inicial dele próprio e espanto de muitos de seus leitores) como uma espécie de “depositário da tradição familiar”¹, bem como um observador do mundo e de si mesmo. Daí, como argumenta Antonio Candido, os poemas da série constituírem não apenas uma autobiografia, como também uma heterobiografia, na medida em

¹ Em carta à sobrinha Favita, escrita em 1971, Drummond se diz o “[...] último sobrevivente da turma de seis e, de certo modo, depositário da tradição familiar (nunca imaginei que me tocasse na vida este papel).” (ANDRADE, 2007 apud YOKOZAWA, 2009, p.15).

que constroem uma “história simultânea dos outros e da sociedade”, em que, “[...] sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo, o Narrador poético dá existência ao mundo de Minas no começo do século.” (CANDIDO, 1989, p.56).

No geral, a concepção de memória que encontramos em *Boitempo* é próxima daquela de *Claro enigma*, tão bem sintetizada no conhecidíssimo “Memória” (“As coisas tangíveis/ tornam-se insensíveis/ à palma da mão.// Mas as coisas findas,/ muito mais que lindas,/ essas ficarão” – ANDRADE, 2002, p.253), de forma que a série toda pode ser pensada como “[...] um esforço não só de composição do passado, mas de compreensão das coisas findas.” (YOKOZAWA, 2009, p.14).

Nesse sentido, a incorporação de elementos da prosa, ao invés de ser tomada como índice de menor rigor formal (como parte da crítica tendeu a apontar), deve ser vista, como sustenta Solange Yokozawa (2011, p.138), como “[...] decorrência natural do modo encontrado pelo poeta para reeditar seu passado.”, uma vez que “[...] a prosa é o instrumento por excelência da expressão autobiográfica.”

Nos poemas, a convivência dialética de poesia e prosa é, em certa medida, expressão da simultaneidade de ficção e memória, de invenção e recordação, exigindo o que Candido (1989, p.54) chama de uma “[...] leitura de ‘dupla entrada’, cuja força [...] provém de ser ela simultânea, não alternativa.”: tentativa de reconstituição do passado por meio da memória e, ao mesmo tempo, transfiguração por meio do trabalho poético. A essa convivência soma-se outra igualmente decisiva e que se revela

[...] no fato do Narrador poético falar indiferentemente ‘eu’ ou ‘o menino’, e usar certa indeterminação que deixa apenas pressuposta a $1^a = 3^a$ ou a $3^a = 1^a$ pessoas em muitos poemas. O ‘eu’ é ‘ele’, mas ‘ele’ é ‘eu’; são o mesmo, mas podem ver-se do lado de fora e de longe. (CANDIDO, 1989, p.56).

Tal convivência faz com que, em muitos poemas, opere certa antecipação em que se fundem a presentificação da perspectiva do

menino e o olhar do poeta adulto que já conhece a história toda e vê, nos momentos particulares, seus desdobramentos posteriores.

Além disso, entrecruzam-se nos poemas, “com grande intensidade”, “[...] vozes que falam das matérias vividas e as vozes que revelam temas e processos poéticos estruturais da lírica de Drummond.” (VILLAÇA, 2006, p.123). A ironia, marca distintiva da poesia drummondiana, permanece constante, mas sua expressão é menos cáustica e amargurada do que tende a ser no conjunto da obra do poeta. No entanto, embora o tom seja mais ameno, o tratamento dos temas permanece problemático². Se há poemas em que o passado surge em chave razoavelmente nostálgica, positiva (mas nunca, obviamente, ingênua), num movimento que visa a um reencontro ou mesmo uma reconciliação com as experiências vividas, num “[...] registro memorialístico associado à disposição de contemplar só à distância aquele largo armazém das plenitudes buscadas.” (VILLAÇA, 2006, p.113), há outros em que o passado surge como tempo complexo, pontual ou amplamente negativo, no qual se inscrevem traumas, frustrações, expectativas e culpas, bem como vários outros poemas em que ambas as tendências encontram-se mutuamente imbricadas. Além disso, o *gauche*, figura paradigmática do desajuste ou do “desajeitamento existencial do eu drummondiano” (MERQUIOR, 1976, p.222), é presença estrutural e estruturadora da autobiografia poética, expressando-se tanto em certa inadequação frente ao universo familiar quanto frente ao mundo. Dessa forma, “[...] a mesma atitude reflexiva, o mesmo criticismo que está na base de toda a obra poética drummondiana.” (YOKOZAWA, 2009, p.19) são encontrados em *Boitempo*.

Esquecer para lembrar (ANDRADE, 1980) é o livro mais extenso da série, sendo composto por 201 poemas (contando

² Como argumenta Chantal Castelli: “Se podemos observar uma mudança no plano da expressão, agora menos cáustica e amargurada, os temas tratados em *Boitempo* continuam problemáticos. A memória não é meramente um instrumento para o reencontro pacificado com a experiência vivida; o passado configura-se também como tempo complexo, gerando uma cisão na personalidade do sujeito que para ele se volta.” (CASTELLI, 2002, p.127).

o poema-pórtico, “Intimação”), distribuídos em nove partes. A primeira, intitulada “Bens de raiz”, é composta por oito poemas que tematizam o espaço da fazenda, a pequena cidade (“A paz entre os juízes”), o passado familiar (“Litania das mulheres do passado”) e certos costumes do lugar. A segunda, “Fazenda dos 12 vinténs ou do Pontal”, é composta também por oito poemas, que tematizam o espaço rural, o passado remoto (“Inscrições rupestres no Carmo”) e, sobretudo, o mistério, a imaginação, a “mitologia” dos lugares, o mundo encantado pelos devaneios e pela imaginação da criança (“O eco”, “Aquele córrego”) e, em menor grau, pelas crenças do povo (“Na barra do Cacunda”). Na terceira parte, “Morar nesta casa”, há 12 poemas nos quais se destacam a primeira casa de Drummond, prenhe de história e tradição (“Reunião noturna”), bem como os costumes que ali imperavam e os objetos que a povoavam, além de momentos de choque entre a imaginação da criança e a interpretação desencantada dos adultos (“O licoreiro”). A quarta, intitulada “Notícias de clã”, é composta por 14 poemas que enfatizam questões relacionadas à família, como costumes, pretensões (“Conto de reis”, em que o romance familiar, forte em outros momentos, surge em chave irônica; “Repouso no templo”), regras, o passado e o presente do clã. A quinta, “O menino e os grandes”, é composta por 27 poemas que exploram os desencontros (“Solilóquio do caladinho”) e descobertas (“Coleção de cacos”) do menino, suas identificações e contrastes com os adultos, com o lugar e com as outras crianças (“Brincar na rua”, “Briga”), as fraturas de sua perspectiva de classe (“Os pobres”), além do despertar do interesse sexual (“Menina no balanço”, “Febre”, “A mão visionária”). A sexta, “Repertório urbano”, compreende 27 poemas em que são enfatizados costumes (“Chegar à janela”, “Chupar laranja”), acontecimentos (“Desfile”, “Morte de noivo”) e fatos cotidianos (“Aniversário de João Pupini”) de cidade pequena. A sétima, “Primeiro colégio”, é composta por 12 poemas; trata-se da parte central do livro, tanto pelo fato de estar aproximadamente no meio do volume, quanto por serem nela ressaltados os embates do menino com o mundo, logo após o “fim da casa paterna” e o início dos estudos no Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte, no ano de 1916, quando o poeta tinha 14

anos. A oitava parte, “Fria Friburgo”, compreende 40 poemas, nos quais predominam os desencontros, as frustrações e a sensação de aprisionamento motivados pelo internato no Colégio Anchieta da Companhia de Jesus, em Nova Friburgo/RJ, do qual será expulso por “insubordinação mental” em 1919, devido a uma discussão com o professor de português. Na nona e última parte, intitulada “Mocidade solta”, há 52 poemas, nos quais são apresentados, em tom marcadamente cronístico e anedótico, a mudança da família de Drummond para Belo Horizonte, em 1920, a juventude do poeta, as amizades, a boêmia, as primeiras atividades literárias, acontecimentos da vida da cidade, o trabalho jornalístico, o curso de Farmácia, entre outros.

Como se pode observar por essa rápida descrição, *Esquecer para lembrar* oferece “[...] um caminho mais objetivo de notação cronística e narrativa de fatos, coisas e pessoas, mas também de notação formativa, memorialística e autobiográfica do poeta.” (PIRES, 2012, p.4), o que provavelmente fez deste livro a base para a reorganização da série *Boitempo* feita por Drummond nos anos 1980. No entanto, apesar de poder ser avaliado do ponto de vista da “[...] formação espiritual e cultural do poeta, o livro é bastante calcado na materialidade de coisas, fatos e personagens, usos e costumes.” (PIRES, 2012, p.3), ficando as questões abstratas de ordem metafísica e metapoética em segundo plano. Mas, como apontado, cabe enfatizar que questões de caráter reflexivo e crítico permanecem premissas de significado e de consequências ao delinear um traçado filosófico que, se não vem para o primeiro plano, tampouco deixa de existir.

“Eu conto o meu presente”

Como os demais livros da série, *Boitempo III* abre-se com um poema-pórtico, “Intimação”:

- Você deve calar urgentemente
as lembranças bobocas de menino.
- Impossível. Eu conto o meu presente.

Com volúpia voltei a ser menino.
(ANDRADE, 1980, p.3).

O poema alude às críticas sofridas após a publicação dos dois primeiros livros da série, mas, além disso, vincula-se diretamente ao título do terceiro livro, ajudando a precisar os sentidos que “*esquecer para lembrar*” assume no volume. Alcides Villaça vê no título a “indicação de um processo da memória”, uma vez que nos lembrariamos melhor da “[...] matéria que permaneceu esquecida por muito tempo, da matéria que não sofreu uma série de atribuições, interpretações, deslocamentos, inerentes à elaboração mais sistemática do passado.” (VILAÇA, 2006, p.115). Há, certamente, esse tipo de matéria em *Boitempo III*, mas há também muito do que foi retomado, interpretado e avaliado ao longo de toda a obra do poeta. Daí “*esquecer para lembrar*” encerrar também um movimento de voltar para antes da elaboração: esquecer o modo como o que foi se inscreveu ao longo do tempo na memória e na poesia de Drummond, numa tentativa de reencontrar as lembranças e reconstruí-las em outra chave à qual o poeta se agarra com volúpia, pois “voltou a ser menino”. E é na condição dupla de poeta e menino que ele compõe a maioria dos poemas do livro, como é o caso de “Fazendeiros de cana”:

Minha terra tem palmeiras?
Não. Minha terra tem engenhocas de rapadura e cachaça
e açúcar marrom, tiquinho, para o gasto.
Canavial se alastra pela Serra do Onça,
vai ao Mutum, ao Sarcundo,
clareia Morro Escuro, Queixadas, Sete Cachoeiras.
Capitão-do-Mato enverdece de cana madura,
tem cheiro de parati no Bananal e no Lava,
no Piçarrão, nas Cobras, no Toco,
no Alegre, na Mumbaça.
Tem rolete de cana chamando para chupar
nas Abóboras, no Quenta-Sol, nas Botas.
Tem cana caiana e cana crioula,
cana-pitu, cana rajada, cana-do-governo

Museu de sonho: sobre Esquecer para lembrar (Boitempo III)

e muitas outras canas e garapas,
e bagaço para os porcos em assembleia grunhidora
diante da moenda
movida gravemente pela junta de bois
de sólida tristeza e resignação.

As fazendas misturam dor e consolo
em caldo verde-garrafa
e sessenta mil-réis de imposto fazendeiro.
(ANDRADE, 1980, p.5-6).

Esse é o segundo poema da primeira parte, “Bens de raiz”, de *Boitempo III*. Vem logo após “Agritortura” e ambos apresentam, de pronto, o espaço rural e o mundo da fazenda como realidades frente às quais o eu-lírico se sente deslocado, a despeito de serem, reconhecidamente, sua origem.

Em “Fazendeiros de cana”, a fazenda de açúcar surge a partir da comparação com o verso mais emblemático do poema mais conhecido da literatura brasileira, “A canção do exílio”, de Gonçalves Dias³. Mas, ao invés de cantar uma terra desejada e distante, o eu parece estar pouco confortável, sentindo-se um pouco exilado em sua própria terra. A pergunta inicial já estabelece de pronto certa insatisfação que é reforçada pelo seco “Não.”, que abre o segundo verso. Além disso, em contraste com a beleza e a leveza idealizadas das “palmeiras onde canta o sabiá”, a terra do poeta é repleta de engenhocas que oferecem rapadura e cachaça, além de açúcar

³ Essa comparação faz lembrar, em chave diversa, um procedimento central do conhecido soneto “Leia a posteridade, ó pátrio rio”, de Cláudio Manuel da Costa. O poeta arcade sente também o descompasso entre sua terra (a qual o soneto dedica-se a cantar) e aquela que servia de referência à literatura do Arcadismo: “Não vês nas tuas margens o sombrio,/ Fresco assento de um álamo copado;/ Não vês ninfa cantar, pastar o gado/ Na tarde clara do calmoso estio.” (COSTA apud CANDIDO; CASTELLO, 1980, p.115). Minas é caracterizado pelo negativo, por aquilo que não é em relação ao modelo, e a celebração fica marcada por certo senso de falta (ainda que no soneto de Cláudio Manuel sem demérito para as terras onde corre o “pátrio rio” do poeta). Algo semelhante ocorre no poema de Drummond, embora neste a base de comparação não sejam as terras repletas de álamos e pastores da Arcádia, mas certa imagem romântica (também idealizada e literária) do Brasil.

apenas para o gasto. Não há nada de especial nesses produtos que são expressos em sua mais direta, desencantada e desinteressante materialidade. Some-se a isso o choque entre a mesquinhez do resultado e a amplidão quase sem fim do espaço governado pela fazenda: toda uma imensidão de terra a se alastrar por todos os lados para um “tiquinho” de rapadura, cachaça e açúcar marrom. A estrofe final fecha o poema como que decretando a vacuidade do ambiente das fazendas. Desse ângulo, enfatizados o início e o fim do poema, avulta um olhar problemático e crítico.

Entretanto, outros elementos apontam na direção contrária e recheiam o poema de lembranças cuja conotação é muito mais positiva. Os versos intermediários sugerem lembranças boas, profundamente calcadas nos sentidos: Capitão-do-Mato enverdecendo; o cheiro de parati espalhando-se por vários lugares; o sabor das canas e das garapas; o prazer de chupar os roletes. A própria dicção direta e despojadamente coloquial de alguns versos (“Tem rolete de cana chamando para chupar”; “e muitas outras canas e garapas”) reforça certa nostalgia nas lembranças aqui evocadas. A enumeração dos tipos de cana não apenas colabora para colorir a cena, como enfatiza a força ainda pujante, quase tangível, da memória, o que também ocorre com os bagaços atirados à “assembleia grunhidora” dos porcos e com a moenda “movida gravemente pela junta de bois/ de sólida tristeza e resignação”. Note-se que há na descrição dos bois uma naturalização, de forma que a tristeza e a resignação não chegam a se converter em crítica, sendo antes uma espécie de descrição “objetiva” de um “fato”.

Além disso, mesmo a última estrofe, que, como apontado acima, tende à crítica, pode ser lida, em seu verso inicial, de modo relativamente ameno. A compensação entre dor e consolo no primeiro verso colabora para a manutenção do tom naturalizado e para certa neutralização do olhar crítico. Mas os versos finais, ao retomarem a ênfase nas coisas, acabam por apontar certo vazio de sentido e de propósito que sobressai à visão meramente descritiva e impõe-se sobre a visão mais amena e sutilmente nostálgica dos versos intermediários.

Esse jogo de perspectivas vincula-se à combinação das visões do menino e do poeta adulto. Enquanto para a criança, o tamanho das coisas e as distâncias parecem ser significativamente maiores, de modo que, no poema, a extensão das terras parece tocar o infinito; para o adulto, a enumeração dos lugares indica mais objetivamente os contornos dos domínios da fazenda. Além disso, observe-se que a visão mais positiva do passado se vincula às lembranças do menino, cuja dicção é sugerida por alguns versos bastante despojados e coloquiais, enquanto a perspectiva mais negativa vincula-se à visão retrospectiva e crítica do adulto. Aliás, a própria menção à “Canção do exílio” é atitude mais vinculada ao poeta adulto, que reconstrói o passado por meio de várias mediações, e menos, digamos, ao menino que tende a registrar as lembranças de forma direta e imediata.

O poeta *gauche* está inteiro aqui e neste caso, como em outros ao longo do livro, a relativa distensão faz-se acompanhar de seu oposto. A mesma narratividade que enfraquece a expressão do embate entre a consciência lírica e o mundo repõe-no em outro nível. A visão de cronista a percorrer os lugares, a registrar costumes e casos de outrora combina-se com a visão crítica do poeta e com as lembranças do menino de forma a criar uma visada, em muitos casos, a um só tempo exterior e profundamente marcada pela subjetividade lírica, que se expressa por meio tanto da memória quanto da reflexão problematizadora.

Conflitos ao fim da casa paterna

Em outros momentos, a ênfase dirige-se ao mundo, ficando a família e os espaços familiares marcados positivamente pelo sentimento de proteção e acolhimento. Nesses casos, reponta certo desejo de reenraizamento⁴, como ocorre, por exemplo, nos poemas em que o poeta menino vê-se na contingência de abandonar o espaço protegido da casa para encarar sozinho o “vasto mundo”.

⁴ Cf. Villaça (2006, p.114).

“Fim da casa paterna” abre a sétima parte (“Primeiro colégio”) de *Boitempo III* que, como apontado anteriormente, é a parte central do livro, sobretudo por marcar a primeira vez em que o menino afastava-se da casa dos pais. Trata-se de um poema relativamente longo, dividido em quatro partes. Em cada uma, figura um momento da partida do eu da casa paterna, em 1916, aos 14 anos, em direção ao internato do Colégio Arnaldo, da Congregação do Verbo Divino, em Belo Horizonte.

Como veremos, os aspectos formais (uso do verso livre, do verso regular, emprego de figuras de efeito sonoro, figuras de linguagem, referências literárias etc.) operam dialeticamente em relação aos assuntos de forma a plasmar a expressão (e recriação) poética de um evento da vida do poeta menino. Para fins de análise, cada parte será discutida em separado.

FIM DA CASA PATERNA

I

E chega a hora negra de estudar.
Hora de viajar
rumo à sabedoria do colégio.

Além, muito além do mato e serra,
fica o internato sem doçura.
Risos perguntando, maliciosos
no pátio de recreio, imprevisível.
O colchão diferente.

O despertar em série (nunca mais
acordo individualmente, soberano).
A fisionomia indecifrável
dos padres professores.
Até o céu diferente: céu de exílio.
Eu sei, que nunca vi, e tenho medo.

Vou dobrar-me
à regra nova de viver.

Museu de sonho: sobre Esquecer para lembrar (Boitempo III)

Ser outro que não eu, até agora
musicalmente agasalhado
na voz de minha mãe, que cura doenças,
escorado
no bronze de meu pai, que afasta os raios.

Ou vou ser – talvez isso – apenas eu
unicamente eu, a revelar-me
na sozinha aventura em terra estranha?
Agora me retalha
o canivete desta descoberta:
eu não quero ser eu, prefiro continuar
objeto de família.

O título guarda uma referência, em chave paródica, ao poema “Visita à casa paterna”, de Luís Guimarães Júnior, recorrente em antologias escolares na época em que Drummond era aluno⁵. Como discutiremos a seguir, o tema do exílio, bem como o lugar central ocupado pelo Romantismo na formação escolar do menino brasileiro repontam em alguns momentos do poema, tornando-o, em certa dimensão, uma paródia do cânone romântico.

Além disso, o título enfatiza um elemento decisivo (e conhecido) da organização familiar de Drummond: trata-se, obviamente, de um ambiente patriarcal, onde impera a figura colossal do pai. A mãe, embora decisiva, tende a surgir como coadjuvante, mesmo para a caracterização da casa. Por conseguinte, a perda mais decisiva que o menino sente é menos a da ternura e do acolhimento maternos do que a da proteção paterna que, a seus olhos (ainda mais no momento emocionalmente intenso da partida), parece capaz de livrá-lo de tudo. O tom é abertamente favorável ao ambiente familiar que aparece como acolhedor e protegido, em oposição ao mundo ou ao colégio, que provocam no sujeito certa insegurança frente ao desconhecido, ansiedade diante do estranho, bem como medo da solidão.

⁵ Cf. Lajolo e Zilberman (2011, p.170).

A primeira estrofe coloca imediatamente em cena o desconforto do menino diante da iminência da viagem (“E chega a hora negra de estudar”), sentimento reforçado pela ironia produzida pelo contraste entre o 1º e o 3º versos: o menino crê pouco (ou nada) na “sabedoria do colégio” que surge apenas como uma necessidade da qual ele não pode fugir.

A estrofe seguinte opera de forma similar. O 1º verso (“Além, muito além do mato e serra”) é uma referência ao conhecidíssimo início do segundo capítulo de *Iracema*, de José de Alencar: “Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.” (ALENCAR, 2013, p.5). A construção e a referência a livro central do cânone literário brasileiro sugerem um ambiente encantado, próprio da lenda e do mito. No entanto, no poema de Drummond, a menção é imediatamente contrastada com a secura do 2º verso (“fica o internato sem doçura”) que rompe com a idealização que o verso anterior sugere, instaurado a ironia para caracterizar o “reino da sabedoria”, juntamente com os demais versos da estrofe, como um lugar ameaçador, incômodo, desconfortável, “sem doçura” (o que remete tanto ao acolhimento familiar quanto ao açúcar da fazenda).

A terceira estrofe reforça o sentimento de perda e instaura uma clara sensação de queda: da atitude cotidiana de acordar “individualmente soberano”, o eu começará a “despertar em série”, passará o dia assombrado pela “fisionomia indecifrável” dos padres, e tudo, até o céu, será diferente, desconhecido, enigmático, ameaçador. Diferentemente do que ocorre em “Fazendeiros de cana”, em que o poeta parece sentir-se um tanto exilado na própria terra, aqui em “Fim da casa paterna” o sentido é claramente outro e o exílio liga-se diretamente ao não-familiar.

A proximidade dos termos “exílio” e “medo” (que o sujeito lírico sente por antecipação) colabora ainda mais para tingir o ambiente familiar de conforto, proteção e doçura. Observe-se que a perspectiva do poeta, conhecedor da história inteira, opera de modo a antecipar o que o menino encontrará ao chegar ao colégio⁶,

⁶ Chantal Castelli aponta também para esse movimento de antecipação em sua análise do poema: “Seguindo a linha lírico-narrativa em que há simultaneamente

ao mesmo tempo em que o emprego dos verbos no presente dá expressão viva e intensa à ansiedade que o menino sentia, ainda que não pudesse descrevê-la, seja por não conhecer ainda a vida no colégio, seja por não ter maturidade para conhecer a si mesmo com tanta precisão. Assim, as perspectivas do menino e do poeta coadunam-se de modo a reforçar intensamente a expressão lírica da ansiedade da criança diante da mudança que está prestes a vivenciar.

Na quarta estrofe, diante do medo, da ansiedade, do desconforto, da sensação de ameaça, o eu decide, desde logo, buscar adaptar-se à “nova regra do viver”. O eu sente que, obedecendo, talvez controle melhor os riscos, atitude que é uma projeção do ambiente patriarcal onde cresceu. Quer adaptar-se e sente que, ao fazer isso, será “outro que não eu”, ou seja, acabará por se converter num duplo decaído de si mesmo, que perdeu o aconchego da mãe e a proteção do pai. Aliás, convém insistir um pouco na referência à família. Note-se que, em oposição ao colégio, ela é quente, aconchegante, tranquila, segura, e que a mãe é a própria imagem da doçura, uma fada capaz de acolher e curar doenças, enquanto o pai é imagem da força, um deus capaz de “afastar os raios” e proteger os seus.

Na quinta estrofe, o sujeito lírico se coloca uma angustiante indagação: onde estaria de fato o eu? Onde estaria aquilo que o individualiza? Estaria talvez em, sozinho, ele se aventurar em terra estranha? A reflexão o fere. A solidão e a responsabilidade de ser “unicamente eu” o ameaçam e ele recua: se esse é o preço a ser pago para ser ele mesmo, o menino prefere “continuar objeto de família”. Diante da ameaça do “vasto mundo”, talvez o melhor seja permanecer como está, seguir sendo parte de seu grupo original. Mas essa opção ele não tem; ele partirá querendo ou não, pois a decisão não é dele. O mesmo deus que o protege em casa também decide seu destino para fora dela. Há aqui, sem dúvida, assuntos

um voltar-se para o passado e um projetar-se no futuro, na primeira parte de ‘Fim da casa paterna’ o poeta já adianta o sentimento de estranheza que encontrará no ambiente do internato.” (CASTELLI, 2002, p.132).

e indagações recorrentes em Drummond expressos por meio do medo e da ansiedade do menino em vias de partir da casa paterna em direção ao seu primeiro colégio.

II

A “condução” me espera:
o cavalo arreado, o alforje
da matalotagem,
o burrinho de carga,
o camarada-escudeiro, que irá
na retaguarda,
meu pai-imperador, o Abre-Caminho.

Os olhos se despedem da paisagem
que não me retribui.
A casa, a própria casa me ignora.
Nenhuma xícara ou porta me deseja
boa viagem.
Só o lenço de minha mãe fala comigo
e já se recolheu.

A Parte II inicia-se com uma descrição direta dos elementos que compõem a “condução” que o levará em viagem até o colégio, sugerindo certo distanciamento emocional: o menino olha e registra, mas não se envolve, algo que muda na descrição do “meu pai-imperador, o Abre-Caminho”, em que o pai surge novamente superior, quase indiferente às angústias e inseguranças do filho que o venera, teme e frente a quem se sente apequenado. Aliás, a figura paterna ocupa papel nuclear nos poemas em que Drummond volta-se aos mitos familiares, mesmo em suas obras mais empenhadas, como atestam o belíssimo “Viagem na família”, de *José*, e “Como um presente” e “Rua da madrugada”, de *A rosa do povo*⁷. Além disso, trata-se de uma imagem (ao lado daquelas que se encontram na

⁷ Cf. Yokozawa (2009).

Parte I) recorrente do romance familiar, nos termos em que Freud o analisou⁸.

Na segunda estrofe, o menino sente a despedida como uma perda irreparável. Nada nem ninguém parece lamentar sua partida. Nem mesmo a mãe o ampara na despedida e o ambiente acolhedor, idealizado na Parte I, aqui se mostra irremediavelmente perdido desde o momento mesmo da partida. É uma imagem da expulsão do paraíso, primeira de outras expulsões de que será vítima. A partida provoca um sentimento de culpa: embora o menino vá para o colégio a contragosto, ele sente como se atentasse contra seu mundo familiar na medida em que está para se afastar de sua órbita de influência. Mas a culpa é ambivalente porque acompanhada, projetivamente, pela sensação de ser abandonado pela casa, pelos objetos e até pela família. Há novamente aqui certa antecipação: de fato, nunca mais Itabira seria a mesma para ele, de fato nunca mais verá a casa do pai da mesma forma e seu pertencimento ao clã original será, daí em diante, altamente problemático para ele, seja nos momentos em que desejar reconciliar-se, seja naqueles em que tentar esquecer e “superar” sua origem.

III

São oito léguas compridas
no universo sem estradas.
São morros de não-acaba
e trilhas de tropa lenta

⁸ Trata-se de “[...] fantasias pelas quais o sujeito inventa para si uma família, tecendo então uma espécie de romance.” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p.464). Freud, em “Moisés e o monoteísmo”, referindo-se aos mitos, chega a afirmar: “[...] a fonte de toda a ficção poética é aquilo que é conhecido como ‘romance familiar’ de uma criança, no qual o filho reage a uma modificação na sua relação emocional com os genitores e, em especial, com o pai. Os primeiros anos da vida de uma criança são dominados por uma enorme supervalorização do pai; em consonância com isso, rei e rainha nos sonhos e nos contos de fadas invariavelmente representam os genitores. Mais tarde, sob a influência da rivalidade e do desapontamento na vida real, a criança começa a desligar-se deles e a adotar uma atitude crítica para com o pai.” (FREUD, 1996, p.24).

a nos barrar a passagem.
Pequenos rios de barro
sem iaras, sem canoas
e uns solitários coqueiros
vigando mortas casas
de falecidas fazendas.
Ou são mergulhos na lama
de patas que não têm pressa
de chegar a Santa Bárbara.
Quando termina a viagem,
se por acaso termina,
pois vai sempre se adiando
o pouso que o pai promete
a consolar o menino?
Que imenso país é este
das Minas fora do mapa
contido no meu caderno?

Que Minas sem fim nem traço
de resmungo entre raríssimos
roceiros que apenas roçam
mão na aba do chapéu
em saudação de passante?
O cavalgar inexperto
martiriza o corpo exausto.
Se bem que macia a sela,
deixa o traseiro esfolado.
Até que afinal, hosana!
apeando em São Gonçalo
diante da suspirada
venda de Augusto Pessoa,
meu pai, descansando, estende-me
o copo quente e divino
de uma cerveja Fidalga.
Bebi. Bebemos. Avante.

A Parte III é a única composta por versos regulares. O poeta emprega redondilhas maiores, cuja regularidade desprovida de rimas vincula-se ao ritmo extenuante e interminável da viagem.

Além disso, note-se que essas redondilhas (os versos mais musicais da língua) são dissonantes, desarmonizadas como é a viagem aos olhos do menino, que se refere a si mesmo empregando tanto a 1ª quanto a 3ª pessoa.

As figuras de efeito sonoro, quando surgem, colaboram para reforçar a sensação de desencontro e de desconsolo. Assim, as aliteraões de /t/ e /r/ em “São morros de não-acaba/ e trilhas de tropa lenta/ a nos barrar a passagem” e em “Que Minas sem fim nem traço/ de resmungo entre raríssimos/ roceiros que apenas roçam...” sugerem dificuldade, tropeço, sofrimento e colaboram para conferir ao interior de Minas a feição de um deserto sem fim, onde imperam o desamparo e a solidão. Tais sensações projetam-se na paisagem, como em “Pequenos rios de barro/ sem iaras, sem canoas/ e uns solitários coqueiros/ vigiando mortas casas/ de falecidas fazendas”.

Ao final, durante a parada na venda de Augusto Pessoa, acompanhamos um breve, mas significativo rito de passagem: o augusto pai oferece ao pequeno filho um copo de cerveja que acaba por incentivá-lo a prosseguir.

IV

Tenho que assimilar a singularidade
do trem-de-ferro.

Sua bufante locomotiva, seus estertores,
seus rangidos, a angustiante
ou festiva mensagem do apito.

Ah, seus assentos conjugados de palhinha
sobre o estofo.

Nunca viajei em bloco, a vida
começa a complicar-se.

Novidade intrigante, o sabonete
preso na corrente.

Minha terra era livre, e meu quarto infinito.
(ANDRADE, 1980, p.85-87).

Na Parte IV, os versos livres derramam-se, por meio do *enjambement*, uns sobre os outros, como que a amontoarem-se, atropelarem-se. As ideias/frases não se apresentam na unidade do verso, mas se deslocam para o verso seguinte, num procedimento que se espalha pelas duas estrofes e só é interrompido no verso final, em que o poeta deixa de falar do trem para voltar a sua terra e a seu quarto.

O mundo que o trem prenuncia é complicado, desconcertante, desnorteante. O menino sente-se preso, pressionado, constrangido, apertado, sentimentos que se projetam nas observações que faz: “Nunca viajei em bloco, a vida/ começa a complicar-se./ Novidade intrigante, o sabonete/ preso na corrente”. Em oposição – e um tanto paradoxalmente – o espaço familiar surge como livre e infinito. Daí que o último verso, em contraste, surja uno, inteiro e, inclusive, metrificado: “Minha terra era livre, e meu quarto infinito”. Como se vê, trata-se de um clássico e sonoro alexandrino com cesura mediana, no qual ressoa os versos finais do poema “Infância”, de *Alguma poesia*: “E eu não sabia que minha história / era mais bonita que a de Robinson Crusoe.” (ANDRADE, 2002, p.6).

Museu de sonho

Assim, como vimos na leitura de “Fim da casa paterna”, embora o passado seja expresso como tempo complexo e problemático, no qual se combinam sentimentos ambivalentes, a visada em relação à família é, muitas vezes, mais amena do que a que se dirige ao mundo. Mas, ainda assim, ocasionalmente a ênfase muda de lado e o desejo de reenraizamento cede lugar a um reconhecimento mais doloroso da diferença, como ocorre, por exemplo, nos três primeiros poemas de “O menino e os grandes”: o poema em prosa “Procurar o quê” (“O que a gente procura muito e sempre não é isto nem aquilo. É outra coisa”; ANDRADE, 1980, p.43), “Solilóquio do caladinho” (“Os parentes me falam/ uma língua só deles./ Eu entendo a linguagem/ das pedras sem família”; ANDRADE, 1980, p.44) e num dos mais belos e elaborados poemas

Museu de sonho: sobre Esquecer para lembrar (Boitempo III)

do livro (não por acaso, presença recorrente nos textos que se dedicam a *Boitempo*), “Coleção de cacos”, sobretudo na estrofe final:

[...]

Lavar, lavar com mãos impacientes
um ouro desprezado
por todos da família. Bichos pequeninos
fogem de revolido lar subterrâneo.
Vidros agressivos
ferem os dedos, preço
de descobrimento:
a coleção e seu sinal de sangue;
a coleção e seu risco de tétano;
a coleção que nenhum outro imita.
Escondo-a de José, por que não ria
nem jogue fora esse museu de sonho.
(ANDRADE, 1980, p.45).

A coleção de cacos, lavrada impacientemente e composta por um “ouro desprezado por todos da família”, não é amena nem afável, ao contrário: a agressividade dos vidros choca-se com a delicadeza do ato de colecionar que, neste caso, irmana-se ao ato de preservar, de resguardar, compondo o frágil e majestoso museu de sonho construído pelo menino/poeta. Além disso, o pressentido menoscabo do irmão José torna a coleção ainda mais pessoal, ainda mais inimitável, o que, ao lado dos riscos e das marcas de sangue que ela carrega, combina-se com a percepção das memórias e dos mistérios que o menino diligentemente deseja preservar e, no limite, desvendar.

Em suma, o museu de sonho, que é a coleção de cacos, é uma bela imagem do próprio esforço poético que é *Boitempo*.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. de. **Iracema**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2013. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/iracema.pdf>. Acesso em: 01 out. 2013.

ANDRADE, C. D. de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

_____. **Esquecer para lembrar**: (Boitempo III). 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

CANDIDO, A. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. **A educação pela noite & outros ensaios**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989. p.51-69.

CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. **Presença da literatura brasileira**: (das origens ao Romantismo). 10.ed. São Paulo; Rio de Janeiro: DIFEL, 1980.

CASTELLI, C. Espaço e memória em Boitempo. In: DAMAZIO, R. (Org.). **Drummond revisitado**. São Paulo: Unimarco, 2002. p.123-150.

FREUD, S. Moisés e o monoteísmo. In: _____. **Obras completas**. Tradução sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard brasileira, v.23). p.15-150.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Formação da leitura no Brasil**. 3.ed. São Paulo: Ática, 2011.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. **Vocabulário da psicanálise**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MERQUIOR, J. G. Notas em função de Boitempo (I); Notas em função de Boitempo (II). In: _____. **A astúcia da mímese**: (ensaios sobre lírica). 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p.59-83.

_____. **Verso universo em Drummond**. Tradução Marly de Oliveira. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

PIRES, A. D. **Roteiro de Boitempo**. Araraquara, 2012. Não publicado.

VILLAÇA, A. Poética da memória. In: _____. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.107-123.

YOKOZAWA, S. F. C. Poesia antes de tudo. In: YOKOZAWA, S. F. C.; PIRES, A. D. (Org.). **O legado moderno e a (dis)solução contemporânea**: (estudos de poesia). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p.125-142.

_____. 'Tua memória, pasto de poesia': configurações da memória em Carlos Drummond de Andrade. **Texto Poético**, v.6, 2009. Disponível em: <http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=12&Itemid=2>. Acesso em: 01 out. 2013.

***AS IMPUREZAS DO BRANCO:* DRUMMOND MULTIVERSAL**

Marcelo Ribeiro Martins CAZARINI

O livro *As impurezas do branco* foi publicado por Carlos Drummond de Andrade (2012) em 1973, quando completara 71 anos de idade. Nele, Drummond deposita toda a sua maturidade poética, engendrando uma obra densa e reflexiva, no sentido de que há nela poemas com grau de polissemia e conotação tão elevado, que sua compreensão mais profunda torna-se possível somente após atenta reflexão e remissão metafórica. Além disso, a riqueza figurativa da mesma destaca-se quando comparada a outras obras drummondianas, devido à grande variedade e frequência com que são utilizados os recursos estéticos e estilísticos.

Uma das preocupações desse livro é o rumo da trajetória poética drummondiana, através de reflexões metapoéticas em diversos poemas, o que, aliás, é recorrente na poesia drummondiana e não seria exatamente uma novidade, mas que, nessa obra em particular, reveste-se de caráter crítico em relação a algumas ideias linguísticas, comunicacionais e semióticas que grassavam nas décadas de 1960 e 1970.

Assim, observa-se em *As impurezas do branco* forte crítica à comunicação humana, aos meios de comunicação e aos propósitos

a que eles servem, acompanhada de uma autocrítica do fazer poético drummondiano, de caráter metapoético, uma vez que a poesia é o meio de comunicação de que se utiliza o poeta.

Tendo em conta tais fatores, far-se-á a seguir uma explanação sobre as principais características e temáticas encontradas nessa obra, ilustrada pela transcrição total ou parcial de alguns poemas. Além disso, com o objetivo de se alcançar uma compreensão mais visceral do livro, será evidenciada a preocupação metapoética sobre os rumos da poesia drummondiana no momento em que escreve *As impurezas do branco*, por meio da análise de metapoemas selecionados.

As impurezas do branco: uma explosão de recursos estilísticos **O título do livro e a polissemia da palavra “branco”**

O título da obra já apresenta em si só uma complexidade que, mesmo com um estudo aprofundado e detalhado, fica aquém de uma completa compreensão. Isso se deve especialmente à polissemia da palavra “branco”, que possui ampla possibilidade interpretativa, devido a uma gama quase inesgotável de simbologia que envolve tal cor.

Várias simbologias, universais ou subjetivas, envolvem a cor branca, como a limpeza, a pureza, a paz, a luz, a bondade, a ordem, a retidão, a castidade, a inocência, a ausência, a fé, Deus, a multiplicidade, dentre outras (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997). E toda essa ampla simbologia pode estar impregnada, de uma forma ou de outra, no significado desejado por Drummond para o título da obra. Com base nisso, inicia-se agora a exploração de alguns dos possíveis significados do título.

“Branco” é o símbolo da pureza e da limpeza e, com tal sentido, remete o título à condição de um oxímoro, na medida em que se cria uma contradição interna em sua própria colocação: **as impurezas do puro**; daí a sensação de estranhamento. É essa a interpretação mais direta que pode ser depreendida do título.

Uma segunda possibilidade interpretativa para “branco” é a remissão simbólica dessa cor à velhice (ou mesmo à sabedoria

e ao conhecimento a ela inerentes), através da metonímia, na medida em que branco pode representar as **cãs** e, portanto, um eu drummondiano já idoso, como o presente em “Declaração em juízo”, “Essas coisas”, “O pagamento”, dentre diversos outros poemas. Assim, o título poderia ser entendido como **as impurezas da velhice**, assumindo um caráter confessório ao trazer à evidência as incertezas e inquietudes (ou mesmo impurezas) próprias da idade avançada, dentre as quais a morte, tema que perpassa várias poesias desse livro.

Ao lado dessa relação metonímica de “branco” com velhice, pode-se também inferir a relação simbólica dessa cor com paz, serenidade, calma e luz, que teoricamente seriam atributos próprios da idade avançada. Entretanto, sob a perspectiva de Candido (1977), a poesia drummondiana é conflituosa e inquieta, é reflexiva; poucas vezes é serena, apolínea e luminosa. Assim, isso geraria uma complexa aplicação para a interpretação do título, na medida em que se cria uma relação irônica dessa simbologia da cor branca com o caráter inquieto e conflituoso da poesia de Drummond.

Para uma quarta possível interpretação de “branco” no título, lança-se mão da **Teoria das cores**, princípio científico da Física através do qual, **grosso modo**, podem-se entender as cores como percepções visuais provocadas pela ação da luz sobre os olhos, posteriormente interpretadas pelo cérebro como informação de pigmentação. Sob tal perspectiva, a luz branca pode ser decomposta em um espectro de todas as cores, por meio de um prisma, efeito similar ao obtido na natureza através da decomposição da luz branca em arco-íris nos dias chuvosos, com a refração solar em gotas de água ou nuvens. Assim, o “branco” pode ser interpretado como uma mistura de todas as cores, vindo a significar multiplicidade e variedade – uma unidade composta através de uma pluralidade – ou, por outro lado, até mesmo impureza. Isso gera mais duas interpretações possíveis para “branco”: a primeira, conhecimento e sabedoria, uma vez que o branco engloba a infinidade das cores em si só (multiplicidade, variedade: acúmulo de uma pluralidade de cores em apenas uma), o que leva tal possibilidade interpretativa ao encontro da interpretação metonímica de branco como velhice

(acúmulo de experiência de vida e sabedoria); a segunda, branco como impureza, como variedade e mistura maculosa de todas as cores. Com este último significado, não se tem um oxímoro, mas sim uma estrutura pleonástica: **as impurezas do impuro**.

Uma vez que a obra *As impurezas do branco* foi escrita e publicada em pleno período ditatorial no Brasil, uma sexta interpretação para “branco” no título utiliza-se de uma metáfora, com a qual essa cor representaria **as páginas em branco publicadas pelos jornais em tempos de ditadura**. Essas páginas (ou seções) eram deixadas vazias, no intuito de criticar a censura e apontar ao público que o que ali estaria publicado fora censurado. Por meio dessa interpretação, o título assume uma posição extremamente crítica em relação ao governo, ao apontar a censura de artigos que iriam contra a ideologia estabelecida pela ditadura e seriam tidos por ela como impropriedades.

Não se pode afirmar que uma ou outra interpretação do título esteja mais correta que outra; pode-se, sim, inferir que todas se complementam, mesmo sendo extremos opostos, visto que elas revelam o caráter da contraposição entre puro e impuro observada na obra poética drummondiana. Dessa diversidade interpretativa do título, que se sabe estar longe de se esgotar, depreende-se a riqueza do mesmo, riqueza esta que se pode observar refletida em grande parte de *As impurezas do branco*. Em tal livro, encontram-se poemas polissêmicos como o título, com alto teor e qualidade de conotação, obtida através de uma vasta exploração de recursos estilísticos e expressivos.

Características estruturais e formais; metro e rima

O livro é composto por 48 poemas e não possui distinção de seções ou partes em seu interior, embora se encontre nele certa organização das temáticas tratadas, uma vez que muitos dos poemas se inter-relacionam e têm entre si intratextualidade marcada através de temáticas similares (ou linearmente conectadas), a saber: vida não vivida, velhice, sobrevida, morte, Deus, dentre outras. Cria-se,

assim, uma coerência interna para a formação linear do sentido geral da obra, fazendo com que um significado maior se construa através desse *continuum* na intratextualidade dos poemas, na medida em que se aproximam os temas tratados.

O livro apresenta poemas com as mais diversas características formais, perpassando por estruturas clássicas como o soneto, por poemas com métrica fixa e versos brancos, por poemas de métrica livre e versos rimados, por poemas com versos livres e brancos e, até mesmo, por poemas com características concretistas. É, dessa forma, uma miscelânea de estilos, demonstrando a versatilidade e o caráter múltiplo da poesia madura de Drummond.

Encontramos na obra sonetos como “Amor e seu tempo” e a parte I do poema “Quixote e Sancho, de Portinari”, chamada “Soneto da loucura”. Também são encontrados os poemas com metro e esquema rimático fixos, como “Confissão”, “O macaco bem informado”, décima terceira parte do poema “Quixote e Sancho, de Portinari”, “Duração”, dentre outros. Muito abundantes no livro são os poemas com métrica fixa e versos brancos ou com rimas ocasionais. Exemplos disso são “Parolagem da vida”, “Livraria”, “O passarinho em toda parte” e uma diversidade de outros. Encontram-se também os poemas com metro livre e rimas frequentes, mas sem um esquema regular, a exemplo de “O homem; as viagens” e “Ao Deus Kom Unik Assão”.

Um aspecto formal importante em *As impurezas do branco* é a utilização de alguns recursos concretistas para a composição visual do verso, utilizando-se da posição espacial de palavras e de letras no papel, como se observa nos poemas “Desabar”, nas partes V e VII do poema “Quixote e Sancho, de Portinari” (“Um em quatro” e “Coro dos cardadores e fabricantes de agulhas”, respectivamente), dentre outros.

Sonoridade e demais recursos estilísticos da obra

Uma vez mencionada a exploração das rimas por Drummond, far-se-á agora uma discussão sobre alguns dos outros recursos sonoros

mais comumente apresentados nos poemas do livro. Há de se ressaltar que é de uma riqueza extraordinária a variedade de recursos sonoros de que o poeta lança mão em *As impurezas do branco*; e o faz de forma extremamente habilidosa, trazendo efeitos inusitados para as poesias desse livro.

As aliterações e assonâncias são frequentes em diversas poesias, trazendo a elas efeito sonoro e rítmico, como em “Acorda, Maria”, “Moinho” e “Passarinho em toda parte”. A diáfora, uso de palavras homônimas ou semelhantes, é explorada de forma exímia em múltiplas vezes no livro, como no poema “Duração”, em que são empregadas as palavras **era** (verbo ser), **hera** (planta trepadeira e rasteira) e **era** (período de tempo, época). A paronomásia e a figura etimológica são figuras de linguagem trazidas também com muita frequência na obra, criando efeitos de rima interna, ao serem utilizadas palavras parônimas, como se observa no poema “Ao Deus Kom Unik Assão” e “Papel”. A onomatopeia, método de criação de palavras, é outro recurso muito utilizado na obra estudada, trazendo efeitos sonoros e semânticos, como se pode observar na palavra “**blablabum**” criada no poema “Ao Deus Kom Unik Assão”, que traz a significação de explosão (“**bum**”) do excesso de comunicação (“**blabláblá**”).

Todos esses recursos, ao lado do trocadilho, do poliptoto, da eufonia, da criação de palavras e de diversos outros, formam efeitos sonoros e rítmicos amplamente presentes na totalidade da obra, trazendo uma sonoridade provocante, até estridente, mas intencional e muito bem trabalhada por Drummond.

A criação de palavras é outro recurso explorado ao extremo em *As impurezas do branco*. Sua frequente presença nos textos faz parte da intenção estilística que o poeta pretende conceder-lhes, alcançando finalidades sonoras, semânticas, morfológicas e sintáticas inusitadas, que enriquecem o livro. O autor utiliza processos tradicionais de formação de palavras, como aglutinação (“**jornaledor**”, “**verdinatais**”, “**sexalegria**”), justaposição (“**lugarfalar**”), prefixação (“**desexprimo**”), sufixação (“**carneiral**”) e parassíntese (“**interpatetal**”), mas também faz uso de processos

diferenciados, como a onomatopeia (“**blablabum**”), ou mesmo a criação de novas desinências verbais (“**adouro**”, “**sonouro**”) e, finalmente, os estrangeirismos em alguns poemas, sempre tendo intenção de provocar significações inusitadas e estranhamento, bem como polissemia em determinadas ocasiões (“**niente**”, “**ni**”, “**al**”).

Uma explosão de recursos estilísticos e estéticos

Há uma explosão de recursos estilísticos em *As impurezas do branco*, a começar pelo próprio título da obra. E, como se pôde observar anteriormente, tal explosão atinge as características formais das poesias, a métrica dos poemas, a sua sonoridade, a sua rima, o seu ritmo, a sua construção imagética e as suas figuras de linguagem, empregadas nos poemas com uma abundância raramente tão bem sucedida. Tudo isso é parte indissociável dos poemas, utilizada não só para a riqueza de cada poesia do livro, mas também para a construção da significação mais geral da obra.

Ressalte-se que recursos estilísticos, conotações e polissemia são fenômenos inerentes a toda e qualquer poesia. Todavia, em *As impurezas do branco*, Drummond lança mão de uma grande diversidade estética e estilística, maior que a encontrada em outras de suas obras, levando à composição de um livro diferente, provocante, extremamente focado no exagero e na repetição. É certo que a repetição de estruturas é muito adotada em diversas obras drummondianas, mas nesta ocorre uma quantidade maior de usos tanto de figuras de repetição, como também dos demais recursos. Isso está diretamente ligado à proposta estética e metapoética do poeta para essa obra, baseada em um pastiche de estéticas e estilos, o que será tratado mais à frente.

Principais temas das poesias do livro

Drummond, em sua *Antologia poética* (1962), separou seus poemas em nove grandes grupos, de acordo com os temas abordados. A maioria deles é recorrente em toda a obra drummondiana, e alguns

se fazem presentes em *As impurezas do branco*, embora se apresentem com contornos diferentes dos observados em seus livros anteriores. Nesta obra, sobressai-se em relação aos outros o tema da velhice e da morte, que perpassa grande parte dos poemas. É possível que isso se deva à quebra da barreira dos 70 anos por Drummond, incitando uma remodelação de seu eu poético.

Além do mais, devido ao fato de a morte permear alguns temas presentes na obra, sugere-se aqui, em consonância com o estudo de Candido (1977), que a morte seja outra inquietude do poeta, inflamada, avultada a partir de sua velhice. Isso pode ser observado na análise que se faz a seguir dos temas da obra, alguns deles motivados, permeados ou assombrados pelo fantasma da morte.

Encontram-se no livro muitos poemas que têm como tema central a **velhice e a morte**, de forma direta ou metafórica. O eu-lírico vê a velhice como uma aproximação da inevitabilidade da morte, como um prolongamento artificial ou exagerado da vida: **sobrevivência**, termo que o próprio Drummond adota no poema “Declaração em juízo”. Além do mais, em alguns momentos, a morte é tida até como quase desejável, ao ser uma redenção ou um apagamento dos arrependimentos gerados pela vida não vivida, como se observa no poema “Duração”: “[...] Pois tudo enfim se **liberta/** de ferros forjados no ar./ A alma **sorri**, já bem **perto/ da raiz mesma do ser.**” (ANDRADE, 1976, p.33, grifo nosso)¹. Essa temática é percebida na seguinte sequência intratextual de poemas: “O nome”, “Declaração em juízo”, “Essas coisas”, “A dupla situação”, “Moinho”, “Vida depois da vida”, “Ausência de Rodrigo”, “Meninos suicidas”, dentre diversos outros que também têm sobre si o fantasma da morte, mas não a têm como tema central.

De mãos dadas com o tema da morte, grassa também na obra a temática da vida, não com uma perspectiva otimista e alegre, mas sim inquieta, de arrependimentos, principalmente pelo que se deixou de fazer, por uma vida não vivida. Candido (1977) já tratava da incapacidade de o eu drummondiano aderir à vida, de

¹ Todas as citações de poemas foram conferidas com a última edição do livro em Andrade (2012) (N. dos O.).

vivê-la plenamente; parece que, n'*As impurezas do branco*, essa incapacidade de viver em plenitude realmente se concretizou: não há mais vida a ser vivida, ela já passara, uma vez que a velhice é uma realidade e a morte o assombra. Assim, a poesia de arrependimentos se materializa. Pode-se observar o exposto através dos seguintes poemas: “Declaração em juízo”, “Viver”, “Essas coisas”, “Papel”, dentre outros.

Porém, em “Essas coisas”, o eu-lírico parece reagir ao senso comum que tende a cristalizar a velhice num período de marasmo e suposta sabedoria, uma vez que já não seria mais tempo de sentir e sofrer por “essas coisas”. Quais são ou seriam elas, o eu poemático não explicita, mas por certo se compreendem em uma gama variada, em meio à qual se evidenciam o sofrimento amoroso e a piedade pelos homens:

‘Você não está mais na idade
de sofrer por essas coisas.’

Há então a idade de sofrer
e a de não sofrer mais
por essas, essas coisas?

As coisas só deviam acontecer
para fazer sofrer
na idade própria de sofrer?

Ou não se devia sofrer
pelas coisas que causam sofrimento,
pois vieram fora de hora, e a hora é calma?

E, se não estou mais na idade de sofrer,
é porque estou morto, e morto
é a idade de não sentir as coisas, essas coisas?
(ANDRADE, 2012, p.37).

O poema, a seu modo, enfatiza novamente o peso que o sofrimento humano apresenta na poesia drummondiana, desde seus

inícios, assim como é presente nesta o questionamento até blasfemo em relação à figura de Deus. Neste particular, no que tange a *As impurezas do branco*, talvez seja também sob o jugo da assombração da morte que Este apareça como objeto de alguns poemas, criando-se intratextualidade com os textos que tratam da morte e da vida. É uma conhecida tendência humana buscar o sentido de Deus no final da vida, como que numa tentativa de entender o significado da vida que se viveu, de compreender o momento do passamento e o que há por vir após a morte. O poeta itabirano vai além disso, pois não só especula sobre o sentido e a existência de Deus, mas também faz uma reflexão através da qual infere ser Ele o culpado pela tristeza humana e, conseqüentemente, pela incompletude e inquietude na vida não vivida do eu poemático. Este complexo de temas articulados, frise-se, é constante desde os primórdios da poesia drummondiana. Depreende-se o exposto deste conjunto intratextual de poemas, por sinal, magistrais: “Único”, “O Deus de cada homem” e “Deus triste” (este, transcrito abaixo na íntegra):

Deus é triste.

Domingo descobri que Deus é triste
pela semana afora e além do tempo.

A solidão de Deus é incomparável.
Deus não está diante de Deus.
Está sempre em si mesmo e cobre tudo
tristinfinitamente.
A tristeza de Deus é como Deus: eterna.

Deus criou triste.
Outra fonte não tem a tristeza do homem.
(ANDRADE, 2012, p.66).

Encontram-se na obra também poemas que tematizam o amor, os quais tendem a ser mais alegres e descontraídos, apresentando uma leveza no tratamento desse tema, de forma a demonstrarem uma sensualidade sutil e refinada, acompanhada de

uma elevada sensibilidade e apuramento estéticos. Essa leveza pode ter relação com a maturidade do eu drummondiano, que passaria a ter uma visão mais tranquila e vivida do amor, pois o entenderia como uma das poucas alegrias da vida (não vivida). Talvez seja esse o mesmo motivo da confecção dos poemas presentes na coletânea póstuma *O amor natural*, que, diferentemente dos contidos n'*As impurezas do branco*, têm “[...] caráter explícito [...], [são] ‘obscenos’ aos olhos de muitos (razão para o poeta ter preferido não os publicar), [mas esta] é certamente a mais saliente de suas qualidades [...]” (ACHCAR, 2000, p.111, grifo do autor). Observa-se essa descontração em “Amor e seu tempo” (soneto decassílabo branco, transcrito abaixo), “Parolagem da vida”, “Quero”, “Ainda que mal” e “Vênus”.

AMOR E SEU TEMPO

Amor é privilégio de maduros
estendidos na mais estreita cama,
que se torna a mais larga e mais relvosa,
roçando, em cada poro, o céu do corpo.

É isto, amor: o ganho não previsto,
o prêmio subterrâneo e coruscante,
leitura de relâmpago cifrado,
que, decifrado, nada mais existe

valendo a pena e o preço do terrestre,
salvo o minuto de ouro no relógio
minúsculo, vibrando no crepúsculo.

Amor é o que se aprende no limite,
depois de se arquivar toda a ciência
herdada, ouvida. Amor começa tarde.
(ANDRADE, 2012, p.42).

Outro tema que grassa em *As impurezas do branco* é a homenagem a personalidades – da Arte, da Literatura, da História etc. – e também a amigos pessoais do poeta. São exemplos disso:

“Tiradentes”, “Beethoven”, “Homenagem”, “Ausência de Rodrigo”, “O poeta irmão” (homenagem a Emílio Moura), “Desligamento do poeta” (homenagem a Manuel Bandeira), “Entre Noel e os índios”, “Brasil / Tarsila”, “Motivos de Bianco”, “Fayga Ostrower” e “Pintura de Wega”. Talvez possa ser também incluído nesse rol “Quixote e Sancho, de Portinari”.

Muito frequentes no livro são os poemas que criticam diversos elementos e fatos sociais, como os meios de comunicação, a natureza humana, a pobreza e desigualdade social e a ditadura militar no Brasil. Os poemas “Ao Deus Kom Unik Assão” e “Diamundo” criticam ferrenhamente os meios de comunicação. “O homem; as viagens” critica a insatisfação e a inconstância humanas. “Fim de feira” é uma crítica à desigualdade social e à pobreza. “Diamundo”, “Paisagem: como se faz”, “O mar, no living” (transcrito parcialmente abaixo), “Verão carioca 73” e “Canto brasileiro” podem ser interpretados como críticas veladas à ditadura militar no Brasil.

O mar entra no living
mal a primeira tinta
do dia se define.
Passa pelo vidro
e em pouco submergem
pessoas e tapetes,
poltronas, **gestos**,
nomes,
quadros,
vozes.

O mar tudo recobre
sem nada asfixiar.
No côncavo marinho
o ir-e-vir espelha
a vida costumeira
de peixes adestrados
que observam a lei
de viventes em casa.

**Ao meio-dia, o mar
instala-se por completo
nos metais e na pele
dos moradores.**

Deixa esparso no ar
um **tremor** de prata
incendiada.

[...]

Quando a noite descerra
as pétalas de sombra
sem recorte sonâmbulo
de lua sobre as águas,
e o sono deposita-se
em cada **castiçal,**
cinzeiro, campainha
e dobra de **cortina,**
e os passos amortecem
no **surdo corredor,**
eis que o mar se retira
para si mesmo e longe,
ou nós é que emergimos
da espessura das águas
tornadas invisíveis.

[...]

(ANDRADE, 1976, p.114-115, grifo nosso).

Uma possível interpretação para “O mar, no living” é que a figura **mar** represente o governo repressivo e as imposições ideológicas feitas por ele. Ou seja, o movimento do mar simbolizaria o movimento da liberdade de pensamento das pessoas, que era tolhida gradativamente, do amanhecer ao final da tarde, conforme entra o mar no *living* (não só sala de estar, mas também **viver** em Inglês: **o mar no viver**). Em tais períodos do dia, as pessoas são públicas, trabalham ou estudam, enfim, socializam-se, e devem conter seus verdadeiros pensamentos e ideologias, sujeitos à censura. Já à noite, o mar se retira, o ambiente se torna restrito e familiar, e a liberdade de pensamento pode voltar às casas, onde ela pode existir às escondidas.

Crítica de similar sutileza é percebida em “Diamundo”, em que são transcritas possíveis notícias de um jornal, mas, intrigantemente, não se faz menção à ditadura ou a fatos a ela relacionados. Assim, a crítica não se dá “[...] explicitamente, porque **a presença da ditadura neste poema, como no livro, é uma presença marcada pela ausência.**” (VIANNA, 2005, p.3-4, grifo nosso).

Toda a obra drummondiana é permeada pela presença de metapoemas que trazem reflexões sobre o fazer poético: poemas que procuram problematizar ou questionar o próprio fazer poético e as formas com que ele se materializa. Desde seu primeiro livro, *Alguma poesia* (1930), Drummond já apresenta metapoemas, como é o caso de “Poesia”, dentre outros. E, até mesmo em um livro de cunho fortemente social, como *A rosa do povo* (1945), faz-se presente o metapoema, como é o caso de “Procura da poesia”. Essa forte presença metapoética na obra drummondiana reflete uma grande inquietude para com o próprio fazer poético, para com o traçar da própria trajetória poética. Conforme aponta Candido (1977, p.113), “[...] ao longo da obra de Drummond, não observamos a certeza estética, nem mesmo a esperança disso, e sim a dúvida, a procura, o debate.” Essa dúvida, essa reflexão, essa procura por sua própria poesia marca o âmago metapoético de *As impurezas do branco*, que nada mais é que a busca de uma poesia múltipla e multifacetada, que acompanhe criticamente as novas correntes estéticas, sem que o poeta se desligue totalmente de suas raízes modernistas. E, para atingir esse objetivo, o autor usa da experimentação estilística e de múltiplas influências. Por isso, a metapoesia passa a ser uma das mais importantes temáticas presentes nessa obra, na qual há intratextualidade marcada entre os metapoemas, cuja interpretação conjunta será feita em detalhes mais à frente. Tal análise revelará a intenção do poeta para com a confecção de *As impurezas do branco*.

A intratextualidade dos metapoemas em *As impurezas do branco* “Ao Deus Kom Unik Assão”

O poema possui quinze estrofes, compostas por diferentes números de versos, que são de métrica livre em sua maioria. Não há esquema rimático regular na sua totalidade, mas apresenta pontos com regularidade, como na primeira, na oitava, na nona e na 11^a estrofes. Possui, além do mais, rimas internas em diversas ocasiões, bem como algumas rimas toantes. No entanto, sua sonoridade vai muito além da rima; o poeta lança mão dos recursos mais diversos para alcançar efeitos rítmicos e sonoros inusitados. E, da mesma forma, também se utiliza de outros recursos estilísticos para a formação geral da significação e da imagem do poema.

Nele, um recurso abundantemente presente é a criação de palavras como “**adouro**”, “**amouro**” e “**sonouro**” (alteração da desinência verbal da primeira pessoa do singular no presente do indicativo, generalizando-as em **-ouro**, o que, além de trazer o efeito de rima interna e eufonia, também cria a significação de que o poeta adora, ama e sonoriza a palavra, **transformando-a em ouro**), como “lugarfalar”, “meio-fim”, “plurimelodia”, “distriburrida”, “escãocarada”, “centimultiplico” e como “komunikar”, “komuniko” e “komunicação” (estes em menção ao nome do poema). São também utilizados os trocadilhos – como as palavras **pá** e **lavra**, que formam juntas **palavra** –, as aliterações em /p/, /b/ e /f/, as anáforas, as epíforas, as epizeuxes, os estrangeirismos, os arcaísmos, dentre muitíssimos outros recursos.

De forma metalinguística, o poema trata da comunicação humana, seus diversos meios e formas de concretização, sua necessidade e importância para a humanidade, bem como sua inevitabilidade. É um poema irônico e sarcástico, que critica os meios de comunicação e a forma indiscriminada como esta se dá no tempo em que é escrita: televisão, rádio, jornais, revistas, sempre impondo todos os tipos de utilidades e futilidades, ou mesmo suas propagandas a serviço do consumo. É, assim, tida como um deus – como no título “Ao Deus Kom Unik Assão” – ou como

um demônio – “komunikão” (na décima terceira estrofe) –, uma vez que, se por um lado está a serviço do homem no processo comunicativo, por outro, é arremessada e imposta aos homens de forma indiscriminada, além de tentá-los ao consumo desenfreado. Isso também pode ser observado no poema “Diamundo”, em que o poeta transcreve trechos de jornal e utiliza o mesmo tipo de linguagem neles presente, mostrando as diversas formas apelativas de comunicação a que a mídia submete as pessoas.

“Ao Deus Kom Unik Assão” critica e ironiza também o fato de que os homens, mesmo em meio a essa explosão comunicativa da contemporaneidade, ainda são seres distantes uns dos outros, com problemas de convivência e entendimento mútuo. Apesar de os meios de comunicação serem tão numerosos e poderosos, a antiga ambição humana de alcançar a plena compreensão interpessoal está longe de se concretizar. Por causa dos novos meios eletrônicos, impressos e impessoais, cada vez mais os seres humanos se distanciam uns dos outros e a comunicação natural – face a face – vai gradativamente se deteriorando, e o individualismo se fortalece. Isso se observa na última estrofe do poema, que trata da “inkomunikhassão”. Essa discussão é atual mesmo hoje – e parece ser um fato inerente ao processo comunicativo, talvez até uma tendência humana –, pois traz à tona, ou mesmo vaticina a questão atual da internet e das redes sociais que, ao aproximarem as pessoas, cada vez mais as distanciam.

Sob os panos dessa interpretação superficial do poema, esconde-se a intenção metapoética, especialmente nos momentos em que Drummond se utiliza da primeira pessoa do singular, uma vez que o meio de comunicação de que o poeta dispõe é a poesia. Dessa forma, nesses momentos, ele trata de diversas possibilidades e caminhos para a sua poesia, os quais são efetivamente observados na totalidade de *As impurezas do branco*. Pode-se relacionar isso ao fato de o poema “Ao Deus Kom Unik Assão” ser o primeiro do livro, servindo como uma introdução aos objetivos deste, no que se refere à estrutura e ao estilo empregados na obra: diversidade estrutural, métrica e rítmica, abuso de recursos estilísticos, perpassando inclusive por tendências concretistas.

Na primeira estrofe, o poeta não só se põe prostrado aos pés dos meios de comunicação, **mas também aos dos reflexos deles no fazer poético**, que se “centimultiplica” e passa também a ter vários “peses” (intensificação do plural de “pé”, que o eu-lírico faz rimar com “fezes”), tal como o “Deus Kom Unik Assão”. O autor põe-se contrário, mas inevitavelmente aberto ao que eles (meios e reflexos) têm a lhe transmitir ou impor. Na segunda estrofe, ele se põe de joelhos a adorar, a amar e a sonorizar a língua, através de sua poesia, exprimindo-se através dela. Cabe ressaltar que efetivamente são observadas, na obra como um todo, não só a adoração e a sonorização da língua por Drummond, como também grande habilidade no manejo das palavras.

Na oitava estrofe, o poeta demonstra-se múltiplo, capaz de poetar em diversos estilos, evidenciando sua capacidade de navegar por diversas possibilidades poéticas: formas fixas e não fixas, poemas rimados e sem rima, poemas concretistas, recursos estilísticos impressionantemente diversos e frequentes. Depreende-se isso quando Drummond afirma “Cumpro. Sou/ geral” (ANDRADE, 1976, p.5): cumpre seu objetivo de ser poeta geral. E ratifica tal afirmação quando se diz “Multi/ versal” (ANDRADE, 1976, p.5), ou seja, capaz de produzir múltiplos tipos de versos e estilos poéticos.

O poeta “**multiversal**” seria aquele capaz de navegar por diversas formas, fixas e não fixas, por estruturas que se valem de esquemas rimáticos ou que deles abdicam. É aquele capaz de trabalhar a sonoridade e o ritmo do poema, sem deixar derrelita sua imagem. O poeta “multiversal” é capaz não só de fazer uso das mais diversas figuras de linguagem em sua composição, como também criar novas possibilidades figurativas. E, mesmo lançando mão de tal complexidade estilística, é capaz de transmitir significado e polissemia à sua obra. Em *As impurezas do branco*, Drummond mostra-se um grande poeta “multiversal”.

Ao encontro disso, pode-se afirmar que o poeta, ao se utilizar do Concretismo em alguns poemas, está demonstrando-se “multiversal”. Ele está não só apto, mas também disposto a lançar

mão de qualquer um dos “peses” (ANDRADE, 1976, p.3) que a comunicação puder lhe disponibilizar, desde que lhe convenham, no intuito de fazer sua criação poética. Ele busca novas formas de compor figurações e de trabalhar a língua em teorias linguísticas modernas e, para isso, faz combinações de elementos, tanto novos como antigos. Pode-se ratificar tal ideia com uma leitura intratextual do poema em questão com “Desabar”, analisado em sequência, que evidentemente se vale de recursos concretistas. Além do mais, na 9ª estrofe de “Ao Deus Kom Unik Assão”, tratam-se os meios (de comunicar e de poetar) como **mensagens**, **mixagens** e **micagens**, exatamente do que lançam mão os poetas do Concretismo e do Poema-processo.

Somando-se ao exposto as análises posteriores, será possível se desenvolver mais a intenção metapoética de Drummond para com *As impurezas do branco*.

“Desabar”

Levando em consideração a interpretação metapoética prévia do poema “Ao Deus Kom Unik Assão” e a demonstração do uso que Drummond faz dos elementos concretistas para compor sua “multiversalidade”, salta aos olhos uma leitura também metapoética do poema “Desabar”. Pode-se interpretar que os edifícios, as leis e os princípios que desabam são os do fazer poético tradicional, uma vez que se criaram tantas novas formas ou meios de se exercer a comunicação (“peses” do deus “Kom Unik Assão”), que o poetar tradicional passaria a ser insuficiente para satisfazer as necessidades comunicativas humanas e, por conseguinte, do poeta. Dessa forma, esse desabamento **dava** novas **abas** ao fazer poético, conforme pode ser depreendido do desmembramento do neologismo “desaba-**desaba**-des-**aba**-**dava**-m” (ANDRADE, 2012, p.59, grifo nosso). Alguns desses novos meios (ou abas) são os recursos concretistas de exploração espacial do papel, outros são as tecnologias audiovisuais empregadas por alguns poetas do Concretismo, do Poema-processo, dentre outras vertentes da poesia visual.

Assim, depois de caírem por terra as antigas leis e princípios, e aos seus destroços se agregarem as novas leis e princípios do fazer poético, forma-se um novo e ampliado senso do que constitui a arte de poetar: “[...] As ruínas formaram/ outra cidade em ordem definitiva.” (ANDRADE, 1976, p.54). Ou seja, as tradicionais ideias que compõem o que se considerava poesia estariam, a partir de então, tendo a necessidade de serem revistas, com o objetivo de se criarem conceitos ampliados. Porquanto, se os meios de comunicação, as teorias linguísticas e a tecnologia estão em constante evolução, o fazer poético, que se utiliza de tudo isso, deve acompanhar esses avanços.

“Declaração em juízo”

“Declaração em juízo” é um poema perpassado por diversos temas tratados no livro, sendo provavelmente o mais rico de significados de *As impurezas do branco*; pode inclusive ser **o elemento principal de intratextualização dos demais temas**. Ele trata da velhice, da “sobre-vivência”, da morte e da vida não vivida, sob a perspectiva de um eu-lírico abandonado, desentranhado e perplexo, preso em uma época e a um lugar aos quais não pertence. É possível se interpretar que, dentro do eu poemático, haja também o poeta abandonado por seus amigos e colegas de ofício – ou por estarem mortos ou por requintarem no silêncio –, preso em um novo período, em meio a novas tendências literárias, tendo somente a si próprio para decidir os rumos de sua poesia.

Mergulhando no viés dessa interpretação metapoética, de fato Drummond é o único poeta do início do século XX que ainda permanece produzindo poesias, e isso se vê traduzido no poema: “[...] mais triste/ grotesco é **permanecer no palco,/ ator único**, sem papel [...] Sou o **único**, entendem?/ de **um grupo muito antigo**/ de que não há memória nas calçadas/ e nos vídeos.” (ANDRADE, 1976, p.26-29, grifo nosso). Os outros poetas, companheiros de movimento modernista ou amigos pessoais de Drummond, haviam falecido (exemplos disso são Manuel Bandeira, em 1968, e Emílio Moura, em 1971, ambos

homenageados no livro) ou afastavam-se dele, abandonando-o desentranhado, perplexo, entregue somente a si mesmo para escolher e decidir os rumos de sua poesia. Tornar-se-ia, assim, um poeta **sobrevivente**, tanto no sentido de que estaria vivendo mais que os outros, como também no sentido de que estaria produzindo poesias por mais tempo do que o esperado, prolongando sua obra poética de forma possivelmente artificial.

Ainda nessa leitura metapoética, da sexta estrofe pode-se depreender que Drummond consideraria que, como poeta “sobre-vivente”, incomoda (talvez a crítica), inclusive a si próprio, pois projeta-se, devolve-se e provoca-se; e volta a fazê-lo todas as manhãs, de forma insistente, reiterada e aflitiva. Cabe ressaltar que *As impurezas do branco* como um todo é um livro insistente e reiterado, devido ao abuso de recursos estilísticos e à insistência nas temáticas inquietas e aflitivas da morte, da velhice, da vida não vivida e do seu próprio fazer poético.

Intratextualização dos metapoemas em *As impurezas do branco*

Com os poemas “Ao Deus Kom Unik Assão”, “Desabar”, “Declaração em juízo”, “Confissão” e “Desligamento do poeta”, monta-se um panorama metapoético do livro como um todo. Podemos depreender de todos eles, em um só conjunto intratextual, que o poeta, já idoso, abandonado por seus amigos poetas, via-se hesitante sobre os rumos de sua poesia. “Irresoluto entre o velho e o novo rito” (ANDRADE, 1976, p.23), **ele passa a adotar vários**, uma vez vista a variedade de planos estruturais, temas e recursos estilísticos e sonoros presentes em *As impurezas do branco*. Não pode haver melhor forma de demonstrar tal afirmação que com a própria palavra de Drummond na poesia “Confissão”, que segue parcialmente transcrita:

É certo que **me repito**,
é certo que **me refuto**
e que, **decidido, hesito**
no entra-e-sai de um minuto.

É certo que, irresoluto
entre o velho e o novo rito,
atiro à cesta o absoluto
como inútil papelito.
[...]
(ANDRADE, 1976, p.23, grifo nosso).

Em “Confissão”, mostra-se clara a constante pesquisa estética e a incessante busca de Drummond por seu poetar, e isso é recorrente nas metapoemas de toda sua obra, conforme trata Candido (1977). Assim, Drummond procura novos caminhos para *As impurezas do branco*: a multiplicidade de estilos, a “**multiversalidade**”, com a qual adota tanto estéticas tradicionais, o “velho rito”, como estéticas pós-modernas, o “novo rito”. Tal livro demonstra isso só pelo fato de existir sob a forma como foi planejado: com multiplicidade formal, métrica, estética e figurativa.

O caráter “multiversal” de *As impurezas do branco* mostra a habilidade de Drummond para navegar nos poetas clássicos, nos modernistas, nos concretistas, nos pós-modernistas²; e usa-os a todos, fazendo com eles mixagens. Com efeito, utilizar-se de uma miscelânea, uma bricolagem de vários dos estilos já existentes é uma característica da arte pós-moderna², uma vez que, conforme trata John Barth (1984), somente pode haver criação através da fusão de elementos pré-existentes. Ou seja, para Barth, “[...] as convenções artísticas podem ser abandonadas, subvertidas, ultrapassadas ou mesmo retomadas contra elas mesmas, para que se engendrem novas formas cheias de vida.” (FERREIRA, 2008). Assim Drummond o faz, engendrando sua criação através da união das tendências pós-modernas às “ruínas” do versar tradicional e modernista, para compor uma obra diferente e provocante. Nela, o poeta abraçou as tendências mais distintas, utilizou todos os “peses” que a “Kom Unik Assão” pôde lhe oferecer. Para isso, seria preciso o poeta fazer desabarem as

² Entenda-se, neste ensaio, o termo **pós-moderno** como algo subsequente ao Modernismo. Ou seja, quando se trata aqui de correntes pós-modernas, a intenção é de que isso signifique unicamente que as mesmas são posteriores ao movimento modernista, que vigorou entre 1922 e 1945.

leis e princípios dogmáticos que constituíam o antigo fazer poético, misturar o velho e o novo rito, para posteriormente reedificar as leis de um fazer poético pós-moderno múltiplo, “multiversal”.

E tal “multiversalidade” se vê hoje embebida na tessitura da obra *As impurezas do branco* e, possivelmente, em outras. Após o falecimento de Drummond, só há sua poesia para depor por ele: um ente independente, que fala por si só; é poesia desvinculada de poeta, “forma autônoma” (ANDRADE, 1976, p.91). Assim pensava o poeta itabirano, que fez transparecer essa concepção no poema “Desligamento do poeta”, homenagem a Manuel Bandeira pela ocasião de seu passamento. Segue seu trecho final, de poeticidade sublime:

[...]

A circulação do poema

sem poeta: forma autônoma

de toda circunstância,

magia em si, prima letra

escrita no ar, **sem intermédio,**

faiscando,

na ausência definitiva

do corpo desintegrado.

Agora Manuel Bandeira é **pura**

poesia, profundamente.

(ANDRADE, 1976, p.91, grifo nosso).

Hoje Drummond é “pura poesia” (ANDRADE, 1976, p.91); e poesia polissêmica, múltipla e rica, especialmente em *As impurezas do branco*, livro pouco estudado até o momento e que tem mais qualidades do que hoje se considera.

Considerações finais

Pode-se considerar *As impurezas do branco* como uma obra densa e reflexiva, polissêmica e riquíssima em recursos estilísticos. Nela são latentes os assuntos relacionados à velhice e à morte,

que perpassam alguns dos poemas. Visando-a com a perspectiva adotada por Candido (1977), pode-se considerar que a velhice, a sobrevivência e a morte são outra inquietude do eu drummondiano.

A vida não vivida, inquietude já presente em livros anteriores, é neste uma realidade consumada da qual o eu poemático se arrepende, devido à sua assombração pela proximidade da morte.

Os poemas críticos demonstram uma qualidade altíssima no livro, muitos deles contendo tom irônico e sarcástico para com o objeto criticado, como “Ao Deus Kom Unkik Assão” e “Diamundo”. Os que tematizam a crítica à ditadura militar apresentam especial qualidade, uma vez que, além de passarem despercebidos pela censura, criticaram o governo de forma ferrenha, apesar de velada, fazendo uso de figuras mltíssimo bem trabalhadas. E, ao encontro dessa crítica à ditadura, vem a leitura que considera a palavra branco do título como uma representação das folhas em branco deixadas nos jornais, após censura de artigos e notícias que ocupariam tal espaço.

A preocupação com o próprio fazer poético, já tratada por Candido (1977) como uma inquietude de Drummond, aqui assume um requinte extremado. Como já fizera em obras anteriores, o poeta bebe nas fontes das correntes tradicionais, modernistas e pós-modernas; todavia, em *As impurezas do branco*, usa características de todas para forjar uma estética múltipla para a obra, autocaracterizando-se, assim, como “multiversal”. Nesse livro, bebe também nas fontes das recentes teorias linguísticas, utilizando recursos estilísticos variados e inovadores delas advindos.

Tendo essa variedade em consideração, ao se retornar à polissemia do título, é também perfeitamente aplicável a perspectiva através da qual a cor branca encerra em si mesma uma multiplicidade de cores, uma vez que a obra estudada é múltipla em temas e em recursos formais, estéticos e estilísticos; é “multiversal”.

As impurezas do branco, devido a tudo o que foi exposto, pode ser considerada uma grande obra drummondiana. Ressalte-se que hoje temos Drummond somente como poesia, como arte, sem poeta. E poesia polissêmica, múltipla e rica, especialmente nesse

livro, pouco estudado até o momento. *As impurezas do branco*, dessa forma, encerra muito mais em si que uma simples obra menor, se comparada às geralmente acolhidas com maior apreço pela crítica.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, F. **Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

ANDRADE, C. D. de. **As impurezas do branco**. Posfácio de Betina Bischof. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **As impurezas do branco**. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

_____. **Antologia poética**. 3.ed. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1963.

BARTH, J. The literature of exhaustion. In: _____. **The Friday book: essays and other non-fiction**. London: The John Hopkins University Press, 1984. p.62-76.

CANDIDO, A. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.93-122.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 11.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997.

FERREIRA, E. **A literatura do esgotamento e a literatura da plenitude: o Pós-Modernismo na visão de John Barth**. Disponível em: <http://www.plataforma.paraapoesia.nom.br/ermelinda_ensaios2.htm>. Acesso em: 20 mar. 2013.

VIANNA, C. C. M. As impurezas da ditadura militar. **Nau literária**, Porto Alegre, v.1, n.1, p.1-12, 2005. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4828/2744>>. Acesso em: 07 abr. 2013.

MULTIPLICIDADE FORMAL, TEMÁTICA E INTERTEXTUAL EM *A PAIXÃO MEDIDA*

Fabiane Renata BORSATO

A expressão da multiplicidade em que se baseia a experiência do homem moderno está presente em *A paixão medida*, obra de Carlos Drummond de Andrade publicada em 1980. A leitura dos textos poéticos do livro permite afirmar que ele é composto de poemas de **temática social**, como “A festa do mangue”, “O prisioneiro”, “A cruz e a árvore”, “O marginal Clorindo Gato”; de **temas existenciais**, com predomínio daqueles que abordam o amor e Deus/deuses, tais como “Nascer de novo”, “O nome”, “Rifoneiro divino”, “Os deuses secretos”, “Versos de deus”, ainda “A suposta existência”, “Igual-desigual”; poemas que remetem à **memória** do vivido, como é o caso de “Memória húngara”, “Antepassado”, “Evocação” e “Água-desfecho”. Ainda é preciso mencionar poemas que apresentam traços **metalinguísticos**, tais como a intertextualidade, questão presente em “História, coração, linguagem” e “O poeta”, dois poemas que dialogam com a obra camoniana e no poema que narra o encontro de Mário de Andrade com Alphonsus de Guimaraens, “A visita”. Outros metapoemas fazem parte de *A paixão medida*, inclusive o poema homônimo, mas discutiremos estes textos e o percurso metapoético drummondiano nesta obra, de modo mais detido, a seguir.

Arrigucci Jr. (2002, p.21) afirmou que “A fidelidade a si mesmo é um traço fundamental de Drummond.” Isso nos leva a refletir sobre a coerência de *A paixão medida*, no conjunto da obra drummondiana. O livro em questão apresenta traços anunciados em 1965, por Antonio Candido (1977), em ensaio intitulado “Inquietudes na poesia de Drummond”. Estes traços são o registro/memória de fatos pessoais, sociais e poéticos, os problemas de identidade e a ironia reflexiva tratada frequentemente pela presença obstatante ou do desencontro, questões que reforçam a unidade da obra poética drummondiana junto da referência à multiplicidade do mundo e do homem moderno, especialmente no final da segunda metade do século XX, momento de crises éticas e estéticas enunciadas em *A paixão medida*.

A paixão medida e seus paradoxos

“Considerado o mais intenso e último dos poetas contemporâneos, Drummond não se transformou numa província da crítica, exilado em suas páginas.” (LUCCHESI, 2002, p.7). Com estas palavras é apresentado o Editorial, sem indicação de autoria individual, da revista *Poesia sempre* (cujo editor-geral é o poeta Marco Lucchesi), número dedicado a Carlos Drummond de Andrade, em outubro de 2002. As considerações editoriais por um lado anunciam o conhecimento de poemas de Drummond por parte do leitor não especialista, portanto independente do papel do crítico na divulgação desta poesia; por outro lado revela a escassa produção crítica sobre a obra drummondiana. Livros como *Alguma poesia*, *Sentimento do mundo*, *A rosa do povo* foram mais generosamente analisados pela crítica da obra drummondiana, mas outros como *A paixão medida*, objeto de nosso estudo, aguardam análises e apreciações crítico-analíticas.

Lançada em setembro de 1980, pela editora Alumbamento, *A paixão medida*, composta de 34 poemas, recebeu uma primeira “[...] edição de arte, a cargo de Salvador Monteiro e Leonel Kaz, com desenhos de Emeric Marcier. [...] a tiragem foi de 643 exemplares,

[...] assinados por Drummond e Marcier.” (LUCCHESI, 2002, p.232), segundo informa Fernando Py na “Drummondiana – Bibliografia comentada de Carlos Drummond de Andrade” com que se fecha o número de *Poesia sempre* dedicado a Drummond.¹ Assinar um livro impresso coloca em evidência o paradoxo moderno da obra simultaneamente única e reproduzível. O individual e irrepetível da criação poética entram em tensão com a reprodução da obra *A paixão medida* em 643 exemplares. O paradoxo editorial aqui mencionado está expresso também no título, em que **paixão** denota o desmedido, o *pathos*, bem como a concentração pontual do sentimento amoroso, o que lhe dá aspectualidade gradativa; enquanto o termo **medida** qualifica a paixão, oferecendo-lhe dosagem e controle. Intensidade e descontrole são evidenciados por estudiosos das paixões que as designam como:

[...] un ensemble d'affects variés et souvent fluctuants, variable selon les époques, mais il est constant de dire que le mode de ces affects est intense, et souvent incontrôlable par la raison. En effet, aujourd'hui encore, les passions sont souvent considérées comme l'autre de la raison, dans une antinomie classique, [...] (RALLO; FONTANILLE; LOMBARDO, 2005, p.5).²

¹ O mesmo crítico informa que, no mês seguinte, saiu a segunda edição, “[...] em tiragem comercial para o grande público e aumentada de seis poemas.” (LUCCHESI, 2002, p.232). É esta segunda edição de *A paixão medida* (datada de dezembro de 1980) que se usa como base do presente estudo. Porém, Py deve ter se equivocado na contagem do número de poemas, pois também constam 34 nesta segunda edição. Embora (dado curioso) na *Poesia completa* haja apenas 33, pois foi suprimido o que fecha o livro de 1980: dedicado novamente a Camões (como o anterior, “História, coração, linguagem”) e intitulado “O poeta”, trata-se de uma quadra em decassílabos de rimas cruzadas: “Este, de sua vida e sua cruz/ uma canção eterna solta aos ares./ Luís de ouro vazando intensa luz/ Por sobre as ondas altas dos vocábulos.” (ANDRADE, 1980, p.92). Por esta incongruência e por outras que apontamos em estudo sobre Drummond (PIRES, 2011), é que se faz urgente uma edição crítica da poesia completa do itabirano (e não apenas das obras compreendidas entre 1930 e 1962), pois, conquanto seja útil e acessível a todos, a *Poesia completa* da Nova Aguilar é vincada por vários problemas em relação às primeiras edições dos livros de Drummond. (N. dos O.)

² Tradução livre da autora: “[...] Um conjunto de emoções diversas e por vezes inconstantes, variável segundo as épocas, sendo comum dizer que o modo da

No poema “A paixão medida” que dá título à obra de Drummond, temos a presença do que Aristóteles (1969), na obra *Metafísica*, definiu como *pathos*: “[...] *une qualité altérable, ce qu'on éprouve, ce qu'on subit et qui produit dans le sujet une modification.*” (RALLO; FONTANILLE; LOMBARDO, 2005, p.5)³. No poema em questão, a modificação pode ser acompanhada na gradação verbal, conforme realçamos, por meio de grifo, no poema a seguir transcrito:

A PAIXÃO MEDIDA

Trocaica te **amei**, com ternura dáctila
e gesto espondeu.
Teus iambos aos meus com força **entrelacei**.
Em dia alcmânico, o instinto ropálico
rompeu, leonino,
a porta pentâmetra.
Gemido trilongo entre breves murmúrios.
E que mais, e que mais, no crepúsculo ecóico,
senão a quebrada lembrança
de latina, de grega, inumerável delícia?
(ANDRADE, 1980, p.19).

A transformação física e espiritual após o ato sexual, sutilmente anunciado no poema, informa a passagem de um estado a outro, em que a “inumerável delícia” (verso 10) sintetiza o gozo, a transformação e a lembrança desencadeadora do poema.

E se Quintiliano opôs *pathos* a *êthos* como: “[...] *des mouvements vifs à une émotion mesurée et contenue, plus durable: amor est du côté du pathos, alors que caritas est du côté de l'êthos.*” (RALLO; FONTANILLE; LOMBARDO, 2005, p.6)⁴; Carlos Drummond

manifestação destas emoções é intenso e frequentemente incontrolável pela razão. De fato, ainda hoje, as paixões são consideradas como o outro lado da razão.”

³ Tradução livre da autora: “[...] uma qualidade alterável, isso que sentimos, sofremos e que produz no sujeito uma modificação.”

⁴ Tradução livre da autora: “[...] dos movimentos vivos à uma emoção medida e contida, duradoura: *amor* está para *pathos*, enquanto *caritas* está para o *êthos*.”

preferiu tratar a paixão do amor sexual de modo metaforicamente poético, driblando o *êthos* como “[...] *les mœurs et le comportement vus dans leur aspect moral.*” (RALLO; FONTANILLE; LOMBARDO, 2005, p.6)⁵. O vocabulário fortemente baseado no sistema de versificação greco-latino organiza-se e se projeta no inusitado campo semântico do sentimento e do coito amoroso (“amei”, “ternura”, “gesto”, “instinto”, “gemido”), construindo a imagem da paixão medida que metonimicamente compõe a metáfora do coito amoroso recordado, uma vez que “Em poesia, onde a similaridade se superpõe à contiguidade, toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem uma matiz metonímico.” (JAKOBSON, 1995, p.149).

Por meio das relações de similaridade e contiguidade, Drummond dá coerência ao encontro dos dois campos semânticos, trazendo à baila não somente a lembrança deliciosa do ato sexual, mas de toda uma tradição poética clássica que cantou o amor e a paixão. Drummond constrói a imagem cinética e sonora do coito, ao anunciar a movimentação corporal, os gemidos, a intensidade ropálica da força (versos 2, 3, 5, 7), concluindo com a lembrança do ato que, apesar do ponto de interrogação final, afirma e confirma a experiência sexual e poética, também experimentada na leitura, especialmente no deleite do jogo de esconde-revela propiciado pela presença dos dois campos semânticos díspares já comentados aqui, o da versificação greco-latina e o do ato sexual.

Outro aspecto fundamental do texto poético em questão é sua opção pelo pretérito perfeito, dando ao eu poético perspectiva distanciada temporalmente do fato apresentado. Isso ameniza a intensidade e virilidade que o tempo presente geraria ao modo de apresentação da ação e lhe oferece a **medida** e a calma daquele que narra uma paixão vivida e retomada por meio da motivação da memória, uma vez que:

A complexidade da obra drummondiana reside, desde o princípio, no modo original com que articula contradições

⁵ Tradução livre da autora: “[...] costumes e comportamento abordados do ponto de vista moral.”

que não se resolvem num falso contraste de expressão entre o humor inicial e a “ingaia ciência” posterior. Há muito mais continuidade do que ruptura entre esses momentos aparentemente tão diversos. (ARRIGUCCI JUNIOR, 2002, p.20, grifo do autor).

Ler esta continuidade na obra drummondiana é também perceber um movimento centrífugo e centrípeto que promove expansões e retrações do modo de presença do eu poético. No poema “A paixão medida”, o eu poético anuncia a regra da versificação clássica que lhe deu a medida para a conquista amorosa, gradativamente expande até a ruptura calculada da “porta pentâmetra” (verso 6) pertencente ao outro com quem se delicia para, na conclusão, promover a síntese-contração da “quebrada lembrança” (verso 9), num movimento que sai do outro rumo ao eu e sua lembrança.

Este movimento é recorrente na obra *A paixão medida*, uma vez que as paixões podem ser “[...] *centripètes, faisant tout converger vers l’ego, [...] ou centrifuges, si elles visent le lieu où se tient l’autre, plus ou moins accessible [...]*” (RALLO; FONTANILLE; LOMBARDO, 2005, p.4)⁶.

O lirismo de Carlos Drummond de Andrade constrói-se num ir e vir do eu ao outro. As memórias social e particular favorecem este movimento da alteridade (o parceiro, os marginais Clorindo e Leo, a mártir Eliana) rumo ao eu e sua origem, questão que discutiremos a seguir.

Lirismo, memória e cinética em *A paixão medida*

Memória e passado são dois temas recorrentes na poesia drummondiana e, segundo Candido (1977, p.99): “O passado, trazido pela memória afetiva, oferece farrapos de seres contidos

⁶ Tradução livre da autora: “[...] centrípetas, fazendo tudo convergir rumo ao ego, [...] ou centrífugas, quando visam ao lugar onde se encontra o outro, mais ou menos acessível [...]”

virtualmente no eu inicial, que se tornou, dentre tantos outros possíveis, apenas o eu insatisfatório que é.” Embora Candido faça referência às obras *A rosa do povo* e *José*, similar condição assumem memória e passado em *A paixão medida*. Do antepassado do retrato do poema intitulado “Antepassado” (ANDRADE, 1980, p.45) à conversa dos desconhecidos que traz informação sobre a origem húngara do eu, em “Memória húngara” (ANDRADE, 1980, p.44), o passado é lugar de presentificações, tal qual a evocação da menina encantada e clausurada no jardim mais próximo, do poema “Evocação” (ANDRADE, 1980, p.51). E se Candido lê, nos fragmentos de memória dos livros por ele estudados, espaço que “[...] torna possível construir uma visão coesa, que criaria uma razão-de-ser unificada, redimindo as limitações e dando impressão de uma realidade mais plena.” (CANDIDO, 1977, p.99), o mesmo não ocorre em *A paixão medida*. Apesar da geral história húngara, com seus reis e príncipes, o eu poético reconhece-se burocrata a professar seu destino “de aventureiro não realizado” (ANDRADE, 1980, p.44). Ou ainda aquele que teve a iniciativa de ser e agir roubada pelo antepassado do retrato, a quem o eu acusa: “roubaste-me o espírito” (ANDRADE, 1980, p.46). A plenitude nem sempre é alcançada na relação com o outro ou na memória reconstrutiva do outro e de sua relação com o eu. E se passado e presente não se complementam, tampouco há realização do eu poético quando do encontro dos três tempos:

A CORRENTE

Sente raiva do passado
que o mantém acorrentado.
Sente raiva da corrente
a puxá-lo para a frente
e a fazer do seu futuro
o retorno ao chão escuro
onde jaz envilecida
certa promessa de vida
de onde brotam cogumelos
venenosos, amarelos,

e encaracoladas lesmas
deglutindo-se a si mesmas.
(ANDRADE, 1980, p.47).

A corrente coordenada pelo passado e pelo futuro ensimesma o sujeito e o paralisa. A raiva advém da impossibilidade de mudar o curso da vida e das rimas consoantes e emparelhadas que acorrentam o poema.

A relação entre eu e outro desenvolve-se do ponto de vista fenomenológico no poema de abertura da obra, “A folha”. Estruturado em três estrofes de 5, 5 e 10 versos, a irregularidade métrica dá-lhe cadência reflexiva, devido às pausas da cesura de verso, aos *enjambements* e às pausas internas grafadas por vírgulas. Isso imprime aos versos desacelerações que apontam para a reflexão de caráter mais filosófica sobre a natureza das coisas. O eu poético apresenta duas naturezas, uma mais estável, não mimética, ligada à natureza da coisa em si e dos seres em si. Outra construída pelo olhar do homem pretensioso, controlador e alheio à intensidade de vida da primeira natureza. Este homem é insensível ao ser das coisas, dá ordens de banimento da folha na varredura e se acha senhor da vida ao reunir a natureza em arcas sagradas, qual Noé bíblico.

Segundo Bosi (2000, p.65), “O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência [...]” No poema “A folha”, o eu poético mais que descrever a queda e varredura da folha, empreende olhar crítico ao seu semelhante que, pretensioso, quer controlar o destino da folha e da natureza.

A polissemia do termo **folha** dá a ler a possibilidade da linguagem poética de mediar as naturezas, uma vez que o objeto “[...] entrega-se a nós enquanto aparência [...] Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se parece com o que nos apareceu. Da aparência à parença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos.” (BOSI, 2000, p.66). A folha – de papel – onde se inscreve a natureza da folha vegetal anuncia o fenômeno verbal, ou seja, a linguagem como mediadora das duas naturezas descritas no poema e como lugar da continuidade e da permanência das coisas:

A FOLHA

A natureza são duas.
Uma,
tal qual se sabe a si mesma.
Outra, a que vemos. Mas vemos?
Ou é a ilusão das coisas?

Quem sou eu para sentir
o leque de uma palmeira?
Quem sou, para ser senhor
de uma fechada, sagrada
arca de vidas autônomas?

A pretensão de ser homem
e não coisa ou caracol
esfacela-me em frente à folha
que cai, depois de viver
intensa, caladamente,
e por ordem do Prefeito
vai sumir na varredura
mas continua em outra folha
alheia a meu privilégio
de ser mais forte que as folhas.
(ANDRADE, 1980, p.13).

Na estrofe 1, há o anúncio, no verso 1, da tese tratada no poema. O ritmo revela a estabilidade da natureza natural e as instabilidades/variedades da segunda natureza, construído do olhar do homem. Isso é notável na unidade do verso 2 que classifica as naturezas, isolando e realçando a natureza “Uma,” sábia e consciente de si; enquanto o verso 4 questiona a ilusão humana de apreensão dos objetos por meio de variação prosódica. Nele, a interrogação e a presença da conjunção adversativa “mas” informam a contradição do olhar humano em sua tentativa de apreensão do objeto.

A estrofe 2 apresenta certa estabilidade. Todos os versos são setissilábicos, mas os acentos nas sílabas 2, 3 ou 4 geram a oscilação e a imagem da dúvida, do ir e vir da interrogação.

A estrofe 3 possui o dobro de versos ou a somatória dos versos das duas primeiras estrofes. Exceto o verso 18, com 8 sílabas métricas, os demais são setissílabos e o primeiro acento dos versos apresenta um movimento de descensão nos 5 primeiros versos da referida estrofe, seguido de ascensão, retorno e nova ascensão, o que parece sintetizar não só o movimento da folha vegetal, mas da varredura dela por ordem do prefeito, além da relação entre a natureza natural e a mimética, por mediação da linguagem.

Outro poema em que há a retomada do questionamento sobre a existência das coisas, aproximando, de modo filosófico, poesia e fenomenologia, no que diz respeito à importância do sujeito para a construção do conhecimento das coisas, é “A suposta existência”. A parcialidade do conhecer ou o desconhecimento são discutidos nos versos interrogativos: “[...] Existe, existe o mundo/ apenas pelo olhar/ que o cria e lhe confere/ espacialidade? [...]” (ANDRADE, 1980, p.14). Ao questionar a presença da subjetividade como lugar de construção do mundo, Drummond coloca em discussão tanto as questões da representação de Platão e sua concepção da existência das coisas baseada nos universais encontrados no mundo das Ideias, quanto a concepção aristotélica que transporta a essência das coisas para as coisas mesmas. Quanto à abordagem fenomenológica que reconsidera a leitura objetiva da essência e insere a subjetividade como lugar de construção e permanência dos universais da percepção das coisas, o eu poético interroga: “[...] Concretitude das coisas: falácia/ de olho enganador, ouvido falso,/ mão que brinca de pegar o não/ e pegando-o concede-lhe/ a ilusão de forma/ e, ilusão maior, a de sentido? [...]” (ANDRADE, 1980, p.15). A “concretitude” (concreção + atitude) das coisas informa que não vemos, nem ouvimos as coisas, mas as construímos de modo falacioso, sendo portanto um olhar fenomenológico ou, por que não dizer, kantiano, o do eu poético do poema. Nosso olhar é construtor de ilusões de forma e de sentido e, arriscamos antecipar, de discursos. Mas quando a subjetividade se deixa inventar pelo mundo, há uma nova perspectiva que permite a “[...] ficção rebelada/ contra a mente universal [...]” (ANDRADE, 1980, p.15). Neste

espaço de batalha entre a subjetividade e o mundo há a possibilidade de autoconstrução e autenticidade. Esta batalha-guerra quer saber se existimos ou somos hipóteses. Vemos que o eu poético desde o título realiza suposições e nenhuma verdade apodítica.

Como em “A folha”, este também apresenta teses advindas de interrogações, portanto guarda com o outro poema estrutura similar quando nos referimos à apresentação, na estrofe inicial, da tese que se vai discutir durante todo o poema, seguida de discussões baseadas em interrogações que são muitas vezes assertivas, como nos versos: “[...] Que fazem, que são/ as coisas não testadas como coisas,/ minerais não descobertos – e algum dia/ o serão? [...]” (ANDRADE, 1980, p.14). Assim, o eu poético conduz seus versos a um conjunto de interrogações desestabilizadoras das visões redutoras ou absolutas das coisas e do mundo até anunciar desdobramento do poema entre questões existenciais e poéticas. A metapoesia faz-se mais evidente no momento de reflexão sobre o viger das coisas. O eu poético encontra-se entre a “fantasia de consciência” (ANDRADE, 1980, p.15) e o exercício da mentira de sentir-se integrado ao mundo, quando afirma que “passeado sou pelo passeio” (ANDRADE, 1980, p.15). Este momento de luta é surpreendido por outro, o da inquirição contínua, da necessidade consciente de interrogar o ser das coisas e o mundo, em lugar de nele se integrar. Como na estrofe final de “A folha”, o poema “A suposta existência” finaliza com os resultados da luta, caracterizados por construções hipotéticas contínuas e de actualidade duvidosa, reveladoras da impossível reintegração entre eu e alteridade.

A questão da relação eu e mundo está no cerne deste poema. O mundo inventor do ser coloca o eu poético em situação ficcional: “Sou ficção rebelada” (ANDRADE, 1980, p.15). Tal rebeldia deve-se à tentativa incessante da subjetividade de adquirir volição e encontrar seu próprio início. Surgem, na estrofe 4, semas do ato da escrita (“palavra rascunhada no papel”, “ninguém leu”, “ilusão de forma” e “de sentido”) e, na estrofe final, semas bélicos (“espantosa batalha”, “arco de vontade”, “guerra sem mercê”, “armas de dúvida”, “táticas”, “inimigo”, “luta”, “lutamos”). Estes termos aproximam a

crise existencial do sujeito do campo bélico e ficcional. A luta os une, batalha contra o desconhecido, este outro que inventa o lutador e lhe dá “suposta existência”. As interrogações constantes do poema revelam a crise do eu e da ficção.

Metapoesia: ironia e diversidade rítmico-semântica

A unidade particular da obra *A paixão medida* coaduna com as demais obras drummondianas em relação à presença de **temas filosóficos** sobre a natureza do ser e das coisas; **sociais**, como a prostituição no manguê e os marginais-mártires; **existenciais** como a dor de nascer, o fim do amor, a relação entre amor, paixão e loucura, a morte, Deus e deuses secretos; **pessoais** em sua relação com a história, como no poema “Memória húngara” que trata da origem de “**Drumm-ond**” (ANDRADE, 1980, p.44); **literários** como no longo poema narrativo “A visita”, que apresenta o encontro de Mário de Andrade com Alphonsus de Guimaraens, ou os poemas finais que dialogam com o poeta Camões. À temática recorrente no conjunto da obra drummondiana corresponde certa variação das formas poemáticas, rítmicas e tonais. Os poemas, escritos tanto em versos livres quanto metrificados, de larga ou curta extensão, em formas fixas ou não, apontam para a diversidade intervalar entre as tônicas dentro de um mesmo poema e para a liberdade composicional da obra. Drummond faz uso de recursos rítmicos e acentuais, de cesuras, hemistíquios e *enjambements* inesperados para promover o questionamento do tema por meio da forma de apresentação dele, como é perceptível no soneto “Os cantores inúteis” (ANDRADE, 1980, p.20), em que a forma fixa é corroborada pelo emprego de versos decassílabos e questionada pelo ritmo e pela semântica:

- | | |
|--|--------|
| 1. Um pássaro flautista no quintal | 2,6,10 |
| 2. caçoa de meu verso modernista. | 2,6,10 |
| 3. Afinal fez-nos ambos o universo | 3,6,10 |
| 4. aprendizes ao sol ou à garoa. | 3,6,10 |
| 5. A canção absoluta não se escreve, | 3,6,10 |
| 6. à falta de instrumentos não-terrestres. | 2,6,10 |

Multiplicidade formal, temática e intertextual em A paixão medida

7. Aos mestres indagando, mal se escuta	2,6,10
8. pingar, de leve, a gota de silêncio.	(2),4,6,10
9. Eu, pretensioso, e tu, pássaro crítico,	1,4,6,10 ou 1,4+2,5 (2 hemistíquios)
10. vence o mítico amor nossa vaidade:	3,6,10
11. Os amantes que passam, distraídos,	3,6,10
12. e surdos a tais cantos discordantes,	2,6,10
13. a melodia interna é que os governa.	4,6,10
14. Tudo mais, em verdade, são ruídos.	3,6,10

A maestria silenciosa anunciada nos versos 7 e 8 opõe-se ao modo de expressão do pássaro flautista e do eu versejador modernista, revelando o cerne da questão apresentada no poema: todo canto proveniente da vaidade e da pretensão é inútil. A análise rítmica do soneto revela a alternância e variância do primeiro acento que incide entre as sílabas 1 e 4, sendo desigual o comprimento da célula no início de cada verso, apesar do predomínio de tônicas nas 2ª e 3ª sílabas métricas, com a presença de ritmo ternário. A exceção está nos versos 8 e 9, cujas pausas imprimem ritmo quaternário. Além disso, a pontuação favorece hemistíquios e acentos secundários nos referidos versos, sendo que o último, pela presença da proparoxítona “crítico” gera indecisão rítmica pela possível variação dos acentos secundários, conforme anotamos acima. A instabilidade rítmica do soneto ocorre exatamente quando, no nível semântico, há o confronto entre eu modernista e pássaro-crítico, revelado formalmente nas pausas do verso e na presença do hemistíquio que separa os sujeitos e os coloca face a face. Trata-se do que O. Brik (1978) chamou de “harmonia clássica”, em estudo da poesia de Pushkin. Os versos drummondianos promovem “A união indissolúvel do ritmo e da semântica.” (BRIK, 1978, p.135). Neste momento, alheios aos cantos discordantes e ruidosos de eu e tu, surgem os amantes que ironicamente anunciam a inutilidade dos cantores e de suas discórdias. Segundo Candido (1977, p.122), Drummond relega:

[...] quase para segundo plano o verso como uma unidade autônoma. [...] submetendo-o a cortes que o bloqueiam, a ritmos que o destroncam, a distensões que o afogam em

unidades mais amplas. Quando adota formas pré-fabricadas, em que o verso deve necessariamente sobressair, como o soneto, parece escorregar para certa frieza.

Lemos os paralelismos e as relações de implicação entre os versos como isso que Candido adjetiva com o termo “frieza”. As pausas de ponto final dividem o poema em quatro dísticos, um quinteto e um monóstico. Tal divisão apresenta a situação polêmica dos cantores, seguida da dissonância intensificada pela presença dos amantes – “distraidamente” ocupantes dos dois tercetos por meio do *enjambement* suavizado pela conjunção aditiva “e” (verso 12) – e do verso final conclusivo, em que a tese é sintetizada: “Tudo mais, em verdade, são ruídos.”

As pausas e cesuras que se fazem mais frequentes verso a verso, o hemistíquio e a variação acentual dão ao poema “Os cantores inúteis” o tom entrecortado que constrói a barreira interposta pelos cantores e por seus cantos dissonantes. A ironia é reforçada pela inutilidade dos agentes para os amantes distraídos e ensimesmados, alheios aos ruídos externos dos cantores. Também há ironia no emprego da rima toante, nos versos 9, 11 e 14, a unir os termos “crítico”, “distraídos” e “ruídos”, reforçando a discordante situação dos atores do poema.

Em outros poemas, a ironia drummondiana também está presente e faz uso do grotesco com o intuito de gerar estranhamento na apresentação de situações insólitas como a do poema em prosa “Fonte grega”. Berardinelli (2007, p.44), ao comentar os poemas em prosa de Baudelaire, informa: “A prosa não é apenas aquilo que invade a poesia, minando e perturbando-lhe o sonho de perfeição. [...] Não é instrumento do informe na regularidade do verso: é mistura e dissonância de tons, energia intelectual.” “Fonte grega” apresenta a voz do narrador e a voz da fonte a lastimar a condição inexorável de mijadora: “A vida inteira mijando – lastima-se a deusa – e nem sobra tempo para viver.” (ANDRADE, 1980, p.28). O destino secular da fonte grega é apresentado por meio do lamento de quem não vive, não adormece e não ama. A co-presença de temas díspares dá ao poema o tom

irônico e dissonante: a personificação da fonte choca-se com a reificação a que o senso comum a destinou. Este objeto-sujeito gera estranhamento e sua condição mijadora o aproxima do grotesco, no sentido ridículo do termo. Vemos a ironia do absurdo da situação apresentada pela fonte e a autocontemplação do objeto-sujeito. A reiteração da palavra e da ação da fonte que continuamente expõe seu jato morno, “branca e mijadora, fonte, fonte, fonte?” (ANDRADE, 1980, p.28) é elemento que merece discussão. Na obra *Drummond: a estilística da repetição*, Teles estuda a evolução da obra de Drummond e o valor estilístico da repetição, afirmando o cuidado drummondiano com os procedimentos expressivos do poema. Na mesma obra, Teles cita um artigo, escrito por Drummond, sobre a poesia de Augusto Schmidt, em *Confissões de Minas*. Segundo Drummond, há na poesia de Schmidt:

[...] um tamanho desdém de agradar, uma renúncia tão voluntária ao difícil e ao raro, [...] que os elementos banais, repetidos e enervantes de que se serve acabam se impondo como indicações primárias de uma profunda e substancial poesia, recriadora de vocábulos, imagens, associações misteriosas e estranhos apelos. As palavras ficam sendo para o poeta elementos de uma profusa distribuição lírica. Isto, que é o seu segredo, já não interessa apenas às almas simples, e salva Schmidt do puro verbalismo e da declamação retórica. (DRUMMOND apud TELES, 1970, p.182).

Ao falar do segredo da poesia de Schmidt, Drummond está falando de sua própria poesia que faz da repetição um recurso para livrar o poema da declamação retórica e do verbalismo, pois reconhece que a repetição “[...] possui algo patético, podendo comover e impressionar muito mais que o simples vocábulo.” (TELES, 1970, p.183).

A reiteração do termo “fonte”, no poema “Fonte grega”, faz com que uma outra palavra soe, “fontefontefonte”, insistente e condenada como o destino da fonte que jorra insistentemente. A repetição funde a imagem da fonte grega com a água morna por ela expelida, metaforizando o destino inflexível a que o objeto da

tradição grega está fadado e, por via metafórica, todo o espaço de prescrições rígidas da cultura grega, realimentado pelo Classicismo e sintetizado no objeto fonte grega.

Outro poema em prosa, “Declaração de amor”, utiliza a repetição para redigir uma declaração de amor a nomes de flores ornamentais, femininos e masculinos: “Minha prímula meu pelargônio meu gladiolo [...]” (ANDRADE, 1980, p.85). Os nomes das flores são compostos por justaposição e acompanhados pelos pronomes possessivos meu(s), minha(s). Nomes de flores que remetem a cores, olores e formas de ser. Inicialmente, o poema anuncia “Minha flor minha flor minha flor” (ANDRADE, 1980, p.85) para em seguida listar nomes de flores polissilábicos e compostos, até citar “Amor-mais-que-perfeito. Minha urze.” (ANDRADE, 1980, p.85) em que a palavra alongada pelo inesperado termo “mais” é retirada do local comum e insere num espaço de idealização, abalado na continuidade por “Meu cravo-pessoal-de-defunto. Minha corola sem cor e nome no chão de minha morte.” (ANDRADE, 1980, p.85). O termo “pessoal”, encravado no nome da flor cravo-de-defunto, lança novo campo semântico, o da morte do eu, corroborada pela descoloração da corola e pela presença do termo “morte”, no encerramento do poema. A gradação, conseguida por Drummond por meio da repetição dos nomes de flores diversas, vai do princípio florescente da declaração de amor de abertura do poema em prosa ao fim do amor e do sujeito, ambos substituídos pelos termos “nome” e “morte”, respectivamente. A ironia, neste poema, dá-se principalmente pela repetição, quebra de expectativa e de direcionalidade do texto, quando do surgimento do campo semântico mortuário.

A inexorabilidade da morte do eu poético de “Declaração de amor” e da vida da “Fonte grega” são retomadas e ressignificadas nos poemas que abordam homens marginalizados econômica e socialmente.

De santos e marginais

Drummond compõe vários poemas que surpreendem pelo inusitado da apresentação de sujeitos marginais, como Clorindo Gato, o ladrão Leo, as prostitutas do mangue. Os temas éticos recebem formas bastante diversas e apresentam como traços a narratividade e a extensão longa, o que se vê em “A festa do mangue”, poema dividido em 3 partes de 34, 34 e 36 versos, respectivamente. No poema, a inversão moral se dá na apresentação do prostíbulo como local de irmandades. A repetição presente no poema “Fonte grega” recebe aqui a contrapartida: em lugar de reiterar o jorrar de amor das prostitutas do mangue, o poema anuncia o beber incessante e sucessivo dos passantes, sugando o amor das prostitutas:

I

[...]

Bebe um, bebe o seguinte
e o seguinte do seguinte,
sem que por isto se estanque
a fonte aberta ao passante
na extensão lunar da rua
ou no sol tenso do dia,
manguezal de vulva exposta
e de boca sanguessuga.
Fonte distinta das outras,
por sua vez vai sorvendo,
vai sugando, vai chupando
o licor cálido e múltiplo
da veloz necessidade.
Amor triste? Por que triste,
se é sempre forma de amor,
por mais barata que seja,
por mais que se mostre alheia
à tentação de durar?

[...]

(ANDRADE, 1980, p.23-24).

À maneira da fonte grega, as prostitutas também estão fadadas ao jorro incessante do amor, necessário à sobrevivência.

A questão do destino inexorável está presente em “A cruz e a árvore” (ANDRADE, 1980, p.31), poema que narra o drama de Leo e Eliana, convertidos em mártires, após torturas e linchamentos. A ira coletiva e a exploração mítica de marginais são temas deste poema narrado em *flashes*, em que cenas sucessivas e simultâneas rapidamente apresentam a tentativa de furto, captura e linchamento de Leo pela multidão e o sofrimento de Eliana crucificada, supostamente santa.

Outro marginal da obra *A paixão medida* é Clorindo Gato. O longo poema intitulado “O marginal Clorindo Gato” possui 75 quadras e 1 dístico que narram o milagre dos lírios nascidos no lugar onde mataram e enterraram o marginal: “[...] Nos dois lugares o povo/ prostrava-se ajoelhado/ venerando aquele santo/ autor de bárbaros crimes.” (ANDRADE, 1980, p.73).

Os lírios redolentes e resistentes recebem visitas contínuas de doentes, velhos, mulheres, putas, assassinos, todos ávidos de milagres, movidos pela fé no mito em que se transformara “O marginal Clorindo Gato”. Os milagres enchem os homens de pureza e confiança, pois há “[...] amor de todos a todos,/ ofertando o sentimento/ de que o mundo tem sentido.” (ANDRADE, 1980, p.75). Lemos a ironia advinda da situação paradoxal do santo-marginal e tal ironia gradativamente se acentua, quando surgem novos atores que desencadeiam situações e ações mais absurdas, como a proposta pelo Governo que inicialmente tenta desmanchar a romaria e arrancar os lírios a tiros e facões. Milagrosamente os lírios mantêm-se intactos e revelam a ferida e a miséria daquela gente que, como Clorindo, “[...] em seu peito resumia/ um dicionário de agravos/ queimando todas as horas/ de uma existência marcada.” (ANDRADE, 1980, p.78). As tentativas governamentais de diluir o fluxo de fiéis do santo Clorindo são infrutíferas, motivo pelo qual o Ministro de Fatos Extraordinários institui a rentável “Festa dos Lírios Bentos” (ANDRADE, 1980, p.81). Entretanto, a partir da especulação do mito, os lírios transmutam-se e a brancura dá lugar ao cinza e ao sujo mofado. Flores brancas e luminosas transformam-

se na flor grotesca do repúdio: “[...] Assumindo linhas trágicas/ de punhais e de pistolas,/ ela inspirava terror/ ou tristeza e repugnância.” (ANDRADE, 1980, p.82).

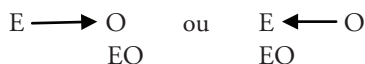
Esta nova flor, avessa ao lucro, fétida, passa a gerar enjoo e, a partir deste momento, assume condição similar à da flor que brotou do asfalto em “A flor e a náusea”, poema de *A rosa do povo*. Ignorada, o mato passa a escondê-la, até que gerações futuras iniciam o processo de urbanização do lugar e “[...] um lírio florindo pleno,/ outro em plena floração [...]” (ANDRADE, 1980, p.83) são encontrados. O fenômeno inexplicável, tal qual a flor que brota do asfalto, é comentado por curto espaço de tempo, o necessário para que um trator esmague as flores e dê continuidade ao surgimento de edifícios e da civilização urbana, desconstrutora de mitos e credences populares. Neste longo poema, vemos que a palavra poética mantém viva a história dos milagres de Clorindo. O último quarteto afirma: “e não se falou mais nisso” (ANDRADE, 1980, p.84), entretanto, o que parece ser o fim da fábula é retomado no dístico final que também soa como introito de um recontar da história pela sua aparente incompletude em relação aos quartetos predominantes no poema e pelo conteúdo: “[...] Clorindo, Clorindo Gato,/ foi esse o nome do santo.” (ANDRADE, 1980, p.84). Início ou fim da narrativa? Drummond, ao empregar o dístico, favorece a possível leitura de um recomeço fabular e da necessidade de, no contar, manter viva a história de Clorindo e tantos outros, com suas crenças, privações e pobreza.

Amor: totalidade e incompletude

Os movimentos centrífugo e centrípeto das paixões e dos poemas drummondianos, comentados anteriormente, viabilizam a leitura dos poemas de temática amorosa. O amor, em *A paixão medida*, pode promover o renascer: “Não sou eu, sou o Outro” (ANDRADE, 1980, p.40) em que o eu se encontra na alteridade e atinge o repouso. Pode o amor realizar o movimento espiralado “de um amor não mais amando” (ANDRADE, 1980, p.41). Pode caminhar rumo ao Outro que implacavelmente o abandona, pois

Amor e Loucura acabam por se repelir por apresentarem traços análogos de desequilíbrio: “[...] me retiro, sem destino,/ pois não sei de mais triste desatino/ que este mal sem perdão, o mal de amar.” (ANDRADE, 1980, p.43). Ou pode o amor ainda atrair o outro para si por meio do recorrente pronome possessivo de “Declaração de amor”: “Minha flor minha flor minha flor. Minha primula meu pelargônio [...]” (ANDRADE, 1980, p.85).

Representando eu e outro pelas suas vogais iniciais, teríamos os seguintes diagramas do movimento amoroso presente nos poemas da obra:



Nos movimentos representados, eu e outro encontram-se tanto por meio da atração do outro para si, quanto de si rumo ao outro, num movimento de reintegração e posse. O mesmo não ocorre no poema “Confronto”, em que eu e alteridade não ocupam o mesmo espaço. Na representação da relação entre Amor e Loucura, o Amor (A) desloca-se até a Loucura (L) que se ausenta do espaço ocupado, tornando-o similar ao espaço em que o Amor estava anteriormente, solitário e angustiante:



Ainda há um quarto movimento em espiral que parte de um ponto A, assim designado com a inicial de amor, e que dele se afasta gradualmente, gerando o não amor, cuja aspectualidade durativa não vislumbra encontro de um espaço fixo ou de uma alteridade que lhe dê abrigo:



Tais concepções de amor oscilam em todo o conjunto da obra drummondiana. No poema “Oceania” (ANDRADE, 2003, p.61), da

obra *Brejo das almas*, o eu poético ama a menina enjoada e ficcional da Oceania. Este amor favorece o afastamento do mundo para que o eu habite a Oceania da menina em que tudo se finda. A Oceania é como a Pasárgada de Bandeira, lugar ficcional onde há amor e poesia e possibilidade do encontro amoroso. Similar amor está no poema “Nascer de novo” (ANDRADE, 1980, p.39), de *A paixão medida*. O amor dá ao ser a oportunidade de um segundo nascer: “[...] O real veste nova realidade,/ a linguagem encontra seu motivo/ até mesmo nos lances de silêncio. [...]” (ANDRADE, 1980, p.40). Trata-se de um nascer do outro, este com o qual o sujeito aprende a gesticular, a ser, a poetar: “Em outro alguém estou nascendo.” (ANDRADE, 1980, p.40). O amor é “[...] descoberta/ de sentido no absurdo de existir. [...]” (ANDRADE, 1980, p.39).

Por outro lado, em *A paixão medida*, não encontramos o amor poetizado em “Amar” (ANDRADE, 2003, p.263), de “Notícias amorosas, parte II”, do livro *Claro enigma*. Neste poema é anunciado o amar constante, perene, aquém e além da vontade do sujeito, que possui uma cinética própria e independe dos sujeitos que amam. Amor diverso, tanto marítimo quanto desértico, capaz de “Amar a nossa falta mesma de amor” (ANDRADE, 2003, p.263). Este amor autônomo dá lugar a amor e amar perturbados, como já poetizado em “Sonetos do pássaro” (ANDRADE, 2003, p.424), de *A vida passada a limpo*, em que amar o outro se confunde com amar a si mesmo, em que o vaivém do sujeito-pássaro que se quer amar conduz à tese, no soneto I, de que amor é essencialmente canto, não é ave, ou seja, não é o ser em si, mas aquilo que ele expressa, a poesia, a palavra, o cantar. No soneto II, as imagens insinuam a aproximação física dos amantes, mas o terceto final revela a fuga do pássaro-mulher e o engano do eu poético. Algo similar é poetizado em “Confronto” (ANDRADE, 1980, p.43), em que o diálogo entre Amor e Loucura, alegoricamente apresenta um amor inumano e obscuro, recebido pela Loucura, mas solitário, pois esta não será companheira de Amor desatinado e amaldiçoado. Apesar da acolhida, o soneto sugere a solidão amorosa, do Amor reduzido à lama pela paixão. O diálogo e a personificação de

Amor e Loucura dão ao soneto tom dramático e fabular da impossibilidade do encontro.

Drummond, ao promover a cinética amorosa acima descrita, demonstra que a poesia ainda pode cantar o amor possível e impossível, tema tão exaustivamente presente na tradição poética, recuperado em *A paixão medida*, re-conhecido e reconstruído pela linguagem da poesia drummondiana, sob o viés do comedimento, traço da poesia amorosa clássica unido à consciência do limite da situação do homem moderno.

A tradição clássica

O diálogo com a tradição clássica que cantou o amor de modo simbólico e alegórico oferece à poética de Drummond o contato com as origens da poesia e do poetar, não somente nos poemas de temática amorosa, como também nos metapoemas.

Em “Arte poética”, Drummond dá sua lição de poesia. Os quatro versos iniciais geram o paradoxo da simetria em relação ao sistema métrico greco-latino, baseado na duração, e da assimetria em relação ao sistema métrico tonal da língua portuguesa. Há paralelismos métricos entre os versos 1 e 4, 2 e 3, pois a medida contabilizada de breves e longas é a mesma, sendo 1 e 4 formados por 2 breves e 2 longas e os versos 2 e 3 formados por 2 longas ou 1 longa e duas breves: “Uma breve uma longa, uma longa uma breve/ uma longa duas breves/ duas longas/ duas breves entre duas longas [...]” (ANDRADE, 1980, p.17). Como se pode notar, a disposição silábica varia, mas a duração, informada semanticamente, é estável, fator que torna perceptível a assimetria tônica, uma vez que nenhum dos quatro versos iniciais apresenta igual número de sílabas métricas.

A metalinguagem coloca em evidência a face expressiva dos versos de “Arte poética” e a contrapõe ao nível semântico que iguala os versos ao evocar o sistema métrico clássico. Ironicamente, o poema “Arte poética” presentifica dois sistemas métricos, anunciando a necessária reflexão crítica sobre a coexistência deles e de regras diversas. Os versos 5, 6 e 7 somam a esta forma “**sentimento**”,

“**fingimento**”, “**aventura**” e “**cor da vida no papel**” (grifos nossos), elementos conduzidos formalmente pelo pé do verso, articulador e ordenador do plano da expressão e dos sentidos da poesia. Ao utilizar a expressão “e tudo mais” (verso 5), Drummond coloca os elementos que compõem os versos subsequentes em relação de dependência do pé do verso. O paradoxo persiste quando propomos a escansão dos versos, pois a assimetria é evidente: o primeiro verso é dodecassílabo ou composto de 2 hemistíquios hexassílabos; o verso 2 é setissílabo; seguido de verso trissílabo; eneassílabo; 2 dodecassílabos, sendo que o verso 6 forma 2 hemistíquios de 6 sílabas métricas; seguido do verso decassílabo final. A esta variação métrica corresponde certa simetria rítmica, uma vez que os quatro versos iniciais apresentam acentos tônicos nas sílabas 3 e 7, sendo que as células métricas destes versos apresentam regularidade rítmica e contrariam a assimetria descrita, num jogo em que forma e conteúdo se anunciam e denunciam continuamente, afirmando a poesia como artifício.

O poema como espaço de diálogo e reflexão sobre a tradição poética e cultural está presente em “Arte poética” e em outro texto intitulado “Rifoneiro divino” (ANDRADE, 1980, p.56), composto de rifões que têm por tema Deus. Drummond opta por construir o texto poético de grupos de palavras-frases, em que “O significado da fórmula [...] não pode ser inferido da adição dos significados de seus constituintes lexicais; o todo não é igual à soma de suas partes.” (JAKOBSON, 1995, p.38-39): “Responde, por favor: Deus é quem sabe?/ Sabe Deus o que faz?/ Deus dá o pão, não amassa a farinha? [...]” (ANDRADE, 1980, p.56). As máximas do poema se por um lado relativizam a liberdade de seleção e combinação do falante, ao mesmo tempo oferecem possibilidade de criação de contextos novos. Ao trabalhar com frases conhecidas e pronunciadas por uma coletividade, Drummond cria um espaço discursivo inovador, pois “[...] na combinação de frases em enunciados, cessa a ação das regras coercivas da sintaxe e a liberdade de qualquer indivíduo para criar novos contextos cresce substancialmente [...]” (JAKOBSON, 1995, p.39). A inserção de ponto de interrogação no final de cada provérbio desestabiliza os rifões e expõe o interlocutor à dúvida e à

reflexão. Gradativamente, o poema evidencia a relação transversal que o homem estabelece com Deus, numa projeção de mão única que a Ele tudo atribui e dEle tudo espera: “[...] Deus está em nós? E nós,/ responde, estamos nele?” (ANDRADE, 1980, p.56). Há, aqui, tema caro à poesia de Drummond e da modernidade: a incomunicabilidade, uma vez que não há resposta para as questões da fé; a solidão e o abalo da fé, compromisso assumido com o divino, continuamente posto em xeque pelas interrogações.

Algumas notas conclusivas

A multiplicidade formal, temática e intertextual é traço da poesia de Drummond mencionado por Arrigucci Jr. (2002, p.21):

[...] uma característica por excelência da experiência histórica moderna – como dar conta da multiplicidade caótica do mundo –, tão acentuada depois da Primeira Guerra, se transformou para ele [Drummond] numa questão poética fundamental e, como tal, num problema de expressão, pois sempre cuidou de dar forma ao sentimento, modo de experimentar a realidade que lhe tocou viver. Teve que forjar a expressão adequada, em meio a tantas tendências anti-expressivas, como um compromisso consigo mesmo e como uma forma de conhecimento [...]

Forjar novas formas de expressão, questionar formas e ritmos para a construção de uma poética da reflexão, em que eus-líricos insertos em universos cosmopolitas, anunciam situações trágico-dramáticas, dialogar com a cultura clássica de modo a apontar a ferida moderna da cisão entre homem e cosmo são elementos apreendidos na leitura da poesia de Carlos Drummond de Andrade. A dicção questionadora e irônica dos eus poéticos provoca o movimento de expansão e retração enunciativa, revelador da saudade de um tempo mítico, em que eu e alteridade formavam unidade e promoviam conhecimento. Esta impossibilidade de unificação cósmica foi anunciada por Candido (1977, p.96) como uma polaridade da poesia drummondiana, presente desde *Sentimento do mundo* e *José*:

[...] de um lado, a preocupação com os problemas sociais; de outro, com os problemas individuais, ambos referidos ao problema decisivo da expressão, que efetua a sua síntese. O bloco central da obra de Drummond é, pois, regido por inquietudes poéticas que provêm umas das outras, cruzam-se e, parecendo derivar de um egotismo profundo, têm como consequência uma espécie de exposição mitológica da personalidade.

Urbanização, marginalidade, exploração interpessoal são índices da impossibilidade de reintegração mítica na sociedade moderna. Embora o eu poético drummondiano anuncie o amor da completude, no poema “Nascer de novo”; é o predomínio do desamor, da incompatibilidade e da intolerância o que está presente em *A paixão medida*. Como consequência, os textos poéticos do livro apresentam contenção lírica e busca da medida poética, por meio do controle da perspectiva do eu poético e da carga ególatra impressa no poema.

Em *A paixão medida*, Drummond questiona pontos de vista sólidos. É de sua poesia voltar-se para si mesma para também interrogar-se, procurando, por meio de estabelecimento de distâncias variáveis, anunciar o desejo de conhecimento de si e do outro.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. *A paixão medida*. In: _____. **Poesia completa**. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. p.1185-1228.

_____. **A paixão medida**. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1969.

ARRIGUCCI JUNIOR, D. **Coração partido**: uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOSI, A. Imagem, discurso. In: _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.19-47.

BRIK, O. Ritmo e sintaxe. In: EIKHENBAUM, B. et al. **Teoria da literatura**. Tradução Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1978. p.131-139.

CANDIDO, A. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. **Vários escritos**. 2.ed. São Paulo: Duas cidades, 1977. p.93-122.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

LUCCHESI, M. (Ed.). Carlos Drummond de Andrade: estudos de Eduardo Portella, Fernando Py et al. **Poesia sempre**, Rio de Janeiro, v.10, n.16, p.1-262, out. 2002.

PIRES, A. D. A demanda de Orfeu na poesia brasileira: Silva Alvarenga e Carlos Drummond de Andrade. In: YOKOZAWA, S. F. C.; PIRES, A. D. (Org.). **O legado moderno e a (dis)solução contemporânea**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p.15-57.

RALLO, E.; FONTANILLE, J.; LOMBARDO, P. **Dictionnaire des passions littéraires**. Paris: Belin, 2005.

TELES, G. M. **Drummond, a estilística da repetição**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.

SOBRE OS AUTORES E ORGANIZADORES

Alexandre de Melo ANDRADE

Nasceu em Orlândia, em janeiro de 1976. Doutorou-se em Letras (Estudos Literários) em 2011, pela UNESP/Araraquara. Desenvolveu, durante o Mestrado e o Doutorado, estudos da poesia romântica brasileira, especialmente da obra poética de Álvares de Azevedo. Atualmente, mora em Ribeirão Preto e atua no curso de Letras da AFARP-UNIESP, como docente de Teoria Literária e Literatura Brasileira. No pós-doutorado, que teve início em 2012, também pela UNESP/Araraquara, estuda aspectos da poesia brasileira contemporânea. Possui vários artigos publicados em periódicos. É editor, há três anos, da Revista de Letras *Travessias Interativas* (ISSN 2236-7403).

E-mail: alexandremelo06@uol.com.br

Alexandre Simões PILATI

Nasceu em Brasília em 1976. É professor de literatura brasileira da Universidade de Brasília (UnB) e poeta. Autor, entre outros, de *A nação drummondiana* (7letras, 2009). Desenvolve pesquisas envolvendo a poesia brasileira moderna e contemporânea e também a poesia de língua italiana do século XX. É integrante do Grupo de Pesquisa Literatura e Modernidade Periférica e do GT Teoria do Texto Poético da ANPOLL.

E-mail: alexandrepilati@unb.br

Antônio Donizeti PIRES

Doutor em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara, onde é professor na área de Literatura Brasileira desde 2004, atuando em nível de Graduação e Pós-Graduação. Suas linhas de pesquisa envolvem a teoria e a crítica da poesia lírica, a poesia brasileira moderna e contemporânea, o poema em prosa e a presença do mito de Orfeu e do Orfismo na literatura brasileira. Atualmente, faz pós-doutoramento junto ao PPGFIL da UnB (cátedra Archai UNESCO), onde desenvolve projeto sobre as correlações entre Orfeu/Orfismo e a filosofia grega antiga. Publicou vários capítulos de livros e artigos em periódicos, tendo co-organizado os livros *Modernidade lírica: construção e legado* (2008), *Matéria de poesia: crítica e criação* (2010) e *O legado moderno e a (dis)solução contemporânea* (Estudos de poesia) (2011). É membro do GT Teoria do Texto Poético, da ANPOLL, de que foi coordenador entre 2008 e 2012.

E-mail: adpires@fclar.unesp.br

Cristiane Rodrigues de SOUZA

Nasceu em Adamantina, interior de São Paulo, em 1975. Reside desde 1997 em Ribeirão Preto, lugar em que atua no curso de Letras do Centro Universitário Barão de Mauá, como professora de Literatura Brasileira e de Teoria da Literatura, e no curso de especialização Linguagens Midiáticas, do mesmo estabelecimento, como docente de Literatura Brasileira Contemporânea. Coursou Letras na UNESP de Araraquara, instituição em que desenvolveu pesquisa de iniciação científica com bolsa da FAPESP e em que concluiu o mestrado em Estudos Literários, também com o apoio da FAPESP, sob orientação da professora Laura Beatriz Fonseca de Almeida. O doutorado foi realizado no departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH da USP, sob a orientação de Alcides Villaça, também com auxílio da FAPESP. Em 2006, publicou o livro de crítica literária *Clã do jabuti: uma partitura de palavras* – e, em 2012, o volume de poemas *O drageiro*.

E-mail: c_rodrigues17@yahoo.com.br

Cristiano JUTGLA

Pós-doutorando pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), bolsista FAPESB. Doutor em Literatura Brasileira (USP). Professor Adjunto B de Teoria da Literatura e do Programa de Pós-graduação em Letras Linguagens e representações na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Nos últimos anos tem desenvolvido pesquisas, publicado artigos e feito palestras sobre relações entre contextos repressivos e literatura, mais especificamente, entre poesia e prosa de resistência e testemunho sobre a Ditadura Militar.

E-mail: crisaug2005@yahoo.com.br

Diana Junkes Bueno MARTHA

Mestre e doutora em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara. Foi Visiting Scholar das Universidades de Illinois (EUA/2010) e Yale (EUA/2012). Em 2011-2012 realizou pós-doutorado na USP sobre as relações entre literatura, psicanálise e análise do discurso. É professora de literatura brasileira na UNESP/São José do Rio Preto. Publicou vários artigos e capítulos de livros voltados para o estudo da poesia brasileira, dentre os quais, destacam-se: *Haroldo de Campos e a utopia da escritura original* (FronteiraZ, PUC, 2011); *O acaso, o poeta e a re-visão da ciência no limen do milênio* (Revista de Letras, UNESP, 2010); *Autoria, deriva e contingente: interserções entre a análise linguística e a literária* (Revista da ANPOLL, 2010); *Percorrer por dentro, visitar, uma leitura de “A mulher e a casa” de João Cabral de Melo Neto* (ALFA-Revista de Linguística, 2009); *Parceiros de um mesmo jogo: Haroldo de Campos, Camões e a Máquina do Mundo* (Via Atlântica, USP, 2009). Em 2013 publicou o livro *As razões da máquina antropofágica: poesia e sincronia em Haroldo de Campos* (Editora da UNESP). É a atual coordenadora do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL).

E-mail: dijunkes@gmail.com

Fabiane Renata BORSATO

Docente do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras

da Universidade Estadual Paulista (UNESP) “Júlio de Mesquita Filho”, leciona disciplinas do campo da Teoria da Literatura. Suas atividades de pesquisa concentram-se nas áreas de teoria e crítica do texto literário, poesia moderna e contemporânea, metalinguagem poética. Atua como membro dos grupos de pesquisa Teoria do Texto Poético (ANPOLL) e GELIC (Grupo de Estudos em Literatura Contemporânea).

E-mail: Fabiane@fclar.unesp.br

Fernanda Lais MORELATTI

Nasceu em 10 de abril de 1990 na cidade de Marília, SP. Em 2009, mudou-se para Araraquara, onde se graduou em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara. No ano de 2010 realizou estágio em um colégio onde atuava como corretora e monitora de redação e literatura. Em 2013, desenvolveu projeto de pesquisa na área de literatura brasileira, cujo objetivo visou comparar e analisar as personagens femininas machadianas em *Dom Casmurro*, “Missa do galo” e “Uns braços”.

E-mail: fmorelatti@gmail.com

Gabriel KLEBES

Nasceu em 8 de abril de 1990 na cidade de Monte Alto, SP. É formado em Letras (2011), com habilitação nas Línguas Portuguesa e Inglesa, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Araraquara.

E-mail: gabriel.klebes@hotmail.com

Leonardo Vicente VIVALDO

Mestre em Letras (Estudos Literários) pelo PPG em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP (Universidade Estadual Paulista), *campus* de Araraquara (2013). Graduação e Licenciatura em Letras (dupla habilitação Português/Italiano) pela mesma Universidade (2010). Atualmente é professor de Literatura Brasileira e Teoria Literária na União das Instituições Educacionais de São Paulo (UNIESP), *campus* de Ribeirão Preto, SP.

Tem experiência na área de Letras, com ênfase em literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: Augusto dos Anjos, Geraldo Carneiro, poesia lírica, literatura brasileira, literatura italiana, filosofia e poesia brasileira contemporânea.

E-mail: leovivaldo@yahoo.com.br

Luciano Marcos Dias CAVALCANTI

Mestre em Letras (Teoria Literária) pela FALE/UFMG, Doutor em Teoria e História Literária pelo IEL/UNICAMP. Realizou, em 2011-2013, estágio de pós-doutorado na UNESP/Araraquara sobre “Mito e poesia em *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima”. É professor de Literatura Brasileira e Teoria Literária no PPG em Letras (Mestrado) da Universidade do Vale do Rio Verde (UNINCOR) e pesquisador líder do Grupo de Pesquisa *Minas Gerais – Diálogos*. É autor de *Música Popular Brasileira e Poesia: a valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira* (2007), organizador da coletânea *Minas Gerais: Diálogos – Estudos de Literatura e Cultura* (2013) e de artigos em revistas especializadas. Desde 2012 é editor da Revista RECORTE.

E-mail: bavarov@terra.com.br

Marcelo Ribeiro Martins CAZARINI

Bacharel e licenciado em Letras (2013) – Língua Portuguesa e Inglesa, assim como suas Literaturas – pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/Araraquara). Pesquisa sobre a poesia e a poética de Carlos Drummond de Andrade desde 2012, sobretudo a respeito do livro *As impurezas do branco*, de 1973. Tal pesquisa deu fruto não só ao ensaio aqui presente, mas também à Monografia de Conclusão de Curso, que também carrega o título *As impurezas do branco: Drummond multiversal*, e é uma análise mais extensa e detalhada do referido livro. Atua hoje como tradutor Português-Inglês e Inglês-Português, principalmente de textos e artigos científicos nas áreas de Humanas e Biológicas.

E-mail: marcelocazarini@gmail.com

Mario Augusto dos Santos Marques da SILVA

É licenciado (2013) e bacharelando em Letras (habilitação Português e Espanhol) pela Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara. Nasceu em 18 de maio de 1981 na cidade de Araraquara, onde reside até hoje. Em 2011, começa a ministrar aulas de língua portuguesa para alunos do ensino médio num projeto de extensão do Departamento de Didática da FCL. Posteriormente, inscreve-se na Diretoria de Ensino Regional de Araraquara, passando a exercer o magistério nos níveis fundamental e médio em escolas estaduais. No ano de 2013, através do programa de bolsas de apoio acadêmico e extensão (BAAE III), atua como estagiário da biblioteca da FCL na área de revisão e normalização de artigos para periódicos.

E-mail: marioaugusto1981@yahoo.com.br

Mário Henrique DOLCI

É professor de Língua Portuguesa e Língua Espanhola, formado pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Araraquara (2011). Nasceu em 7 de novembro de 1983 na cidade de Boa Esperança do Sul, SP. Reside em sua cidade natal, onde exerce o magistério na EMEF Vereador Mário Luiz Beraldo Costa. Dentre outras publicações, destaca-se seu trabalho monográfico com a seguinte intitulação: *A imagem poética na poesia concreta de Augusto de Campos*. Monografia publicada na biblioteca virtual CAPELO da Universidade de sua formação acadêmica.

E-mail: mhdolci@hotmail.com

Patrícia Aparecida ANTONIO

É bacharel e licenciada em Letras (Português/Francês) pela Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, *campus* de Araraquara, SP. Na mesma instituição, defendeu Mestrado (com bolsa FAPESP) em Estudos Literários e atualmente é Doutoranda desenvolvendo tese, financiada pela CAPES, que estabelece uma leitura comparada entre Murilo Mendes e Francis Ponge. Em 2011, foi selecionada como participante do Programa Rumos-Itaú Cultural de incentivo à literatura, tendo seu artigo, “Na pele da palavra: configurações da

lírica brasileira contemporânea”, publicado no livro *Deslocamentos críticos*, editado pela Babel. Tem outros artigos publicados nas revistas *Texto poético*, *Lettres françaises*, *Miscelânea* e *Revista de Letras*. É autora do livro *As vozes e as coisas: a poesia em prosa de Murilo Mendes e Francis Ponge*, a ser publicado pela Editora Cultura Acadêmica. Vive em Limeira, SP.

E-mail: pat.npantonio@gmail.com

Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA

Nasceu em Goiás Velho em junho de 1970. Doutorou-se em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 2000. Professora da Universidade Federal de Goiás (UFG) desde 2002. Desenvolve, desde 1992, pesquisas sobre poesia brasileira moderna e contemporânea. Autora do livro *A memória lírica de Mario Quintana* e organizadora, juntamente com Antônio Donizeti Pires, do livro *O legado moderno e a (dis)solução contemporânea*. Integra o GT Teoria do Texto Poético/ANPOLL desde 2000, tendo sido sua vice-coordenadora de 2008 a 2012. Líder do grupo de pesquisa do CNPq *Estudos de poesia moderna e contemporânea* e atualmente coordenadora do projeto *Poesia brasileira contemporânea e tradição*, financiado pela FAPEG.

E-mail: solfiuza@gmail.com

Wilberth SALGUEIRO

É mestre e doutor em Letras pela UFRJ. Realizou, em 2013-2014, o pós-doutorado na USP sobre as formas da violência na poesia brasileira do século XXI. É professor de literatura brasileira na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), onde leciona desde 1993, e bolsista do CNPq com pesquisa em torno de poesia, humor e testemunho. Publicou os ensaios *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)* [2002], *Lira à brasileira: erótica, poética, política* [2007] e *Prosa sobre prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções* [2013], os livros de poemas *Personecontos* [2004] e *Digitais* [1990], e uma narrativa infanto-juvenil – *O que é que tinha no sótão?* [2013].

E-mail: wilberthcfs@gmail.com

Wilson José FLORES JR.

É doutor em Teoria Literária pela UFRJ (2013), com tese sobre as tensões na poesia de Manuel Bandeira, mestre em Literatura Brasileira pela USP (2004), e bacharel em Ciências Sociais também pela USP (1999). É professor da Universidade Federal de Goiás (UFG), tendo experiência docente no Ensino Superior e no Ensino Médio. Integra o GT Teoria do Texto Poético da ANPOLL e o Grupo de Pesquisa Formação do Brasil Moderno: literatura, cultura e sociedade. É autor de *Modernização pelo avesso*: impasses da representação literária em Os contos de Belazarte, de Mário de Andrade (no prelo; Ateliê Editorial) e de artigos e ensaios publicados em livros e revistas especializadas.

E-mail: wfloresjr@uol.com.br

SOBRE O VOLUME

Série: Estudos Literários, nº 14

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 10 x 18,6 cm

Tipologia: Garamond 11/13,2

Papel do miolo: polen bold 90 g/m²

Papel da capa: cartão supremo 250 g/m²

1ª edição: 2014

Para adquirir esta obra:

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão

Laboratório Editorial

Rodovia Araraquara-Jaú, km 01

14800-901 – Araraquara

E-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br

Site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

